Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

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

REDIGIT
G. TOLNAI

TOMUS XXII FASCICULI 1—2

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1980

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.

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

ADIUVANTIBUS

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

REDIGIT

G. TOLNAI

TOMUS XXII

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1980

INDEX

Köpeczi, B.: De l'homme chrétien à l'homme de court. Gracián en hongrois 1
Németh, G. B.: Das Gedicht des Heureka-Erlebnisses und die Jahrhundertwende ... 11
Egri, P.: The reinterpretation of the Tchekhovian Mosaic Design in O'Neill's Long Day's Journey in the Night 29
Szávai, J.: Vision et Métamorphose 73
Györffy, M.: Vom historischen Dokument zum psychischen Dokument 85
Bojtár, E.: Sinn und Wert des literarischen Werkes 107
Tolnai, G.: Attila József 231
Szabolcsi, M.: Attila József dans la littérature mondiale de son époque 233
Németh, G. B.: La loi de dire. La vision du monde et la poétique d'Attila József vers la fin de sa vie 245
Rába, Gy.: Attila József et Franz Kafka 269
Tamás, A.: L'évocation du monde objective dans la poésie d'Attila József 287
Somlyó, Gy.: L'indispensable superflu 295
Szőke, Gy.: Évolution de l'image de la mère chez Attila József 311
Szigeti, L.: Sentiment de manque et besoin de totalité dans la poésie d'Attila József 319
Bécsy, Á.: L'adulte et l'enfant. Toile de fond pour la formation d'un motif de valeur 327
Egri, P.: The Genetic and Generic Aspects of Stephen Grane's The Red Badge of Courage 333
Urbán Nagy, R.: Луначарский — теоретик 349

CHRONICA

Weltliteratur, Komparatistik und Übersetzungskunst (Berczik, A.) — „Le roi de Prusse; l'éternel Boute-Feu de l'Europe" (Padányi, K). — Parents entre la conception de l'amour de la poésie d'Endre Ady et celle de l'Art Nouveau (Szabadi, J.) — Об истоках и силе художественного правила в литературном произведении (Рот, Ш.) — Ungarisch-österreichisches wissenschaftliches Symposion anlässlich des 200. Todestages von Ferenc Faludi (Bicskei, J.) 119
Littérature, théâtre, action. Péter Nagy a 60 ans (Szávai, J.) Weltliteratur und vergleichende Literaturgeschichte in Ungarn (Nagy, P.) — Camões na Hungria (Rózsa, Z.) — Deutschsprachiges Theater in Ungarn (Mádl, A.) — Значение премчанда в индийской литературе (Аради, Е.) — Nuevos datos sobre el viaje de García Lorca por Cuba en el año 1930 (Dobos E.) — The Origin and Originality of American Culture. International Conference in American Studies (Fank, T.) — Sesión de lectura sobre Salvador Espriu (Tomcsányi, Zs.) — Session commémorative d'Attila József à l'Académie Hongroise (Tverdota, Gy.) 372

BIBLIOGRAPHIA

Béla Köpeczi: Idee, Geschichte, Literatura (Mádl, A.) — Kelemen Mikes: Briefe aus der Türkei (Hopp, L.) — B. G. Németh: 11 Gedichte (Reisinger, J.) — Endre Bojtár: Der slavische Strukturalismus in der Literaturwissenschaft (Voigt, V.) — János Szávai: L'autobiographie (Bárdos, L.) — András Veres: Das Werk, der Wert. Der Wert des Wortkunstwerkes (Bernát, Á.) — György Bretter: A Dialog with Longings (Fabinyi, F. T.) — Mihály Szegedi-Maszák: World-vision and style (Balassa, P.) 207
Ce que nous sommes. Péter Nagy: Vous et nous (Vörös, I.) — Endre Török: Leo Tolstoy (Dobossy, L.) — Ágnes Bécsy: The World of Virginia Woolf (Budai, K.) — Angelo Marchese: Visiting angel (Murru, F.) — Actas del Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español (Scholz, L.) 421

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 22 (1—2), pp. 1—9 (1980)

De l'homme chrétien à l'homme de cour, Gracián en Hongrie

Par

BÉLA KÖPECZI

(Budapest)

Le sous-titre pourrait suggérer un comparatisme de type ancien. Or, mon but n'est pas d'effectuer une sorte de recherche des « influences », mais plutôt de suivre pendant un siècle les changements de la conception de l'homme, et ceci à propos de l'expansion des idées du jésuite espagnol Balthasar Gracián[1].

Il convient de noter dès le début que l'œuvre complète de Balthasar Gracián (1601—1658), entre autres des ouvrages aussi importants que *El Héroe*, *El Discreto* ou *El Criticón*, n'était pas connue en Hongrie (une partie de ce dernier travail a toutefois été traduite par Faludi); seul nous est parvenu le recueil de maximes intitulé *Oráculo Manual y arte de prudencia*, que l'auteur avait fait paraître pour la première fois en 1647 à Huesca[2], et dont la propagation en Europe était due au secrétaire de l'ambassade française à Venise, A. N. Amelot de la Houssaye, qui le fit éditer en français en 1684 avec des commentaires[3]. C'est lui qui a donné à l'ouvrage le titre l'*Homme de Cour*, généralement accepté par la suite. La traduction anglaise parut en 1694 d'après l'original espagnol, sous le titre *The Courtier's Oracle*, mais en 1702 un traducteur, nommé Savage, adopte en partie le titre et les commentaires de la variante française d'Amelot de la Houssaye: *The Art of Prudence or a Companion for a Man of Sense*. En Angleterre, l'homme de Cour n'est plus à la mode, mais l'homme de « bon sens » l'est.[4] La première édition italienne a vu le jour en 1679 d'après l'original espagnol; ce n'est pas celle-ci qui s'est répandue, mais la traduction de la version française que fit paraître l'abbé Francesco Tosques en 1698[5]. La première édition allemande, due à J. L. Santner et parue à Francfort et à Leipzig se base également sur la variante française, ce qui ressort aussi du titre: *L'homme de Cour Oder die heutige politische Welt- und Staats-Weise*[6].

Il n'est pas inutile de suivre le sort de ce livre au XVIIIe siècle dans les différentes régions linguistiques. En France, la traduction d'Amelot de la Houssaye connut de nombreuses éditions jusqu'au milieu du siècle, mais à partir de cette date elle n'eut plus de succès. La traduction anglaise a été populaire les deux premières décennies du XVIIIe siècle. La traduction italienne de l'abbé Tosques a paru de façon presque continue jusqu'en 1761. Il y a eu plusieurs éditions allemandes, et même des traductions différentes, inter-

rompues seulement en 1803. Parmi les traductions allemandes du début du XVIIIe siècle, il faut signaler à part l'édition d'Augsburg de 1711, dont le traducteur C. Weissbach avait emprunté le pseudonyme de Selintes; c'est en s'inspirant de sa traduction que le grand précurseur des Lumières allemandes, Christian Thomasius, a fait connaître son opinion sur Gracián[7]. Le renouveau de l'influence de l'*Oráculo Manual* sur le territoire allemand est dû à Arthur Schopenhauer, qui traduisit l'ouvrage sous le titre de *Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit*, donc conformément à l'original. Le philosophe allemand cherchait dans les maximes de Gracián des arguments à l'appui de son éthique, et ce n'était pas en vain, puisqu'on retrouve chez le jésuite espagnol l'aristocratisme, le scepticisme et le pessimisme qui caractérisent la Weltanschauung de Schopenhauer[8].

Bien qu'au XVIIe siècle la philosophie morale se manifeste de plus en plus en langue nationale, on éprouvait encore le besoin de faire paraître de tels travaux en latin, particulièrement lorsqu'il s'agissait de l'enseignement. L'*Oráculo Manual* parut la première fois en latin, en 1695[9], mais la traduction latine la plus répandue fut imprimée à Francfort sur l'Oder en 1731, sous le titre *Aulicus sive de prudentia civili*. Nous ne connaissons que le pseudonyme du traducteur: Franciscus Glarianus Meldenus Constantiensis, dont l'identité n'a pas pu être établie jusqu'à ce jour[10]. On connaît aussi une traduction en latin de 1745 éditée par P. A. Ulrich à Lublin dans un recueil bilingue latin-polonais[11].

Ce bref aperçu des éditions prouve que l'idéal de « l'homme de cour » représenté par Gracián avait été accueilli différemment dans les divers pays. Il faut constater avant tout que, dans la première moitié du XVIIIe siècle, « l'homme de cour » de l'absolutisme n'était plus d'actualité, encore que la noblesse restât attachée à son ancien idéal et que l'idéologie officielle continuât à le représenter. La crise commençante du féodalisme avait entamé ce système de valeurs qui avait choisi d'une part de vanter les vertus héroïques, d'autre part de s'adapter aux conventions de la cour, basée sur l'art de dissimuler.

S'il en est ainsi, on en vient à se demander pourquoi de nombreuses pensées de Gracián pouvaient paraître malgré tout actuelles encore au XVIIIe siècle. Ses commentateurs[12] — parmi lesquels une place de choix revient à Werner Krauss — sont d'accord sur le fait que le héros du jésuite espagnol est la personnalité marquante qui domine les autres par sa raison et sa volonté, et se défend contre le monde qu'il juge mauvais par son attitude aristocratique. La 13e maxime de l'*Oráculo* dit ceci: « La vie humaine est un combat contre la malice de l'homme même »[13]. Pour pouvoir se réaliser, le « heroe » doit posséder une formation universelle, acquérir des expériences, assimiler à la base de tout cela l'art de la « prudence », de la « discipline ». Gracián propose en premier lieu la souplesse du comportement, une souplesse sans compassion. Le titre de la 31e maxime est ainsi conçue :« Connaître les gens heureux pour s'en servir et les malheureux pour s'en écarter »[14]. C'est ainsi que l'individu atteint la « perfec-

tion », dans laquelle l'élément esthétique obtient un rôle important. Gracián n'est pas opposé à la religion, mais il sépare la voie du salut de la vie profane, la première appartenant à la sphère de la contemplation, la seconde à celle de l'action. Dans ce dernier cas, il adopte au fond la morale jésuite, dont il applique lui-même la variante moliniste. Il appuie le probabilisme et le laxisme, et c'est pourquoi les jésuites le sentaient proche d'eux, bien qu'il ait eu des conflits avec leur ordre, bien que sa morale soit au fond plus pessimiste que la morale officielle des jésuites. Il formule toutes ces pensées dans les maximes de l'*Oráculo Manual*, conformément aux règles de la tendance littéraire du *conceptismo*, donc en cherchant le conceptuel et l'*agudeza*, la concision, spirituelle, souvent vague. De cette manière, il attire aussi ses lecteurs en tant qu'excellent styliste, mais ses traducteurs se heurtent parfois à des problèmes presque insolubles, lorsqu'ils essaient d'en rendre les pensées.

Il est caractéristique que l'Europe n'en ait pas accepté l'original et que son influence se soit fait sentir après qu'Amelot de la Houssaye, formé par le classicisme français, l'eut simplifié, rationalisé et en eut expliqué les aphorismes. C'est également de la sorte qu'il se rapproche de la philosophie morale profane représentée dans la littérature française par La Rochefoucauld, Molière ou La Bruyère. En tenant compte aussi de cette tendance, on peut affirmer que Gracián ne représentait pas l'irrationalisme comme le prétendait Schopenhauer, et nous sommes d'accord avec W. Krauss, selon lequel son éthique jésuite exprime une sorte de « geistesaristokratische frühaufklärische Haltung », donc l'attitude de l'aristocratie de l'esprit au début des Lumières,[15] même si le sens de « Frühaufklärung » peut être sujet à caution. En même temps, on ne doit pas oublier que Gracián pouvait être utilisé encore au XVIIIe siècle pour défendre l'idéologie et la morale religieuse régnantes. Si l'on considère son influence en Hongrie, il faut prendre en considération la possibilité de toutes ces deux interprétations.

En Hongrie, on en connaît d'abord la traduction française et l'un de ses premiers lecteurs est François Rákóczi II. Selon le catalogue de 1701 de la bibliothèque de Sárospatak, l'*Homme de Cour*, donc la traduction de Gracián par Amelot de la Houssaye était une des lectures du prince[16]. Il est probable qu'on avait attiré son attention sur ce livre lors de son séjour à Vienne et il le consultait, sans toutefois l'aimer, comme les autres travaux enseignant la morale de J. E. Nieremberg, Antoine Legrand, La Bruyère et Fénelon. Dans ses *Confessions*, après avoir décrit le soulèvement de 1697 contre les Habsbourg et constaté la méfiance qu'on manifestait à son égard malgré toutes ses précautions, il écrit que la Cour de Vienne est dirigée par des maximes espagnoles (Aula . . . Viennensis Hispaniis regulatur maximis)[17], allusion évidente aux maximes de Gracián. Pendant son exil, il évoque la 5e maxime, lorsqu'il écrit le 18 juin 1711 au chargé d'affaires Fierville accrédité auprès de lui: « Je ne saurais douter que vous n'ayez exactement informé la Cour de ce que je vous ai

dit et de ce que vous avez vu au sujet des affaires de Hongrie, et c'est en suite de cette confiance aussi, que depuis ma sortie, je n'ai donné aucune relation particulière à Sa Majesté; mais quelque véritables qu'aient pu être les vôtres, je vois bien qu'elles n'ont pas encore effacé les impressions désavantageuses que Mrs des Alleurs et de Bonnac avaient donné à la Cour, puisque depuis quelque temps on me regarde comme une orange sucée dont on rejette l'écorce »[18].

Ailleurs aussi, il lui arrive de se référer indirectement à Gracián, mais il le considère toujours comme le représentant de la morale de ce monde, qu'il condamne. On lit par exemple dans sa lettre du 22 octobre 1710 à la princesse Sienawska que « les malheureux sont toujours plus coupables que les heureux ».[19] Dans les lettres qu'il écrivit au cardinal Gualterio, pendant son émigration, il confronte sans cesse les deux conceptions morales, et il fait foi de son propre idéal, celui de l'homme chrétien[20]. Cet homme sincère n'aime pas la morale qui prêche, comme Gracián dans sa 220e maxime: « Se couvrir de la peau du renard quand on ne peut pas se servir de celle du lion »[21]. Il se sent plus proche de l'idéal de Juste-Lipse, de Juan Eusebio Nieremberg, de la littérature morale didactique qui se réclame de Sénèque ou même de l'utopie de Fénelon. C'est aussi pourquoi il condamne le laxisme jésuite, non seulement dans la *Responsio* c'est-à-dire dans l'écrit publié en 1707 qui justifie l'expulsion des jésuites de Hongrie, mais également dans ses *Confessions* où il est plus personnel. A notre avis, ce n'est pas non plus par hasard qu-il fait traduire à l'intention de la Société des jeunes nobles non pas Gracián, mais le *Télémaque* de Fénelon[22]. Ses écrits intitulés *Traité de la puissance* et *Réflexions sur la vie civile et la politesse d'un chrétien*, composés dans l'émigration, se réfèrent pour la politique à Bossuet, pour la politesse à Antoine Courtin, Gobinet, Fleury, mais toujours d'après l'idéal de l'homme chrétien et particulièrement du prince chrétien[23]. Rákóczi emprunte à Gracián ce qui correspond à sa propre conception pessimiste du monde, mais il rejette son esprit de compromis, il rejette toute conciliation entre les vertus chrétiennes et les normes morales du « monde ».

Parmi les contemporains hongrois, Gracián devait être à peine connu, mais nourris aux sources du stoicisme chrétien, beaucoup étaient d'accord avec Rákóczi pour rejeter sa morale. Il suffit de citer, parmi les protestants, Pál Ráday, qui avait défini sa propre conception de l'homme chrétien d'après la religiosité piétiste. Lui aussi avait lu en premier lieu Juste-Lipse, J. A. Weber, Rudolf Feist, mais il connaît également Antonio de Guevara et il a étudié Machiavelli avec les annotations de Conring. Gracián ne figurait même pas dans sa bibliothèque[24].

Ceci dit, on peut s'interroger sur les raisons du culte de Gracián en Hongrie au milieu du XVIIIe siècle, car si l'on considère le nombre des éditions, il s'agit là d'un véritable culte. L'*Oráculo Manual* fut édité en latin en 1750 à Vienne[25] d'après la traduction latine de 1731 de Francfort sur l'Oder, puis en

1752 à Kassa (Košice) à l'imprimerie des jésuites. (En 1747 une traduction latine fragmentaire de l'*Oráculo* avait déjà été éditée par János Molnár[26].) L'édition de Kassa de 1752 qui se basait sur le texte latin de l'édition de 1731 et portait le titre de *Aulicus sive de prudentia civili*, jouissait d'une grande popularité[27]. Ce livre fut publié sous forme de *liber gradualis* pendant trente ans, presque sans interruption. En 1752, József Szirmai soutient déjà une thèse de logique à l'académie des jésuites de Kassa, sous la présidence d'Imre Vajkovics, en dédiant cette édition à János Okolicsányi, sous-préfet du comitat de Zemplén. Cette dédicace est digne d'intérêt parce qu'elle loue le comportement de la famille Okolicsányi au temps de la guerre d'indépendance de Rákóczi, et insiste particulièrement sur le courage du père de János, Kristóf, qui fut blessé à la diète d'Onód où les Habsbourg furent détrônisés, et qui, par son attitude, fit — d'après l'auteur — preuve de fidélité à l'égard de la Maison d'Autriche et d'amour patriotique à l'égard de la « Hungaria ».[28] Cette même année, la traduction latine de Gracián paraît chez un imprimeur de Kolozsvár (Cluj) et c'est Elek Szeredai qui le dédie au chambellan impérial Ignác József Bornemissza à l'occasion de son examen de « universa philosophia » à l'académie des jésuites de de cette ville, sous la présidence d'István Móré[29]. Nous connaissons des éditions analogues de 1753 et 54, de 1760 et 69, de même de 1776[30].

En 1957, la Bibliothèque Nationale Széchényi a fait l'acquisition d'un manuscrit qui appartenait à l'origine à une maison conventuelle du Nord de la Hongrie, et qui donne l'extrait du texte de Gracián publié à Kassa, de manière à ce qu'il puisse être facilement appris[31].

Tout ceci prouve que l'enseignement jésuite utilisait l'ouvrage de Gracián en premier lieu comme manuel des sciences politiques[32]. On trouve d'allieurs la mention « política » dans le manuscrit en question.

L'écrivain Ferenc Faludi représente lui aussi l'orientation jésuite lorsqu'il publie en 1750 en hongrois, sous le titre *Bölts és figyelmetes udvari ember* (L'homme de cour sage et attentionné) les cent premières maximes, puis le reste en 1770 et 71[33]. Il traduit les deux premières parties d'après la variante allemande, la troisième d'après la version française d'Amelot de la Houssaye. (Comme à cette époque il est lui-même directeur d'imprimerie à Nagyszombat [Trnava], on ne saurait s'étonner de ce que l'édition latine de Kassa, fasse l'éloge de la traduction hongroise.) Dans sa préface, Faludi s'adresse en ces termes à la noblesse hongroise: « j'ai voulu donner une arme, un moyen de défense contre ce monde fallacieux, et non répandre une mauvaise politique parmi ma nation ». Il sait que Gracián peut nourrir une « mauvaise politique » et il traduit l'*Oráculo* parce qu'il veut donner une protection contre le « monde fallacieux », c'est-à-dire cuirasser ses lecteurs contre les mœurs non chrétiennes. La première partie de la traduction paraît au moment où sont publiés en hongrois d'autres ouvrages de morale, entre autres le traduction de Télémaque par László Haller (1757). Cette dernière traduction renvoie à une autre tendan-

ce, qui semblera plus moderne même à la fin du siècle que celle représentée par Gracián, puisqu'elle prêche une morale puritaine, une religion intime dans une société frugale et hiérarchisée.

L'édition de Kassa de la traduction latine, la traduction hongroise de Faludi prouvent que, sous le règne de Marie-Thérèse, le problème de « l'homme de cour » hongrois était devenu actuel. Cependant, à cette époque déjà, la cour de Vienne elle-même s'orientait vers les Lumières et dans les années 60 les jeunes nobles hongrois sont influencés par les philosophes.

Malgré cette contradiction la survie de l'idéal de Gracián est attestée jusqu'à la fin du siècle entre autres par la traduction en vers que fit paraître en 1790, à Győr, le curé du village de Szany, János Nagy, sous le titre *Udvari Kátó* (Caton de cour). Le nom *Kátó* (Caton) rappelle les vertus antiques, mais l'auteur ne laisse aucun doute sur le fait que les vers « mixtes » n'évoquent pas ces vertus. En tout cas il introduit sa traduction, faite d'après le texte de Faludi, par ces vers:

> Mon cher pays ! reçois de bon cœur ce que je veux t'offrir
> Car le présent travail ne te sera pas peu utile,
> Toute la politique dont il faut savoir se servir
> On la retrouve dans mon Caton, si on le suit,
> Il profitera au Sage de Cour et à d'autres,
> A ceux qui, où que ce soit, veulent devenir de grands hommes.
> Il profitera aussi aux jeunes, si comme
> Pour Caton, ils le prennent en main et y réflichissent.[34]

L'esprit des Lumières n'est pas inconnu de Nagy, comme le prouve sa discussion avec le jésuite Leó Szaitz, critique des philosophes, néanmoins c'est la « politique » de Gracián qu'il juge encore actuelle[35].

Nous sommes d'avis, d'après ce qui a été dit, qu'à la suite des changements économiques, sociaux et culturels et sous l'effet du courant de laïcisation, l'enseignement des jésuites recourt au début de XVIIIe siècle à Gracián, qu'il juge plus moderne que l'ancien stoïcisme chrétien ou même la conception morale des molinistes, tout simplement parce qu'il est plus réaliste. En même temps, l'opinion publique se sentait proche de « l'Homme de Cour », car elle croyait y trouver la description de la morale quotidienne et une préparation aux déceptions de la vie. Cette conception avait pu s'exercer avec le plus de succès dans des pays comme l'Italie, les Etats allemands ou l'Empire des Habsbourg, où le féodalisme se maintenait et essayait de défendre, son idéologie.

La morale des Lumières, qui était en fait celle de la bourgeoisie, était opposée à la conception de l'homme de Gracián. Dans l'*Encyclopédie*, Diderot analysant le « mélange monstrueux » qui représente l'homme déclare que « l'orgueil, la superstition ou la crainte ont produit des systèmes et ont embarrassé *l'homme* de mille préjugés que l'observation doit détruire. La religion est chargée de nous conduire dans la route du bonheur qu'elle nous prépare au delà des temps. La philosophie doit étudier les motifs naturels des actions de

l'*homme* pour trouver des moyens du même genre, de le rendre meilleur et plus heureux pendant cette vie passagère ».[36] Il se forme donc une conception morale nouvelle, dont le seul point commun avec les maximes de Gracián est que celles-ci ont préparé celle-là. En effet, l'opinion de Gracián de l'homme et de la société est une opinion critique, qui a aidé les Lumières par la destruction de l'ancien système de valeurs.

NOTES

[1] En ce qui concerne la fortune de Gracián en Hongrie, à ma connaissance une brève notice seulement s'en est occupée: Brachfeld, O. *Note sur la fortune de Gracián en Hongrie*, Bulletin hispanique, 1931.

[2] Cf. Gracián, B. *Obras completas*, Madrid, 1960, 1969; sur Gracián: E. Correa Calderón: B. G. Su vida y su obra, Madrid, 1961. Faragó, Henrik donne une liste des différentes éditions. In: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1895. — Une bibliographie presque complète des œuvres de Gracián est fournie par C. Sommervogel, Bibliothèque de La Compagnie de Jésus, 1890—1909, III. 1647 et colonnes suivantes.

[3] *L'Homme de Cour*, traduit de l'Espagnol par le Sieur Amelot de la Houssaie . . . Avec des notes. Paris, 1684. Cf. L. van Delft: La Bruyère, moraliste, Genève, 1971.

[4] The Courtiers Manual Oracle or the Art of Prudence . . . Now done into English. London, 1685. Autre édition: The Art of Prudence; or a Companion for a Man of Sense . . . Made English . . . and illustrated with the Sieur Amelot de la Houssaie's notes, by Mr Savage, London, 1702.

[5] Oracolo manuale, e Arte di Prudenza Cavata degl'Aforisme, che si discorrono nell' Opera di Lorenzo Gratiano Mandato in Luce da D. Vincenzo Giovanni de Lastanosa. Diretto alla Nobiltà Venetiana e dedicato all' Illustr. Et Eccelentiss. Sig. Leonardo Pesaro . . . In Venetia, 1679. Autre édition: L'uomo di corte o sia l'arte di prudenza. Tradotto dallo spagnuolo nel francese idioma e commentato del Amelot de la Houssaie. Nouvamente tradotto dal francese nell' Italiano e comentato dall' abate Francesco Tosques, Venezia, 1698.

[6] L'Homme de cour Oder die heutige politische Welt- und Staats-Weise fürgestellet von Balthasar Gracián, Hispaniern, Und wegen seiner hohen Würde in unsre hochteutsche Sprache übersetzt, anitzo aus dem Original vermehret, und zum andernmahl herausgegeben von Joh. Leonhard Santer, Franckfurth und Leipzig, 1687.

[7] Balthasar Gracián's Homme de Cour, oder: Kluger Hof- und Welt-Mann, nach Monsieur Amelot de la Houssaie seiner Frantzösischen version, ins Teutsche übersetzet von Selintes (C. Weisbach). Nebst Herrn G. Thomasii judicio von Gracián, Augsburg, 1711.

[8] Gracián's Handorakel und Kunst der Weltklugheit, Deutsch von Arthur Schopenhauer. Mit einer Einleitung von Karl Vossler, Stuttgart, (1938).

[9] La préface de la traduction latine de 1731 parle d'une édition latine de 1695.

[10] Gracianus Balthasar: Aulicus sive de prudentia civili et maxime aulica liber singularis olim hispanice conscriptus, postea et gallice, germanice editus, nunc ex Ameloti versione latine redditus, et regulis meliore et naturali ordine dispositis in formam artis redactus Franc. Glarianus Meldenus Constantiensis recensuit, latine vertit et novis perpetuisque notis illustravit. Accepit Gottl. Heinecci praefatio, Francf. ad Viadrum, 1731. Sommervogel soutient qu'il s'agit d'un pseudonyme, et que Gottlieb Heineccius, qui a fait paraître la traduction, n'a pas, lui non plus, identifié le traducteur. Op. cit. III. colonne 1648.

[11] Hominis Aulici notum Gracianum oraculum prudentiae, depromptum in sententiarum politicarum centurias III . . . Latinorum lingua loquens per interpretem P. A. Ulrich . . . 1734. In: Ostrowski—Daneykowicz, J., *Swada polska y Lacinska*, tom. 2.

[12] Krauss, W., *B. Gracián's Lebenslehre*, Frankfurt/Main, 1947; Janssen, H. *Die Grundbegriffe des B. Gracián's*, Genève—Paris, 1958; Mulagk, K. H. *Phänomene des politischen Menschen im 17-ten Jahrhundert*, Berlin, 1973.

[13] Dans la traduction d'Amelot de la Houssaye L'homme de cour, Augsbourg, 1710, 12. Dans l'original espagnol: Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre. Gracián, B., *Obras completas*, Madrid, 1960, 154.

[14] Dans la traduction d'Amelot de la Houssaye L'homme de cour, Augsbourg, 1710, 31. Le reste de la maxime: "D'ordinaire, le malheur est un effet de la folie; et il n'y a point de contagion plus dangereuse que celle des malheureux. Il ne faut jamais ouvrir la porte au moindre mal, car il en vient toujours d'autres après et même plus grands qui sont en embuscade. La vraie science au jeu est de savoir écarter." Dans l'original espagnol: "Conocer los afortunados, para la elección, y los desdichados, para la fuga. La infelicidad es de ordinario crimen de necedad, y de participantes no hay contagión tan apegadiza: nunca se le ha de abrir la puerta al menor mal, que siempre vendrán tras él otros muchos y mayores en celada. La mejor treta del juego es saberse descartar: más importa la menor carta del triunfo que corre que la mayor del que pasó. En duda, acierto es llegarse a los sabios y prudentes, que tarde o temprano topan con la ventura." Edition citée, 159.

[15] Krauss, W. o. c. 160.

[16] C'est Gusztáv Heckenast qui a fait paraître le catalogue in: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1958. no. 1.

[17] Dans la traduction de Chrysonome Jourdain: « En effet la Cour de Vienne se conduisait selon les maximes des Espagnols et par conséquent prêtait facilement oreille aux soupçons. *L'autobiographie d'un prince rebelle*, Budapest, 1977, 139.

[18] Archives du Ministère des Affaires Etrangères, Paris, Correspondance pol. Hongrie, t. 16. fol. 39.

[19] Bibliothèque Czartorisky, Cracovie, MS. 2761. Listy Rakocego, pièce 69.

[20] Les lettres de Rákóczi à Gualterio ont paru dans l'étude de B. Köpeczi, *Politique et jansénisme*. In: *Acta Historica*, 1958. No. 5.

[21] Dans la traduction d'Amelot de la Houssaye o. c. 250. Le reste de la maxime: « Savoir céder au temps, c'est excéder. Celui qui vient à bout de son dessein, ne perd jamais sa réputation, l'adresse doit suppléer à la force. Si l'on ne saurait aller par le chemin royal de la force ouverte, il faut prendre la route détournée de l'artifice, la ruse est bien plus expéditive que la force. Les sages ont plus souvent vaincu les braves, que les braves les sages. Quand une entreprise vient à manquer, la porte est ouverte au surpris. « Le commentateur français cite à ce propos Tacite dont l'exemple est Tibère. L'original espagnol: "Quando no puede uno vestirse la piel del león, vístase la de la vulpeja. Saber ceder al tiempo es exceder. El que sale con su intento nunca pierde reputación. A falta de fuerça, destreça; por un camino o por otro, o por el real del valor, o por el atajo del artificio. Más cosas ha obrado la maña que la fuerça, y más vezes vencieron los sabios a los valientes que al contrario. Quando non se puede alcançar la cosa entra el desprecio. »

[22] Cf. Köpeczi, B., *Le Télémaque en Europe Centrale et Orientale*. In: *Canadian Review of Comparative Literature*. Hiver 1977.

[23] Ces écrits furent publiés en 1751 à La Haye (Paris) dans un volume intitulé *Testament politique du Prince Rákóczi*. J'en prépare une édition critique.

[24] Gorzó, G., *Ráday Pál*. Budapest, 1915.

[25] Aulicus, sive de prudentia civili et maxime aulica liber Balthas. Graciani ... nunc ex Ameloti versione Latine redditus et regulis meliore et naturali ordine dispositis in formam artis redactus. F. G. Meldenus recensuit, Latine vertit et notis illustravit. Accessit J. G. Heinecii praefatio. Viennae Augustae, 1750.

[26] Molnár, J., *Documenta christianae politiae. Claudiopoli*, 1747. C'est László Szörényi qui a attiré mon attention sur cette publication.

[27] Balthasaris Graciani Hispani Aulicus sive De prudentia civili, et maxime aulica, liber singularis. Editio novissima. Cassoviae, 1752.

[28] B. Graciani ... Aulicus ... Honoribus Joannis Okolicsányi. dum ... theses ... logicae ... publice propugnaret ... Josephus Szirmai ... preside Emerico Vaikovics, Cassoviae, 1752.

[29] B. Graciani ... Aulicus ... nunc auditoribusque oblatus ... in Soc. Jesu Universitate Claudiopolitana universas philosophiam publice propugnaret Alexius Szeredai ... praeside Stephano More e S. Jesu, Claudiopoli, 1752.

[30] B. Graciani ... Aulicus ... auditoribus distributus ... dum in Academia Budensi positiones philosophicas publice tueretur Emericus Zbisko de Kis-Kolacsin, preside Josepho Pinter e Soc. Jesu. Cassoviae, 1752. B. Graciani Aulicus ... auditori oblatus dum ... in con entii Eperiensiensi Anno 1753 Die 27 Mensis Augustij ... S. Joannem Baptistam universam philosophiam peripatetico Scotisticam publice propugnarent Protesius Repaszky, Cornelius Pauly, etc. Ordinis Minorum S. P. Francisci Conventualium preside Bonifacis Hallinger, Cassoviae, 1753; B. Graciani Aulicus ... in ... Universit. Cassoviensi ... assertiones ex universa philosophia publice propugnaret ... Franciscus Nagy ... praeside Emer. Vajkovics ... auditoribus oblatus. Cassoviae, 1754; Graciani De prudentia civili maximae CCC. *Précédé* par: Assertiones ex universa philosophia,

quas ... propugnandas auscepit in Academia Claudiopolitana Deodatus Placsintár ex praelectionibus Stephani Biró. S. J. 1760; B. Graciani ... Aulicus ... *Suivi de:* Assertiones ex universa philosophia quas publice propugnandas suscepit ... Gedeon Tornallyay ... ex praelectionibus Danielis Hersching, Ladislai Dobai, Martini Takács, Tyrnaviae, 1769; B. Graciani Aulicus ... Dravics Donatus: Ex liberali numificentia ... Jacobi Mesko ... per dum theses ex acie ordinata Scriptura Sacra ... propugnaret Nic. Sax, Math. Világi ... Cassoviae, 1775.

[31] Bibliothèque Nationale Széchényi. Oct. Lat. 1115. B. Gracianus H. A. de P. C. Fundamentum Rerum.

[32] Cf. Finánczy, E., *A magyarországi közoktatás története Mária Terézia korában* (L'histoire de l'enseignement sous le règne de Marie-Thérèse). Tome I, Budapest, 1899.

[33] *Faludi Ferenc: Bölts, és figyelmetes udvari ember.* (L'homme de cour sage et attentionné) Écrit en espagnol par B. Gracián. Traduit de l'allemand, Nagyszombat, 1750. A Pozsony, 1ère centaine 1771, 2e centaine 1770, 3e centaine 1771. Sur la traduction, et en général sur l'idéal humain de Faludi, cf. Szauder, J., *Faludi udvari embere* (L'homme de Cour de Faludi), Budapest, 1941.

[34] *Udvari Kátó* vagy is Grátzián Boldizsárnak Faludi Ferentz által magyarra fordítatott CCC makszimái mellyeket alagyás versekbe foglalt Nagy János Rábaközben, Szany helységének plébánosa, Győrött 1790. (Le Cato de Cour, ou les CCC maximes de Balthasar Gracian traduites en hongrois par Ferentz Faludi et mises en vers mixtes par János Nagy, curé de la localité de Szany, dans le Rábaköz, à Győr 1790.)

[35] Cf. Kerényi, O., *Nagy János szanyi plébános élete és irodalmi munkássága* (La vie et l'œuvre littéraire de János Nagy, curé de Szany), Pannonhalma, 1939.

[36] Textes choisis de l'Encyclopédie. Préf. et com. par A. Soboul, Paris, 1952, 111.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 22 (1—2), pp. 11—28 (1980)

Das Gedicht des Heureka-Erlebnisses und die Jahrhundertwende

Ein Nietzsche- und ein Komjáthy-Gedicht

Von

BÉLA G. NÉMETH

(Budapest)

Erlebnis der Erkenntnis und Epochenwechsel

Bei der Beobachtung des Verlaufs von lyrikgeschichtlichen Wandlungen fällt auf, daß die künstlerischen Eigenarten der einzelnen neuen Richtungen besonders bei jenen Gedichttypen anschaulich zu erfassen sind, die man als heuristische Gedichte bezeichnen könnte, oder bei solchen, die ein heuristisches Erlebnis, ein Erlebnis der Erkennung, der Erhellung, der Entdeckung verkünden. Der Dichter offenbart darin die Erkennung, Entdeckung und Erhellung seines *eigenen* menschlichen Wesens mit einer künstlerischen Kraft, die dann das Gefühl vom Wesen, vom Sinn des allgemeinen menschlichen Seins — beziehungsweise von Erkennung, Erhellung derselben — auf uns ausstrahlt. Es entstehen freilich auch im Rahmen von florierenden oder ihren künstlerischen Gipfel bereits überstiegenen Richtungen solche Gedichte, Ihr massenhaftes Erscheinen fällt jedoch gewöhnlich auf Perioden sich ändernder Auffassungen, in deren Wandel der Literatur eine wesentliche Rolle zukommt. Das Ende des Jahrhunderts, die Jahrhundertwende, der Beginn des neuen Jahrhunderts waren überall in Europa Epochen solcher Art. Wir wollen nun am Beispiel von zwei Gedichten dieses Typs vom Ende des vergangenen Jahrhunderts untersuchen, welche heuristischen Bedeutungsinhalte und Ausdrucksweisen in jenem Zeitabschnitt den Gedichten einen Charakterzug verliehen haben, auf Grund dessen ein psychisch, literarisch geschulter Leser unserer Tage sie als zum eigenen Zeitalter gehörende (als ‚moderne', als ‚heutige', als ‚aus dem zwanzigsten Jahrhundert stammende') Gedichte erachten kann. Das eine ist Friedrich Nietzsches *Ecce homo*, das andere ein Gedicht von dem Ungarn Jenő Komjáthy, mit dem Titel: *Aus dem Dunkeln.*

Gewöhnlicherweise ist für diesen Typ von Gedichten (insofern bei einem guten Gedicht eine Steigerung überhaupt möglich ist) eine das *übliche* Maß übertreffende *Textdichte* bezeichnend. Der Begriff ist hier von entscheidender Bedeutung, denn die Lyrik ist ja die konzentrierteste Gattung. Eine abstrakte Bestimmung der Kriterien der Textdichte ist nur in einem sehr allgemeinen

Sinne möglich und auch dann eher nur durch Negativa. Ein Gedicht, dessen Dichter nicht imstande ist, von den möglichen Sprecharten diejenige zu finden, die dem Inhalt angemessen wäre, das Gesagte zu einer entsprechenden Struktur zu formen, oder auch diese Struktur durch richtige Proportion der treffend gewählten Mittel inhaltsreich genug zu gestalten, kann nicht als textdicht bezeichnet werden. Wir wählten gerade deshalb diese zwei Gedichte, weil das eine von ihnen tatsächliche Textdichte erreicht, während das andere sich den Kriterien derselben (innerhalb der Richtung) nur anzunähern vermag.

Die Untersuchung des ästhetischen Zusammenhangs zwischen Gedichten, Zeitaltern und Richtungen, der Art und Weise ihrer Schaffung, ihrer Wirkungskraft, des Verlaufs ihrer Rezeption usw., befinden sich häufig in nach Rangordnung kaum einzustufenden literaturhistorischen, literaturtheoretischen, literatursoziologischen Wechselbeziehungen. Die in den letzten Jahrzehnten auf der ganzen Welt überaus lebhaft gewordene Lyrikforschung wies auf jene Gefahr hin, die auch zufolge analytischer Zielsetzung von einem Gesichtspunkt aus, einstrangig, in einem einzigen Medium vorgenommene Untersuchungen (sei es betont bewußt gemacht und deklariert) in sich bergen. Dieselben Jahre haben aber auch die nicht geringere Problematik des entgegengesetzten Verfahrens bewiesen. Während sich die gesellschaftliche Wirksamkeit der erstgenannten Art von Prüfungen dem Nullpunkt näherte, gelangte der wissenschaftliche Wert der zweiten in diesen Bereich. Man kann demnach selbst die am meisten spezifizierten Ziele nur in einem mehrschichtigen (soziologischen, ideologisch-kulturgeschichtlichen) Bewegungsmedium erreichen. Die strenge Spezifizierung des Ziels ist aber auch bei den am meisten geschichteten Untersuchungen notwendig. Man kann es auch anders formulieren: man könnte jeden Aufsatz auf mehrere Arten betiteln, man darf aber jedem nur einen Titel bestimmter Art geben. So könnte man zum Beispiel über die vorliegende Arbeit den folgenden Zweit- oder Untertitel setzen: *Die Revolte der Persönlichkeit*, oder diesen: *Ein repräsentativer Typ des Gedichtes der Jahrhundertwende*, und auch diesen: *Wertstruktur des Erkenntnis-Gedichtes. Die Fesseln des Persönlichkeitsschaffens im Ablauf der Zeit:* Weder vom Gedicht Nietzsches, noch von dem Komjáthys kennt man das genaue Datum und die subjektiven Umstände der Entstehung. In beiden Fällen ist aber die denk- und kulturgeschichtliche Situation bekannt. Beide Gedichte entstanden in jener Periode spätpositivistisch bürgerlich-liberalen Denkens, in der die Idee des vom Sozialdarwinismus bekräftigten naturwissenschaftlichen Determinismus durch ihre herrschende Rolle die Möglichkeit des subjektiven intuitiven Vermögens, der selbstformenden, persönlichkeitschaffenden Freiheit, der moral- und zielgestaltenden Autonomie des Individuums sozusagen zu einer absoluten Negation degradierte. Diese geistig-seelische Situation kam bei beiden Dichtern in ähnlichen, aber nicht identischen Formationen der gesellschaftlichen Entwicklung zustande. Der erwähnte Determinismus stand in der Welt des ungarischen Dichters fast

eindeutig im Dienste des Machtvorrangs der Großgrundbesitzer, im Falle des deutschen im Dienste der vereinten Machtgruppe der Großgrundbesitzer und der Bürger, und was nicht weniger wichtig ist: an der Befreiung von diesen geistigen und seelischen Fesseln betätigten sich in der Gesellschaft des letzteren, des deutschen Dichters, bereits auch sozialistische Bewegungen und Ideen auf wirksame Weise; dagegen befanden sich in der des erstgenannten, des Ungarn, diese Ideen und Bewegungen zumeist noch im Stadium fragmentarischer Kenntnisse und strahlten auf den Großteil der bürgerlichen Intelligenz eher eine Anziehungskraft, als Zweifel, Rivalität oder Abstoß aus.

Viele haben es versucht, Nietzsches Gedicht ins Ungarische zu übertragen. Die Ergebnisse sind — selbst innerhalb der im allgemeinen mit Zweifel betrachteten Möglichkeiten der Lyrikübersetzung — als ziemlich schwach zu bezeichnen. Es soll hier dem Original die Übersetzung von Lőrinc Szabó beigefügt werden. Diese scheint vom Original das meiste *ahnen zu lassen*:

Ecce homo

Ja ! ich weiß, woher ich stamme !
Ungesättigt, gleich der Flamme
Glühe und verzehr' ich mich.
Licht wird alles, was ich fasse,
Kohle alles, was ich lasse,
Flamme bin ich, sicherlich !

Ecce homo

Ugy van ! tudom honnét jöttem.
Telhetetlen láng-gyönyörben
Égek, izzok, pusztulok.
Fény lesz mind, amihez érek,
Szén, amiből már nem kérek,
Ugy van, ugy van, láng vagyok !

Gattung und Annäherung

Man nannte dieses Gedicht innerhalb der lyrischen Gattung — und innerhalb der traditionellen Bezeichnung, — ein Epigramm, eine Gnome, einen Spruch, ein Selbstporträt, ein Emblem-, ein Parolen-, ein Mottogedicht. Das geschah jedesmal auf berechtigte und auf unberechtigte Weise. Es enthält sowohl in poetischer, als auch in sprachpsychologischer Hinsicht von all dem etwas, ist dennoch — in jeder Hinsicht — weitaus mehr, als alldiese Bezeichnungen beinhalten. Die psychologische Lage, der die Offenbarung, und der ästhetische Wille, dem das Werk zu verdanken ist, und welcher (instinktiv oder bewußt) die Sprechart auswählt, haben sich hier auf souveräne Weise, aber zugleich durch die natürlichste und konzentrierteste Vorherrschaft der Sprachgesetze, die Poetik, die Rhetorik und die Stilistik untergeordnet. Diese Sprache wählt sich eine uralte Art der (bereits intellektualisierten) Sprache, den verkündenden Ruf, die als unbedingt gültig empfundene, höchst emphatisch

konkludierende Verkündung des Augenblicks der Erhellung zum leitenden Prinzip, zum organisatorischen Muster. Das ist nämlich die Sprache des von zaudernder, quälender Ratlosigkeit befreienden, fröhliches Selbstgefühl verleihenden Rufes. Die Beziehung des Sprechenden zum verkündeten Erlebnis und zur Tat der Verkündung zeugt von der Freude, von dem Stolz, beinahe von der Übermut der erworbenen Sicherheit. Das Gedicht tritt aus dem Rahmen der ordnenden Sprechart genauso wenig heraus, wie aus der bereits erwähnten Beziehung zu ihr, aus der Modalität der Sprache. Der Dichter füllt diese Sprechart und diese Modalität im Laufe der kreisend ansteigenden und sich immer wiederholenden (spiralen und repetierenden) Bewegung der Sprache mehr und mehr an und hebt sie immer höher und höher. Jedes einzelne Moment der Sprache — gleich, ob es zu dieser oder jener Schicht derselben gehört — wird zu einem wechselseitig steigernden Mittel der dichterischen Textgestaltung.

Wir wollen von diesen Momenten vier hervorheben: die *Grammatik*, die Probleme der Wortstruktur, der Phonetik und auch der im engeren Sinne genommenen Rhythmik miteinbegriffen; das *assoziative Feld*, so daß wir zugleich-auch die Symbolstruktur des Gedichtes zeigen; das *szenische System*, verbunden mit der Andeutung des Situations- und Gestenschatzes und schließlich das Moment der eigenartigem (semiotischen, semantischen) *Bedeutungsebene* der Sprache des Gedichtes, die Probleme der Modalität und der Reflektiertheit in einer Weise einkalkulierend, daß sie die wichtigsten Merkmale des Richtungscharakters anzeigen. Man kann selbstverständlich die genannten Schichten (und auch jene, die ungenannt blieben) im Laufe der Rezeption, während des Lesens voneinander nicht trennen; die synthetisierende Analyse kann wiederum ohne ihre Trennung nicht vorgenommen werden.

Die Wahl der Sprechart und das grammatische Netz

Das gesamte Gedicht ist dem affektiven, zu einem unvollständigen Satz umgeformten, modifizierenden, bejahenden, bestätigenden Wort »*Ja*!« untergeordnet. Dieses emotionelle Satz-Wort wird mit einem erklärenden, einfachen Aussagesatz, mit grammatisiertem Inhalt gefüllt: »*ich weiß*.« Die übrigen Sätze stehen alle sinngemäß in einer gegenständlich subordinierten Beziehung zu jenem Doppelsatz, die Frage: »*was weiß ich?*« beantwortend, oder auch, noch genauer ausgedrückt, als Antwort die Frage: »was weiß ich dadurch, daß ich es *erfahren habe?*«. Denn das »*Ja*« hebt seinen grammatisierten synonimischen Satz, das »*ich weiß*«, aus der Gegenwart heraus, macht ihn zeitlos, deutet den endgültigen Abschluß und die immerwährende Auflösung einer schweren Meditation an. Der fast röchelnd hervorbrechende und sich hinziehende, aspitierte Gutturallaut (Chja-a-a!) macht selbst durch seinen Tonfall die extreme und endlose Gültigkeit der Erkenntnis eindeutig. Dem ersten Satz folgt — die Abhängigkeit, die gegenständliche Unterordnung nicht mehr

andeutend — eine Reihe von Aussagesätzen, eine Reihe von Selbsterkenntnis verkündenden Sätzen, die im Augenblick der Erhellung entstanden. Das sentenziöse Nacheinander der sinkenden, durchschimmernd einfach geformten Sätze mit repetierender Struktur, die finstere Klangfarbe der nahezu naiven, fallenden Paarreime, die zischend harten Aufschläge der stumpfmetrisch verschränkten Reime: all das steht im Dienste einer Verkündung der Elementarkraft der Erhellung. Der mit Spondeen reichlich erschwerten trochäischen Rhythmusstruktur des Gedichtes kommt dabei eine hervorragende Rolle zu. Im Deutschen verleiht die trochäische Struktur — mangels einer gebundenen Anfangsbetonung — jeder Zeile, jedem Akt, jedem Versfuß, dem ganzen offenbarenden Charakter des Gedichtes besonderen Nachdruck.

Mit einem Wort: alle grammatisch-klanglichen Elemente des Gedichtes fügen sich in den großen Heureka-Ruf ein. Gleichzeitig treten anstelle der signifizierten Verknüpfungsart der geschriebenen Sprache die unbezeichneten, klänglichen, assoziativen Bindungen der *hier aufgenommenen Rede*. Diese frei anknüpfende, jedoch durch starke Intentionalität straff ausgerichtete Textgestaltung ist ein wichtiger Zug, ein Hauptmerkmal der »modernen« Dichtkunst.

Filterierungs- und Organisierungsfunktion des assoziativen Symbolsystems

Raum, Charakter, Richtung der Assoziationen des Gedichtes werden bereits durch den Titel vorgezeichnet: sie bewegen sich auf der Linie der Vorstellungen vom *Gottmenschen*, vom *Menschengott* Christus-Heiliger Geist-Dionysos-Prometheus-Zoroaster, von der schmerzlichen Erkenntnis. Die eine Genese andeutende, eine Erkenntnis begriffs- und erfahrungsgemäß aussagende Sprache der ersten Zeile wird von der zweiten in die metaphorisch-symbolische Sprache von Licht-Flamme-Feuer-Glühen-Brennen (und Verbrennen) erhoben. Diese Metaphorik ist mindestens zweistrangig, doppelsinnig. Das Licht, die Flamme, die Wärme, die die Finsternis, die Kälte, den Tod vertreiben, gehören zu einem zentralen, einem Ursymbol, einem *Wertsymbol* jeder großen Mythologie, jeder großen Religion, jeder großen Poesie. Gleichzeitig (und eben deswegen) ist die Feuer-Flamme-Licht-Metaphorik eines der wichtigsten bildhaften Ausdrucksmittel des streng konkreten Alltagslebens, der Alltagssprache das auch unabhängig von jeder Mythologie, durch Kraft und Logik des natürlichen Anblicks und der seelischen Vision eine erschütternde Wirkung auszuüben vermag. Wie sehr diese doppelte (oder vielfache) assoziative symbolische Rolle der *Flamme* im Mittelpunkt steht, beweist die mit allen möglichen Mitteln hervorgehobene letzte Zeile (»Flamme bin ich, sicherlich«), denn sie vereint in sich nicht nur das ganze Gedicht, sie gesellt sich auch substituierend dem Titel zu: Siehe da, der Mensch: siehe die Flamme!

Man begegnet somit aufs neue dem grundlegenden strukturellen Merkmal des »modernen« Gedichtes. Es laufen so mehrere sich parallel bewegende

Assoziationsreihen neben einander und greifen immer wieder vibrierend aufeinander über. Sie erklären sich gegenseitig aber nur sehr selten auf eine diskursive, literarische, entfaltende Weise und obwohl sie aufeinander übergreifen, und dadurch einander immer wieder verstärken laufen sie durchwegs mit zur Vollkommenheit zwingender assoziativen Kraft. Dadurch kommt dieser gesteigerten Kraft nicht allein eine große erweiternde, vermehrende, sondern auch eine genauso wesentliche lichtende, filtrierende Rolle zu. Diesmal zum Beispiel verhindert sie einen Austritt aus der Bildreihe des Gottmenschen, des Tägers der Erkenntnis bzw. des Feuers.

Zusammenhaltende Rolle der fixierenden und ausstrahlenden Szenik

Ein weiterer wichtiger Zug eine andere Errungenschaft der modernen Dichtkunst — beziehungsweise dessen was wir als ihren Vorgänger erachten — ist die schöpferische Methode der *fixierenden und ausstrahlenden Szenik*. Obwohl diese schon immer vorhanden war, trat sie erst bei Baudelaire (oder bereits bei manchen deutschen Romantikern) um die Jahrhundertwende als allgemeines Verfahren und als Forderung, die auch vom literarisch-seelisch geschulten Publikum akzeptiert wurde, auf. Die beiden anderen Grundgattungen — Epik und Drama — verfügen über manche Mittel zur Schilderung, zum Vorzeigen der Situation der Entstehung der Werke. Auch die Lyrik borgt ihre diesbezüglichen Mittel einst von ihnen, etwa die Beschreibung, den Rahmen mit Genrebild, die Parabel, den Dialog. Auch entlehnt sie noch heute zum Teil welche, und zwar in einer Weise, die älter ist, als Baudelaire und die Romantik. Zumeist aber fixiert und zerstrahlt die Lyrik ihre Entstehungssituationen mit vollkommener Gattungsautonomie und -eigenart.

Der Dichter baut eine Sprache aus Mengen von charakteristischen Szenenfragmenten, Szenenkörnern auf, die imstande sind, ganze Reihen von unbezeichneten epischen und unausgesprochenen dramatischen Situationen, inneren und äußeren Vorgängen zu veranschaulichen und weiterzugeben. Zugleich können sie aber der eisernen Forderung der (Zusammengehörigkeit) der Kohärenz der dargestellten Szenen entsprechen. Die wesentlichsten Mittel dieser fixierenden und ausstrahlenden Szenik sind diesmal die *Sprachmimesis* plötzlichen Besinnens in dem Satz und in der Zeile die den Auftakt bilden die bildhafte *Sprachvision* der Licht-Gott-Metapher-Symbolreihe und die auf sich selbst hindeutende *Sprachgeste* des Sprechenden.

Das Zusammenspiel der Bedeutugsebenen

Diese fixierende und ausstrahlende Szenik macht — in Wechselwirkung mit dem grammatischen und assoziativen System — nicht allein die unmittelbar angehende Sprachsituation, sondern auch den gesamten Bedeutungsinhalt des

Textes einwandfrei erfaßbar. Der Verlauf des grammatischen Aufbaus die Bewegung der assoziativen Reihe, die Gezieltheit der szenischen Struktur gelangen nämlich in der letzten Zeile (»Flamme bin ich, sicherlich!«) als triumphierende Gewißheit zur vollen Entfaltung, und zwar auf eine Weise, daß sich diese Gewißheit auf *ich* und auf *homo* gleichermaßen bezieht, jedoch *nicht* so, daß *ich* und *Mensch* von vornherein identisch sind, sondern, daß sie durch *Identifizierung* identisch werden: ‚ich' der der Mensch bin, bin die Flamme' — ‚der Mensch, der Ich bin, ist die Flamme,'

Man könnte also — mit heute üblichem Wortgebrauch und üblicher Unterscheidung — folgendes sagen: das Zeichensystem dieser Sprache ist zugleich ein vollwertiges semantisches System, Der vorliegende Text erklärt vollkommen den Zusammenhang des Sprechenden, der Sprache, der Bedeutung und genauso auch die Beziehung des (vom sprechenden Schöpfer freigestellten ‚entfremdeten' Zeichensystems zur eigenen Bedeutung. Die für diese Bedeutungsebene gültige Doppeleinheit ist wiederum ein überaus typischer verdichtender Zug der modernen Cedichtstrukturen. Genauso ist auch hier die wohl wahrnehmbare ‚Zeitlichkeit' des Gedichtes, d. h. seine Eigenart, daß sich das Bedeutungssystem, das Bedeutungsnetz der Sprache erst nach Verklingen des letzten Wortes in seiner Totalität, seiner Zusammengesetztheit und Konzentriertheit zu wirken beginnt.

Sprechart, Sprechtropus des Komjáthy-Gedichtes

Die bewußt gestaltete oder instinktiv gefundene Sprechart des Komjáthy-Gedichtes traf diesmal hervorragend für das Erlebnis zu. Der Dichter baute eine klare, dreiteilige Struktur auf, die durch entsprechende Varianten des Sprechverlaufs, des Meditationsprozesses, der sprachpsychologischen Logik, des Affektausgangs mit spiralartigem Anstieg den Gipfel erreicht. Dennoch verliert das Gedicht — gehört es auch zu den besten Stücken seines Dichters und auch der ungarischen Literatur — wiederholt die Dynamik des Sprechverlaufs, auch seine Textdichte läßt nach und seine Wert- und Stilstrukturen drohen zu Überschlagen.

Aus dem Dunkeln

Ich, der ich dicht bin, lebte nur im Dunkeln,
In dem ich mich vor aller Welt verbarg.
In einer großen, unbekannten Ferne
Hab ich gelodert, einsam, hell und stark.
Als andre Sonnen unaufhörlich glänzten,
Das Volk sie ehrte überall im Land,
Da hat nicht einer auf mein Herz gesehen,
Und keiner fühlte seinen reinen Brand.
Es hat in keinem sich mein Licht gespiegelt,
Ich war die Flamme in der Einsamkeit,
Und nur der leichte, reine, klare Äther
War heiter-schön für meine Welt bereit.

Nur zu den Sternen, die da oben strahlen,
Sah ich empor aus meiner großen Nacht.
Mit ihnen kreiste ich und habe lodernd
Voll Sehnsucht an ein besseres Sein gedacht.
Doch jetzt beginnt mein Herz sich zu verströmen.
Wie es sich ausgießt, Dämme niederreißt!
Es sucht nach himmlisch-irdischen Gefährten,
Auf die zu bauen heil'ge Wonne heißt.
Es zeigt sich Freundschaft und das Licht des Herzens,
Daß es das dichte Dunkel schnell vetreibt,
Verbreitet sich in Millionen Strahlen,
Die es in jede Brust hinflutend stäubt.
Du Seele, stürme in das Meer der Seelen,
Oh, stürme hin, du stolzer, großer Fluß,
Und stürze in das frohe Miteinander,
In das die ganze Welt sich stürzen muß!
Geh auf im großen Ozean des Lebens,
Und leb' in dem, was ineinanderrinnt.
Es wartet die Verwandtenwelt der Geister
Schon lange, daß dein großes Wort beginnt.
Ich sehne mich, die Welten zu umarmen,
Ich wein' mich an Millionen Herzen aus.
Um meine reine Flamme einzuimpfen,
Such ich Millionen Gerzen mir zum Haus.
Oh, kommt und laßt uns miteinander fliegen,
Oh, kommt und weint und singt und tanzt mit mir.
In einem großen Sturmwind der Gefühle
Sind so gemeinsam in Erregung: Wir.
In meinem Herzen trage ich die Flamme,
Die Sonne trage ich in meinem Blut.
Oh, zündet Licht in euch von diesem Licht an,
Seht, wie ich sehe, brennt in heller Glut!

(*Übertragung von Heinz Kahlau*)

Die Schichten vom Ausdruck der Erhellung

Es handelt sich hier um ein Heureka-Erlebnis eines Individuums, das sein freies Selbst, seine Rolle und Möglichkeit erkennt und das mit jenem von Nietzsche verwandt, aber nicht identisch ist. Gewißheit und Sicherheit des Selbsterkenntnis-Rausches und der Selbstverwirklichung sind hier kräftig durchdrungen vom gesellig-gesellschaftlichen Akzent des missionsartigen Erlöser—Momentes. Diese Tatsache modifiziert hier — im Vergleich zu der des Nietzsche—Gedichtes — die grammatische Struktur in zwei charakteristischen Elementen. Die auch hier vorherrschende Aussageform, die manifestierende Manier, der hymnische Tonfall — sie alle werden einerseits vom Vergangenheit—Gegenwart—Antagonismus durchdrungen und zwar von einem nunmehr immerwährenden, auch die Zukunft endgültig in sich aufnehmenden Antagonismus; andererseits werden sie von der Befehlsform durchkreuzt und verstärkt. Der erste Teil der dreigliedrigen Struktur (bis zur Strophe: »Doch jetzt beginnt mein Herz sich zu verströmen«) ist in der Formel des Gegensatzes Vergangenheit—Gegenwart erfaßt, und die dominierende Rolle kommt darin allem Anschein nach der Vergangenheit zu:

Ich, der ich Licht bin, lebte nur im Dunkeln,
In dem ich mich vor aller Welt verbarg.
In einer großen, unbekannten Ferne
Hab ich gelodert, einsam, hell und stark.

In Wirklichkeit dient alles Vergangene dazu, daß dadurch der Sprechende die gegenwärtige Erhellung, das Wertmoment der eigenen Substantialität bis zum Fortissimo steigern kann. Nicht in der Gedichtsprache, sondern diskursiv und kopulativ angedeutet, könnte diese Erhellung folgenderweise formuliert werden: »Obwohl ich Licht bin, — ich bin zwar das Licht, — bin ich auch das Licht.« Das Verfahren der reinen, betonten Aussageform verstärkt diesen Gegensatz der Zeitstruktur und dadurch wiederum auch den Wert der Erhellung. Bisher hat diese falsche Vermutung, die Doppelheit — man könnte sagen: *duplex veritas* — des erscheinenden Phänomens, des Anscheins und der unbekannten Wirklichkeit nichts gestört.

Als andre Sonnen unaufhörlich glänzten,
Das Volk sie ehrte überall im Land,
Da hat nicht einer auf mein Herz gesehen,
Und keiner fühlte seinen reinen Brand.

Das herrschende Element des zweiten Teils ist die stufenweise und völlige Umkehr der reinen Aussageform in eine die Zukunft andeutende Befehlsform. Der Diehter erfaßt den Inhalt des erhellten Zustandes, dessen ethische Folge, die Prophetenrolle in einer Reihe von sich selbst vorbereitenden, sich selbst ermutigenden und suggestiven magisch-rhetorischen Selbstaufforderungen. Der dritte Teil (»Ich sehne mich, die Welten zu umarmen . . .«) unterscheidet sich vom zweiten darin, und wird dadurch zu dessen glänzend geformten, weiterbauenden Abschluß, daß in ihm keine Spur einer Kräfteanspannug der Selbstüberzeugung, des Selbstbezauberns anzufinden ist. Der meisterhafte Kunstgriff im Finale des dritten, abschließenden Teils ist, daß es die Struktur des ersten, in Aussageform abgefaßten Teils, mit seinem Vergangenheit—Gegenwart—Zeitantagonismus (»Ich, der ich Licht bin, lebte nur im Dunkeln«) variiert, und zwar auf eine Weise, daß der Vergangenheit—Gegenwart—Gegensatz zum Gegenwart—Zukunft—Gegensatz, die reine Aussageform zu einem Aussageform—Befehlsform—Paar, die reine bildhafte Metaphorik zur begrifflichen Metaphorik wird; vor allen Dingen werden aber die beiden Sätze, Glieder der ersten Zeile mit widersprüchlicher Bedeutung, hier in einen unbezeichneten Konsekutivsatz verwandelt, in einen Syllogismus, der den Erhellten und die zu Erhellenden, den Propheten und sein Volk umfaßt: »Seht, wie ich sehe . . . !«

Der Assoziativschatz, die assoziative und Symbolwelt des Gedichtes sind noch durchschimmernder. Die in den heiligen Büchern enthaltenen Geschichte der großen Glaubensstifter berichten fast ausnahmslos über die Zeit der Vorbereitung in der Einsamkeit der Wüste. Auch ist es allgemein üblich, daß die die Vorbereitung abschließende Erhellung — so berichten davon jene heiligen

Texte — durch die Metaphorik von *Feuer—Flamme—Licht* zu einem wirksamen Ausdruck gelangt. Komjáthy, von dem angeblich zehn Manuskripte philosophischer Schriften verlorengegangen sind, stand teils dem Pantheismus, teils den Verkündern der Gnosis und teils (und auch infolgedessen) der romantischen (nicht-Hegelschen) Lehre von Weltseele und Weltgeist nahe. Es haben sich also die Vorstellungen des Propheten, der Erhellung in jener Metaphorik naturgemäß weiterentwickelt, welche andeutete, daß man *Gottes Ausströmen* (seine Emanation), die Offenbarung der Weltseele, in den großen Geistern zu erfassen habe, daß man die Auflösung der menschlichen Natur im Göttlichen, im universell Einem, am besten im großen geistig-seelischen Euphorien, in Ekstasen erreichen und wahrnehmen könne. Wenn auch der Leser über die diesbezügliche Bewandertheit Komjáthys nicht informiert ist, so wird er bereits aus dem assoziativen Gewebe der kosmischen Metaphorik, der prophetischen Symbolik und der drängenden Selbst- und Weltaufforderungen das uralte Erklärungsprinzip, ‚Alles ist eins', ‚Eins ist alles', sein Verlangen und seine Ekstase herausfühlen. Ohne über Komjáthys Interesse für Saint-Simon etwas gehört zu haben, wird der Leser auch die gesellschaftliche Beziehung jenes ‚Alles: eins' spüren. Die Schillersche, Beethovensche Assoziation und Einwirkung deuten an sich auf das große Verlangen nach Eins-werden, nach Verschmelzung, auf die uralte philosophische Beziehung hin. Wie im Falle der grammatischen Elemente, gelangt das Gedicht auch auf der Ebene der Assoziation und des Symbolschatzes, nach spiralförmig verlaufendem Anstieg, erhaben zu der Vorstellung des Menschengottes, des Gottmenschen, der Träger des Lichtes ist.

Die Szenik des Gedichtes, die bezüglich der Darstellung, der Glaubwürdigkeit eine wesentliche Rolle spielt, kann vor allen Dingen in zwei Momenten erfaßt werden. Das eine besteht aus dem Wechsel von Approximation und Abduktion; die affektive Narration bildet das andere. Das gefundene prophetische Selbst wird bald mittels Metaphorik gezeigt, bald durch Wechsel der Substanz des grammatikalischen Subjektes und der Person des Prädikats; andersmal mit Hilfe von pars—pro—toto Benennungen, oder sachlichem Wohlgefallen von etwas ferner und von außen, dann wiederum fröhlich ausplaudernd aus der Nähe und von innen.

> Es hat in keinem sich mein Licht gespiegelt,
> Ich war die Flamme in der Einsamkeit,
> Und nur der leichte, reine, klare Äther
> War heiter-schön für meine Welt bereit.

Auf diese Weise kommt eine ganze Reihe von Personifikationen zustande. Das Gedicht fällt dennoch nicht in eine Personifikationsreihe und zur allegorisierenden Methode der früheren (deutschen) Romantik und dem Baudelaire vorangegangenen poetischen Verfahren zurück, was gerade der inneren, der seelischen Narration zu verdanken ist. Denn diese innere Selbsterzählung gibt

nicht allein den erwähnten Wechseln eine Daseinsberechtigung, diese werden durch ihre Vermittlung unentbehrlich. Die Euphorie, die Ekstase, das Hymnische der Erkenntnis würden in Monotonie überschlagen, wechselten Blickpunkt, Raum—Zeit—Perspektive und Subjekt—Prädikat—Relation nicht immerfort während der ganzen Selbsterzählung. Diesen Wechsel, die Überbrückungen und die plötzlichen Umschaltungen erklären und verifizieren gerade den Glauben und die Rolle des Fürsprechers vom ‚Alles ist eins', ‚Eins ist alles'. Besonders anschaulich deutet die letzte Strophe auf Herkunft und Ergebnis des Verfahrens hin: Universum und inneres Ich, persönliches Verlangen und kosmischer Akt, symbolartiges Zeichen und sachliche Aufforderug, zartes Geständnis und deklarativer Aufruf schmelzen dadurch zu einer bestimmten Einheit zusammen.

In meinem Herzen trage ich die Flamme,
Die Sonne trage ich in meinem Blut.
Oh, zündet Licht in euch von diesem Licht, an,
Seht, wie ich sehe, brennt in heller Glut!

Textdichte, Gedichtssprache, Aufbau

Komjáthy gelang es also die mit seinem Erlebnis übereinstimmende Sprechart zu finden und diese formte er mit sicherem Gefühl zu einer angemessenen Struktur. Man hat — auf den ersten Blick — zu Recht den Eindruck, sein Gedicht sei ‚ideell' reicher und auch wertvoller als jenes von Nietzsche. Warum steht sein Gedicht — ist es noch so großartig — als Kunstwerk dennoch dem anderen nach?

Die Erklärung dürfte sich aus dem merkwürdigen — innerhalb der Gattung und der Richtung bestehenden — Unterschied in der Textdichte ergeben. Zwecks besserer Erhellung der Dinge *ließe* sich das die sprachliche Kompetenz (Richtungskompetenz) betreffende Begriffspaar von Habermas einführen, und zwar in der von J. L. Austin korrigierten und seitens Habermas' offensichtlich angenommanen Gestalt. Dementsprechend befindet sich auf der einen Seite die Interaktionssprache, das Interaktionsartige, auf der anderen die Diskursartige Sprache. Die erstgenannte teilt vom Sprechenden als wahr empfundene, als Wahrheiten bekannte Informationen mit, die zweite ‚problematisiert' durch Ideenaustausch den Stoff, die Information der Sprache, und dadurch auch die Authentizität derselben. Auch diese problematisierte Sprache kann — und ‚will' auch in der Dichtkunst — zur Geltung, zur Authentizität naiver Natürlichkeit — »in den ‚naiven' Geltungsmodus«, wie Habermas es formuliert — der Interaktionssprache gelangen. Die noch, oder nicht mehr problematisierte Sprache gilt als Akt zwischen Menschen, denn durch sie — als Tat — wird etwas verrichtet, erledigt. Die Wichtigkeit dieser Sprechart, dieses Sprechmodus (und des diesen bezeichnenden modalen Elementes) in Bezug auf direkte Mitteilungsgültigkeit pflegen die meisten Sprachphilosophen

unserer Tage besonders zu unterstreichen. Carnap spricht von der Notwendigkeit der Intersubjektivität zu der Mitteilungsgeltung dieser Art, Feigl von der mentalen Sprache, Rede (d. h. von der aus persönlicher Spiritualität—Mentalität spontan entsprießenden Sprache, Rede), Heidegger versteht unter ‚bodenlosem Gerede' die auf Offenheit beruhende Sprache, die faktisch von persönlichem Belang und Gefühl ist, gegenüber dem persönlichem Geschwätz, dem jede Grundlage inneren Interesses fehlt; Wittgenstein wiederum sagt ganz offen, daß der Grundmodus dieser Sprache beziehungsweise dieser Rede der Indikativ ist, selbst dann, wenn er in einzelnen Details oder auf den ersten Blick anders erscheint, und umgekehrt: Falls eine andere Art der Mitteilung in diesem Modus vorkommt, hat man es mit einer Verkleidung zu tun, die sich entlarvt.

Wir können diese Formulierungen nicht, oder nur zum Teil akzeptieren, unsere Aufmerksamkeit lenken sie jedoch auf das Problem hin. Die subjektive Wirklichkeit des Subjektes kann sich in der Sprache, in der Rede vermutlich dann als Mitteilung mit naturgemäß gegenständlicher Geltung objektivieren, wenn die subjektive Wirklichkeit — in ihrer Ganzheit, oder mindestens zum Teil — mit objektiver Wirklichkeit, mit einer wesentlichen, konkreten und allgemeinen objektiven Wirklichkeit koinzidiert. In der Lyrik wird in solchen Fällen diese Wirklichkeit — wie Attila József es formuliert hat — zu einer ‚Weltganzheit', sie übernimmt die Repräsentanz des Ganzen der Welt. Befinden sich in der Sprache, in der Sprache des Gedichtes Elemente, die von jener Repräsentanz nicht, oder nicht ausreichend durchdrungen sind, so kann von einer vollkommenen Textdichte offenbar keine Rede sein.

In allen Schichten, allen Momenten des *Ecce homo* ist die Sprache eine ‚Interaktionssprache', die Rede eine ‚Interaktionsrede', folglich ist das Gedicht textdicht, und zwar gemäß jener Eigenheit der Sprache, daß das lyrische Werk — sich spiralförmig erhebend und erfüllend — im letzten Moment, vom letzten Moment zurückblickend seinen vollen Sinn erhält. Auch bei Komjáthy gilt das für das äußerste Moment. Inzwischen bewegen sich aber — in der dritten und dann von der sechsten bis zur neunten Strophe — die Steigung und Füllung nicht vorwärts. Es handelt sich dabei nicht nur um einen aus der Natur der Kunst folgenden detensionsartigen, funktionalen Fall der Spannung. In der dritten Strophe verläuft die Bewegung ebenfalls in waagrechter Richtung; von der sechsten bis zur neunten Strophe hingegen beobachtet man ein Gefälle. Die Interaktionssprache nähert sich der ‚Diskussionssprache', erhält einen ‚problematisierenden' Charakter, und erfüllt in der ‚Repräsentanz der Weltganzheit' nicht die gleiche Funktion, wie in den vorangegangenen und in den folgenden Strophen. Die sechste Strophe bringt verglichen mit der fünften — wenn sie auch keine Wiederholung, kein —, Gerede' ist kaum ein Plus, muß also als eine Variation betrachtet werden, die kaum irgendeine Funktion, ‚Interaktion' erfüllt. Es stellt sich somit in der Rezeption beim Lesen eine erzwungene Situation ein, wobei man — nach den Vorangehenden, von den Folgenden

zurückblickend — nichts empfängt, nichts zum Rezipieren erhält. Betrachten wir nur die sechste Strophe mit ihren erklärenden, diskursiven Variationen:

> Es zeigt sich Freundschaft und das Licht des Herzens,
> Daß es das dichte Dunkel schnell vertreibt,
> Verbreitet sich in Millionen Strahlen,
> Die es in jede Brust hinflutend stäubt.

Es gibt zu bedenken, daß unmittelbar davor eine Strophe mit mächtiger Diktion, verdichteter Grammatik, stark geläutert, mit ihrer strahlender Szenik, zusammengesetzten Assoziationen und reichem Gestenschatz steht:

> Doch jetzt beginnt mein Herz sich zu verströmen.
> Wie es sich ausgießt, Dämme niederreißt!
> Es sucht nach himmlisch-irdischen Gefährten,
> Auf die zu bauen heil'ge Wonne heißt.

In der darauffolgenden dritten Strophe ist folgendes zu lesen:

> Ich sehne mich, die Welten zu umarmen,
> Ich wein' mich an Millionen Herzen aus.
> Um meine reine Flamme einzuimpfen,
> Such ich Millionen Herzen mir zum Haus.

Fassen wir jetzt das übliche jambische Fluten der sechsten Strophe ins Auge und vergleichen wir es mit der durch Spondeen, durch das Zusammenspiel von Klangfarbe und Tonlänge funktional beschwerten Metrik der beiden anderen:

Doch jetzt beginnt mein Herz sich zu verströmen.
– – / ∪ – / – – / ∪ – / ∪ – /–

Such ich Millionen Herzen mir zum Haus
– – / ⏑⏑ – /∪ – / ∪ – / – – /

Oder aber beachten wir die müßige, erklärende (sich rechtfertigende), einen Finalsatz enthaltende zweite Zeile der sechsten Strophe, beziehungsweise die überaus diskursive, umständliche, funktionslose vierte Zeile derselben.

Ist denn der Mangel an Textdichte, der auch in seinem großartigen Gedicht aufscheint, Komjáthys geringerer Begabung zuzuschreiben, oder der unterschiedlichen Entwicklungsstufe der beiden Poesien, der beiden Kulturen, der beiden Gesellschaften jenes Zeitalters? Es findet sich offenbar keine Begründung, keine Antwort darauf. Die Verschiedenheit der Begabungen bietet eine naheliegende Lösung, die über den geschichtlichen Anlaß jedoch, über die Funktion dieses Werkes nur wenig verrät. Die Entwicklungsstufe dürfte etwas bezeichnender sein, man hat sie nur nuanciert genug zu behandeln.

Wir wollen es versuchen. Errare humanum est und sollte man unsere Ansicht berichtigen, so wollen wir nicht bei ihr beharren.

Die Revolte

Dieses Gedicht galt auch für Nietzsche selbst als grundlegendes Werk, als lyrischer *chef-d'œuvre*, was auch die Tatsache beweist, daß er seinem letzten Schreiben, seiner unheimlichen und wunderbaren, skandalösen und fesselnden, dem Irrsinn verschriebenen und hellseherischen seelisch-geistigen Selbstbiographie den gleichen Titel gab: Ecce homo; jenem Werk, des den vielversprechenden Untertitel trägt: ‚Wie man wird, was man ist', dessen Kapitel — inmitten der sich schneller und schneller wiederholenden S.O.S.-Signalen und letzten Aufflammen — solche herzbeklemmend komische Untertitel ernielten: ‚Warum bin ich so weise', ‚Warum schreibe ich so gute Bücher', und der abschließende Titel heißt: ‚Warum bin ich das Schicksal' — (man könnte diesen Satz auch anders formulieren, etwa: ‚Warum bin ich das Verhängnis'). Wie der Dichter selbst über das eigene Gedicht dachte — genauso denken darüber auch seine Ausleger. Zwei Beispiele dafür. In seiner (berühmt-berichtigten, aber immerhin grundlegenden) Nietzsche—Monographie stellt Ernst Bertram dieses Gedicht auf die letzte Seite als letzten Absatz hin, als brächte dessen Erhellung das Lebenswerk zur Erfüllung, als wäre es zum ‚consummatum est' geworden. Die Baeumler'sche Ausgabe (1954), von interpretierender (apologetischer und apotheosierender) Tendenz durchdrungen, setzt indessen an das Ende der Prosawerke (mit chronologischer Logik) die *Ecce homo* Prosaschrift, an das Ende der Gedichte wiederum (mit interpretierender Logik) das Gedicht *Ecce homo*, mitsamt einer anderen verwandten, der gleichfalls zeitlosen *Sternenmoral* (»Was geht dir, Stern, das Dunkel an.«).

Anfangs wurde bereits darauf hingewiesen, wie sehr Nietzsche der deterministische Positivismus verhaßt war. Aber das andere Beruhigungsmittel des Bürgers, das *zur Staatsreligion, zur nationalistischen Stütze* avancierte (oder degradierte) Luthertum, hat er — wenn möglich — noch glühender verachtet. Er scheute sich nicht, den ersten gegen das andere nonchalant auszuspielen. Warum ihm diese beiden Ideen so sehr verhaßt waren? Er sah in ihnen den schmählichen, den ‚infamen' Anstifter der Erlahmung, die Haupthindernisse des individuellen Willens, des dezidierten Aktes, der entwickelten Persönlichkeit. Wir wissen, daß in nahezu alle Literaturen, insbesondere in diese von Mittel und Osteuropa Nietzsches Lebenswerk sozusagen ‚von zwei Seiten her' eindrang. Gewöhnlich zuerst in der Rolle des Zerstörers vom Bestehenden: als Zerstörer der scheinheiligen Betrachtung, der verlogenen Wertordnung, der verkümmernden Moral. Wir wollen als Beispiel nicht die frühe dänische und skandinavische Aufnahme durch den kampflustigen, radikalliberalen Brandes anführen, sondern eine frühere, wenn auch quasi unbekannte Rezeption. Ein Jahr nach ihrem Erscheinen (1873) wurde *Die Geburt der Tragödie* von dem namhaften ungarischen Musikkritiker József Harrach in der Zeitschrift ‚Figyelő' eingehend und mit begeisterter Sachkenntnis auch als gesellschaftskritische

Werk aufgefaßt, gewürdigt. Dies geschah in jener Zeitschrift, die gegen die Macht der Hierarchie der herrschenden Klasse, der patriarchalisch-nationalen Ideologie und des in ihrem Sinne organisierten Staates, beziehungsweise auch gegen jeglichen Zwang an der Gemeinschaftsmoral kämpfte und nach besten Kräften die Bedingungen der freien (liberal-bürgerlichen) Entwicklung des Individuums zu sichern und zu bewahren trachtete. Diese Zielsetzung trat noch klarer hervor, als die Zeitschrift ein Jahr darauf, die antibismarckianisch-antietatistische Linie der *Unzeitmäßigen Betrachtungen* in den Vordergrund stellte und diesem Werk das Anrecht auf eigene Existenz und auf eigenes Denken gegen agressive imperialistisch-nationalistische Ziel und Wertforderungen verteidigt sah. Später wird es gerade Komjáthy sein, durch dessen Vermittlung — nach fast anderthalb Jahrzehnten der Vergessenheit — der zweite Abschnitt des Zustroms beginnt. Seine Gattin, die auch im geistigen Angelegenheiten treue Gefährtin, hat — wie es die Nachfahren der Familie bezeugen — in seinem einzigen erschienenen Band (»A homályból« — »Aus dem Dunkeln«) die Verwandten Nietzsche—Zitate neben die einzelnen Gedichte notiert. Man könnte die Reihe noch lange fortsetzen, beim jungen Antiviktorianer G. B. Shaw beginnend, bis zum suchenden, revoltierenden jungen Gorkij.

Aber weder Komjáthy, noch die anderen waren Nietzsches Schüler. Komjáthy — ist in der Lyrik das ungarische Kettenglied jener Richtungsbewegung, welche die grammatischen Gebundenheiten der Sprache schwächte, weil dadurch die Rhetorik umso mehr verstärkt werden könnte; welche den formallogischen Gang des Vortrags anscheinend durcheinanderbrachte, weil dadurch das assoziativ-psychologische und kulturhistorische Netz umso enger geflochten werden kann; welche die episierende- dramatisierende Fassung mehr und mehr abbaute, um die Ordnung des szenischen Aufbaus umso intensiver und reichhaltiger zu gestalten; welche sich von der verallgemeinernden Ebene der konkreten Bedeutung immer weiter entfernte, um den individuellen und allgemeinen Sinn des Werkes für sie zugänglicher zu machen, um aus den schwer zu erforschenden und zu beschreibenden, sich unausgesetzt verändernden und niemals abkömmlichen, bei der Leserezeption naturgemäß nicht wahrgenommenen, in Wirklichkeit dennoch mit der Geltung einer Gesetzmäßigkeit jederzeit gegenwärtigen poetischen Faktoren, zum Schutz der bis dahin niemals dermaßen gefährdeten Persönlichkeit möglichst große innere Kräfte anzuhäufen, deren Schutz in der bürgerlichen Literatur jener Epoche eindeutig die Lyrik als erste auf sich nahm.

Im Zeichen dieses Schutzes sträubte sich der Dichter des *Ecce homo* vor dem sich dem Naturgesetz ausgeliefert unterwerfenden *homo-animal* nicht anders, als vor der sich der Gnade Gottes unterwerfenden *homo-creatura resignata*. In diesem Sinne gibt er auf die Frage ‚Was ist der Mensch?' die Antwort: »was überwunden werden soll« Das Erschaffen einer dem Leben dienlichen wertvollen Welt ohne die schöpferische Absicht, aus allen Menschen Persön-

lichkeiten zu machen, ist offenbar nichts als reine Illusion, als reines Gezücht, und ähnlich ist es offenbar auch ohne Personlichkeits-Anwesenheit der Schöpfer Nietzsches ekstatischer Persönlichkeitswille fiel somit in einer Epoche, in der gesellschaftliche Kräfte und Ideologien den Wert der Persönlichkeit sozusagen zum Gefrierpunkt herabsenkten, mit einer allgemein-objektiven Notwendigkeit zusammen. In der geschichtlichen Diagnose und Therapie von Marx konnte und gewann auch die Persönlichkeit den ihr gebührenden Platz in ihrer Totalität. Nietzsche jedoch besaß (ähnlich der Mehrzahl der zeitgenössischen Schriftsteller — wir berufen uns dabei auf Lukács — ganz blasse, prekäre, fragmentarische und zur Feindseligkeit stimmende Kenntnisse der sozialistischen, marxistischen Ideen. Er strebte danach, das erkannte Fehlen einer Möglichkeit zum Persönlichkeitsschaffen innerhalb seiner eigenen Gedanken- und Ideenwelt mit Hilfe des ‚übermenschlich' gesteigerten Willens abzuschaffen.

Es ergab sich daraus ein überaus verwickeltes Gemenge von subjektiven und objektiven Fakten and Faktoren, und man muß mit großer Vorsorge versuchen zu zeigen, wann und was wirksam wird, was sich in dem Werke zur ästhetischen Objektivität, zur ausstrahlenden ästhetischen Tatsache vergegenständlicht. Jaspers und Lukács beweisen — allerdings mit unterschiedlichen Vorzeichen —, daß Nietzsche auch für die Religiosität und sogar für das Christentum ebensoviel übrig hatte, wie gegen sie, und beide behalten auch Recht. Aber Jaspers unterbringt ihn in der Nähe des sentimental-moralischen Christentums des Zeitalters — in Anbetracht seiner *den Menschen* betreffenden Gefühle, subjektiven Absichten; Lukács hingegen placiert ihn nahe dem die gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit gutheißenden Ideologie—Christentum — in Anbetracht seiner objektiven Ergebnisse, die auch dazu geeignet waren, aus ihnen soziale Lehren zu formen. Beide Philosophen führen auch ihre Gründe an. Man darf jedoch selbst in diesem Fall nicht außer Acht lassen, daß man es mit jenem Rebellen zu tun hat, der sein Verlangen nach Persönlichkeit in sein extremes, abnormes Verlangen nach dem Gottmenschen, nach dem Menschengott emporschraubt, wenn es sich um seine meist gegensätzlichen, einwandfrei widersprüchlichen Offenbarungen handelt. Die Wahrheit der Lyrik ist auf eine andere Weise wahr, als die der Philosophie, die der direkten Ideologie, die des Didaktischen; anderswie, und das schlägt sich auch in anderen Schichten der Seele nieder. Lukács, der große Kenner und Verehrer der literarisch-menschlichen Werte, weist auf den Wert, auf die Bedeutung Nietzsches, und zwar nicht des lyrisierenden Philosophen, sondern des rebellierenden lyrischen Dichters wiederholt hin. Es ist allerdings bekannt, daß die Rebellion — gewöhnlich — in einer ungewissen Ideologie wurzelt; sie kann meistens auch nach mehreren Richtungen führen. Die Rebellion des um die Persönlichkeit (die ‚immerhin größter Schatz des Menschen ist') auf unsicherer ideologischer Basis revoltierenden Nietzsches verwandelte sich zur Attitüde; die Attitüde wurde zum subjektiven Gehalt der Persönlichkeit, und dieser subjektive Gehalt objektivisierte

sich in seinen besten Gedichten. Sie richtet sich gegen die Anstifter einer der gegenwärtigen — und in so vielen anderen Epochen auf eine andere Weise erscheinenden — objektiven Grundgefahren, gegen die Gefahr des Verlustes, des Unmöglichwerdens der Persönlichkeit.

Die ideologische Basis der Rebellion Komjáthys — das kann zumindest der Anschein sein — war klarer und breiter, was den Schiller'schen, Beethoven'schen, Saint-Simon'schen Aufklärerelementen zu verdanken ist. Sein Zeitalter jedoch brachte den ersten gewaltigen Sturmangriff des Imperialismus unter anderen (oder auch insbesondere) gegen die Persönlichkeit. Man mußte einen Durchbruch mit anderen Ideen, mit anderen Mitteln erreichen. Was aber noch wichtiger ist: bei Komjáthy verwandelte sich jene Ideologie nicht in solchem Maße zur Attitüde und sie wurde nicht in solchem Ausmaß zum Gehalt der Persönlichkeit, zur Persönlichkeit selbst. Infolgedessen erscheint sie im Gedicht nicht nur als interaktive Manifestation der Persönlichkeit, sondern auch als mitgeteilte, vorgetragene (didaktische) Ideologie. Vielleicht ist die Textdichte deshalb nicht so hochgradig und zeitgemäß; vielleicht kommt es in dem Gedicht — ist es ansonsten noch so großartig — deshalb sogar wiederholt zu einem Gefälle.

Das ist die Ouvertüre der Epoche der gewaltigen Umwertungen, vielleicht einer der schwersten in der Geschichte der Menschheit. Es ist eine überaus komplizierte geistige Welt. Nietzsche wollte darin die Erkenntnis und die Verwirklichung der Selbstsubstanz, des Ziels der Persönlichkeit des Menschen, von keinerlei Revolte zurückschreckend, um jeden Preis erzwingen. Er verirrte sich, oft verirrte er sich verhängnisvoll; er beendete seine seelische Selbstbiographie mit einer ungeheuren Kraftanspannung des Willens zur Erkenntnis, zur Verwirklichung. Sein letzter Satz lautet: »Hat man mich verstanden?« »*Dionysos gegen den Gekreuzigten.*« Aber kurz darauf, als das ewige Dunkel ihn überfiel, und die auf sich genommenen immensen Sperren als Folge der Zerklüftung der Seele etwas nachließen, und zur Zeit einzelner Aufflammen, die ihn befähigten, zur Feder zu greifen, nannte er sich auf herumliegenden Papierfetzen — welches Elend! — mit Mühe und Not geschrieben bald Dionysos, bald den Gekreuzigten. Eine Entscheidung wollte er um jeden Preis; er gelangte jedoch allem Anschein nach in der verborgensten Tief seiner Seele bloß bis zur Revolte. Vielleicht läßt sich damit am einfachsten begründen, warum er — wie auch so viele seiner Gefährten — in jenem Gedicht der Feuer—Flamme—Licht—Symbolik, des Heureka-Typs die eigene *Selbsterkenntnis* zu offenbaren vermochte. Er sprach:

Ja! ich weiß, woher ich stamme!
Ungesättigt, gleich der Flamme
Glühe und verzehr' ich mich.
Licht wird alles, was ich fasse,
Kohle alles, was ich lasse,
Flamme bin ich, sicherlich!

Komjáthy sagte:

Ich, der ich Licht bin, lebte nur im Dunkeln,
Indem ich mich vor aller Welt verbarg.
In einer großen, unbekannten Ferne
Hab ich gelodert, einsam, hell und stark.

In meinem Herzen trage ich die Flamme,
Die Sonne trage ich in meinem Blut.
Oh, zündet Licht in euch von diesem Licht an,
Seht, wie ich sehe, brennt in heller Glut!

Baudelaires Worte:

Quand chez les débauchés l'aube blanche et vermille
Entre en société l'Idéal rongeur,
Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur,

Le soleil a noirci la flamme des bougies;
Ainsi, toujour vainqueur, ton fantôme est pareil,
Âme resplendissante, a l'immortel soleil!

(*L'aube spirituel* — Geistiger Tagesanbruch)

*

Es gibt geschichtliche Situationen, in denen die künstlerische Revolte ausschlaggebender sein kann, als selbst die bis zum kleinsten Detail durchgedachten, komfortablen Utopien. Das Ende des XIX. Jahrhunderts und die Jahrhundertwende dürften solche Zeiten gewesen sein. Es wäre freilich unhistorisch und ein Unsinn, wollte man diese Rolle der Revolte verallgemeinern. Am Ende des vorigen Jahrhunderts ging jedoch die Revolte innerhalb der bürgerlichen Kultur zweifellos im Zeichen der neuen Selbsterkenntnis des Menschen, des Neuerschaffens seiner Würde vonstatten. Wenn aber ihr Pendel in Folge der eigenartigen Natur ihrer Psychologie, ihrer Selbstüberlassenheit und ihres kompaßlosen Zustandes auch diesmal — wie schon so oft — anch dem anderen Extrem ausschlug, und in jenem Extrem das Idol ohne Realität, den Gottmenschen, den Menschengott verkündete, so hat sie aber auch — zumindest zum Teil — dem Mensch—Menschen, dem Individuum, sein Recht zurückerobert, um — nach Spencer, der das Individuum, den Menschen innerhalb der, ‚diversen Teile der Anhäufung', ‚der sich differenzierenden Kräfte' als, Entwicklung des Mechanismus und Entwicklung der Betätigung desselben' definiert hat — im eigenen Bewußtsein aufs neue Träger des Lichtes, der Flamme, der Sonne zu werden, und um von sich selbst sagen zu können: ‚In meinem Herzen trage ich die Sonne!', oder: ‚Flamme bin ich, sicherlich!' beziehungsweise: ‚Meines Lichtes Seele, ewige Sonne, Du.'

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 22 (1—2), pp. 29—71 (1980)

The Reinterpretation of the Chekhovian Mosaic Design in O'Neill's Long Day's Journey Into Night

By

PÉTER EGRI

(Budapest)

Set in the critical year of 1912 when O'Neill attempted suicide, contracted tuberculosis, his father's career as an actor was ended, his own as a creative writer began but was overhung by a disease then considered fatal, his mother's morphinism and his brother's alcoholism became aggravated; and written in the ominous years (1939—41) when World War II broke out, a new holocaust was ravaging mankind, fascism was dangerously expanding, rapacious greed attained international proportions, the dramatist's nervous system was attacked and his third marriage with Carlotta Monterey proved a threatened idyll of bitter quarrel and passionate reconciliation,[1] *Long Day's Journey Into Night* was conceived as an autobiographical play of painful penetration, personal reckoning and assessing summary. It is the intensity of the introspection which makes it a universal statement; and it is O'Neill's desperate quest for endangered values that is responsible for its elegiac mood heightened into tragic beauty. "This play of old sorrow, written in tears and blood"[2] is significantly exempt from any trace of sentimentalism. Its achievement is, in a considerable measure, due to its specific pattern which, like the structure of Chekhov's mature plays (especially *The Cherry Orchard*) comprises all the characteristic ways in which short story-like elements are integrated into the drama in the dramatist's total oeuvre.

The first of these procedures, so typical of Chekhov's and O'Neill's one--acters, the structural coincidence of the turning point of a short story (actual or implied) and of the culmination point of a short drama (or dramatic episode) appears early in Act One of *Long Day's Journey*.

The story in question is the pigs-in-the-ice pond narrative. Its epic character is obvious: it is a popular anecdote, and it is, in fact, a twice told tale; James Tyrone's shrewd Irish tenant, Shaughnessy told it to Edmund, and Edmund tells it to the Tyrone family. Shaughnessy broke down part of the fence separating his farm from the estate of Harker, the Standard Oil millionaire to give his pigs a free wallow in the oil magnate's ice pond. When Harker came

to rebuke Shaughnessy in person, the farmer would not give him much of a chance to say a word;

> he accused Harker of making his foreman break down the fence to entice the pigs into the ice pond in order to destroy them. The poor pigs, Shaughnessy yelled, had caught their death of cold. Many of them were dying of pneumonia, and several others had been taken down with cholera from drinking the poisoned water. He told Harker he was hiring a lawyer to sue him for damages. And he wound up by saying that he had to put up with poison ivy, ticks, potato bugs, snakes and skunks on his farm, but he was an honest man who drew the line somewhere, and he'd be damned if he'd stand for a Standard Oil thief trespassing. So would Harker kindly remove his dirty feet from the premises before he sicked the dog on him. And Harker did ![3]

The expulsion of the millionaire-landowner from the farm is evidently the pinnacle of the story. It is also the peak of the dramatic scene when in *A Moon for the Misbegotten*, with changed names, the same story is presented and enacted.[4] (The narrative seems to be a twice told tale in more senses than one.) The end of the story is a dramatic climax in *Long Day's Journey* as well, because at this point of the plot James Tyrone's attitude is diametrically changed: if previously James thought that the joke was on him, and he as Shaughnessy's landlord resented what he called Edmund's "Socialist gabble",[5] now he admires Shaughnessy, laughs at Harker's expense, and — as Edmund observes and Mary confirms — is simply tickled to death celebrating inside and in spite of himself the great Irish victory over a Yankee millionaire. Squabbles between the Tyrones soon flare up, earlier tensions increase and burst out presently. But for the time being, and for a short time, all the members of the Tyrone family are laughing together.[6]

The narrative elaboration of the pigs-in-the-ice pond episode also attains a dramatic function through presenting the effect of the hilarious event on the various members of the Tyrone family. Their opposed comments reveal contrasted attitudes. As Rolf Scheibler pertinently notes,

> While the sons'undivided support of Shaughnessy with its implicit criticism of the 'ruling plutocrats' is obviously a taunt directed against their father, Tyrone makes use of the situation to moralize, correctly sensing Jamie's influence in Edmund's provocative manner. The secret hatred between the men is revealed, and Mary now and again tries to reconcile them.[7]

The point of the story, however, resolves their hostility into the shared pleasure of common laughter for a dramatically significant moment. The humorous, short story-tinged scene is an apparently isolated, though, in fact, organically composed, initial episode of the dramatic exposition; it marks but the starting phase of the Tyrones' long day's journey into night.

The unfolding of the various stages of this journey takes place in the form of the cascade-connection of narrative and dramatic units, a technique successfully employed in plays like Chekhov's *Platonov* and *Ivanov* or O'Neill's *Servitude* and *A Moon for the Misbegotten*, to refer only to a few examples.

This strategy is the second major manifestation of connecting up short story--shaped structural links with the dramatic chain. Since neither James and Mary, nor Edmund and Jamie Tyrone are characterized in the play by vigorous action, to support and to advance the dramatic action, the additive energy of the chain--reaction of the short story-measured dramatic scenes is needed. Such an arrangement also corresponds to the growing isolation of the Tyrones who are forced to build up their own worlds but feel lonely in them, and even in their independence remain dependent on one another. Poised in the hibernation of trust and mistrust, belief and disbelief, hope and hopelessness; doomed to separation, and yearning for what they so often find unbearable: companionship, the characters vascillate in a dramatic space of their own. Their long day's journey into night leads them from morning to midnight through stages not only in the present of the dramatic action but also in the past of lost values. The drama presenting activity in the present is coupled with a drama representing penetration into the past, and since this latter movement not only takes the place of a large part of the former one, but also takes place in the plane of yearning (sometimes illusory) memory, the play assumes psychological dimensions and combines social drama with psychological drama. The scenes recalling the past thus gain a great dramatic importance, are accordingly rounded off, and made organic parts of the dramatic sequence. Such a concept necessarily incorporates Ibsen's analytical method of exploring the past, but it also has strong affinities with Chekhov's dramaturgy which combines actual and evoked scenes in the strategy of the cascade-connection of narrative-dramatic units (*The Cherry Orchard*). The repeated momentary, indeed point-like, realization of the existence, necessity, illusion or loss of unalienated human values also favours and promotes the composition of a succession of dramatic scenes with short story-oriented insights and turning points. All these factors pave the way for the stations of the journey (the shared joy of the whole family over the Shaughnessy anecdote; references to Edmund's disease, the revelation of his having tuberculosis; hints to Mary's relapse to morphine addiction, the harmonious happiness of her youth, the coming to light of her fall; James Tyrone's account of his youthful poverty, hard work, promising talent and selling his talent; Edmund's reminiscence of his voyage to Buenos Aires, his poetic pantheism and vision of beauty; Jamie's drunken confession to Edmund of his jealousy and wish to corrupt and ruin him, and to make him his Frankenstein; and Mary's drug-impelled escape to the budding time of her convent days).

The last four of these stations have been given special dramatic significance. By this emphasis, the third form of the integration of narrative and dramatic elements is achieved: the summit of a short story-structured scene coincides with the apex of a multiple-act drama. Such sort of a technique determines the basic composition of plays like Chekhov's *The Sea-Gull* and *Uncle Vanya* or O'Neill's *Mourning Becomes Electra* and *A Touch of the Poet.*

In *Long Day's Journey Into Night*, however, a meaningful modification of the pattern can be observed: the coincidence in question is not restricted to one scene but occurs four times in Act Four of the play.[8] Since each such scene raises to the focus of dramatic significance the character, the destiny or a crucial experience of one of the Tyrones (James, Edmund, Jamie and Mary in succession), the explanation for the repetition of the pattern can be looked for in the increased isolation of the characters: each is tied up with his or her predicament to the extent that in order to throw into relief its true nature, a special and separate culmination is necessary. It is only in the last scene that Mary's final, tragic, drug-directed and somnambulant appearance gathers, involves, moves and shocks all the doomed Tyrones.

The fourth and most intricate way of synthesizing short story-oriented elements, motifs or fragments into the dramatic composition, the technique of total integration in a mosaic design so typical of *Three Sisters*, *The Cherry Orchard* or *The Iceman Cometh*, achieves a decisive importance in the dramatic texture of *Long Day's Journey Into Night*. Since this technique is in close connection with the quality of the conflict in the play, they are susceptible of a joint discussion.

The most general term in which to describe the tragic dissonances of the drama seems to be the predicament of alienation and the longing for an unalienated state. Both poles are implied in the bitter words of Edmund, O'Neill's counterpart, characterizing his position with a sadness which at the same time queries its justification: "As it is, I will always be a stranger who never feels at home, who does not really want and is not really wanted, who can never belong, who must always be a little in love with death!"[9]

This general dissonance asserts itself in four major oppositions within the play:

1. the collision between material gain and spiritual loss;
2. the conflict of illusion and reality;
3. the constant oscillation of emotions between the poles of attraction and repulsion, love and hate; and
4. the confrontation of human aspirations and the workings of fate.

The very fact that the dramatic structure of the play relies on as many as four coordinated conflicts indicates a kind of polyphonic division which in turn favours a mosaic-like composition.

All these four kinds of conflict are precipitated by the only significant elements of the outer action, the emergence of the much-feared truth about Edmund's consumption and Mary's relapse to morphinism. Each of these collisions appears as an important clash or even as the central conflict in some other plays by O'Neill.

Thus the collision between material gain and spiritual (human) loss is present in some form in *Fog*, *Ile*, *The Rope*, *The Fountain*, *Desire Under the*

Elms, *Marco Millions*, *The Great God Brown*, and is of decisive importance in *More Stately Mansions*, as it was indeed to be in the projected cycle of *A Tale of Possessors Self-Dispossessed* or in the fragment of *The Last Conquest*. The dichotomy is also there in the antithesis between Natasha and the Prozorov sisters in Chekhov's *Three Sisters* and in the confrontation between Lopakhin and Ranyevskaya in *The Cherry Orchard* as an outer opposition between human qualities.

The conflict between illusion and reality is the basic opposition in *The Iceman Cometh* or *Hughie*, and is typical of the attitudes of figures like Con Melody in *A Touch of the Poet* or Deborah in *More Stately Mansions*. The problem is, of course, one of the major concerns of Chekhov's dramatic tensions as well from *The Sea-Gull* onwards.

The oscillation between love and hate is an essential ingredient in *Weldea*, *Desire Under the Elms*, *Mourning Becomes Electra*, *More Stately Mansions*, *A Moon for the Misbegotten*, numerous plays by Strindberg, or Chekhov's *Uncle Vanya*, and creates a favourable psychological climate for the development of the mosaic design.

The confrontation of human aspirations and the resistence or counter-attack of fate run through many plays by O'Neill in which human endeavours are opposed, counter-acted, and often forestalled by destiny appearing in the form of the superior force of circumstances (as in the early naturalistic-realistic-symbolistic plays *The Web*, *Warnings*, *Beyond the Horizon*, *The Straw*), social constraint caging man in an industrial society (*The Hairy Ape*), the Oedipus and Electra complexes (*Strange Interlude*, *Mourning Becomes Electra*), or psychological identification with a soul-destroying monopolistic economic, social and moral trend (*More Stately Mansions*). To suggest the operation of destiny through the psychological equivalent of economic, social and moral powers in a modern realistic dramatic idiom utilizing touches of naturalism, impressionism and symbolism is also symptomatic of Chekhov's art.

These types of conflict are elaborated in minute detail and with versatile care in *Long Day's Journey*.

1. The Collison Between Material Gain and Spiritual (Human) Loss

The play is full of repeated references to James Tyrone's stinginess. They become dramatic by being arranged according to the pattern of the opposition between material gain and spiritual (human) loss. The pattern asserts itself in several outer clashes between Tyrone and various members of his family, but also appears as an inner dichotomy within Tyrone's mind.

a. *James Tyrone and Mary*

There is a great emphasis throughout the play on the fact that it was Tyrone who started Mary on her fatal course of becoming a morphine addict. When she had a long illness after Edmund's birth, Tyrone did not take her to a good specialist but was satisfied with a cheap, ignorant hotel quack who gave her morphine whenever she felt pains.[10]

It was also Tyrone's tight-fisted greed and strolling player's existence which greatly contributed to thrusting Mary into isolation. His uncontrolled desire to get more and more money drove her from one one-night stand to another, leaving her homeless and friendless. Tyrone was even too mean to give sufficient money to furnish their summer home properly. So it was out of the question for Mary to entertain guests. The New London New England protestant Yankees were not very keen on seeking the company of the immigrant Irish catholic actor's family anyway. All Mary could do was to dream of the past alone, to have her second girl for a company, or to go for a drive in the second hand car Tyrone bought her with an inapt garage help as its driver. This is why Mary keeps complaining of loneliness and not having a home.[11]

b. *James Tyrone and Edmund*

Tyrone was going to repeat his mean negligence towards Mary in relation to Edmund as well. He sent him to Doctor Hardy, another ignorant cheap quack and family physician to diagnose his illness, and although a specialist was consulted, when the final diagnosis had become known, Tyrone was about to send Edmund to Hilltown Sanatorium, a cheap "state farm"[12] as Edmund ironically calls it. Before Hardy could make any suggestion, Tyrone had started complaining of high taxes and mortgages driving him to the poorhouse, and although he owned an estate of a quarter million, he prompted Doctor Hardy to suggest a cheap place. And Tyrone did that just before meeting McGuire, a real estate agent to buy some more land from him. When later, under the moral pressure of circumstances, Tyrone agrees to send Edmund anywhere else, he hastens to qualify his magnanimous offer: the price of the place must be "within reason"[13] and all he has to recommend as an alternative is but another cheap sanatorium endowed by a group of millionaire factory owners, mainly for the benefit of their own workers. It was the specialist who made the proposition and it would cost only seven dollars a week while the patient gets ten times that value . . .[14] Jamie sums up Tyrone's miserliness the best in his derisive remark to him: "Got a great idea for you, Papa. Put on revival of 'The Bells' this season. Great part in it you can play without make-up. Old Gaspard, the miser!"[15]

c. *James Tyrone and Jamie*

Tyrone is also partly responsible for developing Jamie's inclination to become a heavy drinker. He gave a teaspoonful of whisky to him when he was little to ease his stomach-aches and soothe his nightmares. His remedy to Edmund was the same.[16] Although there is no direct reference to his wish to spare money, his general attitude suggests that his parsimoniousness played a part in this matter, too, and Mary's defence is certainly not very much to his credit: "His people were the most ignorant kind of poverty-stricken Irish. I'm sure they honestly believed whisky is the healthiest medicine for a child who is sick or frightened."[17]

d. *James Tyrone and Eugene*

Tyrone and Mary had a child called Eugene who died early. The immediate cause of his death was Jamie infecting him with measles when Eugene was left to the careless cares of Mary's mother. This happened because Tyrone wrote to Mary telling her he missed her and asking her to join him which she did.

Though Mary accepts responsibility for Eugene's death, from her words it comes out clearly that Tyrone, too, was indirectly responsible, because his way of life strolling from one place to another in the wake of easy success and growing income kept Mary from creating circumstances favourable for bearing and bringing up children in. As she says to Tyrone: "children should have homes to be born in, if they are to be good children, and women need homes, if they are to be good mothers."[18]

e. *James Tyrone and James Tyrone*

In the relationship of Tyrone and Mary, Edmund, Jamie and Eugene the collisions between material gain and spiritual loss are dramatized as open, outer contradictions. In these oppositions the emphasis is on Tyrone possessing the material gains and the others suffering the human losses. But even these outer contrasts imply an inner contradiction within Tyrone: his material gains made his soul shrink into petty avarice.

This inner contradiction becomes overtly manifest in Tyrone's confession to Edmund of how he learnt the value of a dollar and how he became a tightwad. The story involves the multiple application of the mosaic pattern so familiar from Chekhov's late plays.

First of all, with its relative isolation and absolute prominence, the narrative of the confession as a whole performs the function of a mosaic unit in the total composition of the play.

This unit itself is subdivided into minor mosaic flags. At the beginning of his self-defending account, James Tyrone paints a convincing and appalling

picture of the hardships he had to suffer, endure and overcome as a boy and a young man. At the age of ten, he found himself the only man in his family of Irish immigrants. By that time his father had deserted his mother, had returned to Ireland and in all probability committed suicide (even if James, adhering to solid, traditional values, refuses to accept the supposition and prefers thinking his father mistook rat poison for flour or sugar.) James's two elder brothers had moved to other parts of the country to make a living. James's mother had to wash and scrub at Yankee families to support her four children, three daughters and a son. James had no other choice but to toil twelve hours a day in a machine shop for fifty cents a week. So James had a good reason to learn the fear from the poorhouse from his mother. This was the way in which life taught him to spare money.

But — as he himself admits — life also overdid the lesson for him. With a sudden short story-pointed turn, the reminiscent narrative changes direction and steps over on another mosaic flag. Following his natural inclination, James left his job as a machinist, turned to the theatre, took supers'parts, read dramas, especially Shakespeare avidly, and proved a great talent as an actor. Far from being a rich man, at the age of 27 he played Othello to Edwin Booth's Iago, and the great Shakespeare player of the period praised him saying "That young man is playing Othello better than I ever did!"[19] But later Tyrone sold his talent:

> . . . that mistake ruined my career as a fine actor. . . . That God-damned play I bought for a song and made such a great success in — a great money success — it ruined me with its promise of an easy fortune. I didn't want to do anything else, and by the time I woke up to the fact I'd become a slave to the damned thing and did try other plays, it was too late. . . . I'd lost the great talent I once had through years of easy repetition, never learning a new part, never really working hard. Thirty-five to forty thousand dollars net profit a season like snapping your fingers ! It was too great a temptation. . . . my good bad luck made me find the big money-maker. It wasn't that in my eyes at first. It was a great romantic part I knew I could play better than anyone. But it was a great box office success from the start — and then life had me where it wanted me — at from thirty-five to forty thousand net profit a season ! A fortune in those days — or even in these."[20]

With this, however, the tale of this possessor self-dispossessed has not quite come to an end yet. By way of an evaluative dramatic coda, O'Neill allows James Tyrone to weave on the web of his brooding memory, and with an ingenious turn leads him on to yet another mosaic flag rounding off the scene at a narrative-dramatic culmination point. Tyrone comes to the realization that all his greedy money-grubbing was futile after all ("What the hell was it I wanted to buy, I wonder, that was worth —"[21]); O'Neill, however, makes it quite obvious that Tyrone's self-awakening is but a momentary flash of no real consequence: the ageing actor goes on complaining about the talent-ruining, soul-buying evil effect of greediness, but at the same time he gets heavily to his feet and, groping uncertainly for the lights, cliks out all the three bulbs of the chandelier one by one; "there's no use making the Electric Company

rich",[22] he says, repeating a habitual phrase and falling back to a customary attitude. The gradual putting out of the lights provides a conspicuous and memorable picture of his niggardliness and seems to symbolize the continuous and irresistible extinction of his talent indicating, and at the same time explaining, the process of his particular journey into night. The organic unity of a graphic picture and a suggestive symbol reminds one of the symbolic images of Chekhov's late plays (the young birch forest in *Uncle Vanya*, the dead tree in *Three Sisters* or the white cherry trees in *The Cherry Orchard*).

The mosaic design of James Tyrone's confession is reinforced by a corresponding change in Edmund's attitude. At first he listens to his father's words with open hostility. He is revolted over his attempt at economizing on his son's consumption and showing himself up before the whole town as a "stinking old tightwad."[23] When, however, his father tells him about the miserable conditions from which he had to fight his way up, Edmund is moved, and when the resigned actor makes him his confession about ruining his artistic talent in his struggle against poverty, Edmund "*stares at his father with understanding*" and expresses his sympathy: "I'm glad you've told me this, Papa. I know you a lot better now."[24] With his resentment gone, he is even willing to go to the cheap sanatorium his father wishes to send him to.

But whenever he sees his father's miserly attitude persevere without any further justification for it, and realizes that Tyrone's eloquent plea deteriorates into a rhetorical self-defence, Edmund's sense for irony is challenged, a grin twitches his lips, he conceals a smile, controls a wild impulse to laugh, and finally "*cannot hold back a burst of strained, ironical laughter.*"[25] Although he assures his hurt father he is laughing at life, not at him, it is rather obvious that he finds life so crazy because he sees the incongruity between his father's words and deeds, an attitude adopted in the past and ossified in the present. He understands his father, to a certain extent he even sympathizes with him as a victim of his destiny, but he also keeps a distance from him. His kind of laughter shows he is aware of his father's predicament, but does not identify himself with his stance.

Thus tragi-comedy as the form in which Edmund's reversals, readjustments and modifications of attitude towards his father take place also contributes to the mosaic-like composition of the scene. Tragi-comedy in *Long Day's Journey* — as also in *Uncle Vanya*, *Three Sisters* or *The Cherry Orchard* — is not a category of label-like fixity but one of changeable flux in which darker and lighter elements mingle in ever new proportions. Edmund, like O'Neill, appreciates the tragic element in Tyrone's predicament, sees the constraint of straitened circumstances disintegrating his great artistic talent. It is especially the initial description of his poverty and the marks it left on his personality that necessitate darker colours, create and evoke a dark and dense atmosphere. But Tyrone, too, was responsible for his peripety because he gave in to out-

ward pressures, maintained his penny-pinching attitude even when it was no longer necessary, embittered the life of his family with his exaggerated parsimony, proved a tightwad even when he tried to be generous, and behaved like a miser at the very moment when he was complaining about the pointlessness of having been one. The incongruity of such a stance increases the factor of the comic in the tragi-comic (especially in the closing part of the scene.)

But even in the first part the comic quality is present: Tyrone uses the description of his one-time poverty to justify his attempt to save money on his son's illness; and even in the second part the presence of the tragic quality can be felt: we witness the destruction of human values. This is clearly expressed in Edmund's "*wry ironical sadness*"[26] with which he answers Tyrone's question about where the slip containing Edwin Booth's praise of his talent can be: "It might be in the attic along with Mama's wedding dress."[27] An affair of an irretrievable past.

Therefore, as is the case with Chekhov, the comic ingredient of tragi-comedy undercuts but also underlines the tragic component, and the tragic factor limits but also emphasizes the comic aspect. While, howerver, the tragi-comic quality pervades Chekhov's late plays, it is only a transitory stage in *Long Day's Journey* from light to night, from comedy (the pigs-in-the-ice pond episode) to the consummation of the final tragedy.

Throughout the scene the spectator or the reader views James Tyrone in a double light: the way he wants to see himself and the way Edmund sees him. This manner of presentation, in fact, marks the technique of the whole drama in which indirect characterization plays an important part. The technique is also responsible for the large-scale use of the mosaic design. It serves the purpose of striking a minute, careful and precarious balance in the assessment of a character or a trait: the spectator is made aware of the one-sidedness of a particular accusation caused by a possible bias or the emotional heat of a bitter argument.[28] In this way there is a constant oscillation of judgement, an incessant readjustment of evaluation by juxtaposed mosaic flags. A charge may draw a picture not only of the person accused but also of the character levelling it against someone. Objective truth emerges through the mutual rubbing and grinding of subjectively-tinged statements. O'Neill claims in his dedication of the play to Carlotte Monterey that he wrote it "*with deep pity and understanding and forgiveness for* all *the four haunted Tyrones.*"[29] Although in the play itself the author's attitude is not exactly one of universal forgiveness, deep pity and understanding are certainly there. This also necessitated the scintillating effect of the mosaic design in judging the value of the attitudes and deeds of the characters.

All the same, O'Neill, like Chekhov, does not lose his ability to preserve his authorial independence. Through his mosaic technique O'Neill takes both an inner and an outer view of his figures' personal aspirations and acts. Thus, like

Chekhov, O'Neill also adopts the mosaic method not to destroy but to throw into relief the objective plasticity of his characters.

This achievement is especially significant for the total impact and artistic quality of *Long Day's Journey*, because the mosaic design is made conspicuously wide-spread in the play by the circumstance that the conflict of material gain and spiritual loss affects all the main figures, and each of these effects is frequently repeated in particular situations as crucial points of awareness, accusation, realization or insight.

2. The Conflict of Illusion and Reality

This contradiction also plays a major role in the drama and helps to lay out its mosaic design.

a. *Mary*

The most obvious manifestation of her unceasing obsession with illusions is her relapse into her long-standing habit of taking morphine.

While her being a drug-addict naturally implies that she has chosen illusion instead of reality, the past rather than the present, contemplative detachment to escape threatening involvement, her repeated unwillingness to admit taking a drug indicates an even greater degree of adherence to the world of illusions. In this respect drugging herself is the painful reality, and her denying it expresses her illusion of conforming to the accepted norms of decent behaviour. She knows, of course, when she has used the hypo. But does one single occasion necessarily mean it will be followed by another? She has had her better and worse periods. There were times when she gave up taking morphine altogether. At the beginning of the play, she is after a cure which has proved successful until the night before. Her trespass may be an isolated incident. Or if it is not, would it be right to acknowledge the loss of personal decency? Does she feel that way? Does she not have the impression her spiritual pains force her to take the drug? Is it a sin then she ought to admit? Is she expected to admit it to the very person who afflicted the suffering on her and who would consider her fall a major offence or at best a disaster?

Such sort of an illusion may verge on a delusion or even a deliberate lie in which it ceases to exist. Mary has developed quite a system of tactical defence: she blames Tyrone's snoring and her worrying over Edmund's illness for her having been awake during the night and for her going up to the spare parlour where she keeps and takes her morphine; she pretends she thinks Tyrone, Edmund and Jamie keep watching her because her hair is dishevelled, although they observe the multiplying marks of morphine effects on her face; she makes people think she goes to the drug store to buy soap and medicine for her sore,

rheumatic hands; and whenever any member of her family makes a hint to her true condition, she acts as if she did not take the hint.[30] Even the possibility of suicide by morphine takes the form of self-deception: "I hope, sometime, without meaning it, I will take an overdose. I never could do it deliberately. The Blessed Virgin would never forgive me, then."[31]

A fearful mixture of illusion and reality, marking the extent to which Mary has become subject to their alienating play, is revealed in her ambiguous attitude towards loneliness. She generally complains about it, knowing that it deprives her of the normal relationships of life, of the real vitality of living. But sometimes when she remains alone, she feels relieved. Loneliness gives her an easy shortcut to take more morphine and sinking deeper in the swamp of an illusory dream. Besides, for a person whose connections with company have become scarce and tenuous, remaining alone has the aspect of moving on a customary ground, without effort, pain and the tension resulting from infrequent — badly or insufficiently conditioned — communication with people. (This is no more than one aspect of loneliness; it certainly does not forestall the contradictory aspect of dreading isolation.) The very fact that the lonely state of alienation can on occasion appear as desirable shows the degree of alienation Mary is exposed to. And what is more, her longing for being alone, promoting, through drugging herself, her submersion into illusions, makes her believe in the make-believe that her natural, spontaneous wish to be in company, i. e. in a normal state is but an illusion. And in view of the sincerity of her momentary desire and the abnormality of "the normal state", it really is.

The ambiguity of her attitude is clearly reflected and expressed in a mosaic pattern of emotional vascillation at the end of Act Two when after all the members of her family have gone,

> *She stares about the room with frightened, forsaken eyes and whispers to herself.*
> It's so lonely here.
> *Then her face hardens into bitter self-contempt.*
> You are lying to yourself again. You wanted to get rid of them. Their contempt and disgust aren't pleasant company. You're glad they're gone.
> *She gives a little despairing laugh.*
> Then Mother of God, why do I feel so lonely?[32]

A Chekhovian, quiet and restrained closure opening up an abyss of despair.

The paradoxical ambiguity of Mary's predicament is condensed in the double aspect of her last sentence. On the one hand, it may have the semantic overtone of 'why do I pretend I am despaired at being lonely?' This connotation might imply an ironical negation of despair at loneliness. On the other hand, however, its basic meaning seems to be 'why is it that, in spite of my wish to remain alone, now that I am alone, I am despaired?' This amounts to a despairing denial of her irony. The sense of disparate incongruity turns into the awareness of tragic dissonance. Mary's alienation even of herself appears in her addressing herself as "you" suggesting another self she has an argument with.

The same way as Mary usually refuses to acknowledge that she is a morphine-addict, she also denies, as a rule, that Edmund can be seriously ill. She keeps repeating that he only has a summer cold, and even when she is flatly told that Doctor Hardy has already established Edmund has contracted tuberculosis, she refuses to accept the truth, maintains her claim that Edmund has a cold, scorns Doctor Hardy's unreliability and incompetence, or simply escapes back into her obsession with past memories evoked by an additional dose of drug.[33]

She, of course, has her moments of sincerity, clarity and clairvoyance. Most of the time, unless she is heavily drugged, she is aware of the truth, and the more she is conscious of it, the more she tries to conceal it, to shrink away, back out from it. Nevertheless, in her rare moments of sincerity she admits, either to herself or to Edmund she is most intimate with, the actual state of affairs, the truth about her being a morphine-addict and Edmund being dangerously ill. She says to Edmund (inviting him to believe she has not made an excuse when she blamed her having resorted to morphine on her illness after Edmund's birth):

> I don't blame you. How could you believe me — when I can't believe myself? I've become such a liar. I never lied about anything once upon a time. Now I have to lie, especially to myself. But how can you understand, when I don't myself. I've never understood anything about it, except that one day long ago I found I could no longer call my soul my own.[34]

Similarly, when she is alone, she calls herself "a lying dope fiend."[35]

When Edmund tells Mary he has got to go to a sanatorium, first she curses Hardy, slights the case, decides to take more morphine and hints to the possibility of once taking an overdose, then she says stubbornly "But it's just a summer cold"[36] only to break out in a sob of realization: "Oh James, I'm so frightened! . . . I know he's going to die!'i[37]

It is certainly true that in the course of the play Mary is becoming more entangled with her illusions. Yet her rare realizations of what reality is help to establish the norm of normalcy, make it possible to tell illusion from reality, daytime from night, even if her jouney proceeds into night. This effect is even strengthened by the fact that although the other characters are also sunk in illusions, they recognize and debunk those of the others. James Tyrone, e. g. enlightens Edmund that Mary idealizes her father when she describes him as a real Irish gentleman. He, in fact, drank himself to death.[38] Tyrone also points out that behind all her nun-like shyness as a convent girl, Mary was "a bit of a rogue and a coquette."[39]

Mary's (and the other characters') incessant wavering between the poles of illusion and reality plays a major part in the mosaic-like fragmentation of the surface of the drama.[40] Thus as in *Three Sisters* end *The Cherry Orchard*, in *Long Day's Journey*, too, the opposition between illusion and reality is not

only one of the themes of the drama but it is also one of the governing principles of its composition and style. The polar play of the principle asserts itself with the greatest clarity in the last scene of the tragedy.

The first mosaic image O'Neill paints of Mary represents a young, shy and inexperienced girl. With her sky-blue dressing-gown, dainty slippers worn on her bare feet, her pale face, enormous eyes glistening like polished black jewels, her white hair braided in two pigtails, she looks like youthful innonce incarnate. As her very appearance suggests, she dreams herself back to her convent days. As the stage direction puts it, "The uncanny thing is that her face now appears so youthful. Experience seems ironed out of it."[41] In her sleepwalking morphine dream she is only aware of the Tyrones as unrecognized objects of her environment. The view of the closest members of her family as mere objects belonging to her surroundings is indicative of the utmost stage of alienation.

It is Jamie who first breaks the oppressive silence of shock and dread with a bitterly sardonic remark: "The mad scene. Enter Ophelia!"[42] His sardonic comment is in no way comic. It fits a different, indeed disparate, mosaic image to the first, but its sarcasm underlines rather than undercuts the tragic impression the initial image made. He speaks with the disappointed pain of betrayed faith; if he is sardonic, he is "*bitterly, self defensively*"[43] so and immediately earns a fierce retort from James and a slap across the mouth from Edmund. If the onlooker preserves something in his nerves of the mood of Jamie's remark it is happily instrumental in keeping his aroused sentiments from falling a prey to cheap sentimentalism.

This is even true when the action steps on yet another mosaic surface, Jamie begins to sob, and James pardons him.

Mary does not take any notice whatsoever of the incident. She is preoccupied with her own groping thoughts and stirring feelings reexperiencing her past; she is talking as if the past were present: "I play so badly now. I'm all out of pactice. Sister Theresa will give me a dreadful scolding."[44]

There are three indications to show that Mary's preoccupation with the past has been disturbed. Each represents a new mosaic unit in the design.

The first is her beholding her wedding gown she is dragging with her over her arm. She regards it "*with a puzzled interest. . . . A shadow crosses her face and she looks vaguely uneasy.*"[45] Her words show a dim and momentary realization of the real present from which she looks back: "I remember now. I found it in the attic hidden in the trunk."[46]

But she quickly slips back to the past again: "But I don't know what I wanted it for. I'm going to be a nun . . ."[47] The future tense and its equivalents invariably refer to the past experienced as the present: she imagines she is a convent girl and is making plans for her immediate future which is past in comparison with the actual present she disregards.

The second marker to remind her of the present is Edmund's impulsive complaint he has consumption. He addresses her grabbing her arm.

For a second he seems to have broken through to her.
She trembles and her expression becomes terrified.
She calls distractedly, as if giving a command to herself.
No!
And instantly she is far away again. She murmurs gently but impersonally.
You must not try to touch me. You must not try to hold me. It isn't right, when I am hoping to be a nun.[48]

(James's and Jamie's earlier attempts to bring her back to the present remain unsuccessful episodes; they cannot even reach, touch or ripple the smooth surface of her withdrawn consciousness.)

The third sign betraying her awareness of the present appears in the fact that from now on Mary predominantly uses the past (rather than the present or the future) tense. Earlier this was accidental as in "Something I need terribly. I remember when I had it I was never lonely nor afraid."[49] Now the past tense (and the present indicating she lives through the past as present) becomes general: I had a talk with Mother Elizabeth. She is so sweet . . . I told her I wanted to be a nun . . ."[50] The use of the past tense is somewhat ambiguous here because it leaves open the question: in comparison to what kind of a present is it an antecedence? For some time the audience feels that Mary still thinks she is a girl and gives account to herself of an earlier event. But later indications multiply to show that she is becoming conscious of her actual position in space and time: "*She pauses and a look of growing uneasiness comes over her face. She passes a hand over her forehead as if brushing cobwebs from her brain — vaguely.*"[51]

And her last sentence shows an almost total realization of where and when she is talking (though not of the presence of the others), and her words assume the quality of reminiscence made from the present: "That was in the winter of senior year. Then in the spring something happened to me. Yes, I remember. I fell in love with James Tyrone and was so happy for a time."[52]

Whereas earlier the future tense called attention to the past lived through as the present, now the past tense expresses the fact that in Mary's giddily swaying consciousness the objective present has appeared from the position of which she looks back to the past yearningly.

The great emphasis on oscillation between the extreme poles of illusion and reality, past and present, subjective and objective time divides the scene into miniature mosaic episodes. This impression is even enhanced by James's, Jamie's and Edmund's intervening interruptions made in the hope to bring Mary back to the present.

The importance of subjective time, the experience of the past as an emotionally coloured simultaneous present lend the passage a strong lyrical charge.

Since, however, both the mosaic design and the lyric saturation of the passage serve and express the conflict between illusion and reality (love and alienation, desire and destiny) at its tense culmination, they function dramatically as organic components of a dramatic whole.

The quality of this dramatic integration again recalls Chekhov. Mary's final interior monologue is just as realistically motivated by her drug-addiction as Nina's is in the last act of *The Sea-Gull* by her extreme excitement.[53] Both Chekhov and O'Neill were alive to the fact that to present the unreal under uncommon circumstances was perfectly justified and real. Neither Nina nor Mary adopt the full-fledged form of the free association pattern of expression from the outset; they only recur to it at a late stage of their development.[54] The contrast between the mode of their early and late utterences plays a dramatic and realistic role. The extent to which the characters approach or resort to the stream of consciousness pattern is moderate in both plays, is channelled and controlled by memory, and is counteracted by the conventional manner of expression the other figures use. Both Chekhov and O'Neill synthesize the traditional dramatic monologue and the interior monologue (which Chernyshevsky discovered and defined as "the dialectics of the soul")[55] into a dramatic interior monologue. Both Chekhov's and O'Neill's developments are marked by a progress from the traditional dramatic monologue (*Swan Song*, part I; *Before Breakfast*) to the dramatic interior monologue (*The Sea-Gull, Three Sisters, The Cherry Orchard*; *Strange Interlude, Dynamo, Days Without End, — More Stately Mansions, Long Day's Journey Into Night, Hughie*). It was in O'Neill's last plays that the fabric of the dramatic interior monologue came the closest to Chekhov's. The dramatic monologue in *Before Breakfast* can also be viewed as a concealed dialogue: the poet-husband (who does not appear on the scene but only reaches his hand into the room displaying a sensitive hand with slender fingers) answers the reproaches of his vulgar wife by his gestures, moans and suicide. (The poet's state of mind is only indirectly suggested by his verbally inarticulate utterences and actions.) In this sense, while in *Before Breakfast* behind the dramatic monologue there lurks a dialogue, (and in *Swan Song* the dramatic monologue, in which Svetlovidov the old actor talks by, to and with himself, changes into a semi-dialogue), in *Hughie* and a number of passages of *Long Day's Journey* (especially the ones involving Mary), behind the dialogue there is a tentative or more or less elaborate interior dramatic monologue. In this achievement of his late plays O'Neill stands close to the technique of Chekhov's major dramas.[56]

Another point of contact between Chekhov and O'Neill is the extraordinary significance quite ordinary sentences may assume in the play. Just as Tusenbach's seemingly casual request to Irina to order coffee for him at the moment of their final farewell and in the presentiment of his death is saturated with poetry and charged with drama,[57] so Mary's simple statement "I fell in

love with James Tyrone and was so happy for a time"[58] is one of the most moving, most lyrical and dramatic sentences in the whole play.[59] By speaking the sentence, she starts again towards her husband when she appears the farthest removed from him, and has not even recognized him any more than she has an indifferent object in the room; she expresses her love when her indifference seems to have reached its extreme point; she becomes aware of her present position at the time when she has almost totally submerged into the illusion of re-living the past: she rejects the state of alienation from the very depth of that state. This is anything but a happy ending; Mary leaves no doubt in her last recollection that she enjoyed happiness only for a time, and immediately after uttering her last sentence, "*She stares before her in a sad dream.*"[60] As with Chekhov, even the evocation of a moment of happiness may precipitate and intensify keen pain. Mary's Paradise Regained is her Paradise Lost. But the drama attains its tragic beauty and sense of fateful necessity precisely through this kind of a catharsis in which Mary reverses her course of moving away from Tyrone and reiterates in memory a process which has led her to her predicament. The final tilting of the last mosaic flag opens up vast emotional vistas. The sadness with which she stares before her after her final words shows she is aware of the time of suffering following her short-lived period of happiness with Tyrone; the pain of present reality has penetrated even her dream. Her dreaming condition, on the other hand, is indicative of the force illusion keeps her a prisoner with.

b. *James Tyrone*

Tyrone is also trapped in the intricate web of illusion and reality.

He is a heavy drinker. When he warns Mary against drugging herself, a wine-addict admonishes a morphine-addict, even if the effect of wine does not show on him so badly and so soon as the consequence of morphine does on Mary.

He pretends he does not remember he got drunk on his honeymoon, but Mary does recall the event with painful accuracy, not forgetting Tyrone's drinking pals either, who supported his helpless body to her door, knocked at the door, and ran away. The event occured several times.[61]

Tyrone also fosters an occasional make-believe about Edmund recovering in six months, although, as Jamie and Edmund throw it into his face, his concept of tuberculosis dates back to the time of his poor Irish ancestors, and what he really thinks is that Edmund cannot be saved. That is why he does not risk money on a more expensive sanatorium.[62]

Edmund also perceives and chides Tyrone's inclination to believe what he wants to believe. He scorns his father when he makes a fuss about the cost of a bulb being on and argues that figures prove the cost of one bulb on all

night is less than the price of one drink. But Tyrone does not believe this and Edmund is ready with a contemptuous retort: "Yes, facts don't mean a thing, do they? What you want to believe, that's the only truth!",[63] be it the high cost of a bulb on, or Shakespeare having been an Irish Catholic, and the Duke of Wellington another one, because Tyrone wants to believe that "no one but an Irish Catholic general could beat Napoleon."[64]

c. *Edmund*

Although he criticizes his father's make-believes, reminds his mother not to forget having been a morphine-addict,[65] and at a bitterly exasperated moment even throws it to her face she is a dope fiend,[66] Edmund is not exempt from seeking illusions either.

Even if he is (or is shown to be) far from drinking so much as Jamie, he also drinks more than his health can endure.

He does not see with Jamie's cynical clairvoyance how Mary has been slipping back to become again a dope fiend, he "believes what he wants to believe for the moment,[67] and with him it takes more time to recognize his idolized mother's true state. Once he even calls Jamie a liar when Jamie tells him Mary has been taking morphine again.[68]

Besides, it is Jamie who realizes the seriousness of Edmund's illness sooner than his brother does, and when Edmund hopes he has but a cold aggravated by malaria fever, Jamie warns him: "it's a cinch you're really sick, and it would be wrong dope to kid yourself."[69]

Though usually a critic of Mary's self-abandonment in foggy illusions, Edmund proves to be her son in this respect, too. Mary sometimes feels she loves the fog because, as she explains it to Cathleen, "it hides you from the world and the world from you. You feel that everything has changed, and nothing is what it seemed to be. No one can find or touch you any more."[70] Edmund complains to his father about Mary's losing herself deliberately in the fog. He says "*with bitter misery*"; "The hardest thing to take is the blank wall she builds around her. Or it's more like a bank of fog in which she hides and loses herself. Deliberately, that's the hell of it! You know something in her does it deliberately — to get beyond our reach, to be rid of us, to forget we're alive!"[71] But in spite of his disapproval of Mary's attitude, Edmund also gives himself over to the unreality of the fog when he learns he has tuberculosis and walks to the beach.

> The fog was where I wanted to be. . . . Everything looked and sounded unreal. Nothing was what it is. That's what I wanted — to be alone with myself in another world where truth is untrue and life can hide from itself. . . . It was like walking on the bottom of the sea. As if I had drowned long ago. As if I was a ghost belonging to the fog, and the fog was the ghost of the sea. It felt damned peaceful to be nothing more than a ghost within a ghost . . . Who wants to see life as it is, if they can help it?"[72]

The fog is the central leitmotif of *Long Day's Journey* connected with each of the conflicts in the play and serving its basic opposition with dramatic tension, epic graduality and lyric atmosphere. It functions as the leitmotifs of the seagull or the cherry orchard do in Chekhov's plays.

d. *Jamie*

Although he is cynical matter-of-factness incarnate piercing others' poses of illusion (Tyrone's stinginess disguised as clever foresight and Mary's drug--addiction concealed as rheumatic treatment), Jamie lives in an illusory world of consoling drunkenness. Alcohol with him takes central place in life: he does not drink besides acting like Tyrone, but acts besides drinking, drinks and tarts substituting the whole life for him. His illusions over Mary not relapsing to morphinism[73] and his disillusionment over his morher's falling back to morphine--addiction only precipitated his inclination to debase ideals and to try to find solace in drinking. The elegiacly, often sentimentally bitter relationship he bears to reality equally appears in his reciting Swinburne to tarts, "kidding himself he is superior"[74] as Edmund remarks, and in his dreaming of Broadway dames after the charitable act of picking a cheap tart who weighed a ton and whom nobody wanted.[75]

3. The Oscillation of Emotions Between Attraction and Repulsion, Love and Hate

The world of the Tyrones is also laden with conflict by the restless oscillation of emotions between various members of the family. Now they feel attraction and love, now repulsion and hatred toward each other.

Mary loves and has always loved Tyrone; that is why she sacrificed her youthful dream of becoming a nun or a concert pianist for her love. She cannot help remembering this price, constantly blaming her husband who, for all his love for her, resents her nagging.[76]

Mary feels a strong emotional attraction towards James, Edmund and Jamie, but there are moments when one self in her tormented and contradiction-ridden personality is glad to have got rid of them. "You're glad they are gone",[77] she admits to herself, and Edmund does not fail to perceive that she sometimes wishes "to get beyond our reach, to be rid of us, to forget we're alive! It's as if, in spite of loving us, she hated us!"[78]

The love-hate motive can be observed from the other side of the relationship as well. James, Edmund and Jamie love Mary truly and tenderly, yet they dread the possibility of her coming down in a thoroughly doped condition to the living room.

Even behind Jamie's cynicism there is love for Mary. He calls her a "hophead"[79] and characterizes her last appearance as "The Mad Scene"[80] earning both times a slap from Edmund, but then he would like to cut his dirty tongue and his unfeeling cynicism proves to be the reverse of his disillusioned affection and betrayed trust. As he confesses it to Edmund: "I suppose it's because I felt so damned sunk. Because this time Mama had me fooled. I really believed she had it licked. She thinks I always believe the worst, but this time I believed the best."[81] He even begins to sob adding that "It meant so much. I'd begun to hope, if she'd beaten the game, I could, too."[82] His emotional ambiguity is so strong that it calls for and receives a separate treatment in *A Moon for the Misbegotten.*

Tyrone's parsimony naturally makes his relationship with Edmund explosive. But after their bitter quarrel about the cheap sanatorium his father plans to send Edmund to, Tyrone's account of the hard life he was forced to endure as a boy moves Edmund,[83] and his father's inevitable falling back from the tragic pathos of soul-searching confession to the tragi-comic bathos of penny-pinching small-mindedness makes his resentment gone and causes him to smile. When Jamie speaks about their father's miserly attitude with sneering cynicism turning into contemptuous hatred, Edmund answers defensively: "Oh, Papa's all right, if you try to understand him — and keep your sense of humor."[84]

And even Jamie, who never seems to run out of derisive remarks against his father, becomes more understanding on occasion saying, e.g. "Although, in a way, I do feel sorry for him about one thing";[85] and even Tyrone, who is no less resourceful if it comes to finding disdainful qualifications branding Jamie a loafer he will kick out in the gutter the following day, can soften, and when Jamie starts crying, his "sobbing breaks his anger",[86] and his attitude becomes sympathetically pleading.

The most conspicuous instance of the love-hate complex is Jamie's confession to his sincerely beloved brother of how his worse, in fact, dead self came to hate Edmund's excellence trying to drag him down to his own cynical level of drinking and whoring.

> Did it on purpose to make a bum of you. Or part of me did. A big part. That part that's been dead so long. That hates life. My putting you wise so you'd learn from my mistakes. Believed that myself at times, but it's a fake. Made my mistakes look good. Made getting drunk romantic. Made whores fascinating vampires instead of poor, stupid, diseased slobs they really are. Made fun of work as sucker's game. Never wanted you succeed and me look even worse by comparison. Wanted you to fail. Always jealous of you. Mama's baby, Papa's pet ! . . . But don't get wrong idea, Kid. I love you more than I hate you. My saying what I'm telling you now proves it. I run the risk you'll hate me — and you're all I've got left.[87]

This permanent pendular movement of emotions promotes the application of the mosaic method in *Long Day's Journey.* Its Strindbergian version is not

infrequently — if not invariably — too vehement to bring about the minute fragmentation the mosaic design requires. Strindberg's own hatred of women was so ferocious, his monomaniac insistence on his conceptual hypotheses and emotional presuppositions was so strong that it often needed more space of operation than the mosaic technique allows. The *long* day's journey into night, however, which O'Neill traced, forestalled a straightforward, dynamic action, as indeed did the social and psychological situation he analysed in the play as well as the one he found himself in when he wrote the play. The lack of outward dynamism is compensated by the restless alternation of emotions which corresponds to the psychic instability of the altercating characters. It would be wrong to consider Jamie's confession to Edmund as a revelation of his true nature, as an admission of the fact that he only pretended he loved his brother, while in fact he hated him. What is being intimated is Jamie's double self, the division of his ego into a living and a dead part. Both are equally real as is the swinging of his emotions between fraternal affection and jealous hatred. That Jamie warns Edmund he hates him, shows he loves him; that he should show his love in this way, shows he hates him. The alternation of feelings is the altercation of selves; hence their incessant oscillation in the mosaic design.

4. The Confrontation of Human Aspirations and the Workings of Fate

The human endeavours of the Tyrones become constantly counteracted by the hostile power of destiny. It is sometimes called life, on other occasions it takes the form of the dominating force of the past. There are a number of references to it in the drama.

After Mary warns Jamie not to be inconsiderate to his father and scolds him because "he's always sneering at someone else, always looking for the worst weakness in everyone",[88] her tone abruptly becomes detached and impersonal, and she strikes a fatalistic note: "But I suppose life has made him like that, and he can't help it. None of us can help the things life has done to us. They're done before you realize it, and once they're done they make you do other things until at last everything comes between you and what you'd like to be, and you've lost your true self forever."[89]

Blaming life acquits the individual, this time Jamie, and decreases the tense dramatic opposition of characters, here the conflict between James and Jamie. But on a more impersonal level another kind of antithesis is established, and in addition, through indirect channels, dramatic tension is regained. It is obvious that Mary is not so much concerned with Jamie as with herself. The "*detached, impersonal tone*"[90] she uses is indicative of her very own personal problem, drug-addiction. The generalizing statement of none of us being able to help the things life has done to us also channels interest and attention away

from Jamie to Mary. Thus her monologue (disguised as dialogue with Jamie) conveys the dramatic message of her psychic disorder and fits in with the general pattern of accumulating intelligence about her true condition. This increases dramatic pressure, and indeed, "*Edmund is made apprehensive by her strangeness.*"[91]

A similar effect is reached by Mary's hint to the past. She accuses Jamie of insinuating "I don't know what"[92] before Edmund, but then soon acquits him of all responsibility: "It's wrong to blame your brother. He can't help being what the past has made him. Any more than your father can. Or you. Or I."[93] Again, her reference to the past in terms of fate diminishes the immediacy of the human conflict, the momentary opposition of Jamie and Mary, Edmund and Jamie. But, even more obviously than before, Mary's words betray what she tries to conceal: her being a drug-addict. The strange detachment of her tone, the general mood of disowning any kind of responsibility, and her explicit reference to herself at the end of her musing clearly indicate her state and increase the tension in Edmund who asks her "*frightenedly — with a desperate hope against hope*"[94] whether it is a lie. Mary's pretence she does not understand what Edmund means only serves to corroborate his suspicion. Thus, indirectly and ultimately, fate dehumanized becomes destiny rehumanized in the regained dramatic contrast in an even greater measure than before. This increase corresponds to the mounting tension of a developing dramatic pattern. Besides, the general opposition between individual freedom and fatal determinism is also strengthened.

The next reference to life is woven into the texture of a much more explicit confrontation. James Tyrone openly begs Mary to stop (i. e. taking morphine) for the sake of herself, her husband and sons. Mary is first touched, then puts up her stubbotn defence of flat denial, and ultimately has an escaping recourse to a fatalistic conception of life: "James! We've loved each other! We always will! Let's remember only that, and not try to understand what we cannot understand, or help things that cannot be helped — the things life has done to us we cannot excuse or explain."[95] The presence of an ironical, destructive life force is thus further emphasized.

But howerver much such a fatalistic idea would remove all human responsibility, Tyrone's bitter answer ignoring Mary's excuse cuts her self-defending generalization down to size: "You won't even try?"[96]

Mary's next reference to fate, this time again in terms of past and life is rather a charge against James than an accusation of providence or an acquittal of herself. She reminds James of his way of life as an actor compelling her to travel with him all the time and be exposed to the ignorance of a cheap hotel doctor relieving her pain with a drug. Tyrone bids her to forget the past. Her answer is: "Why? How can I? The past is the present, isn't it? It's the future, too. We all try to lie out of that but life won't let us."[97] Then she goes on blaming

seemingly only herself but in fact more and more Tyrone for the death of Eugene. Thus fate is made part of a human pattern again. The strange objective calm, however, with which she identifies the past with the present and the future also underscores the operation of an outward, indeed an alien and hostile destiny.

The duality of a more personal and impersonal concept of fate also appears in Edmund's reaction to his father's cheeseparing stance. He passionately attacks him for his stinginess making Mary's life miserable and for his miserliness resuming his attitude in relation to his sick son whon he plans to send to a cheap sanatorium. His sense of irony is provoked when Tyrone is turning out the bulbs of the chandelier while he is brooding over the pointlessness of penny-pinching. But when his father feels hurt over his laughter, he assures him he is laughing "at life. It's so damned crazy."[98] This remark contains the motive of consolation but also implies an element of fatalism pointing to the inevitability of life trapping hopeless and helpless individuals. Edmund's autobiographical closeness to O'Neill[99] suggests the extent to which the dramatist himself was haunted by this view.

The two readings of life assume an aesthetic significance in Tyrone's and Edmund's opposed attitudes towards Shakespeare's world-concept. Tyrone feels Edmund's blaming all life is morbid: "More of your morbidness ! There's nothing wrong with life. It's we who —",[100] and to explain his point more clearly, he quotes Shakespeare: "The fault, dear Brutus, is not in our stars, but in ourselves that we are underlings."[101]

But Edmund apparently does not share his father's sham optimism which makes Tyrone's confident reference to life false. This is made manifest not by any contradiction on Edmund's part but, more effectively, by O'Neill's showing in Tyrone's following sad words his inability to live up to his Shakespearean ideals: „The praise Edwin Booth gave my Othello. I made the manager put down his exact words in writing. I kept it in my wallet for years. I used to read it every once in a while until finally it made me feel so bad I didn't want to face it any more."[102] Now he does not even know where it can be. It has become another symbol of buried life, past happiness and unrealized possibility.

A further opposition between Tyrone's loving Shakespeare for the wrong reasons and Edmund's opposing his optimistic world view with a more bitter experience crops up when Tyrone chides his son for having a morbid poet in him. Tyrone betrays the fake nature of his pretended optimism by his reference to being low-spirited enough even without Edmund's pessimism. Then he goes on giving pieces of paternal advice to Edmund, not unlike in spirit to Polonius's admonition to Laertes, suggesting: "You'll find what you're trying to say in him — as you'll find everything else worth saying."[103] To make his argument more plausible and to save his son from pessimistic third-raters, he quotes Shakespeare, using his fine voice: "We are such stuff as dreams are made on,

and our little life is rounded with a sleep!'",[104] to which Edmund's ironical answer is: "Fine! That's beautiful. But I wasn't trying to say that. We are such stuff as manure is made on, so let's drink up and forget it. That's more my idea."[105] By way of setting up a counter-example, Edmund quotes Baudelaire — whose name Tyrone has never heard — and Dowson, only to raise his father's angry contempt.

Fate then shows two faces in the play. On the one hand, there is a strong tendency in the drama to look upon destiny as the unalterable, inexorable force of total determinism. Accordingly, the men and women of O'Neill's world, as Sophus Keith Winther puts it

> are victims of a cosmic trap, cold and impresonal as steel. . . . There is no will that can conquer the forces of life that have imprisoned her [Mary Tyrone.] All the Tyrones are caught in the same trap. Each character has his flaw, his failure. He is a combination of the inner self, which is the life-force, trying to deal with the circumstances of the world he did not make and could not control. The punishment they suffer in spite of all their efforts is out of proportion to what they deserve.[106]

On the other hand, however, as it has been pointed out, there are a number of indications in *Long Day's Journey* showing that the characters take each other to task, expect and on occasion accept personal responsibility. James Tyrone's niggardliness affects the life of each member of his family too much and too obviously to be attributed to, and explained by, an impersonal, cold and cosmis trap. Even if *Long Day's Journey* was to be no part of the cycle *A Tale of Possessors Self-Dispossessed*, Tyrone's attitude conforms to the central problem of the cycle to such an extent as to warrant the view that O'Neill went beyond the confines of naturalism and integrated the naturalistic concept into a broader realistic framework. Tyrone's persistence in, and insistence on, making a good bargain even when he was already rich, and even immediately after he had dissuaded Doctor Hardy from contemplating a decent but expensive sanatorium for Edmund, does not only exemplify the force of his youthful innervation but also shows a petty attitude which, while it has its cause, has no justification. The tragi-comic (rather than tragic) tone of the scene in which Tyrone is clicking out the bulbs of the chandelier indicates clearly O'Neill's reservations despite Edmund's perceivable measure of understanding. All these and similar utterences suggest that the concept of relative determinism is also implied in the world view of the drama.[107] Such a concept does by no means negate causation, but it acknowledges responsibility, maintains the objective criteria of moral assessment, rejects the impersonal view of fate, brings destiny within human reach and grasp, qualifies fate in social and historical terms, and leaves room for taking at least tentative steps towards human autonomy. These very steps in their turn also point back to the presence of *relative* determinism. There would seem to be a separate drama between the two concepts of fate.

The sheer dichotomy, clash and constant see-saw between the two interpretations of destiny; the transition of one principle into the other involving changing perspectives, scintillating views, fluorescent ambiguities and oscillating positions provide a further impetus for the development of the mosaic design.

What forms can human autonomy and liberty take under the given circumstances?

Absolute determinism leads to supine inertia, or fosters a concept of freedom which is a mere escape to illusion and therefore proves to be an illusion of escape (drug, drink, sex, self-deception). All the Tyrones recur to one or several courses of escape.[108]

Relative determinism encourages more valid steps. They may well be unsuccessful; if they invariable turned out to be feasible, they would hardly be appropriate in a tragedy. Nevertheless, they are justified and constructive even in the face of destructive powers.

The most obvious way in which human autonomy and liberty may manifest themselves is facing, fighting, opposing adversity. This is the solution of Sophocles' Electra or Shakespeare's Hamlet. In *Long Day's Journey* the dimensions of the fight and the stature of the fighters are certainly much more restricted; it is Tyrone's shrewd Irish tenant who outwits and expels from his plot a Standard Oil millionaire and powerful landowner. The event is as exceptional in reality as it is isolated in the drama; it is no more than a comic episode at the beginning of the tragedy. But it is not without significance that Shaughnessy enjoys Edmund's and Jamie's full emotional support; that James Tyrone — who ultimately and in spite of himself is also delighted with the great Irish victory — orders Edmund to keep his "damned Socialist anarchist sentiments"[109] out of his affairs; or that Edmund's bookshelves hold philosophical and sociological works not only by Schopenhauer and Nietzsche but also by Marx, Engels, Kropotkin and Stirner.

In his youth James Tyrone, too, showed autonomy, initiative, and stamina grappling with poverty, helping his mother, supporting his sisters, and fighting his way up to social success and recognition. It was in this process though that he became a tightwad.

Mary's, Jamie's and Edmund's attacks on his parsimony also show an active attitude and on occasion a fighting spirit.

Another expression of striving for freedom and autonomy is creative activity. The most remarkable example in the play is the lyrical triptych depicting Edmund's tripartite epiphany. Itself a mosaic design in the total composition of the play, the poetic-dramatic triptych is arranged as a set of three linked pictures subdivided into mosaic units.

The first picture evokes Edmund's voyage to Buenos Aires as a sailor aboard the square rigger Squarehead.[110] "Full moon in the Trades. The old

hooker driving fourteen knots." A simple, objective and factual description launches the memory conjuring up Edmund's experience. The first sentence illuminates the night scene, expands vast dimensions, and indicates a bearing. It is as short as an initial impression, and as static as space its verbless construction suggests. Only the Trades imply a measure of movement, but even that only through direction. The second sentence materializes the movement by projecting the overall image of the old hooker following its regular course. The statement is still lapidary, the second sentence is hardly longer than the first one was; the word conveying motion is as compact as possible, sparing the inflected verb form by a fact-finding participle. The indication of speed in nautical terms ("fourteen knots") helps visualize the hull and progress of the old hooker.

"I lay on the bowsprit, facing astern, with the water foaming into spume under me . . .": the figure of the sensing ego is drawn in (and into) the picture. In terms of a simple establishment of position, the subject-object relationship appears. But even this elementary physical position informs the object with a subjective excitement: while the old hooker driving fourteen knots is essentially an object viewed in itself, the whirling water foaming into spume under the young poet also feathers and froths in his consciousness. The sentence becomes longer and more sensitive.

". . . the masts with every sail white in the moonlight, towering high above me." The entangled white mass of moonlit masts and sails *tawering* high above the young poet condenses and qualifies with a metaphor the emotional connection between the inner ego and the outer world, uplifting both eye and soul. Already the first sentence fixes the full moon and the onlooker's glance to the sky. It is from there that his attention descends to the sailing boat, focusses on the bowsprit, concentrates on the poet, bathes in the foaming water of the sea and the inspired impressions of the poet, only to become enriched by the experiences of his vision, and to swarm up again on the mast towering high amidst the white moonlit sails.

"I became drunk with the beauty and singing rhythm of it, and for a moment I lost myself — actually lost my life. I was set free!" In the relationship of the ego and the world, the centre of gravity is shifted to the poetic experience of the enraptured ego intoxicated to the full with the beauty of his newly-won freedom. Freedom appears as the essential goal of the poetic voyage and thus also emerges as the focal point of poetic inspiration and beauty. The condition of being set free and gaining beauty is losing one's life: leaving the petty limitations of a miserable existence behind. Even language feels the advent of freedom; it becomes figurative rather than literal; it is now saturated with tropes, permeated with metaphor and personification ("*drunk* with beauty", "*lost* myself", "*lost* my life"; "*singing* rhythm"). From the moment of attaining freedom, declarative sentences are substituted by exclamatory ones.

"I dissolved in the sea, became white sails and flying spray, became beauty and rhythm, became moonlight and the ship and the high dim-starred sky!" This liberated, pantheistic resolution of the poetic ego into nature expresses with lyrical plasticity a kind of happy identification, ecstatic merger of subject and object which is only possible in the domain of a lyrically conceived and constituted world. Should this lyrically luminous sentence be transplanted from the soil of the poetic to the field of the prosaic, expressions like "I became moonlight and the ship" would immediately turn comic indicating the fact that they only find their justification in the lyrical attitude which refers objects directly to the poetic personality. The metaphoric elevation of style shows that the function and justification of objects lie in the expression of a subject-object correlation conceived from the side of the ego.

The text does not only claim but also transmits the rapturous singing of rhythm. As soon as the passage has left behind its merely informative, prosaic phase ("The old hooker driving fourteen knots"), and becomes the bearer of the lyrical experiences of the poetic ego, it immediately takes over the metric pulsation of the regular rolling of the ship and the excited beating of the heart, and it approaches closely expressionist free verse. The free verse pattern can be made especially clear by breaking up the lines according to its prosodic requirements:

I lay on the bowsprit,
facing astern,
with the water foaming
into spume under me.

Its flexible and changeable rhythm, which seems to follow an overwhelmingly two-beat metre, throws into prominence the arrows of the masts, and jams up at the white mass of the towering sails:

the masts
with every sail
white in the moonlight
towering high above me;

it totters with a syncope-effect in painting the exalted ecstasy of the poet intoxicated with beauty:

I became drunk with the beauty
and the singing rhythm of it,
and for a moment lost myself —
actually lost my life;

and it exults with triumphant jubilation enhanced by parallel constructions and incisive alliterations in drumming the pantheistic liberation of the poet who has become beauty and rhythm himself:

> I was set free!
>
> I dissolved in the sea,
> became white sails
> and flying spray,
> became beauty and rhythm,
> became moonlight and the ship
> and the high dim-starred sky!

"I belonged without past or future, within peace and unity and a wild joy, within something greater than my own life, or the life of Man, to Life itself! To God, if you want to put it that way." The poetic experience of freedom in its hymnical loftiness leaves the medium of the factual network it sprang from and associates itself with a mystic power, the poetic crystallization of a spiritual necessity it feels itself an organic part of. This moment of intuitive insight and inner illumination obtains its real content from what it is contrasted with; the condition of arriving at peace, unity and a wild joy is the loss and rejection of a determining past and an imminent future, and — in the given *dramatic* context — the opposition and refutation of petty avarice and the narrow limits inherent in "the life of Man" as opposed with "Life itself." The quality of the experience is brought home to the audience by the incantatory magic of the free verse pattern, the cumulative emotional effect of alliterated parallel phrases ("past or future", "peace and unity"), repeated and opposed alliterated prepositions ("without" — "within" — "within"), and the enhancement of gradation ("my own life" — "the life of Man" — "Life itself").

The second picture in Edmund's lyrical-dramatic triptych reinforces the effect of the first by repeating its essential features: it also represents a voyage; the time of the trip is again exceptional, not the hustle and bustle of daily rut but the beauty of dawn creeping "like a painted dream over the sky and sea which slept together." The sense of isolation is once again the precondition of the poetic experience: the young sailor-poet finds himself planted on the crow's nest in the dawn watch with all the passangers asleep, none of crew in sight, and himself "Feeling alone, and above, and apart." The external voyage is once more coupled with an internal one starting from a prose stage and arriving at a lyrical phase characterized by an acoustic awareness verging on free verse. Lonely contemplation, pantheistic intuition and spiritual peace mark the way to the beauty of liberation: "Then the moment of ecstatic freedom came. The peace, the end of the quest, the last harbor, the joy of belonging to a fulfillment beyond men's lousy, pitiful, greedy fears and hopes and dreams!"

The third picture in the triptych does not only repeat and recapitulate the elements of isolation, pantheism, poetic beauty, auditory consciousness and spiritual emancipation, but also attains an inspired generalization:

> And several other times in my life, when I was swimming far out, or lying alone in a beach, I have had the same experience. Became the sun, the hot sand, green seaweed anchored to a rock, swaying in the tide. Like a saint's vision of beautitude. Like the veil of things as they seem drawn back by an unseen hand. For a second you see — and seeing the secret, are the secret.[111]

The moment of meaning is soon gone. The young sailor-poet finds himself lost in no time, stumbling on toward nowhere. Yet the exceptional experience of a second of significance cannot be obliterated from his memory or, for that matter, from that of the audience. The poetic form of Edmund's intuitive insight preserves and eternalizes the proof of his poetic sensibility and along with it the manifestation of his creativity. When he is possessed by freedom, he possesses the freedom to create; when he is set free, he is inspired by creative freedom. For him, to become an artist is to become a poet; and to become a poet is to lead a life of meaning and free autonomy. His triptych then is a three-fold promise of artistic talent and imaginative freedom.[112]

The other three Tyrones also show artistic aspirations: Mary considered becoming a concert pianist; Jamie, as he says with drunken boast to Edmund, wanted to write himself, called Edmund's attention to poets like Swinburne, and actually "used to write better stuff for the Lit magazine in college"[113] than Edmund did. James Tyrone's squandered histrionic talent is the dramatic anti-pole to the poetic promise crystellized in Edmund's lyrical epiphanies.

The passage displaying Edmund's poetic pantheism implies a number of Chekhovian parallels. Commenting on his propensity to identify himself with natural phenomena, Edmund remarks: "It was a great mistake, my being born a man, I would have been much more successful as a sea gull or a fish."[114] It should, of course, be admitted that in the given context Edmund's reference to the sea-gull is as natural as his allusion to the fish is; and his associations are no less natural than the sea-gull and the fish are natural and organic parts of nature. In view of the fact, however, that the sea-gull in Edmund's concept is also the symbol of beauty alien to the petty world of human commonplaces, or even to the human condition, and considering that young O'Neill explained the term symbolism to "Slim" (James Joseph) Martin, a friend of his at the Hell Hole, by the examples of Chekhov's *The Sea-Gull* and *The Cherry Orchard*,[115] the Chekhovian overtone of Edmund's observation may well be more than a chance coincidence. At any rate, a meaningful parallelism can be established.

It is even enhanced by Nina's habit to identify herself with the sea-gull,[116] which in one of its many symbolical applications also involves the predicament of Treplev, the talented, unbalanced, moon-struck and gloom-stricken young

writer in whose poetic play Nina appears, and whose shooting of a sea-gull is the anticipation of his suicide.

If Edmund's triptych emphasizes the importance of his lyrical experience in a treble repetition, Nina's passage in the last act of *The Sea-Gull* also underlines the significance of her poetic identification with the sea-gull by the repeated occurrence of the phenomenon. Besides, the sea-gull is the recurring symbolic leitmotif of Chekhov's play.

Both Chekhov and O'Neill betray a consciousness of the sound values of their lyrical passages, show a poetic-musical sensibility, possess the faculty of auditory imagination. Acoustic awareness in O'Neill's lyrical triptych, as it has been pointed out, is so strong that it brings about a closely-knit sound pattern which approaches free verse.[117]

If the poetic arrangement of evocative sound effects joins Chekhov's and O'Neill's performance, their stopping at the threshold of verse constitutes a no less significant link. This is especially conspicuous with O'Neill, who, in fact, composed and published lyrical poetry, and in the expression of Edmund's pantheistically poetic rapture came so close to free verse. James Tyrone is impressed by his son's poetic talent, and appreciates what he calls the makings of a poet in him. Edmund's self-ironically sardonic answer is that he has not even got the makings, he has got only the habit, and the best he can hope to do if he lives is stammering. "Well, it will be faithful realism, at least", he says. "Stammering is the native eloquence of us fog people."[118]

The sadness and the self-irony implied in Edmund's words is only justified from the point of view of his ideal to become a poet, which for him at the time was tantamount to becoming an artist. For most of his dramas, the lyrical glowing of expression stopping short of a closely-knit regular verse pattern proved fruitful. At moments of enthusiasm a measure of rhetorical and poetic patterning elevates Nina's and Edmund's style. If, however, they started speaking in verse, the effect would be an unnatural affectation.

The coincidence or proximity of ideal and reality made faithful realism and verse drama compatible for Shakespeare. When commodity relations became general, the dichotomy of faithful realism and idealizing romanticism or symbolism, the duality of exposing analysis in prose and ennobling soaring in verse took possession of drama. If someone, like Edmund, feels forced to substitute Shakespeare's "We are such stuff as dreams are made on" by "We are such stuff as manure is made on",[119] he can hardly be expected to reconcile faithful realism with lyric verse. Yearning desire bursting from prosaic reality towards poetic expression negates the state of alienation, but it does not crystallize into a dramatic poem which, by force of its very verse pattern enclosing beauty, would separate itself from life which both Chekhov and O'Neill wish to represent in its reality measured against ideals. Both playwrights found adequate means to represent social alienation and to suggest latent, distant

possibilities for the preservation of human values oriented to counter alienation in composing a prose drama which is saturated with a lyric quality and which at the moments of emotional and imaginative concentration approaches patterned poetry without attaining verse. This is indeed their native and truthful eloquence. They prefer quoting to creating verse: poetic citations suggest the same impression of tentativeness and distance (yearning and resignation) as the advancement towards verse form in genuine texts does.[120]

From such an artistic attitude it naturally follows that explicitly poetic passages are bound to be short. And indeed: neither Chekhov, nor O'Neill are content with showing how the poetic spell is being cast upon their protagonists; they also soon present the breaking of the charm, thereby increasing the sense of a mosaic composition. This is the function in *The Sea-Gull* of Treplev's ironical reference to Nina repeating in her letters she is a sea-gull, just as in Pushkin's *Mermaid* the miller says he is a raven;[121] and this is the role in *Long Day's Journey* of Edmund's sad and self-ironical comparison between his poetic aspirations and the stance of "the guy who is always panhandling for a smoke. He hasn't even got the makings. He's got only the habit."[122] More is at stake here than the self-expression of the poet in a full-fledged lyrical form. The poet as an artist may be free to express his view of the world, but as a man, as a social being, he is no more (or less) free than his fellow-travellers; he is on an equal footing with his companions. If he has his moments of ecstatic freedom, they are bound to prove momentary indeed, and any text is a good pretext to drive the sense of this destiny home.

Chekhov's and O'Neill's poetic epiphanies also have this in common: they do not disintegrate but invariably intensify the drama. The lyrical symbol of the sea-gull is also the focal point of the various facets of the dramatic conflict; and Edmund's lyrical triptych as the manifestation of his artistic talent, the account of his artistic liberation and his observation he would have been much more successful as a sea-gull are consciously and deliberately set against James Tyrone's preceding confession of how he exploited his great artistic talents for petty ends, scattering his abilities to no meaningful and satistying purpose. Creativity squandered in self-subjugation and creativity intransigently pursued in self-liberation are two diagonally contrasted issues.

Besides rebellious opposition and artistic creativity, a third form of human autonomy also appears and gains marked significance in *Long Day's Journey Into Night*. Like the other two manifestations of independence in dependence, it, too, relies on relative (rather than absolute) determinism. It can be characterized as an awareness of the validity of human values even at the very moment of their actual and apparent invalidation by a failure to live up to their requirements.

Accordingly, James Tyrone is keenly conscious of the value of his youthful talent which he has misused and abused to make money. Mary Tyrone is pain-

fully aware of the beauty of her intended vocation (to become either a concert pianist or a nun) which she has sacrificed for her love; she knows the value of love which is threatened by the daily routine of a petty and precarious existence; she is convinced of the significance of having a real home which James's way of life and her own neurotic mophinism uprooted and disintegrated; and she appreciates the norm of health and normalcy which her nervous drug--addiction cannot adhere to. Edmund yearns for health and a colourful, meaningful life which might give him a chance to become a creative artist, but he is threatened by a mortal illness and he even lessens his chances of survival by excessive drinking. Even Jamie, under the thick layer of cynicism, possesses a half-buried and well-concealed appreciation of love, comradeship, solidarity, poetry, serene beauty and — who would have supposed that — daily work which this accursed, twisted, tortured and petrified soul in his belated, intoxicated, desperate and shocking confession and admonition to Edmund betrays.

The incessant scintillation between the levels of lost and avowed values is a further major source of the mosaic pattern both in O'Neill and Chekhov.

The unattained values are lost possibilities. Jamie quotes Rossetti in a painfully and sardonically bitter and resentful attitude: "Look in my face. My name is Might-Have-Been; / I am also called No More, Too Late, Farewell."[123] The characterization fits himself, but it is apt for all the other tormented Tyrones as well. The structural place of the statement also underlines its four-fold application: it follows Jamie's soul-stripping self-exposure, and precedes the final scene in the drama in which Mary's lat appearance constitutes the consummation and epitome of the four Tyrone's lost possibilities and ruined lives.

Here a further Chekhovian parallel presents itself. In his fine analysis of Chekhov's *Uncle Vanya*, Eric Bentley observes that the parting kiss Astrov and Elena exchange

> is a tribute to the Might-Have-Been. . . . If his characters never reach fulfillment, it is not because they were always without potentialities. In fact, Chekhov's sustained point is precisely that these weeping, squirming, suffering creatures *might have been men*. And because Chekhov feels this, there is emotion, movement, tension, interplay, dialectic in his plays. . . . The Might-Have-Been is Chekhov's *idée fixe*. His people do not dream only of what could never be, or what could come only after thousands of years; they dream of what their lives actually could have been. They spring from a conviction of human potentiality — which is what separates Chekhov from the real misanthropes of modern literature. . . . why is it that Chekhov's famous 'elegiac note' is, in the full context, deeply moving? Is it not because the sense of death is accompanied with so rich a sense of life and the possible worth of living?[124]

Under the attraction of the Might-Have-Been, values may have receded to the past, as a number of Chekhovian symbols indicate both in O'Neill and Chekhov: Mary's wedding dress packed in an old trunk in the attic; James's slip with Booth's praise of his Othello on it, which, as Edmunk remarks with

ironical sadness, may be at the same place; — or the more than a hundred-year-old bookcase Ranyevskaya kisses and Gaev makes a speech to; and the cherry orchard Ranyevskaya cherishes so dearly and Lopakhin buys and sets the axe to. Values of this kind may belong to the past, but their one-time relevance and radiation can still be felt in the present.

The actual, direct and immediate affirmation of values for O'Neill in *Long Day's Journey* could not be more than a matter of hopeless hope. In view of the failure of all the four haunted and tortured Tyrones and with regard to the historical and personal conditions of the conception of the play, it was bound to be a *hopeless* hope.

Were there any markers for hope at all? Could Mary Tyrone (Mary Ellen Quinlan), a drug-addict for many years be expected to give up morphine? Could Jamie Tyrone, a habitual alcohol-addict be supposed to stop drinking? Was there any real hope of reconciliation between James Tyrone, who was miserly enough to try to save money on his son's tuberculosis, and Edmund Tyrone (Eugene O'Neill), who knew his father was quite well-to-do, and was ready to extend his estate at any time? Did Edmund have any real chance to recover? Were Eugene O'Neill and Carlotta Monterey, after so many years of fierce quarrel and an innervated love-hate relationship, likely to stop tearing at one another and make peace? Was there any hope for the world engaged in war on an unprecedented scale to make peace and return to a human and humane way of life? Was there amidst the condition of doubtless doubt but a spark of hopeless *hope*?

O'Neill's mother did defeat her drug-addiction at a nunnery. His brother did abstain from drinking for two years after his father's death and only resumed his habit when his mother became incurably ill. O'Neill and his father did come close to one another at the time of the production of *Beyond the Horizon*, which earned O'Neill the Pulitzer Prize and by a prestigeous and official recognition made it obvious that James was not the only member of the O'Neill family whose connections with the theatre were to be remembered by posterity. Eugene O'Neill's consumption did prove an arrested case, his months at the sanatorium were a period of artistic preparation, and the very composition of *Long Day's Journey* with all its gloom and despair shows the heights the aspiring young writer was to rise to.[125] Carlotta and O'Neill did make peace with one another, at least temporarily, as the playwright's dedication of *Long Day's Journey* to his wife shows: "I mean it as a tribute to your love and tenderness which gave me the faith in love that enabled me to face my dead at last and write this play."[126] The auditory echo between *faith* and *face* proves the sincerity of the dedication no less than the structural link of the love O'Neill speaks of on the first page with the love Mary mentions on the last does. That even in his last period, in the condition of utter despair over the murderous spread of rapacious greed, and later, in the inferno of his war obsession, O'Neill did not

give up his desperate quest for human values on a larger, historical and indeed cosmic scale is attested by his cycle plays providing the genealogy and rejection of greed; *The Iceman Cometh*, showing from the reverse, in a grimly grotesque and bitterly tragi-comic manner, man's need for ideals; or the fragment of *The Last Conquest*, in which the fight between good and evil assumes cosmic, totalitarian dimensions and holds out the hope of Satan's defeat.

All this was not and could not be presented directly in the theme and within the framework of *Long Day's Journey*. Any direct statement about a better future would have completely ruined the atmosphere and homogeneity of the drama. The historical and personal conditions of the creation of the play only allowed an indirect expression of the dramatist's belief in the validity of human values. This was achieved in referring their loss to their need, or as has been pointed out, their actual and apparent invalidation to their general, indeed universal validity. This is the minimal precondition of the possibility of their future revalidation.

To evoke this effect with characters of middle stature, who either fought their tough battles in the past (James) or are incapable of such a fight anyway (Mary, Jamie); to bring it home to the audience that the conflicts of possession versus self-dispossession, illusion versus reality, love versus hate and personal effort versus frustrating destiny are interrelated and subjected to the all-encompassing opposition between the state of alienation and the human forces which can be mobilized against it, a special dramatic pattern was needed. It could only be elaborated through an epically slow graduality which explains the integration of short story procedures into the dramatic structure, and the special emphasis on the Chekhovian mosaic design in the play.[127]

Both in Chekhov and O'Neill, one of the most important functions and justifications of the flags in the mosaic design is that — as the texture of the play is unfolded — they relate the various figures' minute by minute failures to live up to the standard of values to the standard itself. Due to the epic-dramatic graduality of the process, the spectator's impression is not so much that the whole play is broken up into small units but rather that the mosaic flags make a total picture step by step.

By referring repeatedly the loss of values to their very existence and significance, the mosaic pattern also guides the still-flowing movement of the play from the comic, through the tragi-comic, elegiac and pathetic, towards the tragic. Since there is no sharp, pointed and clear-cut collision in the play, and the different kinds of conflict betray their ultimate unity through a network of epic complications and lyric complexity; since the maintainance of the characters' integrity is called to serious doubt, and whatever action the play presents *follows* the self-defeating fight of James Tyrone's sometime struggle for rise revealing its self-dispossessing consequences in an epilogue of anguish, agony and torment: the tragic is thoroughly complemented with the elegiac and the

pathetic. Nevertheless, thanks to the additive energy and intensifying operation of the mosaic method, an aspect of the tragic effect is undeniably there in a sense which this type of a play itself helps to shape and define: it presents a concentrated image of the destruction of significant human values which are upheld by the very picture of their annihilation. It is the simultaneity of the devastation and vindication of such values that the tragic catharsis of the play lies in.[128]

The admixture of the elegiac and pathetic to the tragic is also characteristic of Chekhov's dramaturgy. In Chekhov's plays, however, the unifying formative principle is a category which has but a transitional (if occasionally extended) significance for O'Neill: a kind of tragi-comedy in which the tragic and the comic both intensify and invalidate one another. This quality, just as the yearning evocation of a distant happiness scintillating on the horizon, are indicative of the future-oriented nature of Chekhov's artistic perspective. The conflicts he drew with a gentle care and a fine touch were vigorously enacted in a series of revolutions not long after his death.

O'Neill lived and wrote under different conditions, looking back in his late period to the one-time values of his youth. The quest for values at a transitional stage of the history of mankind, however, forged an essential link between his art and Chekhov's. The claim to adhere to elementary human values in the face of utter adversity at a period of social alienation called to life a dramatic form which proved spacious enough to comprise lyrically luminous epic aspirations and to integrate short story-oriented motifs into the dramatic design.[129]

Thus O'Neill approached the pattern of the Chekhovian dramaturgy following the inner needs and logics of his own development. Although O'Neill got acquainted with Chekhov's works in his early youth, the Chekhovian traits multiply in his late, ripe period. Therefore the parallelism between his dramatic art and Chekhov's does not primarily seem to be a case of direct influence but rather one of typological convergence prompted by a similarity of social, psychological and moral constellations and personal attitudes.

The latter, however, is by no means less important than the former. Ibsen's, Gorky's, Strindberg's or Kaiser's effect on O'Neill may have been more direct, but the typological parallels between Chekhov's and O'Neill's dramas are also striking and meaningful.

The Chekhovian inspiration has its foundations in deeply rooted and persistent social parallelisms and therefore does not only illuminate O'Neill's dramaturgy but also radiates beyond the sphere of O'Neill's art. In ever changing forms, and through a great many mediations, it perceivably touches the American drama of the post-O'Neill period as well, being no less apparent in the dramatic art of Tennessee Williams, Arthur Miller, Clifford Odets or Edward Albee. In the words of Albee:

. . . it is my guess that the theater in the United Sates will always hew more closely to the post-Ibsen/Chekhov tradition than does the theater in France, let us say. It is our nature as a country, a society. But we will experiment, and we will expect your attention.[130]

NOTES

[1] See e.g. O'Neill's note to Carlotta on July 22, 1940: " . . . Time falters, civilization disintegrates, values perish, the old beauty becomes a gutter slut, the world explodes, the income tax rises, the years grow heavy on us and Blemie — But still ! There is love that does not die . . ." Cf. O'Neill's note for Christmas 1941: "Sweetheart: In this time of chaos when old dreams and hopes are blown to dust, there remains for me — as ever ! — only you ! I love you, Darling. Gene." Cf. a letter to Carlotta on July 22, 1946. In: *Inscriptions: Eugene O'Neill to Carlotta Monterey O'Neill* (New Haven, 1960).

[2] O'Neill's dedication to Carlotta Monterey. Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night* (New Haven and London), p. 7.

[3] Op. cit., pp. 24—5.

[4] O'Neill, E., *A Moon for the Misbegotten, The Later Plays of Eugene O'Neill*, edited and introduced by Travis Bogard (New York, 1967), pp. 333—40.

[5] O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*, p. 23.

[6] "Dramatically, this is the only moment in the play when the characters are all united", John Henry Raleigh remarks in his *The Plays of Eugene O'Neill* (Carbondale and Edwardsville, 1967), p. 103. He also convicingly compares Shaughnessy's and Hogan's victory to Melody's defeat in *A Touch of the Poet:* "Since the time is the twentieth century and the battle is won, what was once tragedy" or tragi-comedy "as in the case of Con Melody, can now be comedy." Ibid.

[7] Scheibler, R., *The Late Plays of Eugene O'Neill* (Bern, 1970), p. 148.

[8] O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*. pp. 147—52; 153—4; 163—7; 169—76.

[9] Op. cit., pp. 153—4.

[10] Op. cit., pp. 39, 74, 87, 140—2.

[11] Op. cit., pp. 44, 45, 46, 61, 67, 68, 72, 73, 81, 86, 95, 97, 99, 102, 108, 139.

[12] Op. cit., p. 143.

[13] Op. cit., p. 148.

[14] Op. cit., p. 149.

[15] Op. cit., p. 168.

[16] Op. cit., pp. 110—1.

[17] Op. cit., p. 111.

[18] Op. cit., p. 88.

[19] Op. cit., p. 150.

[20] Op. cit., pp. 149—50. The reference to O'Neill's father, James, and his falling victim to the lucrative title role of the stage version of Dumas' *The Count of Monte Christo* is unmistakable.

[21] Op. cit., p. 150.

[22] Op. cit., p. 151.

[23] Op. cit., p. 145.

[24] Op. cit., p. 151.

[25] Op. cit., pp. 149, 151.

[26] Op. cit., p. 152.

[27] Ibid.

[28] Cf. op. cit., pp. 137—43.

[29] Op. cit., p. 7.

[30] Op. cit., pp. 40. 41—2, 47, 59, 63, *68—70*, 72, 85, 87, 116, 123.

[31] Op. cit., p. 121.

[32] Op. cit., p. 95. Cf. Olga's lines at the end of *Three Sisters* also opening up a vast emotional vista, though of a different kind.

[33] O'Neill, op., cit., pp. 29, 37, 88, 90, *118—20*, *174*.

[34] Op. cit., p. 93.

[35] Op. cit., p. 107.

[36] Op. cit., p. 122.

[37] Op. cit., p. 122.

[38] Op. cit., p. 137.

[39] Op. cit., p. 138.
[40] Cf. Scheibler, op. cit., pp.146—7.
[41] O'Neill, op. cit., p. 170.
[42] Ibid.
[43] Ibid.
[44] Op. cit., p. 171.
[45] Op. cit., p. 172.
[46] Op. cit., p. 172.
[47] Ibid.
[48] Op. cit., p. 174.
[49] Op. cit., p. 173.
[50] Op. cit., p. 175.
[51] Op. cit., p. 176.
[52] Ibid.
[53] Chekhov, A., *The Sea-Gull*, translated by C. Garnett. *Nine Plays* of Chekov (New York, 1973), p. 53. Cf. *Three Sisters*, op. cit., p. 113; *The Cherry Orchard*, op. cit., p. 95.
[54] Earlier in *Long Day's Journey* there are increasing hints to a pattern of association. In Act Two, Scene Two, e.g. Mary speaks of her home in her father's house which she gave up and lost forever when she married Tyrone. Then she changes the subject talking of Edmund's illness. The two passages are admittedly linked by "*an association of ideas.*" Op. cit., p. 72. This betrays that beneath the semblance of a dialogue a seminal interior monologue is hidden.
[55] For a discrimination between the traditional dramatic monologue and the interior monologue see Chernyshevsky, N. G. "L. N. Tolstoy. Dyetstvo i otrochestvo, 1856. Voennye rasskazy, 1856." *Izbrannye literaturno-kriticheskie stati* (Moskva, 1953), pp. 291—5. The article was originally published in No. 12, 1856 of the periodical *Sovremennik*. Cf. Spender, S., "With Lukács in Budapest", *Encounter* XIII, 6 (1964), pp. 55—6.
[56] Sometimes Mary conducts a conversation with herself addressing herself as "you" in a pseudo-dialogue which is obviously a form of an interior dramatic monologue: O'Neill, op. cit., pp. 106—8.
[57] Chekhov, *Three Sisters*, *Nine Plays of Chekov*, p. 141.
[58] O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*, p. 176.
[59] A similar example can be quoted from Act Three. Cathleen tells Mary how strangely the man in the drugstore acted when she took in the prescription for her lady. When he learned it was for Mary, he said "Oh", and Mary's comment to Cathleen is simply "Yes, he knows me." (Op. cit., p. 103.) Both utterences seem to be utterly insignificant, but in fact they imply sudden insights into the essence of the situation: the chemist's "Oh" means he realizes (or remembers) Mary is a morphinist; and her "Yes, he knows me" indicates she understands she has been found out. A quiet crisis in Chekhov's mosaic fashion, without rhetorics or declamation.
[60] Op. cit., p. 176.
[61] Op. cit., p. 113.
[62] Op. cit., pp. 122., 80, 143.
[63] Op. cit., p. 127.
[64] Ibid.
[65] Op. cit., p. 45.
[66] Op. cit., p. 120.
[67] Op. cit., p. 58.
[68] Op. cit., p. 118.
[69] Op. cit., p. 55.
[70] Op. cit., p. 98. cf. 102.
[71] Op. cit., p. 139.
[72] Op. cit., p. 131.
[73] Op. cit., pp. 38, 162.
[74] Op. cit., p. 134.
[75] Op. cit., pp. 134, 161.
[76] Op. cit., p. 137.
[77] Op. cit., p. 95.
[78] Op. cit., p. 139.
[79] Op. cit., p. 161.
[80] Op. cit., p. 170.
[81] Op. cit., p. 162.

[82] Ibid.
[83] Op. cit., p. 148.
[84] Op. cit., p. 157.
[85] Ibid.
[86] Op. cit., p. 171.
[87] Op. cit., pp. 165—6. Cf. Bogard, T., *Contour in Time* (New York, 1972 p. 441).
[88] Op. cit., p. 61.
[89] Ibid.
[90] Ibid.
[91] Ibid.
[92] Op. cit., p. 63.
[93] Op. cit., p. 64.
[94] Ibid.
[95] Op. cit., p. 85.
[96] Ibid.
[97] Op. cit., p. 87.
[98] Op. cit., p. 151.
[99] Cf. Bogard, op. cit., pp. 433—6.
[100] O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*, p. 152.
[101] Ibid.
[102] Ibid.
[103] Op. cit., p. 131.
[104] Ibid.
[105] Ibid.
[106] Winther, S. K., *Eugene O'Neill: A Critical Study* (New York, 1961), pp. 298—9. Winther is right in pointing out the difference between the religious, mythical concept of Greek fate which considered the will of gods as a power directing man's course and the scientific interpretation of the world which traces back phenomena to causes. But the fact that every effect has some cause does not mean that absolute or total determinism rules man's actions precluding free will, free choice and liberty. Such a conceptionwould represent a kind of secular predestination. The causal view of the world presupposes the acknowledgement of objective trends in the world, but does not necessarily eliminate alternatives. The choice may not be a "comfortable" one; the view holding that liberty is the recognition of necessity does not involve conformism. The necessary choice may be one confronting the individual with powers that are stronger than he is, and that may threaten or even crush him. The confrontation then becomes tragic, but this quality does not prove that the choice was unjustified. It may have been morally inevitable for the individual and necessary for the development of mankind. Total determinism stands close to the world concept of naturalism, has its roots in monopolistic developments, violent, sudden and wide-spread urbanization, totalitarianism and world wars; it may correspond to the historical predicament of a given generation; but it is not tantamount to an unbiassed, scientific view of the modern world in general to which nothing but the naturalistic type of tragedy should correspond.
[107] Cf. Raleigh, J. H., *The Plays of Eugene O'Neill*, p. 160.
[108] Absolute (or total) determinism must not be confounded with a sense of necessity (relative or partial determinism). The former paralyses the will, and thwarts the action; the latter impels the intent, and propels the deed. Total determinism annihilates responsibility, the recognition of necessity appeals to responsibility. Absolute determinism fosters passive acquiescence, the drive of necessity encourages active revolt. Absolute determinism defends the existing order, relative determinism leaves room for the development of the conviction that it is necessary to attack it. Absolute determinism leads to an absolute obliteration of determination, relative determinism hardens determination with a consciousness of necessity. Absolute determinism precludes the freedom of choice, compelling necessity is not incompatible with an awareness of an alternative. In a number of cases, the protagonist may face the abstract possibility of taking or rejecting a dangerous course of action, and by deciding for or against it, he or she proves to be a character of moral substance or a person of cautious conformity (e.g. Antigone in contradiction to Ismene in Sophocles' *Antigone* or Electra as opposed to Chrysothemis in his *Electra*.) It should, of course, be admitted that not only the character chooses the action but the action also chooses and qualifies the character. When absolute determinism directs the steps of a protagonist, he or she feels to be deprived of freedom. When, however, the character acts under the compulsion of necessity, he or she may have a sense of enhanced freedom: Macduff must oppose Macbeth, but by doing so, he fights oppression and finds

his freedom. Thus absolute and relative, total and partial determinism do not merely imply quantitative differences but also involve qualitative divergencies and elicit opposed attitudes. The concept of absolute determinism accepts, that of urging necessity rejects the state of alienation.

This explains why statements about the freedom of tragic characters are not *per definitionem* contradictory. In Euripides' *Iphigenia in Aulis*, seeing the necessity to secure the safety and success of Greece, the heroine professes she sinks freely in night. For Schelling, "What matters in Tragedy is a real conflict of freedom in the subject and necessity as objective": Schelling, F. W. J., *Philosophie der Kunst*, *Werke*, Vol. 3 (Leipzig, 1907), p. 341. Courtney claims that tragedy involves "a clash of two powers-necessity without, freedom within" adding that but for the indestructible feature of man's will, "there could be for art no tragedy at all. The absolute quiescence of fatalism kills all dramatic significance of character": Courtney, W. L., *The Idea of Tragedy in Ancient and Modern Drama* (New York, 1900), pp. 12, 43. Outward forces, as Oscar Mandel observes, manifest themselves as man's "very own motives and desires": Mandel, O., *A Definition of Tragedy* (New York, 1973), p. 120.

Emphasizing the decisive importance of necessity for tragedy, G. Lukács calls attention to Marx's view on the cathartic, revolutionizing effect of the tragic fall of the Commune of Paris. Lukács distinguishes between the tragic and the pessimistic views of the world, and underlines the significance of the appearance of the perspective of a higher degree of social and moral development as in Aeschylus' *Prometheus* and *Oresteia*, Shakespeare's *Richard III*, *Macbeth*, and *King Lear*, or Goethe's *Egmont* where Klärchen appears as the genius of liberty to the hero who is going to mount the scaffold in defence of his country's freedom: Lukács, G., "A tragikum kérdéséhez" (On the Problem of the Tragic), *Művészet és társadalom* (Art and Society) (Budapest, 1968), pp. 293, 298. G. Szigeti considers the beautiful, the sublime and the tragic as the aesthetic categories of social-human liberty and underlines the necessity of the tragic fall: G. Szigeti, *Bevezetés a marxista—leninista esztétikába* (Introduction to Marxist—Leninist Aesthetics) (Budapest, 1971), pp. 149, 179, 193.

The philosophical basis of treating freedom and necessity in tragedy in a dialectical interrelationship has been laid by the concept (elaborated from Spinoza to Marx and Engels) of freedom being the recognition of necessity. That this view need not mean the subjugation of man by the forces of outward oppression can be proved with special clarity by tragedies in which protagonists become or prove to be heroes by recognizing the necessity to fight oppression.

[109] O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*, p. 25.

[110] Op. cit. p. 153. All the quotations introducing the triptych refer to this page.

[111] Cf. O'Neill, *Ah, Wilderness! The Plays of Eugene O'Neill* (New York, 1955) II, p. 277.

[112] O'Neill himself was no less interested in the lyrical medium of expression than Edmund is. He wrote a polemic letter to Arthur Hobson Quinn in which he reproached his critics for their failure to recognize the poet in him. Cf. Quinn, A. H., *A History of the American Drama. From the Civil War to the Present Day* (New York, 1943), p. 199. He composed a considerable number of poems (Sanborn, R., Clark, B. H., "Collected Poems by O'Neill." *A Bibliography of the Works of Eugene O'Neill*, (New York, 1931, Part III, pp. 109—61); he dispersed lines of poetry in his plays liberally; betrayed a poetic awareness in the plays which he specifically mentioned in his letter to Quinn as examples of his poetic vision (*The Emperor Jones*, *The Hairy Ape*, *All God's Chillun Got Wings*, *Desire Under the Elms*); and used poets or people with poetic leanings as protagonists is several of his plays (*Fog*, *Before Breakfast*, *Beyond the Horizon*, *The Fountain*, *Marco Millions*, *Ah, Wilderness!*, *A Touch of the Poet*, *More Stately Mansions*, *Long Day's Journey Into Night*). The lyric strain, like a subterranean stream now receding, now advancing, keeps bursting to the surface in O'Neill's full dramatic oeuvre. I have analysed the lyric quality and its dramatic function in O'Neill's plays in my book *A költészet valósága* (The Reality of Poetry) (Budapest, 1975), pp. 36—42, 150—3, 171—5, 194—9, 219—26, 246—56.

[113] O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*, p. 164.

[114] Op. cit., p. 153.

[115] Gelb, A. and B., *O'Neill* (New York, 1962), p. 352.

[116] A. Chekhov, *The Sea-Gull*, *Nine Plays of Chekov*, pp. 47, 52, 53.

[117] For Chekhov's use of sound patterns see: Clarke, Ch. C., "Aspects of Impressionism in Chekhov's Prose"; Senderovich, S., "Chekhov and Impressionism: An Attempt at a Systematic Approach to the Problem"; Winner, Th. G., "Syncretism in Chekhov's Art: A Study of Polystructured Texts", in: Debreczeny, P., and Eekman, T., (eds),

Chekhov's Art of Writing: A Collection of Critical Essays (Columbus, Ohio, 1977), pp. 125; 143—4; *156, 159—64.* — O'Neill's sensibility for the expressive values of sounds is also attestd by his functional use of onomatopoeia and tone-painting. A case in point is the desoription of the state of mind of Edmund and James Tyrone who are listening with strained nerves and a shocked anticipation to Mary walking above them in her bedroom, intoxicated with morphine, unable to fall asleep, and likely to visit the men as a haunting ghost: "Yes, she moves above and beyond us, a ghost haunting the past, and here we sit pretending to forget, but straining our ears listening for the slightest sound, hearing the fog drip from the eaves like the uneven tick of a rundown, crazy clock — or like the dreamy tears of a trollop spattering in a puddle of stale beer on a honky-tonk table top!" (O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*, p. 152.)

The leading idea is magnificently supported by a number of auditory sensations keeping auditive concentration awake through appropriate systems of sounds:

a. the stubborn recurring of (i) sounds in "she", "beyond", "we", "sit", "pretending", "straining", "listening", "hearing", "drip", "tick", "dreary", and "splattering", underlining the dripping of the fog and of tears, reinforced through association by the ticking of a clock, all magically stepping up expectation;

b. the rhyme (assonance) effects of "sit", "drip" and "tick" constituting the firm auditory pillars on which the arch of the rest of the (i) sounds rests;

c. the no less obstinate repetition of the (iə) diphthong in "here", "ears", "hearing", "dreary", "tears" and "beer" strengthened by (i:) sounds in "eaves" and "uneven" ("she" and "we" for those who pronounce the vowel in a strong form);

d. the rhymes of "here" and "beer", "ears" and "tears" corroborated by the more distant "eaves" constituting the backbone of the series of (iə) diphthongs and (i:) sounds.

e. The short and long or diphthongized (i, i:, iə) sounds do not only make a set in themselves, but they also combine with each other, and their various combinations, not infrequently separated by a varying number of different syllables, auditively evoke not only "the *uneven* tick of a rundown, crazy clock" and the equally uneven drip of the fog which is overtly compared to it, but by a not very distant association, they also convey the uneven, nervous sound of the drugged Mary's steps Edmund and Tyrone listen to: "here we sit pretending", "straining our ears listening", "hearing the fog drip from the eaves like the uneven tick", "dreary tears of a trollop spattering in a puddle."

f. The combination of auditively linked high and low vowels increase the sense of the unevenness of ticking, dripping and stepping as in the cross-eyed rhyme of "the uneven *tick* of a rundown, crazy *clock*", and "the ... *tear*s of a *tro*llop", "*spa*ttering in a *pu*ddle", until the effect of irregularity is made hysterically spasmodic by a whirling, syncopated cacophony of high and low, long and short, stressed and unstressed vowels appearing in capriciously alliterated syllables and vowels: "of stale beer on a honky-tonk table top!"

g. More customary alliterations also abound in the passage enhancing emotional intensity as in "*s*lightest *s*ound", "crazy clock", "*t*ears of a *t*rollop", but their effect is sophisticatedly modified by other unevenly placed, identical or similar consonants such as "*s*training our ears", "li*k*e the uneven ti*ck* of a rundown, crazy *c*lo*ck*", "*sp*attering in a *p*uddle of *s*tale *b*eer" also contributing to the total impression of an utterly nervous syncopation.

It is certainly not without reason and justification that Edmund pats his own shoulder with maudlin appreciation (also pulling the leg of his father who detests, though does not know, Baudelaire): "Not so bad, that last, eh? Original, not Baudelaire. Give me credit!" Op. cit., p. 153.

[118] Op. cit., p. 154.

[119] Op. cit., p. 131.

[120] In O'Neill's romantic plays like *The Fountain* or *Marco Millions* metrical lines do crop up, but his lyrical "faltering" in his prose plays is much more poetic, convincing and moving than deliberate attempts at writing verse are. — The lack of facility and felicity in O'Neill's style has often been pointed out by both serious critics and parody writers. O'Neill himself was aware of his stylistic shortcoming. Cf. O'Neill, E., "Language in a Faithless Age": "I don't think, from the evidence of all that is being written today, that great language is possible for anyone living in the discordant, broken, faithless rhythm of our time. The best one can do is to be pathetically eloquent by one's moving, dramatic inarticulations!"; Hofmannsthal, H., "Reflections on O'Neill"; Wilson, E., "Eugene O'Neill as a Prose Writer"; Downer, A. S., "Eugene O'Neill as Poet of the Theatre"; Krutch, J. W., "Eugene O'Neill's Claim to Greatness", in: Cargill, O., Fagin, N. B., Fisher W. J., (eds), *O'Neill and His Plays* (New York, 1970), pp. 463; 251—2; 464—7; 468—9; 472—6. — Riddell, J., "Strange Interview with Mr. O'Neill", *Vanity Fair* XXX,

3 (May 1928), pp. 86, 134, 142. — Simonson, L., *The Stage Is Set* (New York, 1932), p. 435. — Sullivan, F., "Life Is a Bowl of Eugene O'Neills", *The Golden Book Magazine* XVIII (July-Dec. 1933), pp. 60—2. — Karinthy, F., "Eugene O'Neill: Mi van ebben különös közjáték" (What Is Strange in this Interlude), *Igy írtok ti* (This Is the Way You Write) (Budapest, 1954), pp. 491—4.

There is no reason to reject the aptness of many of these critical observations. It should, however, be borne in mind that the felicity of expression cannot be separated either from the kind of people who speak in the plays or from the given situation in which they articulate themselves. For a realistic playwright (especially for one who was also influenced by the naturalist movement) the level of eloquence is naturally dependent on the character and his plight. O'Neill's stylistic development until his last plays is very noticeable Cf. Raleigh, J. H., *The Plays of Eugene O'Neill*, pp. 209—10, 236—8. If, in spite of the constant enrichment of his stylistic means, even in *Long Day's Journey* he satisfied himself with "stammering" as his (and Edmund's) variety of eloquence, then the factor of *suggesting* latent possibilities and values through *approaching* poetic form cannot be neglected.

[121] Chekhov, *The Sea-Gull, Nine Plays of Chekov*, p. 47.

[122] O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*, p. 154.

[123] Op. cit., p. 168.

[124] Bentley, E., "Craftsmanship in Uncle Vanya", *In Search of Theater* (New York, 1953), pp. 348—50. — To appreciate Chekhov, one need not depreciate O'Neill. I do not share Bentley's pointed paradox that "our playwrights who plump for the passions (like O'Neill) are superficial, and Chekhov, who pretends to show us only the surface (who . . . writes the tragedy of the surface), is passionate and deep!" Op. cit., p. 351. This is a statement by one who was trying to like O'Neill but apparently could not. Chekhov may be more restrained and polished than O'Neill, but O'Neill was far from being superficial, and in his late work he developed the technique of Chekhovian understatement.

[125] For a summary of the alterations O'Neill made on his autobiography to attain artistic concentration, see Raleigh, J. H., *The Plays of Eugene O'Neill*, pp. 87—95.

[126] O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*, p. 7.

[127] In his analysis of the social position and attitude of the French and German bourgeoisie before its anti-feudal revolution, Marx makes a pertinent distinction between what he considers epic and dramatic social relations and stances. "For one class to be the class *par excellence* of liberation, another class must, on the other hand, be openly the subjugating class. The negative general significance of the French nobility and clergy determined the positive general significance of the bourgeoisie, the class standing next to and opposing them.

But every class in Germany lacks the consistency, the keenness, the courage, and the ruthlessness which would mark it as the negative representative of society. Moreover, every class lacks that breath of soul which identifies it, if only for a moment, with the soul of the people; that genius which animates material force into political power; that revolutionary boldness which flings at its adversary the defiant phrase: I am nothing and I should be everything. The principle feature of German morality and honor, not only in individuals but in classes as well, is that modest egoism which asserts its narrowness and allows narrowness to be asserted against it. The relationship of the different spheres of German society is, therefore, not dramatic, but epic. Each of them begins to be aware of itself and to establish itself with its particular claims beside the others, not as soon as it is oppressed, but as soon as circumstances independent of its actions create a lower social stratum against which it can in turn exert pressure. . . . Each sphere of civil society suffers its defeat before it celebrates its victory, erects its own barrier before it overthrows its opposing barrier, asserts its narrow-minded nature before it can assert its generosity, so that the opportunity of playing a great role has passed before it ever actually existed, and each class, at the moment it begins to struggle with the class above it, is involved in the struggle with the class beneath. . . . In France every national class is politically idealistic and considers itself above all to be not a particular class but the representative of the needs of society overall. The role of the emancipator thus passes in a dramatic movement to the different classes of the French nation . . ." Marx, K., *A Contribution to the Critique of Hegel's 'Philosophy of Right'*, translated from the German by Annette Jolin and Joseph O'Malley (Cambridge, 1970), pp. 140—1.

Accordingly, the energetic, intransigent carrying out of a social commission (like the class struggle of the French bourgeoisie in the revolution of 1789 against another forceful social power) is a dramatic deed; while the slow, tentative, wavering, inconsequent, inconsistent, irresolute and inconclusive representation of a cause under circumstances

independent of the action, not created by the action (like the vacillation of the German bourgeoisie before the revolution of 1848) involves an epic process.

The social position and historical attitude of the Russian bourgeoisie before the bourgeois-democratic revolution of 1905—7, and its general relationship to the various social spheres in contemporary Russia resembled the above delineated German situation rather than the French one. The Chekhovian drama based on the pre-revolutionary social fermentation shows dramatically integrated epic features. The epic resistence of the social raw-material is so great that it can still be felt in the plays of Gorky who, adopting a plebeian viewpoint, was able to harden and sharpen his dramatic conflicts. (This is not to say that he wrote better plays than Chekhov.)

The social medium the later O'Neill worked with and worked in did not make the elaboration of an explosively straightforward dynamic drama possible either. Thus his approach, after his period of social rebellion (*The Second Engineer*) and expressionistic revolt (*The Emperor Jones*, *The Hairy Ape*, etc.), to the epic-dramatic mould of the Chekhovian drama was a natural process prompted by the inner logics and needs of his own conditions and development. With O'Neill, too, the epic and the dramatic are organically synthesized. — For a different view see Szondi, P., *Theorie des modernen Dramas* (Frankfurt, 1956), pp. 27—33, 117—8.

[128] As early as 1921, O'Neill made a discrimination between pessimism and the tragic effect: "I have been accused of unmitigated gloom. Is this a pessimistic view of life? I do not think so. There is a skin deep optimism and another higher optimism, not skin deep, which is usually confounded with pessimism. To me, the tragic alone has that significant beauty which is truth. It is the meaning of life — and the hope. The noblest is eternally the most tragic. The people who succeed and do not push on to a greater failure are the spiritual middle classers. . . . Only through the unattainable does man achieve a hope worth living and dying for — and so attain himself. He with the spiritual guerdon of a hope in hopelessness, is nearest to the stars and the rainbow's foot." E. O'Neill, "Damn the Optimists!", in O, Cargill et alii, op.cit., p. 104. — In 1925 O'Neill wrote in a letter to A. H. Quinn about his labours "to see the transfiguring nobility of tragedy, in as near the Greek sense as one can grasp it, in seemingly the most ignoble, debased lives. . . . I'm always acutely conscious of the Force behind — Fate, God, our biological past creating our present, whatever one calls it — Mystery certainly — and out of the one eternal tragedy of Man in his glorious, self-destructive struggle to make the Force express him instead of being, as an animal is, an infinitesimal incident in its expression." Op. cit., pp. 125—6. Cf. Winther, S. K., *Eugene O'Neill: A Critical Study*, pp. 216, 222.

[129] Throughout its long history, the form of the drama has been showing a remarkable generic elasticity. It has been proving capable of absorbing a great many epic elements, and susceptible of elongating the epic component in the synthesis of the epic and the lyric which, in the opinion of Hegel, is the dramatic.

a. Relying on the homogeneous material of social conditions in Athenean polis democracy, the classical Greek drama represented clear and sharp conflicts. Nevertheless, within the development of the Greek drama itself, a noticeable shift towards the epic can be established: in Euripides' dramaturgy certain epic elements crop up or become emphatic which were not characteristic (or so characteristic) of Aeschylus or Sophocles. Aeschylus in his *Oresteia* presents the circumstances of Orestes' vengeance and makes his decisive deed audible. Sophocles in his *Electra* also shows the antecedents of rendering justice. Euripides in his *Electra* play makes a messenger relate Electra the story of how Orestes killed Aigisthos. Under the conditions of the disintegration of Greek polis democracy, the justification of the deed itself becomes queried. Yet due to the effect the messenger's narrative makes on Electra, the scene keeps its dramatic quality. If it is more epic, it is no less dramatic.

b. In the period of the early bourgeois (renaissance) drama, epic traits multiply in the dramatic strategy. The social pattern became heterogeneous; it could not be comprised by the Greek dramatic model. The returning complaints of neo-classicist critics (based partly on misunderstanding Aristotle's *Poetics*) about Shakespeare disrupting the three unities are connected with this phenomenon (*Antony and Cleopatra*). So is the increased importance of narratives, characterizations and self-characterizations in Shakespeare's plays (Enobarbus' account of Cleopatra's voyage in *Antony and Cleopatra*; the moor's story in *Othello* told before the Venetian senate of how he won Desdemona's admiration and love; Ross'account to Macduff of an event the spectator has already seen(!): how Macbeth had Macduff's wife and little children murdered, and Malcom's self-portrayal before Macduff in *Macbeth*; the intimations of the ghost in *Hamlet*, etc.). The greater importance of retarding and retrogressive factors in the dramatic action also indicates an

epic interest (*Hamlet*). All the same, even the epic motifs are fully dramatized: the episodes derived from the decomposition of Greek unities are subordinated to the interest of the dramatic conflict; the tales and stories inserted into the plays turn not only to the audience but also to the dramatic protagonists, and gain a dramatic significance through the effect they make on the characters. Narratives and accounts of this kind sharpen the conflict and promote the plot. Retarding and deviating (retrogressing) motifs do not eliminate the basic thrust of the progress of the action. The sharpening of social oppositions of a world historical magnitude between feudal and bourgeois forces in late Tudor and early Stuart England brought about an explosively dynamic dramatic form in which the increase of epic aspects did not entail any decrease of dramatic energy.

c. In later dramatic developments the intrusion of the epic into the dramatic continues. Goethe's *Goetz von Berlichingen* or Schiller's *Wallenstein* trilogy and *Demetrius* fragment work in an epic direction. Cf. Miklós Almási, *A drámafejlődés útjai* (The Ways of the Development of the Drama) (Budapest, 1969), pp. 74—5, 78—81, 113, 120, 135—7. — Ibsen's milieu-drama expresses the power of circumstances over the characters of an established order. While Shakespeare's heroes create their situations, Ibsen's figures depend on them. — The denouement of the action in Shaw's *Pygmalion* is told as a post-dramatic story in an analytical postscript. — In the naturalist drama (carrying the heavy burden of over-determinism by the oppressive power of an immovable environment and an inexorable heredity), unplayable stage directions betray a predilection for epic descriptions. Hauptmann in his tragi-comedy *The Rats* e.g., depicting the flat of foreman John, does not fail to mention the fact that the place with its cane-bottomed armchair and wooden chairs seems clean and well-kept as it is customary with couples without children. — The deviation of the direction of action — which in Hemingway's *For Whom the Bell Tolls* brings an excellent novelistic plot and in Sillitoe's *The Loneliness of the Long Distance Runner* results in a kind of anti-climax which is a most effectice short story climax — makes the drama epic and unwittingly grotesque in Strindberg's *The Dance of Death*. The ever-recurring and invariably "fatal" heart-attacks of the Captain are only redeemed and relieved by the healthy irony of Dürrenmatt's *Play Strindberg*. In Beckett's *Waiting for Godot*, as indeed in many plays of the theatre of the absurd, the staying power of an epic situation and the arresting force of epic retrogression are so great that practically the whole "action" of the play amounts to a deviation: Godot does not arrive and the plot marks the time just as Estragon and Vladimir do. Dramatic tension is generated by referring the lack of a meaningful action to the unfulfilled need of an unrealized activity.

d. The historic and aesthetic significance of Chekhov's and O'Neill's parallel performance in synthesizing the short story and the drama is thrown into relief by the above-described trend; while it has become increasingly difficult to integrate the epic and the dramatic, in their dramaturgy a veritable fusion has been achieved.

Under different circumstances, on the basis of a keenly intellectual socialist outlook, in a divergent dramatic idiom, without the Chekhovian-O'Neillian element of empathy, and in the framework of an attempt to defeat alienation by fitting it into the dramatic form, the integration of the epic and the dramatic was also organically effected in the dramatic theory and practice of Bertolt Brecht.

[130] This statement as a prognosis may or may not be true. As a diagnosis, it has certainly been true. Albee, E., "Which Theater Is the Absurd One?" First published in *The New York Times Magazine* of February 25, 1962; reprinted in Kernan A. B. (ed.), *The Modern American Theater*. A Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs, N. J., 1967), p. 175. — Cf. Egri, P., "A novella- és drámaforma összefüggése Tennessee Williams művészetében" (The Relationship Between the Form of the Short Story and Drama in Tennessee Williams's Art), *Filológiai Közlöny* XX, 3—4 (1974), pp. 396—414. — Bogard, Tr., Moody, R. and Meserve, W. J., *The Revels History of Drama in English*, Vol. VIII (London and New York, 1977), p. 126.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 22 (1—2), pp. 73—83 (1980)

Vision et métamorphose

Deux aspects de la littérature fantastique

Par

JÁNOS SZÁVAI

(Budapest)

La littérature fantastique existe-t-elle ? Rien de plus difficile que de tracer ses frontières. Car comment séparer le fantastique du non-fantastique ? Quelles critères utiliser si on veut distinguer le réel de l'irréel ? Austin Warren a bien raison quand il nous avertit que le texte littéraire ne coïncide jamais avec la vraie réalité, mais avec « la réalité d'une œuvre de fiction, c'est-à-dire l'illusion de la réalité qu'elle crée » et que « la distinction n'est pas entre réalité et illusion, mais entre des conceptions différentes de la réalité, entre des modes différents d'illusion. »[1]

Mais où se trouve la place du fantastique parmi les modes différents d'illusion ? Il est bien évident que les points de repère du fantastique — au moins en partie — se trouvent en dehors du texte littéraire. Un récit est fantastique s'il contient des faits ou des moments que la grande majorité des lecteurs tiennent pour fantastique, c'est-à-dire « qui est créé par l'imagination, qui n'existe pas dans la réalité. »[2] Ainsi par exemple les animaux imaginaires qui pullulent dans les légendes et les contes de fée, ou alors, pour chercher un exemple dans la grande littérature, les Lilliputéens, ces êtres minuscules que le docteur Gulliver de Swift rencontre après son naufrage.

Mais l'irréel peut faire irruption dans un texte littéraire (ou dans la réalité) sans la présence d'êtres imaginaires. Examinons par exemple un court récit, très caractéristique, d'Edgar Allan Poe, *Le chat noir*. Le récit commence comme une histoire très simple: un homme qui a toujours aimé les animaux se marie, le couple possède des oiseaux, des poissons rouges, des lapins, un chien et un chat qui est leur favori. Mais le narrateur commence à boire, et de plus en plus irrité par son chat, finalement il pend le pauvre animal sur un arbre. Le soir même sa maison brûle, il n'en reste qu'un seul mur où on voit un bas-relief étrange et fascinant, représentant un énorme chat qui a une corde autour du cou. L'irréel se trouve ici dans l'enchaînements des faits: pendaison, incendie, le bas-relief qui représente une tête de chat. Pris isolément chaque fait est réel, c'est leur causalité, suggérée par le récit, qui introduit le fantastique, car si l'incendie qui suit la pendaison peut être attribué encore au hasard, rien, par contre, ne peut expliquer l'apparition soudaine du bas-relief. Même méthode,

quoique beaucoup moins graduelle, dans l'un des plus célèbres récits de Kafka, *la Métamorphose*, où c'est également l'enchaînement des faits qui provoque le sentiment de l'irréalité. Si nous trouvons un insecte dans un lit, nous jugeons cela étrange, mais point irréel, mais que cet insecte soit un pauvre commis-voyageur, métamorphosé en animal, c'est déjà absolument inimaginable pour le commun des mortels.

Êtres réels ou irréels, causalité acceptable ou causalité inimaginable, c'est finalement le rapport du texte et du lecteur qui décide de la réalité ou de l'irréalité d'un fait, d'une séquence ou de tout un récit.

II

Mais tout ce qui est irréel n'est point fantastique: un des meilleurs analystes du fantastique, Tzvatan Todorov a bien raison là-dessus. Todorov place le fantastique entre l'*étrange* et le *merveilleux*: l'étrange est toujours surprenant ou choquant, mais peut être expliqué (comme par exemple l'incendie survenant après la pendaison, dans le récit de Poe), le merveilleux, par contre, est complètement inexplicable (comme, par exemple, les Lilliputéens du docteur Gulliver) donc le jugement du lecteur est fixé assez vite dans les deux cas. Le fantastique, selon le brillant essai de Todorov, est situé entre l'étrange et le merveilleux, c'est pourquoi on hésite entre deux réponses, on n'arrive pas à se décider si le fait irréel est explicable ou pas. « Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. »[3] Todorov illustre sa théorie par *le Diable amoureux* de Cazotte et *le Manuscrit trouvé à Saragosse* du Polonais Potocki. Pour n'avoir pas à répéter ses propos — et pour d'autres raison à expliquer plus tard — je prendrai ici comme exemple un récit plus récent (et plus moderne), l'admirable *Tour d'écrou* de Henry James (publié en 1881).

Le personnage central de ce récit est une jeune fille qui s'engage comme gouvernante auprès de deux orphelins, dans un château anglais. Le récit de la gouvernante — qui est d'ailleurs inséré dans un cadre assez conventionnel — rend compte d'une histoire hallucinante: le château est hanté par des revenants, l'ancienne gouvernante et un ancien laquais, morts depuis des années, revenants dont l'apparition est une terrible menace pour le petit garçon et la petite fille. Au moins selon la gouvernante, c'est-à-dire la narratrice, qui petit à petit réussit à convaincre les autres personnages de la réalité des revenants. La fin de l'histoire est tragique car le petit garcon, au moment même où la gouvernante réussit à le convaincre, meurt d'épouvante. Mais de quoi avait-il peur? Des revenants? ou de la gouvernante? Évidemment, le lecteur moderne ne croit guère aux revenants, le surnaturel, dans cette forme au moins, n'existe pas.

Alors la gouvernante est-elle folle ? Cela expliquerait beaucoup de choses, mais alors comment réussit-elle à convaincre de sa vérité et ses élèves et le personnel de la maison ? On pourrait répliquer à cela que les enfants et les servants ne sont pas assez perspicaces pour distinguer une folle d'une personne normale. Mais alors comment se fait-il que le protagoniste du récit-cadre, détenteur du manuscrit du récit, homme parfaitement respectable, parle de la gouvernante qu'il avait bien connu, comme d'une personne charmante et parfaitement saine d'esprit ? Le lecteur n'arrive pas à se décider et comme le récit est raconté à la première personne, l'auteur ne l'y aide point. L'incertitude dont parle Todorov est inhérent au récit, elle est le ressort du suspens et elle est en même temps le thème principal.

L'hésitation du lecteur, trait principal du genre fantastique, est souvent doublé de l'hésitation du protagoniste. Ainsi Alphonse, le héros de Potocki, n'arrive pas à se décider tout le long de son histoire, si la transformation des deux belles jeunes femmes, qui partagent son lit, en cadavres de pendus (métamorphose qui se répète plusieurs fois au cours de l'histoire) soit un effet de causes surnaturelles ou peut s'expliquer d'une façon rationnelle. Ici l'hésitation du lecteur et du protagoniste poursuit une courbe identique jusqu'au dénouement (qui est, cette fois-ci, le triomphe de la raison). Mais la gouvernante de James n'hésite point, elle est parfaitement sûre d'elle-même. Je crois donc que ces hésitations parallèles ne sont caractéristiques qu'à une certaine époque du récit fantastique.

De toute façon la définition du genre fantastique que Tzvetan Todorov développe d'une façon très convaincante, délimite l'histoire de ce type de récit dans le temps. Puisque ne sont fantastiques que les récits qui provoquent l'incertitude du lecteur, l'histoire du genre commence, selon Todorov, au 18e siècle, avec d'entres autres, Cazotte et Potocki, continue au 19e avec de très grands maîtres, comme E. T. A. Hoffmann, Poe, Nerval, Mérimée, Maupassant etc. et se termine à la fin du siècle dernier.[4] Nous y reviendrons.

L'absurde donc qui apparaît chez Gogol (*le Nez*)ou chez Franz Kafka (*la Métamorphose*) appartient à un genre différent. Car on n'hésite point en lisant le *Nez* ou la *Métamorphose*, on sait d'emblée que le fait irréel (ou surnaturel) placé au cœur même d'un récit vériste, exige une lecture d'un type différent. Une lecture au deuxième degré, car l'histoire au premier degré ne signifie pas, elle ne sert que de divertissement.

III

Si la naissance du fantastique est conditionné par un certain rapport entre le lecteur est le texte littéraire, il est évident que la question du point de vue doit jouer un rôle important dans les récits fantastiques. L'incertitude du lec-

teur est comme dirigée par la variation du point de vue du narrateur. A cet égard il est bien significatif qu'une des œuvres majeures de la littérature fantastique soit un roman de Henry James, romancier qui était le premier à s'occuper systématiquement de ce problème technique, considéré par lui comme problème essentiel du genre romanesque.[5]

C'est le point de vue de chaque récit qui doit être examiné si on veut juger de la véracité — ou plus exactement, de l'illusion de véracité — de l'histoire qui y est racontée. La *Tour d'écrou* est un bon exemple à cela: obligé à suivre le point de vue de la narratrice — la gouvernante — le lecteur doit ou bien accepter ou bien refuser sa version de faits. Mais un autre point de vue, celui du narrateur du récit-cadre s'ajoute au point de vue central, ce qui trouble encore le lecteur, qui se trouve finalement dans l'impossibilité de connaître la vérité.

L'incertitude, l'hésitation sont donc bien significatives, elles nous signalent les limites de la connaissance. Bien voir ici est bien connaître, de la qualité de la vue dépend la qualité de la connaissance. En suivant ce raisonnement on peut convenir que ce n'est point par hasard si l'organe de la vue, *l'œil* joue un rôle si important dans certains récits fantastiques. Entre maints exemples je prendrai tout d'abord deux, le court récit déjà mentionné d'Edgar Allan Poe, et un récit très intéressant de Hoffmann, *l'Homme au Sable*, récit qui avait d'ailleurs retenu l'attention de Sigmund Freud.[6]

Voyons tout d'abord le *Chat noir* de Poe, histoire bien cruelle, comme la plupart des histoires de l'auteur américain. Avant de commencer l'histoire proprement dite, le narrateur déclare qu'il lui est indifférent si d'autres — c'est-à-dire les lecteurs — croient ou pas à cette « histoire plutôt extraordinaire », mais tout à fait naturelle pour lui. « Je serais fou d'attendre qu'ils me croient, car moi-même je n'en croyais pas à mes sens. Pourtant, je ne suis pas fou, et je ne rêve non plus. »

J'ai déjà parlé de certains épisodes du récit, de la pendaison, de l'incendie, du bas-relief. Chez Poe il y a toujours une gradation dans le récit. Ainsi, le narrateur est au début un grand amateur d'animaux. Alcoolique, il est de plus en plus irrité par son chat. Un soir, rentré ivre, il a l'impression que le chat l'évite. Il l'attrape, il prend son couteau et excise un de ses yeux. Quelques jours plus tard, il pend le chat dont il ne supporte plus la présence. Ou est-ce le regard qu'il ne peut supporter?

Mais l'histoire continue. Le narrateur qui passe ses soirées à boire, trouve dans un cabaret un chat noir qui ressemble étrangement au premier. Résumons la suite: monté contre ce deuxième chat qu'il avait ramené chez lui, il tue sa femme qui voulait protéger l'animal, puis il cache le cadavre dans une cavité de la maison et il emmure cette cavité. Alertés, les policiers ne trouvent rien. Le chat a disparu après l'assasinat, le narrateur est enfin heureux, il dort bien, plus de *regards* hostiles ou pleins de reproches. A la fin c'est le miaulement du chat qui cause la perte de l'assassin; emmuré par hasard avec le cadavre, il

alerte les policiers. Le cadavre, le chat, le méfait deviennent visibles, le coupable sera châtié. On voit l'importance du regard dans ce récit où tout est question de point de vue: en s'attaquant à l'œil même, le narrateur aurait voulu qu'il ne reste qu'un seul point de vue valable, le sien. Or, et c'est justement l'essentiel du message de Poe, il y a toujours plusieurs points de vue possibles, et celui qui voudrait faire accepter le sien comme unique, devient coupable.

Même importance du regard et de l'œil dans *l'Homme au Sable* d' E. T. A. Hoffmann. La composition de ce récit est beaucoup plus compliquée que celle du *Chat noir*: il y a d'abord trois lettres, le jeune étudiant Nathanael écrit à Lothar, frère de sa fiancée, puis la fiancée, Claire écrit à Nathanael à quoi le jeune homme répond à nouveau à Lothar — à la suite de ces lettres qui exposent l'histoire, le narrateur nous raconte la fin tragique du protagoniste.

A la suite d'une rencontre extrêmement étrange, Nathanael qui commence ses études dans une ville universitaire, s'ouvre à Lothar, resté avec Claire dans leur ville natale. Nathanael raconte à son ami un cauchemar de son enfance: petit garçon, il avait associé un ami de son père, l'avocat Coppélius, au héros de l'horrible histoire que sa mère avait l'habitude à raconter à ses enfants: « Si vous n'allez pas vous coucher tout de suite, l'homme au sable va vous emmener avec lui. » L'enfant est curieux, il pose des questions à la gouvernante qui lui explique que ce méchant homme a l'habitude de jeter du sable dans les yeux des enfants — d'où son nom — jusqu'à ce que les yeux sautent, alors l'homme au sable ramasse les yeux, les emporte avec lui car c'est la nourriture qu'il donne à ses enfants, habitant la lune. Un soir le petit Nathanael avait épié son père et Coppélius et avait cru entendre des propos concernant ses yeux; épouvanté, il était tombé gravement malade. Peu de temps après, il avait perdu son père, et naturellement il en tenait Coppélius responsable. S'il écrit maintenant à Lothar, c'est qu'il a eu une visite incroyable: un marchand d'instruments d'optique, nommé Coppola, a voulu lui vendre un thermomètre, et en Coppola il croit reconnaître l'avocat Coppélius, disparu depuis la mort du père.

La réponse de Claire — car c'est elle qui répond au lieu de son frère — veut convaincre Nathanael de sa méprise, elle lui suggère que la méchanceté des deux hommes n'est qu'une invention de l'imagination du jeune Nathanael. L'étudiant a l'air d'accepter le point de vue de la jeune fille (qui a « des yeux souriants et enfantins »), il convient que Coppola et Coppélius ne sont pas la même personne. Mais l'épilogue, raconté d'ailleurs sur un ton très ironique, revient au même sujet; tout d'abord Coppola réussit à vendre des lunettes au jeune homme. Peu après Nathanael commence à perdre son amour pour Claire qu'il considère comme un automate, c'est-à-dire un être sans pensées et sentiments, tandis qu'il tombe amoureux d'Olympia, fille de son professeur. Tout le monde *voit* qu'Olympia n'est qu'un automate fabriqué par le professeur et pourvu d'yeux fournis par Coppola, sauf le pauvre Nathanael. Au moment où il découvre enfin la vérité, Coppola (ou Coppélius ?) enlève la poupée automate

de son inventeur après une discussion assez vive, et Nathanael, témoin de cette scène, tombe de nouveau gravement malade.

« Tout cela est une allégorie », déclare à ce moment-là le narrateur, en commentant les commentaires des personnages du récit. Tout le monde accepte son point de vue, et les personnages et le lecteur et Nathanael qui voit de nouveau clair. Au moins pendant quelques jours et les deux fiancés sont heureux. Jusqu'au jour où ils montent tous les deux à la plateforme de la tour de la mairie pour admirer les montagnes des environs. Nathanael découvre dans une de ses poches une *longue-vue* qu'il a acheté de Coppola. A ce moment-là, sa folie revient, d'abord il veut jeter Claire par-dessus le parapet — mais Lothar réussit à la sauver — puis, en découvrant l'avocat Coppélius au milieu de la foule amassée au pied de la tour, il saute dans le vide.

Des yeux arrachés, des lunettes, une longue-vue, un arracheur d'yeux présumé, métamorphosé en marchand d'instruments d'optique, un automate avec des yeux de verre — tout dans ce récit nous aiguille vers la question du regard, du point de vue. Pour Freud le thème principal de ce récit n'est autre que la privation, plus exactement la privation du héros de sa vue (évidemment symbole sexuel pour Freud) d'où le sentiment de l'inquiétude que le lecteur partage avec le héros principal. Mais avant de parler de symbole, il vaut peut-être la peine d'examiner le sens premier du thème de l'œil, je veux dire *la vue* même. Qui voit clair ? La fiancée peut-être ? ou Nathanael, le fou ? Ce dernier, en tout cas, achète lunettes et longue-vue, instruments à aider sa vue défaillante. A première vue on pourrait croire que c'est Claire qui voit bien. Mais rien n'est moins sur, quelques remarques ironiques du narrateur à la fin du récit (des voyageurs ont cru reconnaître Claire dans une femme heureuse, entouré d'un mari et d'enfants dans un petit village des environs) nous suggèrent que la jeune fille « au regard souriant, enfantin, rayonnant » ait peut-être tort et que c'est Nathanael qui voit juste, quand il suppose l'existence de forces étrangères à l'idylle représentée par Claire (et Lothar).

L'*Homme au sable* est un récit fantastique, un récit à suspens. Mais le vrai thème de ce récit n'est point la négation de la réalité de ce monde; la mise en question du regard, la relativité des points de vue est par contre un appel puissant de Hoffmann à la vérification continuelle de notre regard. Du regard, instrument de la connaissance.

On sait bien que Hoffmann utilise souvent des miroirs dans ses récits. Mais l'œil, organe même de la vue est autrement important que le miroir, instrument de détournement ou de dédoublement. Le thème principal de *l'Homme au sable* est le regard, le point de vue.

*

En parlant de l'importance de la vue dans certains récits, par une association d'idées assez naturelle, on arrive à ce courant contemporain qu'on a

souvent appelé « l'école du regard », je veux dire le nouveau roman. Dans un article publié au moment de la parution des *Gommes*, Roland Barthes démontre que la nouveauté d'Alain Robbe-Grillet consiste justement en l'emploi systématique de descriptions de surface. « Le réalisme traditionnel additionne des qualités en fonction d'un jugement implicite: ses objets ont des formes, mais aussi des odeurs, des propriétés tactiles, des souvenirs, des analogies, bref, ils fourmillent de significations (. . .) En face de ce syncrétisme sensoriel, à la fois anarchique et orienté, Robbe-Grillet impose un ordre unique de saisie: la vue. L'objet n'est plus ici un foyer de correspondances, un foisonnement de sensations et de symboles: il est seulement une résistance optique. »[7] Retenons de cette analyse surtout les mots *vue* et *optique* car dans une étude ultérieure — la préface qu'il a écrite pour le livre de Bruce Morrissette, les *Romans de Robbe-Grillet* (1963) — Barthes modifie son jugement sur la non-signification des textes de Robbe-Grillet. Si nous résumons donc, il y a chez Robbe-Grillet l'importance de la vue et un certain réseau de significations (très différent évidemment de celui du roman plus traditionnel).

Examinons maintenant un des plus beaux textes de Robbe-Grillet, intitulé *Dans le labyrinthe* (paru en 1959). Ce roman est l'histoire d'un soldat blessé qui est chargé de remettre un paquet à quelqu'un dans une ville, inconnue pour lui. Le soldat manque son rendez-vous, et l'essentiel du livre est justement la quête pathétique du protagoniste à la recherche du destinataire et de la destination. Le soldat évolue dans deux labyrinthes, dans le labyrinthe de l'espace, et dans celui du temps. Au début, il rencontre un petit garçon qui l'aide dans ses recherches. Tout dans ce récit dédouble, tout a son pendant, son répondant, et les morceaux du puzzle s'arrangent admirablement dans une structure, mais une structure qui est elle-même en mouvement. Car le lecteur ne sait jamais exactement si la scène qu'il lit devrait donner « l'illusion du réel », ou alors l'illusion d'une scène imaginée par le soldat qui commence à délirer, ou alors l'illusion d'une scène imaginée par le narrateur (qui est présent dans le récit même), conséquemment le lecteur ne sait non plus, si les scènes en question peuvent être arrangées chronologiquement. Double obstacle donc devant le regard, d'abord les murs du labyrinthe de l'espace (la ville), puis l'impossibilité de situer les séquences du récit dans le temps.

Il n'y a qu'un seul objet dans le livre qui n'a ni double, ni signification apparente dans le réseau formé par la double description du labyrinthe; une bille de verre que le petit garçon cache dans sa poche. Comme cette bille de verre n'a rien a faire dans le récit, comme elle n'a aucune fonction à aucun moment, il ne reste qu'une seule explication possible: elle est le symbole de l'œil. Bille de verre ou simplement œil de verre. Organe de la vue, mais organe artificiel, organe qui ne voit pas. Ce qui résume, je crois, un des traits essentiels des romans de Robbe-Grillet, l'importance du regard, mais en même temps la dévalorisation du regard.

Cette association du *Dans le labyrinthe* à des récits fantastiques du 19e siècle, me permet peut-être encore un rapprochement. Je crois en effet que Robbe-Grillet a réalisé une des rares formes possibles du fantastique dans la littérature moderne. Car si le personnage et l'histoire deviennent des « notions périmées »[8], comme déclare Robbe-Grillet théoricien, il n'est plus possible de créer l'incertitude — condition sine qua non du genre — au niveau des personnages (comme l'a fait Hoffmann avec Coppélius et Coppola), ni au niveau de l'enchaînement des faits (comme l'a fait Poe dans le *Chat noir*). L'incertitude ne peut apparaître qu'au niveau du temps et de l'espace, comme dans le récits de Robbe-Grillet où on n'est jamais sûr du lieu et du moment où on est. Et en parlant du fantastique moderne, il faut mentionner également un autre auteur dont l'œuvre, quoique très différent de celle de Robbe-Grillet, crée également l'incertitude du temps et de l'espace, Jorge Luis Borges.

IV

Le récit fantastique ne disparaît donc pas avec le 19e siècle, il revient en force avec de grands auteurs modernes, tels que Borges et Robbe-Grillet. J'ai parlé de l'importance de la vue chez Robbe-Grillet, de la similitude et la différence des récits romantiques et du nouveau roman. Je crois qu'en dehors de l'œil, une autre similitude reste à découvrir: *la métamorphose*.

Examinons par exemple le plus récent roman d'Alain Robbe-Grillet, les *Souvenirs du Triangle d'Or* (1978). Pour créer l'incertitude, le romancier rend interchangeables certaines formes de l'espace; ainsi des cabines de plage se transforment en cellules de prison qui se transforment à leur tour en loges d'opéra et *vice versa*. Métamorphose donc des formes de l'espace chez Robbe-Grillet (car on trouverait d'exemples pareils dans tous ses récits), mais ce genre de métamorphose n'est que le dernier chaînon d'une longue histoire: l'histoire de métamorphoses dans le récit, un des grands thèmes de la littérature selon notre hypothèse.

Car en analysant la série de récits fantastiques qui va de Cazotte et de Potocki à Henry James, on retrouve presque partout le thème de la métamorphose. Le diable apparaît déguisé en une adorable jeune fille (*Le diable amoureux*), les deux sœurs qui partagent le lit d'Alphonse deviennent deux cadavres puants au réveil (*Le manuscrit trouvé à Saragosse*), l'avocat Coppélius reparaît en marchand d'instrument d'optique, sous le nom de Coppola (L'*Homme au sable*), le chat pendu devient bas-relief représentant le même chat (*Le Chat noir*), le docteur Jekyll grâce à sa science se métamorphose en un vilain monsieur, nommé Mr. Hyde, puis redevient Jekyll jusqu'au moment où sa science n'étant plus assez puissante, il finit sa vie dans le corps de Mr. Hyde (*L'étrange cas du Docteur Jekyll et de Monsieur Hyde*, par Robert Louis Stevenson), un garçon de bonne

famille rêve chaque nuit qu'il devient un apprenti menuisier malheureux et malhonnête (*Le calife cygogne* de Mihály Babits) et ainsi de suite.

Le thème de la métamorphose apparaît d'abord comme lié au genre du merveilleux; rien de plus commun que la métamorphose d'hommes en animaux et *vice versa* dans les contes de tous genres, dans les légendes et mythes. Mais ce qui est plus surprenant c'est la constance et la force avec lesquelles ce thème revient dans le fantastique et dans l'absurde. (Chez Gogol, par exemple ou le nez disparu se comporte comme une personne, ou le commis voyageur de Kafka métamorphosé en insecte). Mais il est également présent dans un autre genre assez particulier, ce type de récits modernes qui contient des éléments merveilleux et qui est donc à lire d'emblée d'une façon métaphorique, comme par exemple *Orlando* de Virginia Woolf. Si un des grands thèmes d'*Orlando* est le temps, l'autre est évidemment la métamorphose du protagoniste en femme.[9]

Mais le thème de la métamorphose apparaît également dans des récits qui ne sont ni fantastiques, ni absurdes, ni métaphoriques, je veux dire des romans ou récits qui restituent l'illusion de la stricte réalité. À-peu-près contemporain de la célèbre *Métamorphose* de Kafka, *La mort à Venise* de Thomas Mann décrit deux phases de la vie d'un auteur célèbre; Aschenbach, personnage de haute moralité se transforme en homme absolument amoral quand il découvre qu'il est amoureux d'un beau et jeune garcon. Même trajectoire, mais différente conclusion dans *l'Immoraliste* d'André Gide dont le héros, Michel, se guérit définitivement de sa maladie quand il choisit son moi naturel contre son moi inféodé aux conventions de la société.

Le modèle est évidemment très ancien quant à cette transformation radicale de la personnalité, pensons seulement à Saül métamorphosé en Paul. Mais il existe un autre type de métamorphose du personnage, la métamorphose interne dont le grand maître est Dostoïevski. Ce n'est point par hasard si André Gide voit là l'apport le plus original du grand romancier russe: dans ses conférences du Vieux-Colombier il oppose la méthode de Dostoïevski à celle de Balzac (qui est sensé de représenter ici l'esprit français), d'une part l'inconséquence, de l'autre la conséquence. Chez Cazotte, chez Potocki, chez Stevenson, chez Babits il existent deux formes extérieurs et deux mentalités du même personnage. « Dans Dostoïevski le déconcertant c'est la simultanéité de tout cela et la conscience que garde chaque personnage de ses inconséquences, de sa dualité. »[10] Et à André Gide de citer les mots de Stavroguine, inquiétant et envoûtant héros des *Possédés*: « Je puis, comme j'ai toujours pu, éprouver le désir de faire une bonne action, et j'en ressens du plaisir. A côté de cela, je désire aussi faire du mal et j'en ressens également de la satisfaction. »[11]

Métamorphose liée au merveilleux, métamorphose liée au fantastique, métamorphose liée aux récits réalistes, le thème apparaît dans différents types de récits. Métamorphose d'hommes en animaux, d'animaux en homme, d'hom-

mes en femmes et métamorphose des formes de l'espace — cette grande variété ne permet point de trouver une signification générale de ce thème partout présent. (Quoique sa persévérence à certains périodes, comme par exemple à la fin du 19e siècle soit assez caractéristique.) Désir de changement certes, désir de dépasser les limites de notre être, mais la signification exacte est à trouver dans chaque cas isolément.

Mon but n'était autre que de signaler la persévérence du thème et d'avancer une hypothèse: il est fort possible que le thème de la métamorphose, thème mythique par excellence, soit tout aussi important dans l'histoire des littératures que d'autres grands mythes, celui de l'âge d'or, celui de Tristan et de Don Juan ou celui de Faust. Mais l'histoire littéraire de ce thème reste à écrire.

V

Il ne reste qu'à tirer les conclusions. Pas de doute que la question du regard et le thème de la métamorphose ne jouent deux rôles bien importants — peut-être même essentiels — dans les récits fantastiques. Mais la question du regard, comme celle de la métamorphose dépassent le cadre du fantastique. Pour définir le fantastique, nous sommes toujours obligés à revenir au principe de l'hésitation, ou autrement dit, de l'ambiguïté du degré d'illusion. Notre analyse a permis par contre à tracer les frontières historiques du genre ailleurs que ne l'a fait par exemple Todorov (en accord en cela avec d'autres analystes) et de constater que le genre du fantastique vit et revit dans la littérature moderne. D'une façon différente que dans les récits des siècles précédents, mais dans des œuvres qui sont parmi les plus importants de l'histoire du récit moderne.

NOTES

[1] Wellek, R.—Warren A., *La théorie littéraire.* Traduction française chez Seuil, Paris, 1971. p. 299.

[2] Je cite ici une définition des plus communes, celle du dictionnaire Le Petit Robert, Paris, 1967. p. 684.

[3] Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique.* Seuil, Paris, 1976. p. 29.

[4] Selon la théorie de Todorov le fantastique est surtout un moyen d'expression des messages refoulés, notamment un moyen de contourner les interdits sexuels. Selon cette optique « la psychanalyse a remplacé (et par la même a rendu inutile) la littérature fantastique. » (op. cité p. 169.) Je crois que cette interprétation rétrécit singulièrement le domaine du fantastique et néglige, entre autres, son apport philosophique.

[5] James, H., *The Art of the Novel: Critical Prefaces* (1934). On sait que la théorie de James a été repris et systématisée par Percy Lubbock, dans son livre intitulé The Craft of Fiction. London, 1921.

[6] Freud dans son essai intitulé *L'inquiétante étrangeté* (Das Unheimliche) analyse ce récit d'un autre point de vue, évidemment psychanalytique. Paru dans le volume *Essais de psychanalyse appliqué.* Collection Idées. Gallimard, pp. 163—211.

[7] Barthes, R., *Littérature objective*. Paru originellement dans la revue *Critique*. Je le cite d'après le volume *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*. Garnier, Paris, 1972. p. 68.

[8] Robbe—Grillet, A., *Pour un nouveau roman*. Éd. de Minuit, Paris, 1963. pp. 26—32. La théorie de Robbe—Grillet n'est, bien sûr, qu'un résumé systématique d'opinions assez répandues.

[9] Le roman de Woolf paraît en 1928, seulement six ans après le *Westland* de T. S. Eliot, œuvre célèbre de la poésie moderne où la figure de Tirésias — modèle antique de l'homme métamorphosé en femme — joue un rôle important. A mentionner également l'étrange et envoûtant *Psyché* de Sándor Weöres (1972) où le poète se métamorphosant en poétesse fictive du début du 19e siècle, crée (ou recrée) toute une vie, avec de nombreux documents et une œuvre poétique dans un style qui fait absolument illusion.

[10] Gide, A., *Dostoïevski*. Gallimard, Paris. Je cite d'après l'édition de la collection Idées. p. 147.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 22 (1—2), pp. 85—106 (1980)

Vom historischen Dokument zum psychischen Dokument

Varianten des '*Non-fiction*' im vergangenen Jahrzehnt der bundesdeutschen Prosa

Von

MIKLÓS GYÖRFFY

(Budapest)

Wird man die siebziger Jahre überhaupt irgendwann mit irgendwelcher Bezeichnung erwähnen? Ich meine hier die Art, wie mit dem Begriff der zwanziger oder der fünfziger Jahre, aber auch mit anderen Jahrzehnten unseres Jahrhunderts gewisse Attribute und Vorstellungen verbunden wurden. Wenn ja, was für Attribute, was für Qualifizierungen werden es sein? Die Jahre der Wirtschaftskrise, der Desillusion etwa, oder eher das Jahrzehnt der Ernüchterung, des Sich-Abfindens, der Kompromisse, eventuell die Zeit der Abkehr vom Politisieren zum Privatisieren? Das Röntgenbild der westdeutschen Literatur scheint unter anderen auf Derartiges hinzuweisen, wenn auch die literarische Entwicklung — wie auch die Geschichte — nicht in Jahrzehnten gemessen werden kann.

Der Wendepunkt in der jüngsten Vergangenheit der westdeutschen Literatur scheint beispielsweise mit der Jahrzehntwende nicht zusammenzufallen, er trat vielmehr zwei-drei Jahre früher ein. Im Oktober 1967 kam es nämlich in der *Pulvermühle*, einem idyllischen Gasthof zwischen Nürnberg und Bayreuth, zur letzten Sitzung der *Gruppe 47*. Bei der Sitzung erschienen nicht nur die Größten der Schriftstellergruppe und die debütierenden Hoffnungen der Zukunft, sondern auch die Demonstranten der Studentenbewegung. Sprechchöre versuchten die verdutzten Schriftsteller durch Lautsprecher einzuschüchtern, die Demonstranten ließen — um den schriftstellerischen Beruf zu illustrieren — Luftballons zerknallen und forderten, daß ihnen die in ihre internen Angelegenheiten vertieften Dichter Gehör schenken und Gespräche mit ihnen führen. Die Schriftsteller versicherten die Studenten ihrer Sympathie und manche dachten — aus Mangel an Selbstvertrauen —, daß aus dem undefinierten Programm der linksorientierten Verbundenheit einiges doch zu beherzigen wäre. An sich war der Inzident eher lächerlich, als bedeutend, trotzdem bedeutete die dadurch gestörte Sitzung nicht nur das Ende der Geschichte der *Gruppe 47*, sondern auch das des Nachkriegsabschnittes der deutschen Literatur. Jene verhältnismäßige Einheit, die für diese Literatur trotz all ihrer

Buntheit bezeichnend war, löste sich auf. Die verschiedensten literarischen Bestrebungen wurden zwei Jahrzehnte lang durch das schriftstellerische Erfassen der faschistischen Vergangenheit und der ‚bundesrepublikanischen' Gegenwart, durch das Programm der nationalen Selbstprüfung miteinander verknüpft. Gegen Ende der sechziger Jahre war dieses Programm in der üblichen Form überholt; die gesellschaftliche und geistige Entwicklung warf neue Probleme auf, und diese erforderten auch das Erneuern des Arsenals schriftstellerischer Ausdrucksmittel.

Studentenbewegung und neue Linke gaben bloß die vorgerückte Panzerspitze der Wandlungen ab. Ihrem Auflodern ging bereits die Gärung voran, und der Gärverlauf setzte sich auch nach dem Verglimmen der Bewegung noch fort. Für lange Jahre wurde das geistige Leben der BRD politisiert.

Ursprünglich bedeutete dieses Politisieren — im Zeichen der streitlustigen Ideologie der neuen Linken — eine extrem literaturfeindliche Tendenz. Der radikalste Flügel der neuen Linken stellte das Existenzrecht einer Literatur persönlichen Inhaltes in Frage, und erkannte die Literatur einzig und allein als ein Mittel politischer Mobilisierung an. Das war gleichbedeutend mit der Verneinung der wahren Literatur. Die konsequenten Vertreter dieser Auffassung brachten auch wegen ihrer Literaturfeindlichkeit keine literarischen Werte zustande. Ihre literaturhistorische Rolle bestand höchstens darin, daß sie die ihrerseits verpönten Schriftsteller zu einiger Selbstprüfung bewegten. Allein durch Pflege der Dokumenten-Literatur zeichnete sich der weniger dogmatische Flügel der Bewegung aus, der in Wirklichkeit der im engsten Sinne gemeinten Bewegung weit vorangegangen war.

Die ersten Anfänge der Methode dieser Literatur führen zum Anfang der sechziger Jahre zurück. 1962 erschienen Alexander Kluges *Lebensläufe*, in denen der Autor mit Hilfe einer Montage von verschiedenen heterogenen Elementen, von Dialogfragmenten, dokumentarischen Ausschnitten, behördlichen und gerichtlichen Schriftstücken, Verszitaten, Narratorentexten, usw., über typisch deutsche Lebenswege berichtet. Es handelt sich im Grunde um das Vorbild des Verfahrens, das Böll in seinem neun Jahre später publizierten, auch bei uns bekannten Roman, *Gruppenbild mit Dame*, verwendete, mit dem nicht unwesentlichen Unterschied, daß Kluge — zumindest im Prinzip — bei der im Dokumentieren wurzelnden Darstellung konsequenter vorging. Für ihn existiert nämlich keine Hauptperson, die gewissermaßen als Orientierungspunkt dienen könnte, wie es ja auch ‚im Leben' keinen Menschen dieser Art gibt. Kluge kennt bloß einander relativierende parallele Schicksale. Infolgedessen ist sein Buch — trotz allem Anschein — in Wirklichkeit kein Novellenband, sondern eine zusammengehörende Montage mit kühler Schlichtheit dokumentierter Lebenswege, welche durch die gegenseitigen Beziehungen der einzelnen Elemente ein über die vereinzelten Lebenswege hinausreichendes Plus zum Ausdruck bringen will. Die Zusammengehörigkeit macht gerade die

Unverbundenheit wahrnehmbar, die beliebige Auswahl der Schicksale, ihre gegenseitige Relativität. »In Kluges Erzählungen — meint Helmut Heißenbüttel — gibt es keinen Zugang mehr zum einfachen oder schlichten Leben oder zum stillen Dasein. Sie stellen Bezugssysteme auf, in die man einordnen kann, was rundum vorgeht.«

Kluge ist ein Autor von ziemlich theoretischer — um nicht zu sagen: doktrinärer — Einstellung, und das befähigte ihn, u. a. einer der geistigen Tonangeber der gleichartigen neuen Linken zu werden. Es ist für den echten Schriftsteller — den bereits genannten Böll — bezeichnend, daß er sich im *Gruppenbild* die Errungenschaften der Dokumenten-Literatur — die zur Zeit der Entstehung seines Werkes bereits auf eine ansehnliche Vergangenheit zurückblicken konnte — zu eigen gemacht hat; er wandte sie jedoch keineswegs mit dem unkritischen Glauben eines Neophyten an, sondern formte sie vielmehr nach dem eigenen Bild, ordnete sie all dem, was er aussagen wollte, unter. Böll täuscht vor, Dokumente unbestreitbarer Authentizität aneinanderzureihen, als führte er Manifestationen an, und es gelingt ihm auch tatsächlich diesen Anschein zu erwecken, in der Lebensgeschichte der Leni Pfeiffer das vergangene halbe Jahrhundert Deutschlands heraufzubeschwören. Dennoch ist das nichts anderes, als schriftstellerische Manipulation, wie auch die Montage wirklicher Dokumente ohne wohlüberlegte schriftstellerische Eingriffe zu keinem Kunstwerk führen kann. Die ironische Geste der auf Pseudodokumenten basierten Erzählweise dämpft zugleich vorteilhaft Bölls Neigung zum Sentimentalen.

Kluge versuchte seitdem — während er sich weiterhin als Schriftsteller betätigte — seine frühen literarischen Theoreme als Filmregisseur zu entfalten. Man hielt ihn für einen deutschen Godard. Ein gewisser filmähnlicher Start findet man allerdings schon in der schriftstellerischen Methode der *Lebensläufe*. Die Montage von Strukturelementen mit unbestreitbarer Authentizität der Wirklichkeit ist von vornherein ein filmisches Verfahren. Entwicklung und Blüte der Dokumenten-Literatur gingen durchwegs Schulter an Schulter mit dem gleichfalls um diese Zeit lebhaft werdenden Kult der Dokumentarfilme. Es dürfte sogar — wie das auch Kluges doppelte Beziehung darstellt — bei der Entstehung der Dokumenten-Literatur die von Seiten des Films kommende Anregung keine unwesentliche Rolle gespielt haben. Bedenke man nur, daß die Verfahrensweisen von Dos Passos, welche schon die Dokumenten-Prosa antizipieren — wie etwa das Einschalten von Inschriften, Titelköpfen — die Wirung des Films wiederspiegeln. Um die Wende der fünfziger und sechziger Jahre ging dem Erscheinen der Dokumenten-Literatur gerade der große Aufschwung in der Produktion von Dokumentarfilmen, die Richtung ‚cinéma vérité' voran.

Es begann in der Bühnenliteratur. Experimente von Hochhuth, Kipphardt und Peter Weiss schufen das Dokumenten-Drama. Auf dem Höhepunkt

der Studentenbewegengen erschien Günter Wallraff mit seinen ‚unerwünschten Reportagen', und von der neuen Linken her kam Hans-Magnus Enzensberger auf das Versuchsterrain der Dokumenten-Literatur. Sein Fall ist recht typisch als Beweis für die Unmöglichkeit der ‚Literatur' der neuen Linken. 1968 betonte er noch in seiner Zeitschrift *Kursbuch*: »Für literarische Kunstwerke läßt sich eine wesentliche gesellschaftliche Funktion in unserer Lage nicht angeben.« Er empfahl den Autoren, eine Tätigkeit beschränkter Geltung zu entfalten, die dennoch nutzbringend ist, also, Reportagen, Referate, Artikel zu schreiben, und zwar an erster Stelle über politische Themen. Enzensberger selbst befolgte am wenigsten den eigenen Rat, denn — wie Reich-Ranicki, der hochangesehener Kritiker mit Genugtuung hervorhebt — er schrieb »den von ihm aus gestellten Totenschein ignorierend,... in diesen Jahren neue Gedichte und keineswegs politische und übrigens nicht die schlechtesten.«

Dann aber brachte — nach den Dokumenten-Dramen, den geschichtlich-politischen Essays und soziographischen Reportagen — auch Enzensberger seine mit dokumentativer Methode geschaffenen Werke; zuerst im Jahre 1970 *Das Verhör von Habana*, das — nach der vereitelten Intervention der kubaner Emigranten und des amerikanischen Geheimdienstes — das komplette Dokumentenmaterial der öffentlichen ‚gesamtnationalen' Verantwortlichmachung ans Tageslicht bringt; später, im Jahre 1972, den ‚Dokumentarroman' über Leben und Tod des Buenaventura Duruti, mit dem Titel: *Der kurze Sommer der Anarchie*. Enzensberger nennt dieses Buch einen Roman, allerdings in einem Sinne, daß — wie er behauptet — in unseren Tagen kein Roman anderer Art möglich ist, als Geschichte in der Rolle kollektiver Fiktion. *Der kurze Sommer der Anarchie* versucht dementsprechend die Geschichte zu erfassen, wie sie im Bewußtsein der Menschen lebt. Der gewählte historische Ausschnitt ist der spanische Anarchismus zwischen den beiden Weltkriegen und die Geschichte seiner leitenden Persönlichkeit, die des im Bürgerkrieg gefallenen oder ermordeten Duruti. Obwohl sich Enzensberger bemühte, Tugenden und Fehler der anarchistischen Bewegung und auch die schweren Folgen des Antagonismus zwischen derselben und den organisierten Kommunisten sachlich darzustellen, vermochte er seine Sympathie zur von Parteiverpflichtung freien, von elementarer Leidenschaft erfüllten, folglich unkontrollierbar wuchernden Bewegung dennoch nicht auszuschalten. Darin konnte ihm selbst die oft gepriesene, vermeintliche Objektivität der dokumentativen Methode nicht helfen. Enzensberger bediente sich auch hier der damals bereits erprobten und immer mehr verbreiteten Gattung, der Collage. Er suchte alle Überlebenden, Augenzeugen und Gesinnungsgenossen auf, machte mit ihnen Interviews, las alle Quellenwerke, die aufzutreiben waren, und stellte sein Buch aus Textteilen zusammen, die er den Äußerungen der aussagenden Zeugen entnahm. Der Autor selbst ist bloß in acht ‚Glossen' gegenwärtig, in den zwischen die chronologischen und thematischen Dokumentenblöcke eingeschobenen Essayeinlagen, in dem er

seine Quellen analysiert, kommentiert. Man kann die Dokumententexte insofern als objektiv bezeichnen, als sie von der Meinung, von der affektiven Einstellung des Autors unabhängig sind; dagegen aber sind sie an sich umso subjektiver, handelt es sich ja dabei um persönliche Äußerungen von verschiedenen, und zwar an dieser Angelegenheit überaus interessierten Menschen. Man könnte sie im Prinzip durch entsprechende Schnitt-Technik ausgleichen , aber letzten Endes verschiebt Enzensberger — verständlicherweise — die Betonungen dennoch seinem eigenen Geschmack entsprechend. Schließlich und endlich hat er sich auch das Thema nicht aufs Geratewohl ausgewählt.

Neulich meldete sich Hochhuth, der unerschütterliche Anhänger des Dokumenten-Dramas, mit einem Dokumenten-Roman, den man allerdings nur mit beträchtlicher Einschränkung als einen Roman bezeichnen kann, ähnlich, jenem Enzensbergers. Hochhuths Werk jedoch, *Eine Liebe in Deutschland*, ist in einer anderen Weise ein Formbruch. Es ist bloß bezüglich seines typographischen Außenbildes, seiner Gliederung romanartig, davon abgesehen hat es, wie auch die früheren Werke Hochhuths eine willkürliche Konstruktion. Es handelt sich jedenfalls auch hier um eine geschichtliche Tatsache. Hochhuth kopiert drei Arten von narrativen Schichten übereinander. Die erste Schichte ist im wesentlichen eine im traditionellen Stil des Romans gehaltene Erzählung einer Liebe, die sich zur Zeit des zweiten Weltkrieges in einem bayrischen Dorf, zwischen einem polnischen Kriegsgefangenen und einer deutschen Frau entwickelt. Der junge Pole hat bei einem Bauer des Dorfes Sklavenarbeit zu leisten, die Frau ist die Gattin eines Frontsoldaten. Nicht Liebe allein, jede menschliche Annäherung wird den beiden vom Gesetz verboten, das die beiden auch mit brutaler Strenge trifft, als jemand ihre frevlerische Liebschaft meldet.

Eine zweite Schicht des Romans spielt in der Gegenwart; es ist die Verantwortlichmachung der Überlebenden, ein Gericht. Hochhuth bearbeitete nämlich in der Liebesgeschichte eine wahre Begebenheit, und berichtet in den eingeschalteten Zwischenkapiteln auch über die eigenen Nachforschungen: wie er die Spur der Geschehnisse gefunden und verfolgt hat, wie in den verschiedenen Leuten die Erinnerung an den traurigen Fall weiter fortlebt. Die Erhebungen begleiten die Erzählung wie etwa Fußnoten, oder ein Anhang, und ihre Ergebnisse haben die Authentizität der Geschichte zu dokumentieren.

Diesem Zweck dient in weiterem Sinne auch die dritte Schicht des Romans, die dem Schein nach nichts mit der eigentlichen Geschichte zu tun hat. Hier fühlt sich Hochhuth am meisten in seinem Element. Er beschwört in essayartigen Einlagen einige Momente der Geschichte des Nazismus und des Weltkrieges herauf, die nach seinem Ermessen beim Aufschluß des Bezugssystems der Liebesgeschichte unerläßlich sind. Es ist eine Schicht des Romans, die auch in seinen Dramen jedesmal gegenwärtig ist, bald als Träger ihrer intellektuellen Spannung, bald als ihr Ballast. Hochhuth läßt seinen zum epi-

schen Stoff besser passenden essayistisch-publizistischen Ambitionen mit fühlbarem Genuß freien Lauf. Seine geschichtlichen Darlegungen sind überaus interessant, hier und da jedoch diskutabel. Ihre Beziehung zur Liebesgeschichte ist eine ziemlich äußerliche, sie läßt den Leser außer ohnehin bekannten Tatsachen kaum etwas entdecken. Eigenartigerweise bekräftigt aber jene großangelegte Dokumentation keineswegs die Authentizität der Fiktion, im Gegenteil: sie wird dadurch gewissermaßen unterhöhlt. Hochhuth ist nämlich genötigt, die inneren Geschehnisse jener Liebe seinen Vorstellungen anzuvertrauen und diesbezüglich stehen ihm keine Angaben zur Verfügung. Nun aber sind seine Vorstellungen — im Vergleich zu der mit großem Apparat vergegenwärtigten äußeren Handlung — naiv, schülerhaft. Sind sie an sich schülerhaft oder wirken sie nur so, well das Dokumentarmaterial die Fiktion aus sich herausstößt, wie etwa der menschliche Organismus den Fremdkörper?

Auch der Roman von Andersch, der *Winterspelt* (1974) ist ein aufschlußreiches Objekt in dieser Hinsicht. Andersch vermengt ebenfalls Fiktion mit dokumentarer Authentizität. Auch er experimentiert mit einem aus dem Weltkrieg gewählten Stoff. Der Roman ist im wahren Sinne des Wortes ein Versuch. Er behandelt die Frage, was geschehen wäre, wenn ein deutscher Offizier, der die Sinnlosigkeit des Krieges eingesehen hat, versucht hätte sein Batallion den Amerikanern zu übergeben? Major Dincklage ist kein Widerstandskämpfer, kein Phantast und auch kein Manteldreher, er ist bloß ein kühl und sachlich denkender Offizier. Mit der Angelegenheit beschäftigt er sich sozusagen nur theoretisch, trotzdem kommt schließlich — dank seiner Bekanntschaft und gegen seinen Willen — die Verbindung zu den Amerikanern zustande. Der Plan wird dann — wegen Unbeholfenheit, Kleinmut, Argwohn, Verrat, Uneinigkeit, Stupidität usw. — nicht verwirklicht, genauer gesagt: seine Realisierung war im vornherein schon unwahrscheinlich. Die objektiven Umstände jedoch — und das sollte die Lehre des Romans sein — hätten die Verwirklichung anscheinend schon ermöglicht.

Es gab im vergangenen Weltkrieg kein Beispiel für den Übertritt eines deutschen Batallions zum Feind. Man weiß auch von keinem ähnlichen Versuch. Nicht einmal Andersch wollte es glaubhaft machen, daß so ein Versuch überhaupt unternommen wurde. Er selbst macht dieses Experiment im Roman. Den zweiten Weltkrieg faßt er als Sandkastenspiel auf, wo er eine hypothetische Konstellation aufstellt, allerdings vorsorglich eine solche, die am Verlauf des Krieges nichts hätte ändern können, ihre Existenz als ‚Präzedenzfall' hätte aber das historische Denken vor eine schwer lösbare Aufgabe gestellt.

Den hypothetischen Fall hat Andersch in die authentische Geschichte des Krieges, und zwar in die Zeit kurz vor der Ardennenschlacht, fast schon mit statistischer Faktenmäßigkeit eingebettet: er strebte danach, allen Begleiterscheinungen eine möglichst wahrheitsgetreue Gestalt zu verleihen, sie mit Dokumenten zu unterstützen. Es gelang ihm aber nicht die geistvolle, vielver-

sprechende Grundkonstellation in einer überzeugenden Weise zu entwickeln; mit dem mächtigen Apparat, mit der Häufung von Angaben, romantechnischen Kunstgriffen erstickt er sie eher, anstatt sie zu beleben. Die Blindgleise, die Abstecher, die ‚Entfremdungen', die Rückblicke, die Wechsel der Perspektive, die ‚Züge' in dem Sandkastenspiel, wobei Fiktionen und Dokumente variiert werden, sind interessant, an sich spielerisch, verdüstern sich aber in ihrer Gesamtheit zum blutig ernsten Formbruch, und was im Roman ernstzunehmen wäre, wird allmählig zum Indianerspiel degradiert.

Was wäre herausgekommen, wenn . . . ? — diese Frage stellt auch Dieter Kühn in seiner 1970 erschienenen Erzählung, *N*, als Ausgangspunkt. Das *N* als Titel ist der Anfangsbuchstabe vom Namen Napoleons, denn das Buch handelt gewissermaßen von dem aufstrebenden Korsen — im Grunde weniger von ihm, als von der Rolle, die ihm zufiel —; der Titelbuchstabe wird gleichsam zum Symbol jener Rolle. Kühn geht mehrere alternierende Variationen der Jugend Napoleons von seiner Geburt bis zum 18. Brumaire durch. Was hätte sich ergeben, wäre an bestimmten bekannten Stellen der Lebensbahn Napoleons nicht das eingetreten, was sich eben ereignete, sondern etwas anderes, was unter den zeitgenössischen Verhältnissen mit der gleichen Selbstverständlichkeit hätte geschehen können, wie das, was dann letzten Endes tatsächlich geschah. Napoleon hätte — gemäß der packenden und geistreichen Deduktion Kühns — Landwirt werden können, Schundromanschriftsteller, Artillerieoffizier, oder auch Seelsorger. Die Geschichte schreibt bloß die Rollen vor; wem sie zufallen, ist ein Spiel des Zufalls. Der Stil des Buches — der an die Manier der Comics, der Boulevardpresse, der sensationslüsternen Reportage erinnert — verspottet die Klischees der mit schicksalhaften Einheiten operierenden Biographien.

Dieter Kühn bedient sich auch in seinen fast jährlich erscheinenden neuen Werken der Methode des *N*. Er hat kein Vertrauen zu dem im traditionellen Sinne verstandenen schriftstellerischen Vorstellungsvermögen, auch nicht zu dem, was der Schriftsteller aufgrund seines persönlichen inneren Lebens zu sagen hätte. Er erachtet gegenwärtig ausschließlich das Zusammenkehren und Ordnen des im vornherein gegebenen, vielfachen sprachlichen Materials und der Wirklichkeitsformationen für eine schriftstellerische Aufgabe. Demgemäß ist der Schriftsteller mehr ein Organisator, ein Vermittler, also — im Geiste unseres technizistischen szientistischen Zeitalters — ein praktischer Mensch der mit den Erscheinungen umzugehen versteht und keine aus sich selbst schöpfende kreative Persönlichkeit. Sein Roman *Die Präsidentin* (1973) handelt zum Beispiel von der berüchtigten französischen Börsenmaklerin Marthe Hanau, die diverser Manipulationen mit Wertpapieren zufolge in den zwanziger Jahren eine große Finanzpotentatin wurde. Kühn schrieb aus diesem Thema keine Skandalchronik, keine gesellschaftliche Biographie und kein Börsenfachbuch, er weiht vielmehr den Leser in die Arbeit des Stoffsammelns

zu seinem Buch über die ‚Präsidentin' ein. Er interessiert sich auch diesmal für die aus den kapitalistischen Wirtschaftsverhältnissen unausweichlich folgende Rolle und für deren Funktion. Zur Schicht erster Ordnung, die den Text zusammenzuhalten hat, wählte sich Kühn — mit unverschämter Indolenz oder aus als Naivität maskierter Neugier — ein Buch, eine Biographie über Marthe Hanau, die ein anderer geschrieben hat. Auf den weiteren Schichten montierte er dann das daraus gewonnene Material mit Börsenkenntnissen, mit den Fällen anderer Abenteurer, mit sonstigen narrativen Elementen und mit der Erörterung der eigenen Beziehung zum Gegenstand und zur Methode zusammen. Einige Jahre später beschrieb er auf eine ähnliche Weise das Leben eines mitteralterlichen österreichischen Abenteurers und Sängers, Oswald Wolkensteins, auf fünfhundert Seiten. Das Buch beginnt mit der Beschreibung, wie er vor allem die Tiroler Schauplätze von Wolkensteins Leben aufgesucht hat, wie während dessen die Luft durchs Fenster seines fahrenden Autos einströmte. Das Jetzt, die Ebene des Sammelns von Angaben, ist durchweg gegenwärtig, so führt beispielsweise Kühn Stellen aus seiner Korrespondenz mit Oswald-Forschern an, inzwischen aber erhellt sich — in das ‚faktensüchtig' und ‚wortdurstig' ausgebreitete Bild des Zeitalters eingebettet — alles, was Oswald Wolkenstein betrifft, auch das, was sich bloß hätte ereignen können, wenn es auch nicht geschah.

Auch Dieter Wellershoff experimentierte in einem seiner Romane mit der Legierung von Fiction- und Non-Fiction-Elementen. Sein 1972 in deutscher, 1974 in ungarischer Sprache erschienenes Buch, *Einladung an alle*, enthält die Rekonstruktion eines Kriminalfalls, der sich tatsächlich ereignet hatte. Es ist von einer großangelegten Fahndung die Rede, die seinerzeit in der Bundesrepublik großes Aufsehen und große Erregung ausgelöst hat, denn es gelang der Polizei ein ganzes Jahr lang nicht den steckbrieflich verfolgten Kriminellen zu fassen, obwohl sich schließlich bereits die gesamte Bevölkerung eines Landteils in die Treibjagd eingeschaltet hatte. Die unausgesetzte Bereitschaft und das sensationslüsterne Warten haben die Gemüter dermaßen aufgewirbelt, daß der versteckte Kriminelle, der nur im Laufe der Verfolgung zum Mörder wurde, im allgemeinen Bewußtsein sehr bald zu einer richtigen Schreckensgestalt heranwuchs, obwohl Bruno Findeisen, der Held Wellershoffs, ursprünglich alles andere war, als ein böswilliger, kalblütiger Kriminelle.

Zur Tatsache, daß der Roman überhaupt entstand und die Gestalt erhielt, in der man ihn zu lesen bekommt, hat das aufmunternde Beispiel von Truman Capotes Roman *In Cold Blood* gewiß seinen Beitrag geleistet. Wellershoffs Bemühungen richten sich jedoch an erster Stelle keinesfalls auf eine Rekonstruktion von winzigen Details. Die Dokumentarelemente geben bloß ein äußerliches Gerüst, dafür ist das innere Geschehen, die psychologisierende Darstellung der gehetzten Innenwelt Findeisens, reine Fiktion. Auch Hochhuth unternahm etwas ähnliches, als er seinen Roman, *Eine Liebe in Deutschland*,

schrieb; dort wirkt jedoch die Beschreibung des inneren Geschehens wie ein obligates Pensum und, erweckt dementsprechend einen ziemlich banalen Eindruck. Auf Wellershoff dagegen übt in erster Linie eben die Innenwelt seines Hauptheldens einen Reiz aus, und die große Treibjagd nach Wirklichkeitselementen wirkt eher, als wäre sie eine modische Beilage. Man trifft in den Rekonstruktionen reichlich ‚Funde' an, beispielsweise kriminalistische Ausführugen, topographische Fakten, die der Faszinierung des Lesers dienen, aber für die Entfaltung der künstlerischen Konstruktion nicht nützlich sind, nein, sie schaden vielmehr gerade dem, was der größte Wunsch des Autors ist: nämlich sich in Lage und Bewußtsein der zum gehetzten Wild erniedrigten, von überall ausgeschlossenen, elenden Paria zu versetzen. Die vielfachen schriftstellerischen Manipulationen und — neben der weitschweifenden Darlegung der ergatterten Tatsachen — auch die ständigen Änderungen von Blickpunkten entfremden den Leser von Findeisen letzten Endes nicht weniger, als sie die Einfühlung seine Lage ermöglichen.

Dieter Wellershoff trat ansonsten Mitte der sechziger Jahre mit seinem Programm des ‚Neuen Realismus' auf. Im wesentlichen ist jener ‚Neue Realismus' nichts anderes, als das langsame Eindringen der in der Dokumentarliteratur zum Ausdruck kommenden Forderungen in Bereich der Fiktion. In seiner Proklamation stellte Wellershoff unter anderem fest: »Die phantastische, groteske, satirische Literatur hat die Gesellschaft kritisiert, indem sie ihr ein übersteigertes, verzerrtes Bild gegenüberstellte, der Neue Realismus kritisiert sie immanent durch genaues Hinsehen. Es ist eine Kritik, die nicht von Meinungen ausgeht, sondern im Produzieren der Erfahrung entsteht.« Mit der Literatur, die in Präkonzeptionen wurzelt und phantastisch, grotesk und satirisch ist, waren die Werke von Frisch, Dürrenmatt, Nossack, Hildesheimer, Eich, Bachmann, Schnurre, Johnson usw., aber auch Bölls *Murke*, *Clown*, oder auch *Die Blechtrommel* von Grass, im wesentlichen also die *Gruppe 47* gemeint. Das Verkünden des vorurtelfreien ‚Neuen Realismus' ging mit geringerem Aufwand an Stimme vonstatten, als die Provokation in der Pulvermühle, erwies sich dennoch als weitaus wirkungsvoller. Obwohl auch das Realismus-Ideal Wellershoffs und der sich um ihn zusammenscharenden ‚Kölner Schule' eher eine Herausforderung, als eine Konzeption mit genau faßbarem Inhalt war, und sich bald die unterschiedlichsten Varianten seiner Deutung in den Werken realisierten, hatte das Programm seine Beziehungen zu den Bewegungen der Linken, die für die Literatur eine neue gesellschaftliche Funktion suchten,bot es sich aber auch als theoretische Grundlage zur neuartigen Wiedergabe der intimen Geschehnisse der privaten Lebenssphäre dar.

Gegen Mitte und in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre haben sich nämlich die introvertierten Werke vermehrt. Dies läßt sich — nach der allgemein üblichen Auffassung — gewissermaßen jener Desillusion zuzuschreiben, die die Verflachung und das Scheitern der Linksbewegungen, die allgemeine

Politisierung hervorgerufen haben. Um und nach 1968 waren für das geistige Leben nicht nur die von der neuen Linken kommenden Werke bezeichnend, sondern auch die Politisierung der gesamten Literatur. Das beweisen repräsentative Autoren, wie etwa Grass mit Werken wie *Örtlich betäubt* und *Tagebuch einer Schnecke*, oder auch Bölls Kurzroman: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, den man auch als ein politisches Pamphletb etrachten kann. Nachher, etwa von 1975 an, kamen die zum Stichwort ‚Neue Innerlichkeit' einzureihenden und von diversen Frustrationen handelnden Werke an die Reihe, unter ihnen auffallenderweise viele Bücher selbstbiographischer Veranlassung, oder unverhohlen selbstbiographischen Gegenstandes und innere Lebensbeschreibungen geistiger Größen, Dokumentierung ihrer geistig-seelischen Entwicklung auf Grund eigener beziehungsweise zeitgenössischer Äußerungen. Ähnlich versuchten auch diese Werke selbstbiographischen Charakters eine Wirkung unmanipulierter seelischer Dokumente hervorzurufen und verwerteten dabei zum Teil zweifellos der in der historisch-politischen Thematik bereits erprobten Dokumentarliteratur. Diese nicht selten als Exhibitionismus erscheinende Selbstvorstellung wurzelt genauso in gleichem Boden mit der historischen Dokumentierung, wie sie zugleich auch aus derselben entspringt. Das Programm des ‚Neuen Realismus' und die darin verlautbarten Ansprüche, zerstreuten schon Mitte der sechziger Jahre die Samen der neuartigen, man könnte sagen, ‚experimentellen' psychologischen Analyse.

Bei Wellershoff selbst fällt in den Romanen, die er um die Entstehungszeit der *Einladung an alle* geschrieben hat, die gründliche Dokumentierung der gesellschaftlichen Umgebung weg, und das ‚Erfahren' von seelischen Vorgängen erhält eine strärkere Betonung. Seine Rezensenten sind der Ansicht, er sei in der gegenwärtigen bundesdeutschen Literatur der am meisten bewanderte Kenner der Psychoanalyse. Die Suche nach psychologischem ‚Erfahren' hat ihn schon bei Findeisens Schilderung gelenkt. Seinen im Jahre 1978 unter dem Titel *Die Schönheit des Schimpansen* erschienenen neuesten Roman widmete er in seiner Gesamtheit dem Scheitern eines menschlichen Schicksals. Klaus Jung beschäftigt sich mit der Montage und Kontrolle von Spielautomaten, nachdem man ihn von der Universität ausgeschlossen hatte, weil er seine Diplomarbeit über das ‚Tibetanische Totenbuch' — da er sie selbstständig nicht schreiben konnte — von irgendwo abschrieb. Zu einem ähnlichen Versagen führte auch seine Ehe. Die entglittenen Energien, Ambitionen suchen in Träumereien und Perversionen einen Ausweg. Seine geistige Beziehung zur Wirklichkeit beschränkt sich auf die Erstellung von Kreuzworträtseln. Am Ende tötet er eine Frau, eine Gelegenheitsbekanntschaft, noch bevor er sich in jenes sexuelle Abenteuer, nachdem er sich aufgrund des die flegelhafte Phantasie entflammenden Erlebnisberichts eines Kollegen sehnt, mit ihr eingelassen hätte, und bringt auch sich selbst um: er erstickt sich mit den Abgasen seines Autos. Bei Jung handelt es sich gerade um einen klinischen Fall. Seine Frustrationen,

seine psychischen Verzerrungen führen den Leser auf das Terrain demonstrativen Psychologisierens.

Die kleinen, inneren Kataklismen, die in Konformismus erstickenden Neurosen interessieren Wellershoff. Seine Helden versuchen sich gleichsam auf den Blättern der Schriften ihres Autors in Alternativen, die sich von ihrem Routineleben unterscheiden. Solche Literatur — meint einer der Rezensenten — scheint den Leser aufzufordern, auf die *eigenen* verdrängten Verlangen, Hoffnungen, Versagen, Bedrängnisse zu achten und keine Angst vor der Begegnung mit den eigenen Vorstellungen zu haben. Es scheint, als ob man beim Lesen solcher Literatur versuchsweise das Übungsgelände irgendeiner anderen Lebensführung beträte.

Wellershoff versteht all dies in der Theorie besser, anregender, als in der belletristischen Praxis. Gabriele Wohmann schreibt besser, als er. Sie machte im wesentlichen von Anfang an, seit Ende der fünfziger Jahre, nichts anderes, als das, was später zur Forderung wurde. Die private Literatur subjektiver Thematik war in ihrer Person auch inmitten der diversen gärenden politischen Bewegungen jederzeit gegenwärtig, in mancher Hinsicht sogar in der Gestalt eines Befunds, der die psychologischen Erfahrungen dokumentiert. Bei Wohmann tauchen die mißglückten, in Neorosen mündenden durchschnittlichen Schicksale der Reihe nach ohne Programm und theoretische Tendenz auf. Sie beschreibt die bemerkbaren, unter der Oberfläche entstehenden Bewußtseinsbewegungen des Alltags, das Sich-Aufreiben, das System mechanischer Gewohnheiten, den lügnerischen Selbstbetrug, die kleinliche Prahlerei, die Feigheit, die Einsamkeit, den Kleinmut mit monomanischer Eintönigkeit und Beharrlichkeit. Sie gönnt ihren ein Routineleben führenden Gestalten nicht einmal die geringe Chance, die Wellershoff den seinen nicht entzieht. Diese können — dank dem gelehrten Autor — die tiefenpsychologische Erklärung der eigenen Lage ‚erfahren', während Wohmanns Figuren alle Gefangene ihres hoffnungslos kärglichen, lügnerischen Lebens sind und bleiben.

Diese Thematik erhielt ihre denkwürdige Konzeption in den Novellen der sechziger Jahre. In den siebziger Jahren verlegte sich Wohmann auf das Romanschreiben und die umfangreichere Form ließ sich mit ihrer Methode nicht so gut vereinbaren. Eine Zeit lang blieb die Thematik die alte, und zwar in der Weise, daß die einzelnen Romane den Eindruck erwecken, als wären sie die überdimensionierten Neuformulierungen von einzelnen, als Novellen bereits bearbeiteten Themen. So macht sich zum Beispiel der Roman *Paulinchen war allein zu Haus* den Blickwinkel eines kleinen Mädchens zu eigen, wie auch schon früher einige der Novellen die Gestalt eines inneren Monologs erhalten haben, und stellt die sterile, seelenlose Praxis des wissenschaftlich geschulten 'Unterhalts von Kindern' dem primitiven, konservativen, jedoch Wärme und Anhänglichkeit verbreitenden Heim gegenüber. Das hartnäckig zur Geltung gebrachte Gerippe hält den Roman einzig und allein zusammen, der ansonsten die endlose

Reihe von Variationen einer novellistischen Grundstellung darbietet. Auch Wohmanns anderer Roman, die *Ernste Absicht*, ist ein innerer Monolog, der — in der Gestalt von Selbstgeständnissen einer Frau, die operiert werden soll — den Versuch und das Versagen der existentiellen Stellungsbestimmung behandelt.

Die autobiographische Welle, oder ganz einfach das Versiegen der früheren Thematik, brachte Mitte der siebziger Jahre eine gewisse Änderung. *Schönes Gehege* kehrt sich, nach Schilderung der gesellschaftlichen Umwelt erstmals unverhohlen, wenn auch gewissermaßen indirekt dem schriftstellerischen Ich zu. Wohmanns Schriften waren auch früher alle persönlich, sozusagen selbstbiographisch veranlaßt; sie modellierte ja ihre Gestalten von Angehörigen, Verwandten, Bekannten; sie schilderte eine soziologische Mikro-Umwelt, mit der sie tausende von affektiven Fäden verband. Ein Umstand, der auch ihre monomanisch eingeschränkte Themenwahl erklärt: sie beschrieb ausschließlich ihre eigene Welt, zu der sie sich genauso verhielt, wie jeder Alltagsmensch zu der seinen: sie geriet in diese Welt hinein und konnte sich nicht mehr von ihr losreißen. Sie selbst aber erschien fast garnicht als Stoff der eigener Schriften, weder direkt, noch indirekt. Das Werk handelt von einem Schriftsteller, von dessen Ehe, vom Tod des Vaters, von der eigenen Leere und Ratlosigkeit des Helden, von der krampfhaften Suche nach Harmonie — bald in dritter Person, dann wieder als innerer Monolog, in erster. Diese erste Person ist jedoch ein Mann, wodurch die persönliche Problematik von der Autorin etwas entfremdet wird. Im allgemeinen ist das Gegenteil üblich: männliche Autoren pflegen sich in weiblichen Rollen darzustellen.

Der Roman *Schönes Gehege* hält schon — wenn auch aus Tausenden von Mikro-Details des Alltags zusammengesetzt, das Thema mit einer langsam fortströmenden Monotonie, litaneiartig variiert — als Unternehmen von einem weiteren epischen Bogen stand: Plath, der Bewohner des schönen, angenehmen, schutzbietenden Geheges, gewinnt gegen Ende des Romans allmählich Oberhand über sich selbst, über die ihm zukommende Rolle, über die schmerzhaften Verluste. »Schmutz von rund 100 000 Tonnen Gewicht befördert der Rhein täglich ins Meer. Das Meer sieht schön aus.« Der Roman schließt mit diesen gewichtigen Worten. Das Gehege, in dem wir eingeschlossen leben, ist genauso schön. wenn auch der Mensch darin tagtäglich beschmutzt wird.

Hat man auch den Roman *Schönes Gehege* wegen seiner formalen Leistung entsprechend zu würdigen, so ist aber das darin zum Ausdruck gebrachte schriftstellerische Verhalten umso problematischer. Es scheint nämlich, als fiele Wohmann in diesem persönlichstem Werk genauso zum Opfer des Selbstbetrugs, wie früher so manche unter den Helden ihrer Novellen. Es gelang ihr nicht die Widersprüche und Lügen der eigenen Lage mit ähnlichem erbarmungslosem Scharfsinn zu entlarven, wie einst jene der Gestalten in ihrer Umwelt. Einer ihrer Rezensenten ist der Meinung, daß die relative Ruhe und

Harmonie, die Plath-Wohmann nach den krampfhaften Fluchtversuchen am Ende ihres Roman erfüllen, nichts anderes sind, als Errungenschaften der modernen pharmazeutischen Industrie.

Schönes Gehege gehört demnach auch zu den autobiographischen Romanen, dennoch übernahm Wohmann, die man zu den zur authentischen Selbstdokumentation am meisten befugten Autoren zählen kann, bloß mit halbem Herzen diese Aufgabe. Zu den Schriftstellern dieser Art zählte von Anfang an auch Hubert Fichte, der bereits in seinen ersten Werken selbsbiographischen Stoff bearbeitete, zum Beispiel *Das Waisenhaus* (1965). Der Roman beschreibt die in einem Waisenhaus erlebte Kindheit zu Kriegszeiten, während der andere, *Die Palette* (1968) von den jungen Jahren in der Hamburger Unterwelt berichtet. Schroffheit und Glaubwürdigkeit des autobiographischen Stoffes haben aber die literarische Absicht abgestumpft: der Autor tat, als ob er nicht die eigenen Erlebnisse beschreiben würde. Dann aber tritt er in seinem Roman *Versuch über die Pubertät* (1974) in seiner unverhüllten Wirklichkeit vor uns. Dieses Buch bietet auch dazu ein gutes Beispiel, wie sich in jener Zeit der von geschichtlichen Dokumenten gestärkte neuartige Authetizitätsanspruch und das bis dahin eher nur latente, aber in der Desillusion mehr und mehr laut werdende psychologische Interesse begegnen. Fichte will sich nämlich schon programmatisch so aufrichtig und ohne Verschönerung zeigen, wie die Dokumente über die Wirklichkeit Bericht erstatten.

Die Tatsache, daß er homosexuell ist, leistet ihm dabei Hilfe. Er gibt sich dem hemmungslosen Eingeständnis der eigenen Homosexualität hin. Er beschönigt sie nicht, sucht sie nicht zu rechtfertigen, er schildert sie vielmehr in ihrer gegebenen Realität; in der Realität etwa, daß sie auf die Peripherie der Gesellschaft verdrängt wird und in ihrer Verbannung diskriminierte Formen annimmt. Fichtes Selbstdarlegung hat zwei Gesichter. Sie wirkt einerseits zweifellos frappant und erschließt Schichten des Unterbewußten, von denen man kaum etwas kennt. Andererseits ist sie auch exhibitionistisch und wirkt als beifallssüchtige Schauspielerei.

Das Buch enthält weiters zwei offenbar authentische Interviewtexte, die zur Verstärkung des dokumentativen Charakters dienen. Das erste Interview gab ein älterer, sich angepaßter Beamte, das zweite ein junger Kriminelle. Beide sind homosexuell. Beide Interviews bieten sich mit ihrer eigenen Verläßlichkeit als Maßstab vom Kredit des Autors an. Fichtes Aufrichtigkeit unterliegt tatsächlich keinem Zweifel. Er berichtet über alles, was ihn selbst betrifft. Zu seiner Selbstoffenbarung gesellt sich jedoch auch der Genuß des Voyeurs. Während seine Interviewobjekte schicksalsschwer Gefangene der eigenen Lage sind, kann der Autor seinen Zustand, der jenem der beiden ähnlich sein soll, artikulieren. Letzten Endes wird dadurch aus dem Roman eine Produktion, wobei der Autor zumindest im gleichen Maße als passives Subjekt und als selbstgefälliger Zuschauer gegenwärtig ist.

Auf dem Treffpunkt von Dokumentarliteratur und selbstbiographischer Inspiration entstand der Roman von Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstandes*, der allerdings grundverschieden von jenem Fichtes ist. Weiss begann Anfang der sechziger Jahre mit vielversprechenden Versuchen in Prosa. Sein ‚Mikro-Roman', *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, zergliederte selbst die unbedeutendsten Geschehnisse in winzige Bruchteile und vermochte durch rhythmisches Zusammenfügen jener Bruchteile eine gesteigerte, surrealistische Wahrnehmungsart zu bieten. Darauffolgend wandte sich Weiss — auf die Dauer von mehr, als zehn Jahren — dem Dokumenten-Drama und der linksorientierten Verbundenheit zu, um dann neuerlich den scheinbaren Widerspruch der früheren und der späteren Bestrebungen aufzulösen. Er schrieb seine geistig-politische Selbstbiographie, und zwar in einem an der ‚linear-ungegliederten' Prosa seiner Frühwerke geschulten Stil. *Die Ästhetik des Widerstandes* ‚handelt' — insofern man überhaupt von einer ‚Handlung' reden kann — in den dreißiger Jahren; es gibt darin nämlich anstatt Handlungen eher Themen, und diese entfaltet Weiss in einem eigenartigen, absatzlosen, verdichteten, undurchdringlich scheinenden, abstrakten Monolog.

Seine Themen sind die deutsche Arbeiterbewegung der dreißiger Jahre, die Parteikämpfe, der sich gegen den vorstoßenden Faschismus organisierte Widerstand; der spanische Bürgerkrieg; ferner all das, was die beiden Themen begleitet: die europäische Arbeiterbewegung inmitten sektiererischer Verschlossenheit und Volksfrontpolitik und die Beeinträchtigung dieser Schwankung durch die Innen- und Außenpolitik der Sowjetunion, durch die Fraktionskämpfe und Konzeptionsprozesse nach Lenins Tod. Zu all dem dient als Fassung, nicht mehr, Handlung, als daß es im Buch einen Helden gibt, einen jungen Arbeiter (Weiss selbst, aber auch nicht ganz er selbst), der mit seinen Freunden neben der Arbeit die Abendschule besucht, Zeuge und Teilnehmer der politischen Kämpfe und Auseinandersetzungen in Berlin wird, dann aber — nach Hitlers Machtergreifung — zuerst in die Tschechoslowakei, später nach Spanien flieht, um im Bürgerkrieg zu kämpfen. Der erste Band endet mit der Niederlage der spanischen Patrioten, im zweiten nimmt die Handlung — den Weg des Hauptthelden auf der Fährte folgend — erst in Paris ihren Fortgang, dann in Schweden, und in dem Teil, der die schwedische Emigration beschreibt, spielt unter anderen auch der dort lebende Brecht eine wichtige Rolle. Damit ist freilich vom Roman, und besonders von dem im Titel angegebenen Gegenstand, von der Ästhetik des Widerstandes wenig gesagt. Weiss entfaltet — während er seinem den Altar des Berliner Pergamon-Museums betrachtenden, sich neben seiner Arbeit in ästhetische Betrachtungen vertiefenden Jungarbeiter-Helden die Worte in dem Mund legt — eine wahrhaftige Kunsttheorie. Seine Gestalten entdecken in den künstlerischen Darstellungen die ästhetischen Schönheiten des menschlichen Kampfes, des Standhaltens, des Widerstandes. Mit Paraphrasen von Kunstwerken beginnt und endet auch das Buch.

An der Spitze stehen Beschreibung und Deutung der Figuren des Pergamon-Altars, am Schluß Picassos *Guernica*. Dazwischen bekommt man Schilderungen der Bilder von Brueghel, Delacroix und Géricault zu lesen, Analysen von Dantes *Divina Commedia*, von Kafkas *Das Schloß* usw. Die Essayeinlagen erfüllen eine zweifache, paradoxe Funktion: sie dienen einerseits zum Nachweis der ästhetischen Gestaltung des Widerstandes, der Revolte der Unterdrückten in den besprochenen Werken; sie beweisen andererseits, daß die Sprache der Kunstwerke gerade von denen nicht verstanden wird, an die sie gerichtet ist: von den Unterdrückten, von den Opfern. »Die Ästhetik des Widerstandes — wie das Peter Weiss selbst formuliert — soll andeuten, daß es darum geht, sich kulturelle Werte zu erobern und gleichzeitig gegen den Faschismus zu kämpfen.«

Die erweiterte, mit ewiger Gültigkeit bekleidete, abstrakte Widerstandsästhetik steht letzten Endes in einer überaus lockeren, akzidentiellen Beziehung zu dem zur Schau gestellten geschichlichen Material. Diese Beziehung kommt eher in der Form verlautbarter Behauptung, als durch künstlerische Strukturierung des Stoffes zustande. Das Erinnerungsmaterial des Buches ist davon abgesehen interessant, wenn auch Weiss uns vermutlich mehr und lebendiger erzählen könnte, würde er sich mit seiner Ideologie nicht selbst die Hände binden. Anstatt der Schilderung des Lebens bietet er uns oft bloß den ideologischen Widerschein des Lebens, zum Beispiel mit zeitgenössischen politischen Seminartexten. Die Umrisse des politischen Dramas der europäischen linksorientierten Intelligenz der dreißiger Jahre leuchten im Buch auf, vorwiegend bei der Erörterung von heiklen und verwickelten Fragen, wie etwa die Einwirkung der Konzeptionsprozesse der Sowjetunion auf die westeuropäischen Bewegungen, die theoretische Einstellung von Weiss verhindert jedoch ihre volle Entfaltung.

Im Falle von Weiss bedeuteten geschichtliches und psychisches Dokument gleichsam dasselbe. Auch Max Frisch ist unter den Varianten der autobiographischen Dokumentation ein Einzelfall, womit seine 1975 erschienene längere Erzählung, *Montauk*, gemeint ist. Frisch ist zwar ein Schweizer und steht im Prinzip außerhalb der Grenzen des behandelten Gegenstandes, trotzdem hat man ihn hier in Betracht zu ziehen, indem ihn seine Rolle, seine Bedeutung aus dem schweizerischen Rahmen herausheben, und zum Bestandteil der über die Landesgrenzen reichenden deutschsprachigen Literatur machen. Bis zur Entstehung seiner genannten Erzählung war Max Frisch enthusiastischer Anhänger der Fiktion, der erdachten Geschichten; er verhüllte, was er zu sagen hatte in ein publikumanlockendes Gewand. Er ‚bediente' seine Leser, wie er in diesem Buch selbst zugibt. Auch sein *Montauk* enthält eine ‚Erzählung' in weitem Sinne. Der Titel eines vorangehenden Romans von Frisch lautet: *Mein Name sei Gantenbein*. Reich-Ranicki verlieh seiner vom *Montauk* geschriebenen Rezension den zutreffenden Titel: *Mein Name sei*

Frisch. In seinem *Montauk* macht sich Frisch — jederlei gestalterische Maske ablegend, offen, ohne Verstellung — zum Gegenstand und Helden des Buches, er schrieb eine Erzählung über sich selbst.

Sie handelt darüber, daß der Schriftsteller Max Frisch, ein — es läßt sich nicht leugnen — bereits alternder Mann, auf einer Reise nach Amerika in Montauk, im Küstenstädtchen auf Long Island, das einen indianischen Namen trägt, eine junge Dame, eine seiner Verehrerinnen kennenlernt und sich mit ihr in ein flüchtiges Abenteuer einläßt. Um diesen Fall schichtet er die damit verbundenen und die im Laufe der schriftstellerischen Aktivität aufkommenden Assoziationen auf, aber freilich wieder einmal nur seinen schriftstellerischen Forderungen entsprechend. Es kommt die Rede auf seine Gattin und auf Ingeborg Bachmann, die hervorragende österreichische Schriftstellerin, mit der Frisch eine große Liebe verband, und die 1973, unmittelbar bevor *Montauk* geschrieben wurde, in ihrer Wohnung in Rom tödlich verunglückte: sie starb an den Brandwunden, die sie im durch ihre Zigarette verursachten Feuer erlitten hatte. Es wird auch über all das gesprochen, was zur Zeit jenes flüchtigen Abenteuers in der Welt geschah, was Frisch über all das und über die eigene Beziehung zu all dem denkt. Die Erzählung ging aus der bevorzugten Tagebuchform hervor, setzt sich aus winzigen tagebuchartigen Notizen zusammen, um sich am Ende zu irgendeinem epischen Ganzen abzurunden. Unter den Vorgängern des Werkes befinden sich auch die mit der Biographie getriebenen Spiele — auch diesmal können wir Zeugen des Rollenspielens sein: Frisch übernimmt im Leben die Rolle einer Figur, die er schreiben will, und in der Erzählung bekommt die dargestellte Figur die Züge von Frisch. »Leben ist langweilig, ich mache Erfahrungen nur noch, wenn ich schreibe« — teilt Frisch seiner neuen Freundin gelegentlich mit.

Schreiben und Leben verschmelzen ineinander, der Schriftsteller ist auch im Leben ein Schriftsteller, und der Privatmann ist auch im Werk gegenwärtig. Ein Teil der deutschen Kritik sprach auch im Fall ‚Frisch' von Themenmangel und von seinem sensationslüsternen Exhibitionismus, mit dem er diesen Mangel ausgleichen wollte. Sollte es sich im *Montauk* um die Darstellung der kleinen, schmutzigen Innenwelt des Privatmannes handeln, oder ist es ein selbst in seiner Resignation und Sachlichkeit poethisches Altersgeständnis, das dem an der Spitze des Werkes angeführten Montaigne-Motto keineswegs unwürdig ist? Die Zeit wird diesbezüglich ein Wort mitzureden haben.

Man könnte eine ganze Reihe von selbstbiographischen Werken dokumentarer Authetizität aufzählen. Es soll hier noch Hans Fricks *Die blaue Stunde* erwähnt werden. Der Autor berichtet über sein Schicksal, über die erschütternden Erlebnisse eines halbjüdischen, unehelichen Kindes, über dessen zunehmenden inneren Widerstand gegen die eigene Lage der Preisgegebenheit, und schließlich über dessen quasi als Revolte geltende Selbstverpflichtung. Es finden sich dabei unter den authentischen Wirklichkeitselementen auch ungari-

sche Beziehungen: die Mutter des Hauptheldens stammt aus Ungarn. Eine andere Erzählung Fricks handelt vom Tode des eigenen Kindes. *Die Annäherung an das Glück* von Günter Steffens entsproß dem unendlichen, trostlosen Schmerz, den dem Autor der Tod der Gattin verursacht hat. Das Werk ist auch nichts anderes, als ein Sammelbecken alles überflutenden Schmerzens; im klassischen Sinne des Wortes könnte man es kaum als Literatur bezeichnen. Es ist eher eine Äußerung privaten Charakters, die zufolge ihrer fesselnden, rohen Authentizität zur ästhetischen Qualität wird. Dasselbe kann auch über Ernst Herhaus' *Kapitulation* gesagt werden: ein Protokoll, aufgenommen über den Kampf des Autors gegen seinen Alkoholismus, und darüber, wie es ihm gelingt, durch das Schreiben des Buches die verheerende Leidenschaft aus sich zu vertreiben. Diese Werke sind eher nur in symptomatischer Hinsicht wertvoll. Die Grenzen der Literatur dürften kaum endlos auszudehnen sein, und bei diesen Werken befinden wir uns bereits im Grenzgebiet. Jenseits der Grenze türmen sich die papiernen Berge privater Aufzeichnungen und der Sucht nach Schreiben.

Auf einem anderen Grenzgebiet findet man selbstbiographische Werke anderer Art, wie etwa jene von Wolfgang Koeppen und Elias Canetti. Der lange Zeit schweigende Koeppen veröffentlichte 1976 ein neues Buch, das dünne Bändchen, *Jugend*, und in diesem teilt der Verleger dem Leser auf der Seite, wo sich das Impressum befindet, mit, daß der Autor die übliche Interpunktion bewußt vermieden hat. Im Klappentext bekommt man zu lesen, daß Koeppen, zur Zeit als die meisten deutschen Schriftsteller bei Hemingway zur Schule gingen, oder in dem Bannkreis Kafkes lebten, beschlossen hat, sich an Überlieferungen der modernen Prosa zu halten, denen man in Deutschland eher abgeneigt war, an Joyce, Don Passos, Faulkner und Döblin. Nach der Lektüre des Buches kann man der Namenliste auch Prousts Namen noch beifügen. Koeppens *Jugend* behandelt seine eigene Jugend der zehner und zwanziger Jahre in Greifswald. Die ohne Interpunktion vorstoßenden Wortschlangen lassen sich bloß aufgrund eingehender Untersuchung in Sätze gliedern. Auf den ersten Blick bleibt alles im Dunkeln, es leuchten aus der Menge scheinbar unzusammenhängender Wörter bloß Erinnerungsfragmente hervor, als zeigten sich durch eine Mattscheibe nur Umrisse, kaum wahrnehmbare Farbflecke, wie etwa die weit entfernte Vergangenheit im Gedächtnis aufzutauchen pflegt. Koeppen verfügt zweifellos über das gesamte Arsenal, das zur Schaffung moderner Prosa erforderlich ist und vermag damit umzugehen, wie er will. Diesmal zeigte er dem andächtigen und geduldigen Leser die verblaßte Erinnerung in einer bravourösen Weise; vermutlich bleibt aber sein Altersversuch, den man weniger für einen Versuch, als für eine Belastungsprobe von Versuchsergebnissen zu erachten hat, eine interne Angelegenheit der Literatur. Man hat das Gefühl, daß Koeppen an erster Stelle keineswegs über sich selbst berichten wollte, er versuchte vielmehr beliebige Erinnerungen — rein zu-

fällig seine eigene — in einer eigenartigen künstlerischen Komposition zu verwerten.

Canettis Selbstbiographie, *Die gerettete Zunge*, die 1976 erschien, ist grundverschieden von Koeppens Prosaetüde; die beiden haben aber dennoch etwas miteinander gemeinsames. Es fehlt aus beiden jener Zug, der erwähnten Tendenz zur Selbstdokumentation, der die autobiographische Thematik sozusage als einzig mögliche, einzig übriggebliebene schriftstellerische Thematik hinstellt. Der Schriftsteller vermag nunmehr über nichts anderes authentisch zu berichten, als über Dinge, die ihm selbst widerfahren sind; diese Grundstellung liegt unausgesprochen hinter den analysierten und den ihnen verwandten Werken. Koeppens und Canettis selbstbiographische Schriften passen sich den Traditionen an. Koeppens Werk den Überlieferungen, jener Betrachtung, die das persönliche Erlebnismaterial als zu formenden, möglichen Rohstoff auffaßt, Canettis Schrift den Traditionen der Chronisten.

Es gibt auch andere interessante Parallelen zwischen den beiden Werken. Auch Canetti ließ als Belletrist seit langem nichts mehr von sich hören; auch er erinnert sich an seine Jugend. Koeppen wurde 1906 geboren und verbrachte seine Jugend in Greifswald, während Canetti 1905 im bulgarischen Rustschuk zur Welt kam, als Abkömmling von im 15. Jahrhundert aus Spanien vertriebenen Juden. Parallel verlaufen aber die beiden Biographien nicht. 1911 wanderte die Familie Canetti nach Manchester aus, dann — nach dem unerwartet frühen Tod des Vaters — fuhr die Mutter mit ihren drei Kindern über Paris und Lausanne nach Wien und kehrte später in die Schweiz zurück. Der junge Canetti war sechzehn Jahre alt, als die Mutter mit dem Wunsch herausrückte, daß ihr Ältester nach Deutschland fahren und dort unter kümmerlichen, ihn auf die Probe stellenden Verhältnissen, sich auf eigene Beine zu stellen versuchen soll. Mit dieser Vertreibung aus dem Paradies enden vorderhand die Rückerinnerungen Canettis.

Von einem bestimmten Blickpunkt betrachtet war die Jugend — trotz Schicksalsprüfungen und Wechselfälle — die Verkörperung des Paradieses; an erster Stelle dank seiner Mutter, deren menschliche Größe und geistig-seelischen Reichtum Canetti mit belebender Kraft heraufzubeschwören versteht. Es erfüllten aber Erlebnismaterial und Erfahrungen fürs ganze Leben das Innere des Jungen, zufolge der sich fast auf ganz Europa erstreckenden, Sprachen und Kulturen assimilierenden Irrfahrt der Familie. Seine Wurzeln reichen bis zum Judentum und tief in die spanische Vergangenheit hinein, er findet im orientalischen, osmanische Einschläge bewahrenden Bulgarien ein Zuhause, danach macht er am Vorabend des Weltkrieges die Bekanntschaft des westlichen Europas, der ihre letzten Tage lebenden Habsburger-Monarchie, um sich schließlich auf den Weg nach dem Weimarer Deutschland zu machen. Canetti kennt keine Darstellungsprobleme, er erinnert sich an alles, besser gesagt: er berichtet darüber, woran er sich erinnert, aber ohne methodologische Über-

legungen, zielbewußt, das Wesen der Dinge erforschend, als wahrer Chronist. Seine persönliche innere Welt kommt kaum zur Sprache, obwohl man Canetti aufgrund mancher seiner Werke — *Blendung* und Kafka-Essay — als befähigten Darsteller seelischer Prozesse kennt. Diesmal interessiert er sich für die Umwelt, für das Milieu, in dem er heranwuchs, die Gestalten, die ihn umgaben Allein in dieser Wendung nach außen zeigt sich indirekt sein Innerstes, dessen wesentlichsten Zug seit jeher das unstillbare Verlangen nach Wissen, nach Erkenntnis bildete.

Auch diese Selbstbiographien, die also zum traditionellen Typ gehören, sind seelische Dokumente; zu den psychischen Dokumenten-Romanen können jedoch nur jene Werke gezählt werden, in denen die Beziehung zwischen Erlebnis und Schreiben unmittelbarer ist, als in den sich üblicherweise durch Retrospektion formenden, größere Zeitspannen überbrückenden Rückerinnerungen. Der psychische Dokumenten-Roman ging aus dem Tagebuch hervor.

Die Beziehung zwischen Erlebnis und Schrift ist bei einem anderen Sprößling des neuartigen Subjektivismus scheinbar indirekter, als in den autobiographischen Werken, und dennoch dürften die hierher gezählten Schöpfungen mit dem psychischen Dokumenten-Roman näher verwandt sein, als mit dem Roman des Fiktionstyps, wie das sonst aus ihren äußerlichen Formen zu schließen wäre. In diesen schiebt sich nämlich der Autor in eine vorgestellte Figur ein, auch konstruiert er um den Anschein zu bewahren, eine Art von Handlung, in Wirklichkeit spricht er jedoch von seiner höchst persönlichen inneren, affektiven oder das eigene Wohlbefinden betreffenden Problematik. Diesbezüglich kann Peter Handkes 1970 erschienene Erzählung, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, als ein Programm verkündendes Werk aufgefaßt werden. Peter Handke, der hervorragendste Repräsentant der Bestrebungen solcher Art, der sich indessen auch die reine Tagebuchform zu eigen gemacht hat, wurde in Österreich geboren. Er ist Träger der ansehnlichsten literarischen Auszeichnung der Bundesrepublik, des Büchner-Preises, und seine wichtigsten Werke erschienen bei einem bundesdeutschen Verlag, bei Suhrkamp. Handke lebte auch eine Zeitlang in der Bundesrepublik und ist das originellste Talent der deutschsprachigen Literatur der sechziger und siebziger Jahre. Wir wollen trotzdem dabei bleiben, daß er, zusammen mit wahlverwandten Gefährten, ein österreichischer Schriftsteller ist, von dem eine andere Studie zu berichten hat. Es genügt hier umso mehr auf seine Person bloß flüchtig hinzuweisen, da seine, unseren Gegenstand betreffenden Werke bereits in Ungarn bekannt sind.

Es lohnt sich hingegen auf seinen Protegé in der Bundesrepublik einzugehen: auf jenen Hermann Lenz, der — etwa gleichaltrig mit Max Frisch, mit einer literarischen Laufbahn hinter sich, die am Anfang der fünfziger Jahre begann — bis zur jüngst vergangenen Zeit genötigt war, am Rande der Lite-

ratur zu vegetieren, bis dann Peter Handke die Öffentlichkeit auf ihn aufmerksam machte.

Fast alle Werke von Hermann Lenz zeugen von einer manierlich zu nennenden Zurückgezogenheit, von Introspektion, von einer nostalgischen Heraufbeschwörung der Vergangenheit. All das tritt in den beiden Bänden von jenem Zyklus autobiographischer Inspiration besonders scharf hervor, der über die Schicksalsschläge des Eugen Rapp, des als bescheidener literarischer Doppelgänger des Autors erscheinenden Hauptthelden während des zweiten Weltkrieges berichtet. Dieser 1975 erschienene Roman, die *Neue Zeit*, wiedergibt auf innige Art das Gemeinschaftserlebnis, das dem Ich, dem Privatmann, der Vergangenheit eine Flucht am allerwenigsten erlaubt, den Krieg. Der junge Kunsthistoriker Eugen Rapp kommt von der Hochschulbank erst an die französische, dann an die sowjetische Front und gerät schließlich in amerikanische Kriegsgefangenschaft. Es treffen ihn später reichliche und mannigfache Schicksalsschläge. Er macht aber den Krieg dennoch nicht als Abenteurer mit, auch erleidet er dadurch kein seelenruinierendes Trauma, sondern erlebt ihn vielmehr als einer, der beharrlich am Überleben arbeitet. Rapp sieht und begreift kaum etwas vom ideologischen, politischen, strategischen Hintergrund des Krieges, hegt auch kein Interesse dafür, er zieht — um ihm vorzubeugen — in die innere Emigration. Nur dort und dann ist er immer gegenwärtig, wo und wann es unbedingt sein muß und auch dann womöglich nur insoweit, daß er die Minuten, Stunden, Tage überleben könne. Aus dem, was um ihn geschieht, nimmt er alles wahr und speichert es. Gelegentlich reicht es bei ihm sogar zu einer winzig kleinen Handlung des Protestes oder der Sabotage, er bemüht sich aber vor allen Dingen, inmitten der Tätigkeit des Frontmechanismus Außenseiter bleiben zu können und in den Momenten des Kleinmuts wendet er die Therapie der Kultur und der Phantasie, der den neuen Zeiten entgegengestellten Nebenbilder alter Zeiten an.

Lenz beschwört die authentisierenden Details von Momenten mit spukähnlicher Exaktheit herauf. Seine Eindrücke, Beobachtungen, Erinnerungsbilder wollen aus fragmentartigen, tagebuchähnlichen Notizen ein episches Ganzes formen. Ihr grundlegendes Prinzip bildet der persönliche Gesichtspunkt. Dokumentaraufnahmen von lichtbildartiger Objektivität reihen sich somit in die Ordnung der persönlichen Authentizität einer Selbstbiographie ein. Persönliches schmuggelt auch die Sensibilität der Beobachtung in die Reihen der Kriegsbilder. Dieselbe Sensibilität bewahrt nach innen gewendet die verschollenen Werte der Kultur.

Die Nostalgie von Eugen Rapp — alias Hermann Lenz — gilt vor allen Dingen dem kaiserlichen Wien der Jahrhundertwende, jener Kultur, die Hermann Broch das Zentrum des europäischen Wert-Vakuums, das die pure Dekorativität toter Werte repräsentierende Museum nennt. Man verurteilte Lenz, und man kann ihn auch deshalb verurteilen. Dennoch ist seine Methode

— das Zusammenweben des tagebuchartigen Persönlichen und der lichtbildartigen Objektivität, der In-Sich-Gekehrtheit und der kriegführenden Außenwelt — recht beachtenswert.

Ein beachtenswertes Merkmal ist ebenfalls, daß den desillusionierenden gesellschaftlichen Verhältnissen auch bei anderen zeitgenössischen bundesdeutschen Autoren des ‚Neuen Subjektivismus' eine Rolle zukommt — und das ist bei der Mehrzahl ihrer bloß flüchtig erwähnten österreichischen Kollegen bei weitem nicht der Fall. In zwei Romanen, die die Kritik überaus anerkennend aufgenommen hat, tauchen hinter der gegenwärtigen affektiven Krise des Hauptheldeu die Studentenbewegungen der sechziger Jahre auf. Für den subjektiven Anlaß des Romans *Die erdabgewandte Seite der Geschichte* von Nicolas Born spricht selbst der Umstand, daß er aus der Feder eines Autors stammt, der sich vorwiegend als Lyriker ausgezeichnet hat. Im Vordergrund des Romans steht die Geschichte eines unmöglichen Liebesverhältnisses, das aus Versuchen zu ihrer Beendung besteht. Warum muß jene Liebschaft aufgelöst werden? Weil es sich dabei um ein grauenhaftes Privatgefühl handelt, um ein krampfhaftes Aneinanderklammern, als ob es sonst in der Welt nichts und gar nichts mehr gäbe. Der Mann, von dessen Standpunkt aus man die Beziehung überblickt, gibt sich ungewollt jenen indifferenten Bewegungen, Handlungen preis, die sozusagen aus der Wirklichkeit für ihn übriggeblieben sind, und es gelingt ihm, sich mit Hilfe derselben vom Mädchen allmählich zu entfernen. Es scheint, als wäre selbst die Geste des Schreibens — jenes Schreibens, das die ganze Sache erzählt — nichts Anderes, als eine reflexartige Bewegung solcher Art. Indessen erscheinen im Hintergrund des neurotischen Zustandes immer wieder die Erinnerungen an die einstmaligen Demonstrationen, wie beispielsweise an den Protestzug gegen den Besuch des Persischen Schahs in West-Berlin: all das wollte die diesseitige Hälfte der Geschichte bilden, woher kein Licht mehr auf die jenseitige, von der Erde aus unsichtbare Hälfte fällt.

Die Erinnerungen an die Demonstrationen in Berlin werden auch in Elisabeth Plessens Roman, *Mitteilung an den Adel*, wiedererweckt. Die Erzählung mit selbsbiographischer Thematik von der jungen Schriftstellerin aristokratischer Herkunft beginnt damit, daß die Hauptheldin, eine Journalistin, eine Depesche aus dem Schloß ihrer Familie aus Holstein mit folgender Nachricht erhält: ihr Vater ist gestorben, man erwartet sie zur Beerdigung. Das Fräulein brach bereits vor Jahren jeden Verkehr mit ihrer Familie ab und führt seitdem das bürgerliche Leben der emanzipierten Frauen. Früher, zur Zeit der Studentenbewegungen, war sie vorübergehend Mitglied einer Berliner Kommune und nahm an Demonstrationen teil. Seither wurde sie von der linksorientierten Einstellung geheilt, wenn sie sich auch mit einiger Nostalgie an jene fieberhaften Bewegungen erinnert. Nun versucht sie — gereift und gewissermaßen desillusioniert — ihren Platz in der Gesellschaft zu finden, der nun-

mehr alle adligen Konventionen fremd sind, genauso, wie auch jeder revoltierende Eifer.

Als sie die Nachricht vom Tode des Vaters erhält — steigt sie in ihr Auto, um aus München, aus dem Süden Deutschlands nach dem entfernten Gut in Holstein zu fahren und — dem zum Teil noch immer eingespielten Reflex folgend — der Beisetzung, voraussichtlich einem gesellschaftlichen Ereignis mit Hunderten von Teilnehmern, beizuwohnen. Es gelang ihr bei weitem nicht, den Ballast der Familienerbschaft ganz loszuwerden. Vor allen Dingen lastet die Spannung ihrer nunmehr unveränderlichen Beziehung zum Vater auf ihr. Während der Autofahrt wird die Geschichte dieser Beziehung aufgefrischt, an erster Stelle die bestimmende Rolle des Vaters, dessen Denken sich — trotz aufrichtigster Bemühungen — von den Fesseln der traditionellen Begriffe des Adels nicht befreien konnte. Die Schilderung des selbstständigen Orientierungssinns der Tochter ist nicht mehr so tiefreichend. Die ideologische Verwirrung der Studentenbewegungen wirkte sich in der Form künstlerischer Grobheit auf den Roman Elisabeth Plessens aus.

Die Grenzen des *Non-fiction* sind also verschwommen. Aus der Montage von geschichtlichen Dokumenten ging — Stufe um Stufe — der psychische Dokumenten-Roman hervor, dieser aber ermöglicht bereits einen Ausblick auf das weite Feld der Fiktion. Wohin soll man zum Beispiel die neuen Romane von Martin Walser einreihen, zu diesen oder zu jenen? Sein Name, dem man übrigens eine ganze Reihe weiterer Namen von illustren Autoren hinzufügen könnte — wie etwa Böll, Grass, Hermann Lenz, Nossack, Arno Schmidt usw. —, deutet an, daß dieser vorliegende Überlick bei weitem nicht das vollkommene Spektrum des vergangenen Jahrzehnts der bundesdeutschen Prosaliteratur erfaßt hat.

Die relative Einheit der *Gruppe 47*, ihre maßgebliche Rolle, gehören der Vergangenheit an. In den siebziger Jahren bildete jedes einzelne der erschienenen Bücher eine Ausnahme. Mit anderen Worten ausgedrückt: die Ausnahme wurde zur Regel. Diese Festellung stammt von dem schon wiederholt zitierten Reich-Ranicki. »Wenn die deutsche Literatur der siebziger Jahre«, meint er, »auf einen Nenner zu bringen ist, so höchstens auf den, daß sie sich auf keinen Nenner bringen läßt. Wir haben Bücher, aber wir haben keine Literatur.«

Es scheint aber, daß der Anspruch auf geschichtliche und persönliche Authentizität — wie das aus dem obenbesagten folgen dürfte — dennoch einen gemeinsamen Nenner abgibt. Auch Ausnahmen davon wird es sicher geben. Es fragt sich nur: wann gab es denn k e i n e Ausnahme von dem gemeinsamen literarischen Nenner? Zum Glück gab es immer welche.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 22 (1—2), pp. 107—117 (1980)

Sinn und Wert des literarischen Werkes

Von

ENDRE BOJTÁR

(Budapest)

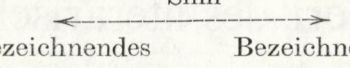
Zwischen dem Sinn und dem Wert muß es einen Unterschied gehen, wenn sie nun einmal von der Sprache, dieser feinsten, empfindlichsten Erfindung des menschlichen Bewußtseins, unterschieden werden. Wenn man aber die dunkle Ahnung dieses Unterschiedes genauer formulieren will, stößt man auf die größten Schwierigkeiten. Ob alles, was einen Sinn hat, zugleich auch wertvoll ist? und umgekehrt? Zieht der kleinere oder größere Wert zugleich einen kleineren oder größeren Sinn nach sich? Welcher von ihnen ist primär, welcher ist die Voraussetzung des anderen?

Die Beantwortung dieser übrigens alten Frage wird nicht erleichtert, wenn wir versuchen, sie nur auf das literarische Kunstwerk bezogen einzuengen.

I

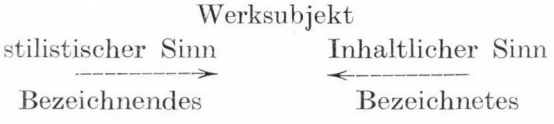
Beginnen wir mit dem Sinn. Wenn wir das literarische Kunstwerk als Zeichen auffassen (und wenn wir vom Sinn sprechen, können wir es nur als Zeichen auffassen), das nach dem Vorbild der Struktur des einfachen Wortes aufgebaut ist, dann müssen wir von drei, für das Zeichen im allgemeinen charakteristischen Komponenten sprechen: vom Bezeichnenden, vom Bezeichneten und vom Sinn. Wenden wir das berühmte Beispiel von Ferdinand de Saussure an, stellen wir uns die Struktur des Wortes »Tisch« z. B. als ein Blatt Papier vor, wo die Lautreihe *t i ſ* das Bezeichnende, die eine Seite des Blattes Papier, und die andere Seite das Bezeichnete, der Tisch als Gegenstand, ein Begriff, die Wesentlichkeit ist (lassen wir hier und jetzt dessen Gehalt, dessen ontologischen Status außer acht). Das Verhältnis zwischen beiden wird der Sinn »Tisch« sein. Der Vergleich mit dem Blatt Papier stellt anschaulich dar, wie schwer es ist, sich den Gehalt des Sinnes auch nur vorzustellen, denn was und wo ist er zwischen den beiden Seiten eines Blattes Papier? Deshalb ist es vielleicht glücklicher, wenn wir in bezug auf das Bezeichnende und das Bezeichnete nicht von einem Verhältnis sprechen, sondern — auf den Spuren von vielen Theoretikern — von einer Regel, die die Zusammengehörigkeit von Bezeichnendem und Bezeichnetem einfach anordnet, vorschreibt.

Das Gesagte kann folgendermaßen dargestellt werden:



Die Bedeutung, die das Bezeichnende und das Bezeichnete einander zuordnende Regel, hat jedoch einen anderen Charakter im Falle des einfachen Wortes und einen anderen im Falle des sprachlichen Kunstwerkes. Während bei ersterem der Sinn unpersönlich und willkürlich ist (das bedeutet, daß es keinen Grund hat, weshalb die Sprache der Wesentlichkeit des Tisches im Deutschen die Lautreihe *t i š*, im Ungarischen die Lautreihe *a sz t a l* zuordnet), ist der Sinn des literarischen Kunstwerkes demgegenüber sehr persönlich, persönlich in einem Grade, daß der Sinn des literarischen Kunstwerkes mit dem sich aus der Nebeneinanderstellung, der Zuordnung von Bezeichnendem und Bezeichnetem ergebenden, umrissenen Subjekt, mit dem sogenannten Werksubjekt identifiziert werden kann. Nach der Meinung von vielen Wissenschaftlern ist gerade die Menschenkonzentriertheit, die Bezogenheit auf den Menschen in der Belletristik jener Charakterzug, der sie von der nichtbelletristischen Schreibart unterscheidet.

Gerade deshalb muß man aber im literarischen Kunstwerk mit zweierlei Sinnen rechnen: mit dem aus der Wahl des Bezeichnenden sich ergebenden formalen oder stilistischen Sinn und mit dem aus der Wahl des Bezeichnetem sich ergebenden inhaltlichen Sinn. Dies sei an einem vereinfachten Beispiel dargestellt: Die Art und Weise, der Charakter des Werksubjekts wird einerseits dadurch festgelegt, was für ein Bezeichnendes der Schriftsteller zu demselben Bezeichneten wählt: ob er das Wort ‚Mais' oder das Wort ‚Kukuruz' wählt (formaler oder stilistischer Sinn). Andererseits was er für einen Bezeichneten wählt: bei einer Landschaftsbeschreibung z. B. den das Feld bestellenden Bauern oder das wolkenlose Blau des Himmels (inhaltlicher Sinn). Wenn wir auf dem vorherigen Schema den Prozeß des Gesamtsinnes (des Werksubjekts) in einem Punkt festhalten, dann erhalten wir folgendes ergänztes Schema:



All das muß auf das literarische Kunstwerk übertragen werden. Die Belletristik ist nicht die Kunst des Wortes, sondern die Kunst der Sätze. Deshalb werden im Werk die das Werk bildenden Sätze das Bezeichnende, die von den Sätzen bezeichneten Objekte, Gegenstände werden jedoch das Bezeichnete bilden.

All das scheint sehr leicht zu sein: die Bedeutungen der Wörter ergeben den Sinn des Satzes, die Sinne der Sätze ergeben jedoch die höheren Sinnein-

heiten. Natürlich. Das trifft zu. Es spielt sich *irgendeine* Bedeutungssummierung ab, die aber bei weitem nicht mechanisch ist. Schon bei der Feststellung des Sinnes des einfachen Wortes darf man nur sehr vorsichtige Feststellungen treffen. Aus zwei Gründen. Der eine Grund ist, daß die Objektivität des Sinnes nicht das Ausmaß wie die einer natürlichen Tatsache hat. Der Sinn ist nicht einfach nur »da«, unabhängig vom Aufnehmer des Zeichens, vom Apperzipienten (das Zeichen setzt von vornherein einen Aufnehmer, einen Empfänger voraus!). Der Empfänger hat nicht nur die Aufgabe, den Sinn mit einer ab ovo gegebenen Bedeutungsskala zu vergleichen, sondern — wie es Roman Ingarden schreibt — folgendes festzustellen: »Wo aber die Gegebenheit einer Gegenständlichkeit besondere Einstellungen und Opesitionen seitens des Subjekts erfordert, um überhaupt zustande zu kommen.«[1]

Die »Einstellungen und Opesitionen« werden erforderlich, sie resultieren aus der Natur des Wortes. Und dies ist der zweite, wesentliche Grund unserer Vorsicht. Die Mehrheit der Wörter ist nämlich homonym und synonym zugleich. Bei jeder Benennung — und so auch bei der literarischen — steht uns theoretisch die ganze Sprache und die gesamte Wirklichkeit zur Verfügung. Bei jedem schöpferischen Akt trifft der Schriftsteller eine Auswahl, doch da das Zeichen durch seine Natur gesellschaftlich (konventionell) ist, ist er nie imstande, diese Auswahl vollkommen zu individualisieren, das Zeichen ganz von der Sprache bzw. der Wirklichkeit loszureißen. (Die Größe der wahren Kunst besteht gerade darin, daß wir hinter dem konkreten Zeichen immer die Auswahlmöglichkeiten, im Grunde genommen den Besitz der ganzen Wirklichkeit und der ganzen Sprache verspüren.)

Diese »Beweglichkeit« des Wortes bewegt — zumindest seit Saussure — die Phantasie der Linguisten, und ein großer Teil von ihnen — vor allem die Vertreter der funktionalen Semantik — halten die Bedeutung des Wortes für geteilt. F. Paulhan trifft z. B. einen Unterschied zwischen »le sens« und »la signification«, wo »le sens« »die Gesamtheit aller jener psychologischen Tatsachen ist, die ein gegebenes konkretes Wort im Bewußtsein auslöst, und die das Bewußtsein nicht zurückweist, sondern speichert und organisiert; und der Kern hiervon ist ‚la signification', die nur der wichtigste und im allgemeinen der einheitliche Teil des ‚sens' ist.«[2]

Was unterschiedliche Interpretationen eines einzigen Wortes bedeuten können, dafür gibt es zahlreiche Beispiele. In einer Auflage des vielleicht berühmtesten Gedichte von Lajos Kassák »Mesteremberek« [Handwerker] steht in einer Zeile:

> Holnap azbesztből, vasból és roppant gránitból életet dobunk a romokra /
> s félre az álomdekorációkkal! a holdvilággal! és az orfeumokkal!
>
> (Morgen werfen wir Leben aus Asbest, Eisen und hartem Granit auf die Ruinen
> und weg mit den Traumdekorationen! dem Mondschein! und dem Orpheum!)

In einer anderen Auflage steht an der Stelle von *Traumdekorationen* (im Ungarischen *álomdekorációk*) *Staatsdekorationen* (im Ungarischen *államdekorációk*) (im Ungarischen ein Unterschied von *zwei* Buchstaben!). Das Gedicht ist aufgrund von beiden Varianten interpretierbar, während jedoch im ersten Fall (Traumdekorationen) die Negation Kassáks eher auf die bisherige Kunst abzielt, ist sie im zweiten Fall (Staatsdekorationen) auf die gesellschaftlich-politischen Formen gerichtet. Damit auch von der »anderen Seite« des Papierblattes die Rede ist, sei auch die Struktur und die aus ihr resultierende stilistische Bedeutung behandelt: das Wort »Traumdekoration« verweist auf einen traditionelleren Versaufbau, denn da handelt die erste Zeile sozusagen von der Wirklichkeit der Zukunft, und die zweite von der Kunst der Vergangenheit. Im Falle der »Staatsdekoration« rutschen diese beiden — und dementsprechend auch die Grenze von Satz und Verszeile — ineinander, dadurch kann es zu unerwarteteren Bedeutungsassoziationen kommen.

Das Beispiel ist trügerisch, weil zwei verschiedene Wörter vorkommen. Doch hat in zahlreichen Fällen ein und dasselbe Wort mehrere Bedeutungen. Der Briefwechsel zwischen dem »Künstler der Interpretation«, Emil Staiger, und Martin Heidegger über eine Zeile des Mörike-Gedichts *Auf eine Lampe* ist bekannt. Die Zeile des Gedichts lautet:

Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Die Diskussion ging um das Wort »scheint«. Staigers Interpretation ist literarhistorisch konkreter, in der Literatur verwurzelt, während die Interpretation Heideggers höher fliegt, ästhetisch-philosophische Verallgemeinerungen in sich birgt. Beide Möglichkeiten sind jedoch berechtigt.

Wenn es schon bei der Fixierung der kleinsten Bedeutungseinheit, des Wortes, derartige Schwierigkeiten gibt, was soll man da vom Satz sagen? Denn die Zahl der Wörter ist — theoretisch gesehen — endlich (mit annähernder Genauigkeit kann der Wortschatz einer konkreten Sprache bestimmt werden), die Zahl der Sätze dagegen ist unendlich. Die »Wörterbücher« fixieren Wörter, die Zusammenstellung von »Satzbüchern« ist offensichtlich unmöglich. Im Falle von Einheiten, die größer als der Satz sind, sind die Variationsmöglichkeiten der Bedeutung schon fast unendlich. Bis man zum Sinn des gesamten gelesenen Werkes, zum »Gedankengehalt«, gelangt, bis dahin können die Bedeutungen wirklich so oft und in so vielen Richtungen auseinander verlaufen, daß Lesarten eines konkreten Werkes zustande kommen können, die einander ganz entgegengesetzt sind. Folgt hieraus irgendein literaturwissenschaftlicher Sollypsismus? Das Prinzip: »So viele Bedeutungen, so viele Leser es gibt?« Die Skepsis, die S. Lem so ausdrückte, daß wir uns auch im Falle der Kenntnis der Struktur des Atoms nicht mit der Atomstruktur von Marylin Monroe befassen, wenn wir das Geheimnis ihres Zaubers klären wollen?[4] Davon ist nicht

die Rede. In jedem Fall kann es auch bei einem präzisen Lesen riesige Unterschiede bei der Feststellung des Sinnes eines Werkes geben, und es gibt zahlreiche Fälle, in denen es unmöglich ist, aus dem Werk selbst festzustellen, welches der »authentische Sinn« ist. Es schadet nicht, jene darauf aufmerksam zu machen, die den Sinn des Werkes als Summierung der bei den das Werk bildenden Wörtern beginnenden kleinen Bedeutungseinheiten auffassen, und denen es immer so ergeht, wie dem »Strukturalisten« im Witze von Lem, dem alten blinden X, der sich mit Y unterhält: »Was machst du?« fragt der Blinde. »Ich trinke Milch«, antwortet Y. »Was ist die Milch?« »Eine weiße Flüssigkeit.« »Was ist weiß?« »Weiß ist der Schwan«. »Was bedeutet das Wort Schwan?« »Der Schwan ist ein Vogel mit einem langen, gebogenen Hals.« »Was ist gebogen?« Y biegt den Arm im Ellbogen, X tastet ihn ab. »Das ist gebogen.« X läßt aufmerksam seine Hand am Arm von Y entlangwandern, dann sagt er dankbar: »Nun, Y, danke. Jetzt weiß ich wenigstens, wie die Milch ist.«[5]

Was für größere Einheiten als der Satz, mit dem Ausdruck von Janusz Slawinski große semantische Figuren[6] können im literarischen Kunstwerk dennoch voneinander unterschieden werden? Wenn wir eine Antwort auf diese Frage erhalten wollen, müssen wir auf die andere Seite des Papierblattes, in die Welt des Bezeichneten gehen. Der Satz ist die letzte Einheit, deren Struktur von der Seite des Bezeichnenden aus untersucht werden kann, die letzte Einheit, bei der mit mehr oder weniger Erfolg und Eindeutigkeit die Einander-Zugeordnetheit des Bezeichnenden und des Bezeichneten bewiesen und nachgewiesen werden kann. Eben deshalb hört hier die Zuständigkeit der linguistischen Analye auf, hier ist der Sprung von der Linguistik in die Literaturwissenschaft, von dem auch Wolosinow-Bahtyin schreibt: »Der Aufbau des zusammengesetzten Satzes (einer Periode) ist das Maximum, das die Sprachwissenschaft erfassen kann. Den Aufbau der gesamten Äußerung verweist die Linguistik in den Bereich von anderen Disziplinen, in den der Rhetorik und der Poetik. Sie vermag sich den Strukturformen des Ganzen nicht zu nähern. Deshalb ist der Übergang zwischen den linguistischen Formen der Elemente der Äußerung und den Formen der Äußerung als Ganzes nicht kontinuierlich (. . .) Von der Syntax können wir nur durch einen Sprung zu den Fragen der Komposition gelangen.«[7]

Im Reich des Bezeichneten unterscheide ich vier große Sinneinheiten. (Vielleicht brauche nicht nicht einmal zu sagen, daß in Wirklichkeit von Bezeichneten-Einheiten die Rede ist, denn der Sinn bedeutet ja Bezeichnetes und Bezeichnendes zugleich. Dem traditionellen Sprachgebrauch nach spreche ich jedoch hier und auch anderswo vom Sinn, wenn ich der präziseren Formulierung nach Bezeichnetes sagen müßte, nur deshalb, um die Umständlichkeit zu vermeiden.) Die vier großen Einheiten, außer denen es in keinem einzigen literarischen Kunstwerk eine andere gibt, doch von denen natürlich in jedem einzelnen Werke nicht alle vorhanden sein müssen, sind folgende: der Leser (die

Leser), der Erzähler (die Erzähler), der Held (die Helden) und das Milieu, die dargestellte sachliche Welt außerhalb dieser. Jede hat ihre Entsprechung im Bezeichneten, in den Sätzen. Z. B. »bezeichnen« einen Helden alle Sätze des Werkes, in denen der Name des Helden oder eine im gegebenen Textzusammenhang gleichwertige Bezeichnung auftritt: ein Kosename, ein Personalpronom usw., sowie alle jene Sätze, die der betreffende Held ausspricht. Aus einem Roman können diese Sätze nebeneinander herausgeschrieben werden, und genauso kann eine derartige Präparierung auch der anderen drei Sinneinheiten, eine derartige Aneinanderreihung der Strukturen und Sinne vorgenommen werden. Unser endgültiges Schema wird also wie folgt aussehen:

	stilistische Bedeutung	Gesamtsinn (Werksubjekt)	inhaltlicher Sinn	
Bezeichnendes: die das Werk bildenden Sätze	----------→		←----------	Bezeichnetes
				Held ←-----→ Leser
				Erzähler ←-----→ dargestellte, sachliche Welt

Das Problem besteht nur darin, daß dies auf dieser Ebene, die höher ist als der Satz, nicht mehr ausreicht. Die Bedeutungsknotenpunkte des literarischen Werkes entstehen nicht nur durch die einfache, lineare Summierung der diese Bedeutungsknotenpunkte bildenden Sätze, sondern aus den Verbindungen zueinander, die sehr kompliziert sind, und auch aus der Komposition des Werkes. Denn die großen Sinnformationen sind über das Werk verstreut, und wie, auf welche Art sie verstreut sind, das beeinflußt ihren Charakter in hohem Maße. Diese Verstreutheit ist die Ursache dafür, daß die Sinne hier schon viel subjektiver, auseinanderstrebender sind, denn der Leser, wenn er die Anweisungen der Struktur des Werkes befolgt, führt die oben beschriebene Präparierung der Sinnesformationen in sich nicht durch, sondern baut das Bild des einen Helden oder des einen Details der dargestellten sachlichen Welt aufgrund seiner Lebenserfahrungen, seines Geschmacks, seiner Stimmung auf, während er sich bei einem anderen mehr an die Sätze des Werkes hält. So lesen die verschiedenen Leser, während sie zwischen den einzelnen Bedeutungsknotenpunkten ein voneinander abweichendes Beziehungsnetz weben, ein und dasselbe Werk auf unterschiedliche Weise.

Wenn wir die Identität des Sinnes des Werkes ergreifen wollen, jene relative Einheit, die zwischen dem geschriebenen Werk (dem Objektwerk) und der im Bewußtsein des Lesers entstandenen Entität, dem Ganzen, dennoch irgendwie besteht, dann müssen wir von den ähnlichen Lesearten ausgehen, davon, daß es praktisch zahllose Fälle gibt, in denen zwei oder mehrere Interpreten demselben Werk eine im großen ganzen ähnliche Bedeutung zuschreiben.

Dazu müssen wir aber ein wenig detaillierter untersuchen, wie der Sinn eines literarischen Kunstwerkes *entsteht*. Damit habe ich auch gleich darauf verwiesen, daß von einem Prozeß die Rede ist. Wenn *ein* Leser ein Buch liest, bedeutet dies überhaupt nichts. Es beginnt erst dann etwas zu bedeuten, wenn es mehrere Leser lesen, wenn sie auf irgendeine Art ihre Gedanken über das Werk austauschen, wenn so seine Bedeutung, sein Sinn mehr oder weniger fest fixiert, authentifiziert wird. (Die einfache Benennung ist ein ähnlicher Prozeß: wenn einer neuen Erscheinung hundert Menschen unabhängig voneinander verschiedene Lautreihen zuordnen, werden sich diese auch weiterhin nicht verstehen. Wenn zwei von ihnen übereinkommen, dieselbe Lautreihe zu verwenden, dann ist das sinnvolle Wort zustande gekommen.) Die Bedeutung des literarischen Werkes entsteht im Laufe des massenweisen Lesens, und wenn auch die Behauptung nicht zutrifft, daß es so viele »Hamlets« gibt, wie viele Leser und Zuschauer der Hamlet hat, ist es jedoch sicher, daß er so viele Bedeutungen hat, wie viele *gesellschaftlich gültige* Lesearten im Laufe der Zeit sich herausgebildet haben. Die Frage zu stellen, welche von diesen die wahre ist, hat keinen Sinn: jeder bisherige Sinn des »Hamlet« wird für mich erst dann sinnlos, wenn ich selbst mit einer neuen Interpretation auftrete. Das literarische Kunstwerk wird demnach nicht mehr als — mit den Worten Lems — eine »Ausgangsinstruktion«[8], irgendeine Partitur sein, die im Laufe der Konkretisationen, der Lesearten — abhängig von der gesellschaftlich-historischen Situation des konkretisierenden Lesers — einen neuen und abweichenden Sinn erhält. Die Tatsache, was für Schwankungen das Werk zwischen seinen Sinnen zuläßt, ändert sich von Fall zu Fall; es hängt vom Umfang des Werkes, von seinem Stil, seinem Genre usw. ab, wie es auch unter den Partituren Stücke gibt, die alles genau vorschreiben, und wiederum andere, die fast alles dem Künstler, dem Interpreten überlassen.

Es kann die Frage auftreten, wie unter den vielen Lesearten die Identität des Werkes mit sich selbst gesichert werden kann. Ist die Situation wirklich so aussichtslos, daß man den Vorschlag Lems akzeptieren müßte, demnach der Titel des Werkes als sogenannter leerer Name ausgefaßt werden müßte, der also keinen Bezeichneten hat, und wird die Definition, der Gehalt dieses Namens der vollständige Text des Werkes sein?[9] (Wenn man also den, der sich nach der Bedeutung des »Hamlet« interessiert, darum bitten müßte, die Definition des »Hamlet«, also das Drama selbst zu lesen.) Ich glaube das nicht. Praktisch identifizieren wir Tag für Tag die Werke mit sich selbst, und auf die theoretische Grundlage dieser Praxis verweist zutreffend András Martinkó, wenn er über die Benennung Folgendes schreibt: »Das Wesentliche des Bedeutungsprozesses ist zwar auch heute noch nicht ausreichend geklärt, wir sehen jedoch schon klar, daß das *Wort nicht so etwas bedeutet, daß es etwas bezeichnet*, (dann würde die Bedeutung nichts Objektives enthalten), *weder so, daß es etwas ‚mitteilt'*, (die reale, konkrete Mitteilung des Bewußtseinsgehalts ist unmöglich,

sondern so, daß wir mit dem Wort *auf jene gemeinsame Wirklichkeit verweisen,* die für uns alle objektiv existiert, und die der Erfahrung von uns allen zufolge in einer bestimmten, verbalen Form Gestalt annimmt. Wir verweisen nicht auf den Bewußtseinsgehalt des anderen Menschen, sondern auf eine für uns alle gemeinsame, ungefähr auf die gleiche Art wahrgenommene (oder für eine derartig gehaltene) Wirklichkeit. Wenn wir sprechen, wenn wir etwas benennen, treten wir immer aus der Sprache, aus der Welt der Zeichen und Symbole heraus in die Welt der objektiven Wirklichkeit, in die Welt der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit.«[10] Mutatis mutandis gilt dies auch für das literarische Kunstwerk: die relative Identität der Bedeutungen des Werkes wird von der relativen Identität der Wirklichkeitserfahrungen der Leser gesichert.

Aus dem gesellschaftlich-kollektiven Charakter des Sinnes, der Bedeutung folgt, daß nicht im Falle eines jeden Werkes ein Sinn entsteht, sogar bei den meisten trifft das nicht zu. Hier ist von der Masse der ohne kritisches Echo, ohne die überall registrierbare gesellschaftliche Wirkung der vergehenden anonymen Werke die Rede, die entweder gar nicht zur Festigung ihres potenziellen Sinnes gelangen, oder nach einem nur kurzen Dasein aus der Welt verschwinden, vergessen werden. Das sind jene Werke, die keinen Sinn *haben,* eventuell nur einen Sinn *gehabt haben.* Allmählich verblassend ist zuerst ihr »Gehalt« verschwunden, und nur der Titel bleibt (auf dieser Stufe haben sie nur soviel Sinn wie die verloren gegangenen Werke, das heißt gar keinen), dann noch weiter verblassend — eventuell wird auch ihre physikalische Form vernichtet — gehen sie im Gebiet des Genres auf (man kann also nur feststellen, daß in der gegebenen Zeit und am gegebenen Ort z. B. Romane geschrieben worden sind), ja, wenn sie nicht zu einem scharf abtrennbaren Genre gehören, fallen sie in eine umfassendere — und anonymere — Provinz als das Genre, in die Literatur zurück (d. h. über den Sinn des betreffenden Werkes wissen wir nicht mehr, als daß es in der gegebenen Zeit und am gegebenen Ort eine Literatur gegeben hat).

II

Die großen Bedeutungsfiguren haben ihre Entsprechung in den Sätzen, und wenn ihr Sinn zweifelhaft wird — sagen wir im Verlaufe einer kritischen Streiterei —, dann kann man sie wiederfinden. Doch die Gesamtbedeutung, die »gedankliche Aussage« des literarischen Kunstwerkes, — die man manchmal in wenigen Worten zusammenfassen kann: fortschrittlich, tragisch, im Zentrum der Weltbetrachtung steht die Persönlichkeit, es ist wahr usw. usf., — können wir nicht mehr an einen Ort lokalisieren, als ob sie irgendwo über oder neben unserem Blatt Papier im Beispiel schweben würde.

Betrachtet man sie von der Seite des Kunstwerkes aus, scheint sie zu schweben. Außerhalb des Kunstwerkes sind diese Großbedeutungen jedoch

überhaupt nicht mehr unlokalisierbar und unlokalisiert, sondern sie werden von geschriebenen und ungeschriebenen Regeln, Lehrsätzen, Vorschriften und Gesetzen fixiert. Was in einer gegebenen Zeit für eine gegebene Gemeinschaft gut oder schlecht ist, was man darf, was schickt sich, was man nicht darf, was schickt sich nicht, was ist wahr, was ist real, was ist zu erreichen — das wird in den Magazinen des gesellschaftlichen Bewußtseins, in der Verfassung, in den Strafgesetzen, in den Parteiprogrammen, in den Lehrbüchern, in den Statuten der verschiedenen Vereine, in religiösen Dogmen, in Anstandskodexen, in der Masseninformation auch thesenhaft gegeben. In der diese ergänzenden-interpretierenden sogenannten öffentlichen Meinung (in Gesprächen auf dem Korridor, im Klatsch, im Gemunkel usw.) ist es im großen ganzen umrissen.

»Wörterbücher«, die in den Zuständigkeitsbereich des Sprachwissenschaftlers gehören, gibt es. »Satzbücher« gibt es nicht. »Bedeutungsbücher«, die in den Zuständigkeitsbereich aller Menschen gehören, gibt es wiederum. Aufgabe des Interpreten und des Lesers ist es gerade, zwischen diesen beiden Gebieten, zwischen der Sprache und dem Leben zu vermitteln. Die Unsicherheit, die Diskutierbarkeit (und natürlich der persönliche Charakter) entspringt aus der Unabgrenzbarkeit der Provinz zwischen diesen beiden Gebieten, der Bedeutungen der Literatur.

Ich hatte den persönlichen Charakter erwähnt. Deshalb, weil wir es hier, im Falle der über dem Blatt Papier schwebenden Bedeutungen, nie mehr nur mit Bedeutung, sondern auch mit Werten zu tun haben. Im Wert ist jedoch immer irgendein Subjektivitätsmoment verkörpert, denn den Wert kann man auch so definieren, daß er für eine Gemeinschaft eine über eine Bedeutung verfügende Bedeutung ist.

Von der kleinsten Sinneseinheit des Kunstwerkes, vom Wort sind wir bis zur größten gelangt, von der sich herausgestellt hat, daß sie schon mit dem (im Werk aufscheinenden) Wert identisch ist. Daraus folgt, daß im Verhältnis von Sinn und Wert der Sinn primär ist, der Wert basiert auf dem Sinn, existiert ohne ihn nicht. (Natürlich nicht im psychologischen, sondern im ontologischen Sinne. Das Verhältnis zwischen der Zurkenntnisnahme der Bedeutung, dem Verstehen und der Zukenntnisnahme des Wertes, der Wertung, ist psychologisch vielleicht gerade umgekehrt: die Wertung ist primär, sie beeinflußt das Verständnis, manchmal verzerrt sie es sehr. Doch ist das auch nicht sicher, weil der Meinung der Psychologen nach unser Gehirn die Erscheinung zur gleichen Zeit wertet, deutet und fixiert. »Eine leere Tatsache allein«, »das Werk selbst« ohne Wertung und Deutung existiert nicht.)

Das literarische Kunstwerk schafft also seine Sinn- und Wertwelt, jenes System von Konventionen, in dem man das Kunstwerk lesen muß. Von diesem System von Konventionen wissen wir meistens schon vor der Aufnahme des Werkes einiges. Umschlag, Verlag, Umfang, eventuell der Untertitel eines Buches, der das Genre angibt, die Umstände des Vortrages eines Gedichts usw.

usf. bezeichnen alle zumindest die Richtung der Sinn- und Wertwelt des Werkes. Über den Wert des Werkes selbst, über den ästhetischen Wert jedoch sagen die Werte und Bedeutungen im Werk nur wenig. Ein aus zwei Sätzen bestehender Witz kann genauso wertvoll oder wertlos sein wie ein Gesellschaftsroman in zwei Bänden, obwohl doch klar ist, daß in letzterem schon nach dem Gewicht mehr Bedeutung und Wert enthalten ist.

Die literarischen Kunstwerke können aufgrund der im Werk enthaltenen Systeme von Konventionen gruppiert werden. Bezeichnungen wie »Kindergedicht«, »Mädchenroman«, »Unterhaltungsliteratur«, »Krimi«, »psychologischer Roman«, »Porno«, »Horror« usw. wollen gerade solche Gruppen bezeichnen. Iván Horváth unterscheidet zweierlei Literatur, die zum populären und die zum aristokratischen Register gehörende.[11] Die erste enthält ganz einfach jene Werke, die von vielen gelesen werden, die zweite jene, die nur wenige lesen. Die Werke des populären Registers sind anspruchsloser sich selbst und ihren Lesern gegenüber, die aristokratischeren erheben höhere Ansprüche. Es liegt auf der Hand, daß ein Gedicht, das man bei der Einweihung eines Kindergartens hört, nicht das Lebensgefühl seines Autors ausdrücken will (obzwar man durch ein kompliziertes Hineininterpretieren natürlich auch hinter einem derartigen Kunstwerk irgendein Werksubjekt nachweisen könnte.) Die Mehrheit der literarischen Kunstwerke baut aus Schemen auf und gelangt nicht zur Sinn- und Werteinheit der »gedanklichen Aussage«.

Innerhalb eines Systems von Konventionen können die dahin gehörenden Werke miteinander verglichen und gewertet werden.[12] Und die zu verschiedenen Systemen von Konventionen gehörenden Werke? Sind die Meisterwerke des populären Registers, sagen wir die Werke Chandlers, gleichwertig mit dem Meisterwerk des aristokratischen Registers, sagen wir mit dem *Zauberberg* Thomas Manns? Wie anstoßerregend es auch sein mag, die Antwort lautet ja. Das folgt logisch aus der Tatsache, daß die Belletristik nicht nur eine einzige Funktion hat, die die Werke besser oder weniger gut erfüllen, und auf deren Grundlage sich ihr Wert unterscheidet. Die verschiedenen Wert- und Bedeutungssysteme unterscheiden sich nach ihren in der Literatur möglichen unterschiedlichen Funktionen, und diese kann nicht durch die andere ersetzt werden. Erst dann könnte man einen Unterschied im Wert zwischen den verschiedenen Systemen von Konventionen akzeptieren, wenn man akzeptieren würde, daß es zwischen den einzelnen Funktionen unseres Lebens Wertunterschiede gibt. Wenn man also der Meinung wäre, daß die Zerstreuung etwas weniger Wertvolles wäre, als über die Fragen von Sein oder Nichtsein zu philosophieren. Davon ist aber nicht die Rede.

Vielleicht gibt es aber ein einziges Kriterium, zwischen den verschiedenen Systemen von Konventionen eine gewisse Rangordnung aufstellen zu können. Das ist sozusagen ihr Wirkungskreis, was für einen breiten Kreis der Wirklichkeit die Bedeutungs- und Wertsysteme, die ihnen zugrunde liegen, durchleuch-

ten. Doch besteht diese Möglichkeit auch nur im Falle jener Konventionen, zwischen denen es eine Fächerung gibt. Z. B. von der parodistischen Literatur und der »nur unterhaltenden« Literatur wird die parodistische im allgemeinen höher gestellt, weil sie auch unterhält. In diesem Falle ist also jenes das höhere System von Konventionen, das wenigstens teilweise das andere enthält. Es schadet nicht, diese Überfächerungen im Interesse der Entwicklung des Geschmacks zu kennen, denn das wichtigste Merkmal des guten Lesers ist doch gerade, daß er mehrere Systeme von Konventionen kennt und diese genießen kann.

ANMERKUNGEN

[1] Ingarden, R., *Das sprachliche Kunstwerk*, 1931, Tübingen, 1965[3]. 23.

[2] Zitiert bei: Martinkó A., *Az egyszerű szó jelentése* (Die Bedeutung des einfachen Wortes), 1954. Manuskript, 24. bzw. 35.

[3] Staiger, E., Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger. In: *Die Kunst der Interpretation*. Zürich, 1957.[2] Atlantis Verlag, 34—49.

[4] Lem, St., *Filozofia przypadku* (Die Philosophie des Zufalls). Kraków, 1968. Wyd. Literackie, 67—68.

[5] A. a. O. 339.

[6] Slawinski, J., *Semantyka wypowiedzi narracyjnej* (Die Semantik der narrativen Äußerung). In: *W kregu zagadnien teorii powiesci*. Wroclaw—Warszawa—Kraków, Ossolineum, 1967. 27.

[7] Wolosinow W., *Marksism i filozofija jazyka*. (1928) Leningrad, 1930.[2] 80.

[8] A. a. O. 196.

[9] A. a. O. 87.

[10] Martinkó a. a. O. 128—129.

[11] Horváth, I., *Balassi költészete történeti-poetikai megközelítésben* (Die Dichtung Balassis in historisch-poetischer Annäherung). Dissertation zur Erlangung des Grades eines Kandidaten der Wissenschaft. In Druck.

[12] Die Möglichkeiten einer derartigen Wertung untersuchte ich 1969 in einer Studie: *Az irodalmi mű értéke és értékelése* (Wert und Wertung des literarischen Werkes). In: *A strukturalizmus-vita* (Red. István Szerdahelyi) I. Budapest, 1977, Akadémiai Kiadó, 151—192.

Weltliteratur, Komparatistik und Übersetzungskunst

Es ist in allgemein bekannt, daß die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts das Zeitalter des Positivismus war. Bereits für Hegel gehört jedes Kunstwerk »seiner Zeit, seinem Volke, seiner Umgebung an, und hängt von besonderen geschichtlichen und anderen Vorstellungen und Zwecken ab«.[1] Aus dieser und ähnlichen Überlegungen entwickelte sich im frühen 19. Jahrhundert eine Zuwendung zur Geschichte, die neben dem Siegeszug der Technik wohl das markanteste Phänomen des vorigen Jahrhunderts war.

Um 1880 wurde in weiten Kreisen der akademischen Welt das bloße Zusammentragen der Fakten bereits als eine wissenschaftliche Leistung angesehen, während man die Untersuchung des aufgehäuften Materials unterließ. Damit brach eine Ära der Kleinarbeit an, bei der in allen historisch orientierten Disziplinen eine Methodik in den Vordergrund trat, bei der geistige Kombinatorik oder seelische Anempfindung nur noch ein untergeordnete Rolle spielten. Wie in der Botanik oder Chemie wird jedes Werk sorgfältig in seine Bestandteile zerlegt, um selbst das Künstlerische und Geniale auf einen materialistisch determinierten Kausalnexus zurückzuführen, der auf dem Grundsatz der absoluten Erklärbarkeit beruht.

Dieselbe Macht, welche eine unerhörte Blüte der Industrie hervorrief, die Bequemlichkeiten des Lebens vermehrte, mit einem Wort die Herrschaft des Menschen über die Natur um einen gewaltigen Schritt vorwärtsbrachte, dieselbe Macht regiert über das geistige Leben: sie räumt mit den Dogmen auf, sie gestaltet die Wissenschaft um und drückt der Poesie ihren Stempel auf. Die Naturwissenschaft zieht als Triumphator auf dem Siegeswagen einher, an den alle gefesselt sind.[2] In diesem Sinne soll auch die Literaturwissenschaft nicht vergessen, daß sie selbst in ihren besten Leistungen bloß »ein Akt der Geschichte ist, und nur für die Gegenwart die letzte Stufe der geschichtlichen Reflexion bezeichnet, keineswegs aber eine Fixierung in stillstehender Endgültigkeit überhaupt«.[3]

Unter dem Zeichen des Positivismus stand auch der erste bewußte Forscher der ungarischen Komparatistik, Hugo von Meltzl. Er entsproß den nationalen und sprachlichen Grenzgebieten des damals nach seiner Bevölkerung bunten Siebenbürgens. Als Sohn einer alten Zipser Familie ist er 1846 in Szászrégen (Reghin) geboren. Seine Eltern schickten ihn nach Kolozsvár (Klausenburg), wo er die Landessprache, das Ungarische, erlernen sollte. Aus seiner Geburtsstadt hat er auch die Kenntnis der dritten Landessprache Siebenbürgens, des Rumänischen mitgebracht.

Nach Absolvierung seiner Hochschulstudien an deutschen Universitäten kehrte er in seine Heimat zurück, wo er sich um den an der jüngst gegründeten Universität zu Kolozsvár ausgeschriebenen Lehrstuhl für Germanistik beworben und ihn auch bekommen hat. Hier hatte er im Dzember 1876 (mit der Zeitangabe 15. Januar 1877) die erste vergleichende Literaturzeitschrift der Welt herausgegeben. Sein Mitarbeiter war sein Kollege, der

letzte ungarische Polyhistor, Professor Sámuel Brassai, der neben der Mathematik und dem Sanskrit Linguistik, vergleichende Literaturgeschichte trieb und auch als Dichter tätig war. Die Persönlichkeit von Beiden war der von seinen Ideen und seiner Jugend angefeuerte Meltzl, umsomehr, da Brassai nach einigen Jahren aus der Redaktion ausschied (1883).

Die Leitsterne der Zeitschrift waren Goethe mit seiner Weltliteratur-Theorie und der weltliterarisch ihm ebenbürtige ungarische Dichter, Sándor Petőfi. Unter diesem Aspekt haben die Schriftleiter ihre Periodika in Gang gesetzt. Schon der Titel ließ auf ihre Absicht schließen: »Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok« (Vergleichende Literaturhistosche Blätter, — (im weiteren: ÖIL), der später (1878) durch einen lateinischen Titel ersetzt wurde: »Acta Comparationis Litterarum Universarum« (ACLU), dem die Überschrift in neun weiteren Sprachen folgte. Den Schriftleitern stand ein Redaktionsausschuß an der Seite, der in den besten Jahren aus mehr als 60 Mitgliedern aus aller Welt bestand. Ein Nachteil war, daß das Unternehmen beinahe als ein Privathobby galt: selbst in den günstigsten Jahren erschien die Zeitschrift in nicht viel mehr als 100 Exemplaren.

Die neue Zeitschrift huldigte dem Positivismus. Dies beweist bereits das Vorwort, in dem Meltzl die Zielsetzungen und Aufgaben der Periodika umreißt.[4] Sie will sich mit einer modernen Wissenschaft, mit der Komparatistik beschäftigen, da wie »das einzelne Individuum seinen Mitmenschen keinesfalls vermissen kann, so können auch die Völker im geistigen und literarischen Bereich auf einen ununterbrochenen Verkehr keinesfalls verzichten«. In diesem Sinne wird Meltzls Zeitschrift vielsprachig, polyglott sein. Die hervorragenden ausländischen Mitarbeiter werden ihre geistigen Produkte nur unter der selbstverständlichen Bedingung den Periodika überlassen, daß die Redakteure ihre originalen Thesen in ihrer Gänze dem ungarischen Leserpublikum vorführen, da dieses Publikum ja doch »von höherer Bildung, d. h. polyglott sein wird«. Meltzl verweist darauf, daß dieser Polyglottismus der ungarischen Literatur zugunsten kommt; man kann der Welt die einheimischen literarischen Bewegungen unmittelbar vorführen: »An der Isoliertheit unserer Literatur ist nur so abgeholfen, wenn wir zahlreiche Vergleichungs- und Berührungspunkte aufbringen können... An der Isoliertheit der ungarischen Sprache kann nur mit Übersetzungen und mit unserem polyglotten Prinzip abgeholfen werden«.[5] In diesem Sinne hat man die Zeitschrift bereits in ihrer Überschrift in den Dienst der »höheren Übersetzungskunst« gestellt, und auf diesen Grundsatz weist auch das Motto der Periodika hin: es ist eine Stelle aus dem berühmten Brief Schillers an Körner: »Es ist ein armseliges, kleines Ideal für *Eine* Nation zu schreiben: einem philosophischen Geiste ist diese Grenze durchaus unerträglich. Dieser kann bei einem Fragment (und was ist die wichtigste Nation anders?) nicht stille stehen«. Die Acta wollen »ein Vereinigungsort von Dichtern, Übersetzern und Philosophen aller Nationen sein. Unsere Fachzeitschrift hat zwei Hauptaufgaben, was der activen und passiven Übersetzungsliteratur entspricht, d. h. Aufführung der besten Theile unserer Literatur und wieder umgekehrt, die hervorragendsten Werke der Weltliteratur den ungarischen Lesern näherzubringen«.[6]

Die Zeitschrift ist im Sinne der Goetheischen »Weltliteraturkonzeption« tätig. Der Begriff »Weltliteratur« ist nach Goethes Auffassung folgendermaßen zu definieren: Gesamtheit dessen, was die Völker der Erde auf geistigem Gebiete geleistet haben, leisten und leisten werden; eine Leistung vor den Augen einer jeglichen Nation, die imstande ist, das Ganze sich soweit als möglich anzueignen. Goethe träumte davon, erklärt aber hatte er nirgends *Bestimmtes* über diesen Traum. Er ahnte und hoffte wahrscheinlich in der fernen Zukunft die Erfüllung dessen, was ihm vorschwebte, die Allverbreitung menschlichen Wissens, Fühlens und Denkens. Die Weltliteratur ist in diesem Sinne kein einmaliger, abgeschlossener Zustand, keine künstliche Synthese, sondern ein sich ständig berei-

chender, erneuernder, entwickelnder dialektischer Vorgang, in dem jedes Volk seinen Platz findet als es durch den Wert seiner Literatur allgemeines menschliches Bedürfnis zum Ausdruck bringt. Es wäre aber ein Irrtum zu glauben, daß Goethe den nationalen Charakter der einzelnen Völker verwischt. Im Gegenteil, er betont, daß die einzelnen Nationalliteraturen nur durch Bewahrung ihres Nationalcharakters ihre Aufgaben versehen können. Die nationalen Unterschiede können auf ihre Existenz ebensoviel Ansprüche erheben, wie z. B. die einzelnen Pflanzenarten. Aber wie in allen Offenbarungen der Natur eine höhere Einheit vorzufinden ist, so erscheint über den einzelnen Nationalliteraturen die Weltliteratur. Goethe versöhnt also den bisher als unlösbar erscheinenden Widerspruch zwischen Nationalem und Universalem, da die Weltliteratur der Bereich ist, wo die Völker ohne Haß, in edlem Wettbewerb ihre geistigen Kräfte miteinander messen können.

Die Gewinnung einer Weltliteratur ist einzig und allein möglich durch die *Übersetzungskunst*. Sie ist die unübertreffliche und unerreichbare Vermittlerin zwischen Volk und Volk, zwischen Altertum und Gegenwart. Das Verständnis der toten Völker, das Verständnis der lebenden blieb sehr mangelhaft ohne die Kunst der Übersetzung, denn nur wnigen Menschen ist es vergönnt, fremde Sprachen zu erlernen und in fremden Zungen zu reden.[7] Die Redakteure der Acta übernehmen Goethes Weltliteratur-Konzeption, doch mit einer Korrektion. Bei Goethe war die Übersetzungsliteratur mit der Weltliteratur identisch, die ungarischen Wissenschaftler betrachten aber die Übersetzungskunst nicht mehr als *Selbstzweck*, sondern als erfolgreiches *Mittel* in der Bestrebung nach einer Weltliteratur. Richtiger Vergleich kann nur zustande kommen, wenn wir die zu vergleichenden Gegenstände in ihrem unverfälschten Zustand einander gegenüberstellen können. Aber nach Goethes Auffassung läßt auch die vollkommenste Übersetzung etwas zu wünschen übrig und kann das Originalwerk, die richtige Ware nicht ersetzen. Deshalb muß *neben* dem Übersetzungsprinzip auch das der Vielsprachigkeit vorherrschen. Das Wesen der Übersetzung ist der *indirekte* literarische Verkehr, das des Polyglottismus die der *direkten* literarischen Vermittlung.

Um Petőfis Dichtung im Ausland verbreiten zu können, müssen kongeniale Übersetzungen entstehen. Meltzl selbst trat in die Reihe der Petőfi-Übersetzer: er hätte seine Mission, die Propagierung Petőfis nicht würdiger einsetzen können, als mit Übersetzung von 73 Gedichten des ungarischen Dichters, die er — mit 22 Jahren — noch während seiner Studien in Deutschland veröffentlichte.[8] Im Vorwort dieser Übersetzungen betont er, daß man die weniger gelungenen Petőfi-Übersetzungen ausschalten muß (übrigens gehören auch Meltzls Übersetzungen nicht zu den besten), da sie die Genialität des ungarischen Dichters verfälschen, verflachen. Er greift von den bekannten Petőfi-Übersetzern die schwächeren an (Karl Maria Kertbeny, Adolf Dux, Theodor Opitz), und wenn es aötig ist, springt er selbst immer mit Petőfi-Übersetzungen ein (so ließ er Petőfis bekanntes kleines Lied *Reszket a bokor*... [Der Strauch erzittert] in 37 Sprachen übertragen).

Der Ehrgeiz seines Lebens — daß Petőfi in der ganzen Welt bekannt und geehrt werde — war eine zu umfangreiche Aufgabe für einen einzigen Menschen, doch Metzl konnte — größtenteils durch seine Periodike — erreichen, daß der größte ungarische Dichter, nach seinen Worten, von Österreich bis nach Australien (Ausztriától Auszträliáig) von vielen bewundert worden ist, und in den Jahren der Zeitschrift erprobten viele Gelehrte und Übersetzer ihre Kräfte an Petőfis Übersetzungen oder lernten sogar ungarisch, um den ungarischen Dichter in der Originalsprache lesen zu können.

So ist durch die begeisterte und unaufhaltsame Tätigkeit Meltzls die in Ungarn weniger bekannte Sizilianische Petőfi-Schule entstanden und herangewachsen. Die ersten Ansätze einer Eroberung Italiens durch Petőfi sind Ende der 50er Jahre zu verzeichnen, aber es ist Meltzls Verdienst, daß er — sich der schöpferischen Kraft der süditalienischen

Petőfi-Schule bedienend — die für den ungarischen Dichter schwärmenden Übersetzer aus Sizilien zusammenfaßte. So können wir namhafte italienische Dichter erwähnen, wie Cassone, Cannizzaro, den Fürsten de Spuches, die alle mehr oder weniger des Ungarischen mächtig waren. Meltzl besuchte persönlich diese gleichgesinnten Schwärmer und feuerte sie zu weiteren Petőfi-Studien an.[9]

Auf deutschem Boden wird Petőfis Ruhm außer den schon erwähnten ungarischen Petőfi-Übersetzern durch Friedrich Georg Daumers Übertragungen und durch Meltzls andere persönliche Freunde vermehrt.[10] Auf dem deutschen Sprachgebiet herrscht zu dieser Zeit ein lebhafter Petőfi-Kult: die zeitgenössischen Zeitungen würdigen nicht nur seine dichterische Begabung, sondern sie werden auch von seinem romantischen Lebensweg beeindruckt.

Doch hat Petőfi auch auf französischem Sprachgebiet seine Anhänger gefunden: aus Petőfis Gedichten sind mehrere prosaische und poetische Übersetzungen publiziert. Von Petőfis französischen Übersetzern war nicht so sehr der durch die weniger Gelungenen Petőfi-Übertragungen als durch seine Übersetzungstheorie bekannte Frédéric Amiel von bleibendem Einfluß auf Meltzl. Die Beiden waren einst in Heidelberg Kommilitonen, aber Meltzl ist eben durch Petőfi mit dem poetisch veranlagten Philosophie-Professor der Genfer Universität in persönliche Freundschaft geraten.[11] Diese Freundschaft wird nicht nur durch zahlreiche herzliche Briefe bezeugt, die die Beiden im Laufe der Jahre miteinander gewechselt haben und in denen anhand von Petőfi auch Probleme der Übersetzung und der Literaturtheorie besprochen werden, sondern auch durch die Wirkung, die eben im Bereich der Übersetzungskunst aus dem Genfer Professor auf seinen ungarischen Freund übertragen wurde. Auch Amiel beschäftigte sich mit Fragen der Übersetzungskunst. Er weist darauf hin, daß der Übersetzer zwischen den Möglichkeiten wählen kann: einerseits hält er sich strikt an sein Original, das ist die Übersetzung im engen Sinne des Wortes (traduction), das andere Mittel ist die freie Übertragung (imitation). Aber selbst die getreueste Übersetzung kann den Text in einer anderen Sprache nur wiedergeben, nicht aber fotografieren. Dies bedeutet mit anderen Worten, daß die Übersetzung selbst für den Übersetzer eigentlich ein höchst interessanter Kampf ist, denn einen echten Dichter zu wiedergeben bedeutet soviel, wie ihn bis auf die winzigsten Einzelheiten zu interpretieren. Aber um jemanden dolmetschen zu können, muß man ihn auch verstehen.[12] Wie wir später sehen werden, hat Meltzl Amiels Betrachtungen über die Übersetzungskunst größtenteils rezipiert, durch andere Geistesfreunde eingehend bearbeiten lassen und in seinen eigenen theoretischen Arbeiten über die Übersetzungskunst auch verwendet.[13]

Außer den bereits Erwähnten, war die Zahl derer, die den ungarischen Dichter durch Meltzl und seine Zeitschrift kennengelernt, liebgewonnen und übersetzt haben, nicht gering. Aus der reichen Ernte möchten wir jetzt nur einige Belege herausgreifen. Eine ist die dichterisch ambitionierte Fürstin Dora d'Istria — übrigens ständige Mitarbeiterin in Meltzls Periodika —, die versucht, Petőfis Platz in der Weltliteratur festzustellen: »"Lorsque j'ai lu la traduction française de cet écrivain vraiment original, j'avais déjà constaté qu'il méritait une place extraordinaire parmi les poètes de notre siècle«.[14] Weitere Anerkennungen kamen vom Septentrionalis Europas: in Island arbeitete der Journalist Steingrimur Thorsteinson an der Ästhetik von Petőfis Gedicht *Az őrült* (Der Wahnsinnige) und erachtet ihn — nicht zuletzt unter Meltzls Einfluß — als den Gipfel der Dichtkunst: »Meines Erachtens hat die Welt nimmer einen größeren Lyriker, als Petőfi gehabt«.[15] Er ist aber nicht der Einzige, der in der »Ultima Thule« sich für Petőfi begeisterte. Die Acta haben hier weitere Anhänger für den ungarischen Lyriker gewonnen. Matthias Jochunson, Verleger-Redakteur der isländischen Zeitung »Thjódhólpör« schreibt, nachdem er Petőfi in seiner Zeitung rezensiert hatte: "What a curious language to an Icelander ! I regret very much my capital ignorance of your noble literatur to more".[16]

Es gibt einen spanischen Petőfi in der Übersetzung von Don Ramon Mainez, und es erscheint französisch das epische Gedicht *János vitéz* in Dozons Übersetzung mit dem Titel »*Le chevalier Jean*« und die Reihe der Übersetzungen könnte noch lange fortgesetzt werden.

Der winzige Keim ist also emporgeschossen und allmählich zum Baume herangewachsen. Nach Meltzls Ansicht ist die Zeit gekommen, wo er nach Popularisierung Petőfis, nach planmäßigen Übersetzungen nun ihn auch theoretisch in die Perspektive der Weltliteratur einreihen kann. Dazu erscheint ihm als geeignetes Vorgehen, wenn er das indirekte Mittel der Weltliteratur — deren theoretische Grundlage er in der Komparatistik erblickte —, die Übersetzungskunst an Petőfi mißt, ihre Grundsätze aus Petőfis Gedichten ableitet. Seine bisherigen Forschungen über Petőfi ergänzt er mit theoretischen Untersuchungen seiner einheimischen und ausländischen Freunde über die Übersetzungskunst. Seine eigene Abhandlung erscheint in den Acta unter seinem Pseudonym A. K. Lomniczi mit dem Titel *A műfordítás alapelvei Petőfire való tekintettel* (Grundsätze der Übersetzungskunst mit Hinsicht auf Petőfi).[17]

Dieser dem achtzigjährigen Brassai gewidmete Aufsatz untersucht zwei Kernfragen: *warum* übersetzen wir und *worin* besteht die Forderung einer guten Übersetzung. Der Verfasser räumt ein, daß die Antwort auf diese Frage äußerst kompliziert ist und noch lange zu den ungelösten Problemen gehören wird. Für uns, Ungarn, ist sie vielleicht noch schwerer als anderswo. Die Übersetzung ist nämlich Opfer, Entsagung und für eine kleine Nation noch mehr als für die Großen: sie erfordert sowohl »von volkspsychologischen wie auch von ethnologischen Rücksichten«, daß ein Volk nicht nur sich selbst erkenne, sondern durch die Übersetzungen »sich auch bloßstelle und schonungslos züchtige die eigenen Fehler und die in seiner Sprache wie in seiner gesamten Kultur vorhandenen Mangelhaftigkeiten«. Nur auf diesem Wege können wir zu einem geistigen Internationalismus vordringen, wo nicht mehr die Bevölkerungsziffer ausschlaggebend ist, sondern der Wert eines Werkes.

Die Völker leben nebeneinander und das bringt mit sich, daß sie gegenseitig fremde Elemente aneignen. Dagegen sträuben sich die Puristen umsonst, es steht nicht in ihrer Macht dies zu verhindern. Falls dies stimmt, so stellt sich die Frage: auf welche Weise soll die Aneignung des fremden Elementes vor sich gehen? Nach Meltzl gibt es da nur »eine möglich gute Antwort: „Je geschickter, je sorgfältiger, je wählerischer und — last but not least — je ungarischer«.[18]

Dies ist eine ziemlich abstrakte Antwort: doch Meltzl versucht, sie dem Leben näherzubringen. Seine Ausgangsposition ist, das die Übersetzungskunst nicht nur im Leben eines Volkes eine bedeutende Rolle spielt, sondern auch in seiner Gesamtkultur, da ein fremdes Kunstwerk so „aufzuzehren", daß es in unserem Blut aufgeht, ist eine unausweichliche Voraussetzung der Entwicklung.

Die Übersetzung ist nie adäquat mit dem Originalwerk — fährt er fort —, der Einfluß, den ein fremdsprachiger Autor ausübt, durchläuft bestimmte Brechungen und Umwandlungen: die Faszination des Fremden spielt unbedingt mit, und die Andersprachigkeit der beeinflußenden Texte ist keineswegs ein beiläufiges Phänomen, sondern für das Problem des literarischen Einflusses wesentlich. Der glatte, unmittelbare Übergang zum fremden Text ist nur in den ziemlich seltenen Fällen gegeben, wo der in der Frage stehende Übersetzer die Fremde Sprache so beherrscht, daß er den in ihr verfaßten Text nicht nur verstehen, schülerhaft übersetzen, sondern fehlerfrei begreifen und seine stilistische Beschaffenheit bis in die feinsten Abstufungen erspüren und wiedergeben kann. Aber selbst in diesem Falle steht der Komparatist vor einer besonderen Aufgabe: nämlich eine solche Sprachbeherrschung nachzuweisen. In den meisten Fällen sind die Fremdsprachenkenntnisse nicht vorhanden oder so gering, daß nicht der fremdsprachige Text selbst, sondern seine Übersetzung die Grundlage jenes Prozesses darstellt, den man als

literarischen Einfluß bezeichnet. Eine solche Übersetzung hat der Komparatist zu untersuchen, wie stark sie in sprachlichen oder ästhetischen Hinsichten vom Originalwerk abweicht. Oft ergeben sich angebliche Einflüsse des Originals als Einflüsse der sprachlichen Eigentümlichkeiten der Übersetzung. Selbst in Hinblick auf Fragen, die mit dem stilistischen Erscheinen eines literarischen Werkes nichts zu tun haben, erscheint eine Analyse der Übersetzung als notwendig: es gab Übersetzer, die sich keinesfalls damit begnügten, den Originaltext nach ihren Kenntnissen zu übersetzen, sondern das Original kürzten, verlängerten, umschrieben, Teile umstellten, das Charakterbild einzelner Figuren verfälschten usw. Das heißt mit anderen Worten, daß weitaus häufiger als in einer geschlossenen Sprachgemeinschaft wird im internationalen literarischen Verkehr das Bild eines Schriftstellers und seines Werkes durch einen Vermittler (bei Baldensperger: médiateur) bedingt.[19]

Das Mittel der Übersetzung ist die Sprache. Die sprunghafte Entwicklung der deutschen Sprache und Literatur im 18. Jahrhundert ist zum guten Teil dem Umstand zu verdanken, daß sie vor den fremden Wörtern, Ausdrücken nicht zurückschraken: eben die in den fremden Begriffen vorhandene *rezeptive* Kraft hat den Universalismus eines Lessings, Herders, Goethes und Schillers gefördert: »Je mehr und je gewähltere Fremdwörter sich in meinem Besitze befinden, desto reicher ist meine Begriffswelt und über je mehr — wenn auch fremdartige — Begriffe ich verfüge, desto weiter ist mein Horizont, desto umfangreicher und objektiver ist meine Seele und meine Weltanschauung.«[20]

Meltzl ist überzeugt davon, daß er seine Grundsätze in kurzer Zeit gegen die Beschuldigung der Unnationalität verteidigen muß, die man ihm mit »salbungsvollen patriotischen Phrasen« entgegenschleudern wird. Er ist der Ansicht: nicht derjenige ist ein besserer Patriot, der den Fremden geringschätzt, denn sonst hätte Goethe seinem Volke nicht soviel nutzen können. Doch soll man bei der Aneignung des fremden Elements vorsichtig verfahren und Maß halten. So etwa wie Petőfi es machte als er nach dem Muster des urskandinavischen Gottes Rigr seinen Kukorica Jancsi (Held Johann) erschuf, eine Gestalt, die wieder von anderen Forschern mit slawischen Märchenhelden identifiziert wird. Meltzl widerlegt beide Vermutungen: diese Figur ist am ehestens gemeinsamen indoeuropäischen Ursprungs, und trotz allem ist er eine »kernige ungarische Figur, wie es eine „magyarischere" Gestalt es in der Weltliteratur überhaupt nicht mehr geben kann«. Dieses Vorgehen Petőfis soll als Muster und Maß dienen.[21]

Wie kann all das auf die Theorie der Übersetzung verwendet werden? Meltzl erzählt eine kleine Anekdote über das Übersetzungsverfahren Luthers und Melanchtons. Die Reformatoren gerieten über einen Ausdruck der Bibel in Streit. »Ich möchte es nur im Interesse des Griechischen« — verteidigte sich Melanchton. »Und ich im Interesse des Deutschen« — erwiderte Luther schroff — und Melanchton gab nach. Das heißt, die Übersetzung soll immer jener Sprache angepaßt werden, in die die Übersetzung erfolgt. Unrichtig ist die Auffassung, wonach die Übersetzung das Original ersetzen will. Das kann doch nicht ihre Zielsetzung sein. Die Übersetzung kann nur *einer* Aufgabe gewachsen sein: die Lücken der rezipierenden Sprache auszufüllen. Die Übersetzung ist also nicht *a parte linguae originalis*, sondern *a parte linguae textus originalis* zu bewerten. Gerade hinsichtlich der künstlerischen Prätension beansprucht »eine Übersetzung ersten Ranges ihre Form betreffend die Bedeutsamkeit einer selbständigen Konzeption«.[22] Meltzls Auffassung läuft den Meinungen von Goethe und Schopenhauer gewissermaßen zuwider: der erste hat bei seiner Darlegung über die Weltliteratur, der zweite in Verbindung mit der spanischen Literatur selbst die vollkommenste Übersetzung dem Originalwerk gegenüber für unbefriedigend gehalten.[23]

Meltzl versucht zusammen mit seinen Geistesgenossen die aktuellen Probleme der Übersetzungskunst zu klären, und beruft sich vor allem auf seinen Meister, den bekannten

Literaturtheoretiker, Wilhelm Scherer, der mit wenigen Strichen die gemeinsamen Grundlinien der Zukunftswissenschaft, der vergleichenden Literaturgeschichte und der Übersetzungskunst skizziert: »Das Unternehmen einer historischen und vergleichenden Poetik, verbunden mit der Kunst der Übersetzung muß über kurz oder lang gewagt werden... Wenn die Poetik nicht ausgetretene alte Pfaden immer von Neuem betreten will, so versteht es sich von selbst, daß sie ihre Sätze aus dem gesamten erreichbaren Material ableiten, daß sie von den einfachsten Bildungen zu den complizierteren aufsteigen, von der Poesie der Naturvölker ausgehen und die Spuren der primitiven Erscheinungen inmitten der höheren Cultur aufsuchen muß«.[24]

Die Analyse der Übersetzungstheorie eines von Meltzls Freunden, des Professors Emil Wessely setzt mit Platens Epigramm an einen schlechten Dichter ein, der in unveränderter Anpassung treu die zu übersetzende Situation widerspiegelt:

> Ehmals wog in der Wage die Jamben ein kurnischer Dichter,
> Aber die Deinigen sein unter die Kelter gelegt:
> Pressest Du aus der gesammten unzähligen Summe nur Einen
> Neuen Gedanken heraus, werde die Summe verziehn.

Die Übersetzung einer Dichtung soll vor allem wieder poetisch sein. Das ist eine Binsenwahrheit, der doch gewisse Voraussetzungen vorangehen, wie z. B.: der Übersetzer muß selbst poetisches Ingenium besitzen, d. h. dichterisch veranlagt sein; Dichter zu sein braucht er nicht, am allerwenigstens ein bedeutender. Dies wäre ein Verhältnis, das sogar zum Nachteil des zu übersetzenden Dichterwerkes ausfallen könnte, indem sich die selbstherrliche Individualität des übersetzenden Dichters dem zu übersetzenden so stark und entschieden aufprägt, daß das Gemälde des letzteren in seiner eigensten Farbentreue zu sehr verwischt wird. Aber auch die geeignete Übersetzerpersönlichkeit vorausgesetzt — die nicht nur das Poetische des Gedankens überhaupt zu erfassen, sondern speziell das eigentümlich Poetische des *fremden* Sprachausdrucks zu empfinden vermag —, so kann sie trotz alledem mit ihrer Leistung noch gänzlich scheitern, sie kann in ihrer Muttersprache geradezu ungenießbares, unlesbares Produkt zutage fördern.

Das heikelste Kapitel der Übersetzungskunst ist die »Sinn- und Worttreue«. Die Frage ist viel und doch allzuwenig behandelt worden. Der Übersetzer wird nie ein gelungenes, eigenen dichterischen Wert behauptendes Produkt liefern können, wenn er es nicht versteht, den Gedanken des Originaldichters *so sehr in seinem innersten Kern zu fassen*, daß er ihm *volkommen unabhängig* von der *zufälligen Schale* der fremden Sprachein kleidung in die Hände fällt. Mit anderen Worten: der wahre Übersetzer muß mit tiefsinnendem, mühevollem Ringen den Gedanken des Originaldichters nachspüren, bis dieser *selbständig, wie neugeboren* hervorspringt. So ist z. B., wenn ein Gedanke von mehreren Übersetzern auffällig gleichlautend wiedergegeben wird, prinzipiell von vornherein ein gewisses Mißtrauen zu hegen, ob damit auch die wahre Intention des Originaldichters gegeben, ob sein Gedanke wirklich auch *erschöpft* sei; denn — so paradox es doch klingen mag — all das ist ganz einfach nichts weiteres, als ein Beweis dafür, daß der mehrfach angewandte Ausdruck (wenigstens in den meisten Fällen) auf der Oberfläche lag, daß *daher* nach ihm, als dem zunächst darbietenden gegriffen wurde, der aber deswegen gleichwohl sehr weit entfernt sein kann, der wahren *inneren* Sinntreue zu entsprechen. Hier berühren wir einen ungemein bedenklichen Punkt.

Sinn- und Worttreue wird nämlich für die Übersetzung *überhaupt* gefordert. Zunächst mit vollem Recht. Allein das Verhalten hierzu ist ein unendlich verschiedenes. Man kann nämlich dieser Forderung nachkommen, und doch kann es von dem so entstandenen Übersetzungsprodukt mit den Versen Goethes heißen müssen:

Sie haben mit dem Blaserohr
Nach Schmetterlingen unverdrossen
Mit Lattenkugeln lang geschossen
Und endlich war das ganze Ding
Ein lahmgeschossener Schmetterling.

Die Sache ist eben die, daß die Einen, die sich auf die eine Art an die Arbeit machen, den wahren Sinn dieser Forderung nicht begriffen haben, oder die Aufgabe doch nicht in diesem Sinn durchzuführen vermochten. Die Mehrzahl der Übersetzer schlägt, wie bewiesen ist, den ersten Weg ein. Sie gibt den Gedanken des Dichters wieder, aber im Handumdrehen ist ihnen der Geist, die Seele, der Duft entflohen, — ihr Verfahren ist das des Anatomen, der mit seinem Seziermesser das belebende Prinzip des Leibes finden wollte. Es entstehen nachgelallte Töne, nachgezirkelte Weisen, die den Stimmungswert auch der Dichtung nicht erfassen können.

Das Schöne wechselt bekanntlich trotz allen philosophisch-ästhetischen Bannsprüchen, wie alles Menschliche *nach Ort und Zeit*. Was in der Denk,- Empindungs- und Anschauungsweise des einen Volkes sich als *schön* spiegelt, das ist in der Denk-, Empfindungs- und Anschauungsweise eines Anderen oft überhaupt nicht vorzufinden. Die strenge Folge hieraus ist, daß gar manchmal ein, in seiner Sprache poetischer Gedanke, in derselben Farbe in eine andere übertragen, unverständlich, fremd, kühl, flach, unpoetisch ausfällt. Das ist aber nur gelegentlich der Fall. Denn in manchen poetischen Ideen stimmen alle Völker überein und folglich auch in deren sprachlichen Abbildern, im Ausdruck: ganz und gar Relatives ist der Begriff des Schönen keineswegs und kann es — philosophisch betrachtet — auch nicht sein. Wie also gewisse Grund- und Urmomente Weltideen und Gemeingut der Menschheit selbst sind, so lassen sich auch manche poetischen Ergüsse *in sprachlicher Satzform* ganz getreu in die andere Sprache übertragen und bleiben doch poetisch. Hier fällt die reiche Frucht dem Übersetzer mühelos in den Schoß.

Wie aber nun, wenn das nicht der Fall ist? Hier beginnt erst die eigentliche Aufgabe des Übersetzers. Denn er muß die fremden Gedanken so durcharbeiten, daß sie ihm in selbständig poetischer Weise in dem gegebenen Sprachausdruck entgegenkommen. Er muß also, trotz der vielleicht wunderlichen und schwierigen Verkleidung derselben, die diesen Gedanken entsprechenden Muttersprachlichen in Sprach- und Geistesfarbe finden: das Erzeugnis muß trotz dem exotischen Stoffe und gewisser nicht wegzuschaffender Eigentümlichkeiten desselben einen durchaus muttersprachlichen Stempel tragen.

Dies dürfen wir nun aber bei Übersetzern eines Gedichts als *Nachdichtung* bezeichnen. Das zu erreichen ist jedenfalls der Gipfelpunkt übersetzerischer Bestrebungen. Es muß wörtlich *übersetzt* werden, d. h. die Originaldichtung muß mit allen ihren Wurzeln aus ihrem Boden sorgfältig ausgehoben und in den fremden Grund »übersetzt« werden. Dieser Boden ist aber die Sprache, in die »übersetzt« wird. Daher darf eine wahre Übersetzung nie — *übersetzt* klingen. Mit anderen Worten: »Jedes Kunstwerkes unerläßliche Bedingung ist ein organisches Fundament, ein organisches Wachstum. Was aber könnte für ein Sprachkunstwerk organischer sein, als daß es zutiefst in dem ewig befruchtenden Boden der Muttersprache wurzelt, daß die Säfte desselben es in voller, gesunder, nie stockender Strömung durchziehen und daß der feinste Nervengeist gleichsam dieser Sprache Duft und Blume verleihe?«[25] In diesem Sinne konnte Meltzls Freund und Kampfgenosse, Amiel, schreiben: » Une remarque à propos de Petőfi est celle-ci: N'encouragez pas les traductions faites dans une autre langue que la langue maternelle du traducteur... Etudions autant de langues qu'il nous plaît, ne chantons que dans la nôtre; c'est le plus sûr, Goethe le savait bien ».[26]

Nur durch falsches Verständnis der wahren Aufgabe der Übersetzung konnte man in der Forderung der wortgetreuen Nachspiegelung, die ganz natürlich die Sprache in

unnatürliche Fesseln schlägt, in Verrenkungen jagt sehen. Als Argument wird der bekannte Ästhet jener Zeit, F. Th. Vischer herangezogen, nach dem es sich hiermit gerade so verhält, wie mit der Photographie im Vergleiche zu einer geistvoll auffassenden und scharf treffenden Malermeisterhand: jene gibt scheinbar so erstaunlich die Züge des Individuums wieder, daß in dieser Beziehung nichts mit ihr konkurrieren zu können scheint; und doch — bei aller Ähnlichkeit — geht ein eigentümlich fremder Zug über das Bild hin, der gerade daraus entspringt, daß das photographierende Verfahren doch nur ein totes, rein mechanisches, verständnisloses ist, das also geistbelebte Züge in unbewußter Weise auffängt. Dieses »Tote wird unfehlbar auch den besten Photographien anhaften, denn gerade diese ganze bloße Wahrheit ist die echte Unwahrheit«.[27]

So ist es auch beim Übersetzen. Derjenige, der nur eben, anscheinend haarscharf, in Wahrheit aber höchst unzutreffend, weil ganz unfreien Geistes kopiert, bringt etwas ganz Verfehltes zustande, das, weit entfernt, den Autor wirklich erfaßt zu haben,sich auch noch unangenehm liest, in sprachlicher Hinsicht kann es nämlich auch gar nicht anders sein. Denn jede Nachäffung ist eben ein Germanismus, Gallizismus, Latinismus, Hungarismus, nur nichts in der Muttersprache. Sie erregt daher sofort den Eindruck eines zwitterhaften, verzwickten Ausdrucks, dem man zwar anmerkt, daß er aus einer sterilen Kopiatur hervorgegangen, den man aber, ohne das Originalwerk zu Rate zu ziehen, nicht so recht versteht, weil er eigentlich keinen ursprünglich muttersprachlichen Gedankenwurf enthält. Phantasie und Empfindung können dadurch unmöglich so angeregt werden, wie durch die Lektüre des Originalwerkes, während das durch die wahre Übersetzung immer möglich ist.

Das Vorige enthält bereits, wie weit man in der »Sinn- und Worttreue« gehen dürfe, was sie überhaupt zu bedeuten habe. Gerade das als Sinn- und Worttreue Bezeichnete, aus dem man so hohe Tugend macht, ist nichts weniger, als wahre Sinntreue, weil der Sinn eben verloren gegangen, wie Wasser durch ein Sieb gelaufen ist. Der Lebensnerv ist durchschnitten, wir haben höchstens eine durch ihre verzerrte Ähnlichkeit abstoßende Totenmaske vor uns. Die Worttreue aber muß ja ohnehin in den meisten Fällen von den knechtgesinnten Übersetzern a priori aufgegeben werden; überall da nämlich, wo zwei Sprachen in der Beziehung von Anschauungen und Empfindungen, in Redensarten, Sprichwörtern usw. in ganz unübersetzbarer Weise auseinandergehen. Da, wo freilich dies nicht der Fall ist, tritt die Forderung, auch worttreu zu übersetzen, an jeden Übersetzer entschieden heran, aber nicht um der äußerlichen Worttreue willen, sondern deswegen, weil die abweichende Wiedergabe des sprachlichen Gefüges hier den Gedanken nicht so decken und treffen würde, wie die Belassung des sprachparallelen Ausdruckes. Wo die Gedankenrichtungen, die Anschauungen usw. zweier Nationen sich parallel bewegen, da muß eben auch das sprachliche Gepräge derselben aufgefunden werden. Ob man also einen Satz einer fremden Sprache in der Muttersprache ganz und gar abweichend, d. h. so übersetzen dürfe, daß möglicherweise nicht ein Wort übereinstimmt, kann nach den Gesagten gar nicht mehr in Frage kommen. Der anscheinend nüchterne Gedanke der Originalität darf den Übersetzer nicht dazu verleiten, ihn in der Muttersprache tatsächlich nüchtern auszudrücken.

Nicht *frei* darf also eine solche Übersetzung sein, wie man in der Regel mit einem leisen Tadel zu sagen pflegt, sondern im Gegenteil, im wahrsten Sinne des Wortes *sinntreu*, oder vielmehr doch frei, aber nur von Flachheit, Verwachsenheit und Poesielosigkeit befreit. Kurz, nur der Schulmeister (und auch er von einer ganz beschränkten Standpunkte aus) kann sich gegen »freie« Übersetzungen dieser Art ereifern. Natürlich wird sich der Lehrer einer Fremdsprache von dem richtigen sprachlichen Verständnis seines Schülers vorerst dadurch überzeugen, daß er ihn zunächst ganz wörtlich übersetzen läßt; er wird aber, wenn er mehr als ein herzloser Pedantisch, den Schüler so entschädigen, daß er

ihn freier, in gewählterer Fassung übersetzen läßt. Dies erst gibt dem Schüler Lust und Liebe zur Sache; wenn man ihn aber nur zwingt, seine Zunge in der Muttersprache sich auszurenken, so ist der Unterricht der Fremdsprachen unzureichend.

Was nun nach alledem von einer »wortgetreuen Nachdichtung« zu halten sei, ergibt sich wohl von sich selbst: sie ist das wahre Ideal und Musterbeispiel einer contradictio in adjecto. Man soll dem »Aufderspurdesdichtersgehen« ausweichen und muß den eigenen Geist in den des Dichters ganz versenken, dann aber aus *jenem*, nicht aus *diesem* die poetische Neugestaltung schöpfen.

Die Pensumhaftigkeit ist ein Fehler. Man muß dahin vordringen, das Originalwerk als *Rohstoff* zu betrachten, aus dem sich die Phantasie des Übersetzers nur die Anregung zu holen hat, um dann ein wahrhaft neues (aber doch nachgedichtetes), d. h. also ein neugeborenes Werk zu schaffen. Natürlich bei der Gebundenheit, die in Folge des in seinen wesentlichen Zügen streng zu befolgenden gegebenen Stoffes doch noch bestehen bleibt und die der frei erfindenden, freischaffenden Tätigkeit der Phantasie keinen Spielraum gestattet, ist nun ganz besonders schwierig: jeder Künstler, verdanke er seinem Stoff auch noch so viel, gibt doch auch aus seinem Eigenen — und wirklich nicht das Geringste. Daher sind Übersetzungen dieser Art nicht aus dem Ärmel zu schütteln, man muß in wiederholten, oft durch lange Zwischenräume getrennten Versuche die rechte Stimmung, die wahre Beweglichkeit des Gemüts suchen. Darum hat man auch Übersetzertätigkeit eine im Grunde genommen undankbare genannt. Es muß der Natur der Sache nach dem künstlerischen Takt und Gefühl, der sprachgestaltenden Kraft des Übersetzers von Fall zu Fall überlassen bleiben.[28]

Meltzl und seine Freunde — als positivistische Wissenschaftler — untersuchen auch die äußere Raumhaftigkeit der Übersetzungsarbeit. Bei der so auf ihren vernünftigen Inhalt zurückgeführten Sinn- und Worttreue ist es geradezu selbstverständlich, daß es sehr oft ganz unmöglich ist, den Originalgedanken auch in seinen ursprünglichen Grenzen in der Muttersprache wiederzugeben. Es bleibt somit nichts übrig als die Form zu erweitern, was ja auch da, wo sie stichisch fortläuft, wie der Hexameter im Epos, der Trimeter im Drama usw. gar nichts Auffälliges oder Bedenkliches hat. Es wäre ein arger Widerspruch in sich selbst, hieße mit der anderen Hand nehmen, was man mit der einen gegeben hat. Von einer Verschönerung, »Amplifikation« oder »Commentierung« des Autors kann einer solchen Erweiterung des Formgefässes halber keine Rede sein. Denn da der Vers eine bestimmte Grenze hat, so kann es ja — wenn man nur das Vorangehende im Auge behält — so oft gar nicht anders kommen, als daß dieser Raum dem zu übersetzenden Gedanken, der Idee in der Fassunkg zu enge wird, daß also z. B. schon — soll nicht vollkommen barbarisch übersetzt werden — in den nächsten Vers übergegriffen werden muß. Und nicht die Versanzahl ist es ja, worauf es nur im mindestens ankäme. Rhythmisches Gepräge freilich muß auf das Genaueste eingehalten werden, da es einen ganz wesentlichen Einfluß auf den geistigen Reflex des Inhalts ausübt, aber die Einschränkung auf denselben materiellen Raum ist durchaus unnötig. Ein derartiges Verfahren — wie es zur Meltzls Zeit fast durchgängig beobachtet wurde — kommt in der Lyrik wirklich der tollsten Manie nach »Sinn- und Worttreue« vollständig gleich. Ist man doch in der Prosa wahrlich nie auf den abenteuerlichen Einfall gekommen, den zu übersetzenden Autor, dessen charakteristisches Stilgepräge von einem künstlerisch zu Werke gehenden Übersetzer allerdings in alle nur immer erreichbaren Feinheiten und Besonderheiten verfolgt werden muß, auch in der *Zahl* der Übersetzungsworte zu kopieren. Nicht viel besser aber würde sich die Forderung der unterwürfigst zu beachtenden und der genauesten inhaltlichen Kongruenz der Verse ausnehmen. Keine Sprache ist nämlich fähig, den Inhalt irgendeiner anderen in allen Fällen auf die gleiche Weise wiederzugeben. Denn jede Sprache hat ihre eigensten, sozialen, individuellsten Konkretionen des Ausdruckes, deren genaue Übertragung in eine

andere Sprache unmöglich wäre. Möglich mag es auf der anderen Seite sein, daß wir den fremden Ausdruck sogar kürzer fassen können und wenn hierdurch die Überschreitung des äußeren Umfangs zufällig wieder auszugleichen ist, so wird man das nicht vermeiden, wiederum nicht des unbedingt zu erreichenden äußeren Gleichmaßes, sondern der Sinntreue im höheren Sinne wegen, denn wo sich der fremde langatmige Gedanke in der Muttersprache kürzer geben läßt, wird eben hierdurch ihr richtiger auf den Kopf geschlagen, als durch die erweiterte, aufgeblasene Form, die nur eine Verwässerung enthielte.

Es ist also nicht erforderlich, daß mit dem Schluß der rhythmischen Strophenwoge auch jedesmal der in ihr vorgebrachte Gedanke abschließe. Denn die neue Woge führt den Inhalt des Vorigen ungestört und harmonisch fort. Anders steht es um die modernen, gereimten Strophen. Gerade die Reime bilden ein Hindernis des Überspringens aus der beendeten Strophe in die folgende, der Tonfall des letzten Reimes zieht gleichsam eine Schranke. Dies bezieht sich auch auf den Tonkünstler, wie z. B. Wagner, dessen Musik einst Zukunftsmusik war, zu Meltzls Zeit aber bereits Gegenwartsmusik ist.

Aber auch da, wo die Form strophisch gegliedert ist, wird die Forderung ihrer eventuellen Erweiterung nicht erlassen werden können. Die Sache mag hier allerdings ungleich bedenklicher aussehen, denn es entsteht jetzt dadurch eine Verschiebung ganz verschiedener Versreihen und damit sollte man denken, eine unerlaubte Beeinflußung des Inhaltliches durch die Form, eine Verschiebung gleichsam auch in dieser Beziehung. Keinesfalls ! Kommt es doch nur darauf an, daß das ganze Gefüge eines Gedankens innerhalb des betreffenden Strophenmaßes ausgeprägt werde und nicht darauf, ob z. B. der 2. Vers einer lateinischen Ode in der Muttersprache zum 3. wurde. Will man die Strophe immer ängstlich einhalten, so türmen sich dadurch allein schon unermeßliche Schwierigkeiten für den Übersetzer einer größeren Auswahl von Gedichten auf, und es ist der »Worttreue« in diesem Sinne ebenfalls ganz wesentlich zuzuschreiben, daß die meisten Übersetzungen aus dem Gebiete der klassischen Kunstlyrik keinen Anspruch auf Kunstwert erheben können.[29]

Doch soll die äußere Form mit der inneren Melodie harmonisieren. Vor allem muß die Musikalität der fremden Sprache beobachtet werden: ein jedes Wort einer jeden Sprache ist eigentlich ein Musiklaut, wie die Note. In der guten Rhythmik erscheint dem Hörer eine jede lautgesprochene Silbe »als ein Ton, der an das Ohr anschlägt wie Orgelschlag, wie Harfenklang, wie Flötenlaut«.[30] »Die äußere Form bedingt, wie eine zusammengefügte Notenreihe, den aus ihr zu erschöpfenden geistigen Eindruck, ... der geistige Ausbau spricht schließlich hier das entscheidende Wort«.[31]

Es ist erforderlich, die Übersetzungskunst in Schutz zu nehmen, denn sie wird in manchen Ländern für eine Gaukelei, der Übersetzer für einen Stümper angesehen, der den Glanzstil der Antiken wie den der Modernen bloß verhunze, kurz für einen fahrlässigen Schreiber, welcher des Namens eines Philologen unwürdig ist. Eines bedarf der Übersetzer (was sich eigentlich von selbst versteht): einer möglichst genauen Kenntnis der beiden Sprachen, derjenigen aus welcher und noch mehr derjenigen, in die er übersetzt. Er muß die beiden Sprachen miteinander (nebenher womöglich mit noch anderen) *vergleichen*, nämlich vor allem in der Grundstruktur ihrer Wortformen. Er muß sich bekannt machen mit den Forderungen der einen und mit den Möglichkeiten der anderen Sprache: eine formelle Breitschlagung der einen mit der anderen hieße nichts anderes als die Sprachen auf das Bett des Prokrustes zu strecken. Der Übersetzer muß die *Silbenmessung* der beiden Sprachen, die er benutzt, kennen, vergleichen und einhalten, ist doch die Messung der Wörter in allen Sprachen mehr oder weniger verschieden. Er soll auch als Dichter die Beschaffenheit der *Versmaße* vergleichen, wie sie in der ersten Sprache, die er benutzt und auch in der anderen gestaltet sind. Die Regel ist: er muß die *Form der Versmaße* selbst aus der fremden Sprache zuerst in seine eigene (oder von ihm gewählte) Sprache *übersetzen*.

Der Vorwurf darf nicht berechtigt sein, daß man fremde Versarten in eine Sprache einführen wolle, deren Charakter eine solche Einführung für den gesunden Gebrauch *verbiete*, weil durch ihre Einführung eine unnatürlich erzwungene, verkünstelte Ausdrucksweise hervorgerufen werde, denn die Poesie holpere und stolpere gleichsam bei solcher Fassung auf Schritt und Tritt.

Durch eine gute Übersetzung ist die *Wiedergeburt des Geistes* gefordert, den ein fremder Klassiker hat: der Dichter muß dichterisch, der Redner rednerisch, der Historiker in einer getreuen historischen Erzählweise, der Philosoph in philosophischem Stile ausgearbeitet, wiedergeboren und übergepflanzt werden. Mit anderen Worten: auch die *Prosodie* ist nicht außeracht zu lassen: sie entscheidet durchweg über den Wohlklang der Prosa wie der Poesie. Kein Redner würde seine Prosa recht und eindrucksvoll gestalten können, wenn er von der Prosodie seiner Muttersprache nur einen unvollständigen Begriff hätte. Der Schreibtischarbeiter, der sich seine Sätze nicht mit lauter Stimme vorträgt, würfelt lange und kurze Silben bis zum Unaussprechbaren zusammen.[32]

Es wird oft der Vorwurf gemacht, daß ein großer Dichter den zu übersetzenden Dichter durch seine eigenen Zutaten zu bereichern sich hingerissen fühlt. Das ist eine leere Befürchtung: wenn der große Dichter übersetzt, so wird er wissen, daß er zu übersetzen hat, also nicht selbstschöpferisch arbeitet, — sonst ist er kein guter Übersetzer. Freilich muß — wie wir es schon früher gesehen haben —, der Übersetzer dichterischer Werke einen tüchtigen Schuß schöpferischer Kraft besitzen.[33]

Nach Abschluß der Beiträge seiner Freunde faßt der Redakteur der Acta die erzielten Resultate zusammen. Bei all seiner Begeisterung für die Übersetzungskunst zollt auch Meltzl nicht *jedem* Übersetzer Anerkennung, sondern versucht mit seinem positivistisch eingestellten Verstand die Übersetzer in drei abgestuften Kategorien einzuteilen.[34]

An der Spitze stehen die richtigen, die wahren Künstler. Solche gibt es aber selten und sie arbeiten auch nicht viel: über ein Wort, über einen Begriff können sie wochenlang meditieren. Diejenigen, die in diese Kategorie gehören, sind selbst in allen ihren Gliedern kongeniale Künstler, die ihr Werk mit sicherer Hand erschaffen, sozusagen neuschöpfen. Eine wesentliche Eigenschaft dieser hervorragenden Künstler ist die treue Bewahrung der Form. Meltzl erblickt darin den Gipfel der Übersetzungskunst: »Forma dat esse rei«. Aus den Händen solcher Künstler kommen Kunstschöpfungen zustande, sie sind, wie es Tomaseo Cannizzaro, selber anspruchsvoller Petőfi-Übersetzer, umreißt: » Une bonne traduction doit refléter son original comme la surface plane et transparante d'un lac reproduit ses contours sans en troubler l'image par ses ondulations «.[35]

Wenn die wahren Künstler an einem Ende der Reihe zu verzeichnen sind, so kommen auf das entgegengesetzte Ende diejenigen, die »auf dem geduldigen Rücken der modernen europäischen Literaturen schmarotzen«. Nach Meltzls Meinung werden in diese Gattung jene Übersetzer eingereiht, die das oft selbst ephemere Originalwerk geist- und seelenlos kopieren, nachäffen, umdeuten, und den Namen des Übersetzers kaum verdienen. Diese sind nicht imstande, weder mit der Form noch mit dem Inhalt den Kampf aufzunehmen, sie verrichten ihre Übersetzungsarbeit nur mechanisch. Bei ihnen handelt es sich nicht um Künstler, höchstens um Naturalisten. Meltzl versucht, diese Gruppe der Übersetzer mit einem anschaulichen Bild zu versinnlichen, sie sind etwa wie die Kinder: das Verhältnis der Arbeit eines solchen Stümpers ist wie die Zeichnung eines Kindes, das das Original und sein Blatt Papier aufs Fenster legt, um die Umrisse des ursprünglichen Werkes auf diese Weise nachzuziehen. Anhand der besprochenen Kriterien dieser Kategorie der Übersetzer findet Meltzl Gelegenheit, den Kritikern der Tagespresse einen Streich zu spielen. Ihre Aufgabe wäre — so meditiert er — die *Anzeige* der literarischen Neuigkeiten, nicht aber »mit einer improvisierten ‚Kritik' aufzutreten, und sich vor den Fachzeitschriften und vor der Wissenschaft als ‚connaisseurs' der Galerie aufzuspielen«.[36]

Zwischen diesen beiden Gruppen der Übersetzer reiht sich eine sowohl an Zahl wie auch an Begabung mittelmäßige Schicht ein: jene Übersetzer, die zwar ein gewisses Talent besitzen, doch ohne Genialität, ohne die richtige dichterische Fähigkeit. Diese Übersetzer werden nie eine epochale Bedeutung erreichen können und doch stellen sie vielleicht die wertvollste Garde der Übersetzer dar, weil sie die Dichtung mit »fleißiger, möglichst treuer und oft kommentierter Übertragung von fremden Kunstwerken bereichern«. Bei den Übersetzern der ersten Kategorie hebt Meltzl die *formale* Treue hervor, die mittlere Gruppe wird durch die *inhaltliche* Treue charakterisiert und dadurch, daß sie — eben infolge des künstlerischen Anspruchs — sich nicht an Werke von ephemerem Interesse und zeitweiliger Lebensdauer hinwendet. Auch das künstlerische Verfahren dieser Kategorie wird anschaulich dargestellt: der Übersetzer dieser Gruppe ist »jenem braven Meister ähnlich, der bei der Herstellung seines Werkes Lineal und Zirkel anwendet oder dem Porträtmaler, der zu seinem Bild die Umrisse durch einen Photographen vorfertigen läßt«.[37]

Der positivistisch veranlagte Meltzl will seine Auffassung über die Übersetzungskunst auch philosophisch unterbauen, darum faßt er die Ergebnisse seiner Überlegungen in einer Tabelle zusammen. Diese Tafel veranschaulicht »die seiner Meinung nach richtigen Verhältnisse« der Übersetzer und möchte damit erreichen, daß »die Kritik den ewigen Stolpereien der Ästhetik vorbeuge«.

Nach Rang	*Nach Charakter*	*Nach Schriftsteller*	*Nach Zahl und Wert*
I. International	Reproduktion o. Übersetzungskunst (z. B. Übertragung ins Ungarische; Verdeutschung)	Dichter; Genie	An die Zahl die wenigsten, an den Wert die höchsten
II. National	Getreue o. einfache Übertragung (Übersetzung)	Ästhetisch; Kritisch; (Philosophisch) talentiert	An die Zahl höher, an den Wert niedriger
III. Lokal	Nachlässige Übertragung; Nachäffung; Abklatschung	Dilettant; Pfuscher	Die zahlreichsten, aber minderwertigen oder gar wertlosen Werke

Wir versuchten in kurzer Übersicht die Auffassung von Hugo von Meltzl und seinen Geistesgenossen über den Zusammenhang der Weltliteratur, der Komparatistik und der Übersetzungskunst zu untersuchen. Dieses Bild ist weder einheitlich noch widerspruchslos. Es kann nicht einheitlich sein, da Meltzl und seine Freunde die zwei Kategorien, die Komparatistik mit ihrer Vergleichung und Stoffuntersuchung und die Theorie der Übersetzungskunst miteinander vermischten und mehr als einmal versucht haben, mit Elementen zu argumentieren, die für die Übersetzung eigentlich fremd sind.

Wir können aber auch Widersprüche wahrnehmen. Als Widerspruch müssen wir bezeichnen, daß Meltzl, der positivistische Wissenschaftler, sich in seinen Aussagen gegen die Philosophie wendet, und doch, als er seine Theorie begründen will, bedient er sich philosophischer Kategorien und tritt mit idealistischer Auffassung auf.

Trotz dieser Mangelhaftigkeiten ist sein Wirken auf dem Gebiet der Übersetzungskunst beachtlich, wenn auch in seinen Lehren Lücken, Inkonsequenzen vorhanden sind. Er hat mit seiner Praxis überzeugend bewiesen, daß er die Übersetzungskunst als Beruf, als Mission betrachtete und imstande war, die Theorie auf den Bereich der Praxis der

Übersetzung zu übertragen. Das Idol seiner Bewunderung, Petőfi, hat er sein Leben lang übersetzt, obwohl — wie wir bereits erwähnt haben — seine Übersetzungen nicht die gelungensten waren. In seiner eigenen Tabelle würde er wohl nur in der zweiten Kategorie, unter den Begabten einen bescheidenen Platz einnehmen können, aber bei ihm wurde der Funke des Genies durch die Begeisterung ersetzt, mit der er die ungarische Literatur vor dem Ausland popularisierte und fremde Schriftsteller dem ungarischen Lesepublikum vermittelte. Man soll nur bedenken, daß Literaturen kleiner oder entfernter Völker — wie z. B. die Isländische oder die Armänische — durch seine Periodika den ungarischen Lesern bekannt wurden und wieder größere und kleinere Völker durch seine Tätigkeit die ungarische Literatur und ihren größten Dichter, Petőfi, kennengelernt haben. Neben seinen theoretischen Arbeiten ist diese Übersetzertätigkeit in einer Epoche, in der die ungarische Literatur durch Übersetzungen der besten Werke der Weltliteratur von begabten Dichtern bereichert wurde, ein großes Verdienst, das Meltzls Mangelhaftigkeiten wenn auch nicht vergessen, doch entschuldigen läßt.

Wir hoffen, mit unseren Untersuchungen über die Vorstellungen der Komparatisten in der ersten Zeitschrift der Komparatistik zu der Theorie der Übersetzungskunst einen Beitrag geliefert zu haben. Sie sollte dazu führen, uns eingehender mit der Kulturgeschichte der Übersetzung zu beschäftigen. Dies ist besonders heutzutage wieder aktuell, da die Völker der Erde mehr, denn je aneinandergerückt und aufeinander angewiesen sind. Dies zu fördern ist nicht nur Aufgabe, sondern sogar Pflicht des Übersetzers, der Sinn und Form, Bild und Klang, Gedanken und Gefühle zwischen den Völkern vermitteln will. Wie wir gesehen haben, waren die von Meltzl und seinen Freunden verkündeten Gedanken schon damals nicht neu, doch sie bildeten Bausteine für spätere Baumeister des Turmes, durch den — nicht wie durch den von Babel — sich die Seelenwanderung zwischen den einzelnen Zungen vollziehen soll.

Árpád Berczik

ANMERKUNGEN

[1] Hegel, G. F., *Jubiläumsausgabe*, Stuttgart[3] 1953, S. 37.

[2] Scherer, W., *Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens*. Berlin 1874. S. 411.

[3] Wiese, B., *Zur Kritik des geistesgeschichtlichen Epochebegriffs*. DVJschr. II. 1953. S. 143.

[4] *Előszó* (Vorwort). In: *ÖIL*, I. S. 5—7.

[5] Ebenda: S. 8.

[6] Ebenda: S. 9.

[7] Minkwitz, J., *Beiträge zur Sprachvergleichung* (Prosa, Poesie, Rhythmus und Übersetzungskunst). In: *ÖIL*, IV. S. 111.

[8] Petőfi S., *Gedichte*. Deutsch von H. von Meltzl. München o. J. [1868].

[9] *A szicíliai Petőfi-iskola* (Die sizilianische Petőfi-Schule). In: *ACLU*, VI. 7—15.

[10] Daumer, G. F., *Ein weltpoetisches Liederbuch*. Frankfurt/M. 1855. Im Band II. hat Daumer unter dem Titel »Völkerstimmen bunter Reihe« neben der deutschen Poesie der ungarischen Literatur den größten Raum gewährt und als Epilog des Werkes dient ein Gedicht von Petőfi.

[11] Vgl. Szigethy, V., *H. F. Amiel traducteur*. Szeged 1929.

[12] Vgl. Valéry Larbaud, *Sous l'invocation der Saint Jérôme*. Gallimard o. J. [1946].: Dis-moi qui tu traduis et je te dirai qui tu es.

[13] Baranyai, Z., *H. F. Amiel, traducteur de Petőfi*. In: *Revue des Etudes Hongroises*, 1927. S. 126.; Kastner, J., *Traductions oubliées d'Amiel*. In: *Revue des Études Hongroises*. 1928. S. 126.

[14] ÖIL. II. S. 274.

[15] Ebenda: III. S. 444.

[16] Ebenda: II. S. 426.

[17] In: *ACLU*. III. S. 1—21. Der Aufsatz ist auch in Buchform mit demselben Titel in Kolozsvár erschienen (1879).

[18] Ebenda: S. 7.

[19] Vgl. Rüdiger, H., *Grenzen und Aufgaben der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlin 1971. S. 5.

[20] *A műfordítás alapelvei Petőfire való tekintettel* (Grundsätze der Übersetzungskunst mit Hinsicht auf Petőfi). In: *ACLU*. III. S. 8.

[21] Ebenda: S. 15.

[22] Ebenda: S. 16.

[23] Meltzl, H., *Zur vergleichenden Ästhetik der Lyrik*. In: *ÖIL* I. S. 39—41.

[24] *Zeitschrift für das Altertum und die Litteratur*. 1876. H. 5. S. 119.

[25] Wessely, E., *Kritische Bemerkungen zur Übersetzungskunst*. In: *ÖIL* II. S. 523.

[26] Le 7 janvier 1878. ACLU. XIII. III. S. 3—9. Vgl.: » . . . Auch Horaz, ein scharfsinniger und gelehrter Mann, gibt in seiner »Ars Poetica« die . . . Unterweisung: »Trachte danach, sorgsamer Übersetzer, nicht Wort für Wort zu übertragen.« (Aus dem Brief des Bibelübersetzers Hieronymus, Schutzpatron der Übersetzer, an Pammachius. Übersetzt von Walter Hasenclever aus dem lateinischen Original: Duae Epistolae Hieronymi, quarum una ad Magnum Oratorem, altera ad Pammachium de optimo genere interpretandi conscripta est. Lipsia ex Officina Jacobi Thanner 1518. Zitiert bei Störig, H. J., *Das Problem der Übersetzung*. Stuttgart o. J. [1963]. S. XX.

[27] Vischer, Fr. Th., *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen*. Stuttgart 1847—57. Bd. I. H. 3. S. 708.

[28] Wuthenow, R. R., *Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung* »Ziel der Übersetzung ist, dem Leser ein solches Bild und einen solchen Genuß zu gewähren, wie dem gebildeten Liebhaber und Kenner die Lekture des Originals sie verschafft.«

[29] Minkwitz, J., *Beiträge zur Sprachvergleichung* (Prosa, Poesie, Rhythmus und Übersetzungskunst). In: *ÖIL* IV. S. 81.

[30] Derselbe: *Die höhere Lyrik nach Styl und Charakter* (Ein Nürnberger Trichter für heutige Scholastiker). In: *ACLU* VIII., S. 15.

[31] Ebenda: S. 85.

[32] Valéry Larbaud » Un traducteur de Swift, de Goethe ou de Leopardi n'a pas besoin d'être l'égal de ces grands hommes: on lui demande seulement de les bien traduire, et s'il y réussit, on dira qu'il est un digne gendre de Swift, de Goethe ou de Leopardi. « A. a. O., S. 158.

[33] Störig, H. J., »Bei literarischer Übersetzung wird die wörtliche Übertragung die Verständlichkeit erschweren, die Gesetze der Wörter in der eigenen Sprache verletzen und die Form der Vorlage mißachten.« A. a. O., S. XXI.

[34] Meltzl, H. *Grundsätze der Übersetzungskunst mit Hinsicht auf Petőfi*. A. a. O., S. 15.

[35] In: *ÖIL*. II. S. 131.

[36] *Grundsätze* . . . A. a. O. S. 19.

[37] Ebenda: S. 17.

«Le roi de Prusse; L'Eternel Boute-Feu de L'Europe»

(Diderot: *Mémoires pour Catherine II*. Chap. II. éd. Vernière p. 37)

Le séjour de Denis Diderot à la cour de Catherine II — Octobre 1773-mars 1774 — coïncidait fâcheusement avec un événement politique d'importance européenne: le premier démembrement de la Pologne (1772) dont les derniers remous étaient encore très sensibles en 1773.[1] Cet événement concernait toute l'Europe éclairée[2]. La prise de conscience chez Diderot de la vraie signification du partage de la Pologne, l'amène à cette conclusion que l'échec du roi Stanislas dépassait sa personne et que l'éclaboussure du dépeçage de ce pays atteignait toute l'Europe éclairée et révélait un symptôme de la

maladie qui minait, depuis peu, toute l'idéologie des lumières; confrontée à la réalité politique elle fit faillite. Le conflit que Montesquieu, cinquante ans auparavant, posait le premier dans ses *Lettres persanes*; la contradiction entre théorie et action — incarnée par Uzbek — qui tôt ou tard pouvait se poser à chacun des penseurs du 18ème siècle, venait de se produire à l'échelle européenne, avec un bilan bien négatif pour la philosphie des lumières.[3] A la suite de cet événement, elle entrait dans une période de crise et d'éclatements qui allait durer jusqu'à 1789. Au fur et à mesure où Diderot réalise les rapports existant entre cette politique de conquête et le despotisme éclairé — qu'il est à cette époque bien placé à la cour de Catherine II., pour comprendre — il s'attaquera de façon systématique à « l'éternel boute-feu de l'Europe », à l'instigateur du crime, à l'oiseau de proie que Frédéric représente à ses yeux.[4] Ne dit-il pas à la tsarine en guise d'adieu: « . . Si l'on savait à quel endroit réside la couvée des Frédérics, l'homme de bien en irait casser les œufs. . » (Ed. Lew. XI. p. 1139).[5] La diplomatie française soucieuse de faire détériorer les rapports entre Frédéric II. et Catherine II., enregistre avec satisfaction les menées de Diderot en ce sens; le directeur de *l'Encyclopédie*, si encombrant à Paris pour le pouvoir, est ici, à Saint-Pétersbourg un de ses meilleurs agents, ainsi une note mentionne qu'il désigna à Catherine II. le roi de Prusse à la tête « des méchants par principe ». (Ed. Lew. X. p. 1134). Les épithètes injurieuses pour qualifier le roi de Prusse sont nombreuses et évoquent une imagerie animalière: « malfaisant comme un singe »... quinteux comme une perruche » (Ed. Lew. t. XI. p. 995) « La bouche a quelque chose de Tigre: elle fait peur. . » écrit Diderot au sujet du portrait fait par Amédée Van Loo. (Salon de 1769).

Comment expliquer l'aversion quasi viscérale de Diderot pour Frédéric II. encensé par Voltaire d'Alembert et Grimm[6] alors que Catherine II. bénéficie de son admiration. Reçu au début de Mars 1751, à l'académie royale des sciences et belles lettres de Berlin, probablement sur recommandation de d'Alembert, Diderot dans une lettre de remerciements promet l'envoi de volumes de l'*Encyclopédie*, au fur et à mesure de leur parution, avec l'espoir que ses articles trouveront un accueil favorable. (AT. XIX. p. 424).[7] Or, il semble que c'est avec eux, que tout commença à se gâter. Au fur et à mesure de la lecture des volumes, l'animosité de Frédéric grandit envers *l'Encyclopédie* et bien sûr, envers son directeur le sieur Diderot, un inconnu à l'époque pour le roi de Prusse. En 1752 l'annuaire de l'Académie de Berlin se contente de mentionner: « D. Diderot, docteur en médecine, à Paris. » (In R. Mortier. *Diderot en Allemagne*. p. 165). Certaines grandes idées de *l'Encyclopédie*, son anti-militarisme et son pacifisme, en particulier, n'étaient pas pour lui plaire.[8] Méprisant et cynique il se défend en attaquant; après le partage de la Pologne: « Notez toutefois — écrit-il à Voltaire — que cette affaire-ci s'est passée sans effusion de sang, et que les encyclopédistes ne pourront déclamer contre les brigands mercenaires, et employer tant d'autres belles phrases dont l'éloquence ne m'a jamais touché ». (Voltaire œuvres complètes Ed. A. Aubrée t. LIII. p. 269. lettre du 1. 11. 1772). Le trait était destiné sans aucun doute à Diderot, qui ne s'est point joint au concert d'éloges et dont il n'ignorait pas l'influence. De plus, la carrière de Diderot croise depuis longtemps les ambitions du roi de Prusse, déjà chef des encyclopédistes, il devient à partir de 1765 un allié philosophique, un propagandiste parisien, de sa vieille rivale; de Catherine II.[9] Frédéric ignorait les « *Pages contre un tyran* » rédigé par Diderot en 1771 et dont il est l'objet.[10] Mais il a lu *l'Essai sur les préjugés*, du Baron d'Holbach (1770) et il se sentit atteint dans le vif: mépris de la gloire militaire et des privilèges nobiliaires, appel direct au peuple en vue des réformes à réaliser. Dès le mois de Mai 1770, roi de Prusse fait paraître sa critique sous le titre: *Examen de l'Essai sur les préjugés*[11] et l'envoie, sans tarder, à Voltaire et à d'Alembert. Voltaire lui répond le 8 Juin: « J'avais dans ma petite bibliothèque *l'Essai sur les préjugés*, mais je ne l'avais jamais lu, n'ayant vu qu'un verbiage sans esprit, j'avais jeté le livre. Vous lui faites trop d'honneur de le critiquer; mais béni soyez-vous d'avoir marché

sur des cailloux, et d'avoir taillé des diamants ! Les mauvais livres ont cela de bon qu'ils en produisent d'utiles ». (O. C. t. LIII. p. 216). Vers la fin de l'année 1770, Diderot prend connaissance de *l'Examen*... de Frédéric. A travers d'Holbach il se sent personnellement visé.[12] Leurs idées essentiellement sur ces thèmes, sont identiques, leurs fréquentes conversations ont servi, sans aucun doute de canevas à l'œuvre de d'Holbach, Diderot a même certainement corrigé le manuscrit du baron, comme il le faisait habituellement. Il y fait allusion dans une lettre à Sophie Volland.[13] Aussitôt il rédige d'un trait les *Pages contre un tyran*, en guise de réfutation de *l'Examen*... du roi de Prusse. Le thème central de l'ouvrage de d'Holbach, *l'Essai sur les préjugés*, consiste à prouver, écrit Diderot que « l'homme aime la vérité... Les erreurs passent, mais il n'y a que le vrai qui reste. L'homme est donc fait pour la vérité... puisqu'il court sans cesse après elle; qu'il l'embrasse quand il la trouve ». (O. P. pp. 135—136).[14] C'est ce thème que Frédéric entreprend de réfuter dans son *Examen*... en affirmant: « L'expérience me montre l'homme de tous les siècles dans l'esclavage perpétuel de l'erreur, le culte religieux des peuples fondé sur des fables absurdes accompagné de rites bizarres, de fêtes ridicules et de superstitions.. Qu'en puis-je conclure autre chose si ce n'est que l'homme est fait pour l'erreur... En recherchant la cause de ces erreurs, on en trouve que l'homme même en est le principe ».[15] A quoi Diderot rétorque: « Si la vérité n'est pas faite pour l'homme, pourquoi ce critique de *l'Essai sur les préjugés* a-t-il écrit ? Pourquoi est-il surpris de trouver l'auteur de *l'Essai*... plein d'erreurs ? Pourquoi le traite-t-il avec tant de mépris et de colère ? Pourquoi un homme qui fait si grand cas de son temps le perd-il à tracer des lignes qui ne serviront à rien ? » (id. p. 136).[16] Puis Diderot entreprend de faire la démonstration d'une idée qui lui est chère, maintes fois développées dans diverses œuvres.[17] « ...le mensonge — écrit-il — ...en corrompant le jugement et la conduite... est à l'origine de toutes nos calamités; c'est que le bien qu'il produit est passager et faible et que les suites en sont longues et toujours funestes; c'est qu'il n'y a aucun exemple que la vérité ait été nuisible ni pour le présent, ni pour l'avenir ». (id. p. 139). *Le Neveu de Rameau* « Lui », ne serait-il pas le porte-parole de Frédéric II, vantant le puissant du jour qui « démontra comme un et un font deux que rien n'était plus utile aux peuples que le mensonge, rien de plus nuisible que la vérité ».[18] (Ed. critique de J. Fabre p. 9) Et le philosophe « Moi » de rétorquer: « ..je crois que si le mensonge peut servir un moment, il est nécessairement nuisible à la longue et qu'au contraire, la vérité sert nécessairement à la longue, bien qu'il puisse arriver qu'elle nuise dans le moment ». (id. p. 10) Frédéric II. insinue que le prosélytisme des encyclopédistes montre une intolérance comparable à celle qu'il veut détruire. Diderot fait leur éloge pour avoir fait reculer le fanatisme et assuré ainsi la sécurité du souverain également: « ...il s'agit -écrit-il de séparer l'idée de probité de l'idée de l'existence de Dieu ». (O. P. p. 141). Indigné des « injures aux rois » Frédéric décide de « prendre la défense de (ses) confrères » ... « contre les horreurs que l'auteur a vomies » contre le Roi très Chrétien. Bien que l'ouvrage de D'Holbach ne comporte aucun trait personnel contre Louis XV, le roi de Prusse prend sa défense: « ...ignorez-vous qu'un bon citoyen doit respecter la forme du gouvernement sous laquelle il vit ? » (id. p. 144) et Diderot de répondre « Et si par hasard une des détestables lois de cette société décernait la peine de mort contre celui qui osera attaquer les lois, faudrait-il se courber sous le joug de cette loi ? » (ibid.)[19] — La remarque de Frédéric équivalait purement et simplement à une dénonciation. Ce fut l'endroit pour le philosophe français de faire un bouquet de tous ses méfaits et de les couronner. « Et puis après avoir blasphémé dit-il, la vérité, préconisé l'erreur, calomnié la nature humaine, défendu l'arrogance des gens à écusson, fait l'apologie des prêtres et de la superstition, voici notre critique tout affairé de l'éloge des guerriers... O l'indigne mortel qui ose faire l'apologie de ceux qui dévastent la terre... » (id. p. 147—148). Et enfin il ne manque pas de rappeler,

— non sans gauloiserie — que le guerrier prussien a encore d'autres compétences que n'a pas l'auteur qu'il critique, « . . . il sait mieux que lui. . . » (id. p. 142) et les points de suspension sont lourds de signification. Chacun connaissait sa passion non seulement pour les combats mais encore pour la flûte et la sodomie. En guise de conclusion Frédéric est vertement rabroué: « . . . tâchez de ne pas vous mêlez de ce que la philosophie aurait à faire parmi nous. . . »(id. p. 143) entendons: parmi nous, français, — quant au ton, à la grossièreté tudesque de son écrit: « . . l'indécence du tutoiement les apostrophes les plus méprisantes, les injures les plus dures » (id. p. 148) c'est plus que ridicule de la part du critique qui prêche la douceur et la modération. Sous une forme ironique le philosophe reprend les idées du roi de Prusse défendues dans *l'Examen*. . . et ravale ainsi son ouvrage au rang de platitude ridicule: « Qu'ai je donc appris dans ce livret ? Qu'il ne faut nul talent pour relever les fautes d'un auteur; que l'homme n'est pas fait pour la vérité ni la vérité pour l'homme. . que la superstition a son bon côté; que les guerres sont une belle chose, etc. etc. et que Dieu nous préserve d'un souverain qui ressemble à cette sorte de philosophe-ci » (ibid.).

Or ce « philosophe-ci » préparait déjà fiévreusement le dépeçage de la Pologne, nous sommes en 1770 — d'où sa réaction violente contre le pacifisme de d'Holbach. Il est à regretter que l'opinion européenne n'ait pu lire la riposte de Diderot, un pamphlet antimilitariste propre à mobiliser les bonnes volontés. Non l'opinion n'était pas au courant, pas plus que des répliques de *Neveu de Rameau*: Avant de donner la parole directement au roi de Prusse, dans les *Principes de politique des souverains* (1774) Diderot, par l'intermédiaire du Neveu, par « LUI », étale le cynisme de la loi du plus fort, mais aussi par « MOI » . . . l'impuissance des philosophes à empêcher les forfaits, sinon à réformer le monde. La vile pantomime du parasite n'est-elle pas dans un certain sens la protestation muette du philosophe contre ce que Paul Hazard avait appelé le menuet des princes et des philosophes[20] Avec cette différence que ce ne sont point les penseurs qui sont les maîtres des ballets — comme ils se l'étaient promis en devenant éducateurs, mais comme ce fut le cas pour le partage de la Pologne, ce sont les rois qui donnent le « la » et dictent le rythme des chants à la gloire des conquérants. Diderot s'en est rendu compte, à ses frais, mais trop tard pour éviter de devenir la cible principale des adversaires des lumières.

Malgré les invitations pressantes de Grimm et de d'Alembert qui voulaient saisir l'occasion du voyage en Russie pour ménager une rencontre de Frédéric et de Diderot, — le philosophe évita soigneusement Berlin à l'aller, de même pour le retour il refusa net: « Je n'irai point à Berlin » . .dit-il. . . pour ne pas blesser par des vérités honnêtes un monarque prévenu « ce grand Frédérick qui est quelquefois bien petit ». (*Mémoires inédits, de Diderot à Catherine II*. Dix-Huitième siècle No. 10. p. 219). Dire le contraire de ce qu'il pense de lui serait « du mensonge ». « Prévenu » c'est peu dire, à l'époque Diderot parlait déjà de haine: « . . . ce roi de Prusse qui me hait, à qui je le rends bien. . . » (id. p. 213).[21] Dans ces conditions, il ne pouvait être question, moins que jamais, de visite à Berlin si ce n'est pour lui livrer bataille: Après les *Pages contre un tyran* (1771) Diderot consacre encore deux écrits à dénoncer en Frédéric un vulgaire conquérant sans principes. L'un est un poème: *Parallèle* entre César et Frédéric (1774) et l'autre un ouvrage fait de maximes: *Principes de politique des souverains*. (1774) Parti de St. Pétersbourg, le 5 mars 1774, il atteint La Haye le 5 avril, et fait un compte rendu du voyage en mentionnant un poème fait en cours de route et son titre: *Parallèle* entre César et Frédéric, (Lettre à Catherine II. 9. IV. 1774. Ed. Lew XI. p. 980)[22] sur le ton du persiflage la confrontation des deux personnages se fait d'abord au niveau de l'individu; à la noblesse du Romain s'oppose la bassesse du Brandenbourgeois, au mâle parfait, le prussien sans virilité « qui jamais à femme n'a touché » (Ed. Lew. X. p. 864). La scène de l'action prend des dimensions nationales: avant dix ans la nation prussienne sera changée « En assassins, esclaves

et commis » (id.) puis européennes: César fut pleuré « Demain si Frédéric mourait /L'Europe s'en réjouirait » (id.). Les deux dernières strophes replacent le débat au niveau des talents; le profond historien des Gaulois est opposé au tricheur qui « à l'insu de Minerve » se mêle de faire des vers. Le ton du persiflage cède le pas au lyrisme épique; l'évocation d' « âmes brisées... de sang... des haillons de misères.. » (id.) de tout un peuple débouche, sur un ton, de nouveau railleur, sur le manque de talent littéraire d'un bel esprit[23]. Dans ce cas, comme toujours chez Diderot poète, on a affaire à un poème de circonstance motivé, sans doute, par le pamphlet mentionné plus haut et diffusé contre lui à Saint Pétersbourg. (voir note 21). Cinq mois plus tard, dans une nouvelle lettre adressée à Catherine, Diderot annonce l'envoi de quelques ouvrages dont un pamphlet qu'il vient de rédiger à La Haye, inspiré par la lecture de Tacite et intitulé: « *Notes marginales d'un souverain sur l'histoire des empereurs.* (12/9/1774/Ed. Lew. X. p. 1053). C'est le sous titre: *Principes de politique des souverains,* que la tradition imprimée a retenu.[24] Diderot va guider la « main illustre » du roi de Prusse sans le nommer, et les notes sur les *Annales et les Histoires* de Tacite deviennent ainsi un recueil de maximes absolutistes. Dans quelques paragraphes il le fait parler à la première personne, pour lui faire énoncer des principes qu'on lui attribuait communément[25], mais selon une méthode propre au philosophe, il intervient souvent ce qui demande une lecture attentive pour démêler le sens de la maxime, et il semble que l'intention première d'attribuer toutes les maximes au despote n'ait pas été suivie.[26] Le dessein de Diderot de démasquer le machiavélisme de Frédéric, à l'aide de Tacite, s'inscrit dans une vieille polémique de philosophie politique prenant en cette fin de siècle une nouvelle actualité et dont l'écho se retrouve dans l'ouvrage « le scélérat Machiavel... l'honnête Tacite.. »[27] lisons nous (O. P. Maxime CLXXVIII p. 194). Pour le premier le principe « rien de sacré » pour le trône, est un « secret de domination », pour le second un « forfait de domination » (id.). Une maxime concernant Néron (CXCIC. p. 198) se fait l'écho des discussions qu'un ouvrage[28] tentant de réhabiliter Tibère et Néron suscite dans les salons des d'Holbach: Refusant les témoignages de Tacite et de Suétone, l'auteur Linguet prend la défense des deux tyrans. Diderot rend compte de la polémique à ce sujet: Galiani donne raison à Linguet dénigrant Tacite et Suétone: Diderot se contente de remarquer tolérant: « Ce sont des folies (qui) marquent du génie ». (AT XIX. p. 299). Le mépris « souverain » du peuple s'étale au long des maximes: il doit rester pauvre et occupé.[29] Mais il y a crainte également: « Que le peuple ne voie jamais couler le sang royal pour quelque cause que ce soit. Le supplice public d'un roi change l'esprit d'une nation pour jamais. » (CXLVI. p. 188). Le trait dominant du portrait reste celui du conquérant déshumanisé « dont tout le code est renfermé dans un mot: Sois le plus fort. » (CLXVI. p. 192). Et ce code implique: l'éloge de la terreur « Punir le malheur dans la guerre... c'est vaincre ou mourir. » (CXVI. p. 182), de la rapine: « L'impunité pendant la paix, la certitude de la proie après la victoire: voilà le véritable honneur du soldat... ! » (CXVII. p. 182)[30], de la perfidie: « Allumer et faire durer la guerre entre voisins » (XCIV. p. 179). « Ne former des alliances que pour semer la haine », (XCIII. id.) Le moyen d'établir ce code: « Tout sacrifier à l'état militaire » (XCI. p. 182), le but: « Il n'y a qu'une personne dans l'Empire c'est moi » (XCIX. p. 180).

L'impérialisme dénoncé avec cette âpreté ne concernerait que le roi de Prusse? Ne s'agirait-il pas du despotisme éclairé en tant que tel?[31] Cet ouvrage serait-il une autocritique? Fallait-il cautionner par son séjour l'absolutisme? Clouant au pilori le tyran belliqueux qui se drape dans la toge du philosophe, Catherine n'est pas pour autant totalement épargnée, deux maximes au moins (CXXXIV p. 185 et CLXXXIII p. 196) font directement allusion à la tsarine, au meurtre de son mari. Mais la cible choisie, incarnant le despote, en tant que tel, est la « tête mal faite par quelque coin » (Ed. Lew. t. XI. p. 995) de Frédéric. Et la haine dont parle Diderot, Frédéric aussi « la lui rend bien »:

Deux siècles plus tard, durant la dernière guerre, le soudard allemand, qui transperça d'un coup de sabre, le corps de Diderot, à la hauteur du cœur, (il s'agit d'une copie du portrait peint par Michel Van Loo, reproduit dans le numéro spécial de l'Europe consacré à Diderot en porte la trace. 1963. No. 405—406 p. 34) que savait-il des encyclopédistes? Rien, peut-être. Mais le geste demeure symbolique: Le philosophe est un gêneur pour le conquérant; ses idées restent vivantes et agissent et les coups de sabre de toute la soldatesque nazie n'en sont pas venu à bout.

NOTES

[1] Frédéric II, ambitieux, sans scrupules s'inquiétait de l'accroissement de la puissance de Catherine II, mais surtout convoitait la Prusse polonaise. Par des prodiges d'habileté diplomatique il parvint à organiser avec Catherine II et Marie Thérèse le premier partage de la Pologne. Ce pays protégé de la France, perdait à la suite du partage, les deux cinquièmes de son territoire, de plus il s'engageait à ne pas modifier sa constitution, -c'est-à-dire à conserver le liberum veto source d'anarchie et de faiblesse. « La République » de Pologne était gouvernée par un roi élu et par une Diète composée de deux Chambres. Par suite de l'existence de liberum veto, depuis 1652, toute décision devait être prise à l'unanimité; ce qui rendait tout gouvernement impossible.

[2] J. Fabre dans sa thèse magistrale: *Stanislas-Auguste Poniatowski et l'Europe des lumières* (1952) offre une étude approfondie de la tragédie polonaise et de la responsabilité de l'Europe éclairée, des philosophes français en particulier, qui non seulement n'avaient pas dénoncé—à très peu d'exception près: [Rousseau]—le mauvais coup perpétré au mépris de tout droit, mais ont parfois approuvé, [D'Alembert, S. Mercier, Raynal] voire applaudi: (Grimm et Voltaire). Sur les 750 pages de la thèse, une immense documentation s'ordonne pour réhabiliter le roi trahi par les siens, par ceux mêmes qui le hissèrent au trône (Frédéric et Catherine II). Il est présenté à l'opinion, par ses adversaires, et non sans succès, comme un roi fantoche, ancien amant et créature de Catherine II. Or, l'auteur trace un bilan positif de son règne: Le souverain déploya des efforts désespérés pour gagner l'opinion publique à la cause de son pays. Avec lucidité il sut lui conserver le prestige moral qui l'aida à survivre au démembrement. S'il n'avait pas l'envergure d'un conquérant, ni d'un bon administrateur il était le plus proche de l'idéal des philosophes: un chef d'état ennemi du despotisme, épris de sciences et d'art.

[3] Il faut rappeler que les physiocrates ont soutenu la politique de Choiseul favorable aux Confédérés, et sans être bruyants, ils n'ont tout de même jamais approuvé le démembrement de la Pologne.

[4] Diderot fait feu de tout bois lorsqu'il s'agit de la Prusse: « Quelle multitude de beaux sujets fourniraient à la peinture — écrit-il-les atrocités des Prussiens en Saxe, en Pologne, partout où ils se sont rendus maîtres ». (*Pensées détachées sur la peinture, Œuvres complètes.* Assezat Tourneux. t. XII. p. 132).

[5] Cette référence ici et dans la suite, renvoie à l'édition collective dirigée par Lewinter (R.) des *Œuvres Complètes* de Diderot. P., Club Français du Livre. 1969. 1973. 15. vol.

[6] Encore prince royal, Frédéric envoie à Voltaire le buste de Socrate. En guise de réponse, il lui sera demandé d'envoyer, de grâce son propre buste car « Frédéric » est plus grand que Socrate. « Socrate » ne m'est rien, c'est Frédéric que j'aime. (Voltaire. *Œuvres Complètes* ed. A. Aubrée t. LII. p. 33.) Et le tout sur ce ton malgré leurs brouilles passagères jusqu'à la fin de leur vie.

[7] Cette référence, ici et dans la suite, renvoie à l'édition Assézat-Tourneux des *Œuvres Complètes* de Diderot. Paris 1876.

[8] La gloire militaire est le thème d'un de ses ouvrages le *Dialogue des morts.* La phrase finale est adressée aux encyclopédistes: « laissons aboyer ces roquets ». (Frédéric II. *Œuvres Complètes* t. XIV. pp. 253—255.)

[9] Le manifeste proclamant le 28. VI. 1762 Catherine, impériatrice de toutes les Russies désigne Frédéric comme son « plus mortel ennemi ».

[10] Le manuscrit unique de cet ouvrage portant le titre de: *Lettre de M. Denis Diderot sur l'examen de l'Essai sur les préjugés* fut découvert en 1937 à la Bibliothèque Nationale, par Franco Venturi, qui l'édite pour la première fois sous le titre: *Pages inédites contre un tyran.* Paris. GLM. 1937. (*Pages inédites* . . . par la suite).

[11] *Examen* . . . par la suite.

[12] Depuis leur première rencontre, en 1749, l'amitié et l'estime mutuel entre les deux hommes ne cessera de croître durant leur vie. D'Holbach riche, tient table ouverte pour tout le noyau du groupe encyclopédiste. Ses salons à Paris et son château à Grandval où les habitués, comme Diderot, ont leur chambre deviennent leur principal lieu de réunion. Il est établi que Diderot considéré par tous, comme le génie du groupe, fut avec d'Holbach le ciment du noyau encyclopédiste. Formé à l'université de Leyde, ce dernier apporte à l'*Encyclopédie* une collaboration dans le domaine scientifique,il rédigera des centaines d'articles techniques. Tous deux sont naturalistes et matérialistes, leur idéal commun: le bonheur des citoyens par la pratique de la vertu. La guerre de Trente ans qui dévasta le Haut-Palatinat, où se passe l'enfance du jeune Paul Thiry d'Holbach et la guerre aux Pays Bas, en 1743, quand il est étudiant à Leyde ont gravement influencé son évolution morale et intellectuelle. La haine de la guerre resta un sentiment tenace chez lui et il sut en empreigner son entourage, la rencontre et l'influence du baron allemand ont certainement joué un grand rôle dans l'hostilité latente, puis ouverte qui opposaient le guerrier — auteur de *l'Art de la guerre* — et le philosophe français. L'ouvrage de P. Naville: *Paul Thiry d'Holbach* Ed. Gallimard. Paris, 1943, donne une image fidèle de l'atmosphère intellectuelle du cercle d'holbachique. La correspondance de Diderot, surtout avec Sophie Volland, restitue le rayonnement intellectuel de ce que lui et ses amis appellent la « synagogue », soit le cercle holbachique.

[13] « . . . tout mon temps au Grandval s'en va à blanchir les chiffons sales du Baron ». [2(11) 1769. Lettres à SV. t. III. p. 224].

[14] Cette référence, ici et dans la suite, renvoie à l'édition Vernière des Œuvres Politiques de Diderot. Paris. 1963.

[15] *Examen de l'Essai sur les préjugés* — (Œuvres de Frédéric le Grand, Berlin, Decker. 1848. t. IX pp. 132—133. in O. P. Ed. Vernière p. 138).

[16] « Comme je n'ai point de temps à perdre . . . » (O. P. p. 131) écrit l'auteur.

[17] « . . . Les avantages du mensonge sont d'un moment, et ceux de la vérité sont éternels; mais les suites fâcheuses de la vérité, quand elle en a, passent vite, et celles du mensonge ne finissent qu'avec lui ». (Œuvres Philosophiques Ed. Vernière p. 365). Même idée dans le texte censuré par l'imprimeur Le Breton de l'article « Philosophie pyrrhonienne » de *l'Encyclopédie*. « Une vérité, quelle qu'elle soit, nuisible pour le moment, est nécessairement utile dans l'avenir. Un mensonge, quel qu'il soit, avantageux peut-être pour le moment, nuit nécessairement avec le temps. Penser autrement, ce n'est pas connaître le vrai caractère ni de l'un ni de l'autre. » (id. p. 366). Diderot lecteur assidu et admirateur de Montaigne n'hésite pas à condamner cette réflexion du maître au sujet de l'éducation vertueuse des hommes: « S'ils (les hommes) sont touchez de voir le monde bénir la mémoire de Traian et abominer celle de Néron, si cela les esmeut . . . qu'elle accroisse hardiment (cette opinion) et qu'on la nourrisse entre nous le plus qu'on pourra ». (*Essais*. liv. II. ch. XVI.) « Mais, seigneur Michel, lui répondrais-je, — écrit Diderot si cette opinion est fausse il ne faut ni la nourrir, ni l'accroître car c'est un mensonge, et le mensonge n'est jamais bon à rien; utile pour le moment, il nuit toujours dans l'avenir au rebours de la vérité qui dédommage infailliblement dans l'avenir de son inconvénient actuel. » (Lettre à Falconnet. 6. IX. 1766. AT. XVIII. 176). Dans la *Lettre sur la librairie* prenant la défense du *Dictionnaire philosophique* de Bayle, Diderot réfute son prétendu influence pernicieuse par le même argument: le mensonge est tôt ou tard reconnu et méprisé, mais la vérité ne s'étouffe jamais, elle se répand peu à peu, elle ne . . . peut jamais avoir quelque danger réel ». (AT. XVIII. p. 66.). Il semble que le thème est un de ceux qui sont à l'ordre du jour des conversations du Grandval, sa fréquence dans les œuvres et dans les lettres justifie également la participation, non seulement spirituelle, mais effective de Diderot à *l'Essai* . . . de d'Holbach.

[18] Paradoxe essentiel à la pratique et même à la théorie du despotisme éclairé. Diderot prédisait en quelque sorte la lettre de Frédéric II à l'Académie de Berlin, en date du 23. X. 1777. Sa Majesté ordonnait de mettre en concours la question suivante: S'il est utile de tromper le peuple? Sur 33 réponses, 20 pour la négative et 13 pour l'affirmative, 4 furent acceptées pour la négative et 7 pour l'affirmative. (Nouveaux mémoires de l'Académie de Prusse, VIII. 46, in Diderot: *Le Neuveu de Rameau* Ed. critique. J. Fabre. p. 129).

[19] Ce passage annonce un second ouvrage de Diderot visant également Frédéric II. *Principes de politique des souverains*, (1774) rédigé au retour du voyage en Russie, en particulier la maxime LVIII: « Attachez le salut de l'Etat a une personne; préjugé populaire, qui renferme tous les autres. Attaquer ce préjugé, crime de lèse majesté au premier chef. » (O. P. p. 172)

[20] « Ils (les philosophes) disaient que depuis de siècles les rois n'avaient travaillé à

rien d'autre qu'à forger des chaînes dont les peuples étaient chargés, et ils faisaient courbette devant ces mêmes rois. » (Hazard, P., *La pensée européenne au XVIIIème s. p. 323*)

[21] C'était bien le cas. Furieux des refus répétés de Diderot de faire acte d'allégeance à Berlin, d'autant plus qu'informé des succès du philosophe à la cour de Catherine et des éloges faits à sa rivale, le roi de Prusse fait circuler par son ambassadeur, Solms, à St. Pétersbourg, un pamphlet contre Diderot dans lequel l'homme et son œuvre tout entier sont dénigrés. L'écrit publié par les *Nouvelles littéraires de Berlin*; (mardi 21. XII. 1773, t. IV. pp. 385—391, in M. Tourneux: Diderot et Catherine II, où le pamphlet est reproduit en entier dans l'appendice) comporte comme remarque finale: « . . . ces messieurs (J. J. Rousseau et Diderot) veulent fronder tous les usages de nos sociétés et jouir de tous leurs avantages » (id. p. 531) et trahit assez l'esprit dans lequel il fut composé. Deux semaines plus tard, Frédéric II. écrit à D'Alembert: « ce que je sais, c'est que je ne saurais soutenir la lecture de ses ouvrages, (de ceux de Diderot), tout intrépide lecteur que je suis. Il y règne un ton suffisant et une arrogance qui révoltent l'instinct de ma liberté. » (7/1/1774; ed. Lew. t. X. p. 1121). Le ton est celui du pamphlet. Ces circonstances confirmeraient l'hypothèse de M. Tourneux. Selon lui, « la main illustre » qui rédigea le pamphlet contre Diderot fut bien celle du roi de Prusse.

[22] Un parallèle avec César a été fait déjà, quelques semaines plus tôt, au moment des adieux faits à la tsarine. Diderot la compare à l'empereur romain qui « . . . ne lui apprendra rien . . . Vous avez tout son génie, — lui-écrit-il, et lui n'a rien de votre bonté . . . (22/2/1774) Ed. Lew. XI. p. 1139). Le pendant fait quelques semaines plus tard équivalait, sous une forme transposée, à un parallèle entre Frédéric et Catherine.

[23] Pourtant, 15 ans plus tôt, en 1760, au moment de la publication des Œuvres du philosophe de Sans-Souci, Diderot dans une note fait l'éloge de l'homme « . . . parmi les plus grands . . . » (AT. VI. p. 322) et de l'écrivain dont les poésies « sont pleines d'idées de chaleur et de vérités grandes et fortes. » (id.)

[24] *Principes* . . . (par la suite). Le titre exact du manuscrit autographe porte: *Notes écrites de la main d'un souverain à la marge de Tacite*, et il comprend 229 paragraphes.

[25] « . . . la science de la guerre est seule utile » (O. P. CII p. 180) « Mes sujets ne seront que des ilôtes sous un nom plus honnête. » (id. CV. p. 181) — « Mes idées, suivies par cinq ou six successeurs, conduiraient infailliblement à la monarchie universelle » (id. CVI. ou encore les maximes CCIX, p. 202, CCXXV: p. 206) « qu'on m'apporte ma flûte ») sans équivoque nous sommes chez Frédéric II), et les maximes CCXXVII et CCXXVIII p. 207.

[26] « Dans un Etat, il n'y a qu'un asile pour les malfaiteurs, le palais de César. » (CLXXIV. p. 194 ou encore maxime CXCIX. p. 199).

[27] L'admiration manifestée pour Tacite n'a d'égale, chez Diderot, que son goût pour Montaigne: « . . . Je ne donne pas facilement — écrit-il, à un littérateur le titre d'homme de génie; Tite Live, à mon avis, n'est qu'un bel et majestueux écrivain; Tacite est un homme de génie. » (AT. III. p. 536) ou encore: « Tacite est le Rembrandt de la littérature ». (AT. XII. p. 105). Nous verrons plus loin que pour la défense de Sénèque, le philosophe suit les traces de Tacite.

[28] Linguet *Histoire des révolutions de l'empire romain*. Paris Dessaint, 1766. Diderot le considère comme un adversaire des philosophes: « . . . en tout temps il y a . . . des Palissots, des Linguets et des Frérons. » — écrit-il. (*Œuvres Philosophiques* Ed. Vernière p. 632).

[29] « Pour l'appauvrir, il faut créer des gens qui le dépouillent, et dépouiller ceux-ci; c'est un moyen d'avoir l'honneur de venger le peuple, et le profit de la spoliation ». (LXXX p. 178). « Le besoin satisfait, le reste appartient au fisc. » (CXX. p. 182) « Persuader à ses sujets que le mal qu'on leur fait est pour leur bien ». (CLXXXIV. p. 196).

[30] « Dévaster dans la guerre . . . briser tout ce qu'on ne peut emporter » (maxime C. p. 180). Diderot saisit toutes les occasions pour dresser le portrait d'un fin connaisseur en carnage. C'est ainsi que dans son *Essai sur la peinture*, évaluant les difficultés à vaincre pour un peintre qui n'a jamais vu la scène de son tableau il écrit: « Quel est le tableau de bataille qui put supporter le regard du roi de Prusse ? » (AT. X. p. 505.)

[31] Ce fut Leibnitz, à la place de Pope, qui devait faire les frais du désenchantement de Voltaire sur le plan philosophique. Rejetant les thèses optimistes, Voltaire dans Candide s'en prend nommément à « Leibnitz (qui) ne pouvait pas avoir tort » (éd. critique. A. Morize. p. 213) alors qu'il épargne son vrai maître Pope, dont il fait l'éloge dans un chapitre des lettres philosophiques (XXII). Ce choix lui était-il dicté par sa préférence politique, pour l'Angleterre qu'il connaissait; après son expérience prussienne qu'il venait de connaître, Diderot ne se serait-il pas laissé guider par des considérations analogues ? Comparant les deux souverains, il opte en faveur de Catherine; s'il faut dénoncer: que ce soit Frédéric.

Klára Padányi

Parentés entre la conception de l'amour de la poésie d'Endre Ady et celle de l'Art Nouveau

Il peut paraître surprenant, injuste, voire blasphématoire, en se souvenant d'Endre Ady et en s'inclinant devant son génie, de ne pas le choisir lui-même pour mesure-étalon absolue en examinant ses liens avec l'art de son époque, de ne pas rapporter à sa personne tout ce qui lui ressemble ou lui est apparenté mais, au contraire, d'extrapoler à partir d'une manifestation artistique caractéristique du début de notre siècle et de l'analyser pour la bonne raison qu'on y trouve à l'état concentré des impressions et un sentiment de la vie qui sont d'une certaine manière répercutés dans la poésie d'Ady. Il s'agit, en l'occurrence, de l'Art Nouveau 1900 (du style dit « Sécession », dans les pays germaniques et en Hongrie) et, plus précisément, des types de représentation liés à l'amour de la peinture « sécession ». J'aimerais vous convaincre, Mesdames et Messieurs, du fait qu'il n'y a là aucun arbitraire et, surtout, aucun lien forcé. On ne peut parler de coïncidences ou de ressemblances complètes, ne serait-ce qu'en raison des différences de genre, mais plus essentiel encore est le fait que la souveraineté de la poésie d'Ady, l'unicité qui découle de son génie et, surtout, l'impossibilité qu'il y a à la comparer au médiocre, ne supportent pas l'établissement d'analogies aussi spectaculaires. Tout ceci, néanmoins, n'exclut pas que nous trouvions dans la peinture de la fin du siècle dernier et surtout dans un de ses thèmes exprimé avec une hardiesse neuve et parfois avec des extrêmes frôlant la perversité, la sexualité, l'érotisme, l'extase amoureuse se fondant dans la sensation de la mort, le péché et le mystère incarné dans la femme, la femme-démon et la femme-sphynx, enfin, qui motive plus ou moins l'impression fondamentale du cycle des poèmes à Léda. Certes, dans ceux-ci, Ady vit le tourment et la volupté du choc le plus souvent hostile des sexes dans une fièvre effrénée que l'art de l'époque ne fut jamais à même de rendre. D'ailleurs, ce qui, dans la peinture Sécession, s'est transformé en système iconographique et, disons-le, en banalité pratiquement transparente jusqu'au schéma de base, devient dans la poésie d'Ady un ensemble de significations et une pluralité de sens s'interpénétrant, se modifiant et s'enrichissant mutuellement.

Le passage au premier plan, dans l'art Sécession, de la représentation de l'amour, de même que la sensualité exaltée des représentations, sont étroitement liés à l'atmosphère de crise de l'époque. En effet, deux déchirements fondamentaux déterminent les centres d'intérêt de la peinture Sécession. L'un est la situation de l'homme dans le monde et l'expérience tout en négatifs de cette situation: incertitude, angoisse, sentiment d'assujettissement au destin et incompréhension vécue théâtralement du mystère de la vie et de la mort. L'autre source de ce déchirement réside dans les rapports de l'homme et de la femme, et plus précisément le mystère perçu depuis peu dans ces rapports auparavant en apparence sans problèmes, par suite des relations d'une hostilité impénétrable entre les sexes et de leur sentiment d'assujettissement. On trouve un antécédent de cette conception de l'amour dans l'art de Füssli et, plus encore, dans celui de Goya. En effet, Goya voyait surtout dans les rapports hommes-femmes la lutte des sexes, la captivité où se retrouvait l'homme, et à travers cela une atteinte et une véritable insulte à la liberté humaine. L'art Sécession, cependant, n'avait pas grand chose à voir avec le penchant pour la satire et l'amertume débordante de Goya, préférant, dans son impuissance et pour se défendre, se soumettre au pouvoir d'Eros.

Lorsque la peinture Sécession créa son type caractéristique de femme, elle y intégra ces deux déchirements, ces deux types de doute mais, de toute évidence, ce n'est pas un hasard si elle profanisa, sans le vouloir, la question de l'être et trouva pratiquement

plaisir à identifier l'existence à l'érotisme. Hans Hofstätter, spécialiste suisse du *Jugendstil*, décrit de la manière suivante cette figure de femme porteuse de significations diverses: « De grands yeux sombres emplis d'un désir indéterminé regardent, à partir du monde réel — dans lequel aucune sorte de désir ne trouve satisfaction — vers le néant, en attente. Des mains pâles et étroites aux doigts tremblants tiennent une fleur ou un vase précieux laissant pressentir l'au-delà. La beauté consumante se transforme en motif principal: elle incarne la passion et la fragilité humaine. » Ce type sentimental « hérité » des préraphaélites anglais, exprimé avec une telle poésie par Dante Gabriel Rossetti et Burne-Jones, continue de vivre dans l'art Sécession: dans l'art du Belge Khnopff et du Hollandais Toorop, le teint pâle, les grands yeux sombres dévorant le visage, la bouche à la sensualité appuyée et les cheveux retombant en vagues abondantes symbolisent également le mystère de la vie, l'impossibilité de la posséder et l'insatisfaction des désirs. Muther, qui connaît remarquablement cette période, écrit: « En entendant le nom de Khnopff, tout le monde pense à ces jeunes filles silencieuses au rire triste et à ces têtes de sphynx au regard froid et sans âme fixé sur l'infini: des yeux qui brillent en profondeur d'une lumière inextinguible et des lèvres pâles avides de sang ».

Mais ce personnage de femme fragile et pâle, rêveuse, à la fois éthérée et sensuelle, est également présent dans la peinture de Lajos Gulácsy, porteur de la mélancolie de la fragilité humaine, du doux fourmillement des rêves ou du désir nostalgique de fuir la banalité et la cruauté du quotidien. *(La vestale, Ode au rosier)*.

Dans la poésie d'amour d'Endre Ady aussi, la passion se mêle au sentiment de la fragilité humaine, mais non pas de cette manière, transposés en une figure de femme symbolique et unique, d'une façon aussi impersonnelle et lointaine. C'est peut-être seulement la décadence d'une sensualité raffinée des « doigts roses et tremblants » et de la « femme-sphynx des larmes » chantés dans « la Femme des larmes » *(Könnyek asszonya)*, celle de ce qu'István Király a appelé « un moelleux tremblant, frémissant, nerveux, tombant dans le morbide », qui rejoint vraiment l'atmosphère propre aux créatures de l'art Sécession que nous venons de décrire.

Ou bien le poète, qui s'était donné lui-même le nom de « parent de la mort », revêt les atours raffinés et choisis du style Sécession, en s'entourant de décors tristes et mélancoliques:

Je suis parent de la Mort, / J'aime les amours évanescentes, / J'aime embrasser celle / Qui s'en va. J'aime les roses malades, / Les femmes fanées si elles ont du désir / Les temps d'automne / Rayonnants et chagrins. / J'aime les heures tristes / Et son appel spectral d'avertissement, / Le double enjoué / de la grande et sainte Mort.

Cependant, dans le cas d'Ady, l'entrelacement des idées d'amour et de mort et leur vécu à tous deux, simultané et précisément l'un par l'autre, ne résulte pas d'un sentiment de nostalgie, d'angoisse ou de peur de vivre. Même si il a écrit « Je tremble devant la vie », son intellect et ses instincts « savaient » la vie, et il la vivait dans les contrastes éclatants du rouge et du noir, et non pas dans la pénombre furtive et languide du crépuscule. C'est précisément cette vie intensifiée et intensément vécue qui lui fit voir sa finalité; il vécut l'anéantissement à travers l'extase de la passion avec la sensibilité d'un homme et d'un poète qui reconnaît l'évanescence dans l'éphémère de l'amour physique, et qui aspire peut-être au Néant. Mais le jaillissement de la passion, son ensevelissement, les pleurs que celui-ci arrache et son deuil sublime sont de toute évidence présents dans ces poèmes de mort claquant des dents et tremblants d'amour. C'est cette signification extrêmement complexe et stratifiée que suggèrent « En barque sur la Mer Morte », « Au bal avec Léda », « les Anciens Amants d'autrefois » et « Ensevelissement en mer » *(Csolnak a holt-tengeren, Lédával a bálban, Volt hajdani szeretők* et *Temetés a tengeren)*. En effet, si le sentiment de vie qui y est exprimé est apparenté à celui que font pressentir les sphynx

de Rossetti et de Khnopff et les jeunes filles pâles mais aux lèvres avides de sang, la vision qui se dégage de l'image poétique n'a pas d'analogie dans l'art pictural:

« Brouillard et hymne. La mer gronde, / On nous emmène dans une barque rouge. / Avec des larmes, des fleurs et la peur. Et le vent âpre d'une tempête d'hiver éclate, / Notre barque rouge s'élance sur la mer / Et nous filons, blancs et défunts. »

Cependant, la peinture Sécession n'a pas transposé son sentiment de la vie romantique et névrotique tout empreint du désir de l'amour et de la peur de la mort uniquement dans ces êtres aux cheveux tombants, aux yeux d'ombre et à la bouche sensuelle, ces Béatrice et ces Francesca modernes. Ce type de femme à la fois sensuelle et immatérielle connaît une certaine simplification, et ce surtout dans les régions de langue allemande; il représente moins le problème existentiel, et se transforme avec plus de franchise en incarnation de l'amour. On voit naître le symbole de la femme fatale, qui est également celui du péché et qui coïncide dans une large mesure avec la conception nietzschéenne, dont l'esprit devait tant empreindre toute cette époque: « La femme, écrit Nietzsche, est une chatte belle et dangereuse, avec le piège de la sexualité ». Un texte contemporain parle également, quelque peu naïvement mais de façon imagée, de la nature de la femme fatale, c'est-à-dire de la femme devenue démon, de sa sensualité ouverte et crue, et de sa séduisante dépravation: « C'est la conscience du péché, d'un péché qui n'est glorifié que par la beauté et qui devient évident par la beauté. Des péchés qu'elles réalisent, mais qu'elles sont incapables de fuir. Elles portent cela en elles, dans leur nature. Il n'y a rien en elles de robuste, tout y est animal. Chez elles, l'âme est coupable, privée de résistance. Leur corps aspire, sans forces, à la volupté, et elles exigent plus de plaisirs que le monde ne leur en donne ».

Dans l'interprétation du tournant du siècle, le péché revêt une signification différant radicalement de celle de la conception chrétienne: il représente les extrêmes de la nature humaine qui sont, précisément de par leur caractère extraordinaire, propres à entraîner l'homme dans l'autre extrême en contournant le médiocre, extrême qui est celui de l'humilité et de la bonté. Le péché n'est donc pas en l'occurrence une faiblesse condamnable, mais tout bonnement une exigence d'ordre éthique, quelque chose de désirable et de mystérieux tout à la fois; c'est par lui qu'on découvre la force mystique du mal, représentée par des sphynx, des méduses, des vampires, des Judith, des Salomé, des Messaline et des Cléopâtre.

Là non plus, ce n'est pas par hasard que l'art Sécession a découvert ces types de femmes-démons; il est probable que ses créateurs se sont largement inspirés des thèmes de l'univers païen, exotique et archaïque de Gustave Moreau, et que l'atmosphère lourde de miracles et de péchés de la peinture de Moreau *(Galatée, Salomé, Œdipe et le Sphynx)* a marqué cet art. C'est après cela que Franz von Stuck, figure de proue de l'art Sécession munichois, peignit en 1893 sa célèbre toile intitulée « le Péché », qui représente une femme nue et un serpent, puis sa « Méduse ». C'est sous l'égide de la même conception que virent le jour « les Sataniques » de Félicien Rops, « le Sang de la Méduse », de Khnopff, la bacchante de Habermann et la « Salammbô » de Strathmann, respirant un érotisme languissant. Les représentations de Judith de l'Autrichien Klimt et ses personnages de femmes sombrant et tourbillonnant dans une extase démente se situent dans la même ligne, ainsi que la courtisane couchée de Schiele, qui frise la pornographie, et la série de Salomé réalisée, pour illustrer le poème d'Oscar Wilde, par Beardsley, qui exalta avec le raffinement d'un connaisseur le péché de la chair et sa volupté.

De toute évidence, Ady n'avait rien à voir avec ces monstrueuses têtes de Méduse souvent cauchemardesques, avec ces Salammbô surchargées de voiles et de pierreries ou avec ces perversités tombant dans le fantastique. Dans le même temps, on reste frappé par l'identité des impressions, l'attrait exercé par une femme en qui il voit un démon et

qui signifie sa condamnation et, en général, par le perception du mal concentré dans la femme, accompagnée du naufrage dans ce mal captivant, séduisant, ensorcelant et délicieux. C'est l'une de ses impressions les plus personnelles, « noyées dans les baisers, les larmes et le sang », qu'Ady exprime dans l'une des strophes du poème « Embrasser jusqu'à la défaillance » *(Csók az ájulásig)*: « Malheur à celui qui est déjà passé par là, / Et malheur à celui qui y a trouvé une femme. / Sa bouche corrosive n'est jamais rassasiée, / Ses lèvres, ses dents, son cœur s'usent et s'éliment, / Mais elle embrassera jusqu'à la défaillance ». Cette soif de baisers est réciproque, et traduit tout autant l'insatisfaction et l'avidité d'Ady que celles de la femme chantée. Dans « Viens, Léda, que je t'étreigne » *(Jöjj, Léda, megölellek)*, il nous parle sans équivoque possible du pouvoir destructeur de la femme-démon: « Tes yeux sont tristes et méchants, / Tels deux profonds foyers de la Géhenne: / Mes yeux sont rongés de larmes salées / Lorsque je regarde tes yeux. / Tes lèvres sont avides et exsangues / Comme des chenilles dans un essaim de papillons: / Si elle s'approche de toi en tremblant pour un baiser, / Que crève ma bouche. / Ton giron, doux et chaud, m'appelle / Comme un coussin coupable et berceur / De duvet de sorcière: / Viens, Léda, que je t'étreigne. »

Bien que le personnage de la femme érotique et mondaine de la période 1900 ait déjà suffi en soi à la faire associer à l'idée de sexualité et d'étreinte, l'art Sécession inclut également à son répertoire de représentations celles du baiser et de l'étreinte. Tandis que chez le Norvégien Munch, ce thème exprime la perception désespérée et douloureuse de la solitude et de l'aliénation et le fait que l'homme et la femme sont seuls avec eux-mêmes jusque dans l'amour, la plupart des maîtres du *Jugendstil* mettent en relief dans les relations entre les sexes, non pas la solitude, mais l'asservissement, et l'angoisse fait chez eux place à la volupté perverse qui découle de cet asservissement. Les vampires, les sphynx tuant leurs victimes d'un baiser mortel et les scènes d'enlèvement sont autant de thèmes inspirés par l'impression quelque peu morbide laissée par un amour meurtrier. Stuck, dans « le Baiser du sphynx », tout comme le Hongrois István Csók, dans son tableau « les Vampires », nous font entrevoir un instant d'une passion sanglante de l'affrontement des sexes. Par contre, un maître mineur du symbolisme français, Schwabe, de même que l'Allemand Klinger, représentent d'une manière beaucoup plus crue l'état à la fois sensuellement exalté et proche de la narcose de l'entrelacement des corps des amoureux dont Ady a écrit dans son poème « Debout au bord d'une falaise sauvage » *(Vad szirttetőn állunk)*:

« Des crampons de chair sanglants nous retiennent / Tant qu'ils sont fondus ensemble: / Nos lèvres bleuies et tremblantes. / Tant que tu m'embrasses, nous ne disons rien. / Si tu parles, c'est la chute. »

Mais il est peut-être plus intéressant, plus valable pour nous, de voir de plus près l'œuvre d'un autre Hongrois, contemporain d'Ady, le peintre Lajos Gulácsy. Ce maître si chaste et rêveur « vivant dans une langueur sacrée » consacra toute une série de toiles à l'amour, des toiles inépuisables dans leur ton, leur intensité et leur contenu. Bien que dans ses plus beaux tableaux représentant des amoureux, l'homme et la femme soient traités à égalité, et bien que leur amour réciproque soit tantôt sublimé en poésie pure *(le Jardin du magicien)*, tantôt élargi en une vision de passion enivrante *(l'Extase)* et tantôt en expression de la nostalgie ressentie par l'artiste pour le passé *(le Mulâtre et la femme d'une blancheur de statue)*, Gulácsy alla jusqu'aux tréfonds de la vie instinctive — du moins par le jeu de son imagination tourmentée et sans bornes. Il connaissait l'amour démoniaque et sadique, comme le révèlent l'érotisme subtil et décadent de sa prose Sécession et la soif féroce d'amour dont il parle dans ses souvenirs, tout comme la sensualité exacerbée de certaines de ses toiles. En effet, dans « l'Idylle » ou dans « le Jardin de Don Juan », l'amour est transposé en présence de la tentation: l'homme y devient démoniaque, la

femme, en tenue d'Eve, y est pleine de sensualité, et l'un des deux est le séducteur tandis que l'autre assume le rôle de celui qui est tenté.

Poète « de lutte et de noces éternelles », Ady a précisément réussi à aller le plus loin dans l'expression de cet amour de destruction mutuelle. Il est vrai que, comme l'écrit György Rónay, cela se passe sur un plan sentimental « Sécession », c'est-à-dire quelque peu artificiel, mais le poète confère un tel crédit personnel à cette fièvre amoureuse que comparées à lui, les représentations picturales sont, elles, de simples généralisations symboliques.

On trouve dans la tristesse lancinante exprimée dans « le Demi-baiser » *(Félig csókolt csók)* le tourment pratiquement adouci en désespoir résigné du désir et de l'inaccessibilité de l'irréconciliable dualité de l'amour:

« Chaque fois que nous nous arrêtons, nous tombons dans les bras l'un de l'autre. / Nous brûlons et nous avons froid. / Tu me repousses: mes lèvres sont en sang, / Tes lèvres sont en sang. / Nos noces ne sont pas encore pour ce soir. »

Jusqu'à l'intimité passagère du fait de tomber dans les bras l'un de l'autre est absente de « Je veux te garder » (*Meg akarlak tartani*):

« Les désirs vivants sont autant de bourreaux, / Et le plus beau temps présent est une malédiction: / Je te quitte, car je te désire très fort. »

Parmi les peintres de l'époque, Edward Munch, dont nous avons déjà parlé, fut celui qui s'identifia le plus personnellement aux problèmes cardinaux de son époque, du fait de ses angoisses, de sa peur de la mort et de son penchant pour la psychologisation, qui allait jusqu'aux profondeurs freudiennes. Comme il y vivait son propre sort, il n'avait pas plus de points communs avec les excès imaginaires de ses contemporains qu'avec leurs extravagances théâtrales ou artistiquement raffinées. Il discerna avec horreur les forces démoniaques dans les rapports de l'homme et de la femme. Plus exactement, c'est tout ce qu'il sut y voir. C'est effectivement l'affrontement des sexes qu'il représenta dans « la Cendre », « la Jalousie », « la Danse de la vie », « l'Attirance », « la Séparation » et « le Vampire », mais il y projeta ses angoisses et sa peur métaphysique. C'est ainsi que l'amour se transforma dans son art en un instrument infernal d'intensification de la solitude. Mais dans ses toiles, l'amour est à la fois un cauchemar et une fatalité périlleuse, en même temps que martyre mutuel, perte réciproque et source de malheurs infinis.

Pour ce qui est du caractère extrême de la représentation de l'amour destructeur, le peintre le plus proche d'Ady reste Munch. Dans son contenu, pourtant, leur représentation de l'amour diffère radicalement: chez Munch, la sexualité est la quintessence même de l'horreur et de la peur de vivre, un amas de cendres sans flamboiements et sans passion brûlante. Le désir de vivre d'Ady, sa vitalité propre, lui font voir l'amour sous les couleurs d'outrances sado-masochistes de volupté et de souffrance, d'extrêmes opposés se supposant mutuellement. Cette avidité goulue de vie, ce oui à la vie éclatent dans des poèmes comme « C'est en vain que tu me tentes, toute blanche » *(Hiába kísértesz hófehéren)*, « Je suis une plaie grûlante » *(Tüzes seb vagyok)* ou « le Silence blanc » *(A fehér csönd)*, mais c'est précisément ce vécu intense du désir qui déchaîne en lui les malédictions, autant de paroles de vengeance de l'impuissance et de l'humiliation de l'homme livré aux supplices de l amour à jamais inassouvi. C'est là une malédiction et une vengeance du sentiment offert par un amour de sirène et, dans le même temps, un désir renouvelé, l'évocation têtue d'une volupté née dans le tourment et donnant naissance à d'autres tourments:

« Je suis une plaie brûlante, je brûle, / La lumière me torture comme me torture la rosée, / C'est toi que je veux, toi que je suis venu chercher, / J'ai le désir de nouvelles souffrances: c'est toi que je veux. / Que danse ta flamme, chauffée à blanc, / Les baisers me font mal comme me font mal les désirs, / Tu es mon tourment, ma Géhenne, / Je te

désire tant, je te désire tant ! / Le désir m'a déchiré, les baisers m'ont lacéré. / Je suis une plaie, je brûle, je suis avide de nouvelles souffrances, / Donne-moi à souffrir, à moi qui suis affamé: / Je suis une plaie, embrasse-moi, applique le feu sur moi, brûle-moi. » Dans « le Silence blanc », l'auteur de « Je suis une plaie brûlante » élève à des dimensions pratiquement cosmiques le sentiment de disparition, de perte, par la représentation désespérée et d'une sauvagerie brutale de la dépendance mutuelle du couple rejeté dans le « silence », c'est à dire dans l'univers:

« Le blanc suaire du diable est tombé sur nous, / Le monde devient blanc et silencieux, / Je te maudis, je te déchire, je te consume, âprement, / Maudis-moi, déchire-moi, consume-moi et crie, je le veux. / Le silence, ce suaire blanc, me tue: / Chasse-moi loin de toi, sinon c'est moi qui te chasserai. »

Mais c'est dans le célèbre « Noces d'autours dans les bruyères » *(Héja-nász az avaron)*, l'un des poèmes à Léda les plus fréquemment cités, que l'on trouve l'expression sans doute le plus caractéristiquement Sécession de la lutte éternelle entre l'homme et la femme et de l'affrontement hostile entre les sexes. Ady y concentre sans significations associatives, en quelque sorte à nu, en un symbole unique, la figure érotique et mélancolique du duel amoureux. C'est intentionnellement que je parle ici de figure, car la représentation en emblème, si caractéristique de l'art Sécession, y saute aux yeux. On pense automatiquement à un tableau de Schwabe ou de Klinger en entendant ces quelques vers, qui seront ma conclusion:

« Ce sont là nos dernières noces: / Nous lacérons notre chair mutuellement / Pour tomber dans les bruyères d'automne ».

Judit Szabadi

Об истоках и силе художественной правды в литературном произведении

(На материале анализа творческой истории и идейно-художественных особенностей романа „Никола Шугай, разбойник" Ивана Ольбрахта)

Творчество Ивана Ольбрахта (литературный псевдоним Камила Земана, 1882—1952) вошло живой силой в поступательный ход развития чешской и мировой литератур. Народный художник, один из зачинателей новой социалистической литературы в Чехословакии, он откликнулся в своих произведениях на наиболее насущные вопросы лоскутной империи Габсбургов и домюнхенской Чехословакии.

Активную борьбу вёл Иван Ольбрахт и против угнетателей Закарпатья, за лучшее будущее его трудового народа. Развивая реалистические завоевания чешской литературы, Ольбрахт первый по-настоящему без декоративных бутафорий показал Закарпатье 20-х—30-х годов XX столетия и его жителей в нищете и страданиях. Он показал без ложной патетики, без ходульности всю глубину праведного гнева обездоленных верховинцев.[1] Его статьи, репортаж *Земля без имени*[2] (1932), рассказ *Неверная Марийка*[3] (1933), роман *Никола*

Шугай, разбойник (1933), сборник рассказов *Голет в долине* (1937) были порывом бури, которая рассеивала тьму, скрывавшую правду о жизни трудящихся Закарпатья, включенного в состав Чехословакии.

Произведения Ольбрахта о Закарпатье, особенно роман *Никола Шугай, . . .* пользуются большой популярностью как в Чехословакии, так и за её пределами.[4] Высокую оценку этим произведениям дал выдающийся чехословацкий литературовед и критик Ф. Кс. Шальда и пламенный борец за социалистическую культуру Ю. Фучик. С горячей благодарностью за великолепные книги о Закарпатье обратился к Ольбрахту чешский писатель Иржи Марек. Он призывал современных чешских литераторов учиться на произведениях Ольбрахта о Закарпатье высокому мастерству передового искусства. С призывом развивать традиции Ольбрахта в изображении Закарпатья обратился к советским писателям известный закарпато-украинский литератор Иван Чендей. В этом призыве не только сознание того, что «никто из писателей не создал таких прекрасных произведений об этом горном крае (Закарпатье — Ш. Р.), как И. Ольбрахт»,[5] но и отражение той большой любви к замечательному чешскому писателю, которую хранят в сердцах трудящиеся Закарпатья.

Однако до сих пор традиции Ольбрахта в художественном изображении Закарпатья 20-х—30-х годов XX столетия изучены недостаточно. Суждения критиков домюнхеновской Чехословакии об этих произведениях были весьма противоречивы. Так, известные литературоведы и критики А. Новак, Ф. Пероутка и М. Руттэ стремились заглушить боевой призыв романа *Никола Шугай, . . .* трескучими похвалами, прославлявшими высокую художественность романа, который, по их словам, был лишь стихийным протестом человека против дикой природы. Б. Вацлавек, сумевший в целом правильно оценить значение *Николы Шугая, . . .*, усмотрел в этом произведении отход писателя от актуальной темы рабочего класса.[6] А. Бергманова упрекала Ольбрахта за то, что писатель поставил в центре внимания *Николы Шугая, . . .* героя-одиночку.[7] Критик не сумел увидеть, что подлинным героем этого романа являются трудящиеся массы Закарпатья, а Никола Шугай — опришок отражает лишь их мечту о борьбе за лучшую жизнь.

Смысл и значение *Николы Шугая, . . .* не раскрыли и участники специального обсуждения этого произведения, организованного в 1933 году на страницах журнала «Творба».[8] Большинство из участников этого обсуждения не видело, что под непосредственным воздействием романа «о закарпатском опришке» трудовые массы Закарпатья усилили борьбу против угнетателей.

Страстный призыв автора *Николы Шугая, . . .* к усилению революционной борьбы в Закарпатье услышал Ю. Фучик. Пламенный писатель-революционер видел, что борьба буржуазии против романа *Никола Шугай, . . .* в гораздо большей степени раскрывает истинный смысл этого произведения и его значение, чем рассуждения критиков. Фучик справедливо считал, что *Никола Шугай, . . .* является лучшим романом чешской литературы начала 30-х годов XX столетия.[9]

Недооценка идейного содержания произведений И. Ольбрахта о Закарпатье, в первую очередь его романа *Никола Шугай, . . .*, в работах М. Скачкова[10] и А. Эльвина[11] была вызвана тем, что не были достаточно изучены их экстралитературные факты, в частности, их творческая история.

И только в послевоенные годы в работах А. М. Пишы,[12] Ф. Бурианека,[13] К. Новы,[14] Я. Мукаржовского,[15] Р. Питлика,[16] В. Гниздо,[17] Л. Адамковой,[18] П. Кельнер,[19] Н. Копистянской,[20] и др. была предпринята серьезная попытка раскрыть идейно-художественное своеобразие произведений Ольбрахта о Закарпатье.

Однако недостаточно изученными остаются вопросы о соотношении исторической и художественной правды в произведениях Ольбрахта о Закарпатье, в особенности в его романе *Никола Шугай, . . .*

Этим вопросам, которые в связи с тем, что в наши дни в науке о литературе ведутся горячие споры «о судьбе романа», «об экзистенциализме», «о документальном романе», «о художественной типизации в историческом романе», являющимися весьма актуальными, и посвящена данная работа. Она является частью монографического исследования, посвященного теме «Закарпатье в творчестве Ивана Ольбрахта». Выросла из изучения значительного документального материала Закарпатского Областного Государственного Архива (Берегово, УССР), записей бесед с прототипами закарпатских героев Ольбрахта, их родственниками и близкими, проводившимися нами в течение многих лет, начиная с ранних 50-х годов.

Неутомимая борьба за счастье трудового народа, который еще в пору раннего литературного творчества стал его любимым героем, привела писателя И. Ольбрахта в июле 1931 года в Закарпатье. Этот край нищеты и безработицы, откуда доносился голос измученных голодом людей, полностью овладел его мыслями. Где бы он ни был, чтобы он ни делал, он видел перед глазами людей этого края, доведенных голодом до отчаяния, и он понял, что обязан, как человек и как писатель помочь их горю. Ни свист жандармских пуль и пендриков[21], ни штыки, приставленные к груди участников «голодных бунтов», не были в состоянии заглушить голос, доведенных голодом до отчаяния людей. Он доносился в Прагу, Брно, Штосы,[22] и далеко за пределы Чехословакии. Он донесся и до писателя-патриота и звал его к борьбе.

18 июля 1931 года Ольбрахт прибыл в Закарпатье, чтобы весь свой писательский дар сполна отдать борьбе закарпатцев за лучшую жизнь. За патетическими речами и лобызаниями политиканов открылась перед писателем действительная сущность жизни в Закарпатье. Под спудом буржуазных законов, пришлых «освободителей» и пришлых жандармов, на земле, где «камень родил только камень», жил в неимоверной нищете трудовой народ, который сохранил весь жар, всю доверчивость и суровость детства. Он нашел край, горящий пламенем борьбы. В «Земле без имени», названной чешскими властями «Подкарпатска Рус», лесорубы и крестьяне всеми силами и всяким оружием, которое они имели, боролись против голодной смерти.

Депутаты Чехословацкого парламента, в особенности К. Готвальд, А. Запотоцкий, И. Локота, Ю. Сидоряк, О. Борканюк, П. Терек, и др. на заседаниях палат раскрывали картину колониального режима в Закарпатье, разоблачали аграрников,[23] которые мандрой[24] и свинцом пытались заставить молчать голодных, умирать «тихо и спокойно». Бюрократы из ведомства А. Розсипала,[25] с их пресловутой педантичностью, которая была так блестяще разоблачена Гашеком в его рассказе *Учитель*, прикладывали максимум усилий к тому, чтобы перекрасить страшную действительность в Закарпатье. Они пытались тщательно скрыть истинное положение трудящихся масс, не останавливаясь перед фальсификацией. Правительственные газеты лгали о жизни в Закарпатье словом и молчанием. Передовые газеты конфисковались, жандармские ищейки разгоняли сборы. Это все для того, чтобы никто не узнал, что творится в этом крае, прикрытом завесой высокопарных слов о демократии и гуманизме.

Но уже после приезда в Ужгород (18 июля 1931 г.) Ольбрахту удалось поднять эту завесу и увидеть темное царство угнетателей, превративщих Закарпатье в свою колонию. Повсюду, на вокзале, в гостинице «Коруна», где писатель остановился, на улицах слышалась чешская речь. «Пардубице ?- спрашивал себя писатель, — нет, Ужгород.»[26] «Но, ведь Ужгород столица закарпатских украинцев!»[27] — возмущались справедливо ум и совесть писателя. «Где русины? — Их нет. Может быть это обман зрения, нужно будет на следующий день более тщательно осмотреть город»,[28] — заключил Ольбрахт. Но и последующие дни изучения жизни Ужгорода убеждали писателя в правильности своих выводов. Город напоминал теперь писателю Прагу шестидесятых годов прошлого века, грустное время германизации. Но кажется правители республики ничему не научились, как будто

«политику ведут 20-летние юноши, которые уже не помнят, с какими чувствами и настроениями встречали чехи германизацию австрийского правительства».[29]

Шесть дней прожил Ольбрахт в Ужгороде — «городе банков, учреждений и казарм»,[30] где культуртрегеры предлагали населению пиво вместо закарпато-украинских книг, считая что для подъема культуры здесь не хватает только пива.

В Ужгороде Ольбрахт встретился со своим знакомым по Любохнянскому съезду КПЧ[31] — закарпатским украинцем И. Локотой и венгерским коммунистом Х. Феером. Они советовали писателю поехать на Верховину,[32] где загнанные в горы потомственные лесорубы и крестьяне ведут мужественную борьбу против голода и террора жандармов.

С волнением подъезжал Ольбрахт 25 июля 1931 г. к поселку Воловец. Он уже несколько часов, прижавшись к окну вагона глядит на окутанные дымкой Карпатские горы. Величавая красота Карпат покоряет писателя. Зеленые горы с бурными потоками напоминают ему родные Крконоше.[33] Но Карпаты более величавые, более дикие. В дневнике писателя появилась запись: «Край, как кусок скомканной бумаги . . .»[34]

Нетрудной в этой записи увидеть контуры будущего описания Карпат: «Кусок скомканной бумаги, которую вы собираетесь бросить в печку — вот что этот край.» Это сравнение глубоко врезалось в ум и сердце писателя. Оно словно рефрэн в симфонии проходит через его произведения о Закарпатье. Им начинается репортаж *Земля без имени*,[35] его мы встречаем в романе *Никола Шугай*, . . .[36]

Однако крастота природы не уводит писателя-борца в мир лирической идилии. Ольбрахт далек от того, чтобы под впечатлением красоты карпатской природы, утопающих в зелени гор назвать этот край «Землей улыбок»,[37] как это сделал Ф. Влах. Природа Карпат не в состоянии прикрыть наготу действительности, не может заставить писателя забыть о человеке, «о голодном русине».

«В краю голод, словно он остров, отделенный тысячами километров от страны, где хлеб. На самом деле — это сердце Европы»[38] — следующая запись в дневнике.

Не случайно эти две записи рядом. Контраст между красотой природы в Закарпатье и страшной нищетой населения был разительным. Он лишний раз говорил писателю, что общество повинно в нечеловеческом горе закарпатцев. Выразительные слова об этом контрасте мы находим и у выдающегося чешского поэта С. К. Неймана, продолжившего традиции Ольбрахта в изображении Закарпатья тех лет:

Na poloninach kvetou enciány
to po zákonu slepé přírody
a lidské květy jsou tu ušlapány
to po zákonu lidském.
. . . . . .
V hloubkách divočiny země zpívá
o strašné kráse svého života.
A v chatkách se smrtí hlad hovoříva
o bídě člověčenství
(На полонинах цветут энцианы.
Это по закону слепой природы
А люди тут раздавлены
Это по закону людей.
. . . . . .
Дикая природа тут поет
О красоте своей жизни
А в хижинах голод со смертью говорит
О нищете людей . . .)[39]

Противопоставление красивой природы Закарпатья безутешной жизни его населения тех лет было использовано и рядом других писателей, как например, А. Зегерс,[40] Л. Ренном,[41] Дж. Гамильтоном,[42] Б. Иллешом,[43] З. Фабри,[44] Д. Морваи,[45] К. Ковачом,[46]

И. Вашвари,[47] Э. Колдуеллом,[48] Б. Фреем,[49] Н. Ростом,[50] М. Уинчем,[51] Г. Караславовым[52], и др.

Итак, уже с первых дней своего пребывания на Верховине Ольбрахт уяснил себе, что противопоставление красоты природы Закарпатья жизни его трудового населения, поможет ему разоблачить режим унгетателей.[53]

В Воловце Ольбрахт жил в домике Михаила Поповича. Уже в день своего приезда писатель увидел ужасную действительность верховинского села.[54] По склонам гор разбросаны курные избы лесорубов и крестьян. Рядом узенькие поля и несколько тощих колосьев, несколько овец, несколько гусей, которых пасут бледные, с впалой грудью дети, словно это не гуси, а коровы. В домиках голод и тьма. Нет овса для корша,[55] не на что купить соль, уксус, спички, керосин. Здесь ничего не продают и ничего не покупают.

Экономический кризис 1929—1933 годов имел пагубные последствия и для широких кругов Чехословакии, в особенности для рабочих и крестьянских масс Закарпатья. Маленькие клаптики земли верховинцев, окружены панскими угодиями, при примитивной обработке «одной мотыгой, ибо плуга здесь еще не знали, словно он еще не был изобретен»,[56] давали тощие урожаи. Так, например, из 100 кг посеянного овса собирали около 110 кг зерна и немного в две пяди высотой соломы. Поэтому овсянного хлеба в избах верховинцев хватало на 2—3 месяца и крестьяне были вынуждены ходить на лесоразработки. «Обычно в марте, — отмечает Ольбрахт —, когда в горах уже немного двинулись снега, верховинцы снимали с себя гуни,[57] одевали вуйоши,[59] брали топор наплечо и вместе со снегом вдоль ручьев спускались в районные центры или более крупные села, а оттуда вместе с керонами[59] отправлялись на лесоразработки в Галицию, Трансильванию, Боснию и Герцеговину. И, несмотря на то, что керон их сильно обдирал, они возвращались с небольшими суммами денег, достаточными на самое необходимое: уплатить налог, кузнецу и лавочнику. Но после того как Закарпатье включили в состав Чехословаки Галиция, Трансильвания, Босния и Герцеговина стали далекой чужбиной, куда нельзя было ехать.»[60]

И далее Ольбрахт пишет: «Исчезла где-то в туманной дали и богатая венгерская равнина, где верховинцы в старые времена могли на уборке урожая заработать немного кукурузы на токан . . .»[61] Чешские власти даже не допускали, чтобы дешевая венгерская и румынская кукуруза, «лежавшая в нескольких километрах от голодающей Верховины»,[62] могла быть приобретена горцами. На исхудалом верховинце, задавленном экономическим кризисом и панами, хотел поживиться еще один паразит — кукурузная монополия аграрников. Она втридорого на кабальных условиях векселей сбивала в закарпатских деревушках кукурузу своих помещиков. Кукурузная акция аграрников в Закарпатье увеличила задолженность крестьян банкам, ростовщикам, помещикам. Всё имущество этих должников превышало сумму подписанных ими векселей. И не было денег для оплаты адвокатов, нотариусов, «защищавших» их от экзекуторов, для оплаты за написание ходайства о пересмотре решения Налогового Управления «золотой, синей или черной ручкой».[63]

К адвокатам и нотариусам верховинцы были вынуждены обращаться очень часто, т. к. бюрократы в городах не хотели знать, что кризис и голод привели крестьян Закарпатья на край гибели. Ольбрахт отмечает: «Они (бюрократы — Ш. Р.) сидят в красивых городских домах за задвижными окошками, над которыми надпись золотыми буквами. Очки прячут холодные глаза и с человеком вообще не разговарывают. «Напишите ходатайство» — единственный ответ, после чего окошечко с туманным стеклом вновь закрывалось».[64] Ходатайства властям умели писать только адвокаты и нотариусы. И крестьяне Верховины бегали к ним, когда экзекуторы при содействии жандармов вытаскивали последнюю овцу или кровать за неоплаченные проценты банкам, за штраф за собирание хвороста в панском лесу, налоговые недоимки.

Разоблачая налоговую политику правительства в Закарпатье, К. Готвальд писал: «Все хорошо знают, каждый нотариус, каждый Окружной начальник, каждый Налоговый

уряд, что у большинства людей Закарпатья нет ни копейки и всё же направляют туда массовые экзекуции. Разве это не провокация? Разве народ не должен быть возмущен до высшей степени?»[65]

Возмущение трудового народа Закарпатья, видевшего, что бедному человеку добиться правды невозможно, с каждым днем росло, оно переходило в бунты. Бунтовали крестьяне Верховины, которые по воле угнетателей находились еще на стадии натурального производства. На первый взгляд кажется невероятным, что в 30-ые годы XX столетия в центре Европы могла существовать такая форма общественного развития. Однако, как Ольбрахт сам мог убедиться, факты упрямая вещь. Жители Верховины тех лет сами изготовляли себе все необходимое.

«. . . В каком веке живет закарпатское село?»[66] — спрашивает Ольбрахт. — «Это село одиннадцатого века»,[67] — отвечает писатель. Экономический кризис «вернул жителей села из копеечного денежного хозяйства 13 столетия вновь в одиннадцатый век, в голодные годы одиннадцатого века».[68]

Такова, хотя и гиперболизованная, но меткая характеристика, данная Ольбрахтом верховинскому селу начала 30-х лодов XX века, реальная действительность которого неумолимо предстала перед ним.

Однако Ольбрахт сумел заглянуть и вглубь действительности верховинского села тех лет и увидеть внутреннюю динамику его жизни. Он увидел, что великие идеи народовластия проникли в ум и сердце верховинцев и «в XI столетие . . . проломлена брешь и через нее в тьму средних веков бурно, с большим шумом мчиться XX столетие».[69]

Эти идеи поднимали верховинцев на борьбу против голодной смерти, против произвола жандармов. Горцы, несмотря на отчаяние, не ложились и не ждали, пока придёт смерть, как этого хотели паны; они устраивали «голодные бунты». Ольбрахт видел такой голодный бунт и демонстрацию в Воловце. 4 августа 1931 г. лесорубы и крестьяне Воловца и окрестных деревень, свыше 800 человек с косами, топорами и палками в руках собрались перед Нотарским урядом на «демонстрацию голода». Какими стали близкими писателю эти бунтари, люди полные снега и теплоты.

Перед Ольбрахтом стояла задача — глубоко и всесторонне изучить их жизнь. Ему необходимо было проникнуть в сокровенные мысли закарпатских крестьян и лесорубов, уяснить себе их внутренний мир. Но, как это сделать? Ведь народ этих гор научился молчать. Молчание было одним из средств его борьбы против панской неволи.

«Стоит перед тобой закарпатский русин, голову склонил и молчит», — не раз жаловались разные писаки на закарпатцев, когда пытались узнать их поближе. Они видели в этом молчании признак душевной пустоты. Но Ольбрахт понял, что за таким молчанием кроется нечто другое. Он сам, сын гор, привык к тому, что горцы говорят мало, но здесь молчание приняло характер пассивного протеста. Он знал «народ . . . он сверху тверд и сух, и холоден, но право, внутри столетиями огонь не гаснет в нем».[70]

И Ольбрахт искал пути проникновения в эту замкнутость. Он пытался вглядеться в темноту, найти человеческие глаза, живые теплые руки. Это было трудной задачей, т. к. для забитых крестьян он был лишь паном.

«. . . А пан, есть пан . . . Можно думать про себя: ах ты, скотина, чтоб тебя бог побил, чтобы ты сгорел, чтоб тебя падучая била, чтоб у тебя рога выросли, но стоять при этом нужно почтенно и изображать покорность»[71] — Вот какие мысли видел Ольбрахт под корой непроницаемого молчания.

Нужно было убедить этих людей в том, что он приехал к ним не для того, чтобы созерцать экзотику этого края, глумиться над их невежественностью, как это делали некоторые его соотечественники.

Писатель много думал о подходе к этим замкнутым людям. «Что им сказать?» — волновало Ольбрахта. «Нет справедливости, всё напрасно, инкто за вас не заступится,

потому что каждый может с вами делать, что хочет . . . Или: организуйтесь и боритесь!? Или только успокаивать будущим — когда будете более сильными, когда будете грамотными? . . . Каким нелепым является все это в этой ситуации! — Ведь они хотят помощи, теперь»,[72] — заключает писатель.

И Ольбрахт стал активно участвовать в повседневной борьбе закарпатцев против голода и жандармского террора. Он еще раз убедился в том, что для передового писателя необходимо непосредственное участие в борьбе трудового народа за свои светлые идеалы.

Поэтому, когда писатель узнал о крестьянских волнениях в Воловом (теперь Межгорье) он поспешил туда. 12 августа 1931 г. он прибыл в этот поселок — центр горного округа и здесь его поразили размеры чехизации Закарпатья. Все, кто паны или полупаны — чехи, повсюду чешская речь, словно он попал в Яблонец над Изероу.[73]

А где русины, где те, которые бунтовали, заставали панов дрожать? — спрашивает Ольбрахт. И он видел, что эти бунтари живут между улицей и рекой. Живут в маленьких хижинах с соломенными крышами и глиняными полами, они спрятаны от посёлка и мира в зеленой тени рощи, живут в такой же нищете, как и крестьяне и лесорубы в Воловце и в других верховинских селах. Он беседует с некотрыми из них, пытается заступиться за них у Окружного начальника и нотариуса. Писатель приходит к выводу, что помочь нужно Верховине сейчас, немедленно, надееться на правительство, значит — обречь бедных крестьян Верховины на смерть. Но как помочь?

Среди свиста жандармских пуль и звона колоколов сельских церквей, то вещавших о похоронах жертв голода, то созывавших горцев для отпора экзекуторам, Ольбрахт услышал и голос трембиты.[74] Он доносился с полонин.

Полонины, славные карпатские полонины, покрытые низкой травой, которую ветер постоянно колышет, — родина карпатских думок, коломыек, сказок и легенд о товарищах, о разбойниках, тяжелой жизни народа и его светлых мечтах. Закарпатские думки и коломыйки были доказательством того, что в народе издревле хранилось много сил для деятельности обширной и полезной, много было задатков самобытного живого разума, которые душил угнетатель.

Правдивое отражение жизни народа в его устном творчестве делали устную поэзию источником познания народа, источником изучения внутреннего мира крестьян и лесорубов Закарпатья. Это хорошо понимал Ольбрахт, с детства воспитанный в духе любви к фольклору. Поэтому голос закарпатской трембиты нашел отзвук в сердце писателя, манил его на полонины.

Во второй половине августа 1931 г. Ольбрахт в сопровождении двух друзей из Волового (теперь Межгорье) отправился на полонину. Он провел там три дня в кругу шалашгазды[75] и пастухов, он наслаждался своеобразной красотой природы. Но главным для него были думки, коломыйки, сказки и легенды об опришках, которые он слушал от пастухов в вечерние сумерки, сидя с ними у разведенного костра у колибы.[76]

Движение опришков в карпатских землях было особым видом крестьянского антифеодального движения, развертывавшегося в условиях двойного социального и национального гнета. Стараясь придушить сопротивление трудового народа Карпат, феодалы жестоко облагали крестьян непосильными налогами, сжигали селения непокорных, загоняли глубже в горы лесорубов-бунтовщиков. Паны покорили землю, но народ покорить не могли. Горцы отвечали на непосильный гнёт огнём восстаний.

Пламя народного гнева закарпатцев против угнетателей поднялось особенно высоко в дни крестьянского восстания под руководством Дьердья Дожи (1514) в Венгрии. В рядах восставшей армии Дожи закарпатские горцы «показали примеры мужества и храбрости в борьбе против феодалов. Не зная страха, они дрались против своих врагов»[77] в долине Тиссы.

«На хищничество помещников, дворян и панов с конца XV столетия крестьяне стали отвечать частыми разрозненными восстаниями. . .»[78]

Усилиями феодалов, при поддержке католической духовной знати восстание Дожи было потоплено в крови. На шею бунтовавших крестьян Верховины как и всей Венгрии феодалы одели еще более тяжелое ярмо — «Трипартитум».[79] Трудовой народ Закарпатья стонал под гнетом панщины, но не покорялся. Он слагал свои песни, сказки, легенды, полные грусти и печали, мечты и чаяний о лучшей жизни.

Неугасимое стремление освободиться от непосильного гнёта, несмотря на «Трипартитум» продолжало вдохновлять горцев на новые выступления против угнетателей.

В отличие от крестьянских движений в Западной Европе, «где классовая борьба носила религиозный отпечаток» (К. Маркс), выступления закарпатских крестьян скрывались под оболочкой благородного разбойничества, называемого опришковским движением.

В специальной литературе движение опришков трактовалось в отрыве от местных производственных отношений, на базе которых оно выросло.

Так, например, Кельсев[80] видел причину опришковского движения в Карпатах в том, что хижины закарпатцев были разбросаны по крутым склонам Карпат и каждый жил сам по себе. До соседа не во всякую пору можно было добраться, потому что сильный ветер мог сорвать на него груду камней или свалить на него дерево, и человек невольно делался мистиком или опришком. Так пытались часто объяснить движение опришков и другие историки.

Между тем — и это важно отметить, — черные хлопцы, составлявшие ватаги опришков, были в основном крестьяне, бежавшие от непосильного гнёта феодалов, кнута и насилия их экономов, называемых старостами, ненавистной рекрутщины.

Ю. Целевич[81], П. Богатырев[82] в своих работах об опришках приводят ряд фактов о том, как крепостные беглецы превращались в «разбойников». Эти факты говорят о том, что наряду с порывом к свободе решающим фактором в превращении крестьян в благородных разбойников явились нищета и голод. С чего же должен был беглец жить, как не с грабежа? К тому же в опришках — антифеодальных борцах — горела жажда мести. Разбойник, который поднимал своё оружие или свой топор против угнетателей, мстил за горе свое, за горе своего отца или брата, за горе всего угнетенного народа. Поэтому народные массы окружали опришков любовью, помогали им. Опришки, по мнению Ольбрахта «становятся выразителями стремлений народа к справедливости, воплощением страстной жажды слабых стать сильными, хотя бы на минуту, даже ценой собственной жизни. Они — олицетворение ненависти и мести . . .»[83]

Поэтому горцы всячески помогали опришкам. Люди предупреждали их о появлении опасности, сообщали им сведения о карательных отрядах смоляков.[84] Их не пугали даже жестокие репрессии правителей. У опришков, восставших против «законных» порядков угнетателей, не было другого пути как продолжение той борьбы, которую они начали против превосходящих сил панов. Они знали, что если они попадутся угнетателям в руки, то это значит, что после неимоверных пыток они кончат свою жизнь на плахе. Поэтому у них не было иного выхода, как до смерти жить жизнью благородного разбойника, «спать на камне, хлебом из торбы[85] кормиться, воду пить из скалы».[86] Опришки старались живыми в руки врагов не попадаться. Отсюда и смелость и храбрость, которые они проявляли во время стычек со смоляками и феодалами. Эта смелость и храбрость импонировала горцам. Они вдохновляли их на борьбу, говорили им «умрешь ли или повешен будешь всё одно, ведь только раз тебя мать родила».[87]

Стремясь лишить опришков поддержки народных масс, воевода и гетман Иосиф Потоцкий издал в Тарнополе 21 апреля 1742 года «Манифест», а котором пригрозил, что будет «вытято в пень»,[88] т. е. уничтожено полностью любое село, которое окажет помощь опришкам.[89]

Опришки хорошо понимали, что их борьба с феодалами может иметь лишь временные успехи, а сами они обречены на гибель. Поэтому опришки во время боевого затишья предавались веселью, что также импонировало горцам.

Этот подход опришков к жизни отразил в своем стихотворении польский поэт А. Загурский такими строками

Dzisiaj moje jeszcze góra, góra
jeszcze topor moj.
Jutro pod sznur oddam szyje
więc niech słodko dzis' pożyję
(Сегодня моя еще гора, гора.
Топор тоже еще мой.
Завтра под веревку положу шею,
Поэтому пусть я сладко сегодня поживу)[90]

Развитию опришковского движения в Карпатах благоприятствовало и то обстоятельство, что их дремучие леса раскинулись на территории трех государств. Будучи разбитыми смоляками на северных склонах Карпат, они переходили на южные венгерские склоны. И таким образом избавлялись от своих преследователей. Ольбрахт, всесторонне изучивший особенности опришковского движения в Карпатах, пришел к выводу, что опришки были люди с неясными политическими и социальными взглядами, что характерно для патриархального крестьянства.[91] Опришковское движение в Карпатах никогда не перерастало начальной стадии собирания сил и организации, хотя временами и получало широкий размах. Так в истории западных украинцев конца XV столетия известно выступление опришков под руководством Мухи. Ватага Мухи насчитывала 900 человек. Это была сила, с помощью которой в те времена можно было добиться осуществления и политических целей. Муха со своими опришками этого не достиг. Ватага действовала на небольшой территории между Галицией и Ротатином, и могла лишь некоторое время героически бороться против шляхетских войск. Опришки Мухи после гибели своего «атамана» разбрелись по Карпатским селам.[92]

Антифеодальные выступления угнетенных крестьян карпатских земель усилились в XVI и XVII столетиях. Однако, самого большого размаха они достигли в середине XVIII столетия. Это был период политического хаоса в Польше, Венгрии и Румынии, неслыханного помещичьего гнета и грабежа. Жители сел убегали в горы от панского гнета, от голода, от насильственной вербовки в армию. Тогда и вырастает Довбуш — легендарный герой угнетенных масс крестьян.

Слава об Олексе Довбуше (Добоше, Довбушке, Довбоше) — печенежском крестьянине, поднявшемся на борьбу против панского произвола, росла при жизни опришка. Несмотря на то, что Довбуш возглавлял лишь небольшую ватагу, он в течение семи лет вел неравную борьбу против превосходивших его сил смоляков и феодалов. От Ясиня до Тарнополя, от Черных лесов до Вигорлата росла народная любовь к Довбушу, который «у богатых брал, а бедным давал, мстил панам за горе простого люду». Народные массы превратили его в своего героя. Еще при жизни опришка западо-украинские, венгерские, румынские, польские крестьяне карпатских земель слагали о нем песни, легенды, сказы, поэтизируя его удаль, его бесстрашие.

Поэтизация подвигов Довбуша не прекратилась и после смерти смелого опришка — 24 августа 1745 года. Его легендарность росла особенно в годы, когда снова усилился гнёт панов, «ибо пока он (Довбуш — Ш. Р.) жил, паны его боялись, стали лучше, и бедному народу жить было легче».[93]

Олекса Довбуш был последним «великом опришком» полонинских Карпат. Правда, и после его смерти в течение XVIII и XIX веков многие крестьяне поднимались на борьбу

против угнетателей, создавали ватаги опришков, как например, Баюрак, Бойчук и другие. Однако, они не обогатили народную фантазию.

Народная легенда не вручила им зарытый в земле мушкет Довбуша. И только после первой мировой войны 1914—1918 годов, когда гнет панов в Закарпатье вызвал всенародное негодование, народная фантазия передала мушкет Довбуша в руки колочавского крестьянина — Николы Шугая и превратила его в легендарного героя.

Никола Шугай, восставший с оружием в руках против угнетателей, стал выразителем стихойного протеста закарпатцев против панов. Еще при жизни Шугая верховинцы, всячески помогавшие ему, стали слагать о своем опришке песни, сказы, легенды.

Слава о Шугае, который «у богатых брал, а бедным давал, мстил панам за горе народное» с новой силой возросла в 30-тые годы XX столетия — эти тяжелые годы голода. Могучая фигура Шугая, появившаяся в душном мире нового жандармского террора, словно напомнила об иной, вольной жизни, о тех грозных и неистребимых силах, которые таились в закарпатцах. Поэтому образ Шугая упорно преследовал Ольбрахта, настойчиво захватывал его мысли и воображение. И это не случайно. Писатель слышал в песнях, сказах и легендах о Шугае неугасимое стремление верховинцев к свободе, к лучшей жизни. Они были доказательством вздорности утверждений правящих кругов, что нищета и невежество являются «нормой верховинской жизни» и что о лучшей жизни закарпатцы и не мечтают.

Августовские дни 1931 года, проведенные Ольбрахтом на полонине, можно считать началом творческих дерзаний писателя по воссозданию в художественном произведении образа Шугая.

В процессе дальнейшего изучения жизни в Закарпатье, Ольбрахт уделял большое внимание устному народному творчеству, особенно фольклору об опришках.

С полонины писатель отправился в село Майдан, затеряное среди гор. Нищета и голод были здесь особенно разительными. Верховинцы жили здесь во тьме суеверий. Ольбрахт видел, что народный разум верховинцев скован пережитками языческого бога, опутан деяниями босоркань, колдуний. Писатель пришел к выводу, что в душе закарпатского крестьянина и лесоруба жив языческий дух. Зря старались попы превратить их в правоверных християн. Церковь была здесь слишком открыто связана с угнетателями. Поп был прежде всего паном, более того, он, конечно, был с панами, он был олицетворением страха перед властями.[94]

Ольбрахт изучал в селе Майдан народные обычаи, поверья, пословицы, поговорки. Он записывал здесь фольклорный материал о подвигах Николы Шугая. Песни, легенды, сказы об этом опришке Карпат Ольбрахт записывал также в селах Ляховцы, Прислоп, Новоселицы, Студене.

Этот фольклорный материал писатель подверг анализу и убедился, что он является «смесью недавней действительности, древних легендных элементов, повторяющихся и вновь возвращающихся, и нового художественного творчества».[95]

Ольбрахт обратил внимание на то, что в эти тяжелые годы экономического кризиса в фольклорном материале о Шугае занимают большое место народные толкования о фантастических богатствах, якобы зарытых Николой перед его гибелью. И это понятно, голодные люди видели полные съестными припасами магазины, но у них не было денег, чтобы купить хоть горсть кукурузы. Поэтому их мысли, естественно, обращались к фантастическим кладам Шугая. «Если бы обладать этими сокровищами, можно было бы купить кукурузы на токан всем голодным нашего края» — говорили видавшие виды старики из Вучкова.

Насколько распространились в 30-х годах эти разговоры о кладах Шугая по всей Верховине свидетельствует многочисленный архивный материал Закарпатья. Приведем пример, имеющий непосредственное отношение к Ольбрахту. В период своего пребывания в

селе Торунь (Воловский, иные Межгорский район) с 14 по 16 августа 1931 года, Ольбрахт видел не только опухших от голода детей, еле передвигающихся в лохмотьях людей, похожих на тени, но и слышал и записывал их грустные песни, сказы и легенды об опришках. Из этого он увидел, каких размеров достигла здесь фантазия о богатых кладах Шугая. В этом селе, расположенном в 28 километрах от Колочавы, являющимся местом действия Шугая, народная молва говорила о кладах Николы не вообще, а конкретно. Нашлись люди, которые не как в легендах говорили о месте, где эти клады зарыты, да и о количестве золота в них (12 бочек).

Среди забитых крестьянских масс Торуни, как и всей Верховины этих лет жил еще «старый языческий бог» и они верили в легенды как в действительность. Нашлись в селе люди, которые с мотыгами в руках отправились к указанным в легендах местам и стали проводить раскопки. Во главе этих людей был крестьянин Дмитрий Звир. Нелегко было копать каменистую почну, но надежда, что сказочные богатства смогут спасти их семьи от голода, помогала преодолевать им усталость и голод. Жандармерия внимательно следила за их работой. В своем донесении от 2 июля 1931 года начальник жандармского поста сообщил о факте проводившихся раскопок и указал при этом, что «Звир и его товарищи являются бедными крестьянами . . .»[96] и что «. . . у многих из них буквально нечего есть в это тяжелое время. . .».

В Дненивке Ольбрахта появилась запись: «В Торуне вера в сказочные богатства опришков имеет реальный характер. Звир с товарищами делает раскопки. Власти благодушно улыбаются. Какой ужас!»[97]

Торунский эпизод с зарытыми богатствами Шугая и утвердил окончательно в Ольбрахте мысль воссоздать образ Николы-борца, и призвать трудовой народ именем его подвигов к усилению борьбы против угнетателей. Писатель хотел показать верховинцам, что замечательным наследием Шугая является не его мифический клад, а его бесстрашие в борьбе против панов. Он хотел показать, что никогда не затухала у закарпатцев смелая мечта о свободной и счастливой жизни и борьба за нее.

Перед Ольбрахтом встал вопрос — дать ли Шугая реальной или романтической фигурой, дать с мелочами, с грехами, со всей человеческой требухой, или, продолжая традиции чешской и словацкой литератур (образ Яношика), дать фигуру фантастическую, т. е. хотя и яркую, но кастрированную.

Писатель-реалист пошел по правильному пути, он решил создать на основе фольклорного материала реалистическое произведение. Ему необходимо было восстановить все черты характера Николы. Для этого он и отправился в родное село своего будущего героя — в Колочаву.

Приехав 14 августа 1931 года в Колочаву, Ольбрахт поселился в доме столяра Пинкуса Глейзера. Проживая здесь в течение почти месяца, писатель собирает материал о Николе Шугае.

Ольбрахт разыскал семью Николы, его друзей. Первым, что он отметил, это то, что фольклор о Шугае имеет здесь еще реальный характер. «Здесь, в Колочаве, -пишет он-, где Шугая помнит всё взрослое население, рассказывают о нем только сказы».[98] Несомненно, что в этих сказах его образ прикрашивают, описывают события, которые лишь могли произойти, но в целом образ благородного разбойника никогда не покидает реальной почвы. Народная молва рисовала его обыкновенным человеком, человеком с благородным сердцем, отважным и смелым. Писателю важно было узнать не только истину о всех тех многочисленных событиях, которые верховинцы успели опоэтизировать, но и раскрыть реальные черты характера самого Николы. И к этому писатель подходит со свойственной ему тщательностью. От него не ускользнуло и то, что фамилия Николы в фольклоре не соответствует фамилии его отца. Отец, братья и многочисленные родственники Николы носили фамилию Сюгай, а не Шугай. Ольбрахт не прошел мимо этого на первый взгляд, незначи-

тельного факта. Тонкий знаток языка и культур славян, Ольбрахт пердположил, что фольклор в вопросе фамилии Николы исправил лишь ошибку, которую допустили австро—венгерские власти. Он знал, что в славянских языках есть слово «шогай» «шугай»,[99] что значит 'удалой' и это слово, как нельзя лучше подходило к семье храбрых Шугаев. По воспоминаниям отца Николы — Петра Шугая (Сюгая), Ольбрахт в целях выяснения причин искажения их фамилии изучил метрические записи нескольких поколений Сюгаев и это дало ему возможность убедиться в правильности своих предположений. Поэтому он и сказал отцу Шугая: «Правильно вас народ называет Шугаями, а не так как паны вас записали. Правда всегда на стороне народа.»[100]

Часто бывал Ольбрахт у Петра Шугая, вел с ним долгие беседы о Николе, о жизни Колочавы, народных обычаях этого края, о жандармах и других панах. Не легко было этого «старого волка» заставить быть откровенным. Но Ольбрахт сумел подойти и к нему. Петро Шугай по этому поводу вспоминал: «Не верил я ему (Ольбрахту — Ш. Р.) вначале, думал, что панам мало того, что они затравили Николу и Юру, хотят опять надругаться на нашей семьей, за тем и приехал пан из самой Праги. Думал, начнёт допытываться всех подродностей, кого и где Никола «грабил», почему убивал жандармов. Но не таким был Ольбрахт. Когда он пришел ко мне в Сухарь,[101] в Лазах шла уже молва о нем, что он хороший человек. А затем я сам в этом убедился. . . . Уже после второй встречи мы стали друзьями. Вся моя семья радовалась, когда он приходил. Он не забывал приносить малышам сладости, а иногда и меня, старика, бывало чем-нибудь потешит. Я ему много рассказывал о своей жизни, о Николе и Юре,[102] их борьбе против панов и жандармов, многое он уже сам знал, и он спрашивал лишь мое мнение об этих делах . . . А когда в сентябре (1931 г. — Ш. Р.) пришел прощаться, обещал опять приехать весной (1932 г. —Ш. Р.), потому что решил написать о Николе и Колочаве книгу . . .»[103]

В песнях и легендах о Шугае, которые Ольбрахт слышал и записывал на Верховине, упоминались и его жена Эржика. Ольбрахту было пока неясно, какое место отвести в будущей книге Эржике, но он понимал, что и эта женщина сможет помочь ему в создании образа Николы, который в общем уже сложился в уме писателя, но требовал дорисовки. Эржика, как никто иной, могла помочь Ольбрахту выяснить истоки фольклора, в котором Никола воспевался как человек, способный на большие чувства.

К Эржике Ольбрахт уже явился с одним из младших братьев Николы — Иосифом Шугаем.[103] Это была лучшая для Ольбрахта рекомендация, и говорила о том, что она может быть вполне откровенна с этим человеком, ибо после гибели Николы и даже второго замужетства, она сохранила самые теплые и преданные чувства к этой семье.

В беседах с Эржикой Ольбрахт старался проникнуть в мир забитой закарпатской женщины, которая в устном народном творчестве верховинцев стояла рядом с храбрым Николой и была также опоэтизирована. Реальный образ Эржики и её фольклорное толкование могли быть ключем к выяснению того, как возникают легенды, песни и сказы в устном народном творчестве закарпатцев, какие, именно, черты характера народ поэтизирует.

Писателя интересовали не только привычки, думы и стремления этой, испытавшей много горя, но не сломленной женщины. Он пытался узнать женщину Верховины вообще. Поэтому в числе первых вопросов, как вспоминает Эржика, были вопросы, связанные с её пребыванием в тюрьме и борьбой с жандармами. Много вопросов задавал Ольбрахт, чтобы узнать, насколько правдив вы события, которые он уже знал от других колочавцев. *(См. Факсимиле № 1)*

Для требовательного к себе писателя нет мелочей. Он обратил внимание на нетипично верховинское звучание имени Эржика и в осторожной деликатной форме пытался выяснить, откуда это имя у колочавской жительницы. Писатель узнал от Эржики, что мать её была родом из села Усть-Черна (Тячевский район, Закарпатье). Она была по про-

исхождению немкой, её девичья фамилия была Керн. Осиротев в возрасте 8 лет, мать Эржики стала работать у попа в селе Колочава. Здесь она начала приобщаться к венгерской культуре. Когда она вышла замуж за Ивана Драча из Колочавы и у неё появились дети, она давала им то типично венгерские имена или употребляла венгерские диминутивы: Эржика, Йошуко.

Конец августа и начало сентября 1931 г. Ольбрахт провел в основном в селе Колочава. Он лишь время от времени выезжал в другие села Воловского (теперь Межгорского) района. Его постоянными спутником стал младший брат Николы Шугая — Иосиф Шугай. Он посвящал писателя в тайны природы, учил познавать её жизнь. Долгие часы проводили они вдвоём в дремучих лесах, лазали на обороги, собирали грибы, беседовали с пастухами, выслеживали дичь. Но все это писатель делал не ради забавы. Он понимал, что в произведениях на закарпатскую тему нельзя природе отводить пассивную роль, сделать её фоном событий. Она должна быть и действующим лицом. Для этого необходимо её глубокое изучение. Кроме этого во время переходов по дремучим лесам Карпат и их полонинам наблюдательный писатель следил за всеми движениями Иосифа. Брат легендарного Шугая как никто иной мог ему раскрыть секрет того, как сросся Никола с природой. В своих воспоминаниях о времени, проведенном с Ольбрахтом, Иосиф Шугай указывает: «. . . Он (Ольбрахт — Ш. Р.) часто садился на опушке леса и просил меня, чтобы я прятался за деревья, поднимался на оборог сена, бежал . . .»,[105] После таких упражнений он обычно говорил: «Ну, теперь еще понятнее стал мне Никола».[106]

В первых числах сентября 1931 г. Ольбрахт вместе с Иосифом Шугаем отправился в Голатын. И здесь, в шалаше, возвышающейся над селом полонине из уст пастуха Ивана Кривляка он записал новый вариант легенды о Николе, который лег в основу написания романа. Рассказ Кривляка понравился Ольбрахту своей художественностью. Писатель отметил, что это уже было готовое художественное произведение, в деталях еще не полностью отшлифованное, пригодное для дальнейшей обработки, но в основном законченное.[107]

По мере накопления материала о жизни и подвигах Николы, перед Ольбрахтом вырисовалась всё более яркая картина расслоения деревни в Закарпатье тех лет и существования двух враждующих лагерей в селе Колочава. Один из них состоял из бедняков села — другой из богатеев — жандармов, купцов. Ольбрахту стало ясно, что борьба между этими двумя лагерями, которая с новой силой обострилась в тридцатые годы XX столетия, в период его пребывания на Верховине, должна будет составлять основную коллизию его будущего романа, что основным героем произведения о Николе Шугае должен стать трудовой народ. Задача сделать трудовой народ героем произведения требовала глубокого изучения сущности классовой борьбы в Закарпатье тех лет. И если жизнь трудовых масс Верховины была для него уже вполне ясна благодаря пройденному им периоду собирания фольклорного материала и участия в демонстрациях голода, то жизнь закарпатских богатеев, в первую очередь купцов и ростовщиков, требовала от него тщательного изучения.

Ольбрахт поставил перед собой задачу преодолеть штамп в обрисовке закарпатского ростовщика, который к этому времени существовал в чешской, словацкой и мировой литературах.[108] Для этого нужно было проникнуть в их психику. В том ему помогли столяр Пинкус Глейзер, у которого он в Колочаве жил и к которому он часто заходил, извозчик Шмул Готесман, лесоруб Мордхе Зисович — евреи-бедняки, с которыми он часто беседовал.

В десятых числах сентября 1931 года Ольбрахт попрощался со своими друзьями в селе Колочава. Он направился в город Хуст, чтобы продолжить изучение жизни трудящихся Закарпатья, изучить материалы, относящиеся к Николе Шугаю, его жизни и борьбе, к обстоятельствам его гибели.

Во время своего пребывания в Хусте Ольбрахт стал также изучать современную закарпатскую литературу, работы по фольклору. Он встречался с закарпатскими писател-

ями А. Карабелешем [109] и Ю. Боршошом—Кумятским,[110] получившим уже известность в чешских землях. Ольбрахт обратил их внимание на необходимость более глубокого изучения и использования богатого закарпатского фольклора, особенно об опришках.

В процессе ознакомления с социально-экономическими положением в Закарпатье, с укладом жизни в деревне, формами классовой борьбы, устным народным творчеством, культурой и литературой писатель приходит к выводу, что ему придется наряду с изучением фольклорных сборников лучше ознакомиться с историческим прошлым этого края. Он читал сборники песен В. Гнатюка,[111] Я. Головацкого,[112] И. Франко, [113] работы об опришках Ю. Целевича,[114] исторические работы А. Петрова,[115] Ф. Халоупецкого,[116] Раушера [117] и др. Часть этих работ Ольбрахт изучал еще в период своего пребывания в Закарпатье. Некоторые проблемы жизни закарпатцев, их исторического прошлого, их культуры он исследовал после возвращения в Прагу.

Возвратившись во второй половине сентября 1931 года в Прагу, Ольбрахт испытывал большую радость и удовлетворение от сознания, что ему удалось пробудить к жизни мысль многих закарпатских крестьян и лесорубов и внести ясность во многие вопросы, интересовавшие его. Весь многочисленный материал, привезенный из Закарпатья, всё многообразие жизненных наблюдений и впечатлений Ольбрахт намеревался использовать для написания репортажи *Земля без имени*.[118]

В репортаж вошли четыре произведения: *Село XI столетия*, *Те, о которых здесь раньше не было слышно*, *Евреи* и *Борьба за культуру и язык*. Ольбрахту чужда субъективистская манера изложения, поэтому его репортаж *Земля без имени*» дышет огнем возмущения против угнетателей и каждой мщения за бесчеловечные муки поруганного верховинца. Он целиком стал на защиту обездоленных людей Закарпатья, подвергал неумолимой критике колониальный режим в этом крае.

Эта критика Ольбрахта отличилась такой силой чувства, такой страстностью, убедительностью, свежестью, искренним бесстрашием стремлений найти корень зла, найти настоящую причину бедствий верховинцев, что она всколихнула всю домюнхеновскую Чехословакию. Писатель внес в свой репортаж ту принципиальность, тот пафос гражданственности, которые вытекали из его идеологии передового писателя. Со всей остротой он ставил вопрос о судьбе закарпатцев, перспективах их жизни. Правящие круги ничего не смогли противопоставить блестяще аргументированному репортажу *Земля без имени*. Мировая общественность могла убедиться в справедливости утверждений выдающихся писателей — венгра З. Фабри и немца Л. Ренна, а таже известного английского пацифиста лорда Дж. Гамильтона, которые в 1931 году в составе делегации Международной рабочей взаимопомощи побывали в Закарпатье, что на Верховине свирепствует страшный голод.

Выход в свет репортажа *Земля без имени* был встречен прогрессивными кругами Чехословакии, и в особенности Закарпатья с большим одобрением. Рабочие и крестьяне на собраниях принимали резолюции, в которых выражали благодарность Ольбрахту за его доброе, теплое слово о закарпатцах, за помощь в борьбе против голода и угнетателей.[119] Репортаж *Земли без имени* еще более усилила авторитет писателя в Закарпатье, во всей Чехословакии и за её рубежом. Неистовствовали только угнетатели, которых Ольбрахт так умело разоблачил.

Перечитывая небольшой сборник *Земля без имени*, читатель то и дело встречает образы, отдельные мотивы, которые похожи как бы на завязь тех плодов, что так великолепно созрели в последующих произведениях писателя. Здесь множество красок, которые в еще большем богатстве и многообразии увидели мы позже в романе *Никола Шугай*, . . . в рассказах *Неверная Марийка* и *Голет в долине*.

Несмотря на то, что репортаж *Земля без имени* представлял собой эскизы для создания художественных произведений о Закарпатье, он не лишен высокой художественности. Сколько в нём страшных картин, волнующих эпизодов, диалогов! Отмечая эту

особенность репортажа Ф. К. Шальда писал: «Этот репортаж такого высокого уровня, что равен десяти хорошим романам.»[120] Но сам Ольбрахт считал свой репортаж, называя его студией, важным этапом на пути создания своих художественных произведений о Закарпатье.

Опубликование Ольбрахтом репортажа *Земля без имени* совпало с далнейшим обострением классовой борьбы в Чехословакии. 23 марта 1932 года началась забастовка шахтеров Северной Чехии. «Эта забастовка показала всему миру, что если рабочий класс объединяется, тогда бессильны против него буржуазия, государственный аппарат.»[121] Деятели чешской культуры З. Неедлы, В. Ванчура, Ю. Фучик, С. К. Нейман, М. Майерова, И. Ольбрахт выезжают в районы забастовки, чтобы непосредственным участием в борьбе против угнетателей укреплять веру рабочих в свою победу.

Тревожной была весна 1932 года и в Закарпатье. Грозди народного гнева против угнетателей, обрекавших верховинцев на голодную смерть, созревали быстро. Вести из Верховины, приходившие к Ольбрахту в Прагу от новых и старых друзей, усилили в писателе веру в революционные способности закарпатцев. Они лишний раз убеждали его в том, что народные силы неиссякаемы.

Свободная жизнь, о которой мечтали закарпатцы в своих легендах и сказках, борьба с панами, которую воспевали верховинцы в своих коломыйках, были в эти весенние дни 1932 года на устах у многих крестьян и лесорубов края. Голодные, обездоленные люди, столетиями безмолвно влачившие свое жалкое существование, вдруг грозно заговорили, что они не хотят умирать с голода. И Ольбрахту хочется во весь голос крикнуть: «Да путь сильнее грянет буря!» Но он понимает, что призыв к усилению борьбы против угнетателей должен быть созвучным тем думам и чаяниям, тем призывам, которые содержались в закарпатском фольклоре, в особенности в устном народном творчестве о последнем опришке Карпат — Николе Шугае.

Ольбрахт понимает, что его произведение о Николе Шугае нужно закарпатцам. Шугай нужен таким, каким знает его душа закарпатского крестьянина. Вместе с тем он должен быть живым человеком, простым крестьянином, плоть от плоти, кровь от крови верховинцев.

В конце марта 1932 года Ольбрахт взялся за написание романа *Никола Шугай, разбойник*.

По свидетельству жены писателя, Ольбрахт в это время перечитывал материал о Закарпатье, собранный им летом 1931 года, свои старые произведения, главным образом *Анну пролетарку* (1928). Он перечитывал книги А. Ирасека, читал и перечитывал русские, украинские, немецкие, английские и другие книги о «благодарных разбойниках», а затем делал многочисленные наброски.[122]

«Он работал много и упорно и все же образ Шугая не был для него до конца ясным.»[123] Писать было очень трудно. Фольклорный материал уводил его туда, куда он вовсе не желал. Он был полностью в его плену. Как освободиться от этого плена? — вновь и вновь спрашивал Ольбрахт себя. Как ткать художественное произведение из легенды и реальной жизни, чтобы это произведение оставалось реалистическим? Но чем больше писатель мучился над этим, тем яснее становилось для него, что только знание «официальной» версии о тех или иных событиях, связанных с Шугаем и воспеваемых в фольклоре, немного «отрезвит» его от тех иллюзий, в которые он попадал благодаря фольклору.

Нужно было всесотронне изучить архивный материал о Шугае. Если раньше Ольбрахт намеревался использовать архивные данные лишь для уточнения хронологии событий и документального подкрепления данных о репрессиях правителей в Закарпатье, то теперь ему стало ясно, что небходимо знать официальные сообщения о всей деятельности Шугая.

Познание всех «слабостей» своего героя, о которых, конечно, в фольклоре и воспоминаниях земляков, знавших его лично, ничего не говорилось, должно было помочь писателю в том, чтобы романтическая линия фольклора не проглотила реализм романа.

Уже с первых дней работы над романом *Никола Шугай, . . .* Ольбрахт заметил, что многие сцены и эпизоды, которые в период его пребывания в Колочаве, в других селах и на полонинах, ярко горели в его уме, здесь, в Праге, потускнели. Это было не только из-за большего расстояния, отделявщего его теперь от Закарпатья, но и потому, что Ольбрахт подобно живописцу и скульптору охотнее всего создавал свои произведения «с натуры», под непосредственным впечатлением собычий.

Однако из этого вовсе нельзя делать вывод, что Ольбрахт отодвигал художественную типизацию куда-то на задворки. Писатель-реалист уделял вопросам типизации большое внимание. Писать «с натуры» обозначало у Ольбрахта, как и у его отца — знаменитого писателя А. Сташека создавать полнокровные обобщенные типические образы.

Писателя приводили в восторг полонинские шалаши — «лаборатории пастухов и шалашгазды, где они создавали свои легенды и сказы; это мастерские, которым могли бы позавидовать все писатели и поэты».[124]

Уже в конце апреля 1932 года Ольбрахт решил продолжать свою работу над романом в такой мастерской, на одной полонин вблизи Колочавы. В первых числах мая 1932 года он выехал в село Колочаву.

О приезде писателя знали все жители Колочавы от мала до велика. Эту радостную для бедняков села весть разнесли по всему селу Иосиф Шугай и Пинкус Глейзер, которые получили письма от Ольбрахта о его приезде. В своих воспоминаниях о писателе Эржика Шугай говорит:

«Мало радостного было в жизни наших людей в то время, но каждый приезд Ольбрахта в Колочаву был для нас, бедняков, подлинным праздником. . . Обычно его встречала вся беднота села.»[125]

Колочава еще более голодная, более ободранная и обнищавшая, чем в 1931 году, с нетерпением ждала своего любимого писателя. Она хотела услышать его теплые одобряющие слова, его совет в деле той тяжбы, которую беднота села вела с попом и нотариусом и, главное, получить его помощь в борьте против голодной смерти.

И в этот приезд Ольбрахт поселился у столяра Пинкуса Глейзера. Первые дни писатель был занят только тем, что писал крестьянам ходатайства в различные учреждения — то по вопросу списания налогов, то — получения пенсии, то — отмены штрафов. В фондах Закарпатского Областного Государственного Архива хранится немало таких документов, написанных рукою Ольбрахта. Это свидетельствует о том, что писатель считал необходимым участие в повседневной борьбе закарпатцев против голода и наступления реакции даже в период самой напряженной работы над романом *Никола Шугай, . . .*. Забытый народ Верховины платил ему за это своей горячей любовью.

Популярность Ольбрахта среди бедноты Колочавы росла. Это приводило в бешенство нотариуса, жандармов, богатеев. Они знали, что теперь им не так легко будет творить свои темные дела против трудового народа. Иосиф Шугай по этому поводу говорил: «Паны всегда злились, когда Ольбрахт приезжал в Колочаву . . . Во время перебывания Ольбрахта в Колочаве наше село было каким то центром борьбы против панской несправедливости и насилия на всей бережской Верховине, ибо, если, например в Вулышанах нотариус кого-нибудь из крестьян обижал, он приходил жаловаться к Ольбрахту в Колочаву. Люди приходили к нему также для того, чтобы передать ему коломыйки об опришках или какую-нибудь подробность из жизни Николы (—Шугая — Ш. Р.). Все знали, что Ольбрахт пишет книгу о Николе в Колочаве и каждый хотел помочь ему в этом.»[126]

Но чаще всего писатель сам находил людей, которые могли внести ясность в интересующие его вопросы.

Ольбрахт продолжал изучать в Колочаве и других селах Верховины устное народное творчество о Шугае. Писатель обратил внимание на то, что в колочавском фольклоре О Шугае появились думки и коломыйки, которых в 1931 году здесь еще не было. Ольбрахт

сделал правильный вывод о том, что время уносит реальные черты образа Шугая даже в Колочаве. «Думки и коломыйки о Шугае пели в Колочаве в основном молодые девушки, которые Николу уже лично не знали.»[127]

Ольбрахт записывал многочисленные варианты колочавских думок и коломыек о Шугае, изучал их мелодии. Эржика Шугай рассказывала, что Ольбрахт летом 1932 года изучил в Колочаве много думок, коломыек о Николе и часто напевал их. «Бывало так, приходит к нам в Горб или я прихожу к нему (Ольбрахту Ш. Р.), садимся где-нибудь в тени и он начинает петь думки или коломыйки о Николе. Он часто просил меня петь с ним вместе. Больше всего ему нравилась песенка:

Закукала зозулиця
у зеленому гаю,
чого тя ту не видаты
Миколо Шугаю?

Ольбрахт знал песни о Николе и на венгерском и румынском языках.»[128]

Нам удалось установить, что в работе над романом *Никола Шугай*,... Ольбрахт не ограничивался собиранием украинского фольклора. Писателя интересовало также отношение венгерской и румынской части населения Закарпатья к опришку Шугаю. Поэтому он вскоре после приезда в Колочаву (летом 1932 года) отправился в села Береговского района, где и изучал устное народное творчество венгерского населения. Писателя интересовал, в первую очередь, фольклор об опришках. Он пришел к выводу, что трудовые массы венгерского населения Закарпатья также сочувственно отнеслись к борьбе Шугая против панов, видя в нем продолжателя венгерского легендарного разбойника Шандора Рожа.[129] Поэтому писатель встречает в венгерском фольклоре о Шугае наряду с элементами общими для украинского и венгерского устного народного творчества, черты типичные только для венгерского фольклора. Несколько произведений устного народного творчества закарпатских венгров о Шугае Ольбрахт записал в селах Береги и Чопивка (Береговского района).

В конце мая 1932 года Ольбрахт по поручению Богумира Шмераля[130] выезжает в село Ясиня, чтобы изучить положение лесорубов и написать очерк о их забастовке. Перед писателем открылась знакомая уже ему по Верховине картина голода и нищеты и она причинила ему боль. Он в сотый раз уже убеждается, что система «пендрика» создает бесконечную армию несчастной, униженной «мелюзги» и «темноты», и глубокое чувство возмущения за поруганное достоинство человека охватывает писателя. Однако Ольбрахт видел здесь и ростки нового. Он видел, что народ, хотя и остается еще придавленным к земле и скованным цепями рабства, но уже поднимает голову и всё отчетливее видны черты его всегда молодого лица. Забитые и запуганные гуцулы[131] в ходе борьбы против голода и угнетателей закалились, окрепла их революционная страсть. Это нашло свое выражение в самой забастовке лесорубов. Ольбрахт писал: «Ясинская забастовка является серьезным предупреждением для тех, кто не желает видеть, что терпение закарпатских лесорубов и крестьян лопнуло.»[132]

В период своего пребывания в поселке Ясиня Ольбрахт интересовался также жизнью крестьян, их устным народным творчеством. Он убеждается, что легендарность Шугая здесь особенно велика. В этом поселке, родине многих карпатских опришков и цитадели самого Олексы Довбуша, как нигде в другом месте связывали имя Шугая с именем Довбуша. Устное народное творчество гуцулов воспевало Шугая как преемника Довбуша и наделяло его такими же качествами, как и величайшего карпатского опришка. В легендах о Шугае в посёлке Ясиня говорилось о том, что его сказочными богатсвами забиты пещеры, говорилось о ключе Миколы (Шугая — Ш. Р.) от Черной горы.[133]

26 мая 1932 года Ольбрахт возвратился из Ясиня в Колочаву. По пути он заехал села Белая Церковь и Среднюю Апшу (ныне Средне Водяне), чтобы познакомиться с устным народым творчеством румынского населения Закарпатья и собрать материал о Шугае. Ольбрахт убедился, что в фольклоре румынских крестьян Закарпатья Шугай также воспет как народный богатырь, продолжатель дела благородного разбойника Пинти.[134]

Писатель получил новое подтверждение, об общности интересов угнетенных масс всех национальностей Закарпатья в их борьбе против угнетателей.

После возвращения в Колочаву Ольбрахт построил с помощью Иосифа Шугая на полонине Квасной над Колочавой шалаш. В «этой художественной мастерской закарпатских пастухов» продолжал писатель свою работу над романом *Никола Шугай,...* Однако неблагоприятная, дождливая погода в начале июня препятствовала автору работать в шалаше и он решил заняться изучением архивного материала о Шугае.

Для этого он выехал в Ужгород. 5 июля 1932 года Ольбрахт обратился в Архивный отдел Земского уряда с просьбой разрешить ему изучить архивные материалы о деятельности Николы Шугая, которые нужны ему для написания книги. После некоторых проволочек власти разрешили писателю изучить архивные материалы, относящиеся к «разбойнику» Николе Щугаю». Празда, не все фонды архива открыли они перед Ольбрахтом. Писатель получил возможность изучить судебное дело Хустского краевого суда «по обвинению Адама Маркуша, Игната Буркало и Данила Иваниша в убийстве Николы Шугая»[135] и дело жандарма Власека, который обвинялся в том, что принял взятку, чтобы содействовать побегу Николы Шугая.

Весь этот архивный материал, хотя и открывал перед писателем некоторые существенные стороны деятельности Шугая, не отвечал на вопрос, волновавший Ольбрахта — имел ли Шугай социальные и политические цели, и какие именно. Во многих документах Никола Шугай характеризовался как обыкновенный разбойник и убийца, преследовавший лишь цель грабежа.

Чтобы выяснить какие политические и социальные цели ставил перед собой Шугай, установить действительно ли убивал Никола только в целях грабежа, Ольбрахт решил обратиться с этими вопросами к бывшим сообщникам опришка Адаму Маркушу, Игнату Буркало и Даниле Иванишу.

Маркуш и Иваниш не желали с писателем разговарывать и только Буркало ответил писателю на поставленные им вопросы.

«Я рассказал Ольбрахту всё, что знал о Николе (—Шугае — Ш. Р.), хотя мне и трудно было об этом говорить. Но его интересовали только некоторые вопросы — убивал ли Никола лишь ради грабежа и какие у него были политические цели. Мне известно сказал я ему, что Никола убивал только защищаясь от жандармов или из мести. Все те убийства, которые ему приписывали зимой 1920 и весной 1921 годов, он совершить не мог, т. к. лежал больной в Зворице, где его лечил от тифа Воловский (теперь Межгорский) врач Ковач. Что касается политических целей, говорил я, то, по-моему, у Николы их не было, он не разбирался в политике.»[136]

Беседа с убийцей Николы не была для Ольбрахта по душе, но она дала писателю ценный материал. Даже человек, ставший врагом Шугая, утверждал, что Никола не был обыкновенным разбойником и убийцей, который преследовал бы лишь цели грабежа.

Узнав о зворецком эпизоде из жизни Щугая, Ольбрахт отправился в хижину, где течение двух месяцев его антиаристотельский герой боролся со страшным недугом — тифом. Он разыскал и странного врача Ковача, который многое рассказал ему о своем бывшем и необыкновенном пациенте.

Новый материал придал писателю большую уверенность, образ Николы приобрел все более реальные черты и Ольбрахт стал легче «освобождаться из романтического плена

фольклора». В шалаше на полонине Ольбрахт упорно работал над романом *Никола Шугай, . . .* В этом напряженном труде проходило лето. Он жил в эту пору всем разнообразием мыслей и чувств, всем избытком своих, достигших полной зрелости творческих сил. Иосиф Шугай, постоянно находившийся здесь подле писателя, в своих воспоминаниях говорил: «Ольбрахт вставал чуть свет и сразу садился за маленький столик писать. За этим столиком он просиживал целые летние длинные дни. Лишь иногда он отрывался от работы, когда приходил отец (Петро Шугай — Ш. Р.) или Эржика, которых он встречал всегда очень дружелюбно. Иногда мы вместе уходили к Колочавке купаться.»[137]

Особенно часто ходила Эржика на полонину к Ольбрахту, когда он начал создавать её образ. По словам самой Эржики, это было где-то в конце августа 1932 года. Писатель вел с ней долгие задумчивые беседы, старался раскрыть сложный внутренний мир женщины, полюбившей Николу против родительской воли. Осторожно, незаметно для самой Эржики, Ольбрахт наводил её на разговор о сокровенных тайнах любви. И Эржика рассказала о том, как зародилась у неё великая любовь к Николе—бедняку. Вопросы писателя помогали ей восстановить картины давно минувших лет, когда она предпочла смелого, бесстрашного Николу сынкам богатеев. Как тяжело было расставаться с Николой, когда он уходил на войну, но он сказал, что не успеют еще «опасть листья с деревьев, как он вернется, и она верила ему и ждала».[138]

Ольбрахта очень интересовала встреча Эржики с Николой после побега его из армии, их свадьба, подкуп жандарма и многое другое. Писатель ловил каждое её движение следил за выражением её лица, когда она с гордостью говорила о том, как она поддерживала тайную связь с Николой, помогала ему, как, несмотря на постоянную слежку жандармов, они находили путь друг к другу.

Писатель в деликатной форме пытался узнать отношение Эржики к жандарму Грабалу, достоверны ли архивные данные о их любовной связи.

Эржика своими рассказами помогла Ольбрахту создавать не только жизненность её образа, но и нарисовать ряд ярких сцен и эпизодов из жизни в деревне. Она была одним из «консультантов» писателя. Однако основным «консультантом» на протяжении всего периода создавания романа *Никола Шугай, . . .* на полонине Квасной был Петро Шугай. Если в процессе сбора материалов о Николе Петро Шугай был для писателя незаменимым проводником по всему сложному жизненному пути сына-опришка, то в период создавания романа он помогал в уточнении деталей в обрисовке образов. Особенно ценными были его рассказы о младшем сыне Юре Шугае, погибшем вместе с Николой.

Писателей хотел выяснить и чувства этого «старого волка Карпат», у которого, казалось, все внутри окаменело в борьбе за кусок овсянного коржа, к своим сыновьям — Николе и Юре. В тяжелой жизни, в которой паны драли с него три шкуры, он сохранил чистую человеческую душу и горячую любовь к свои сыновьям. Ольбрахт отметил, что «когда старик (Петро Шугай — Ш. Р.) говорит о Николе и Юре, его голос дрожит, в глава застилаются слезами».[139]

В сентябре 1932 года Ольбрахт в основном закончил свой роман о Шугае. Хотя работа над этим произведением о последнем опришке Карпат требовала огромного напряжения творческих сил, она не поглотила Ольбрахта полностью. Писатель продолжал быть тысячами нитей связанным со всей современной жизнью в Закарпатье, его борьбой за свободу и счастье.

После возвращения в Прагу писатель еще много работал над композицией, языком и стилем романа *Никола Шугай, . . .* В декабре 1932 года в издании «Сфинкс» вышла первая глава этого романа — *Шалаш над Голатыном.*[140] Она вызвала большой интерес среди читателей домюнхеновской Чехословакии и за её рубежом.

Писатель И. Гора отмечал: «Первая глава романа Ольбрахта о Шугае — *Шалаш над Голатыном* пленяет нас своей свежестью и красотой. Если остальные части романа будут

такими же превосходными, как эта, то можно с уверенностью сказать, что это будет произведение мирового масштаба.»[141]

В марте 1933 года издательство «Сфинкс» выпустило весь роман *Никола Шугай, разбойник*.[142] Выход в свет этого романа был встречен передовой общественностью Чехословакии как новая крупная победа социалистической литературы и культуры.

Ю. Фучик, оценивая это произведение, писал: «Роман Ольбрахта о Шугае — произведение редкой силы и редкой красоты, с которым ничего нельзя сравнить из произведений, вышедших за последние годы».[143]

Творческая история романа *Никола Шугай, . . .* показала, что это выдающееся произведение чешской и мировой литературы родилось в неутомимой борьбе Ольбрахта против угнетателей Закарпатья 30-х годов XX столетия. Она помогает более отчетливо видеть идейно-художественный замысел автора, истоки и силу художественной правды этого романа. Раскрыть глаза современникам на чудовищный произвол в Закарпатье, заставить задуматься тех, кто равнодушно проходит мимо этих ужасов, звать перховинцев к борьбе — таковы были замыслы автора. Каковы же результаты воплощения творческого замысла Ольбрахта в романе *Никола Шугай, . . .*?

Положив в основу произведения традиционную в чешской литературе «яношиковскую» тему, писатель своим новаторским подходом сумел вложить в неё новое звучание, поднять её до уровня новых задач, стоявших перед обездоленными массами Закарпатья, и всей прогрессивной общественностью Чехословакии.

Новаторство Ольбрахта в подходе к теме благородного разбойника в чешской и мировой литературах, поиски новых творческих путей обусловили высокий идейно-художественный уровень романа *Никола Шугай, . . .* Поразительное по силе художественного изображения, это произведение продолжало обличительную линию, которая так последовательно проходит через все творчество писателя. Ольбрахт здесь тот же певец борьбы труда с капиталом, свободы с насилием. Социально-психологическое обличение дополняется политическим разоблачением угнетателей. Писатель показывает истинную сущность буржуазной демократии в Закарпатье, которое было брошено новыми панами «как кость собаке».[144] Со страниц романа веет бунтарским духом, звучит страстный призыв к борьбе против гнета и насилия над простым человеком.

Какова же художественная правда романа *Никола Шугай, . . .*?

Ольбрахт понимал, что отображение жизни закарпатцев невозможно без глубокого раскрытия взаимосвязей между людьми, отдельными явлениями и событиями. При этом художественное отражение жизни требовало выявления и подчеркивания связей типических, существенных. Большую роль в отражении типических жизненных связей: в достижении писателем поставленных перед собой идейно-художественных целей играет композиция романа. Она является самым важным приёмом художественного метода Ольбрахта. Много размышлял писатель о вопросах композиции. Несмотря на то, что фольклорные и архивные материалы составили основную канву романа, он отвергал натуралистическое накопление фактов, считая первоочередной задачей художественное становление композиционного центра как для всего произведения, та и для каждой картины. Непременным условием художественности композици литературного произведения Ольбрахт считал жизненную достоверность связей и положений, в которые писатель ставит своих действующих лиц.

Какова же композиции романа Никола Шугай, . . .? Композиция этого произведения дала возможность Ольбрахту рельефно оттенить, что главным героем романа является трудовой народ Закарпатья, а Никола Шугай лишь отражение его стремлений к свободе. Писатель не боится идти против канонов и рецептов современной ему литературы, которые выдвигали на передний план «плавность композици». Новаторство Ольбрахта заключалось в том, что для отражения пафоса вековой борьбы закарпатцев против угнетателей писатель использовал весь художественный строй романа. Уже основные единицы архитекто-

ники романа — главы — подтверждают это. В романе семь глав: *Шалаш над Голатыном, Колочава, Никола Шугай, Довбуш, Эржика, Товарищи, Эпилог.*[145] Некоторые критики видели в названиях глав рыхлость композиции романа, отражение резких переходов, свойственных фольклору. Они особенно упрекали писателя за то, что «легенда о Довбуше прервала плавное повествование о Шугае». А между тем в этом и проявилось новаторство Ольбрахта. Вводя главу о Довбуше, писатель руководствовался стремлением не декларативно, а образно усилить мысль о том, что никогда не прекращалась у верховинцев, как в народе вообще, борьба за лучшую жизнь. Глава о Довбуше должна была также подчеркнуть мысль, что Щугай лишь порыв народной мести, жажда слабых стать сильными, что он, подобно Довбушу, жил сто лет, тысячу лет тому назад, живет и жить будет.[146]

Композиция романа помогает писателю показать художественно живых деятелей народного движения, которые внесли свою мечту о свободной жизни в движение Шугая, помогает ему отображать живую традицию народной борьбы.

Этим руководствовался писатель, когда определял то или иное место персонажа произведения, ставя его в те или иные связи и намечая, таким образом, перспективу развития его характера. Ольбрахт организует отдельные образы в единое целое (Шугай — Довбуш), единую картину, раскрывающую определенные жизненные явления. Он выделяет из всех жизненных связей ведущие, которые сами являются результатом большого художественого обобщения, глубокого познания действительности.

Композиция романа *Никола Шугай, . . .* подводит читателя всей системой образов и картин к такому пониманию действительности, к которому пришел Ольбрахт в процессе изучения Закарпатья тех лет. Непременным условием художественности композиции литературного произведения Ольбрахт считал жизненную достоверность связей, положений, в которые писатель ставит своих действующих лиц. Единство идеи, которой руководствовался автор при отборе событий и фактов, обеспечило надежную художественную связь и цельность композиции романа. Всё, что оставалось вне круга интересов закарпатцев тех лет, оказалось и вне поля зрения писателя.

Показывая борьбу народных масс, Ольбрахт построил роман на подлинно антагонистической коллизии того времени. Писатель показал, что народные массы являются движущей силой исторических событий, и это помогло ему показать всю сумму условий, которые вызвали к жизни стихийные крестьянские движения 20-х годов, проследить, как рождался, рос, ширился в народе миф о неуязвимости Шугая, его легендарность.

В романе полностью побеждает естественный органический сюжет, который развивается не путем внешних сдвигов, а внутренней закономерностью, характерами героев, их взаимоотношениями друг с другом. Герои связаны между собой глубоко закономерными жизненными обстоятельствами и линии их судеб пересекаются в самих драматических местах. Все отдельные драматические ситуации связаны друг с другом. Они точно и полно вскрывают соотношение классовых сил, ожесточенную борьбу верховинцев против панов.

Высший закон искусства Ольбрахт видел в строгом соответствии жизненной правде. Поэтому он против заранее предложенных схематических, до мелочей разработанных, норм поступков своих героев. Соблюдая правду исторических фактов, писатель при определении сюжета книги исходил из задач развития характера центральных героев *Николы Шугая, . . .* Однако Ольбрахт понимал, что наметить линию сюжета недостаточно, что основное а работе над романом, без чего нельзя совсем писать — это «точка зрения». Установить «точку зрения», по словам А. Толстого «луч зрения»,[147] было Ольбрахту нелегко. Необходимо было наряду с романтической линией, исходившей из фольклорного материала о Шугае, показать и реальную действительность. Установление правильного «луча зрения» помогло Ольбрахту решить эту проблему. Определяющей для установления композиционного центра Ольбрахт считал «луч зрения» закарпатского крестьянина. Поэтому вводит па-

стуха из шалаша над Голатыном в качестве рассказчика и его глазами смотрит на события действительности. Вместе с тем писатель параллельно, как бы показывая вторгшийся в верховинское село XX век и его новые идеи, рисует эту действительность с позиций марксизма.

Этот прием художественной композции, эти «две точки зрения» были навеяны Ольбрахту достижениями мировой литературы.

Сюжетом романа *Никола Шугай, . . .* послужили подлинные факты, «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей, история роста и организации того или иного характера, типа».[148] Автору удалось передать богатство интонаций жизни Закарпатья тех лет. Сюжетный конфликт в романе не был бы решен, если бы образ Щугая был дан изолировано от быта закарпатской деревни начала XX века. Стремясь к наибольшей естественности проявления характера своих героев, Ольбрахт вдохнул в них жизнь и затем пускал, чтобы они жили самостоятельно. Он лишь подталкивал их к задуманной цели.

Для всех, кто внимательно читал произведение *Никола Шугай, . . .* очевидно, что Ольбрахт стремился дать обобщенную картину общественно-политической жизни тех лет в ее типическом, а вместе с тем конкретном проявлении. Поставив перед собой задачу отразить ведущие моменты эпохи, писатель отбрасывал всё случайное, частное. Он тщательно отбирал факты, эпизоды и конфликты из материала действительности тех лет. Все это Ольбрахт показывает в индивидуальных судьбах персонажей романа, в массовых сценах. Писатель как бы идет по следам событий и раскрывает только те явления социальной жизни эпохи, которые непосредственно связаны с его темой о Закарпатье. В романе *Никола Шугай, . . .* Ольбрахт рисует коллективную борьбу закарпатцев в годы первой мировой войны и после включения Закарпатья в состав Чехословакии. В связи с идейным замыслом романа большое значение уделяется в нем непосредственному изображению эпохи. Дать ряд событий, ряд действий, которые нарастали бы в ходе повествования и последовательно, фабульно вели бы от начала к концу — таковы задачи, которые ставил перед собой писатель. Со страниц романа в многообразии отдельных личностей и картин встает образ голодной, замученной и борющейся Верховины, впервые с такой силой нарисованной в чешской литературе. Ольбрахт не только стремится правдиво воспроизвести картину жизни крестьян Закарпатья, показать каким бесчеловечным и унизительным издевательствам они подвергались.

В центре внимания писателя суровая жизнь закарпатской деревни Колочавы начала XX века, затерянной высоко в горах. «Кругом одни горы. Их сланцевые и песчанниковые пласты были смяты как кусок бумаги, изломаны, прогнуты и вознесены к облакам. Горы, холмы, снова горы, перерезанные пропастями, пещерами, ущельями, в которых едва пройдет шеренга из четырех человек, тысячами родников и десятками горных ключей, чьи воды стремительно бегут по валунам, а в тихих заводях стоят зеленые, как изумруд. Эдесь с трудом пробивает себе путь река Колочавка и там, где течет она среди расчлененных скал, сливая свои воды с Тереблей, уже течет, а не мчится, прыгая по камням, гордая своей победой над горами, что отдали ей в долине русло шагов в сто шириной, — там лежит село Колочава.«[149]

В этом поразителом по силе своей пластичности описания расположения села Колочава, как в сгустске вся Верховина, все Карпаты. Оно напоминает нам образ Карпат, данный Н. Гоголем в его *Страшной мести*. С ним перекликается также описание Карпат, М. Тевелевым в романе *Свет ты наш, Верховина*.

Для того, чтобы читатель понимал, что «колочавские горы, громаздящиеся на горах», не поэтический вымысел писателя, чтобы описание расположения Колочавы было более осязаемым и художественно убительным, Ольбрахт дает их географическое название. Он пишет: «С одной стороны узкой долины — вечно окутанная дымкой вершина

Стримбы, Стременож, Тисова, Деревайка и Горб. С другой Бояринский, Квасный верх, Красна и Роза».[150]

Ольбрахт рисует жизнь Колочавы не только потому, что сюжет его романа связан с жизнью этого села, что отсюда, из этого захолустья, вздулась и шумным рокотом прошла слава о Шугае. Он знал, что, именно, Колочава — сгусток всей закарпатской действительности тех лет. Описывая жизнь в Колочаве, Ольбрахт охватывает своим взором все уголки Закарпатья. Чтобы подчеркнуть эту мысль, показать, что Колочава является типическим селом Закарпатья, писатель использует образ карпатского села, данного им в репортаже *Земля без имени*.

Кто не жители Колочавы, села настолько длинного, что «нельзя удивляться, если у путника, не знающего этих мест. . ., смотря по характеру наростает раздражение или тупая покорность, ибо после часа, после двух и трех часов ходьбы ему все же отвечают, что он в Колочаве, в Колочаве-Негровцы, в Колочаве-Горб, в Колочаве-Лазах».[151]

Предки колочавцев — земледельцы, спасаясь от гнета магнатов и жестокости «песиголовцев»,[152] пришли в эти дикие горы и в XIII веке основали на каменистой земле поселение. Они с неимоверной стойкостью, нечеловеческими усилиями, заставляли дикие кручи рождать овес. Они готовы были переносить всякие лишения, лишь бы быть свободными. Однако паны нашли их и здесь. Кнутом и паленкой утверждали угнетатели свое кровавое господство, отнимали у крестьян обильно политые потом клаптики земли. Колочавские крестьяне в одиночку, каждый как мог, боролись и погибали. Ольбрахт спрашивает, нет ли у этих крестьян принципа, который бы их объединял. И сам отвечает: «Он есть, но слишком много господа орут, чтобы затмить его. Однако народ этих гор знает этот принцип. Он называет его прекрасным словом — человеческая справедливость. Как к ней дойти? Борьбой? Нет других средств уничтожения в мире человеческой несправедливости. Борьбой всех против всех? Кто это утверждает? В народе этих гор живет другое разделение мира, более простое и более правдивое: пан — холоп, бедный — богатый, угнетенный — угнетатель».[153] И вот на примере Колочавы Ольбрахт, конкретизируя свои выводы о классовом расслоении закарпатской деревни, говорит: «Живут здесь русины — пастухи и лесорубы; — и евреи — ремесленники и торговцы. Бедные евреи и состоятельные евреи. Бедные русины и совсем нищие русины. Повседневными мелочами связана жизнь еверев и русинов. Заходят они друг к другу занять немного кукурузной муки или яиц, расчитаться за корм для скота, за извоз, за работу и прочее . . . Это, разумеется относится лишь к бедным евреям — ремесленникам, извозчикам, мелким торговцам и людям, которые вообще живут неведомо чем.»[154]

Для того, чтобы читатель релефно и осязаемо видел жизнь деревни в бурях жестокой войны и в период славных бунтов, автор рисует вначале Колочаву в мирные годы до первой мировой войны. В передельно сжатой картине, в которую вошел эскиз из репотажа *Земля без имени*, а именно *Село XI столетия*, автор воссоздал тяжелую жизнь верховинской деревни, окруженной панскими лесами и пастбищами, где каждый шаг в сторону обозначает нарушение чужих прав собственности.

Ольбрахт повествует как протекал год в верховинском селе, где «хлеба не сеют и весна приходит поздно»,[155] как все крестьяне, их жены и дети напрягали усилия, чтобы не умереть с голода. Они как-то сводили концы с концами. И вдруг началась мировая война. В памяти закарпатцев слово «война» было связано с воспоминаниями о кровавых опустошительных набегах «песиголовцев», турок, лабанцев[156] и другой панской нечисти. Война была ненавистна верховинцам. Эту ненависть Ольбрахт передает лаконичным просторечием: «Чтоб её (войну — Ш. Р.) чорт забрал!»[157] — проклинала Верховина это новое всенародное бедствие. И вслед за этим писатель сравнивает войну с «огромной темной тучей, под которой трудно вздохнуть полной грудью».[158] Это сравнение имеет свои истоки в закарпатском фольклоре.

Далее Ольбрахт дает несколько ярких зарисовок положения колочавской бедноты в годы мировой войны. Автор не рисует детальную картину событий военных лет в Колочаве. Он лишь бегло, но вместе с тем предельно заостренно говорит, как бы устами колочавского крестьянина, об этом периоде. «Мужчины села ушли на фронт. Они понесли на плечах не топоры, не косы, а ружья. Остались дома женщины, старики и дети. Малыши протягивали руки за ломтиком кукурузного хлеба. А где его взять? Урожая своего огорода хватало едва до Рождества, а мешки с кукурузой никто не подвозил к дверям... Хуже того, приходили с жандармами какие-то казенные господа, сгоняли стада с пастбищ, уводили последнюю корову, лишая деревню даже молока и сыра, — а платили бумажками, за которые ничего нельзя было купить. Настал голод. У детей пухли животы, у матерей не было молока для новорожденных, этой единственной памяти об отпуске мужей. Бабы махали кулаками у дверей нотариуса, который обманом отнимал у них скот и обманом лишал земельных наделов. Шумели в лавке Абрама Бера и грозились: Вот погодите, вернутся мужья».[159]

Ольбрахт далее указывает, что женщины сами не верили этим угрозам. «Мужья были трусы. Почему не защищались они, когда у них отнимали последнее, почему не взяли топоры, не пошли убивать, когда их детей истребляли голодной смертью? Почему позволили гнать себя на бойню, точно скотину, жались, повиновались, трепетали перед начальством?»[160] В этих строках нет художественного вымысла. Это была правдивая, горячая речь писателя-борца. Это — не обычные риторические вопросы, которыми писатели стараются оживить свое повествование. В них включен глубокий смысл, что жизнь закарпатской деревни в годы войны была более страшной, чем жизнь на фронте. Для того, чтобы более полно отобразить отношения колочавцев к панской войне, Ольбрахт в первой главе романа *Шалаш над Голатыном* рисует несколько эпизодов из жизни солдат на фронте. Гневный голос писателя разоблачает здесь всю бессмыслицу панских войн, весь ад наступлений и отступлений, после которых «кругом грудами высилось дымающееся пушечное мясо ... у солдат с трудом хватило сил перевести дух и удивиться, что они остались целыми и невредимыми.»[161] Ольбрахт акцентирует внимание на том, что закарпатцы не желали умирать за интересы Габсбургов. Но они отвергали и тайную пропагаду православных попов, которые пытались внушить верховинцам: «Царь освободит вас, он даст вам мир и свободу!»[162] «Ах типун вам на язык! Каждый сулит свободу, а никто не даст горстки кукурузы»,[163] говорили про себя верховинцы. В этих правидивых горячих словах заключена яркая мысль о том, что слишком часто угнетатели обманывали народ этих гор, прикрывая свои темные дела лозунгами: «Свобода, мир!». Слова: «Каждый сулит свободу, а никто не даст горстки кукурузы» — было такой образной, вычеканенной характеристикой тяжелого положения верховинцев, обманной игры, которую с ними вели паны, что выдающийся чешский поэт С. К. Нейман употребил их эпиграфом к своему знаменитому стихотворению о закарпатцах «*Верховина*».[164]

О судьбе своих близких на фронтах первой мировой войны колочавцы ничего не знали: они не получали от мужей и сыновей писем — «мало кто из них умел писать». Только время от времени паны посылали им продолговатые «синие цедульки»,[165] которые старый почтарь Шемет читал по складам в хижинах Горба и Сухаря. Это были извещения о том, что муж или сын погибли на фронте. Единственное, что вырывалось тогда из переполненного горем сердца верховинской женщины были слова — «Ах, боже ты мой!»[166] Ольбрахт правильно подметил, что в те годы слово «смерть» не принадлежало к самым страшным словам верховинцев. Больше пугало горцев слово «голод». Он не раз слышал как и в 30-тые годы в селах Ужанщины, Воловецщины к других районов Закарпатья женщины пели грустные песни, от которых мороз проходил по спине, ибо мать в них призывала смерть, чтобы она «помогла» развязать ей руки... взяла в зелену могилку дитыну».[167]

Рисуя эпизоды военных лет, Ольбрахт не забыл показать, хотя и несколькими штрихами, как жили в это лихолетье паны Колочавы. Они на крови и слезах женщин и детей приумножали свои богатства.

Судьба закарпатцев в годы первой мировой войны была отражена в романе *Никола Шугай, . . .* не широким планом, а небольшими типическими эпизодами, которые относились к Колочаве, и, вместе с тем, обобщали многое, что писатель видел и слышал в других селах Закарпатья.

И вот кончилась война. Настал мир. Тонко и проникновенно рисует автор чувства народа, который увидел, что мир не принес ему освобождения от непосильного гнета. «Но, господи боже мой, разве это мир? Да, за него ль так исступленно молились перед иконами?»[168] — говорили разочарованные женщины.

Писатель показал, что даже опутанные религиозным дурманом женщины Верховины стали туманно представлять себе, что панский мир ничего не изменил в их тяжелом положении.

«За что валятся на нас все эти беды? Нет и грехов таких ни у великих, ни у малых мира сего, которыми заслужили бы они все те напасти, что посылает на нас господь.»[169]

Забитые религией женщины не понимали еще, что не господь, а паны валят на них все эти беды. Зато мужчины, возвратившиеся в Колочаву «заросшие, завшивевшие, злые,»[170] под влиянием революционных идей Великого Октября, смотрели на все открытыми глазами.

«Только теперь увидели мужья все то, на что во время побывок лениво закрывали глаза. Хлев пуст, в оборогах ни копны сена. Дома пусто — ни щепотки соли, горстки муки, только немножко картошки да капусты, которых едва хватает до Пасхи. Теперь беда захватила и мужей, озлобляя их все больше.»[171]

«В деревне шло глухое брожение»,[172] — заключает Ольбрахт, как бы подытоживая настороения колочавских крестьян этих лет. И далее, в яркой, волнующей богатством своих красок, нарисованной рукой уже зрелого мастера, массовой сцене читатель видит как это брожение перерастает в стихийный бунт, как тысячеликая толпа объединяется одним порывом смести с лица земли панов и их ненавистные порядки.

Писатель показывает как сила революционного крестьянства в суровой борьбе против угнетателей освобождается от робости и подымается мощной народной волной.

Ольбрахт, с необычайным мастерством писавший массовые сцены (см. его романы: *Удивительная дружба актера Есенина* и *Анна пролетарка*), сделал здесь значительный шаг вперед. Он проникся мыслями простых крестьян Верховины, заглянул вглубь их души.

Что явилось той последней каплей, которая переполнила чашу народного терпения и толкнула колочавцев на бунт? Ольбрахт показывает, что новые бесчинства властей были этим толчком. «Неожиданно кто-то привез новость: сельский нотариус Мольнар сбыл на сторону партию обуви, которую должен был по твердой цене продать населению . . . Нотариус обнаглел. Он привык к легкой наживе и позабыл, что солдаты вернулись домой, что фронтовая солидарность и готовность к действию еще не оставила их.»[173]

Здесь писатель тонко и проникновенно передает мысль о том, что колочавские мужчины прошли в годы мировой войны суровую школу жизни. У них открылись глаза. В забитых верховинцах, которые в начале войны безропотно повиновались панам, их требованиям проливать кровь за лоскутную империю Габсбургов, вдруг заговорило что-то новое. Ольбрахт называет это чувство «фронтовой солидарностью». Этот термин широко проник в мировую литературу, повествующую о первой мировой войне (произведения Анри Барбюса, Людвига Ренна, Фридеша Каринти и др.). Передовые писатели характеризовали им те новые чувства, которые возникали и сердах солдат разных народов под благотворным влиянием Великого Октября.

Интересно отметить, что большинство произведений о Закарпатье начала XX века (напр., *Крестьяне из Грушево* — Анны Зегерс, *Свет ты наш, Верховина* — М. Тевелева и др.) объясняют причины народных бунтов в закарпатской деревне в послеоктябрьский период времени, также как и Ольбрахт, т. е. экономическими условиями.

Однако патриархальность колочавских крестьян, их вековая отсталость мешали им понять всю глубину идей Великого Октября. В среде крестьян Верховины были весьма цепки еще «тяжелые идеи» патриархальной деревни. Они не видели ясной перспективы своей борьбы. Поэтому идеи Великого Октября вызывают у них лишь стихийный бунт. Писатель мастерски вводит читателя в самую суть стихии. Стихийность поведения масс крестьянства социально обусловлена.

Стихийность выступления колочавцев подчеркнута тем, что слухи о новых злодеяниях нотариуса «привез кто-то», кто именно не указано.

Каковы были дальнейшие события, которые, как лавина двинулись и которые не в силах были остановить паны и богатеи? Колочавцы собрались у односельчанина — Василия Дербака. Их возмущение не знало предела. «Нас обкрадывают! — кричали злые голоса. — Ну нет! Кто они? Мы были на войне, мы дохли в окопах! А они четыре года били баклуши, да крали. Мы им покажем, что мы теперь дома.»[174]

Негодование колочавцев против нотариуса перерастает в возмущение против всех панов и их власти. Крестьяне выбрали своего старосту и командира. Бунтари туманно понимали, что одним смещением старосты они еще не уничтожили панскую власть. «Мы знали, — рассказывал нам избранный тогда крестьянами староста и участник этих событий, что панам необходимо показать силу народа, сурово наказать их из все их злодеяния.»[175] Время расплаты было назначено на следующий день (8 ноября 1918 года). Писатель, изучивший архивные материалы, в частности, официальные донесения Окружного начальника о колочанском бунте, воспоминания участников об этом бунте, в частности, «народного старосты» Дербака и командира крестьян Лугоша, не пытается воссоздать историческую правду этих событий. Он не гоняется за правдой факта. Он хорошо помнит слова Сервантеса: «Правда вымысла не боится, правдоподобие гонится за фактом.»

Автору романа удалось создать высокохудожественную правдивую сцену, настолько типическую, что обобщает особенности всех крестьянских бунтов на Закарпатье тех лет. Эта сцена, которую нельзя читать без сердечного волнения, чарует своей высокой художественностью. Ольбрахт не просто изображает действительность, он внимательно следит за главными процессами ее развития, проникает в незримые для других глубины человеческой души. В своем творчестве Ольбрахт всегда держал её рассудком, не сухо и холодно, а влюбленно, всей душой. Эта страстная приверженность создала его стиль: смелость речи, запрятанную глубоко во внутрь лирику, проступающую сквозь жестокую точность. Живое ощущение правды писатель передает сдержанно, но вместе с тем эмоциально.

Как рисует Ольбрахт бунт, о котором в официальных документах говорили как о действии безответственных элементов»? Писатель вначале показывает из кого состояла народная масса бунтовщиков. Он хотел этим показать лицо массы, избежать шаблона, рисующего народ безликой толпой. Душой бунта были солдаты, возвратившиеся с фронта, вооруженные топорами, штыками, винтовками. Бородатые служаки в изношенной форме идут привычным походным шагом по-фронтовому, без лишнего шума и гама, они методически и деловито разбивают обстановку жандармского поста. При этом у них серьезные, работящие лица. Все они делают с хладнокровной солдатской деловитостью, так что у женщин вырывается возглас: «Хоть бы вы вложили в свое дело побольше жара, мужики!»[176] Рядом с бывшими солдатами возбужденно бежали молодые парни, ожидая какой пример покажут им старшие.

Здесь были бабы. Не раз упрекавшие своих мужей за трусость, они теперь растерялись. «Перед самим делом решимость оставила их. Они робели, как невесты перед долгожданной радостью»[177] — отмечает писатель. Они лишь присматривались к тому, как их мужья громили жандармский пост. Их робость исчезла, когда они очутились в квартире нотариуса. Вот как задушевно, ярко и образно об этом сказано у Ольбрахта: — «Секунду они стояли, пораженные невиданным великолепием квартиры! — А-а! Вот оно! — взвизгнула Евка Воробец и пихнула ногой какой-то столик с вазочками и фарфорными статуэтками. Столик загремел. Нужен был только первый шаг. С визгом ринулись бабы на обстановку. Крушить все эти мягкие кресла и диваны, зеркальные шкафы, гардины, дорожки и стояки для цветов, все, что куплено на их деньги, в чем их слезы и кровь, из-за чего они не доедали четыре года и хоронили умерших от истощения детей . . . С радостным визгом несколько баб притащили перину и, распоров её, выбросили в окно. Осенний ветер закружил пух. . .»[178]

Свое любовное отношение к народной массе бунтовщиков, которую борзописцы обычно с презрением называли «толпа», «чернь», «холопы», Ольбрахт передает также тем, что называет имена участников похода — Лугоша, Евки Воробец.

Пламя стихойного бунта колочавских крестьян, от которого в панике бежали нотариус Мольнар и доблестный вахмистр жандармерии Ленард, горело ярче и ярче. Устои панской власти были уничтожены. Теперь можно было свести счет с богатными торговцами.

Перед глазами разгневанной бедноты промелькнули страшные картины военных лет с голодом, слезами и кровью. И над этими картинами всплывали фигуры разжиревших торговцев-богатеев. Ольбрахт показывает как в памяти людей вдруг ожили обиды минувших лет, ожили раны, нанесенные им жестокостью этих хищников. «Женщины чувствовали, как вновь напрягались точно струны, их усталые нервы и в жилах стучала кровь . . . Они злобно оборачивались на мужей, шагавших по дороге размеренным воловьим шагом.»[179] Народная ненависть требовала расправы над торговцами-богатеями, но беднота не знала, каким способом осуществить её. Она ограничилась тем, что торопливо без подъема разгромила их лавки и разделила между собой запаси муки, бобов, кожи, тканей. Писатель вновь подчеркнул неясность политических целей крестьянства Верховины начала XX века. Поэтому не трудно было хитрому Вольфу обмануть их и на этот раз. Политическая неопытность колочавцев мешала им видеть, что слащавые слова Вольфа, встретившего их вином и спиртом преследовала только цель — отвлечь их от бунтарских действий, спасти награбленное им имущество. Эта неопытность крестьян стоила жизнь Ивану Маркушу и Даниле Ленарду. «Панам нельзя верить нельзя делать им никаких уступок» — таков был вывод народных масс из этого эпизода.

Народная власть в Колочаве просуществовала всего один день. Она была жестого подавлена военщиной. Ольбрахт рисует как рота солдат под командованием сына торговца-богатея Вольфа — лейтенанта Менделя Вольфа прибывает в Колочаву и здесь зверски распавляется с участниками бунта. Эта расправа называется «наведением порядка».

Интересно отметить, что в данном эпизоде Ольбрахт преднамеренно отошёл от фактов исторической правды и показал пример того, что творческий вымысел должен быть подчинен задаче усиления художественной правды.

Дело в том, что карательным отрядом солдат, направленным против взбунтовавшихся колочавцев, командовал не сын торговца-богатея — лейтенант Мендель Вольф, а лейтенант Я. Ковач. И писатель об этом знал из архивных документов и воспоминаний участников бунта, в частности, Дербака и Лугоша.[180] Зачем понадобилось Ольбрахту вместо исторического факта прибегнуть к художественному вымыслу?

Сын Вольфа — Мендель Вольф был действительно офицером австро—венгерской армии. Ольбрахт был лично знаком с этим колочавским «интеллигентом», говорившим с

презрением о крестьянах своего родного села. Мендель Вольф не раз хвастался своими подвигами военных лет, рассказывал своим односельчанам, с какой хробростью он — «кайзеровско-королевский офицер» «наводил порядок» в бунтовавших осенью 1918 года селах Береговщины. Желая показать, что в буржуазном государстве армия служит интересам имущих классов, защищает их право угнетать народ, Ольбрахт и переносит «героические действия» Менделя Вольфа из Береговщины в Колочаву. Писатель вкладывает в уста этого представителя угнетателей также слова: «Я им (колочавским крестьянам — Ш. Р.) покажу, кто я такой, и что значит грабить добро, которое предстоит унаследовать мне.»[181] Вещи, которые солдаты Менделя Вольфа повыбрасывали из крестьянских изб, лейтенант Вольф велел собрать в сарай к отцу.

Яркий пример художественной типизации показал Ольбрахт и в другой детали сцены колочавского бунта. Обратим на нее внимание. Она поможет увидеть еще одну сторону реализма Ольбрахта. Автор *Николы Шугая, . . .*, рисуя бунт бедноты, ее поход против нотарского уряда, указывает ,что «бунтовщики по дороге разгромили жандармский пост». Действительность была иной и Ольбрахт её знал. Жандармский пост в Колочаве не был осенью 1918 года бунтарями разгромлен. М. Лугош, командир бунтовщиков в своих воспоминаниях говорил: «Как ни странно, но мы в то утро (8 ноября 1918 года — Ш. Р.) почему-то оставили жандармский пост и вахмистра в покое. Мы хотели во что бы то ни стало поймать и наказать нотариуса и поэтому как стрела пронеслись по Лазам, мимо жандармерии и купеческих лавок. Мы вспомнили о вахмистре Ленарде лишь к вечеру, и тогда его в селе уже не оказалось.»[182] Слова М. Лугоша подтверждают архивные материал.[183]

Но следовало-ли «ляпсус» колочавских бунтарей отразить в книге, является-ли этот пример типическим? — спрашивал себя писатель. И, зная хорошо события тех лет, видя ту ненависть, которую закарпатцы питают к «доблестной» жандармерии и в 30-х годах, он правильно решил отступить от исторического факта и показать, что колочавцы разгромили во время бунта осенью 1918 года жандармский пост. Издревле закарпатцы считали жандармов олицетворением всех панских издевательств и поэтому, естественно, что поднявшиеся на борьбу народные массы должны были смести их. Ольбрахт знал, что картина действительности должна предстать перед закарпатцами, как и перед всеми его читателями как живое непосредственное выражение их собственного опыта. Цель будет достигнута, если, читая книгу люди скажут: «Да, все это было так. Я все это знаю, я узнаю то, что видел своими глазами.»[184] И, действительно, большинство участников колочавского бунта, с которыми нам удалось в 50-х годах беседовать, после знакомства с романом *Никола Шугай, . . .* уверенно заявляли, что в те памятные дни ноября 1918 года они разгромили также жандармский пост. Таким образом, художественная правда автора романа *Никола Шугай, . . .* оказалась сильнее правды факта. Многие участники колочавского бунта верили больше книге Ольбрахта, чем исторической правде, творцом которой они были *(см. факсимиле № 2)*. Это объясняется тем, что пламенное негодование, ненависть к буржуазии, стремление зажечь закарпатцев этой ненавистью, внушить им любовь к свободе и презрение к смерти, водившие пером писателя, были очень дороги сердцу верховинцев.

Умение писателя давать изображаемые явления в выпуклой, образной форме, связывать воедино отдельные, конкретные факты с общими существенными процессами и идеями современности чрезвычайно ярко проявилось и в других картинах *Николы Шугая,...* изображающих жизнь закарпатской деревни тех лет.

Художественная правда, стоящая выше, и поэтому являющаяся сильней правды факта присутствует на каждой странице романа. Она полна той реальной убедительности, которая придает художественному произведению обаяние.

В романе *Никола Шугай, . . .*, как в симфонии на смену одной темы вырастает постепенно новая, сменяющая её.

И вот в этой симфонии о закарпатской деревне Ольбрахт ставит тему борьбы за землю.

Проблема земли была одной из извечных проблем закарпатской деревни. Во всей своей остроте она предстала перед писателями, изображавшими Закарпатье 20-х — 30-х годов XX столетия. Она предстала и перед Ольбрахтом. Автор знал о том, что этот проклятый вопрос закарпатской деревни был решен аграрниками в угоду помещикам к иностранному капиталу и, что верховинцы попрежнему мечтают о куске земли. Закон о земельной реформе, принятый в начале 20-х годов XX столетия, был проникнут стремлением правящих кругов Чехословакии ввести в заблуждение крестьян Закарпатья, изголодавшихся по земле, и воспрепятствовать насильственному захвату помещичьих угодий.

Не случайно, что в книгах о Закарпатье тех лет писатели не могли обойти проблему землы молчанием. Ярко она показана в произведении А. Зегерс, *Крестьяне из Грушево*, где борьба за землю составляет основную коллизию рассказа. Пилипанец В. Ванчуры из романа *Последний суд* (1926) вынужден покинуть родные места — закарпатскую деревню потому, что его мечта о куске земли не сбылась, потому что «паны вновь обдурили бедняков, не дали им обещанной земли». С мечтой о покупке земли отправляется на заработки за океан Гордубал — главный герой одноименного романа К. Чапека.

В произведении И. Зодера *Петро* мечта верховинцев о куске земли превращается в какой-то лихорадочный бред. Землею бредят все — и стар, и млад.

О земле тужат закарпатские крестьяне в произведениях Э. Анди, Д. Морвай, М. Тевелева, П. Илемницкого, Ф. Потушняка, М. Томчани, В. Полишука, И. Чендея и др.

Правильное освещение Ольбрахтом вопроса земли и судьбы крестьянства в Закарпатье имело большое значение для борьбы против идеек «рурализма» чешских писателей, группировавшихся вокруг А. Дуриха.

Как решает проблему земли в Закарпатье Ольбрахт? Еще в 20-х годах, в период своей работы редактором газеты *Руде право*, Ольбрахт проявлял интерес к тому как проводят власти земельную реформу в Закарпатье. Он печатал на страницах газеты корреспонденцию с Верховины, разоблачавщую земельные махинации аграрников. В 30-х годах закарпатская действительность убеждает Ольбрахта-писателья в том, что обезземеление крестьян этого края усиленно продолжается. Ростовщики, банки правдой и неправдой продолжали захватывать клочки земли крестьян за неоплаченные векселя и старые долги. Узкие полоски земель закарпатских крестьян с каждым поколением снова и снова делились вдоль и поперек, так что в 30-х годах XX столетия, например, в Воловском округе (ныне Межгорский район) у катастрального угра[185] был делитель 4720, т. е. один крестьянин владел в среднем 1/4720 частью катастрального угра. Разумется, что такие земельные владения не стоили обработки. Поэтому братья покупали земельное наследне у сестры за какую-то корову или овцу, родные обменивались участками, чтобы клаптики были вместе и поближе к их хижинам. Однако записи в земельных книгах целыми поколениями не менялись и землей формально владели люди, которые даже понятия не имели об этом. И этом часто воспользовались ростовщики.

«Но чего не разузнает закарпатский ростовщик, когда идет речь о прибыли!»[186] — спрашивает Ольбрахт и тут же дает яркий пример того, как обманом паны захватывали крестьянские земли Верховины. В репортаже *Земля без имени* он с негодованием рассказывает об одном из способов такого обманного захвата земли. После включения Закарпатья в состав Чехословакии (в 1919 году) многие из формальных владельцев клаптиков земли на Закарпатье жили в Венгрии. К ним и приходил агент ростовщика и говорил: «У тебя земля в Чехословакии? — Нет, никакой земли у меня там нет и никогда не было. — Вполне возможно, что нет. Ну хорошо, а если бы ты всё же имел, ты бы продал мне свою землицу в Майдане? Ну, вот тогда не этом куске бумаги сделай три крестика и я приведу себе свидетелей. — Чего бы не продать землю, которой у него нет и почему бы не надуть ростовщи-

ка на 5 или 10 пенге»[187] — размышляет «законный» владелец. Ольбрахт показывает, что таким образом ростовщик становится владельцем земли в Майдане и «законно» отнимает ее у верховинца, который потом и кровью поливал её.

Так, несколькими штрихами Ольбрахт нарисовал чудовищную картину произвола и способа обезземеления крестьян Верховины. Он с бичующим сарказмом вновь обрушил здесь свой гнев против нелепостей «системы справедливости» в буржуазном обществе. Разоблачительная сила этой картины была настолько сильной, что о махинациях ростовщиков с землей на Верховине заговорили и официальные круги, о них писали передовые газеты. Судебные инстанции были вынуждены заняться пересмотром ряда дел о покупках земли ростовщиками у иностранных граждан. В романе *Никола Шугай, . . .* Ольбрахт развил и конкретизировал этот этюд из репортажа *Земля без имени*, создал поразительную по силе обличения картину причин обезземеления закарпатских крестьян. Конкретизации и художественного усиления этой картины Ольбрахт достиг тем, что включил её в сюжет романа. В романе не ростовщик вообще, а Бер — акула ростовщиков в Колочаве пытается этим способом отнять у Петра Шугая его лужки. Осуществить это ему мешают отнюдь не законы буржуазного общества, а боязнь, что его смелый сын — Никола накажет его за это.

Усиление этого этюда из репортажа *Земля без имени* проявляется особенно ярко в обрисовке действий ростовщика. Бер, узнав о том, что земля, которую обрабатывает Петро Шугай, записана в земельной книге за каким-то Михаилом Хемчуком или Димитрием Вагерычем, пишет письмо в Венгрию и Польшу своим агентам. И те отпраляются к кажому-нибудь Михаилу Хемчуку или к Дмитрию Вагерычу и говорят:

> Послушай-ка, есть у тебя землица в Чехословакии в Колочаве? — «Эх — скажет Хемчук или Вагерыч, — откуда быть земле? Видишь ведь, что хожу в дровосеках. Мне там когда-то досталась после отца земелька помню — еще ходили мы в управу и писали в большой книге, да и уступил её сестре и шурину, а теперь у этой земли и вовсе другие хозяева. Кусок продали, кусок сменяли. Обо всём там спроси в Колочаве, там знают.
>
> — Погоди, — говорит тогда агент. Я — то знаю. Но теперь с этой новой властью (чехословацкой — Ш. Р.) хлопот не оберешься. Так вот, не подпишешь ли ты бумагу, что продаешь мне свой надел?
>
> — А что мне за это дашь?
>
> — Что дам? Ну, дам три злотых.
>
> Хемчук или Вагерыч ворочает мозгами. Хоть убей, ничего не понять!
>
> А впрочем, почему бы не продать то, что ему уже не принадлежит?
>
> Если этот человек хочет ни зачто дать ему деньги, зачем же отказываться?
>
> — Дай пять злотых.
>
> — Побойся бога, — кричит агент, — За что? За твои три креста, которые мне еще придется заверять у нотариуса. Не хочешь не надо, найду другого. И, разумеется, агенты получают надел за три злотых или пятьдесят венгерских пенге, а перепродают его Беру за двести крон чехословацких. А Бер со всеми документами является в земельную управу и записывает землю на свое имя.[188]

Этот эпизод романа *Никола Шугай, . . .* особенно наглядно показывает, что обобщение и конкретизация, как основной способ художественной типизации, проходят у Ольбрахта параллельно, друг друга усиливая. В отличие от репортажа *Земля без имени* в романе *Никола Шугай, . . .* названы фамилии лиц — Михаил Хемчук или Дмитрий Вагерыч, к которым агент Бера обращается с предложением продать ему землю в Колочаве. Но, чтобы эта конкретизация не ослабила обобщающую силу этого эпизода, чтобы художественная правда была сильнее чем правда реального факта Ольбрахт далее указывает, что агент Бера подошел к «какому-нибудь Михаилу Хемчуку или к Дмитрию Вагерычу».

Указание на то, что Вагерыч или Хемчук ходят в дровосеках должго было подчеркнуть, что их участие в махинации Бера с лужками Петра Шугая не преследовало цель

наживы. Они — малограмотные — не знали, что своими тремья крестами вместо подписи помогают ростовщику отнять у бедняка землицу. Наоборот, они считали, что агент ростовщика дает им ни зачто деньги.

Этот художественно глубоко правдивый эпизод Ольбрахт заканчивает в романе словами: «Так было и с сенокосными угодьями старого Петра Шугая».[189]

Но правда фактов была всё же иной. Бер переписал лужки Петра Шугая на своё имя за неоплаченный и опротестованный вексель на сумму 2500 крон, выданный под залог этих лужков. Иосиф Шугай нам объяснил, что вексель был дан его отцом за неоплаченный долг палинки и других продуктов, которые Петро Шугай набрал после ранения и возвращения с фронта. Чем была вызвана эта необходимость отступления от исторической правды факта и что типизировал художественно здесь Ольбрахт?

Писатель отказался от традиционного показа захвата ростовщиком земли верховинца «за паленку», который имел уже в закарпатской и мировой литературе свои традиции (произведения А. Духновича, И. Сильвая; Д. Морвая и др.), потому что в случае продажи в Венгрии или Польше этих лужков Колочавы за бесценок он мог с новой силой подчеркнуть, что включение Закарпатья в состав Чехословакии, «когда перед самим носом людей выросла граница» имело свои теневые стороны.

Рисуя жизнь закарпатской деревни, Ольбрахт уделял большое внимание описанию нравов, поверий и обычаев зерховинцев. И в этом отношении писатель продолжал традиции чешской, словацкой и мировой литератур. Писать о Закарпатье и не говорить о необычных нравах, поверьях и обычаях его населения — значит не чувствовать аромата этого края, значит не видеть его колорита. Такие произведения литературы в художественном отношении слабы.

Справедливость такого вывода подтверждает книга Б. Иллеша о Закарпатье *Николай Шухай*.[190]

Однако не верно и то, когда пестрота народной жизни верховинцев с ведьмами, поверьями, танцами и обрядами выставлялась на показ, как доказательство экзотики края (например, произведение Я. Врбы *Душа в горах*).

Уже в репортаже *Земля без имени* Ольбрахт отметил: «Если человек хочет изучать поверья и обычаи древних славян, то нет надобности искать их в книгах; их можно изучить здесь (в Закарпатье — Ш. Р.), в самой жизни.»[191] Он далее указывает: «Ведьмы и колдуньи, не живут в каких-то далеких краях, за семью реками и семью горами а в Вучкове, в доме номер такой-то и такой-то, в Майдане, в Быстром. Можно их каждый день приветствовать с добрым утром и когда угодно позвать их, чтобы они бросили прясть коноплю и дали совет.»[192]

Вера в языческого бога, в колдунь и ведьм отчасти объясняли писателю, почему прямо на глазах истории Никола Шугай был превращен в легендарного героя, почему фантазия о нем приняла такой широкий размах и народ верил в поверья о нем.

Поверья о ведьмах и колдуньям жили в верховинцах в одном ряду с легендами о Довбуше, Шугае и др. опришках. Ольбрахт подчеркивает этот факт тем, что уже в самом начале романа *Никола Шугай, . . .* народные суждения о неуязвимости своего опришка дополняет общей характеристикой поверий закарпатского крестьянина. Писатель хочет этим подчеркнуть, что «в народе, где еще жив языческий бог», могла легко родиться легенда о Шугае и его неуязвимости.

Многочисленный фольклорный и этнографический материал, собранный Ольбрахтом во время его путешествий по Закарпатью талант художника просеял, переработал и сцементировал в обобщающую картну взглядов закарпатского крестьянина на природу, пронизанную чарующей поэзией искусства слова, и глубокой философской мыслью.

Поистине тонны фольклорной и этнографической руды были переработы писателем, пока получились также чарующие строки:

«В этом крае гор, громоздящихся друг на друга, в крае пещер и ущелий, где в сумраке вековых лесов родятся ключи и истлевают древние клены, есть еще места, откуда не выберется ни медведь, ни человек, там утренние туманы медленно ползут по кронам елей наверх в горы, как шествие мертвецов, а облака, плывущие над ущельями, — это злые псы с разинутыми пастями, они сходятся за горой, замышляя недоброе.»[193]

А внизу, в узких долинах рек, в селениях, зеленеющих кукурузными полями с желтыми пятнами подсолнухов, живут вурдалаки. Едва сядет солнце и на землю падет сумрак, они, перекатившись речез колоду, превращаются в волков, а к утру опять становятся людьми. Здесь в лунные ночи скачут на конях молодые ведьмы,и кони эти — их мужья которых во время сна превратили в коней коварные жены. . . В душном затишье дремучих лесов здесь живет еще старый бог земли. Он обнимает долины и горы, играет с медведьями в густых зарослях, шалит с коровами, отбившихся от стада. Он любит звук пастушьего рожка, он гуляет по верхушкам старых деревьев; пригоршнями пьет воду из ручья, кивает вам ночью из костра на выгоне, шелестя листвой; прокатывается по кукурузному полю и качает желтые шапки подсолнухов.»[194]

Кроме этой общей картины, которая как бы вводит читателя в мир мыслей, суеверий закарпатского крестьянина, Ольбрахт включил в сюжетную ткань и другие сцены, эпизоды, раскрывающие своей фантастикой внутренний мир закарпатцев тех лет.

Это причудливое сплетение реалистических узоров быта закарпатской деревни с фантастическим отражением природы в язычески-примитивном сознании накладывает свой отпечаток на многие и многие страницы романа *Никола Шугай*, . . .

Фантастика Ольбрахта в романе *Никола Шугай*, . . . — это не «философски мудрая» фантастика Гофмана; она совершенно противоположна фантасмагории Эдгара По, отлична от фантастики Гоголя (если не считать картины колдовства). У Ольбрахта громче всего звучат здесь мотивы народной героики.

Со страниц романа веет духом подлинной народной жизни, глубокой, серьезной и поэтической, обещающей яркий расцвет культуры в будущем, когда закарпатцы станут свободными.

Ольбрахт умеет со знанием дела, без сусальности показать быт и духовный мир закарпатцев. Он словно говорит: прислушивайтесь внимательно к народной жизни, к устному народному творчеству — и вы услышите песни пахарей, печальный звон колоколов, плач изгнанников, скрежет оружия, топот конников; вы услышите воинственные крики угнетателей, призывы к борьбе, думы и чаяния о свободе — все это отразили закарпатцы в своем фольклоре.

Подход Ольбрахта к народной фантастике закарпатцев передан уже рассказе голатынского пастуха, который противопоставил легенде о зеленой веточке Николы, с которой опришок отганял пуи, сказ о ведьме, подарившей Шугаю неуязвимость. Этот рассказ послужил общей канвой для всего произведения.

В годы первой мировой войны и тяжелых бедствий закарпатцев поверья и легенды особенно широко распространились. Верховинцы верили, что комета принесла народу военные страдания и её пагубными действиями они объясняли то, что долгожданный мир не изменил ничего в их тяжелом положении. В те годы женщины стали чаще заходить к колдуньям, прося их помощи в тяжелом горе. Когда же женщины Верховины стали смутно представлять себе, что не комета, а императоры и паны повинны в их тяжелой жизни «бабы шлют в их адрес проклятия, прося колдунью и силы небесные уничтожить их».[195]

Все это Ольбрахт показал в сцене заклинаний, которые колдуньи вершили над портретами императоров, прокалывая им иголкой голову и сердце. Затем возвращали эти портреты женщинам, которые вешали их коптить в трубу.

В этом эпизоде, несмотря на трагичность всего повествования, прозвучали ноты гашековского юмора. Ольбрахт подчеркнул здесь не только силу поверья верховинцев, но и их ненависть к угнетателям.

Использование юмора здесь вполне оправдано. Он создает необходимую объемность психологической характеристики, убеждает правдой жизненной достоверности.

Читая из «книги жизни» (Л. Н. Толстой) Ольбрахт показывает в романе *Никола Шугай, . . .*, как стремительно промчались по Закарпатью годы после первой мировой войны. Напрасно мы будем искать в романе подробное описание бури, которая в те годы пронеслась по всему горному краю. Ольбрахт лишь бегло говорит о том, что верховинцы узнали — жандармы исчезли из Колочавы и неведомо куда сбежал нотариус. «Но никто из крестьян не знал, почему паны ушли. Только лавочники были в курсе дела. В Венгрии началась революция и Ленард с его молодцами был там нужен. Колочава жила без начальства. Жизнь шла своим чередом. Без панов было не хуже, не лучше, чем с ними.»[196]

Итак, скороговоркой, несколькими фразами Ольбрахт показал, как отразились в сознании колочавцев революция «осенней розы» (1918 года) и установления советской власти в Венгрии (1919 года). Это является недостатком романа *Никола Шугай, . . .* Мы вовсе не против лаконизма автора. Несомненно также, что общий замысел романа не дал автору возможности нарисовать картину героической борьбы «русинской дивизии» армии Венгерской Советской Республики.

Ольбрахта следует здесь упрекнуть в том, что он неверно показал отзвуки революции «осенней розы» (1918 года) и установление советской власти в Венгрии (1919 года), частью которой было и Закарпатье, в сердцах крестьян и лесорубов Верховины, в том числе Колочавы. Хотя вековая отсталость, несознательность мешали верховинцам охватить умом все значение советской власти в Венгрии, в том числе и в Руськой Крайне (так стало называться Закарпатье в дни Венгерской Советской Республики), но сердцем они чувствовали, что это народная власть и всем своим существом они потянулись к ней. Об этом ярко рассказал Бела Иллеш в романе *Карпатская рапсодия.*[197]

Не понятно, почему Ольбрахту понадобилось сделать вывод, что лесорубы и крестьяне Колочавы вовсе не знали об этих событиях и не радовались тому, что «столпы панской власти» из их села сбежали. Это не соответствует исторической правде. Архивные документы и воспоминания участников революционных событий осени 1918 года и весны 1919 года в Колочаве свидетельствуют о том, что колочавцы принимали активное участие в установлении Советской власти в Венгрии, в том числе в их родном селе.[198] Может быть художественная правда романа «диктовала» писателю и здесь отступить от правды факта? Ни в коем случае. Наоборот, если бы автор *Николы Шугая, . . .* включил в ткань своего художественного повествования отражение исторической действительности установления власти Венгерской Советской Республики в Колочаве, он, несмотря на факт, что в центре его внимания стоит опришок, значительно усилил бы художественную правду всего произведения. Как уже отмечалось, основным героем романа *Никола Шугай, . . .* являются народные массы Закарпатья, а опришок лишь отражение их гаяний к свободе, счастью. Народные массы же Закарпатья всеми силами и средствами отстаивали Венгерскую Советскую Республику (1919 года).[199]

Нам думается, что писатель отдал здесь дань ошибочным тенденциям некоторых руководителей КПЧ, пытавшихся в 20-х—30-х годах умалить значение Венгерской Советской Республики (1919 года) для исторической судьбы закарпатцев.

Более того, прикрываясь красивыми фразами о славянской общности, некоторые деятели домюнхеновской Чехословакии, считали, что отторжение Закарпатья от Венгерской Советской Республики и включение его в состав Чехословакии было явлением прогрессивным. Эту мысль отразил в своем произведении *Душа в горах* чешский писатель Я. Врба. Главный герой этого произведения — закарпатец Иван Бочкор с нетерпением

ждет, когда же явятся новые паны. Он с радостью встречает чешских панов, которые «наводят в крае порядок» и не допускают, чтобы верховинцы перегрызли друг другу горло.

Эти идеи проповедывал Врба для оправдания включения Закарпатья в состав буржуазной Чехословакии.

Ольбрахт же, несмотря на то, что, не отразивши революционный подъем колочавцев в дни Венгерской Советской Республики, ослабил силу художественной правды своего романа, не забыл показать в *Николе Шугае*, . . . как складывалась и становилась все грознее обстановка на Верховине после прихода туда румынских королевских войск и чешских легионеров, участвовавших в уничтожении советской власти в Венгрии, в том числе на Закарпатье.[200]

Закарпатская действительность этого периода, согретая светом передового мировоззрения Ольбрахта, его любовью к закарпатцам и ненавистью к их угнетателям, живет на страницах романа *Никола Шугай*,. . .

Всё же, как справедливо указывал Фучик, а романе Ольбрахта *Никола Шугай*, . . . нет еще всего Закарпатья тех бурных лет. Пламенный борец за социалистическую культуру упрекал автора этого романа за то, что он «оттеснил всеобшую закарпатскую нищету на задний план».[201]

Справедливость этого упрека Фучика станет особенно ясной, если мы сравним картины закарпатской действительности репортажа *Земля без имени* со сценами, выросшимиз его этюдов в романе *Никола Шугай*, . . . Ольбрахт пошел здесь не по линии дальнейшего углубления и конкретизации материала этюдов, а наоборот, сузил количество проблем. Поэтому самые тяжелые и мучительные стороны жизни закарпатского села тех лет с его проблемами куска хлеба, голодной смерти и «идиотизма деревенской жизни» не раскрыты полностью. Хотя сцены из бунтующей Колочавы написаны с обобщающей художественной силой, которая говоритотнюдь не о частных случаях, а о глубоко типичном, дыхание времени передано приглажено.

Чем вызвано это сужение показа тяжелой действительности Закарпатья в романе *Никола Шугай*, . . .? Ведь Ольбрахт прекрасно понимал, что для обличения угнетателей необходимо во весь голос говорить о тяжелой жизни верховинского села тех лет. Причину этого до некоторой степени раскрывает указание Фучика о том, что слабость в раскрытии действительности Закарпатья в *Николе Шугае*, . . . обусловлена особенностью художественной типизации и «балладной композицией»[202] романа.

И в самом деле, приемы художественной типизации действительности в романе *Никола Шугай*, . . . далеки от той типизации, которую Ольбрахт применил, например, в своем романе *Анна пролетарка*.

Приемы художественной типизации действительности подчинены у Ольбрахта как теме, так и жанру литературного произведения. В романе *Никола Шугай* . . . они были зависимы еще от фольклорных истоков этого произведения.

Вопросу зависимости художественной типизации от жанра литературного произведения критика, к сожалению, уделяет недостаточного внимания, ограничиваясь общими фразами, что «художественная типизация включает в себя обобщение множества фактов действительности».[203]

Стремление создать цельное произведение, где бы реализм действительности закарпатской деревни тех лет и романтическая линия, шедшая от фольклора об опришке, органически сплетались, определило у Ольбрахта художественную типизацию жизни Колочавы и всей Верховины, то, что картины суровой жизни закарпатцев, их нищета оттеснены на задний план.

Уже Ф. Колесса — прекрасный знаток закарпатского фольклора — обратил внимание на то, что в устном народном творчестве верховинцев нет детального описания их

безутешной жизни. Народные массы понимают, что их голодная и тяжелая жизнь — результат их порабощения, и, следовательно, для улучшения их положения необходимо добиться, в первую очередь, свободы. Поэтому порыв к свободе стоит и в центре внимания закарпатского фольклора; он и оттесняет на задний план картину нищеты.[204]

Подобные мысли высказывает и ряд других крупных фольклористов и этнографов, как П. Богатырев, Дь. Ортутаи, Б. Гунда, Я. Вондрачек, П. Линтур, В. Воигт и др.

Следовательно, использование закарпатского фольклора обусловило особенности художественной типизации закарпатской действительности тех лет, суженное раскрытие тяжелой жизни в Колочаве и на всей Верховине в романе *Никола Шугай, . . .* Оно влияло на логическую обработку, обобщение фактов, результатов наблюдений. Закарпатский фольклор определял понимание языка фактов, проникновение в глубину их содержания, помогал в единичном раскрыть общее, существенное, главное.

Вполне возможно, что Ольбрахт не осознавал это глубоко, но чутье зрелого художника подсказало ему, что для внутреннего единства всякого литературного произведения нельзя фольклорному материалу противопоставлять тяжелое, детальное описание жизни в верховинском селе.

Второй, на наш взгляд, не менее важной причиной того, что писатель упростил описание тяжелой жизни верховинского села тех лет было стремление уберечь читателя от слезливой чувствительности. Ольбрахт хотел подчеркнуть, что хотя в подневольном верховинском селе немало горя и темноты, но на первом плане — сила и красота народных масс.

В романе *Никола Шугай, . . .* автор стремился стать выразителем настроения, надежд и чаяний обездоленного крестьянства Закарпатья. Это стремление оказало свое влияние и на отражение острой ломки старого уклада жизни, происшедшей на Верховине в послеоктябрьский период.

«Верность действительности — основа художественности»[205] — писал Ольбрахт.

Материальной основой художественности романа *Никола Шугай, . . .* служила действительность Закарпатья 20-х и 30-х годов XX столетия, и её влияние шло как по линии содержания, так и по линии формы.

Во всех картинах и массовых сценах этого прекрасного литературного произведения можно обнаружить различные элементы образной стилизации, богатство отдельных метафор, сравнений, аллегорий, которые были навеяны закарпатским фольклором.

Через детали и форму писатель утверждал новые понятия о прекрасном, благородном, и о безобразном. А эти новые понятия, в свою очередь, обогащали художественную форму. Ритм массовых сцен и картин выдержан в духе народного пафоса.

Ольбрахт в массовых сценах показал, как в немногих словах могут быть отображены очень сложные движения, создана выразительная картина, чтобы достигалась почти физическая ощутимость того или иного жизненного явления.

«Осмыслить веяния времени и отлить их в чеканную форму — одно из благороднейших призваний художника»[206] писал Ольбрахт. Картины и массовые сцены закарпатской действительности романа *Никола Шугай, разбойник* подтверждают эти слова писателя на деле.

А. И. Герцен в *Былое и думы* (в пятой части) писал, что история находит свое отражение и в человеке. История бунтарских подвигов закарпатцев, борьба за свободу, действительность закарпатского села 20-х и 30-х годов XX столетия были отражены и в живых человеческих судьбах героев романа *Никола Шугай, . . .*

Смелость художика, всегда стремившегося сохранить верность жизненной правде, помогала Ольбрахту создать разнообразную галлерею действующих лиц романа, из которых каждая не просто реальная фигура Верховины тех лет, а широко задуманный обобщающий образ, наделенный множеством живых, красочных и типических черт.

Показывая своих антиаристотельских героев в отсрых столкновениях, писатель раскрывал характер человека в действии. Это верный метод. «Не понимая дел, — писал В. И. Ленин Горькому, — нельзя попять и людей иначе, как . . . внешне.»[207]

Ольбрахт прекрасно понимал дела, совершаемые людьми, и поэтому так глубоко изобразил тех, кто действует в его романе *Никола Шугай*, . . .

Вереница образов, наделенных индивидуальными чертами, проходит перед читателем в этом художественном произведении. Их совокупность дает нам полное ощущение художественной правды жизни, ощущение народной бури. Бушующая историческая гроза прямо или косвенно связана с судьбой персонажей. Могучий талант писателя как бы высекает из действительности тех лет типические характеры.

В каждом из действующих лиц романа писатель сумел затронуть, заставить зазвучать то, что можно образно назвать «главной струной». Это в равной мере относится основным и второстепенным персонажам.

Глубокое, чеканное мастерство Ольбрахта с особой силой проявляется в раскрытии внутреннего мира персонажей. Писатель предстает перед нами как беспокойный и неравнодушный художник. Автор как будто ничего не говорит от себя, но всем ходом сюжета, передавая речь персонажа, подбирая сравнения, наводя читателя на различные выразительные ассоциации, незатметно и настойчиво передает нам свое личное, глубоко заинтересованное отношение к герою, свою любовь или ненависть к нему. Благодаря этому образ складывается не как совокупность авторских указаний или признаний самого персонажа, но прежде всего как результат творческого воображения читателя, который сам связывает, обобщает отдельные подробности и приходит к полному проникновению в сущность действующего лица.

Тому или иному персонажу на страницах повествования подчас отведено совсем немного места — один-два эпизода, а то лишь даже несколько абзацев. Но персонаж запоминается, стоит перед глазами читателя как живой. И это происходит потому, что в романе нет случайных, персонажей, каждый образ несет здесь большую идейно-художественную нагрузку, раскрывает целые пласты социальных отношений.

Серьезной удачей Ольбрахта в романе является центральный образ — образ Николы Шугая. Писатель «положил душу свою» на его изображение.

На становление этого образа оказали сильное влияние традиции чешской и мировой литературы, закарпатский фольклор, богатый жизненный опыт писателя. Еще в юности Ольбрахта глубоко волновал и трогал образ благородного разбойника, грозы утнетателей и тиранов и защитника слабых и обиженных. Он знал и любил образ Козины,[208] восторгался смелостью Яношика. Юный Камил с большим интересом слушает рассказы тети о Карле Мооре,[209] Рокке Серванте.[210] Отец, Антал Сташек, рассказывает ему о Яреме,[211] учит молодого гимназиста песням о Степке Разине.

Что пленяло Камила в образах народных бунтарей? Ему особенно импонировало их бесстрашие и сверхчеловеческая сила.

Детское впечатление о благородных разбойниках, бросающих вызов нормам общепринятой морали, оставило горячий след в уме и сердце писателя. Об этом свидетельствуют его студенческие годы, когда юный историк изучает антифеодальное крестьянское движение. Ольбрахт избирает тему Крестьянское движение в Чехии в XVII веке в качестве темы своей научной работы. Он стремится выяснить характер этого движения и его значение в истории освободительной борьбы народа.

Ольбрахт исследует истоки произведения К. Шиллера *Разбойники*, пытается выяснить, что внесли в образ Карла Моора традиции Плутарха и Сервантеса, как, основываясь на фольклорном материале, великий немецкий писатель силой поэтической фантазии «на шекспировский манер объединил эти традиции в новый правдивый и гармонический образ».

Писателю был дорог революционный заряд образов благородных разбойников. Он понимал, что хотя движение смелых народных бунтарей полностью принадлежит историческому прошлому, всё же можно их именем призвать народные массы к усилению революционной борьбы и в настоящее время подобно тому, как «Лютер передовался апостолом Павлом, революция 1789—1814 годов драпировалась поочередно то в костюм Римской республики, то в костюм Римской империи. . . Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого Завета. Таким образом в этих революциях воскрешение мертвых служило для возвеличения борьбы, а не пародирования старой, служило для того, чтобы поднять значение данной задачи и воображения, а не для того, чтобы увильнуть от её разрешения в действительности, для того, чтобы найти снова дух революции, а не для того, чтобы заставить снова бродить её призрак».[212]

Итак, обращение к прошлому было связано с необходимостью призвать в нем «дух революции» для возвеличения новой борьбы, для усиления борьбы за свободу и счастье закарпатцев.

Яркие примеры использования вечно живого революционного заряда произведений о смелых крестьянских бунтарях в новых условиях Ольбрахт видел в период своего пребывания в Советской Росии (1920 год). В письме к Квапилу, деятелю чешской культуры, он восторгается тем, что русский пролетариат использует для борьбы против угнетателей и образ Стеньки Разина. Писателей с удовольствием отмечает какой популярностью пользуется этот образ среди широких слоев пламенных революционеров. «Портрет Стеньки Разина на агитпоезде. Он призывает крестьян (Советской России — Ш. Р.) бороться за новую счастливую жизнь»[213] — писал Ольбрахт.

Но Ольбрахт не занимался перепевом многочисленных образов благородных разбойников чешской и мировой литературы. Он дал новую трактовку этого образа. Различную хочется сказать, контрастную трактовку образа Шугая, по сравнению с трактовкой образов остальных благородных разбойников чешской и мировой литератур, в том числе образа Яношика,[214] Ольбрахт мог дать потому, что лепил свой образ опришка из материалов закарпатского фольклора, закарпатской действительности тех лет и с позиций передового социалистического писателя. Он нашел «студницу» народной поэзии в сердцах простых верховинцев, отодвинул лежавший на ней веками камень и заглянул вглубь. Что он увидел там? С чувством глубокого изумления и радости он увидел, что камень давивший грудь закарпатцев, не смог раздавить мечту о лучшей свободной жизни без угнетателей. Шугай, как и Довбуш, был олицетворением этой мечты.

Первыми, кто воспел подвиги Шугая были безымянные сказители Верховины.

В 1926 году образ закарпатского опришка вдохновил выдающегося венгерского пиателя Б. Иллеша к написанию повести *Николай Шухай*. Отказ от фольклорных истоков образа опришка, стремление превратить Шухая в сознательного борца за дело народное, обусловили идейно-художественную незрелость этой повести.

Совершенно по другому пути пошел Ольбрахт, создавая образ Николы Шугая.

Новаторство Ольбрахта в трактовке образа Николы Шугая заключается в том, что со страниц романа встает не только неуязнимый опришок, которого «не берет никакая пуля . . .», но и простой крестянин Верховины, мечтающий о спокойной жизни. Никола Шугай — не только легендарный герой, обладающий сверхестественной силой, знающий, что «он будет невредим», но и простой крестьянин, который никак не может освободиться от жандармских кандалов и которому каждое ничтожное движение кандалов «причиняет боль во всем теле».

Вспомним как нелегко было Ольбрахту создавать этот образ, ткать художественную ткань романа из фольклорного материала и реальной действительности.

Безощибочное чутье художника подсказало Ольбрахту, что образ Николы Шугая надо «лепить» по-новому, не упрощая и не усложняя его. Писатель знал, что этот образ

нельзя создавать при помощи механического соединения фольклора, отдельных реальных черт прототипа, качеств и свойств колочавской действительности тех лет. Никола Шугай не должен быть просто отражением явлений единичных фактов, пассивным отражением действительности, а активным. Только органическая целостность устного народного творчества и всех сторон отображаемого явления, когда их сущность наиболее полно соответствует определенной социальной силе, обеспечивает жизненность художественного образа, художественную иллюзию изображаемого. Этим обусловлено огромное значение художественных деталей, подробностей места, времени, быта, внешних черт персонажей. Образ Николы Шугая является двухплановым: легендарный неуязвимый фольклорный герой и простой многострадальный крестьянин Верховины шагают на страницах романа рядом, дополняя друг друга.

Создавая образ Николы Шугая, Ольбрахт словно берет читателя за руку и ведет его по всем путям, дорогам, которыми проходил он, собирая материал об опришке, по которым проходил его прототип. Вот мы вместе с автором в шалаше над Голатыном. У костра, высоко вздымающего к вечернему небу дымные языки пламени, в кругу пастухов голатынский шалашгазда начинает свой рассказ о Николе Шугае. «Дождь мерный и теплый не дал ему закончить, и он продолжал свое повествование на сене, во тьме шалаша.»[214]

Что же рассказывал шалашгазда о Николе Шугае? Читатель еще не знает характера сказа, но уже чувствует, что это будет легенда. Это чувство возникает под впечатлением катрины окружающей среды, которую Ольбрахт нарисовал несколькими выразительными штрихами: «В крышу барабанил дождь, а за деревянной перегородкой, где спал скот, то из одного, то из другого угла слышалось журчанье ручейка по гальке. Это животные чуть шевелились во сне, тихо звеня бубенцами. Необычный этот звук придавал особый отпечаток всей ночи, казалось, что кто-то прячется по углам, тайно подслушивает и тихонько подкрадывается.»[215]

Писатель использовал здесь гоголевский прием «подготовки» читателя к восприятию мистического рассказа. И далее в сжатом, тугом и упругом повествовании Ольбрахт передает сказ, раскрывающий истоки неуязвимости Николы. О силе и красоте, о широком полете и глубоком содержании народной мистики говорила реально-фантастическая картина этой легенды.

Мы видим Николу на фронте. Он дезертирует из австро—венгерской армии и вместе с немцем из Трансильвании скрывается в хижине какой-то бабы. Баба была колдуньей. Она и предсказывает Шугаю: «Ты русин! . . . будешь славным мужем в своем краю, будут тебя бояться войска и генералы», — и требует, чтобы он взял себе в жены её дочь Вассу. «Чтоб ты ослепла! — подумал Шугай. Но сказал — «А почему бы нет!».[216] В этих двух фразах не только аромат закарпатской народной жизни тех лет, но и нерешительность верховинца.

Колдунья предсказывает также немцу будущее и требует, чтобы он женился на её второй дочери — Евке. И он вынужден обещать, хотя подобно Шугаю, свое обещание выполнить не собирался. У Николы Шугая была уже тогда Эржика, а немец имел дома также свою возлюбленную.

Колдунья напоила их зельем, которое «не было ни горьким, ни сладким, ни вкусным, ни противным» и при этом говорила: «Теперь не тронет вас никакая пуля, никакой снаряд. Ни из ружья, ни из пистолета, ни из пулемета, ни из пушки.»[217]

Итак, в традиционном языческом мотиве с колдуньей и волшебным напитком, дарящих неуязвимость большинству мифических героев, мы слышим отзвуки первой мировой войны с её винтовками, пулеметами и пушками. Здесь мы особенно наглядно видим, что фантастические образы фольклора имеют своим источником реальную действительность. «Геркулесы, Прометеи, Дон Кихоты, Фаусты — не «плоды фантазии», а вполне закономерное и необходимое поэтическое преувеличение реальных фактов»[218] — писал А. М. Горький.

Как реагировали Шугай и немец на это колдовство?

«У Николы пробежали мурашки по спине, ему казалось, что там вдали у него дома, кто-то вырезал кусок родины и перенес его сюда, к этой лачуге с соломенной крышей. А дома осталось на этом месте пустое пространство, зачарованный круг, где будут бродить заблудившиеся медведи, олени и человек. Шугай явственно ощутил родные запахи гнилого дерева и смолы, что вливались сюда через узкие оконцы хатки.»[219] Не случайно колдовство вызывает у Николы Шугая это ощущение. По замыслу пысателя оно должно было подчеркнуть, что Никола не впервые в жизни видит колдунью и верит в её колдовство. «Ведь он был из Закарпатья, а там еще живет языческий бог,»[220] заключает — автор. Эта мысль усилена показом того, как реагировал трансильванский немец на колдовство: «Немец глупый немец, который знал только машины и разные там циферблаты, ни во что не верил, сердился на себя за то, что пил эту дрянь (зелье- Ш. Р.)»[221] Шугай и немец убивают ведьму, возвращаются на фронт и здесь они убеждаются в том, что они неуязвимы ,их не берет пуля, которой они пытаются подстрелить друг друга, чтобы скорей попасть домой. «С тех пор Шугай и немец глубоко в сердце таили свою судьбу, никода не обмолвившись о ней друг другу.»[222] Они жили с этой тайной. Им казалось, что все вокруг изменилось. Проникновенно и тонко передает Ольбрахт мысль о том, что сознание неуязвимости, сверхчеловеческой силы изменяет взгляды Шугая и немца на природу и жизнь. Эта мысль имеет свои глубокие корни в устном народном творчестве закарпатцев.

Отметим, что весь сказ голатынского шалашгазды об истоках неуязвимости Шугая дан в движении, проникнут живым дыханием эпохи. Ольбрахт стремится самой интонацией повествования подчеркнуть, что речь идет не о его литературном «творении», а что он передает лишь легенду голатынского пастуха. Это отнюдь не значит, что роль Ольбрахта здесь была сведена до роли фольклориста, который записывает вариант произведения устного народного творчества. Сказ шалашгазды, пройдя сквозь ум и пламенное сердце писателя, потерпел значительные изменения, он был подчинен идейно-художественному замыслу всего произведения. Ольбрахт освободил его от ложной реакционной мистики, от громоздких деталей.

Реакционные писаки Закарпатья напали на Ольбрахта за то, что он «полностью извратил действительность в сказе об истоках неуязвимости Шугая . . . Шугай никогда не был на фронте, Ольбрахт же создает вокруг него ореол военной славы»[223] — писал Ф. Шуберт — автор одного из Антишугаев.[224] Ф. Шуберт, конечно, не хотел понимать, что «художественность без «вымысла» — незовможна, не существует». «Подлинное искусство обладает правом преувеличивать.»[225]

Отвечая на выпады авторов Антишугаев — этих «защитников» правдивости искусства, Ольбрахт в репортаже *Горы и столетия* писал: «Что касается жизни Шугая на фронте, то, я это действительно выдумал, вернее заимствовал из фольклора. . . Я это сделал с целью увязать фольклорный материал с действительностью.»[226]

Ольбрахт, знавший ряд вариантов сказов, легенд, песень об истоках неуязвимости опришка, собранных им в различных селениях Верховины, а также среди венгерского и румынского населения Закарпатья, избрал именно сказ голатынского шалашгазды.

Но желая реабилитировать своего героя, о котором авторы Антишугаев утверждали, что он был просто грабителем и убийцей, писатель вводит в роман интересный по своему замыслу вучковский эпизод, подчеркивающий, что легендарная слава о Николе ширилась по Закарпатью раньше, чем опришок, у которого паны отняли возможность жить, хотя и тяжелой, но мировой жизнью, начал свой бунтарский путь. Вот этот эпизод, ликующий всеми красками жизни, атакующий наше воображение средствами истинной поэзии, ее предельной реальностью, лаконизмом, динамичностью, веселым ритмом и разговорной интонацией.

В горах южнее Колочавы лежал еще снег, но на северных склонах уже расцветали мать-и-мачеха. Проведал Никола, что румыны рубят лес где-то у Вуч-

ково и платят деньгами, а не квитациями. Дома кончилась последняя кукуруза. Никола натянул косматый бараний тулуп, закинул через плечо топор и пошел наниматься на работу . . . Перебрался через холмы на юге, перешел вплавь две речки и спускался вдоль ручья по солнечным склонам гор лесом к Вучкову. Земля дышала весной и набухший ручей мчал великие волны, заливая дороги. Никола приближался к залитой солнцем лужайке, где из-под земли выбивался серный источник. . . На лужайке было пять подростков с лошадьми. Они развели костер, выжигали кусты можжевельника, которые мешали расти траве. Весна разогрела им кровь, сделала их буйными, как того жеребенка, на котором гарцевал один из них. Другой малый, коренастый хлопец, погонял остальных лошадей, щелкая длинным бичем на коротком кнутовище. Он влез на камень и ловко махал бичем над головой. Звуки коротких ударов, точно выстрелы, разносились вокруг. «Я Шугай, я Никола Шугай!» — кричал пастух. Шугай замедлил шаг и усмехнулся скорее от удивления, чем от радости. Так вот какова его слава, вот куда долетала! Он сошел с тропинки и подошел к пастуху, уклоняясь от уверенных взмахов длинного бича. Нахмурился и гаркнул: — «Гу! Я Никола Шугай. И сейчас тебя съем». Хлопец опешил, но заметив веселые искры в глазах Николы, осклабился. Сбежались его приятели и он, показывая на Николу пальцем, воскликнул: — Он говорит, что он Шугай! Пастухи захохотали, и, отступив на безопасное расстояние, дразнились: Шугай! Шугай! Шугай! — Настоящий Шугай, улыбнулся Никола. — Так дайте нам миллион, если Вы Шугай, — сказал мальчик, сидевший верхом. — А где Ваша веточка? — спросил другой. — Какая веточка? — Вы не знаете, что, у Шугая есть веточка? — Нет? — И что она отгоняет пули? — Нет. Ну, так мало же вы знаете. И хлопцы опять захохотали. Никола усмехнулся и молча ушел от них. — Шугай не такой мальчишка, как вы, — крикнул вслед пастух на коне, стиснув колени и готовясь пуститься наутек, если Никола обернется. А маленький коренастый кричал: «И усы у него побольше!» Но Никола не оборачивался. — А где Ваша веточка? — крикнул один из пастухов, а остальные, приложив ладони к губам орали: «Одолжите нам веточку. Дайте зеленую веточку, Шугай». Никола миновал полянку и шел лесом. Так вот как велика его слава, думал он.[227]

По словам Эржики, этот эпизод частично соответствует действительности. «В апреле 1919 года Никола действительно ушел на заработки в леса Вучково, надеясь купить кукурузы для голодающей семьи. Керон отказал ему в работе, ссылаясь на то, что в народе идет молва о том, что он разбойник, и с такими людьми паны не хотят иметь никаких дел. Никола вернулся из Вучково очень сердитый, проклинал панов и всех тех, кто распускает о нем слухи, что он разбойник. Позже Никола убедился, что народ славит его как доброго разбойника, потому что очень любит его.»[228]

Чем завоевал Никола эту любовь? Почему он был опоэтизирован, да еще до того, как стал опришком?[229] Ольбрахт понимал, что фольклорный Шугай, подобно Довбущу, «не жил ни в каком году, он жил тысячу, сто лет назад, живет сейчас, будет жить завтра, ибо Шугай — это не один человек, это весь народ. Никола Шугай — это порыв народной мести и острая жажда справедливости».

И вот незаметно, вместо голатынского шалашгазды, Ольбрахт «сам берет слово» и просто и ясно дает нам понять и ощутить, что покоится в глубине народных легенд о Шугае.

Ничего не приукрашивая, он рисует картину превращения простого крестьянина Колочавы в славного опришка карпатских полонин. Легендарный фольклорный герой исчезает и на месте его появляется простой крестьянин, сын голодной Верховины, бытовой Никола Шугай.

Перед нашими глазами Ольбрахт, сталкивая Шугая с другими персонажами, используя самые разнообразные приемы, постепенно, на протяжении всего романа, показывает характер главного героя с разных сторон, раскрывающихся по мере развития действия, рисует образ бытового Николы. Суровый реализм ольбрахтовского письма создает образ замученного, голодного и обнищавшего верховинца. Шугай теперь уже не воплощение

народных дум и чаяний о свободе, а колочавский крестьянин, родившийся в 1898 году в семье бедного лесоруба Петра Шугая. И сквозь этот суровый реализм проникает как бы из самого сердца писателя нежная любовь к Шугаю — крестьянину. Но она принадлежит не одному Николе, а всем верховинцам, ибо образ Шугая — крестьянина является типическим образом верховинца.

Но он не фотографическая копия реального Николы, которого писатель узнал из архивных документов и рассказов колочавцев, а обобщение множества черт крестьян, которые писатель изучал в Закарпатье. Обобщенное отражение жизни через его конкретные отдельные типические явления — одна из главных черт образа Николы-крестянина.

Раскрывая общее через единичное, Ольбрахт показывает жизненные закономерности, связи общего и единичного, сущность явлений. «Всякое реальное исчерпывающее познание заключается лишь в том, что мы в мыслях извлекаем единичное, из его единичности и переводим в особенность, а из последней во всеобщность»[230] — писал Энгельс. Сохраняя чувственно конкретную форму единичного, образ Николы-крестьянина является в то же время обобщением, содержит в себе результаты познания.

Ольбрахт по законам абстракции открывал типические черты характера Николы и общественных явлений в Закарпатье тех лет. Но, создавая образ по законам конкретизации, он выдумывает несуществующего человека, в котором концентрирует наиболее характерные черты реального верховинца. Благодаря этому художественная правда романа, в том числе художественная правда образа Николы звучит естественно и сильно. Она звучит сильнее чем правда фактов. Читатель верит, что бытовой Шугай — таким и был действительно. Только этим можно объяснить, что несмотря на обобщение целого ряда черт в образе бытового Николы, колочавцы узказали во всех детальях своего земляка. Так, Эржика заявляет: «Да точно таким был Никола, как его Ольбрахт нарисовал, но он передал и наши чувства к нему, он его любил так же, как его любила вся Верховина.»[231]

Любовь к простому крестьяницу, к реальному Николе вызывает у писателя входновенную патетику. Эта патетика как бы связывает мистицизм народной фантазии и суровый реализм писателя.

Патетическая приподнятость в обрисовке самого Шугая не мешает видеть тяжелый жизненный путь этого простого селянского хлопца из Колочаны. И хотя о детстве Николы читатель узнает лишь из уст Розы Грюнберг (оно проходило в играх в жмурки и «голубя и голубку»), он далек от того, чтобы считать, что это дело было беззаботным. Взволнованный голос Розы, её описание внешнего портрета Николы, который по её словам, был «смуглый, как лесной дуб, рот у него был маленький и алый, как черешня, брови узкие, черные, глава сияют»,[232] говорит о том, что она смотрит на своего друга детства любящими глазами. И поэтому вполне естественно, что она не говорит о тяжелом детстве Николы. Никола Шугай был вынужден уже с 10 лет работать, он пас на кручах Стримбы и Сухаря овец, и здесь, один на один с дикой природой, он научился понимать её жизнь, словно он сам был составной частью гор, дремучих лесов и славных полонин. Сопилка помогала Николе-пастуху коротать время. Он играл на ней и лесорубам Ясинщины и Дрогобичщины, куда его отец с 14 лет брал на лесоразработки.

«Не было в нашем селе никого, кто бы лучше Николы (Шугая — Ш. Р.) играл на сопилке, пел людям, горам, полонинам и лесам, которых он так любил.»[233] Рассказывал Михаил Дербак из Колочавы. Эта любовь к родной Верховине — самое сильное чувство Николы. Она пронизивает и образ фольклорного, мистического Шугая, которого в тревожные минуты фронтовой жизни манит родное село и вселяет в него веру в жизнь и силу к борьбе. Как бы ни была страшна действительность Верховины, закарпатцы любили её нежной и трогательной любовью, — говорит автор романа вслед за фольклором. Эта любовь имеет реальные корни. Поэтому она еще сильнее передана Ольбрахтом в образе Николы — крестьянина.

Н. Москаль вспоминал, с какой болью в душе Никола прощался в 1917 году со своей родной Колочавой. «Всю дорогу в Балашадьярматский полк он был угрюмым и молчаливым, никто не знал, что творится в его душе, и только звуки сопилки, напоминавшие всем нам родные горы, как бы подсказывала нам, что Никола мыслями в Колочаве, где он оставил больную мать, голодных братьев и сестер и любимую Эржику.

Тоска по ним вместе с нежеланием умирать за короля, заставила Николу бежать за армии.»[234]

С поразительной поэтической силой передает Ольбрахт эти чувства своего героя Вот Никола-дезертир удрал с войны домой в горы, «ибо только о них стоит скучать. . . Колочава! Колочава! Колочава! Какое принятное слово! Точно тает на языке! Никола стоял на ночном шоссе, вдыхая молочные запахи Колочавы. Тьма была непроницаема, как камень. В ней светилось несколько желтых патнышек — окна. Точно прожилки колчедана в угле. В тишине раздавались глухие удары мельничного жернова, которые слышны только ночью. Из хаты в хату прошла девочка, неся на лопате тлеющие уголья. Они бросали отблеск на лицо и грудь ребенка, больше ничего не видно. Колочава! Колочава! Удивительно, насколько всё здесь было словно частью Николы. Воздух, которым он дышал, эта тьма с золотыми квадратиками, это освещенное детское лицо, мелькнувшее в темноте. А глухие удары мельничного жернова выходили прямо из сердца Николы».[235]

Всего несколько строк, — но какие глубокие мысли, какое эмоциональное напряжение.

Любовь Николы к родному краю помогает ему и позже в борьбе против угнетателей. Шугай хорошо знает, что «эти горы никогда не изменят ему, и поэтому он чувствует себя здесь хорошо, в безопасности, как рыба в воде».[236]

Уже в рассказе *Иозка, Форко и Паулина*[237] Ольбрахт показал, что люди из народа любят природу. Босяку Иозке лес был единственным местом, где он мог полной грудью дышать. Он чувствовал себя там хорошо.

В горы бежит Шугай—дезертир, преследуемый жандармами. И природа ему помогает скрыться. Целыми днями торчал жандарм Ленард в горах, он искал Николу-дезертира, обшаривал заброшенные шалаши, но природа помогала Шугаю замести свои следы. Ему помогал народ Верховины, испокон веков поддерживавший беглецов. Жандарму удается лестью захватить Шугая в Сухарских лесах и «вернуть беглеца в Балашадьярматский полк». Никола Шугай бежал вторично с новым запасом амуниции. Но на этот раз было хуже. Охотничья страсть Ленарда разгорелась, «дерзкий беглец» не дает ему спать. Попросив подкрепление из Хуста, жандарм организовал на Николу облаву. В погоне за сельским парнем он применил оружие.

— «Не стреляйте?» — крикнул Шугай. В ответ загремели выстрели. Никола, не желая дешево отдать свою жизнь, также стрелял. И когда он убил одного из преследователей, казалось, что его пути к мирной жизни навсегда отрезаны.

Вероятно, таким образом, но может быть немного в другой форме, начинали свою жизнь опришка и его предшественники.

«Трудно, невыносимо тяжело было на душе тогда у Николы. Он, мечтавший о спокойной жизни, оказался теперь вне закона. . . Я пыталась его утешить, что за убийство жандарма никто из народа его осуждать не будет. Много беды принесли они нашему народу, и все верховинцы ненавидят их»,[238] — рассказывала нам Эржика.

В Колочаве вспыхнул крестьянский бунт. Селяне ждут, что и Шугай примет в нем участие. — «Пойдем с нами. Никола», — говорят ему односельчане. «Махнул рукой Никола Шугай. Мне ничего не надо. Я рад, что домой попал.»[239]

Этим эпизодом Ольбрахт вновь хотел подчеркнуть, что у Николы никаких социальных и политических целей не было. Он стремится к мирной жизни. И когда он вынужден был сражаться не на жизнь, а на сметрь он был похож на «рысь, которая за добычей выходит одна,

одна борется и одна умирает, от пули или от слабости где-нибудь в кустах».[240] Это сравнение писателя очень удачное. Оно вскрывает одну из причин, почему Шугай не стал народным вождем подобно Пугачеву, Доже или Разину.

Своей эмоциональной силой, своим воздействием на чувства читателей сильна и картина, изображающая, как после разгрома народной власти в Колочаве все мечты Шугая о мирной жизни были развеяны. Жандармы организуют на него облаву. И Никола гневным и ясным голосом спрашивает их: «Что вам от меня надо, зачем не даете мне покоя?»[241] Скупые фразы, сказанные Шугаем, человечнее чем высокопарные слова ревнителей старого порядка о защите человека.

Началась «война» Шугая с угнетателями. Колочавцы давно ждали этой «войны». Им не нужен был Никола — мирный колочавский крестьянин, а нужен был Николушка-бунтарь. Они радовались, что «не удалось Эржике Драчовой обуздать его, привязать его к своей юбке».[242] Писатель долго думал над тем, как показать эту «войну» и Николу—оришка в ней. Черновики романа свидетельствуют о том, что Ольбрахт особенно упорно создавал картины этой «войны», вставлял сцены, передвигая картины, неделывая, вычеркивая, добиваясь того, чтобы темы, незаметно сменяя друг друга, двигали бы динамический сюжет и всесторонне раскрывали бы образ Николы.

Писатель знал, что Шугай — не музейный экспонат, а поле битвы. Поэтому каждая сцена, картина, деталь должны быть исполнены глубокого смысла. Они должны были быть отобраны и оценены с той мерой художественного такта, целесообразности, которая не допускает ничего лишнего и ненужного. Ольбрахт считал, что художественным фактом может стать только такой факт действительности, смысл которого способен затронуть мысли и чувства читателя и обогатить их, т. е. факт, достойный художественной типизации. Каждый художественный факт, раскрывающий образ Николы, несет у Ольбрахта дыхание подлинной жизни. Он является продуктом большой обобщающей работы.

Ольбрахт не рисует подробно картину всех подвигов Николы Шугая, его жизнь на протяжении двух лет (1919—1921 годов), а дает лишь типические случаи из множества рассказов о его удали. И все эти случаи подтверждают, что Никола, свято храня традиции славных опришков, «у богатых брал, а бедным давал». От Каймонки и Попадьи до самой равнины Тиссы, от Гропы и Климова до Стоя кружил Никола Шугай быстрыми, длинными оленьими шагами. Кормили его в шалашах и горных хижинах. Ложился спать на оборогах, в стогах или под деревьями и смеялся по утрам, отряхивая с себя росу.

Без оружия, в горных ботинках, в потертой солдатской форме выходил он на дорогу вместе со своими «черными хлопцами», у которых лица были прикрыты платками, и грабили почту, подводы, идущие на базар, лавочников, богатых крестьян.

Красив в эти грозные минуты Шугай и Ольбрахт показывает его читателью во весь рост. Никола весь во власти того безумства храбрых, которое в этих сценах и воспевает Ольбрахт. Динамический стиль писателя. полный смелых и неожиданных метафор, метонимий, синекдох, и имеющих поэтому как носители эмфатической информации высокую «стоимость»,[243] пронизанный ощущением опришковской героики, так же как и черты бесстрашия, непримиримости, испепеляющего гнева Николы к угнетателям — увлекают читателя, волнуют его воображение.

Все эти сцены пластически показывают, что за внешней грубостью, суровостью Николы кроется мягкое человеческое сердце сына Верховины. Вот встреча Николы с Ханом. Её нельзя читать без сердечного волнения.

> Эх, кабы скорей миновать Заброд, — думает Берка, он же Бернард Хан, еврей из Горба, — там уж, верно не повстречаюсь с Николой, и Берка настегивает лошадёнку. Но Никола не заставляет себя ждать. Впереди в сотне шагов, появляется он, подняв руку. Хан соскакивает с телеги, вся кровь бросилась ему в лицо, на

душе решимость отчаяния. — Ты не возьмешь мои деньги, Никола. Я еду покупать детями обувь, — выразительно говорит он, стараясь чтоб голос его звучал твердо.

— Покажи сколько у тебя денег? — приказывает Никола.

Хан вытаскивает истрепанную записную книжку, раскрывает ее там, где положены кредитки, но отступает и в порыве отчаяния прижимает книжку к груди.

— Не отдам!

— Дай сюда! — сердито кричит на него Шугай. Вырвав блокнот из рук Хана, он перелистывает страницы.

— Сколько у тебя ребят? Пятеро?

— Семеро.

— Маловато будет твоих денег, Берка. Совсем мало. Вот тебе еще. Купи им сапожки получше. И Никола кладет в бколнот несколько зеленых банкнот.

— Как зовут твою меньшую?

— Файгеле.

— Кланяйся ей от меня.[244]

Эта сцена с таким глубоким знанием жизни, так рельефно передается встреча бедняка Хана с Николой, что читатель видит намного больше, чем здесь сказано. Сцена ярко свидетельствует не только о том, что Никола, действительно, «у богатых брал, а бедным давал», но и его подсознательном классовом чувстве. Диалог, который Ольбрахт использует как основное средство создания этой сцены, очень большой драматической силы. Ритмика и интонация обеспечивают динамичность речи. Для четкости ольбрахтовской дикции характерно, что ритмическое членение предложений выступает в таких диалогах особенно рельефно. Жесты персонажей помогают более осязаемо прочувствовать все мысли сцены.

Идеи о том, что враждебность к трудяшимся других национальностей Закарпатья была чужда Николе, находит свое воплощение и в сценах встречи Шугая с подругой детства-еврейкой Розой, и гневе, который он обрушивает на голову своего младшего брата, верного его спутника Юру, убившего по неосмотрительности беного еврейского извозчика Мейзлера. Ярким эпизодом в раскрытии черт справедливости в характере Николы является период жизни его на Зворце. Как уже отмечалось факты исторической правды свидетельствуют о том, что бытовой Шугай весной 1921 года лежал в хижине Токаря на Зворце тяжело больной, борясь со смертью. Брюшной тиф свалил его с ног. И Ольбрахт этот факт исторической действительности превращает в эпизод художественной правды, не упуская возможности, чтобы одним «мазком» дать и фольклорное толкование причин тяжелого недуга опришка, которого ведьма — мать Дербака—Дербачка напоила таким страшным напитком, что в утробах Николы образовались змеи. Во время этой страшной болезни Николы участники его ватаги — Дербак-Дербачок, Адам Маркуш, Игнат Иваныш и другие, прикрываясь именем Шугая, совершали ряд набегов, грабежей и убийств. «Что ж, выросли у Николы крылья, что он за несколько минут преодолевает расстояния в 60—100 километров?» — должен был спросить любой здравомыслящий человек, сравнив документы о том, что якобы Шугай почти в однои то же время «совершал преступления» в разных сравнительно далеких друг от друга местах. Но жандармерия не прочь приписать все эти преступления Николе. И поэтому капитан жандармов отгоняет назойливую мысль, что кто-то прячется за спиной Шугая, работает по его именем. Он в бешенстве хватает Дербака-Дербачка за горло, когда последний заявляет, что не Никола совершает преступления, которые власти приписывают ему.

Когда Шугай узнал, что кто-то грабит и убивает под его именем гнев его не знал края. «. . . Вскочить, схватить ружье, сейчас же, немедля, итти, бежать, расправиться с трусливыми убийцами. Он (больной — Ш. Р) приподнимается на руках, но руки подгибаются. Никола падает на сено. Ему хочется вить по-волчьи.»[245] Эти гневные слова говорит автор от имени Николы, но за ними встает перед читателем во весь рост опришок Шугай. Обратим внимание на слова этих фраз. Именно в этих объемных словах, в ритмике и инто-

нации, в глаголах «вскочить», «схватить», «итти», «бежать», «расправиться» — заключено все, что не сказано, но смотрится, слышится и подразумевается. Здесь весь Никола — храбрый, благородный опришок. Читатель чувствует и понимает, что хотя тяжелый недуг сковал волю и язык Николы (как бы автору приходится говорить вместо него) мы еще услышим шугаевское негодование по этому поводу. И, действительно, встретив Данилу и смутно представляя, что он один из числа тех, кто во время тяжелой болезни Шугая совершал тяжелые преступления под именем последнего, Никола говорит: «Убью их, как бог свят, убью. Так и скажи им.»[246]

Итак, раскрытием черт благородства и справедливости в характере Николы Ольбрахт поэтизировал не только храброго опришка, но всех верховинцев, показывал их моральное превосходство над угнетателями.

Однако, раскрывая черты характера Николы, Ольбрахт показал и его нерешительность, стихийность его действий. Они являлись отражением психологии патриархального крестьянства, у которого «нет своей идеологии, нет ясных целей». Отсюда «пассивность» его борьбы против угнетателей. Никола не стал вожаком крестьянских масс Верховины. Верховинцы оказывают опришке лишь пассивную поддержку. «По всей Верховине не было хижины, шалаша, в котором не дали бы Николе поесть, не укрыли на чердаке или в обороте. Одни из любви, другие со страха.» Власти прикладывают все усилия к тому, чтобы лишить Николу поддержки народа, изолировать его от народа, а затем уничтожить. Они надеются достичь этого тем, что еще более усилывают произвол и гнет в Колочаве. Жандармы отправляют в кутузку всех, кого подозревают в связи с Шугаём. Ольбрахт находит гневные и весомые слова, чтобы нарисовать картину произвола властей в Колочаве. Он показывает, что произвол властей накапливал все больше злобы у населения, все больше стала прославлять Верховина Николу. Легенды, сказы, былички об опришках стали вытеснять все другие темы фольклора. «Говорят сейчас бабы об Олексе Довбуше, . . . Бабы зовут старух, которые еще помнят, как все это было. Те слезают с печи, похожие на ведьм и, дымя короткими трубочками, выходят на завалинку и начинают рассказывать. Говорят о Николе Шугае, о неуязвимости Николы, о герое и отважном любовнике.»[247]

Поэтому вовсе неважно, какую бытовой Шугай на самом деле ведет брьбу с жандармами, а важно то, что этой борьбой он напомнил крестьянским массам Верховины о Довбуше, Довже, их славном прошлом. Шугай лишь порыв народной мести, легенды о нем. Эту мысль Ольбрахт далее развивает в передаче легенды о Довбуше. Читая поэтические строки этой легенды, перед нашими глазами вновь встает шалаш над Голатыном, и пастух повторяет свой сказ о Шугае, успев его художественно развить, освободить частично от конкретно-исторических черт бытового Николы. Таким образом легенда о Довбуше, варианты которой писатель всесторонне изучил на основе фольклорного материала В. Гнатюка, воспоминаний польского поэта Карпинского[248] и собственных записей устного народного творчества верховинцев, способствовала усилению художественной правды образа Шугая —опришка. Образы Довбуша и Шугая воспринимаются в единстве. Ради этого единства Ольбрахт пожертвовал многими чертами реального Николы. И это, в свою очередь, привело к тому, что уровень борьбы Шугая против угнетателей показан без учета революционного подъема в Закарпатье в 20-х годах XX столетия. Этим писатель ослабил немного идейно-художественный уровень романа. Ольбрахт вероятно чувствовал это, и пытался исправить положение известной сценой забастовки рабочих Хуста. Автографы романа свидетельствуют о том, что эта сцена была включена писателем дополнительно. Она не только нарушает целостность произведения, но как справедливо отмечали некоторые литературные критики, звучит неправдоподобно. Отметим, что правда фактов на стороне Ольбрахта. 26 июня 1921 года рабочие, занятые на очистке русла реки Тиссы объявили забастовку. Забастовка, как об этом свидетельствуют официальные документы, действительно, проходиа под лозунгами: «Да здравствует Шугай. Никола Шугай поведет нас!.»[249] Писатель узнал

об этом факте из архивных материалов. Но имел ли право требовательный к себе художник слова, каким был Ольбрахт, наружить здесь принцип художественной типизации, оборвать плавное течение художественной прады романа и включить этот случай в свое произведение? Конечно, нет. Этим писатель не отразил революционный подъем трудящихся Закарпатья в начале 20-х годов XX века и уровень их борьбы против угнетателей, а лишь усугубил свою ошибку.

Борьба против Николы к лету 1921 года все сильнее и сильнее обострялась. Власти были беспомощны. Тогда жандармы и приступили к осуществлению плана, который вот уже в течение долгого времени усиленно и навязчиво предлегали лавочники. «Посадите Эржику, выпустите товарищей Шугая!»[250] — кричали они, разъясняя смысл своего совета афоризмом, что «не сильные, а слабые стороны души губят человека».[251]

Слабой стороной всех бывших участников ватаги Николы были деньги. Поэтому власти назначают награду в сумме 3000 крон.[252] *(см. факсимиле № 3)* Лавочники обещают дать 30 000 крон тому, кто «поможет захватить Шугая».

Эта большая сумма денег вызвала колебания среди участников ватаги Николы. Властям удалось все больше изолировать братьев Николу и Юру Шугаев. Ольбрахт это осязаемо показал в финальных сценах романа.

Последовательность этих сцен вскрывает внутреннюю логику поступков Николы, закономерность его судьбы. Отбор событий определяет у Ольбрахта динамику образа, напряженность действий. В финальных сценах романа *Никола Шугай, . . .* писатель мастерски рисует, как в неравном и героическом поединке, где против одного смелого опришка и его юного брата действуют большие силы вооруженных до зубов жандармов, быстро сменяются чувства. Сюжет здесь двигается почти с кинематографической стремительностью.

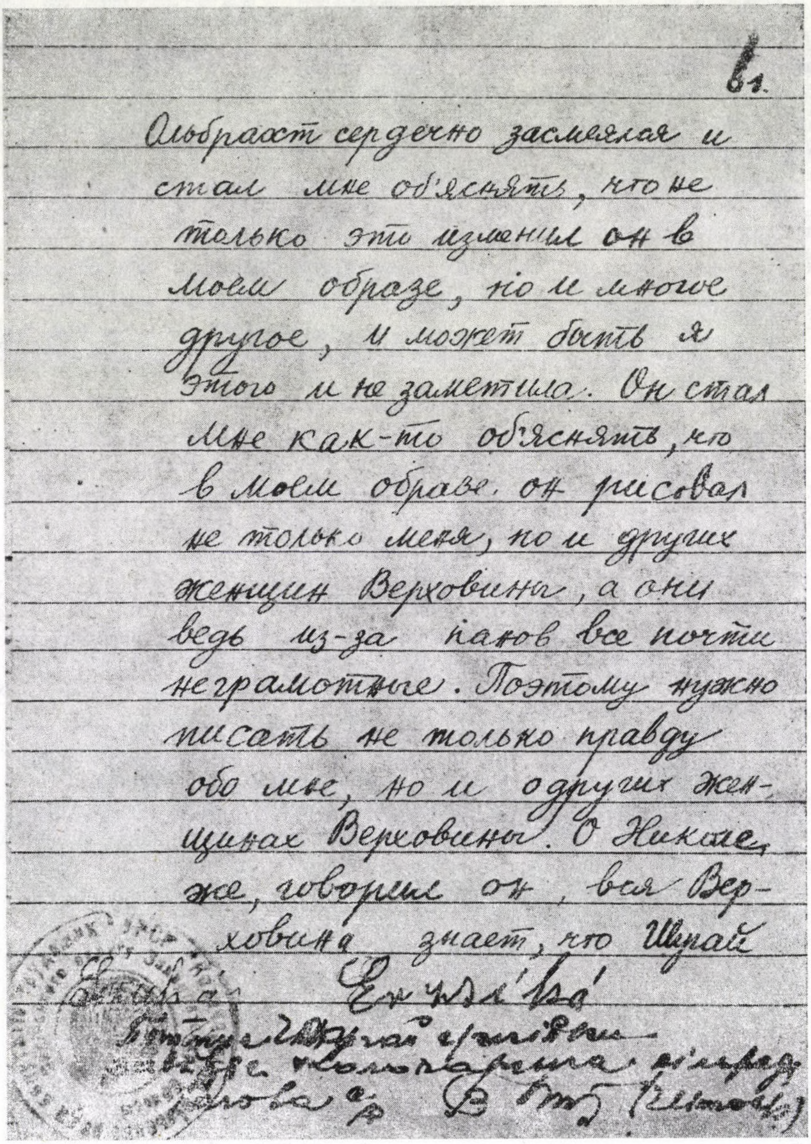
В точном следовании правде бурной эпохи Ольбрахт ставит Шугая перед необходимостью немедленного действия. Это один из тех композиционных приемов, которые создают особую драматическую напряженность. Она стоит в прямой связи с тем композиционным приемом трагического контраста, который Ольбрахт применяет здесь очень часто.

В резких столкновениях последних дней жизни Николы, в трагических коллизиях, Шугай наиболее полно обнаруживает все стороны своего характера. Замечательно богатство психологических мотивировок, которые приводит здесь автор. Ольбрахт показывает, что сама жизнь, идущая своим чередом, воздействуя на чувства и сознание людей, неумолимо готовила трагическую развязку.

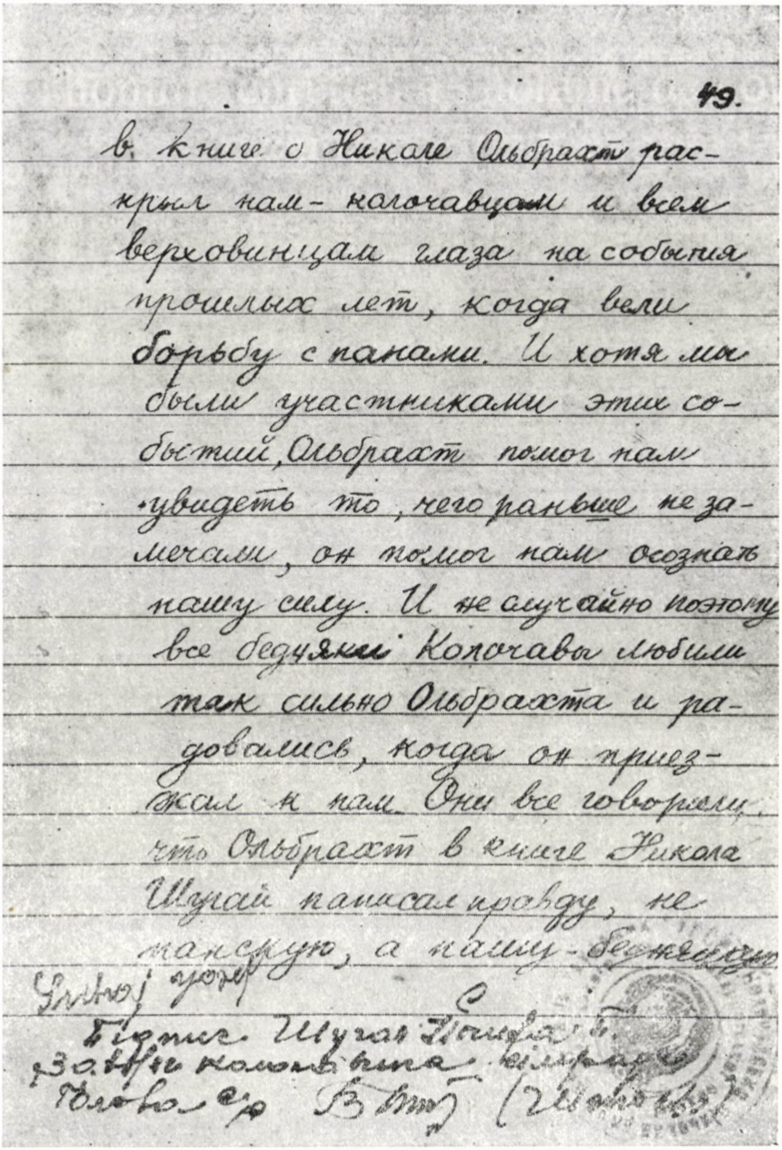
Последний день Николы описан Ольбрахтом с большой силой. Для выражения душевного состояния опришка, писатель находит образы огромной трагической силы. Он ведет повествование с обстоятельной, почти протокольной точностью. Он словно нарочито дробит внимание читателя обилием внешних деталей, описывает не самое чувство, а его внешние признаки. Мы, как бы молчаливые свидетели, воспринимаем эти сцены зрительно, со стороны. Тут все удивительно четко изображено. Глубина проникновения во внутренний мир погибающего опришка, выразительность и экономное богатство красок и тот согревающий лиризм, который просвечивает в каждой строчке мужественного и сурового письма. Они делают эти страницы романа незабываемыми.

Трагическое завершение судьбы Николы является не только смертью одного человека — это показ обреченности стихийной борьбы, которую вело крестьянство. Оно подсказывалось Ольбрахту не только историческими фактами, логикой социально-исторического конфликта, но и художественной правдой созданного им образа.

Когда же Ольбрахт говорит, что Шугай будет жить в умах и серцах народа, он прославляет бессмертие самого народа. Автор не воспевает борца-одиночку, не преклоняется перед личностью одного, героя, как это думали отдельные критики. Приветствуя Шугая-борца, Ольбрахт осуждает его как борца-одиночку. Он прославляет фольклорного Шугая —

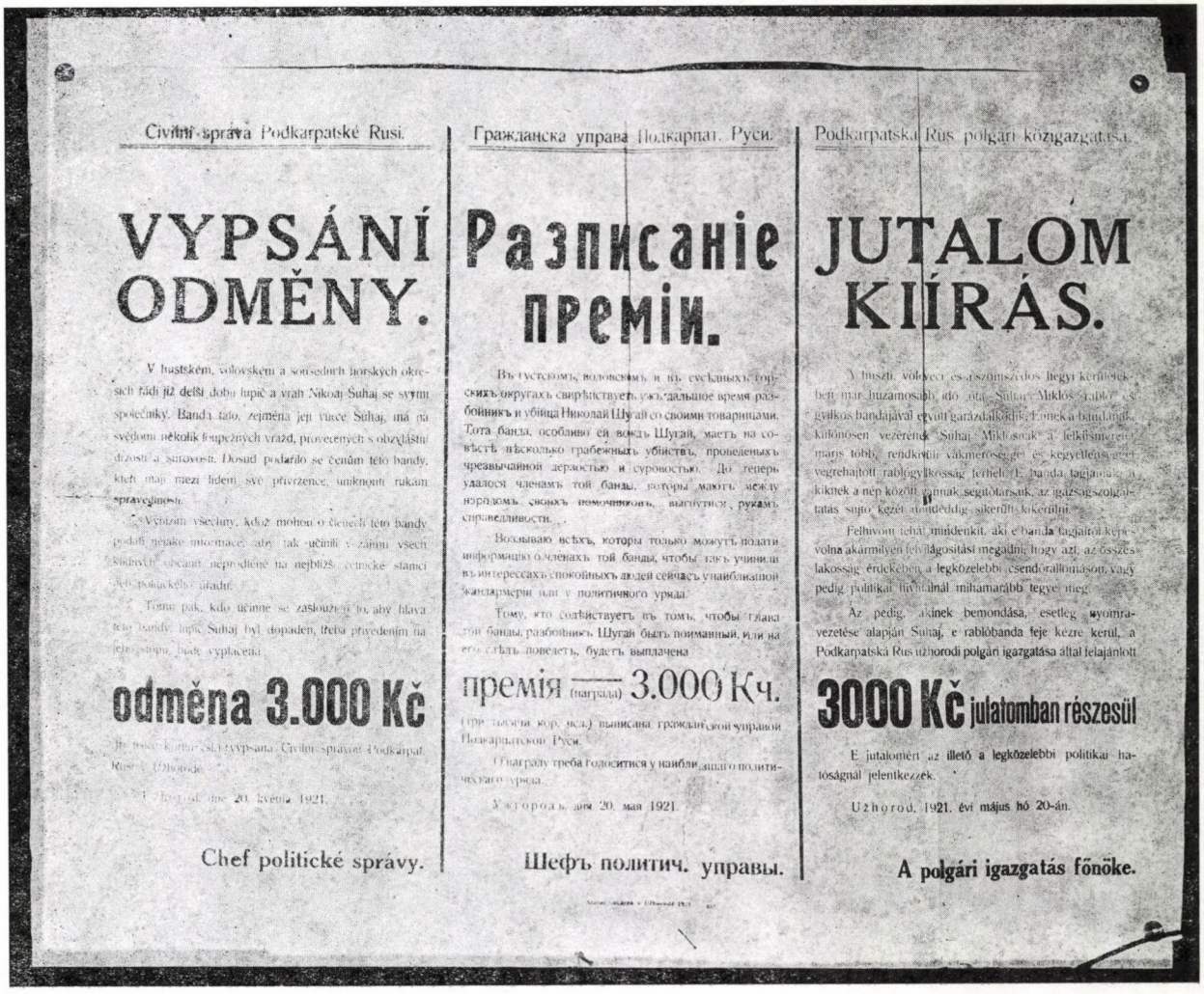

61.

Ольбрахт сердечно засмеялся и
стал мне об'яснять, что не
только это изменил он в
моем образе, но и многое
другое, и может быть я
этого и не заметила. Он стал
мне как-то об'яснять, что
в моем образе он рисовал
не только меня, но и других
женщин Верховины, а они
ведь из-за панов все почти
неграмотные. Поэтому нужно
писать не только правду
обо мне, но и о других жен-
щинах Верховины. О Николе
же, говорил он, вся Вер-
ховина знает, что Шугай



49.

в книге о Николе Ольбрахт рас-
крыл нам - колочавцам и всем
верховинцам глаза на события
прошлых лет, когда вели
борьбу с панами. И хотя мы
были участниками этих со-
бытий, Ольбрахт помог нам
увидеть то, чего раньше не за-
мечали, он помог нам осознать
нашу силу. И не случайно поэтому
все бедняки Колочавы любили
так сильно Ольбрахта и ра-
довались, когда он приез-
жал к нам. Они все говорили,
что Ольбрахт в книге Никола
Шугай написал правду, не
панскую, а нашу - бедняцкую



Civilní správa Podkarpatské Rusi.

VYPSÁNÍ ODMĚNY.

V hustském, volovském a sousedních horských okresích řádí již delší dobu lupič a vrah Nikoaj Suhaj se svými společníky. Banda tato, zejména její vůdce Suhaj, má na svědomí několik loupežných vražd, provedených s obzvláštní drzostí a surovostí. Dosud podařilo se čenům této bandy, kteří mají mezi lidem své přívržence, uniknouti rukám spravedlnosti.

Vybízím všechny, kdož mohou o členech této bandy podati nějaké informace, aby tak učinili v zájmu všech klidných občanů neprodleně na nejbližší četnické stanici neb politického úřadu.

Tomu pak, kdo učinne se zaslouží o to, aby hlava této bandy, lupič Suhaj byl dopaden, třeba přivedením na jeho stopu, bude vyplacena

odměna 3.000 Kč

Ze tisíce korun (sl.) vypsána Civilní správou Podkarpat. Rusi v Užhorodě.

Užhorod, dne 20. května 1921.

Chef politické správy.

Гражданска управа Подкарпат. Руси.

Разписаніе преміи.

Въ густскомъ, воловскомъ и въ сусѣдныхъ горскихъ округахъ свирѣпствуетъ ужъ дальшое время разбойникъ и убійца Николай Шугай со своими товарищами. Тота банда, особливо ей вождь Шугай, маетъ на совѣстѣ нѣсколько грабежныхъ убійствъ, проведеныхъ чрезвычайной дерзостью и суровостью. До теперь удалося членамъ той банды, которы маютъ между народомъ своихъ помочниковъ, выгнутися рукамъ справедливости.

Воззываю всѣхъ, которы только можутъ подати информацію о членахъ той банды, чтобы такъ учинили въ интерессахъ спокойныхъ людей сейчасъ у найблизшой жандармеріи или у политичного уряда.

Тому, кто содѣйствуетъ въ томъ, чтобы глава той банды, разбойникъ Шугай былъ пойманный, или на его слѣдъ поведетъ, будетъ выплачена

премія (награда) 3.000 Кч.

(три тысячи кор. чсл.) выписана гражданской управой Подкарпатской Руси.

О награду треба голоситися у найблизшаго политическаго уряда.

Ужгородъ, дня 20. мая 1921.

Шефъ политич. управы.

Podkarpatská Rus polgári közigazgatása.

JUTALOM KIÍRÁS.

A huszti, volovéci és a szomszédos hegyi kerületekben már huzamosabb idő óta Suhaj Miklós rabló és gyilkos bandájával együtt garázdálkodik. Ennek a bandának, különösen vezérének Suhaj Miklósnak a lelkiismereti máris több, rendkívüli vakmerőséggel és kegyetlenséggel végrehajtott rablógyilkosság terhelt. E banda tagjainak, a kiknek a nép között vannak segítőtársaik, az igazságszolgáltatás sujtó kezét mindeddig sikerült kikerülni.

Felhívom tehát mindenkit, aki e banda tagjairól képes volna akármilyen felvilágosítást megadni, hogy azt, az összes lakosság érdekében a legközelebbi csendőrállomáson, vagy pedig politikai hivatalnál mihamarább tegye meg.

Az pedig, akinek bemondása, esetleg nyomravezetése alapján Suhaj, e rablóbanda feje kézre kerül, a Podkarpatská Rus užhorodi polgári igazgatása által felajánlott

3000 Kč jutalomban részesül

E jutalomért az illető a legközelebbi politikai hatóságnál jelentkezzék.

Užhorod, 1921. évi május hó 20-án.

A polgári igazgatás főnöke.

образ чистого глубинного родника устного народного творчества закарпатцев, гневно бурлящего, воскипающего негодованием, как бы предсказывающего еще жестокие схватки трудового народа, но уверенного в его победе.

Итак, мы видели, что истоками художественной правды романа Никола Шугай, разбойник Ивана Ольбрахта была сама закарпатская действительность, особенности её материальной[253] и духовной культуры (устное народное творчество закарпатцев).

Художественная правда о многих исторических событиях, получивших отражение в этом литературном произведения о закарпатском опришке, более сильна, чем правда исторических фактов.

Этим и объясняется высокий идейно-художественный уровень романа *Никола Шугай, разбойник* Ивана Ольбрахта.

Шандор Рот
(Будапешт)

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Жители горной части Закарпатья, которая называется Верховиной.

[2] В 1935 году дополнен и переиздан под названием *Горы и столетия.*

[3] *Неверная Марийка* в виде рассказа опубликована не была. Ольбрахт переработал это произведение вместе с К. Новым в сценарий. В августе 1933 года Ольбрахт, К. Новы и В. Ванчура сняли в Колочаве на основе этого сценария фильм. Фильм *Неверная Марийка* был фашиствующими элементами в 1939 году сожжен. И только одна его копия сохранилась в США. Она была в 1952 году приобретена правительством демократической Чехословакии. Сценарий фильма *Неверная Марийка* был в 1954 году напечатан на страницах журнала *Новы живот* № 4.

[4] Роман *Никола Шугай, ...* переведен на 21 иностранных языков, издавался в Чехословакии 14 раз.

[5] См. *Материалы* III *съезда Союза писателей Украины,* Киев 1955.

[6] См. Václavek, B. *O mythus dneška.* Tvorbou k realitě, Praha 1946.

[7] См. Bergmanová, A., *Nikola Šuhaj, loupežník Ivana Olbrachta, Rudé právó* 24. IV. 1933.

[8] См. *Tvorba* čís. 28 (1933)

[9] См. Fučík, J., *Pláč kultury české.* Stati o literatuře, Praha 1951.

[10] Скачков, М., *Н. Шугай, разбойник.* In: *Литературное обозрение* 1940. №5.

[11] Эльвин, А., *Н. Шугай, разбойник.* In: *Литература мировой революции,* 1933. № 6.

[12] См. Píša, A. M., *Ivan Olbracht,* Praha 1949.

[13] См. Buriánek, F., *Průkopníci socialistického realismu,* Praha 1953. он же, *Odkaz Ivana Olbrachta.* In: *Nový život,* 1953, čís. 1.

[14] См. Nový, K., *S Ivanem Olbrachtem na svatbě v horách,* In: *Nový život,* 1952, čís. 1.

[15] См. Mukařovský, J., *I. Olbracht.* In: *Slovo a slovesnost,* ročník XII, 1950, čís 3—4.

[16] См. Pytlík, R., *Nové rysy literatury vyvolané socialistickým světovym názorem.* In: *Česká literatura,* 1962, стр. 136—151.

[17] См. Hnízdo, V. *Ivan Olbracht,* Praha 1977.

[18] См. Adamková, L., *Ivan Olbracht,* Praha 1977.

[19] См. Клейнер, П., *Творчество И. Ольбрахта (1920—1928),* диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва 1954; она же, предисловие к русскому переводу романа *Никола Шугай, разбойник, Москва* 1952.

[20] См. Копистянская, Н., *И. Ольбрахт и Закарпатье,* автореферат диссертации, представленной на соискание кандидата филологических наук. Львов 1955.

[21] Закарпатоукраинское название резиновых дубин, имевшихся на вооружении у жандармов.

[22] В селе Штосы около Кошиц (ЧССР) жил и работал выдающийся венгерский писатель и деятель культуры З. Фабри, который одним из первых поднял свой голос в защиту голодавшей Верховины.

[23] Члены реакционной аграрной партии домюнхеновской Чехословакии.

[24] Мандра = денатурированный спирт.

[25] А. Розсипал был в течение ряда лет Земским Президентом Закарпатья.
[26] Olbracht, I., *Země bez jména*, Praha 1932, стр. 27.
[27] Там же, стр. 27.
[28] Там же.
[29] Там же.
[30] Там же. стр. 91.
[31] Любохянский съезд левых сил Чехословакии состоялся в январе 1921 года. Ольбрахт представлял на этом съезде Чешскую левую марксистскую партию. Локота был делегатом Международной социалистической партии Закарпатья.
[32] Из воспоминаний Х. Феера о его встречах с И. Ольбрахтом, стр. 2. (рукопись).
[33] И. Ольбрахт, собственно Камил Земан родился в г. Семилы (Подкрконошский край, Северная Чехия).
[34] См. Olbracht, I., *Zápisy*, стр. 3.
[35] Olbracht, I., *Země bez jména*, ... стр. 5.
[36] Olbracht, I, *Nikola Šuhaj, loupežník*, Praha 1933, стр. 78, 112.
[37] Vlach, F., *Země úsměvů*, Bratislava 1930
[38] См. Olbracht, I., *Zápisy*, стр. 3.
[39] Neumann, S. K., *Karpaty*. Sonata horizontálního života, Praha 1949, стр. 57.
[40] Seghers, A., *Bauren von Hruschowo*. Auf dem Wege zur amerikanischen Botschaft, Berlin 1930.
[41] Renn, L., *Karpathenrußland. Not die größte*. In: *Prager Tageblatt*, Jahrgang 61, № 57, 11. III. 1932.
[42] Hamilton, G., *Karpathenrußland. Not die größte*. In: *Prager Tageblatt*, Jahrgang 61, № 57, 11. III. 1932.
[43] Illés, B., *Kárpáti rapszódia*. Budapest 1945.
[44] Fábry, Z., *Az éhség legendája*, Bratislava—Pozsony 1932.
[45] Morvay, Gy., *Falu a havasok alatt*. Budapest 1940.
[46] Kovács, K., *Kanora vádol*, Užhorod — Ungvár 1936.
[47] Vasvári, I., *Tizediziglen*, Budapest 1941 (1957).
[48] Caldwell, E., *Bread in Užok*. When you think of me, with illustrations by L. Macouilland, New York 1936.
[49] Frei, B., *Im Hungerland der Werchowina*. In: *Berlin am Morgen*, 14. II. 1932.
[50] Rost, N., *Verchovina*. In: *Haagsch Maandblad*, August, 1932.
[51] Winch, M., *Republic for a Day*. An Eye-Witness Account of the Carpatho-Ukraine Incident, Photographs by Cz. Jakubowski, London, 1939.
[52] Karaslavov, G., Spořilov. Praha, 1936
[53] Olbracht, I. *Zápisy*, ... стр. 6.
[54] Там же, стр. 7.
[55] Корш = зак. укр. овсянная лепешка.
[56] Olbracht, I., *Země bez jména*. ... стр. 18.
[57] Гуня = зак. укр.' тулуп из овечьего меха'.
[58] Вуйош = зак. укр. 'куртка'
[59] Керон = старший группы лесорубов.
[60] Olbracht, I., *Země bez jména*, ... стр. 14.
[61] Там же.
[62] Gottwald, K., *Spisy*, sv. III, стр.. 89.
[63] Обманывая верховинцев, адвокаты и нотариусы внушали им, что результативность ходатайств, которые они пишут властям, зависит от того какой ручкой эти ходатайства написаны. В зависимости от этого они и требовали сумму денежного вознаграждения. Разумеется, за ходатайство, написанное золотой ручкой, они требовали самую высокую мзду. См. об этом: Olbracht, I., *Hory a staletí*, Praha 1935 стр. 157.
[64] Olbracht, I., *Země bez jména*, ... стр. 82.
[65] Gottwald, K., *Spisy*, sv. III. стр. 146.
[66] Olbracht, I., *Země bez jména*, ... стр. 10.
[67] Там же.
[68] Там же.
[69] Там же, стр. 25.
[70] Мицкевич, А., *Избр. соч.*, т. II, стр. 207.
[71] Olbracht, I., *Země bez jména*, ... стр. 16.
[72] Там же, стр. 51.
[73] Яблонец над Изероу — городок в Северной Чехии.
[74] Трембита = зак. укр. название длинной трубы пастухов полонин.
[75] Шалашгазда = зак. укр. 'главный пастух'

[76] Колиба = зак. укр. 'шалаш'
[77] Szántó, M., *Dózsa György felkelése*, Budapest 1936, стр. 16.
[78] Маркс, К. и Энгельс, Ф., *Соч.* т. XV, стр. 641.
[79] Закон о новом закрепощении крестьян.
[80] См. Кельсев, А., *Опришки*, ж. Дѣло, 1894, № 4.
[81] См. Целевич, Ю., *Опришки*, «Руська бібліотека», т. XIX, Львов 1896.
[82] См. Богатырев, П., *Опришковское движение*, ж. «Вопросы истории»» 1939, № 2, стр. 96.
[83] Olbracht, I., *Hory a staletí*, ... стр. 194.
[84] Смоляки = зак. укр. 'карательные отряды властей'.
[85] Торба = зак. укр. 'сумка из мешковины или домотканой материи'.
[86] См. Ясько, Н., *Фольклор западных украинцев об опришках*, стр. 9. (рукопись)
[87] См. ж. *Дѣло*, № 149, Львов 1889.
[88] См. *Материалы Тарнопольского Областного Государственного Архива* (УССР).
[89] Результаты этого Манифеста гетмана Иосифа Запотоцкого были незначительными.
[90] *Kurjer Warszawski* № 94, 1889.
[91] Ленин, В. И., *Лев Толстой как зеркало русской революции*, Соч. XV, стр. 179—186.
[92] Olbracht, I., *Hory a staletí*, ... стр. 91.
[93] Там же, стр. 100.
[94] Olbracht, I., *Zápisy*, ... стр. 9.
[95] Там же, стр. 42.
[96] *Закарпатский Областной Государственный Архив* фонд 9 с/2, опись 2, единица хранения 245, листы 11—12.
[97] Olbracht, I. *Zápisy*, ... стр. 12.
[98] Olbracht, I. *Hory a staletí* ... стр. 120—121.
[99] См. Machek, V., *Etymologický slovník jazyka českého a slovenského*, Praha 1957, стр. 517.
[100] Шугай, П., *Мои встречки и беседы с И. Ольбрахтом* (записано нами), стр. 3.
[101] Название приселка Колочавы.
[102] Юрий Шугай (Сюгай) младший брат Николы Шугая (Сюгая) — участник его ватаги.
[103] Шугай, П., *Мои встречи и беседы с И. Ольбрахтом*, ... стр. 14.
[104] Иосиф Шугай (Сюгай) 1907 года рождения, житель села Колочавы.
[105] Шугай, И., *Мои встречи и разговоры с И. Ольбрахтом* (записано нами), стр. 4.
[106] Там же.
[107] Olbracht, I., *Hory a staletí*, ... стр. 122.
[108] В том числе в венгерской, украинской, румынской, английской и др. литературах.
[109] Андрей В. Карабелеш поэт и прозаик, уроженец с. Тибавы был одним из представителей т. н. «русского направления» в закарпатской литературе.
[110] Юлий Боршош-Кумятский поэт, уроженец села Великие Кумяты был одним из представителей т. н. «украинского направления» в закарпатской литературе.
[111] Гнатюк, В., *Народні оповідання про опришків*, Львів 1910.
[112] Головацкий, Я., *Народные песни Галицкой и Угорской Русси*, Москва 1878.
[113] Фракно, И., *Карпаторусское письментство XVII—XVIIIвв.*, Львов 1906.; *Студії над українськими народними піснями*, Львів 1913.
[114] Целевич, Ю., *Опришки*. «Руська бібліотека», т. XIX, Львов 1896.
[115] Петров, А., *Пределы угорусской речи в 1773 г. по официальным данным*. Материалы для истории Угорской Руси, т. IV, Санкт-Петербург, 1911.
[116] Chaloupecky, F. *Dějiny Podkarpatské Rusi*, Praha, 1932.
[117] Raušer, A., *Připojení Podkarpatské Rusi k Československé republice*, sb. Podkarpatska Rus, Bratislava 1936.
[118] Передовые писатели Чехословакии 20-х—30-х годов XX столетия считали репортаж одним из наиболее эффективных жанров. См. Kisch, E., *Román? Ne reportáž.* In: *Lidové noviny* 24. V. 1930.
[119] См. *Материалы Закарпатского Областного Государственного Архива*, фонд 29, опись 1, единица хранения 128, листы 23—247.
[120] Šalda, F. X., *Šaldův zápisník*, Praha 1932, IV. стр. 10—11.
[121] In: *Rudé právo*, 25. VI. 1932.
[122] См. Письмо Я. Ольбрахтовой к нам от 5. I. 1955. (рукопись)
[123] Там же.
[124] Olbracht, I., *Hory a staletí*, ... стр. 182.

[125] Эржика Шугай (Драч), *Мои воспоминания об И. Ольбрахте* (записано нами), стр. 12.

[126] Шугай, И., *Мои встречи и разговоры с И. Ольбрахтом*, . . . стр. 16.

[127] Olbracht, I., *Hory a staletí*, . . . стр. 201.

[128] Эржика Шугай (Драч). *Мои воспоминания об И. Ольбрахте* . . . стр. 16.

[129] Венгерский благородный разбойник, действовавший и на территории Закарпатья.

[130] Б. Шмераль был одним из руководителей Коммунистической партии Чехословакии.

[131] Гуцулы = горные жители восточной части Закарпатья а также Ивано-Франковской области (УССР).

[132] In: *Rudé právo*, 26. VI. 1932.

[133] На Черной горе был по преданию фольклора похоронен Олекса Довбуш.

[184] Пинтя — благородный разбойник XVII века был воспет в фольклоре румынского, украинского, венгерского и еврейского населений Карпатских земель.

[135] См. *Закарпатский Областной Государственный Архив*, фонд 60/30, опись 1, единица хранения 21, листы 1—114. Адам Маркуш — прототип ольбрахтовского образа Адама Хрепты проживал в 50-х годах в селе Колочава, дом № 146.

Игнат Буркало — прототип ольбрахтовского героя Игната Сопко проживал в 50-х годах в селе Дубове дом № 234.

Данил Иваниш — прототип ольбрахтовского образа Данило Ясинко проживал в 50-х годах в селе Дубове дом № 72.

[136] Буркало, И., *Мои встречи с И. Ольбрахтом*. (записано нами), стр. 6.

[137] Шугай, И., *Мои встречи и разговоры с И. Ольбрахтом*. . . стр. 9.

[138] Эржика Шугай (Драч). *Мои воспоминания об И. Ольбрахте*. . . стр. 19.

[139] Olbracht, I., *Hory a staletí*, . . . стр. 164.

[140] См. Olbracht, I., *Koliba nad Holatýnem*, Praha 1932.

[141] "Lidové noviny", 12. I. 1933. Это издательство выпускало и другие произведения Ольбрахта.

[142] Olbracht, I., *Nikola Šuhaj, loupežník*, Praha 1933.

[143] Fučík, J., *Pláč kultury české*. Stati o literatuře, Praha 1951.

[144] См. Neumann, S. K., *Československá cesta*. Karpatské léto, Praha 1935.

[145] См. Ольбрахт, И., *Никола Шугай, разбойник*, перевод Молочковского, предисловие П. Клейнер, Москва, 1952. Цитирование романа на русском языке делается нами на основе этого перевода.

[146] Olbracht, I., *Zápisy*, . . . стр. 26.

[147] Цитируем по: В. Щербина, *Выдающийся мастер*. In: *Октябрь*, 1955, № 2, стр. 167.

[148] Горький, М., *О литературе*, Москва 1937, стр. 315.

[149] Ольбрахт, И., *Никола Шугай*, . . . стр. 15.

[150] Там же.

[151] Там же.

[152] Пейоративное название татарско-монгольских захватчиков (XIII века). Первоначально — сказочный человек с одним глазом во лбу, поедающий людей. См. Гринченко, Б. Д., *Словарь української мови*, том III, Киев 1909, 148.

[153] Olbracht, I., *Hory a staletí*, . . . стр. 122.

[154] Ольбрахт, И., *Никола Шугай*, . . . стр. 16—17.

[155] Там же.

[156] Лабанц — солдат, находившийся на службе Габсбургов и сражавшийся против куруцов, т. е. солдат освободительной войны Тэкэли и Ракоци. Среди куруцов было немало закарпатцев.

[157] Ольбрахт, И., *Никола Шугай*, . . . стр. 18.

[158] Там же.

[159] Там же, стр. 19.

[160] Там же.

[161] Там же, стр. 12.

[162] Там же, стр. 23.

[163] Там же.

[164] Neumann, S. K., *Vrchovina*. Sonáta horizontáního života, Praha, 1949.

[165] Цедулка — зак. укр. диалектное для понятия листочек (заимствование из венг. cédula 'листок').

[166] Ольбрахт, И., *Никола Шугай*, . . . стр. 18.

[167] См. Материалы в П. Линтур. *Закарпатский сказитель А. Калин*, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва 1953.

[168] Ольбрахт, И. *Никола Шугай*, . . . стр. 26.
[169] Там же.
[170] Там же.
[171] Там же.
[172] Там же.
[173] Там же, стр. 27.
[174] Там же.
[175] Дербак, В., *Мои воспоминания о событиях 1918—1921 годов в Колочаве* (записано нами), стр. 1.
[176] Ольбрахт, И., *Никола Шугай*, . . . стр. 27.
[177] Там же, стр. 28.
[178] Там же, стр. 28—29.
[179] Там же, стр. 29—30.
[180] См. Дербак, Б., *Мои воспоминания о событиях 1918—1921 годов в Колочаве*. . . . стр. 8; а также Лугош, И., *Мое знакомство с И. Ольбрахтом* (записано нами), стр. 8.
[181] Ольбрахт, И., *Никола Шугай*, . . . стр. 33.
[182] Лугош, И., *Мое знакомство с И. Ольбрахтом*. . . . стр. 9.
[183] См. *Закарпатский Областной Государственный Архив*, фонд 30 с. 60. опись 2. единица хранения 724. лист 146.
[184] Толстой, А., *Избранные произведения*, том 3., Москва 1947. стр. 192.
[185] Катастральный угор равен 0, 57 га.
[186] Olbracht, I., *Hory a staletí*, . . . стр. 162
[187] Там же.
[188] Ольбрахт, И., *Никола Шугай*, . . . стр. 44—45.
[189] Там же.
[190] Эта книга Б.Иллеша вышла впервые в СССР в 1926 году на русском языке. Ни Ольбрахт ни закарпатцы об этом произведении выдающегося венгерского писателя не знали.
[191] Olbracht, I., *Země bez jména*, . . . стр. 94.
[192] Ольбрахт, и., *Никола Шугай*, . . ., стр. 9.
[193] Там же.
[194] Там же, стр. 16.
[195] Там же, стр. 9.
[196] Там же, стр. 26.
[197] См. Иллеш, Б., *Карпатская рапсодия*, Москва 1941.
[198] См. *Материалы Закарпатского Областного Государственного Архива*, фонд 88, опись 1, единица хранения 612; *Шляхом Жовтня*. Збірник документів, том 1, Ужгород 1957, стр. 82—83, 286.
[199] См. Співак, Б.—Троян, М., *40 невабутніх днів*, Ужгород 1967.
[200] См. Корабельщиков, О. І.—Малета, В. О., *Колочава*. Історія міст і сіл УРСР. Закарпатська область, Київ 1969, стр. 357.
[201] Fučík, J., *Pláč kultury české*. Stati o literatuře, Praha 1951, стр. 195.
[202] Там же.
[203] In: *Česká literatura* 1954, čís. 2.
[204] См. Колесса, Ф., *Руські народні пісні з Підкарпатьскої Русі*, Ужгород 1924.
[205] In: *Lidové noviny* от 24. 1. 1939.
[206] Там же.
[207] Ленин, В. И., *Сочинения*, том 34, стр. 355.
[208] Чешский сельский бунтарь XVII века. воспетый А. Ирасеком и Я. Врхлицким.
[209] Герой произведения Ф. Шиллера, *Разбойники*.
[210] Герой произведения М. Сервантеса, *Дон-Кихот*.
[211] Благородный разбойник польского фольклора.
[212] Маркс, К., *Избранные произведения*, том 2, Москва 1940, стр. 253—254.
[213] Яношик — словацкий опришок, воспетный во многих произведениях словацкой, чешской и других литературах; см. Melicherčík, J., *Janošikovska tradice*, Bratislava 1953.
[214] Ольбрахт, И., *Никола Шугай*, . . ., стр. 9.
[215] Там же.
[216] Там же, стр. 10.
[217] Там же, стр. 11.
[218] Горький, М., *Собрание сочинений*, том XXV, Москва 1953, стр. 255.
[219] Ольбрахт, И., *Никола Шугай*, . . ., стр. 11.
[220] Там же.

[221] Там же.
[222] Там же, стр. 14.
[223] In: *Русский народный голосъ* от 14. VIII. 1933.
[224] См. Шуберт, Ф., *Николай Шугай*, Ужгород 1934.
[225] Горький, М., *О литературе*, Москва 1953, стр. 279.
[226] Olbracht, I., *Hory a staletí*, . . . стр. 104.
[227] Ольбрахт, И., *Никола Шугай*, . . . стр. 40—41.
[228] Эржика Шугай (Драч), *Мои воспоминания об И. Ольбрахте*, . . . стр. 12.
[229] П. Богатырев в своей работе *Движение опришков у западных украинцев. "Советская этнография"*, № 3, М. 1941) отмечает, что выяснение причин поэтизации Шугая имеет большое значение.
[230] Энгельс, Ф., *Диалектика природы*, Москва 1939, стр. 84.
[231] Эржика (Драч), *Мои воспоминания об И. Ольбрахте*, . . . стр. 62.
[232] Ольбрахт, И., *Никола Шугай*, . . ., стр. 127.
[233] Дербак, М., *Мои встречи с Николой Шугаем* (записано нами), стр. 4.
[234] Москаль, И., *Мои встречи с Николой Шугаем* (записано нами), стр. 2.
[225] Ольбрахт, И., *Никола Шугай*, . . . стр. 20.
[236] Там же, стр. 86.
[237] См. Olbracht, I., *Jozka, Forko a Paulina*, První prózy, Praha 1954.
[239] Эржика Шугай (Драч), *Мои воспоминания об И. Ольбрахте*, . . . стр. 14.
[239] Ольбрахт, И., *Никола Шугай*, . . ., стр. 32.
[240] Там же.
[241] Там же, стр. 36.
[242] Там же.
[243] Там же.
[244] Там же, стр. 56.
[245] Там же, стр. 96.
[246] Там же.
[247] Там же, стр. 117.
[248] Ф. Карпинский вспоминает, что по рассказам его отца, в октябре 1741 года Довбуш был у него в имении в момент рождения поэта и оприщок был гуманным.
[249] См. *Материалы Закарпатского Областного Государственного Архива*, фонды 20, опись 2, единица хранения 142, лист 261.
[250] Ольбрахт, И., *Никола Шугай*, . . ., стр. 78.
[251] Там же.
[252] И. Ольбрахт полностью включил в свой роман содержание официального воззвания о вознаграждении того, кто поможет захватить Николу Шугая и его ватагу. Этим он хотел усилить документальность своего повествования. См. Фотокопию: *Разписаніе премміи* в приложении к данной работе.
[253] Когда эта работа была уже закончена, известный венгерский этнограф Б. Гунда в письме к нам (от 26. IV./1980) высказал ряд интересных мыслей относительно опришка Н. Шугай. Они совпадают с основными концепциями данной работы.

Ungarisch-österreichisches wissenschaftliches Symposion anlässlich des 200. Todestages von Ferenc Faludi

Die ungarische literaturgeschichtliche Forschung hält Ferenc Faludi für einen an der Grenze von zwei Epochen stehenden Dichter. Sein Schaffen ist nämlich einerseits in der Barocktradition verwurzelt, andererseits lockerte er jedoch diese Traditionen auf und ebnete so, wenn auch mittelbar, der Aufklärung den Weg. Es kann hinzugefügt

werden, daß Faludi nicht nur in der Zeit an der Grenzlinie zweier Epochen stand, sondern auch im Raum umfaßte er die Kultur mehrerer Nationen, mehrere literarische und kulturelle Sphären. Er bereicherte die ungarische Nationalliteratur, während er inzwischen auch auf Europa blickte. Außer dem Ungarischen und dem Lateinischen sprach er auch gut Italienisch, Französisch und Deutsch, doch übersetzte er Bücher auch von spanischen und englischen Autoren, die er für wichtig hielt. Fünf Jahre seines Aufenthaltes in Rom (1740—45) ausgenommen, verbrachte er den größten Teil seines Lebens in den westlichen Gebieten Ungarns und in den östlichen Gebieten Österreichs. Die wichtigsten Stationen seiner Laufbahn — Güssing, Kőszeg, Sopron, Graz, Wien, Buda, Linz, Nagyszombat, Pozsony und Rohonc (Rechnitz) — verweisen auch darauf, daß Faludi sich in der geistigen Atmosphäre beider Länder zu Hause fühlte und die Kultur der Epoche unmittelbar vor der Aufklärung sowohl Österreichs als auch Ungarns gut kannte. Auch den Hintergrund der Erlebnisse, die er in seinen Werken bearbeitete, bilden die gesellschaftlichen Verhältnisse dieser beiden Staaten, und obwohl seine Bücher in ungarischer Sprache erschienen, an den ungarischen Leser gerichtet waren, hatte er sich einen Teil der in ihnen enthaltenen Lebenserfahrungen in österreichischem Milieu verschafft. All das begründet es ausreichend, daß ungarische und österreichische Fachleute gemeinsam des 200. Todestages des ausgezeichneten Dichters, eines der Pioniere der modernen ungarischen Literatur, in Güssing, heute im Burgendland gelegen, gedachten.

Zu den Veranstaltern der Ereignisse des Faludi-Jubiläums gehörten das Institut für Literaturwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, die Abteilung Bildungswesen des Rates des Komitats Vas, die Kulturabteilung der Landesregierung des Burgenlandes und das Österreichische Kulturinstitut in Budapest, doch trugen außer diesen auch andere Organe zur erfolgreichen Abwicklung der Veranstaltungen bei. Die Zusammensteller des eine Woche dauernden Programms wurden von einem doppelten Ziel geleitet: einerseits wollten sie mit neuen wissenschaftlichen Ergebnissen zur authentischen Gestaltung des literarhistorischen Bildes von Ferenc Faludi beitragen, andererseits wollten sie das zwei Jahrhunderte alte Lebenswerk auch bei den Lesern seiner engeren Heimat bekannt und beliebt machen. Zur Realisierung dieses doppelten Zieles wurde in das vom 12.—17. November 1979 dauernde Programm nicht nur eine wissenschaftliche Sitzungsperiode aufgenommen, sondern auch zahlreiche andere Veranstaltungen und literarische Programme des Gedenkens machten die »Faludi-Woche« vollständiger.

Die aus etwa 25 Wissenschaftlern bestehende Delegation des Instituts für Literaturwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, in der auch Delegierte der Universitäten Budapest, Debrecen und Szeged, sowie anderer wissenschaftlicher und Unterrichtseinrichtungen vertreten waren, kam am 12. November in den Mittagsstunden in Szombathely an. Hier besichtigten die Teilnehmer in der Diözesan-Bibliothek die Handschrift der Gedichte von Faludi sowie die sehr wertvollen alten Bestände der Bibliothek. Dann trafen sie mit den Professoren und Studenten der Pädagogischen Hochschule Szombathely zusammen. Der lebhafte Gedankenaustausch dieses Treffens zeugt von jenem Interesse, mit dem die Studenten der Hochschule die Situation und Entwicklung der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung und des literarisch-kritischen Lebens Ungarns verfolgen.

Das wissenschaftliche Symposion begann am 13. November in Kőszeg. György Csonka, der stellvertretende Vorsitzende des Rates des Komitats Vas, hob in seiner Eröffnungsansprache hervor, daß Faludi durch viele Fäden mit der Landschaft dieses Komitats verbunden ist. Deshalb kann sein Schaffen mit Recht zu den fortschrittlichen Traditionen der lokalen Kulturgeschichte gezählt werden. Anschließend begrüßte Dr. Arthur Kremsner, der Direktor des Österreichischen Kulturinstituts in Budapest, die Teilnehmer der Konferenz und verlieh seiner Hoffnung Ausdruck, daß die Zusammenarbeit der

österreichischen und ungarischen Fachleute erfolgreich verlaufen wird, sowohl auf dem Gebiet der Faludi-Forschung als auch auf dem Gebiet der Erschließung und Bearbeitung der sonstigen gemeinsamen kulturellen Traditionen.

Die Vorträge des Symposions wurden unter dem Vorsitz der Mitglieder der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Miklós Szabolcsi, Gábor Tolnai, Béla Köpeczi und Tibor Klaniczay, um vier Themenkreise gruppiert gehalten. Zuerst wurde das Verhältnis von Faludi zur Aufklärung analysiert. Diese Frage untersuchte nachdrücklich György Mihály Vajda in seinem Vortrag. Aus ihm ergab sich, daß Faludi die Gedankenwelt der großen westeuropäischen aufgeklärten Philosophen nicht kannte, in seinem Denken sind diese Elemente noch nicht zu finden, doch vermitteln seine Werke eine Haltung, eine Morallehre und ein Weltbild, das in dieser Richtung wirkte und durch die Kritik des barocken Weltbildes die spätere Aufnahme der neuen Philosophie vorbereitete.

Ein anderes wichtiges Element der Gedankenwelt und Kunst des Autors, die seit dem Buch von János Horváth als Gemeinplatz geltende Volkstümlichkeit, muß vorsichtiger als bisher gehandhabt werden. Darauf verwies der nächste Redner, Péter Kőszeghy, der die Beziehungen Faludis zur alten ungarischen Literatur untersuchte. Kőszeghy stellte aufgrund eines reichhaltigen Materials dar, daß der Jesuitenautor die Literatur der Renaissance und des Barocks in Ungarn gründlich kannte, und daß seine später von vielen als volkstümlich bezeichneten Ausdrücke und sprachlichen Wendungen eher archaisch sind, eher aus den belletristischen Texten der früheren ungarischen Literatur als aus der Sprache des Volkes stammen. Im dritten Referat des Themenkreises untersuchte Károly Vörös unter dem Titel »Faludi und das Transdanubien des 18. Jahrhunderts« jenes geographische und historisch-gesellschaftliche Milieu, in dem der Dichter lebte und das den Hintergrund seiner Werke bildete.

Am gleichen Tag wurde auch jene Gedenktafel enthüllt, die in Kőszeg am einstigen Gymnasium der Jesuiten in der Rájnis-Gasse angebracht wurde, an jenem Gebäude, in dem Faludi einst lernte und lehrte. Vor der Gedenktafel zollte Tibor Klaniczay, Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, im Namen der Akademie ehrfurchtsvoll dem Andenken des Dichters Tribut, Dr. Arthur Kremsner jedoch sprach über die Mittlerrolle, die Faludi in der ungarisch-österreichischen kulturellen Tradition spielte. Während die Vertreter der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, des Österreichischen Kulturinstituts in Budapest sowie die Vertreter des Komitats Vas und der Stadt Kőszeg an der Gedenktafel die Blumen des Gedenkens niederlegten, gestaltete der Chor des Kőszeger Jurisich-Gymnasiums die Stimmung der Feier durch den Vortrag von vertonten Faludi-Werken noch innerlicher.

Das wissenschaftliche Symposion untersuchte am Nachmittag die Bedeutung Faludis als Prosaschriftsteller. Zwei Vorträge, von Béla Köpeczi und Imre Bán — untersuchten die Modernheit, die Verbreitung und die spezifischen Züge der Gedankenwelt der von Faludi ins Ungarische übersetzten Gracian-Werke, während sie auch auf die wesentlichen Unterschiede hinwiesen, die zwischen den Bestrebungen des spanischen Autors und des ungarischen Übersetzers bestehen. Richárd Korzenszky bearbeitete die moralisierende Maximen-Sammlung *Der heilige Mensch* und ihre Beziehungen zur asketischen literarischen Tradition, anschließend stellte László Szörényi ein bis dahin unbekanntes Werk von Ferenc Faludi vor. Die Wertung der mit den Barocktraditionen verbundenen, an mehreren Punkten konservativen Tendenz der Arbeit *Geschichten über die Jungfrau Maria* löste einen lebhaften Meinungsaustausch aus. Darin waren die Teilnehmer an der Diskussion aber einer Meinung, daß das bisher handschriftliche Werk des Autors das bisherige Bild von der späten Etappe seines Schaffens modifizieren wird. Der letzte Referent dieses Themenkreises, Lajos Hopp, konfrontierte die Werke Faludis mit denen der zeitgenössischen Prosaschriftsteller und brachte so sein Schaffen in der Entwicklung

des 18. Jahrhunderts unter. Anschließend veranstaltete die Ungarische Akademie der Wissenschaften und der Rat des Komitats Vas einen Empfang zu Ehren der Teilnehmer des Symposions.

Den dritten Themenkreis der Konferenz stellte die Tätigkeit Faludis als Dramatiker und Lyriker dar. Géza Staud sprach aufgrund eines reichhaltigen Materials über das zeitgenössische Schuldrama der Jesuiten, darunter auch über die Dramen Faludis. Danach brachte der Vortrag von Mária Szauder eine sehr wichtige neue Angabe, daß nämlich der ungarische Beichtvater in Rom Mitglied der Accademia dell' Arcadia war. Die Beiträge von Péter Sárközy und László Ferenczy analysierten beide die europäischen Zusammenhänge der Dichtung Faludis, ersterer verwies vor allem auf die italienischen, letzterer eher auf die französischen und deutschen analogen Erscheinungen. Gábor Tolnai jedoch analysierte detailliert die spanische Kultur jener Zeit. So ergab sich aus den Vorträgen den Zuhörern ein breites Rundbild der Kultur des zeitgenössischen Europa, die einzelnen Referenten untersuchten der Reihe nach jene Kulturkreise, von denen Ferenc Faludi sich geistig nährte.

Im vierten Themenkreis hatten die Fachleute der Linguistik und der Stilistik das Wort. István Szathmári würdigte die sprachschöpferische Kraft Faludis, jene Rolle, die er bei der Herausbildung der ungarischen Literatursprache spielte, die Arbeit von András Martinkó untersuchte die einzelnen Stationen der Entwicklung der Dichtersprache, István Jelenits jedoch unterzog die Quellen seiner umfangreichen idiomatischen Sammlung einer Untersuchung. Danach konnte Tibor Klaniczay im Schlußwort des Symposions mit Recht feststellen, daß die Faludi-Forschung einen bedeutenden Schritt vorwärts getan hat, doch verwies er auch darauf, daß die Wissenschaft immer noch eine große Schuld abzutragen hat, vor allem auf dem Gebiet der Textedition seiner Werke.

Den Abschluß des Kőszeger Programms der Festveranstaltung bildete das Orgelkonzert von Lisztpreisträger Ferenc Gergely. Auf dem Programm stand unter anderem auch eine Improvisation auf die Melodie der Dichtung »Jungfrauen, Jünglinge, klaget« von Ferenc Faludi.

Am 15. November wurde das Programm in Österreich fortgesetzt, wo die ungarische Delegation Gast des Kulturamtes der burgenländischen Landesregierung war. Nach dem Besuch in der alten Burg der Batthyánys folgte in Güssing eine Kranzniederlegung, an ihr waren auch die Vertreter der Universität Wien und die Leiter des kulturellen Lebens des Ortes anwesend. Das Wohnhaus des einstigen Inspektors der Batthyánys, des Vaters von Ferenc Faludi, steht nicht mehr, so wurde die Gedenktafel am nächstgelegenen Gebäude in der nach Faludi benannten Straße angebracht. Sie verewigt das Andenken des zu Füßen der malerischen Burg geborenen ungarischen Schriftstellers und Dichters. Nach der Besichtigung der wertvollen Bibliothek des Franziskanerklosters und der Batthyány-Krypta in Güssing begann im Kulturzentrum im Ort unter dem Titel »Leben und Werke von Ferenc Faludi« eine Reihe von Vorträger in deutscher Sprache. Als erster sprach Moritz Csáky von der Universität Wien über die wichtigsten geistigen Strömungen der Zeit und stellte den sowohl in geographischem als auch in kulturellem Sinne an der Grenze stehenden Schriftsteller in ein klar umrissenes gedankliches Milieu gebettet dar. Diese Gedankenreihe setzte der Vortrag von Johann Andritsch von der Universität Graz fort, der die Tätigkeit Faludis an der Universität Graz analysierte und mit wertvollen Zügen zum geistigen Porträt des auch Physik und Mathematik lehrenden Faludi beitrug. Ungarischerseits umriß Károly Vörös das historische Milieu des Dichters, László Szörényi jedoch faßte die belletristische Bedeutung des Dichters in einer das ganze Lebenswerk umfassenden Studie zusammen. Eine angenehme Überraschung erlebten die Teilnehmer nach den Vorträgen, als sie sofort das Heft 4 des Jahrgangs 1979 der *Burgenländischen Heimatsblätter* in die Hand nehmen konnten, und darin den vollen Wortlaut

der vier Vorträge lesen konnten. Für die Zusammenstellung der schön ausgestatteten, mit Bildern illustrierten thematischen Sondernummer gebührt dem Verlag, den unter der Ägide des Eisenstädter Landesarchivs arbeitenden Redakteuren besondere Anerkennung.

Der feierlichste Akt des eine Woche dauernden Programms fand am 16. November statt. Nach der Besichtigung der Stammburg der Nádasdys, der Burg Léka traf die ungarische Delegation in Rechnitz ein, wo Faludi verstorben ist. Während in der Kirche von Rechnitz schon das von Stephan László, dem burgenländischen Bischof, konzelebrierte Hochamt zum Gedenken an Faludi gefeiert wurde, traf auch der Botschafter der Ungarischen Volksrepublik in Österreich, Jenő Randé, auf dem Platz vor dem Rathaus ein. In seiner Gegenwart gab bald ein Blasorchester das Signal zum Beginn der feierlichen Enthüllung der Gedenktafel. Die Anwesenden wurden vom Bürgermeister der Stadt Rechnitz begrüßt, dann würdigte der Landeshauptmann-Stellvertreter des Burgenlandes das Werk Faludis und die Bedeutung der ungarisch-österreichischen gemeinsamen kulturellen Traditionen. Miklós Szabolcsi, Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, sprach ebenfalls über die Möglichkeiten und Ergebnisse der gemeinsamen wissenschaftlichen und kulturellen Tätigkeit, dann enthüllte er die am Rathaus der Stadt angebrachte Gedenktafel aus Marmor, mit einer zweisprachigen Inschrift. Nach der Feier veranstaltete die Burgenländische Landesregierung zu Ehren des ungarischen Botschafters und der Teilnehmer am Symposion einen Empfang, die Trinksprüche, die hier ausgebracht wurden, verwiesen auch auf die weiteren Möglichkeiten der Zusammenarbeit. Am Nachmittag suchte die ungarische Delegation die Burg Schlaining auf, am Abend folgte in der Kirche von Oberwart ein weiteres Orgelkonzert von Ferenc Gergely.

Noch am gleichen Tag, abends um 8 Uhr wurde unter Beteiligung von drei Budapester Schauspielern, von Margit Lukács, Péter Kertész und Gábor Nagy, ein festlicher literarischer Abend veranstaltet. Die Künstler brachten dem in großer Zahl versammelten Publikum, den örtlichen ungarischen Bewohnern und der Delegation, eine Auswahl der schönsten Gedichte Faludis zu Gehör. Das Programm wurde auch vom Ungarischen Rundfunk aufgenommen, der Österreichische Rundfunk, Landesstudio Burgendland, brachte ausführlich kommentierte Nachrichten über die Reihe der Veranstaltungen. Der literarische Abend und das gesamte Programm wurde schließlich von einem Treffen mit den Leitern des Burgenländischen Ungarischen Kulturvereins und von einem freundschaftlichen Meinungsaustausch abgeschlossen. Aufgrund der ausführlichen Informationen des Vorsitzenden János Moór und des stellvertretenden Vorsitzenden Lajos Szeberényi konnte die ungarische Delegation einen Einblick in das kulturelle Leben der ungarischen Bevölkerung des Burgenlandes gewinnen. Als sprechenden Beweis für dieses kulturelle Leben konnte die am folgenden Tag die Heimreise antretende Delegation, indem sie die Fahrt für kurze Zeit in Unterwart unterbrach, die von Ferenc Galambos organisierte ungarische Bibliothek besichtigen und anerkennend ihren Reichtum und ihre fachliche Ordnung bewundern.

Für die Organisation der Teilnahme der Delegation der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und des wissenschaftlichen Symposions in Kőszeg gebührt in erster Linie Hauptabteilungsleiter Andor Tarnai Anerkennung, doch haben außer ihm sämtliche österreichische und ungarische Veranstalter und Organisatoren dazu beigetragen, daß die Faludi-Gedenkfeier zu den am besten gelungenen literarischen Veranstaltungen gezählt werden kann. Der wissenschaftliche Ertrag des Symposions ist schon bisher nicht gering: außer der bereits erwähnten Sondernummer der *Burgenländischen Heimatsblätter* muß hier die zu diesem Anlaß herausgegebene zweisprachige Ausgabe der Gedichte von Ferenc Faludi hervorgehoben werden, die in hohem Maße dazu beiträgt, daß auch die

deutschsprachigen Leser das Schaffen dieser bedeutenden Dichterpersönlichkeit der burgenländischen Landschaft kennenlernen. Das schreibt im Nachwort des Bandes auch Franz Probst, der viel dafür getan hat, daß dieser Sonderband der Burgenländischen Bibliothek aus diesem feierlichen Anlaß erscheinen konnte, und daß die Gedichte Faludis dem heutigen Leser in zwei Sprachen, in der Nachdichtung von ausgezeichneten Übersetzern zugängig werden. Die Publikation der Vorträge, die in Kőszeg gehalten wurden, in einem Studienband ist ebenfalls in Vorbereitung, und dieser Band wird gewiß einen weiteren Schritt zum nuancierteren und authentischeren Kennenlernen des an der Grenze von zwei Epochen stehenden Autors darstellen.

István Bitskey

„Vom ideengeschichtlichen Aspekt über die Literatur"

Béla Köpeczi: Idee, Geschichte, Literatur
Aufbau-Verlag, Berlin-Weimar, 1979, 240 S.

Selten bietet ein Buch auf so bescheidenem Umfang und in einer so klaren, überzeugenden Anordnung eine so große Fülle von vielseitigem Material. Der Autor, Professor für Romanistik an der Universität Budapest und stellvertretender Generalsekretär der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, unternimmt in gedrängter Form eine Konfrontation mit zahlreichen Problemen der heutigen Literaturwissenschaft. Die Ideengeschichte wird dabei als ein Sammelbegriff aufgefaßt, der die meisten Wege zum Verständnis eines literarischen Kunstwerkes zu öffnen und gleichzeitig auch die heute und in der jüngsten Vergangenheit gepflegten literarwissenschaftlichen Methoden zu werten bzw. zu integrieren vermag.

Die erweiterte und bearbeitete deutsche Ausgabe des 1972 in ungarischer Sprache veröffentlichten Buches gliedert sich in zwei Teile. Im ersten wird der Begriff der Idee umschrieben und in der Philosophie, der Geschichts- und der Literaturwissenschaft untersucht; der zweite Teil behandelt einige Einzelprobleme. Das Verfahren des Autors ergibt sich aus dem Thema der Ideengeschichte; es ist ein historisches, das den gesellschaftlichen Entwicklungsprozeß in seiner Dialektik zwischen Individuum und Gesellschaft verfolgt.

Der Begriff der Idee wird von der ursprünglichen Bedeutung des indogermanischen Wortes »ueid«, was etwa »erblicken, sehen, wissen heißt«, abgeleitet; von den griechischen Philosophen über die französische, die deutsche Aufklärung und über Hegel wird er dann verfolgt, und auch bei Georg Lukács sowie bei den Vertretern der ‚Frankfurter Schule' untersucht. Für den Verfasser erscheint heute der Begriff auf Grund dieser historischen Exkursion und für die marxistische Philosophie als »das rationalste, am meisten begriffliche, bewußte Element des Überbaus und damit auch des Bewußtseins und der Ideologie« (S. 18). Neben den Philosophen waren es die Historiker und »Politologen« (mit einem heutigen Sammelbegriff), die sich immer schon mit der Ideengeschichte beschäftigten. Als wichtigste Beweisquellen werden einerseits die französischen Aufklärer, andererseits von Herder angefangen Vertreter der deutschen Philosophie und Geschichtswissenschaft angeführt. Besonders Hegels Ausführungen über den Weltgeist wurden für die folgende Zeit bestimmend. Der Neuhegelianer Benedetto Croce, und auch Antonio Gramsci, der das Verhältnis des ersteren zum historischen Materialismus untersucht hatte, setzten sich mit dem Hegelschen Weltgeist ebenso auseinander, wie andererseits auch in der deutschen Historiographie die »Ideengeschichte« (Ranke) eine besondere Rolle spielte. Im Verlauf der von Wilhelm Dilthey gegründeten Geistesgeschichte erhält die Ideengeschichte ebenfalls eine große Bedeutung. Auch die Psychologen können diesem Begriff nicht ausweichen, sie sind gezwungen, sich mit ihm ebenso auseinanderzusetzen, wie auch die Wissenschaftssoziologie sich (Arnold Hauser) mit der Ideen- und Kulturgeschichte beschäftigt. Der Verfasser vertritt weiterhin die Meinung, daß die Mentalitätsgeschichte — gelegentlich als Bestandteil der Kulturgeschichte bezeichnet — ebenfalls zur Ideengeschichte gehört. Sich auf Lefèbvre berufend verwendet er die Begriffe intellektuelle Geschichte und Geschichte der Empfindungen (histoire intellectuelle bzw. histoire des sentiments), die später in den Zivilisationsbegriff eingehen und von der Kulturgeschichte integriert werden.

Ein neues Kapitel im Begriffswandel der Ideengeschichte bedeutet das Auftreten von Marx und Engels, die »nicht die Praxis aus der Idee«, sondern »die Ideenformationen aus der materiellen Praxis« (S. 40) ableiteten. Dieser Gedankengang von Franz Mehring und anderen vertreten, wird von Lenin neu formuliert, der sich mit Ernst

Mach auseinandersetzend die Identität vom gesellschaftlichen Sein und gesellschaftlichen Bewußtsein bestreitet und betont, daß das gesellschaftliche Bewußtsein das gesellschaftliche Sein widerspiegelt (S. 45). Auf Grund der neuesten Forschungen gelangt der Autor zu der Feststellung, daß »die Ideengeschichte . . . eine selbständige Disziplin« ist (S. 51), sofern sie ihre Aufgabe darin erkennt, »nicht nur die bewußt formulierten weltanschaulichen Systeme, sondern auch die herrschenden Anschauungen oder, wenn man so will, die gesellschatliche Psychologie zu analysieren. Die ideengeschichtliche Untersuchung kann sich mit den weltanschaulichen und ideologischen Erscheinungen einer Persönlichkeit, einer Gruppe, einer Schicht, einer Klasse oder einer Epoche befassen. Ihr Forschungsgegenstand können sowohl zusammenhängende Gedankensysteme als auch einzelne Ideen sein« (S. 52).

Bei der Untersuchung der Ideengeschichte im literaturwissenschaftlichen Bereich stützt sich der Verfasser vor allem wieder auf französisches und deutsches Material. Neben Voltaire wird so auf Madame Staël und Chateaubriand verwiesen, die der romantischen Literaturauffassung entsprechend den Einfluß der Religion, der Sitten, der Gesetze, usw. auf die Literatur betont haben. Sainte-Beuve und Hippolyte Taine ziehen dazu auch das Biographische des Schriftstellers, bzw. die ganze Umwelt des Kunstwerkes heran. Bei den Deutschen ist es wieder Wilhelm Dilthey, dessen Typologie-Lehre genannt wird, ihm folgt Rudolf Unger mit seiner Problemgeschichte, dann Gundolf und Vertreter des George-Kreises, die auf den Mythos und das Urerlebnis zurückgreifen. Ihnen schließt sich Hermann August Korff mit seinem umfangreichen Werk »Geist der Goethezeit« an, bei dem anstelle von Geistesgeschichte bereits die Bezeichnung »Ideengeschichte« verwendet wird, und der die Dichtung als die »Weltgeschichte in ästhetischer Form« betrachtet (S. 57).

Bei Marx und Engels und den russischen revolutionären Demokraten setzt ein klassenmäßig bedingter Inhalt dieses Begriffes ein; bei Plechanow wird dann der Ideengehalt als unentbehrliche Bedingung des Kunstwerkes bezeichnet (vgl. S. 67). Von hier führt ein Schritt weiter zu Lenins Auffassung über die künstlerische Widerspiegelung, die einen aktiven Charakter haben soll, wodurch der unmittelbare Kontakt zur Idee und zur Weltanschauung des Schriftstellers bereits hergestellt wird. An Außeinandersetzungen, die seit den dreißiger Jahren über den bestimmenden Einfluß der Weltanschauung des Schriftstellers und das gesellschaftliche Bewußtsein geführt wurden, beteiligte sich auch Georg Lukács. Seine Debatten mit Brecht und anderen knüpften hier an und richteten sich gegen die revolutionäre Avantgarde (S. 74). Zusammenfassend behauptet Köpeczi, daß der Inhalt (d. h. Thema und Ideengehalt) gegenüber der Form das Primat hat (vgl. S. 80), woraus hervorgeht, daß die marxistische Literaturgeschichte nur inhaltsbezogen sein kann. Daraus entstehen dann weitere Forderungen, wie die Untersuchung der politischen, juristischen, religiösen und ästhetischen Ideen in ihrem Bezug auf das im Werk ausgedrückte Weltbild, die Untersuchung des Grades der Bildhaftigkeit, der Idee der Epoche und der Umgebung, in der der Schriftsteller lebt sowie die der Frage der dichterischen Bewußtheit, und der ideologischen Situation des Publikums.

In dem umfangreicheren zweiten Teil wendet sich der Autor einzelnen Fragen der Ideengeschichte zu. So bietet ihm das Thema Sprache und Kultur in ihrem Verhältnis zum Ideengehalt die Möglichkeit, seinen Standpunkt über einige Annäherungsversuche der modernen bürgerlichen Literaturwissenschaft zu fixieren. Er wendet sich der werkimmanenten Interpretation, insbesonder den Anschauungen von Wolfgang Kayser zu, dessen Fehler er darin erblickt, daß Kayser die Idee des Kunstwerkes mit der Idee des philosophischen Denkens identifiziert und letzten Endes ein Kunstwerk (an einem Hölderlin-Gedicht wird das bewiesen) nur von einem einzigen Standpunkt aus analysiert (S. 88). An einem Gedicht von Baudelaire führt Köpeczi anschließend den Strukturalismus und seine Möglichkeiten vor. Er weist dabei auf die Wichtigkeit der Grammatik, der Reime, der Struktur eines Sonetts, auf die Reimstellungen, die Ergebnisse einer morphologischen Analyse der Subjekte, Objekte und Verbformen, auf die Wichtigkeit der Zahl und Funktion der Vokale, Konsonanten usw. hin. Will man aber aus dem analysierten Gedicht zu bestimmten Feststellungen gelangen, so bedient sich auch ein Strukturalist — wie Köpeczi nachweist — »im Grunde einer ideengeschichtlichen Argumentation« (S. 197), um der Gefahr einer Abstraktheit zu entgehen.

Auf ähnliche Weise untersucht der Autor die Möglichkeiten der Semiotik oder Semiologie, die das sprachliche System mit der literarischen Bedeutung zu verbinden sucht (vgl. S. 100). Auf Grund von Jakobson erblickt Köpeczi in der Semiotik eine gewisse Korrektur und Ergänzung des Strukturalismus. Er geht aber gleichzeitig auch über die Einseitigkeit der Semiotik

hinaus, die den Kontext, in dem das Wort steht, allzu gern vernachlässigt: »Deshalb kann die Signalwissenschaft . . . nur der Untersuchung bestimmter ästhetischer Signale und nicht der Untersuchung des Ästhetischen dienen« (S. 105). Eine Identifizierung der sprachlichen Schicht mit der Substanz des literarischen Werkes, wie Hjelmslev und seine Schüler es versuchen, wird abgelehnt, aber ähnlich stellt auch die Verbindung der Semiologie mit der Psychoanalyse, wie es Barthes versucht, für Köpeczi keine Lösung dar. Er schließt trotz seiner Kritik an dem Strukturalismus und der Semiotik die Möglichkeit nicht aus, diese Richtungen in eine komplexe Werkanalyse zu integrieren, und verweist in diesem Zusammenhang auf Miklós Szabolcsi, der anhand eines Gedichtes des ungarischen Lyrikers Attila József Textanalyse und Historizität mit strukturalistischer und genetisch-historischer Methode verbindet (Vgl. S. 118). Aus dieser Gedichtanalyse, die der Verfasser anerkennend kommentiert, leitet er für sich ein Verfahren ab, das er an einem Eluard-Gedicht exemplarisch vorführt. Dementsprechend soll eine Analyse auf folgende Kategorien achten: »1. Zusammenhang von Sprache und Gedanken; 2. Beziehungen zwischen literarischen Mitteln und Ideen; 3. Verhältnis zwischen Werk und Bewußtsein, wobei die emotionellen und intellektuellen Elemente des Bewußtseins ebenso zu berücksichtigen sind wie die Beziehung von individuellem und gesellschaftlichem Bewußtsein; 4. ‚Sinn' des Werkes, d. h. sein Ideengehalt und dessen verschiedene Auffassungen; 5. geschichtliche Betrachtung des Werkes zwischen Entstehung und Wirkung« (S. 126).

Das folgende Kapitel, »Die ideelle Biographie des Schriftstellers«, wendet sich dem Verhältnis von Dichter und Werk zu und rückt die Erkennbarkeit der dichterischen Weltanschauung, die nur aufgrund einer gewissenhaften philologischen Arbeit möglich ist, in den Mittelpunkt. Hier stimmt Köpeczi Gramsci zu und stellt fest: »Die Rekonstruktion der ‚Ideenbiographie' soll das Ansehen der philologischen Methoden wiederherstellen« (S. 134). Dann folgt eine Auseinandersetzung mit Georg Lukács, der zwischen den Äußerungen eines Schriftstellers und der Aussage seiner Werke nach Köpeczis Erachten einen allzu großen Unterschied annimmt. Gegen Lukács wird unter anderem Thomas Manns Beispiel angeführt, der den Zusammenhang zwischen seinen Romanen und seinen theoretischen Schriften immer wieder betont hatte (S. 135). Die Schlußfolgerung dieses Gedankenganges lautet: »Die Rekonstruktion der ideologischen Entwicklung des Schriftstellers unter Heranziehung der literarischen und nichtliterarischen Quellen, die sich auf die Epoche und das persönliche Schicksal beziehen, fördert . die richtige Interpretation des literarischen Ideengehalts. Was hier not tut, ist Vollständigkeit, wobei wir individuelle Meinungen und künstlerisches Werk immer konfrontieren« (S. 137).

Der Verfasser formuliert auf dieser Grundlage dann Thesen einer ideellen Biographie des Schriftstellers: die erste These geht von einer Parallele zwischen den theoretischen Äußerungen des Schriftstellers und dem Ideengehalt seines Werkes aus. Sie berührt unter anderem auch Fragen wie das Verhältnis zwischen Charakter und Weltanschauung. Die zweite fordert, »daß eine auch die psychologischen Faktoren einschließende Schriftstellertypologie in bezug auf die weltanschauliche Bewußtheit« (S. 145) aufgebaut wird. Die gesellschaftliche Determiniertheit der schriftstellerischen Persönlichkeit wird anhand dieser These näher erläutert, und am konkreten Beispiel von Lukács' Thomas-Mann-Interpretationen auch bewiesen, daß eine allgemeine Feststellung einer Klassenzugehörigkeit, wie die von Thomas Manns ‚Bürgertum' nicht ausreicht. Nach Köpeczi repräsentierte der deutsche Schriftsteller »die bürgerlich humanistische Intelligenz« (S. 147). Der Verfasser grenzt sich in diesem Zusammenhang auch von jenen Soziologen ab, die sich — wie zum Beispiel Lucien Goldmann — der strukturellen Methode bedienen, und die Rolle des schriftstellerischen Individuums zu niedrig ansetzen (vgl. S. 148).

In seiner dritten These stellt Köpeczi die Forderung nach historisch konkreter Untersuchung der Bewegung der gesellschaftlichen Gruppen, Schichten und Klassen sowie das Verhältnis des Schriftstellers zu ihnen. Seiner Auffassung nach sind auch die Ideenströmungen und die Ideologie der ideologisch-kulturellen Institutionen hierherzuzählen. Wesentlich ist in diesem Zusammenhang, daß »die Schriftsteller nicht nur von den Ideen der eigenen Klasse, sondern auch von den Ideen anderer Klassen beeinflußt werden« (S. 157) können. Die letzte These stellt schließlich die Forderung, daß allgemeines Denken, Ideenrichtungen der jeweiligen Epoche und weltanschauliche Entwicklung des Schriftstellers im Zusammenhang untersucht werden müssen. Aus diesen vier Thesen ergibt sich für Köpeczi bei der Rekonstruktion der ideellen Biographie eines Schriftstellers folgendes Verfahren:

»1. Anhand aller zur Verfügung stehenden Dokumente (in diesem Fall rechnen

wir auch die schöngeistige Literatur dazu) sind die Ideen der Schriftsteller in den verschiedenen Lebens- und Schaffensperioden genau zu bestimmen.

2. Besondere Aufmerksamkeit gilt den Veränderungen, die nicht die Weltanschauung des Schriftstellers insgesamt betreffen, sondern nur einzelne Bereiche.

3. Deshalb sind nicht nur die politischen, sondern ebenso alle anderen Ansichten zu analysieren, wenn auch der politische Standpunkt für die ethischen und ästhetischen Ideen oft bestimmend ist.

4. Die Weltanschauung des Schriftstellers ist im Zusammenhang mit dem alltäglichen Denken der Gruppe, Schicht oder Klasse zu untersuchen, der er angehört oder in der er lebt.

5. Die Weltanschauung ist auf die bewußten ideologischen Äußerungen, philosophischen Schulen, politischen Strömungen, literarischen Tendenzen usw. zu beziehen.-»

6. Die auf diese Weise in ihrer Gesamtheit und in ihren Veränderungen rekonstruierte Weltanschauung des Schriftstellers ist mit dem Weltbild des literarischen Werkes zu konfrontieren« (S. 159).

Eine besondere Beachtung verdient das Kapitel über Lukács' Realismus-These, die nach Köpeczis Ausführungen auf eine Fehldeutung eines Zitats von Friedrich Engels zurückgeht. Bei Engels handelt es sich nämlich nicht um das Gesamtwerk von Balzac, sondern nur um *einen* Roman, und nicht um die Weltanschauung des Schriftstellers, sondern um »Klassensympathien und politische Vorurteile« (S. 159). Köpeczi erläutert im weiteren Balzacs politische Ansichten und stellt fest, daß diese die eines Bürgers waren, »der auf Grund der Existenz des Proletariats um die bestehende gesellschaftliche Ordnung besorgt ist und im Interesse der Stabilität sogar bestimmte Elemente der alten Ordnung zu gebrauchen bereit ist, der aber nicht zum Feudalismus zurückkehren will« (S. 164). So ist auch in Balzacs »Geschichtsbetrachtung das Streben nach Objektivität nicht das Ergebnis eines intuitiven ‚Eingreifens der Wirklichkeit' . . . , sondern die Konsequenz der bewußten persönlichen Einstellung« (S. 167). Lukács' Theorie vom »Triumph des Realismus« hat selbstverständlich ihr heute bereits historisches Verdienst im Kampf gegen den Dogmatismus. Nur führte sie später zu Einseitigkeiten und verdeckte manche Widersprüche. Die Folgerung für Köpeczi heißt: »Wir können völlige *Identifikation*, teilweise *Gegenüberstellung*, die *Gegensatzkonstruktion* und den Fall des *Überholenwollens* feststellen, aber die Gegenüberstellung *außerhalb* des subjektiven Bewußtseins kann nicht als fruchtbare Arbeitshypothese akzeptiert werden. Am häufigsten ist die Identität, wir dürfen aber auch die Möglichkeit nicht ausschließen, daß der Schriftsteller oft geradezu sich selbst ein Gegenbild entwirft — ein Verfahren, das vielfach als romantische oder moderne Ironie bezeichnet wird — und daß viele im Werk sich selbst ‚überholen' wollen. Wenn wir die Wege des irrationalen Psychologismus vermeiden wollen, müssen wir uns zu der Erkenntnis durchringen, daß der Schriftsteller auch den Anspruch auf ‚Distanz' oder auf ‚Überholen' bewußt in sich selbst ausbildet« (S. 177). Aufgabe der Literaturwissenschaft kann immer nur sein, »die Gegensätze und die Übereinstimmungen der historischen, gesellschaftlichen, ideologischen Situation und der Weltanschauung des Schriftstellers zu erschließen« und sich nicht damit »zufriedenzugeben, daß wir die Theorie vom ‚Triumph des Realismus' wiederholen und die guten Werke aus einer angeblich unmittelbaren Wirkung der Realität erklären« (S. 178).

Das Schlußkapitel beschäftigt sich mit der ideellen Wirkung des Werkes und geht auf die Rezeptionstheorie ein. Auch in diesem Fall handelt es sich um Anschauungen, die bereits einen historischen Werdegang aufweisen und in der marxistischen Literaturwissenschaft bekannt sind, ja sogar zu heftigen Auseinandersetzungen geführt haben. So wird zum Beispiel bei der gleichzeitigen Hervorhebung der erkennenden Funktion der Literatur von Lukács das Hauptgewicht auf den Inhalt gelegt, während Brecht oder Vertreter der revolutionären Avantgarde die unmittelbare ideelle Wirkung des Kunstwerkes in den Vordergrund stellen. Im weiteren geht das Kapitel auf empirisch-soziologische Erhebungen ein, die einen Einblick in den Prozeß der Rezeption anstrebten, aber mit ihren statistischen Zahlen auch immer wieder zur Vorsicht mahnen, denn der Rezeptionsprozeß ist sehr kompliziert und hängt von zahlreichen Faktoren ab. Nicht nur traditionelle Faktoren, wie Verlagswesen, Buchhandel und Bibliothek spielen dabei eine wichtige Rolle, sondern auch die modernen Massenmedien und selbstverständlich die jeweilige Kulturpolitik eines Landes, einer Gesellschaftsordnung.

Am Schluß seines Buches spricht der Autor die Überzeugung aus, der wir nur beipflichten können, daß »die erneuerte literarische Ideengeschichte ein wesentliches Mittel der totalen Untersuchung ist, da sie das Verstehen des Kunstwerkes ermöglicht. Die so begriffene Ideengeschichte vermag die Inhaltsanalyse in doppelter Hinsicht zu erneuern: Einerseits stellt sie

das Werk in das ganze Kommunikationssystem von Entstehung und Rezeption, andererseits verbindet sie die historische Annäherung konkreter und nuancierter mit den Bewußtseinsprozessen und deren verschiedenen Stufen. Diese Erneuerung schließt die Verwendung der Ergebnisse der logisch-formalen Interpretationsmethoden nicht aus, sondern ermöglicht ihre richtige Interpretation. Wenn wir bei der Analyse der literarischen Werke den Primat des Inhalts gelten lassen, dann können wir gegenüber dem Erneuerungsversuch unserer Methodik in dieser Richtung nicht gleichgültig sein« (S. 209).

Antal Mádl

Kelemen Mikes: Briefe aus der Türkei.

Ausgewählt und eingeleitet von Gyula Zathureczky; übersetzt von Sybille Baronin Manteuffel-Szöge, kommentiert von Thomas von Bogyay, mit einem literaturgeschichtlichen Beitrag von Antal Szerb.

Verlag Styria, Graz-Wien-Köln, 1978, 271 S.

Die deutschsprachige ausgewählte Auflage der Briefe aus der Türkei resultiert aus einer gemeinsamen Arbeit. Sie ist als zweiter Band der von Thomas von Bogyay redigierten, unlängst begonnenen Schriftenreihe »Ungarns Geschichtsschreiber« erschienen. Die Betitelung der Reihe wird durchaus nicht formell ausgelegt: selbst sein erster, aus Texten der Stephans- Gerhardts- und Ladislaus-Legenden sowie aus Ausschnitten der »Ungarischen Chronik« zusammengestellter Band beinhaltet ja Literaturdenkmäler von kulturgeschichtlichem Wert. Einer, in solch weitem Sinne genommenen, historischen Ausblick gewährenden Schriftenreihe konnten die Literarbriefe von Mikes gut angepaßt werden; das Werk des Briefschreibers aus Rodosto — Rückblick auf die Geschehnisse des Rákóczi-Freiheitskampfes und subjektive Schilderung der Geschichte der Kurutzen-Emigration — konnte somit wertvollen Bestandteil der Folge bilden. Die Bibliographie der Fachliteratur ist — neben Anführung der, zur Grundlage von Auswahl und Anmerkungen dienenden heimischen kritischen Ausgabe bzw. der, zu Anfang unseres Jahrhunderts in der Folge der »klassischen ungarischen Dichter« sowie in der Reihe *Ungarische Klassiker* herausgegebenen populären Erődi-Ausgabe (1906) — vor allem geschichtlichen Charakters: die angezogenen Quellenwerke betreffen vorwiegend die Rákóczi Emigration. In dem Auswahlband sind mit gelegentlichen Kürzungen 138 der 207 Briefe aufgenommen worden. Die Prinzipien der Selektion liegen klar zutage: die verkürzte Auflage der Briefsammlung umfaßt Mikes' Erlebnis-Briefe und selbstcharakterisierenden Äußerungen sowie Rákóczis Persönlichkeit verewigende und in geschichtlicher Hinsicht interessante Dokumente — übergeht hingegen die mit literarischen Quellen aufgefüllten, aus erlebnisergänzenden Material verfaßten Briefe.

Dementsprechend beginnt die eigentliche Auswahl erst mit dem 45. Brief (1722); wogegen die Zahl der ausgelassenen Briefe des folgenden, jener Periode vorangehenden Jahrzehnts, wo sich die durch Rákóczis nahenden Tod verursachte Gemütsunruhe des Autors in dem Anstieg der Briefproduktion offenbart (1734: ung. 100. Briefe), beinahe die dreißig erreicht. Die obigen Prinzipien der Selektion kommen auch überdies zur Geltung: die über türkische Sitten, Regierungsform und Religion berichtenden, nach französischer Übersetzung einer englischen Quelle abgefaßten Briefe (172.-bis 191. Brief, 1748—1753) sind mit Ausnahme der letzteren gleichfalls weggelassen worden. Hier fand der Redakteur eine zweckmäßige Lösung: er gibt in der Anmerkung des als Beispiel angeführten 189. Briefes die Quelle der vordem ausgelassenen an.

Das bessere Verständnis des geschichtlichen und literarischen Gehaltes der Mikes-Briefe soll von dem doppelten Geleitwort des Bandes gefördert werden. Die kurzgefaßte, eigene Kenntnisse der ausländischen Leser berücksichtigende historische Einleitung hat Gyula Zathureczky zum Verfasser, der zugleich die Selektion durchführte. Er geht neben biographischen Daten des Autors auch auf die authentische Geschichte ein, wie das Manuskript der Briefe aus der Türkei nach Ungarn zurückgelangte. Auf den folgenden Seiten (28—37) finden wir den Beitrag Antal Szerbs (Clemens Mikes als Schriftsteller). Schließlich ist diese Lösung akzeptabel. Zwar ist dieses Mikes-Essay — erschienen

als Musterkapitel der Ungarischen Literaturgeschichte des namhaften Schriftstellers (I. Band Cluj—Kolozsvár, Minerva, S.: 183—189.) in der Kolozsvárer Helikon, vor annähernd fünfzig Jahren (1932) geschrieben worden, zwar haben seine, von Toldy herrührenden Hypothesen und Gedanken wichtige Fragen offengelassen, es war doch ein achtbarer, einer Synthese angemessener Versuch am Anfang der 30er Jahre. Betrachten wir die damaligen Mikes-Abhandlungen der Vertreter der geistesgeschichtlichen und positivistischen Richtung, wie Béla Zolnai, Jenő Zsoldos, Rezső Gálos, Gyula Farkas, Jenő Pintér usw., so ragen die Schriften von Zolnai und Szerb unbedingt hervor. Letzterer erörterte mit hervorragendem Literaturverständnis, daß mit Mikes »ein neuer Abschnitt der Seelengeschichte« in der ungarischen Prosaliteratur anfängt; und kam zu der Erkenntnis, daß die Briefe einen Wendepunkt in der Entwicklung des schriftstellerischen Bewußtseins und in der menschlichsensiblen Offenbarung der »vox humana« darstellen.

Die in den 30er Jahren noch weniger beachtete, neulich aber in den Vordergrund gerückte, umfassende Übersetzer-Tätigkeit des Autors, die kein geringes Interesse der Geschichtsschreibung beansprucht, hätte gleichwohl ausführlicher behandelt werden können, von den neueren Ergebnissen der Mikes-Forschung und den Umrissen eines moderneren, sich in den letzten Jahrzehnten abprägenden Mikes-Portraits ganz zu schweigen. Dennoch, in Anbetracht der Bestimmung des Mikes-Bandes ist es verständlich, daß die Wahl des Redakteurs auf Antal Szerb fiel, der die wertvollen Traditionen der Mikes-Literatur auch im Auslande würdig vertritt.

Entsprechend der Eigenart der Reihe sind die Anmerkungen (S. 225—263) größtenteils geschichtlichen Charakters, sie geben — in einigen Fällen (1, 7, 14, 16, 19, 28, 39, 41, 43, 82, 85, 101. Brief usw.) ausgiebiger — im allgemeinen bündige und genaue Informationen samt türkischen Worterklärungen. Die Anmerkungen liefern auch einige neue Angaben, so die Identifizierung eines »Superioren der Jesuiten«, der im März 1735 bei Rákóczi verweilte, in der Person P. Joannes Gressets (1678—1760), des Vorstehers der Jesuitenmission von Konstantinopel. Im Einklang mit den Ergebnissen der neueren Forschungen im Wiener HHSTA (Turcica) steht die, von Szekfűs Einfluß zeugende Bemerkung des Redakteurs über die »verdächtige« Tätigkeit Ibrahim Müteferrikas (114. Brief): der französische Gesandte Marquis d'Adrezel hätte Rákóczi gewarnt, daß sein Dolmetscher an der Pforte, Effendi Ibrahim auch den kaiserlichen Gesandten regelmäßig informiere — obwohl kein Beweis dafür besteht, daß der ungarische Renegat seinen fürstlichen Herren, der sich auf seine Treue verließ, tatsächlich verraten hätte. Von dem, erstmals im 133. Brief erwähnten Lagerort Tschernavoda hat es sich bereits herausgestellt — wie auch wir selbst berichtigt haben — daß er nicht mit dem walachischen Dorf, sondern mit dem, im bulgarischen Bezirk Rustschuk liegenden Ort Tscherwena Woda identisch ist. Sonderliche Erläuterungen bezüglich der ungarischen Sprache und Stilistik erübrigten sich infolge der Übersetzung. Die, den mikes'schen Wortgebrauch treu wiedergebenden Ausdrücke »teure Muhme« — »liebste Muhme« bedürfen auch keiner besonderen Erklärung in den Anmerkungen, da im Beitrag die Bewandtnis mit der fiktiven Person erläutert wird. Alles in allem dienen die von Thomas von Bogyay zusammengestellten Anmerkungen gut dem Verständnis der übersetzten und publizierten Mikes-Briefe.

Der Übersetzer hatte es nicht leicht, da die stimmungsvollen mikes'schen Wendungen, die spezifischen attributiven Konstruktionen, der expressive, individuelle Wortgebrauch, die, dem Gesprächston angepaßten Satzverbindungen und der natürliche Prosastil der aus sprachlichem wie stilgeschichtlichem Gesichtspunkt gleich effektvollen ungarischen Kunstprosa des 18. Jahrhunderts auf fließend deutsch übertragen werden mußten. Das Resultat an sich ist erfolgreich zu nennen, wiewohl die Übersetzungsarbeit dadurch erschwert wurde, daß die transkribierte Rechtschreibung und Interpunktion der, mit dem originell interpunktierten, wortgetreuen kritischen Text verglichenen Ausgabe am Anfang des Jahrhunderts — den ungenauen Text der zeitgenössischen populären Ausgaben gleich — Fehllesungen und Fehlinterpretationen veranlassen kann. Diesem Mangel wurde inzwischen durch den, mit zuverlässiger Transkription modernisierten Text der, in der neuerwachten Reihe *Ungarns Klassiker* vom Szépirodalmi Verlag 1978 publizierten *Briefe aus der Türkei* abgeholfen, die Mitarbeiter des deutschprachigen Bandes konnten aber diese, im selben Jahr veröffentlichte Auflage nicht mehr berücksichtigen.

Die ersten zwei Bände der Reihe »Ungarns Geschichtschreiber« haben nicht nur Interesse erweckt, sondern auch die Erwartung für die weiteren Bände der anspruchsvoll begonnenen Reihe erregt.

Lajos Hopp

Die Möglichkeiten der Interpretation

Béla G. Németh: 11 vers [11 Gedichte]. Tankönyvkiadó, Budapest, 1977, 181 S.

Die Interpretation des Kunstwerkes ist in den vergangenen fünfzig Jahren in den Mittelpunkt des literarischen Denkens, in glücklicheren Ländern auch in das Zentrum des Schulunterrichts gerückt. Außer der Charakterisierung des Stils, der Epochen und der Bewegungen räumen die Kunsttheorien gern auch der eingehenden Analyse konkreter sprachlicher Kunstwerke Raum ein. Dieser Wandel des kritischen Denkens wurde wahrscheinlich vom Auftreten und von der Verbreitung des russischen Formalismus, des französisch—deutschen Strukturalismus und des angelsächsischen New Criticism gefestigt. Seitdem, wenn auch nicht immer berechtigt, ist auf jeden Fall die steigende Zahl jener Studien und Studienbände verständlich, die Werke interpretieren oder die Theorie der Werkinterpretation behandeln. An dieser Stelle sei in der Reihe der ungarischen Bände, die in ansehnlicher Zahl erschienen sind und erscheinen, der Band mit Gedichtinterpretationen *11 vers* [11 Gedichte] von Béla G. Németh hervorgehoben, der rund dreihundert Jahre der ungarischen Dichtung umfaßt.

Da von einer bedeutenden Arbeit die Rede ist, schadet es nicht, wenn wir vor der Untersuchung des wesentlichen Gedankens den Verfasser mit den einstigen und heutigen europäischen Vertretern der Interpretation (Hermeneutik) und Interpretationstheorie vergleichen, und dabei auch einige von ihnen aufgeworfene wichtige Fragen berühren. Die Perspektivität, die ästhetische, historische und existenztheoretische Ausgewogenheit des Denkens von Béla G. Németh zwingen uns zum Ausblick, zum Weiterdenken und zum Vergleichen.

Weshalb ist eine Werkinterpetation notwendig? — bietet sich die erste primitive Frage an. Stellt doch die Kunst schon etwas Interpretiertes, eine interpretierte Welt vor uns hin, und zwar nach unveränderlichen inneren Gesetzen. Ist es da nicht überflüssig, durch eine neuere Interpretation, durch eine neuere Vermittlung zwischen Werk und Leser zu treten?

Der gut gewillte Literaturwissenschaftler antwortet natürlich damit, daß seine Aufgabe gerade der Dienst am Leser ist. Der Leser fordert nämlich gerade dann eine Interpretation, wenn dem Verständnis Hindernisse im Wege stehen, oder wenn es immer umfangreichere Möglichkeiten hat. Der Auftrag des Interpreten gilt der Verringerung, der Beseitigung der ersteren oder der Zusammenfassung, der Präzisierung der letzteren.

Und daraus geht hervor, daß außer dem Leser auch das Kunstwerk selbst eine Interpretation erfordert. Und zwar in einem doppelten Sinne.

Einerseits wegen seiner »Materie«. Der Ton, die Farbe und der Stein schaffen unterschiedliche Möglichkeiten des Ausdrucks. In einem noch höheren Grade gilt dies für die Sprache, für die Materie des literarischen Kunstwerks. Es ist fast unglaublich, daß sich vor der Ausbreitung der erwähnten ausländischen Schulen (und in Ungarn auch während dieses Prozesses) die Literaturinterpretation nur wenig um die Sprache, um die Analyse der Gesetze und Traditionen des Sprachlichen gekümmert hat. Die schwerwiegendsten Folgen hatte das Versäumnis für die Dichtung. Dies wurde außer zur Zuständigkeit auch zu vielem anderen genutzt. Die Schatzgrube der Modulationen der sprachlichen Zeichen in der Parole wurde zu einer Freibeute für die den allgemeinen Geschmack nährenden Ideologien. Obzwar aber in der ungarischen Literaturwissenschaft, wenn die Zahl jener Talente, die die sprachliche Problematik konsequent vertraten, auch niedrig war, manchmal doch warnende Bemerkungen zu vernehmen waren. Béla G. Németh widmet seinen Band dem Andenken an János Horváth. Hier sei János Horváth zitiert: »... unsere Fachwissenschaft bewegt sich, da ihr Gegenstand (die Literatur) eine Erscheinung der Sprache ist, auf dem ganzen Gebiet in der Atmosphäre einer besonderen Sprachproblematik, ist mit jedem Atemzug auf sie angewiesen«, schrieb er im Jahre 1931. »... Die Sprache ist nicht nur das Milieu und das gedankenformende Gefäß der literarischen Tätigkeit, sondern auch ihr Produkt, sowohl was die Materie als auch was den Formenschatz anbelangt. Der automatischste Garant für die historische Kontinuität der Literatur, der direkteste Abdruck ihrer historischen Veränderungen, das ewigste Vehikel ihres Wirkungssystems zwischen Individuum und Kollektivität ist die Sprache. In der Literatur gibt es keine Mitteilung, keinen Gedanken, keine innere Form, keine Anregungs-, Gedanken-, Gefühls- und Geschmacksvariante, die die Sprache umgehen könnte, die nicht zuerst an ihr Spuren hinterlassen würde.«

Es ist gut zu wissen, daß Béla G. Németh in seinen Gedichtinterpretationen den lin-

guistischen Gesichtspunkt mit einer seinem Meister ähnlichen Konsequenz zur Geltung bringt. Auch hinter der Betrachtung, dem Instrumentarium und dem Begriffsschatz der zeitgenössischen Tendenzen steht er nicht zurück. Es ist bedauerlich, daß er seine Arbeit *Interpretáció és elemzés* (Interpretation und Analyse. In: Literatura, 1957, II.) nicht mit in den Band als Vor- oder Nachwort aufgenommen hat. Er hätte dadurch sowohl den Verdacht als auch das Unverständnis zerstreuen können. »Nicht unter Dilettanten, sondern auch unter wohlgesinnten Fachleuten kann man häufig die Bemerkung hören, die Unterscheidung vernehmen«, schreibt er in der Studie, »daß x oder y die Interpretation durch eine sprachliche Analyse durchführt, und daß dies ein mögliches, aber im Grunde genommen kein notwendiges Verfahren ist. Das Material, das Medium der Verkörperung, der Rezeption und der Mitteilung des Gedichts ist die Sprache. Es ist die unumgänglich notwendige, analysierende Pflicht des Interpreten darzulegen und zu beweisen, im Rahmen welcher Struktur, mit Hilfe welcher Mittel aus der Sprache eine stilisierte Parole wird, aus der stilisierten Parole eine rhetorisierte Rede und aus der rhetorisierten Rede eine poetisierte Rede; in dem Falle, von dem hier die Rede ist, eine *Rede in Versen*. Unter der stilisierten Rede müssen wir die neutral zur Verfügung stehende Sprache zum Zweck des individuellen (tendenziösen, epochalen) Ausdrucks, unter rhetorisierter Rede die Verwandlung der stilisierten Reden in eine künstlerische Rede, unter poetisierter Rede die Verwandlung der rhetorisierten Rede zu einer dichterischen Rede verstehen.« Wenn wir außer dem Mangel an stilistischem und rhetorischem Unterricht auch die ärmliche Sprecherziehung (Sprechkultur) unserer Tage in Betracht ziehen, muß die Interpretation vom Gesichtspunkt der Sprache aus nicht nur für berechtigt, sondern auch für obligatorisch gehalten werden.

Mit der Feststellung aber, ob ein Werk gut oder schlecht geschrieben ist, ist unsere Aufgabe noch nicht zu Ende. Zum Guten und zum Schlechten hält die Kunst eine doppelte Beziehung aufrecht. Einerseits kann man etwas gut oder schlecht schreiben, andererseits kann etwas aus einer guten oder einer schlechten Inspiration resultieren. Der andere Grund für die Berechtigung der Interpretation liegt im Ursprung der Kunst, die man nie von der Moral und von der Ontologie trennen kann.

Was den Ursprung der Kunst anbelangt, taucht ein großes Durcheinander von unterschiedlichen Theorien auf, wie es auch in der Vergangenheit herumgeisterte. Die Interpretationen sind nicht zuletzt dazu berufen, die Existenzbeziehungen der Kunst zu deklarieren. In diesem Bestreben steht der Auffassung von Béla G. Németh vielleicht in der Interpretationstheorie unserer Tage die Variante von Paul Ricoeur am nächsten. Unser Sein verspüren wir unmittelbar, doch den Sinn unserer Seins nicht mehr, schreibt der französische Denker. Dafür müssen wir kämpfen, und eine Form dieses Kampfes ist die Kunst. Das künstlerische Zeichen ist die Erneuerung der Bedeutung, des Sinnes der Welt. Der Sinn der Welt kann für den Menschen dann beibehalten werden, wenn es eine Kraft gibt, die die Grundgesetze des Seins immer vor ihn hinstellt und ihn dazu zwingt, sich dadurch mit sich selbst zu konfrontieren. Die Interpretation kann es nur im Zeichen ähnlicher Anstrengungen erhoffen, daß sie dem Menschen etwas Wesentliches zu sagen vermag.

Die durchschlagende geistige Kraft der Gedichtanalysen von Béla G. Németh entspringt einer derartigen Überlegung. Sie verbindet die sprachliche Analyse eng mit der Analyse der Seinsbezogenheiten. Dadurch erhält die Sprache eine unerhörte Wichtigkeit, das Sein dagegen erhält eine unerhörte Manifestation. Die Studien von Géza B. Németh liegen darin über der modernen bürgerlichen Hermeneutik, daß sie die Elemente des Ausdrucks und des Denkens miteinander verbunden behandeln, und daß der eine Gesichtspunkt den anderen vorwärts drängt. Der ästhetische Gesichtspunkt den ethischen und ontologischen und umgekehrt. Um die meisterhafte und dennoch einfach scheinende Interpretation des Gedichts von Sándor Petőfi *Hier ist der Herbst, hier ist er wieder . . .* kann der Fachwissenschaftler den Autor beneiden, der Schüler der Mittelschule kann sie zum Leben verwandeln.

Wird die Kunst von der Interpretation nicht in den Hintergrund gedrängt? — drängt sich einem sofort die zweite Frage auf. Wenn sie auch berechtigt ist, macht sie das Kunstwerk nicht zu einem Vorwand? Und wenn es dennoch nicht an dem ist, wenn sie Dienerin des Werkes, der Wirkung des Werkes ist, gibt es, kann es eine Analyse geben, die allein richtig ist? Wenn ja, welche ist das?

Mit diesen Fragen sind wir schon mitten in den Problemen der Hermeneutik, zur Geschichte der Interpretation hingewendet.

Denn die Interpretation des Werkes begleitet die europäische Kulturgeschichte von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Einige hundert Jahre nach ihrer Entstehung mußten die Homerischen Epen schon inter-

pretiert werden, weil den klassischen Griechen ihre Bedeutung nicht mehr offenkundig war. Aristoteles widmete ein Buch seiner *Metaphysik* der Hermeneutik. Die Stoiker beobachteten jene mißtrauisch, die — mit den Worten Senecas »ein etwas schaffen, und immer im Schatten anderer ruhend übersetzen« —, doch fundierten diese die spätere bürgerliche Interpretation eines Spinozas, eines Schleiermachers.

Die Bibelkommentare führten in unsere Kultur endgültig die interpretierende Haltung ein. Und in diesen Epochen drohte wirklich die Gefahr, daß die Interpretation das Werk in Vergessenheit geraten läßt, daß die Gedanken der Interpreten die von den heiligen Autoren vermittelten Gedanken überschatten. Es reicht aus, sich flüchtig die Bibelkritik anzuschauen, und schon fällt einem auf, wie überlegen die Homilien, Kommentare, Paraphrasen und Medidationen zahlenmäßig den Texteditionen gegenüber waren. Bis zur ersten, von den Fehlern befreiten Ausgabe des Neuen Testaments in griechischer Sprache durch Erasmus Rotterdamus im Jahre 1516 konnte auch der Übersetzer mit Recht als »Interpret« (hermeneutes) statt als Übersetzer (interpret) bezeichnet werden.

Dennoch ist jene Argumentation überaus lehrreich, mit der die Kirchenväter der ersten vier bis fünf Jahrhunderte die Interpretation verteidigten. Sie taten das nicht nur deshalb, weil sie in der Unterscheidung zwischen der Lehre Christi und den heidnischen Religionen eine wirksame Waffe erhielten. Sie verspürten es unter ihren Gläubigen, daß die Annahme der Lehre bei den Menschen auf ernste Hindernisse stößt. Sogar im Falle der Heiligen Schrift, die für mehr als nur ein Kulturprodukt, als ein menschliches Werk gehalten wurde. Der Heilige Gregor von Nyssa hielt das für die Folge des von der Sünde zerstörten menschlichen Geistes und betonte, daß der Erlöser selbst der erste Interpret (hermeneutes) seiner Worte war, da nicht einmal seine Jünger die Gleichnisse verstanden. Dem Heiligen Augustinus nach berücksichtigt die Schrift in ihrer Lehre diese Fehlbarkeit des Menschen von vornherein: »... per similitudines libentius quaeque cognoici et cum aliqua difficultate quaesita multo gratius inveniri. Qui enim prossus non inceniunt quod quaerunt, fame laborant; qui autem non quaerunt, quia in promptu habent, fastidio saepe marcescunt. In utroque autem languor caventus est. Magnifice igitur et salubriter spiritus sanctus ita scriptores sanctas modificavit, ut locis apertioribus fami occurreret, obscurioribus autem fastidiae detergeret. Nihil enim fere de illes obscuritatibus eruitur, quod non planissime dictum alibi repperiatur.« Die Erkenntnis des Augustinus gilt für die Ausstrahlung und Aufnahme eines jeden Werkes. Wie es keinen vollkommenen, alles auf einmal verstehenden Leser gibt, so gibt es auch keinen vollkommenen Interpreten. Der Interpret unterscheidet sich auch nicht durch seine reicheren literarhistorischen Kenntnisse vom Durchschnittsleser, sondern dadurch, daß er im Laufe der Herausbildung seiner Persönlichkeit die Kunst, die Literatur mehr zu Wort kommen läßt. Das kann Vor- und Nachteile haben. Wenn es aber Vorteile hat, drängt es das Werk nicht in den Hintergrund, sondern steigert und festigt seine Gültigkeit und seine Wahrheit durch die Deckung der Person.

Dies ist der Schlüssel zum Fragenkomplex der »alleinseligmachenden« Analyse. Gibt es eine derartige Interpretation überhaupt? Nein, und es muß sie auch nicht geben. Doch wie überflüssig es ist, eine einzige zu forcieren, genau so überflüssig ist es auch, die Zahl der Interpretationen *zwecklos* zu vermehren. Zwischen den beiden Extremen hält Béla G. Németh es für seine Aufgabe, den Reichtum und die Dynamik der Werke, d. h. gerade jene Kraft fühlen zu lassen, mit der diese zur erwähnten Selbstkonfrontation, zur Bestandsaufnahme und zur Veränderung beitragen können.

Es ist nicht unsere Absicht, jetzt zu untersuchen, ob die Kunst tatsächlich imstande ist, im Menschen eine radikale Veränderung hervorzubringen. Als Lehre reicht es aus, daß er sich nicht auf einem Irrweg befindet, wenn ihn diese Anforderung wirklich mit Leben erfüllt.

Nach einem Blick auf die Betrachtungsweise, die Methode und den Stil gehört gerade jene grundlegende Frage hierher, die, wenn man so formulieren darf, den Grundtenor der *11 Gedichte* ausmacht. In den von Béla G. Németh heraufbeschworene lyrischen Gedichten gelangen sie nämlich in eine Situation, behandeln sie einen Seinszustand, in dem sie die Anforderung der Selbstveränderung, der Umwandlung zu einer Persönlichkeit und der geistig-seelischen Wiedergeburt für immer mehr gefährdet halten. In beinahe jedem der interpretierten Gedichte wird die Sprachsituation der dichterischen Äußerung von der Gefährdung des Individuums ausgelöst. Bei János Arany vom bitteren Zweifel, bei János Vajda von der Sehnsucht nach Ruhe, bei Ferenc Kölcsey vom unstillbaren Schmerz, bei Mihály Babits vom Leiden vor dem Tod. Bei Bálint Balassi drückt dies die zu einem Gebet werdende Enttäuschung aus. In den »sich selbst anspre-

chenden« (oder »sich selbst auffordernden«, »mit der Zeit konfrontierenden« und die »Existenz summierenden«) Gedichtstypen nimmt diese Gefährdung beinahe eine paradigmatische Gestalt an. Die seelische Unruhe des Individuums, seine moralische Unsicherheit, der Verlust seines Glaubens an die entscheidenden Fragen summieren sich in der Form, die eigentlich das Bild des Tragischen, des tragischen Weltbewußtseins von drei Jahrhunderten vermittelt.

Wer das Schaffen von Béla G. Németh einigermaßen kennt, weiß es, weshalb in seinem Werk die Frage des Tragischen und der Interpretationen des Tragischen einen so bedeutenden Platz annimmt. Befreit von der Vormundschaft der Tragödie ist der Gedanke des Tragischen zu einem Leitgedanken des Ästhetischen, ja sogar des Philosophischen der vergangenen zwei-drei Jahrhunderte geworden. Und nicht zufällig. Es ist kein Zufall, daß das Sein für das Individuum und die Menschheit zu einem gefährdeten Existieren, mit dem Verschwinden der mittelalterlichen Stände und dem Aufbau des unerbittlichen Mechanismus der bürgerlichen Welt immer stärker geworden ist. Es ist stärker geworden, denn in dem nie beruhigend friedlichen Verhältnis zwischen Individuum und Gemeinschaft des tragischen Weltbewußtseins war es ständig vorhanden. Platon ähnliche Denker hielten die Gesellschaft mit ihren Schranken der Bräuche, der Moral und des Rechts immer für ein Hindernis in der Verkörperung der individuellen Ziele und Werte, die wie er das »starke Tier« erwähnten, die den Staat mit einem »Greueltier«, mit einem »Labyrinth« verglichen. Der Ausbau der bürgerlichen Welt setzte diesem Gefühl und Bewußtsein die Krone auf, indem er einen unerbittlicheren Mythos von Wirtschaft und Politik als bisher mit sich brachte. Von der Schuhsohle bis zum Schornsteinrauch wird jetzt schon alles dadurch geregelt, schrieb Gottfried Keller in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts. Der Meinung seines für das Tragische so empfänglichen Zeitgenossen Hebbel nach wird sich das Individuum unbemerklich in der modernen Gesellschaft auflösen wie ein Stück Eis im fließenden Wasser.

Die Ontologie, die Geschichtsbetrachtung von Béla G. Németh weist darauf hin und weiß auch, daß man mit ästhetisch bedeutenden Werken Wesentliches behaupten kann. Die drei zu untersuchenden Schichten verdecken ihm aber nicht die anthropologischen Wurzeln der Fragen. Ähnlich den großen Persönlichkeiten der deutschen kulturgeschichtlichen Schule, Burckhardt und Dilthey, zielt auch sein Denken auf die Existenzlage des Menschen hin, aus der die allen Künsten eine Richtung weisenden Gesetzmäßigkeiten herauswachsen. Es ist auch nicht notwendig, das Gefälle der Gedichte von Kölcsey, Petőfi und Arany zu verschweigen, zeugt doch die Höhe seines Maßstabes allein schon von ihrer Qualität. Er entdeckt auch andere bis heute unbekannte Werte, wie z. B. in der kraftvollen letzten Zeile des Gedichts Balázsolás (Blasiussegen) von Mihály Babits (»Und vielleicht auch, daß der Tod keine so große Sache ist« [s talán azt is, hogy nem is olyan nagy dolog a halál], die aus grammatischen Elementen konstituiert ist, die in ihren lexikalischen Grundformen fast keine Bedeutung haben. Seine Haltung den besten ungarischen Dichtern gegenüber ist der des Autors von *Dichtung und Erlebnis* ähnlich, der es in der großen Epoche des bürgerlichen Dramas am Ende des vergangenen Jahrhunderts auszusprechen wagte, daß in den meisten Werken »noch das Verbinden der aus dem Schoß der Zeit resultierenden Zusammenstöße mit dem nicht zeitverbundenen Tragischen des menschlichen Seins fehlt.«

Wenn wir uns auch nicht zu einem derartigen »absoluten« Tragischen bekennen, was ist die Ursache dafür, gibt es eine Lösung? Die Außenwelt, die historische Welt allein kann noch kein Grund sein, denn auch der ihr Tragisches erkennende Mensch ist ihr untrennbarer Bestandteil . . . Der Grund liegt wahrscheinlich tiefer, in der Kraftlosigkeit des Menschen selbst und in ihren Folgen. Ob es nun Balassi sagt: »meine Sünden sind groß und zeugen von Verderben« [bűnöm éktelen s romlást valló,] oder Attila József: »Die Sünde wird nicht leichter, umsonst vergießt du Tränen« [A bűn az nem lesz könnyebb, hiába hull a könnyed«] In jedem Fall fällt Licht auf die beschränkten Lebensmöglichkeiten, die Schranken, Sünden und Vergehen des Individuums, des einzelnen Menschen. Das Tragische ist das Bewußtsein, das Gefühl und der Ausdruck des keine Erfüllung erhoffenden Lebens. Und wenn das Tragische verschwindet, kann man fast sicher sein, daß statt der Erlösung ein Ersatz in unser Leben und in die Kunst eingedrungen ist. Das wache tragische Bewußtsein von drei Jahrunderten hilft sogar in seinem negativen Charakter besser leben, als wenn man nach einem Ersatz jagen und diesen auf den Thron erheben würde.

Wenn wir uns nur so viel, die unerbittliche Abrechnung mit den Irrtümern aus den Lehren der Kunst aneignen können, haben wir von ihr schon viel genug erhalten. Frei wird uns dies zwar noch nicht

machen, doch kann es uns eine Haltung verleihen. In den *11 Gedichten* von Béla G. Németh erblicken wir eine mit außergewöhnlicher geistiger und seelischer Fähigkeit erkämpfte Haltung, die sich selbst deutend die Frage eines großen Denkers unserer Zeit, Martin Heideggers, beantwortet: »Doch eben dieses Wesentliche des Wesens suchen wir, jenes, was uns zur Entscheidung zwingt, ob und wie wir die Dichtung künftig ernst nehmen, ob und wie wir die Voraussetzungen mitbringen, im Machtbereich der Dichtung zu stehen.«

János Reisinger

Endre Bojtár: A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban

Der slawische Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978, 145 S.

Sub pondere crescit palma, wenn eine für noch so eng gehaltene Gesellschaftswissenschaft, oder auch die auf diese bezogene Wissenschaftsgeschichte etwas auszusagen hat, wird diese Aussage wegen der Schwierigkeiten unter der Last der Zeit nur herauskristallisierter, präziser und beständiger. Der slawische Strukturalismus, der in der Geschichte der modernen Literaturwissenschaft eine zentrale Stellung einnimmt, ist — leider — ein gutes Beispiel hierfür. Die gleichzeitige Darstellung des von der Sprachwissenschaft angeregten, dann von der Kunst der Avantgarde beeinflußten russischen Formalismus, der von der logischen und erkenntnistheoretischen Formalisierung ausgehenden und diese häufig nur an der Oberfläche mit der Phänomenologie verbindenden polnischen literarischen Werktheorie, des auf die psychologische, pädagogische und künstlerische Rezeption aufbauenden tschechischen Strukturalismus ist nicht nur deshalb interessant, weil sie durch Roman Jakobson oder durch den Prager René Wellek heute schon die Muttersprache der »westlichen« Literaturtheorie, Werkanalyse oder poetischen Linguistik, und in der französischen Literaturwissenschaft durch die Immigrenten Christewa oder Todorow auch ein unmittelbar wirkender Faktor ist, sondern auch aus dem Grund, weil diese Schulen Fragen in den Mittelpunkt gestellt haben, ohne deren Lösung es keine Literaturwissenschaft gibt. Hier seien nur die wichtigsten Fragen erwähnt: was ist das »Literarische«, welches sind die Schichten und Komponenten des literarischen Kunstwerkes, was ist die Existenzform der Dichtung, worin besteht die ästhetische Funktion usw.

Ex oriente lux — fast alle literaturtheoretischen Neuerungen unserer Jahrhunderts stammen aus Osteuropa, und wenn man sich die von Weselowskis bis Lotman, Gurewitsch und Awerinzew reichende Kette ansieht, kann man auch sehen, daß der Strukturalismus nur eine Strömung dieser unerschöpflich reichen Tradition ist.

Wenigstens den gleichen Wert hat jene komparativistische Philologie, die von Shirmunskij oder Konrad vertreten wird, und jene Literatur-Kulturgeschichte, die Gukowski, Lichatschow oder Bahtyin geschaffen haben. Die groß angelegten Arbeiten der polnischen Literaturtheorie und der tschechischen und slowakischen Ästhetik werden eher nur durch die sprachliche Isolierung vom verdienten Weltruhm ferngehalten: die Arbeiten von Chwistek und Vodicka, Miko und Pasteka, Wallis und Kridl, Dolezel und Mathauser haben ohne Ausnahme alle einen solchen Wert. Über diese Autoren und ihre Werke zu berichten, ist bei uns in Ungarn eine Aufgabe, eine Pflicht, denn die Literaturwissenschaft, die Literaturtheorie unserer Nachbarn, unserer Genossen ersetzt unsere fehlende Bewandertheit auf dem Gebiet der Poetik, der Literaturontologie, zugleich kann dies dazu beitragen, daß durch den Überblick über die auf den verschiedenen Gebieten erzielten Ergebnisse, durch ihre Verbindung bei uns in Ungarn eine einheitliche Literaturtheorie entstehen kann.

Die Arbeit von Endre Bojtár ist eine Einführung, ein populärwissenschaftliches Werk, eine Stellungnahme, ein Programm und sogar die ein die Schranken darstellendes Werk zugleich. Es ist schwer, den wahren Sinn seiner Reflexivität zu packen. In seinen Vorstellungen steht der Autor den kroatischen Literaturwissenschaftlern am nächsten, Skreb, Zmegac und Flaker befassen sich mit dem slawischen Strukturalismus aber nicht apologetisch und nicht polemisch, sondern halten ihn für eine selbstverständliche Tradition. Bis zu einem gewissen Grad ist die heutige deutsche

Lese-Ästhetik (Rezeptionsuntersuchung) die Grundlage der Literaturtheorie von Endre Bojtár, doch geht Naumann nicht von der Literaturtheorie, sondern von der Literatursoziologie aus, und Bojtár verschiebt wahrscheinlich den Sachverhalt ein wenig, wenn er Georg Lukács mit typisch eidetischer und immanenter Auffassung zum Klassiker der Rezeptionsästhetik machen will. Der Autor umreißt in diesem Buch auch die Umrisse seiner eigenen Literaturtheorie, was man umso mehr begrüßen kann, da sein Gedankensystem überhaupt nicht unter dem seiner Meister steht. Seine Arbeit ist so nicht nur ein bedeutendes Ereignis in der ungarischen Geschichte der Literaturtheorie, sondern auch der Literaturtheorie selbst.

Man könnte die Vorzüge der ausgezeichneten Arbeit noch lange aufzählen, mit der vom Autor gelernten Lakonität können wir diese dennoch wie folgt zusammenfassen: nach mehreren ähnlichen Detailuntersuchungen ist dieses Buch nicht nur in der ungarischen, sondern auch in der internationalen Literaturwissenschaft der erste Überblick über die drei klassischen Richtungen der russischen, tschechischen und polnischen Literaturtheorie. Der Verfasser ist ein ausgezeichneter Kenner aller drei Fragenkomplexe, das ist wiederum ein beispielloser Vorteil, auch in internationalem Maßstab. Bojtár verfügt über ein ausgezeichnetes Gefühl zur Legung der Akzente. Er hätte hunderte Seiten über anekdotische Details oder über die Interpretation einiger schwieriger Ingarden-Sätze schreiben können. Statt dessen kann man hier eine Literaturtheorie lesen. Auch das kann man als Verdienst der Arbeit anrechnen, daß hinter ihr die ausgezeichnetste Literaturtheorie in ungarischer Sprache steht (die Arbeit von Markiewicz, die Endre Bojtár ins Ungarische übertragen hat), sowie eine mehrere hundert Seiten umfassende literaturtheoretische Anthologie des slawischen Strukturalismus, die ebenfalls der Autor des Buches zusammengestellt hat (mit den verdienstvollen Mitarbeitern des Instituts für Literaturwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften zusammen). Dieser Problemkreis war das Thema seiner Dissertation zur Erlangung des Grades des Kandidaten der Literaturwissenschaften, und bereits dort in der Diskussion wurde betont, daß diese Arbeit auch als selbständiges literaturtheoretisches Werk gelten kann. Ich bin der Meinung, Bojtár will den ästhetischen Wert des literarischen Kunstwerke in einer immanenten, doch ontologisch fundierten »Aussage« entdecken, die auf der gewohnten Ebene der Kommunikation eher den Empfänger als den Künstler untersucht. Deshalb ist seine Methode keine poetische, rhetorische, stilistische (diese würde sich dem Werk nämlich in seiner Formuliertheit, d. h. in seinem Formulierer nähern), sondern eine soziologische, axiologische und phänomenologische (d. h., sie versucht das Werk in seiner Konkretisation zu ergreifen). Über das ausschließlich Mögliche dieser Lösung könnte man diskutieren, meiner Meinung nach ist sogar die wirkliche Axiologie nie die Axiologie der Aufnahme, sondern die des Schaffens, der Freiheitsgrad des Kunstwerkes jedoch ist kein Freibrief für die Willkür des Lesers, sondern er gilt für die künstlerische Gestaltung, für das Experimentieren und die Absicht der Wirkung. Über all dies müßten jedoch noch sehr oft die Meinungen ausgetauscht werden, und auch die Aussage von Endre Bojtár hat ihr aktuelles Bedürfnis. Ich bedauere nur, daß bei ihm nach so ausgezeichneten Meistern der das Niveau von Zsigmond Bodnár nicht weit übersteigende McLuhan das endgültige Argument und die endgültige Persönlichkeit wird, was wegen der Übertreibung der Rezeptionsästhetik verständlich ist, theoretisch gesehen jedoch kaum stichhaltig ist.

Schließlich möchte ich auch noch meiner ehrlichen Hochachtung und meines noch ehrlicheren Neides Ausdruck verleihen. Von meinen Zeitgenossen ist es gerade Endre Bojtár gelungen, sich selbst am integrantesten zu verwirklichen. Er begann sich mit Osteuropa (und seiner modernen proletarischen Dichtung) zu einem Zeitpunkt zu beschäftigen, als dies noch nicht Mode war. Im Gegenteil. Seitdem hat er außer vielen Studien und augezeichneten Übersetzungen zwei Monographien vorgelegt (sein Buch *A kelet-európai avantgarde irodalom*, Die osteuropäische Avantgardeliteratur, 1977, ist der beste Überblick über dieses Thema), die sein Wissen würdig repräsentieren. Ich formuliere zweiflerisch, was kommt nach all dem? Das Schreiben seiner eigenen Literaturtheorie? Oder wird er eher die Poetik und die Literatursemiotik verstehen und über diese einen Überblick verfassen? Oder verbindet er seine Interessengebiete und schreibt eine auch kulturtheoretisch gültige Summierung der modernen Literatur? Wir warten auf seine neueren Werke und können uns bis dahin damit trösten, daß wir endlich ein Buch lesen konnten, in dessen Titel jedes Wort an seinem Platz stand: Endre Bojtár schrieb wirklich über den Strukturalismus, hielt wirklich slawische Perspektiven vor Augen, und was er schrieb, ist wirklich Literaturwissenschaft.

Vilmos Voigt

János Szávai: Az önéletírás
L'autobiographie. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1978, 234 p.

Le livre de János Szávai est l'histoire et la théorie d'un genre. C'est là une entreprise de large envergure par laquelle l'auteur met à la fois en lumière les questions générales et théoriques de ce genre en analysant son sujet dans le temps, à commencer par l'œuvre de Saint Augustin écrite au Vème siècle jusqu'à l'autobiographie de Malraux, de Déry et de Sartre. Or, pour traiter ce genre qu'est l'autobiographie, il avait besoin de toucher, pour ainsi dire, toutes les questions, et cela pour la première fois, vu l'intégralité à laquelle il prétendait et la littérature bien maigre de la question en langue hongroise, surtout dans le domaine des analyses du point de vue de la théorie des genres littéraires. Mais, pour ce qui est des travaux des spécialistes étrangers d'histoire littéraire, là aussi, l'auteur ne pouvait se référer qu'à quelques écrits pour la plupart récents.

Il est évident que, dans la présentation des différentes phases et étapes de l'évolution, un accent fort est mis sur l'autobiographie du XXème siècle, époque constituant la partie centrale de l'ouvrage, aux analyses théoriques duquel elle fournit nombre d'exemples et sert aussi de point de repère. Si l'autobiographie littéraire connut au cours de ce siècle une popularité sans précédent et devint partie intégrante, parfois distinguée, de l'œuvre des écrivains, c'est un reflet fidèle de son appréciation générale. Ainsi, dans cet ouvrage sur l'histoire de l'autobiographie, Szávai ne s'occupe en détail, jusqu'au XXème siècle, que des œuvres importantes (celles d'Augustin, de Goethe, de Rousseau). Il s'étend moins longuement sur le processus même de l'évolution et présente d'une manière succincte les variantes de l'autobiographie.

Puisqu'il avait à synthétiser la théorie à peine traitée de l'autobiographie avec l'analyse d'œuvres bien connues, Szávai a recours, dans la forme, à une solution fort rare: il poursuit son examen sans séparer les deux sortes de domaines et de méthodes de la recherche. La préface remplit la fonction de définition fondamentale, et le premier chapitre passe en revue l'histoire du genre jusqu'au XXème siècle. C'est l'explication théorique détaillée qui commence dans le second chapitre, et l'analyse des autobiographies du XXème siècle ne vient qu'après. Le premier chapitre ayant anticipé en quelque sorte sur l'examen théorique du genre, les analyses d'œuvres de la dernière partie viennent confirmer et compléter les constatations théoriques qui précèdent.

L'auteur avait avant tout à déterminer la place et les caractéristiques de l'autobiographie. Ce qu'un chercheur assumant l'analyse d'un genre littéraire encore peu exploré s'efforce de faire, c'est en premier lieu de délimiter son sujet et de le détacher des thèmes semblables. En commençant par passer en revue la chronique, le mémoire et le journal, proches parents de l'autobiographie, Szávai, à son tour, procède de cette manière-là. Le trait distinctif de l'autobiographie est que, contrairement aux autres genres, la vie de l'auteur n'y apparaît pas comme un élément simple parmi les autres, mais y acquiert un rôle central et se mue en une histoire continue, écrite au passé. Bien sûr, cette définition laisse en obscurité pas mal de cas transitoires. Dans les chapitres théoriques, Szávai introduit la trinalité à motivation à la fois psychologique et sociologique: « auteur — œuvre — lecteur ». C'est ce qu'il doit d'ailleurs faire, car l'autobiographie ne peut être détachée des genres qui lui sont semblables — surtout pas du roman autobiographique — qu'à partir de points de vue extra-littéraires. Ce qui est rare parmi les autres genres littéraires, dans le cas de l'autobiographie, il revient un rôle de premier ordre à l'intention de l'écrivain: il s'agit de voir laquelle de ses œuvres l'écrivain veut autobiographique, où il accepte *l'identification* du narrateur, du héros et de sa propre personne. Selon Philippe Lejeune, cette correspondance entre un nom propre — celui de l'auteur sur le frontispice du livre — et l'œuvre elle-même est le *pacte autobiographique*, une sorte d'accord entre l'auteur et le lecteur auquel Szávai fait également allusion. Ce dont ce critère distingue l'autobiographie, ce ne sont ni la chronique, ni le mémoire, mais plutôt — comme nous venons de le mentionner — le roman d'ambiance autobiographique ou la pseudo-autobiographie. Tout en ayant pris conscience de cela, l'historien littéraire établit désormais son jugement de valeur sur les œuvres à partir de points de vue purement littéraires. C'est aussi la manière de procéder de Szávai qui considère *l'effet de réel* même comme une catégorie littéraire. L'autobiographie n'est pas une série d'informations sur certains événements dont l'authenticité ou la réfutabilité dépendent uniquement de données externes. Dans l'étude de la vie, il ne considère pas les événements passés constituant la vie comme des faits ayant leur fin en soi, mais le passé est pour lui une base pour faire des réflexions, de même que la première personne du singu-

lier, par laquelle l'auteur peut revivre le passé et faire des réflexions là-dessus. Ce sont en premier lieu l'écriture et le ton qui sont les moyens d'expression de ces réflexions.

La première création fondamentale dans ce genre, celle d'Augustin, a des traits uniques et précurseurs à la fois. Le procédé par lequel le narrateur s'adresse à Dieu dans un monologue où il lui confesse sa vie, aura peu d'imitateurs. Mais ses caractéristiques structurales sont présentes jusqu'au XXème siècle. Cela vaut surtout pour l'alternance de la narration et de la réflexion, tout comme pour un autre trait important de l'autobiographie: c'est le rôle déterminant des crises et des moments qui rompent le train normal de la vie ou lui donnent un nouveau sens. Par la suite, ces traits seront aussi les points de vue de l'analyse des œuvres du XXème siècle.

Le premier chapitre présente de manière instructive les *gestes autobiographiques*, fréquents dans la littérature française du XVIIIème siècle, par lesquels des histoires fictives étaient racontées comme des autobiographies, c'est-à-dire comme des comptes rendus authentiques. Il vaut la peine de noter que — même si c'est d'une manière latente — parfois l'ensemble des œuvres d'un auteur revêt un caractère autobiographique; pour citer Philippe Lejeune, l'œuvre de Gide est placée dans un « espace autobiographique ».

Cela est suivi de deux chapitres théoriques destinés à faire le tour d'horizon de ce genre comme pour introduire l'examen plus poussé des autobiographies modernes. Les considérations historiques restent quelque peu schématiques, l'auteur se penche surtout sur la confrontation des variantes et des différentes sortes de l'autobiographie. La multiplication en nombre des autobiographies est un phénomène qui caractérise toute cette époque, chacune d'elles devient partie intégrante de l'œuvre des auteurs qui la créèrent exprès pour l'éditer.

L'attention de Szávai s'étend à tous les traits importants du genre qui sont: le matériau, le ton, le caractère psychique se reflétant dans des faits, la proportion des parties descriptives et des commentaires, la distance entre le narrateur et le héros ainsi que la perspective de l'ensemble de l'autobiographie. Il est entendu que, de pa leur nature, les variantes de ces caractéristiques *générales* peuvent être employées aussi pour typiser les œuvres.

Ces variantes, le quatrième chapitre intitulé « Le présent de l'autobiographie », les utilise pas mal de fois. Szávai essaye de poursuivre son examen sur les autobiographies à partir des mêmes points de vue et à l'aide d'une terminologie unanime, mais il ne s'en étend pas moins aux valeurs spécifiques de ces autobiographies. Ce sur quoi Szávai insiste parmi les catégories générales,-c'est celle qui est la plus caractéristique de l'autobiographie examinée. Par exemple: la matière tirée de la réalité constitue ce qui est nouveau dans les autobiographies de Gorki, de Kassák ou des auteurs d'autobiographie naïfs: ils ont tous fait état de couches sociales, et de modes de vie jusque-là inexplorés dans la littérature. Le ton est étroitement lié à la distance entre le narrateur et le héros. Ce ton est ironique, même satirique (comme chez Sartre par ex.), si cette distance est grande. Il est nostalgique (comme chez Romain Rolland ou dans le cas des autobiographies « en vers »), si cette distance est insignifiante, et le narrateur « partage les sentiments » du héros. Le ton est objectif, franc et exempt de tout effort d'épater le lecteur (c'est le cas de Kassák), si le narrateur ne désavoue pas le moi de sa jeunesse et poursuit ses intentions à un niveau plus élevé. Le psychisme du héros de l'autobiographie reflète celui du personnage du narrateur et il se révèle par l'accent des événemets choisis du passé: Gorki ou Simone de Beauvoir prennent note de beaucoup d'événements déroulés en dehors de leur moi interne, susceptibles d'apporter les messages d'une réalité objective. Sartre ou Julien Green considèrent plus souvent leur propre moi comme point de repère et donnent une image plus détaillée de leur univers intérieur. C'est là un aspect qui ne doit pas être exagéré — l'auteur y prend d'ailleurs garde à son tour — et surtout pas de manière à essayer de retrouver dans les autobiographies les stéréotypes du héros « extroverti » et « introverti » de la typologie de Jung, car ces types de caractère ne peuvent prendre corps qu'à travers la technique narrative et le ton ainsi qu'en tant que les résultats d'une sélection esthétique créatrice. Ce n'est pas une question de tempérament mais de personnalité d'écrivain. C'est ce qui fait que János Szávai parle de l'ensemble des œuvres de chaque écrivain mentionné pour donner par là un contexte dans lequel il peut insérer l'autobiographie examinée.

L'autobiographie ne peut porter que sur des faits du passé, cependant, à travers certains de ces traits, elle comporte des perspectives et anticipe sur l'avenir. Voilà encore un trait qui la distingue des genres épiques « admis »: tandis que l'avenir d'un héros romanesque n'est présenté que sous forme d'allusions parsemées dans l'œuvre et n'a pas grande importance en dehors d'elles l'avenir du héros d'une autobiographie est évident et déterminé aussi bien

de l'extérieur que de l'intérieur: à l'intérieur c'est le temps du présent utilisé par le narrateur qui indique l'étape ultime de son évolution, information complétée à son tour de l'extérieur par le nom de l'écrivain. Cependant, les autobiographies ne remplissent pas de manière égale les vides qu'il y a entre le passé du héros et le présent du narrateur. La différence d'une part entre Gide et Sartre et d'autre part entre Beauvoir et Déry est très apparente dans la façon dont ces écrivains remplissent ce vide. Les premiers s'arrêtent dans la narration à une étape lointaine du passé, les deux autres suivent le sort du héros jusqu'au présent du narrateur. Cependant, le but des « *Mots* » de Sartre consiste lui aussi — comme Szávai le montre très justement — à faire voir le processus de formation du moi mûr de l'auteur, la genèse de sa personnalité. Toute autobiographie tâche d'expliquer la personnalité achevée à l'aide de la mémoire.

Il y a par contre des différences dans la façon et la mesure d'intégrer dans l'œuvre le présent du narrateur qui se souvient, le processus de mémoire et les jugements du narrateur dans le présent. L'ouvrage de Szávai classe les autobiographies de ce point de vue aussi. Son examen aboutit à un double résultat dont *l'un* confirme une fois de plus l'écart entre l'effet de réel et l'authenticité documentaire. Cette dernière est « menacée » non seulement par des omissions inévitables, mais aussi par la description romanesque détaillée, car il est certain que par ex. Gorki ne pouvait pas faire revivre en sa mémoire tous les détails de son enfance (tels que la couleur des yeux de ses copains, de ses voisins, etc.) qu'il était obligé d'inventer à l'aide de son imagination et de suppléer aux lacunes de ses souvenirs. Ce qui complète ainsi l'autobiographie, n'en sera pas moins caractéristique de la vie de l'auteur, même s'il ne correspond pas tout à fait à la réalité. *L'autre* résultat de l'examen de Szávai consiste à mettre en lumière le rapport qu'il y a entre le roman du XXème siècle et l'autobiographie. Ceci dit qu'il n'y a pas que la technique narrative des romans du XIXème siècle qui serve de procédé de faire de l'autobiographie un roman, mais celle du roman moderne s'y prête également: cette technique s'appuie sur la réminiscence associative et sur les visions qui suggèrent une unité. L'ouvrage de Szávai cite comme exemple en premier lieu l'œuvre de Déry intitulée *Ítélet nincs* (Il n'y a pas de jugement). Il remarque en même temps que le genre littéraire particulier qu'est l'autobiographie admet difficilement les innovations effectuées dans le roman. L'univers extérieur et intérieur doivent y être séparés plus nettement que cela n'est le cas des romans modernes. D'ailleurs, il ne pouvait pas varier les différents points de vue comme c'est souvent fait dans les romans de l'époque. — Pour ce qui est du récit et du commentaire, leur proportion et leur fonction sont assez diverses. Contrairement au récit continu de Gorki mentionné en ce qui précède, dans l'autobiographie d'Augustin et de Sartre, si différentes l'une de l'autre, les événements entraînent, à titre de commentaire, nombre de jugements très ouverts comme pour servir d'exemple aux jugements prononcés dans le présent.

L'ouvrage de Szávai soulève le problème de « l'autobiographie en vers » à partir du « Roman inachevé » d'Aragon et de « Tücsökzene » (Musique de cigale) de Lőrinc Szabó. Il en vient à conclure que ces œuvres ne peuvent pas être appelées autobiographie, car, comme il l'explique, l'autobiographie ne se veut généralement pas littéraire, et les œuvres en vers font sensiblement voir « leur appartenance à la littérature ». Ajoutons cependant que la continuité souffre une atteinte dans ces cycles lyriques: chacun des poèmes constitue une œuvre entière, achevée, ils sont centrés sur un seul sujet et recèlent un seul processus affectif. Il en suit une différence de valeurs entre les parties, ce qui aboutit à l'alternance de chefs-d'œuvre et de pièces moyennes à l'intérieur d'une même grande composition.

L'ouvrage de János Szávai est une vue d'ensemble. Nous ne pouvons lui réclamer aucun chef-d'œuvre omis. En mettant en lumière les caractéristiques structurales du genre, il a poursuivi son évolution jusqu'à nos jours. Il a rendu conscient en les lecteurs que ce qui fait de l'autobiographie un genre littéraire autonome, ce n'était pas seulement son sujet, mais sa forme aussi.

László Bárdos

András Veres: Mű, érték, műérték

Das Werk, der Wert, der Wert des Wortkunstwerks. Annäherungsversuche zur Erklärung literarischer Kunstwerke. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1979, 554 S.

Die Aufsatzsammlung des Autors, die in der populären Reihe des Magvető-Verlags — Wege und Prinzipien der Forschung — herausgegeben wurde, ist ein bedeutender Beitrag zur Lösung einer der wichtigsten Aufgaben, die vor der marxistischen Literaturwissenschaft in Ungarn und überhaupt steht: zur Lösung der Auslegung und Erklärung literarischer Texte. Dieser Band lenkt die Aufmerksamkeit des Literaturwissenschaftlers auf sich in einer Zeit, in der das Anfang der 70er Jahre in Ungarn oft formuliertes Verdikt über das Fehlen erprobter und wirksamer marxistischer Methoden für die Analyse literarischer Werke seine Gültigkeit immer noch nicht verloren hat. Die Ursachen des mit Recht beklagenswerten Zustandes sind hinlänglich bekannt: die Herausbildung der marxistischen Ästhetik und Literaturwissenschaft erfolgte im Streit mit dem Positivismus und mit der den Positivismus ablösenden geistesgeschichtlichen Richtung, die sich ihrerseits damit auszeichneten, daß sie mit den poetischen Eigenschaften des literarischen Kunstwerks nichts anfangen konnten. Vertreter der marxistischen Betrachtungsweise bekämpften jedoch nicht diesen Mangel der vorherrschenden ästhetischen Konzeptionen, sondern ihre philosophischen Grundlagen, die sie daran gehindert haben sollten, eine den Erfahrungen standhaltende und sie erhellende Erklärung der Beziehungen zwischen Gesellschaft und Literatur bzw. zwischen Geschichte und Literatur zu geben. Das ist nicht von ungefähr; die größte Leistung der Klassiker des Marxismus war ja, was unser Problem betrifft, eben ihre Hypothese über den Zusammenhang zwischen Basis und Überbau, wonach der Überbau: die Produktion von Ideen — und so auch der Literatur — verflochten ist in die Basis: in die Tätigkeit und den materiellen Verkehr der Menschen. Das größte Hemmnis für die Ausarbeitung und Verfeinerung dieser Konzeption war und bleibt die ungenügende Kenntnis der Natur des Kunstwerks selbst: seine Eigenschaften, die daraus resultieren, daß es im Medium der Sprache existiert, daß es ein mehrschichtiges Gebilde ist, daß es auch den Gesetzen der literarischen Gattungen unterworfen ist usw. Die Wichtigkeit dieser Probleme wurde von der positivistischen und geistesgeschichtlichen Richtung seinerzeit gar nicht, und von der marxistischen Literaturwissenschaft erst relativ spät und nach Ablehnung oder Nichtbeachtung solcher Bestrebungen, die die Untersuchung scheinbar nur formeller Probleme des literarischen Kunstwerks ins Zentrum der Forschung stellten, erkannt. Um dieses Versäumnis zu beheben, begann man in den 60er Jahren frühere ästhetische und literaturtheoretische Grundwerke der nichtmarxistischen Forschung — so die einschlägigen Bücher von Roman Ingarden und Nicolai Hartmann, von Max Wehrli und R. Wellek-A. Warren — in ungarischer Sprache herauszugeben, die Aufsätze des russischen Formalismus zu studieren und zu übersetzen. Es entstanden auch Originalbeiträge zur Klärung der wichtigsten Eigenschaften des literarischen Kunstwerkes, die sich mehr oder weniger am breiten Horizont des philosophischen Denkens und der literaturtheoretischen Forschung orientiert haben. Wir wollen in diesem Zusammenhang auf die Bücher von László Forgács: *A költészet bölcselete* (Die Philosophie der Dichtung) 1971, István Szerdahelyi: *Költészeteszt étika* (Dichtungsästhetik) 1972 und Attila Tamás: *A költői műalkotás fő kérdései* (Hauptprobleme des dichterischen Kunstwerkes) 1972 hinweisen. Es war für die letztgenannten Versuche charakteristisch, daß sie die Lyrik in den Fokus der Untersuchung gestellt haben. Von diesen Bestrebungen hebt sich die Arbeit jener Literaturwissenschaftler ab, die Mitte der 60er Jahre im Institut für Literaturwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, an der Hochschule in Pécs oder an der Universität in Szeged in die Forschung eintraten. Zu dieser Generation gehört auch der Autor der hier zu besprechenden Aufsatzsammlung. Diese Generation versucht, über die Lyrik, deren poetischer Eigenart in der ungarischen Literaturtheorie und literaturwissenschaftlichen Praxis bisher die größte Aufmerksamkeit gewidmet war, hinauszugehen und mit Einbeziehung der »vorangehenden Wissenschaften« — im Sinne Tarskis — auch die Beschaffenheit der epischen und dramatischen Werke aufzuklären. Man kann daher einzelne Mitglieder oder Forschungsteams dieser Generation auch durch die Wahl der Wissenschaft, die unter den vorangehenden als die wichtigste betrachtet wird, charakterisieren. Im Falle von Veres scheint uns dies die Ästhetik zu sein. Diese Wahl mag überraschen bei einem Vertreter der jüngeren und auf Erneuerung strebenden Generation. Sie ist aber durchaus verständlich bei jemandem, der —

wie viele seiner Kollegen in Ungarn — aus der Schule von Georg Lukács kommt. Lukács war Ästhet und ein Erneuerer; sollten zwar seine einzelnen Ansichten über das Wesen der Kunst bei manchen seiner Schüler zum Dogma erstrarren, er selbst war nie ein Dogmatiker. Lukács, der wesentlich zur Herausbildung der marxistischen Ästhetik beigetragen hat, ging bekanntlich von idealistischen Positionen aus, war nach seiner »Konvertierung« zum Marxismus mitverantwortlich für die Einseitigkeit der marxistischen Betrachtungsweise der Literatur, die er dann in seinem Spätwerk, in *Die Eigenart des Ästhetischen* und in den darauffolgenden Schriften zu überwinden versuchte. Veres ist auch in dieser Hinsicht ein echter Schüler von Lukács: er blieb bereit zum kritischen Überdenken früher eingenommener Standpunkte und blieb damit offen für Einflüsse, die ihn in der »Werkstatt« der Loránd Eötvös-Universität von Vilma Mészáros oder Endre Török erreicht haben und für Einflüsse, die ihn als Mitglied einer von Béla G. Németh geführten Forschungsgruppe im Institut für Literaturwissenschaft zu neueren Einsichten gebracht haben sollten.

Die zentrale Kategorie des theoretischen Denkens von Veres und damit seines ersten Buches ist die Ironie. Sie ist eine zentrale, aber keine elementare Kategorie: Ironie setzt das Wissen dessen voraus, aus dem sie erklärbar ist: das Wissen um das Tragische und das Komische. Um das Tragische und das Komische zu bestimmen, führt Veres den Begriff Wert ein: er knüpft bei der Definition der beiden ästhetischen Kategorien nicht an Überlegungen an, die die Quelle des Tragischen und des Komischen in dem Aufbau der Handlung oder in dem Charakter der handelnden Personen aufzuzeigen versuchen; er wird, wie uns scheint, von der Auffassung geführt, wonach das Designat eines Kunstwerkes letzten Endes ein Wert — oder genau gesagt — ein System von Werten ist. So betrachtet zeigt das Tragische das Vernichten von positiven Werten und das Komische den Mangel an positiven Werten an. Was ein positiver Wert ist, soll aus dem Kunstwerk selbst bestimmbar sein, und zwar — geht es um epische oder dramatische Werke — durch Analyse der Handlung, die durch Werte determiniert sind, oder — geht es um lyrische Werke — durch Analyse des Bild- und Gedankengefüges und des Systems der thematischen Elemente, die die Werte ausdrücken. Diese letzte Bemerkung hat ihren Ursprung in den konkreten Analysen einzelner literarischen Werke durch den Autor und wir bemängeln die theoretische Ausführung dessen, wie dynamische Wertsysteme in literarischen Werken durch die die Komposition tragende Schicht repräsentiert werden. Auch die Unterscheidung zwischen literarischen Gattungen aufgrund der die Komposition tragenden Schicht — wenn sie auch nur beiläufig erwähnt wird — kommt als nicht zu Ende gedacht vor. Es mag zweckmäßig sein, die Lyrik durch Mangel an Handlung zu definieren, nicht dagegen die Epik/Dramatik durch Mangel an unter kompositorischem Aspekt bedeutenden Gefüge der bildlich-gedanklichen Elemente. Diese Korrektur scheint uns im Geiste des Autors vorgenommen worden zu sein, der bemüht ist, der Mehrschichtigkeit des Kunstwerkes immer mehr Rechnung zu tragen und von diesem Standpunkt aus vereinfachende Betrachtungsweisen einer Kritik zu unterziehen. Der Fortschritt — an früheren ähnlichen Auffassungen gemessen — zeigt sich in dieser Konzeption gerade darin, daß nicht nur eine Schicht des Kunstwerks — etwa die Handlung allein — durch Wertverlust oder Wertmangel bestimmt werden kann, sondern alle, wenn auch die enzelnen Schichten und besonders die grammatischen, stilistisch-rhetorischen, auch anderen Bestimmungen unterliegen. Eben diese Konzeption ermöglicht die Definition der Ironie als eine untrennbare Verflechtung des Tragischen und des Komischen. Die gleichzeitig wirkenden, aber einander in Frage stellenden Wertqualitäten können durch verschiedene Schichten oder durch sich wiederholende Elemente einer Schicht in verschiedenen Umgebungen ausgedrückt werden. Daher gilt das Interesse von Veres nicht nur der Mehrschichtigkeit des literarischen Kunstwerkes, sondern auch dem Phänomen der Wiederholung, und zwar nicht unter rhetorischem Gesichtspunkt, auf das Sprachliche und Stilistische beschränkt, sondern allgemein — und darin erkennt man sowohl die Wirkung Lukács' als auch die von Földes und Márkus — als einem philosophischen Problem.

So fängt die Aufsatzsammlung mit einer Studie über die Aspekte der Untersuchung der Wiederholung an, deren Ergebnisse erst in den späteren Abhandlungen wirksam werden. Die Studie selbst ist notwendigerweise zu allgemein und zu skizzenhaft, will sie ja auch einen philosophiegeschichtlichen Überblick über die Behandlung des Fragenkreises geben. In diesem Zusammenhang müssen wir jedoch das Fehlen der Auseinandersetzung mit dem Problem der Identität anmerken, das nur die andere Seite des Fragenkomplexes der Wiederholung ist. Die Erkenntnis des Identischen in verschiedenen und des Verschiedenen in ähnlichen Erscheinungen ist eben, wie Platon oft

bemerkt, die Bedingung der Philosophie und damit — könnte man hinzufügen — auch die der Ästhetik. Das Problem der Identität wird einerseits durch die Konstitution des tragenden Mediums des literarischen Kunstwerks, durch die Beschaffenheit der Sprache vertieft, die verschiedene Bezeichnungen für denselben Gegenstand hat, andererseits durch die Fiktionalität des im Kunstwerk dargestellten Gegenstandes, die die Bezeichnung selbst problematisiert und zur Eigenart des Sprachgebrauchs in der Literatur hinführt. Der zweite und der dritte theoretische Beitrag hängen eng zusammen: in dem zweiten wird die werttheoretisch begründete Konzeption der Ironie ausgeführt, wozu eine wichtige Ergänzung die in dem dritten behandelte Theorie des Tragischen von dem jungen Lukács darstellt.

Wie produktiv die mit Hilfe der Werttheorie wiederbelebten ästhetischen Kategorien für die Auslegung und Erklärung der Kunstwerke sein können, lassen die Analysen einzelner Werke der ungarischen Literatur und die eines klassischen Films (Fritz Lang: »M«) erkennen, die zum zweiten Teil des Bandes zusammengefaßt sind.

Die Produktivität der ästhetischen Begriffe für die Interpretation zeigt sich einerseits in der Überwindung der einseitig aufgefaßten Dominanz der Sprache, andererseits in der zentralen Stellung der Ironie in mehreren literaturgeschichtlichen Epochen.

Bestrebungen in der modernen Literaturwissenschaft, die Anregungen des russischen Formalismus aufnehmen und das Funktionsmodell der Sprache von Jakobson übernehmen, neigen dazu, die Sprachschicht des literarischen Kunstwerks überzubetonen oder gar allein gelten zu lassen. So wird man jedoch wichtigen gesellschaftlichen Funktionen der Literatur nicht gerecht. Den Fehler solcher Betrachtungesweisen könnte man in der Jakobsonschen Terminologie kurz so beschreiben, daß in der Literatur nicht die poetische, sondern die denotierende Funktion der Sprache dominiert; den Kontext des literarischen Textes bilden dagegen, wenn auch mittelbar, Wertqualitäten. Veres stellt sich nun die Aufgabe, die Struktur dieser Wertqualitäten, also die Quelle des Tragischen, des Komischen, des Tragikomischen und des Ironischen aufzudecken. Da die Ironie und die aus der Ironie ableitbaren Qualitäten wie das Groteske, das Absurde usw. eine kompliziertere, »mehrschichtige« Wertstruktur voraussetzen, ist es verständlich, daß Veres und mit ihm sein Leser besonders dort zu neuer Betrachtung klassischer Werke gelangt, wo verschiedene Segmente und Schichten dieser Werke einander widersprechend die Perspektive, aus der eine und nur eine bestimmte Wertstruktur wie das Tragische, Komische, Tragikomische oder Satyrische auszumachen wäre, aufheben.

Solche Werke werden, wie dies auch an der Entstehungszeit der analysierten Werke abzulesen ist, in Krisenzeiten geschrieben, sie reflektieren sie und zeigen zugleich auf gescheiterte Revolutionen und gescheiterte Ideen hin. Das Gedicht von János Arany: *Kertben* (Im Garten) und das Drama von Imre Madách: *Az ember tragédiája* (Die Tragödie des Menschen) sind nach der Niederwerfung der ungarischen Revolution 1849 und dem Versagen der Liberalisierung entstanden. Das Endre-Ady-Gedicht (*Az eltévedt lovas* — Der verirrte Reiter) und das erste Buch der Siebenbürgen-Trilogie von Zsigmond Móricz (*Tündérkert*) sind Produkte ähnlich gelagerter Zeiten: Die Schatten des ersten Weltkriegs und zwei gescheiterter Revolutionen — 1918 und 1919 — fallen auf sie.

Aufschlußreich ist die Untersuchung über die Gründe der klassischen (Fehl)interpretation das Dramas *Die Tragödie des Menschen* als eine Komödie des Teufels durch János Erdélyi. Sie zeigt, daß Einseitigkeiten in der Beurteilung nicht nur methodologisch, sondern auch ideologisch bedingt sind, daß ideologische Überzeugungen — hier der geistige Gehalt der bürgerlichen Revolution von 1848, der fortschrittsgläubige Liberalismus—trotz der historischen Erfahrungen fest bleiben können.

Der dritte Teil der Aufsatzsammlung trägt die Überschrift »Soziologie und Auslegung der Literatur«. Damit kommt ein »äußerer« Gesichtspunkt zu der deutenden Erklärung literarischer Werke. Dieser Teil hebt sich jedoch weniger ab von dem vorangehenden als der zweite von dem ersten, und zwar nicht nur darum, weil er sowohl analysierende als auch theoretische Beiträge enthält, sondern auch darum, weil die Interpretation mit Hilfe von werttheoretisch begründeten ästhetischen Kategorien in der Endkonsequenz auch die Einbeziehung von äußeren Gesichtspunkten bedeutet: mögen zwar das Tragische, das Komische usw. ästhetische Werte sein, sie selbst sind nicht durch ästhetische Werte bedingt. So unterscheidet dieser Teil wie auch der letzte, in dem Werte und Wirkungen der Literaturwissenschaft und des ästhetischen Denkens kritisch betrachtet werden, das Hauptanliegen von Veres, nicht Kategorien, Methoden und Zielsetzungen anderer Humanwissenschaften wie die Soziologie und Psychologie abzuwähren, sondern ihre richtige Anwendung mit Auf-

deckung der Struktur und Funktion des (literarischen) Kunstwerks zu ermöglichen. Textwelten der Literatur können die Illusion eines Weltausschnitts erwecken, wie zum Beispiel drei bedeutende, unter anderem auch im deutschsprachigen Raum bekanntgewordene Romane der Nachkriegszeit, die neben den Erzählungen von István Császár in dem dritten Teil des Bandes untersucht werden. Sie — es handelt sich um die Werke von Endre Fejes: *Rozsdatemető* (Schrottplatz), György Konrád: *A látogató* (Der Besucher) und Ákos Kertész: *Makra* (Das Leben des Ferenc Makra) — alle stellen Welten dar, die mit Personen bevölkert sind, die zwar am Rande der Hauptstadt, nicht aber am Rande der Gesellschaft leben, die — nach Kriterien des Marxismus — überwiegend der Arbeiterklasse angehören und meist — nach Kriterien desselben — eine kleinbürgerliche Mentalität besitzen. Die Personen dieser Romane sind »Sozialfälle«, Patienten eines Fürsorgebeamten, Mörder und Selbstmörder, sie können aber genausowenig unmittelbar mit dem Begriffsapparat der Soziologie erfaßt werden, wie Gestalten von Dostojewskis *Erniedrigte und Beleidigte*: Personen in Textwelten sind Zeichen, Chiffren, die gedeutet werden müssen, um vom Inhalt her beschreibbar zu werden. Dies kann Veres nicht erst durch die Analyse der Handlung, sondern gar durch die Untersuchung der dargestellten Gegenständlichkeiten, die ja eine niedrigere Schicht der Romane darstellen, beleuchten, indem er zum Beispiel zeigt, daß die »Ästhetik des Wohnens« nicht mit der Soziologie des Wohnens gleichzusetzen ist. Die theoretische Auseinandersetzung mit der Problematik des Geltenlassens der soziologischen Betrechtungsweise in der Analyse literarischer Werke und der praktische Versuch der Anwendung einer für angemessen gehaltenen Methode unter Mitautorschaft von Éva Bálint erscheint besonders wichtig vor dem Hintergrund weitverbreiteter literaturtheoretischer Überlegungen, wonach sich die marxistische Erklärung eines Kunstwerks eben durch die Sensibilität für soziologische Aspekte des Dargestellten auszeichne.

Es soll noch kurz erwähnt werden, daß der letzte Teil Beiträge über den sich auch mit der gesellschaftlichen Funktion der Kunst befassenden »Politologen« Oszkár Jászi, über die Psychologie der Kunst von Vigotski, über den Abriß der Ästhetik von Dénes Zoltai, über die Anfang der 70er Jahre erschienen Bücher von Béla G. Németh und über die Schwierigkeiten und Aufgaben des Literaturunterrichts in der Schule enthält. Der letzte Beitrag erlangt erhöhte Bedeutung dadurch, daß Veres Mitarbeiter der ab 1979 eingeführten neuen Lehrbücher für Literatur im Gymnasium ist. Wir wollen jedoch die Besprechung der Abhandlungen von Béla G. Németh aus dem letzten Teil des Buches hervorheben. Sie erweist Veres als Mitstreiter Némeths, der in der Suche nach neuen Wegen der Deutung literarischer Werke ein guter, sich auf die klassischen Prinzipien zurückzubesinnen immer bereiter Gefährte ist.

Árpád Bernáth

György Bretter: Párbeszéd a vágyakkal

A Dialogue with Longings. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1979, 450 p.

György Bretter (1932—1977) belongs to the best masters of the Transylvanian philosophical essay of great tradition. His volume, *Párbeszéd a vágyakkal* contains the best pieces and the posthumous essays of his two previous books: *Vágyak, emberek istenek.* (Longings, men and gods) and *Párbeszéd a jelennel* (A Dialogue with the Present), both of them published in Roumania.

Bretter's genre has been cultivated on high level in Transylvania by Ernő Gáll and Gyula Csehi from the older generation and István Angi and Győző Rácz among his contemporaries. Bretter is, however, separated somehow from his own generation, since after turning his back to his past and even recent activities he prefers "the new language medium" of his disciples to that of those "suffering of stubborn antidogmatism", for these men have only put new words into the same old grammatical structures. His name is associated with the appearance of a new generation of philosophers in Transylvania. Unfortunately, his early death left only a fragment of an *œuvre* behind, though he did not reveal any intention of constructing an *œuvre* at all. All his writings suggest that the traditional-methodological, conscious way of constructing became impossible for him. He seems to have realized the clumsiness of science and philosophy as such and that inhibition was resolved by the easy way of essay-writing.

While the scholar or philosopher is entrusted with the task of interpretation, the

essay-writer, however, is not a scholar but a subjective-lyric self: the authenticity of learning and the responsibility of value-judgement is not weighed on his mind. Contrary to the specialist and the scholar, he is allowed to pick and choose from the cultural memory of mankind, including Greek mythology, Kant, Fichte or even contemporary art. "Essay-writing derives from the level of existence, whatever may be their forms. Its pretext may be a simple, trivial fact or even a fact-like hollowed idea." "The essay is strolling on an intellectual no man's land, sometimes it is poetry, sometimes philosophy or even science: but it is still different: it is contemplation".

The essay-writer, as mentioned above, is a subjective-lyric self, whose virtue (and not fault) to project himself in his object. The scholar proper is obsessed by scrutinizing his object, the essay-writer, however, is not a scholar but an artist. Musil writes that essayism is entrusted with the task of converting the fading consciousness of the world into will. Bretter drops similar ideas in his essays on essays, the best one of the perhaps: *What is the English Essay Like?* The essay, as a lawless genre is capable of creating a wonderful unity of the intellect and the emotion, some fragments from human totality. "It mediates longings, strivings and will towards the intellect, longings are filled by object, the target by direction and the will by activity, abstract things become sensous glitterings . . ." Bretter's definition of essay is worth quoting: "it is the genre of truth glowing with emotion". So every pure and sincere manifestation of longings become essay in his view, for example Madách's *The Tragedy of Man* becomes the "greatest Hungarian essay". It is valied for his writings that a theory-minded disciple and critic of his attributes to him: "he is desperately striving for lucidity and normality, but his self-judgement is also important: "some of my writings are characterized by the gloominess of ballads."

The twenty-seven pieces of *Párbeszéd a vágyakkal* are wide in horizon. The episodes of myth-, and philosophy-history are only pretexts for composing his own thoughts. The morals of the *Ikarosz legendája* (The Legend of Ikaros) is a classical proverb of human liberty that is able to create future out of present: "if there is nothing else, then freedom should be the horizon." His totality-demand is revealed in one of the nicest pearls of his essays: *Szükségletünk a filozófia* (Philosophy—our necessity), the one which was — with some really out-of-date early essays — ommited from the Hungarian edition. Let us compensate this want with some fragments: "Philosophy has been existing ever since we realized that totality was lost for man: the first philosophers were searching for the principles explaining totality . . . either man was the measure of the world or vice versa. And nowadays one has the feeling that measure itself was lost as well. And we should not comfort ourselves: science is not able to link the scattered mosaics . . . they have become unattainable for the individual. Nevertheless, we have to embrace somehow the whole, the infinite, that totality."

Unfortunately, we do not have the opportunity of dealing with those writings of Bretter that concern language-philosophy. An authentic study was written on the problem by Péter Egyed with the title *A demokratikus mondat szerelmese* in the last Roumanian edition. I do not even undertake to interpret his *oeuvre* that has remained in torso. I only wish to pick up one motif and its relating context from Bretter's essays. This motif is a hidden stream thoroughout all his writings; it is a word, though appearing dissonant in its context: whatever strange may it sound, I think it is involved as well as in his early writing on Apollo as in his Kafka-essay and even in his last piece on the Transylvanian village Zsögöd. The name of this motif, as Bretter calls it, is *solidarity*. We have inherited this mosaic from a poster-like language-context but this simple word is given a particular role and rank in the essays.

From an artistic point of view his essay on Apollo has reached the highest level, the didactic tone of the parables turns into poetry, particularly in the interior monologue of Daphne. Apollo is expelled from the realm of gods because of murdering the Kyklops. His punishment is human lot. So Apollo becomes a smith among mortals. The smith-lot was measured on him out of the will of Fate. Should he rebel against his lot, the Measure or should he make a common cause with his lot against the Fate, the "Measurer". Having chosen the latter one, Apollo gained victory. He realizes the identity of the common human lot. "I wonder if he would catch sight if the shining lights of solidarity in the eyes of men . . . he should not look down on simple men with pride, he should not search for the false pleasure of being different and standing separately, he should be same with the others, the smiths . . ." Apollo arrives at understanding solidarity with the men, and is adding his energy to their warmth, he meets others in solidarity and risk, so will he be able to gain victory over the world."

The criterion of solidarity, to complete Bretter, is the realized identity, and the

command of solidarity: "you should know yourself". Apollo gained victory for having realized and undertaken that identity. His first counter-example is Laokoon, the dumb, who is in solidarity only with himself, because he is serving only gods and not men. His dumbness and helplessness becomes a "circling inward."

Laokoon's incapability of entering into relationship is also typical of Kafka. His thesis sounds as follows: Kafka's problem is his solitude, the phenomenology of the man driven into himself, he is unable for solidarity. Kafka's three great novels are a trilogy of self-quest, but the fourth novel is missing — as Bretter puts it — that could have explored the intermediate level, namely, the social one, of the individual and the community. It was a fatal error, says Bretter, that Kafka came to face only with mankind as such instead of a definite social group. But we cannot avoid putting the question: what if we lack — due to certain reasons — the so-called social identity? What if, similarly to Kafka, we are Jews among Christians, indifferent Jews among the ortodox ones, German speaking among the Czech, and writers among bureaucrats . . .? (G. Anders) In this case the postulation of one's self-existence, however ,demonstrates its natural claim for relations in partnership and this will be given for him instead of the material-like community in the immaterial idea of Mankind as such. This is an idea, a mere abstraction. There are two ways out of this labyrinth: religion, "that is a compensation of the lack in a positive sense"; the other one is the myth of a re-evaled impotence, the absurd, or as Bretter calls it: a negative God.

Bretter, however, offers a new attitude instead of Kafka's and Camus'. He declares that existence is more than a summation of individual lots, there is an "existence-tendency" in existence itself and individual lots reveal the throbbing of existence-structures." What does it mean? It means that the condition of absurd can be counterbalanced by the consciousness of relationship. He offers a real possibility for the self-enclosed individual. He offers "earthly" solidarity instead of "heavenly" transcendence. Well, but if a relationship is possible only through a profound self-knowledge (for when I want to be attached to somebody, I must understand myself), but one's self-knowledge is only complete when one sees oneself from the side of his relations. ("why wash your face? It only washes in the face of others" A. József)

In Bretter's opinion there is a possibility for an outbreak out of this *circulus vitiosus*, namely in the practice of activity. The outside world is offered instead of the inner one. Solidarity, that is to say, is affirming life and "this-worldliness".

Let us raise our next question: should we say so that Kafka's case is nothing but a certain disease infecting our basically healthy world? Is he only an ill, deviant example among well-dressed normal people? Or is he perhaps something different: the model of an authentic tragic human life?

One of his most beautiful last essays, entitled *Temetés Zsögödön* (Burial in Zsögöd) demonstrates that this question is not easy to decide. The clean identity-consciousness, the natural way of relations, the community of lots, the cosmic past and the power of present is filtered into his mind in the citadel of solidarity: in a popular gothic church. It is the dumb world of immaculate solidarity, where labour also suggests solidarity and in a pantheistic vision the flowers and animals and the pine-woods are also in an organic solidarity. The pure emphathy is, however, permanently interrupted by associations to the dreadful visions of an American wild-painter, Jackson Pollock. Bretter could have thought of Kafka as well, whose example also suggests that this identity and solidarity is nothing but a glittering self-deception. The artistic power of his essay on Zsögöd can be pointed out in the vibration and the oscillation between identifying himself with the inner calm of popular gothic architecture and its counterpoint: the depressing associations of Pollock's visions: "I have just understood the sweet feeling of striving for calmness, and somehow . . . I attach to it, unwilligly, a different feeling, that derives from understanding this feeling only as a mere illusion . . ."

The rest of his writings are similarly such vibrations between the worlds of desires and realities. The essay was found suitable for this vibrations and so the "genre of experiments" was revived in his hands. That was the frame for the self-realization of his lyric-self. We wonder if there is any age-limit for longings. Longing as such is a relation and the two pillar of this arch are the "this-worldly" longing man an the "other-worldly" ideas that are longed for. The longing man is dead. But what is on the other side? Freedom? Totality? Activity? A different language? Solidarity? The longing man has still carried in something on the bridge of his longings. And this bridge was the essays of longings.

Tibor F. Fabiny

Mihály Szegedy-Maszák: Világkép és stílus

Történeti—poétikai tanulmányok

World-Vision and Style. Studies in Historical Poetics. Budapest, 1980, Magvető Kiadó, 582 p.

The long-expected book of our most important literary historian of the younger generation, Mihály Szegedy-Maszák, presents a remarkable selection from his essays. It is divided into two parts. Under the sub-title *Fejezetek száz év magyar irodalmának történeti poétikájából* (Chapters from the Historical Poetics of Hungarian Literature between 1760 and 1860) we can read analyses of works of art, papers in literary history and poetics, as well as a methodological introductory essay: *A költőileg megformált világkép elemzéséről* (On the Analysis of Poetic World Vision). The second part has the sub-title *Az ismetlés művészete* (The Art of Repetition), and embraces three studies. The first and longest, with the title *Az ismétlődés mint a művészi anyag formává szerveződésének elve* (Repetition as a Form-Creating Principle of the Artistic Material) presents a classification of the possible forms of repetition, with a wide range of illustrations drawn from literature and music. By demonstrating the results of modern poetics in an interpretation of Dezső Kosztolányi's anti-novel *Esti Kornél*, an example of metafiction, he provides an original and though-provoking analysis. The third essay is on *Alain Robbe-Grillet*, and treats the art of the main representative of the French *nouveau roman* as a never-Nending process of the reformulation of narrative conventions.

Szegedy-Maszák's book has a seriously and carefully planned structure. He tries to exploit all the possibilities of his discipline. Nowadays, in the heyday of collections of essays that are misconstructed and of doubtful quality, this volume is a perfect example of scholarly honesty and exceptional clarity.

The language of the essays is marked by a remarkable sense of proportion: it is easy to understand the text, despite the fact that Szegedy-Maszák creates his own terminology. He departs from our national tradition of writing literary history, without leaving doubts that he is interested mainly in Hungarian culture. The condition of a European way of writing for him is inseparable from speaking a language that is both scholarly and Hungarian. The clarity of his style is subservient to the aims that are kept in mind throughout the book and are defined in his first essay as follows: "In literary history different methods cannot succeed separately, one by one, since the historian of literature wishes to understand literature, and comprehension cannot be arrived at by disjointed pieces of information *about* literature" (p. 9.). "An analyst is wanted who understands the poem as something that happens, and is aware that a text always writes itself, form and sontent, substance and world vision are simultaneously being created, meaning creates its structure, according to its inner logic, the signifier and the signified mutually produce each other (as suggested by Saussure)" (p. 13.).

Szegedy-Maszák has a monistic idea of literature and pays great attention to the problems of artistic reception. The most striking features of his scholarly attitude are a comparative approach (the phenomena of Hungarian literature are always examined in an international context) and a departure from static systems. The latter is quite clear in his study of repetition in the arts: "Generally speaking, we can make a distinction between two kinds of repetition: there are some cases when certain basic *elements* are repeated, whereas in other cases the *relation* between the elements is identical. If the elements are repeated, they are brought into a new context; and so repetition creates ambiguity. This suggests that repetition makes *variations* possible. Besides creating expectation or presupposition, that may be the most important function of repetition. Yet we should never forget that repetition also brings about *redundance*" (p. 369).

Szegedy-Maszák's study of the r les and types of repetition is a unique example of systematization. Illustrations of his theory are supplied in the analyses of *Esti Kornél* and the works of Robbe-Grillet. These interpretations show that Szegedy-Maszák has a firm control over his generalizations and systematic declerations. He covers an extremely wide range of historical data, and arrives at conclusions which must be taken as important corrections in the history of Hungarian literature. Thus, he gives origina revaluations of the poems of Csokonai and Berzsenyi, the theoretical writings of Kölcsey, the novels of Zsigmond Kemény, and the confessional prose works of István Széchenyi. *Az író Széchenyi megítéléséről egy történész munkájának alapján* (A Reappraisal of Széchenyi as a Creative Writer, on the

Basis of a Historian's Book) is probably his most delightfully and brilliantly written text.

In the second half of our review, we should like to ask a few questions which are mainly methodological. It is due to the nature of the problems and the high level of Szegedy-Maszák's scholarship that our doubts can be articulated only in the form of questions. Our first point goes much beyond the frames of his book and should be regarded as a very serious dilemma. We are uncertain whether the problems of understanding literature can be solved by the literary historian. Szegedy-Maszák seems to be reluctant to deal with strictly philosophical questions, the impeccable professionalism of his scharly approach limits the metaphysical implications of his analyses. In his introductory essay he maintains that "the world vision of a literary text is more difficult to define than any ideology in a philosophical sense" (p. 19.). In our opinion, Szegedy-Maszák should go further towards answering the question raised here, even at the cost of a less systematic approach. He does not always draw the conclusions latent in his historical analyses, sometimes there is a falling off at the end of his otherwise remarkable argumentation, a closing remark that is somewhat disappointing, as for example in the essay *Berzsenyi verstípusairól* (On the Structure of the Poems of Berzsenyi): "The meaning-creating ability of some poems of Berzsenyi, their reflexive profundity is greater than that of any other Hungarian poem written before Vörösmarty, with the possible exception of a few lyrics composed by Balassi" (p. 115.). In one or two cases the function of the enormous comparative apparatus verges on the articifial. A striking example is his comparing Petőfi and Tennyson in *Világkép és stílus Petőfi költészetében* (World Vision and Style in the Poetry of Petőfi).

Finally, let us mention a problem which is of subjective nature, and therefore should not be raised without extreme caution. We have some reservations about the value of his classifications because they follow a Newtonic-Cartesian model. Instead of being dynamic *per definitionem*, occasionally they have a shade of normativity. Paradoxically, Szegedy-Maszák has not given up the ideal of the objectivity of artistic value, despite the fact that he is one of our greatest experts on Romanticism, and is fully aware that the Romantics have invalidated the notion of a common taste.

Needless to say, all these doubts are open to criticism, and cannot alter our judgement expressed in the first half of our review. For what remains self-evident and should be generally accepted is that Szegedy-Maszák's book is an outstanding achievement in Hungarian literary scholarship.

Péter Balassa

INDEX

Köpeczi, B.: De l'homme chrétien à l'homme de cour. Gracián en Hongrie I
Németh, G. B.: Das Gedicht des Heureka-Erlebnisses und die Jahrhundertwende ... 11
Egri, P.: The Reinterpretation of the Chekhovian Mosaic Design in O'Neill's Long Day's Journey Into Night 29
Szávai, J.: Vision et métamorphose 73
Györffy, M.: Vom historischen Dokument zum psychischen Dokument 85
Bojtár, E.: Sinn und Wert des litterarischen Werkes 107

CHRONICA

Weltliteratur, Komparatistik und Übersetzungskunst (Berczik, Á.) — « Le roi de Prusse; l'éternel Boute-Feu de l'Europe » (Padányi, K.) — Parentés entre la conception de l'amour de la poésie d'Endre Ady et celle de l'Art Nouveau (Szabadi, J.) — Об истоках и силе художественной правды в литературном произведении (Рот, Ш) — Ungarisch-österreichisches wissenschaftliches Symposion anläßlich des 200. Todestages von Ferenc Faludi (Bitskey, I.) 119

BIBLIOGRAPHIA

Béla Köpeczi: Idee, Geschichte, Literatur (Mádl, A.) — Kelemen Mikes: Briefe aus der Türkei (Hopp, L.) — Béla G. Németh: 11 Gedichte (Reisinger, J.) — Endre Bojtár: Der slawische Strukturalismus in der Literaturwissenschaft (Voigt, V.) — János Szávai: L'autobiographie (Bárdos, L.) — András Veres: Das Werk, der Wert, der Wert des Wortkunstwerkes (Bernáth, Á.) — György Bretter: A Dialogue with Longings (Fabiny, F. T.) — Mihály Szegedy-Maszák: World-Vision and Style (Balassa, P.) 207

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója. Műszaki szerkesztő: Rózsa Katalin
A kézirat nyomdába érkezett: 1980. VIII. 12. – Terjedelem: 20,25 (A/5) ív, 3 ábra

81.8616 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

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 ist jede für die Schriftleitung und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

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.

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 администрации.

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 33 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*
W.M. 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 5050 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 Warsawa*

ROMANIA
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, *S-101 20 Stockholm*
GUMPERTS UNIVERSITETSBOKHANDEL 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 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 Mišića 1, *21000 Novi Sad*

8. V. 1981 HU ISSN 0567—7661 Index: 26.019

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

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

REDIGIT

G. TOLNAI

TOMUS XXII FASCICULI 3—4

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1980

ACTA LITT. HUNG.

ACTA LITTERARIA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

FŐSZERKESZTŐ
TOLNAI GÁBOR
SZERKESZTŐ
KULIN KATALIN

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.

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 22 (3—4), pp. 231—232 (1980)

Attila József

(1905—1937)

Par

GÁBOR TOLNAI

A l'occasion du soixante-quinzième anniversaire de sa naissance, des séances scientifiques furent organisées en Hongrie, aussi bien que différentes autres manifestations, exigées par la popularité de sa poésie. Son pays ne fut pas le seul à le fêter: à l'Est et à l'Ouest on évoqua également sa personnalité et son œuvre. C'est que cette œuvre commença, pendant les dernières dizaines d'années, à être connue de plus en plus au-delà des frontières de notre pays, grâce aux traductions qui se multiplient en langues étrangères diverses, de large et de moins large diffusion.

La connaissance et le rayonnement d'Attila József à l'étranger ne datent donc que de quelques dizaines d'années; mais peu après la mort tragique du poète — survenue à l'âge de trente-deux ans — deux grandes personnalités de la culture européenne, Thomas Mann et Benedetto Croce avaient déjà parlé de lui avec beaucoup d'estime. L'écrivain allemand mentionne le poète immédiatement après sa mort, en 1937, dans une lettre adressée à son ami hongrois Lajos Hatvany; Croce le cite dans sa revue *La Critica*, en novembre 1942. Aucun des deux ne comprenait le hongrois et n'avait alors guère l'occasion de lire en traduction les poèmes d'Attila József. Le premier ne connaissait que le chef d'œuvre destiné à être lu pour introduire la conférence que l'écrivain, alors en exile, fit à Budapest en janvier 1937. Le poème s'intitule *Salut à Thomas Mann*. La lecture du poème fut interdite par la police du régime de Horthy, mais Thomas Mann le connaissait grâce à une excellente traduction allemande en prose. Croce à son tour ne connaissait qu'une seule œuvre d'Attila József. La revue italienne *Corvina* qui paraissait à Budapest avait publié, avec un bref commentaire biographique, le poème intitulé *Maman*, traduit par Lina Linari. Le penseur italien remarqua le poème et le petit chef-d'œuvre en seize vers lui suffit pour découvrir dans le « poète prolétarien » — ce sont ses termes — le véritable génie. Il écrivit un article intitulé *Un fiore di poesia* où il dit essentiellement ceci: — Par ces temps, les véritables fleurs sont rares parmi les poésies; mais les seize vers de ce poète hongrois inconnu sont une vraie « fleur de la poésie ».

Après ces hommages de Thomas Mann et de Benedetto Croce, un long silence cacha à l'étranger l'œuvre d'Attila József. Le principal obstacle à sa diffusion fut la seconde guerre mondiale. Il est vrai que la première édition en langue étrangère — polonaise, à l'intention des Polonais réfugiés en Hongrie — de ses poèmes choisis vit le jour justement pendant la guerre, mais ce ne fut qu'une exception. Après la guerre cependant, au fur et à mesure que la situation se consolida dans les pays européens, ses poèmes traduits parurent un à un, dans des anthologies d'abord, en volumes ensuite. Au soixante-quinzième anniversaire de sa naissance, nous pouvons constater que la poésie d'Attila József est accessible désormais en anglais et en russe, en français et en italien, en espagnol et en allemand, en tchèque et en slovaque, en serbo-croate et en roumain aussi bien qu'en d'autres langues moins connues du monde. Les adaptations permirent à des personnalités remarquables de parler du poète et d'analyser son œuvre; pour ne mentionner que quelques noms seulement: Bella Akhmadoulina, Umberto Albini, Mihai Beniuc, Hans Magnus Enzensberger, André Frénaud, Nicolas Guillén, Eugène Guillevic, Stephan Hermlin, Fayad Jamis, Eugen Jebeleanu, Léonid Martinov, Salvatore Quasimodo, Ján Smrek, Andreï Voznésenskii et d'autres. Notre *Acta Litteraria* devrait un jour réunir et publier les études consacrées à l'étranger à Attila József. Cette fois, dans ce numéro commémoratif, nous nous proposâmes de publier une série de conférences des meilleurs spécialistes hongrois prononcées au colloque Attila József, organisé par l'Académie Hongroise des Sciences et par la Société Hongroise d'Histoire Littéraire.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 22 (3—4), pp. 233—243 (1980)

Attila József dans la littérature mondiale de son époque

Par

MIKLÓS SZABOLCSI

I

Une des conditions nécessaires pour pouvoir situer l'œuvre d'Attila József dans la littérature mondiale est de retracer les caractéristiques principales de la littérature mondiale de son époque et d'en reconsidérer les différentes périodes.

En 1967, l'année de la publication des deux derniers tomes de l'histoire de la littérature hongroise en six volumes, la question de la définition des périodes de la littérature hongroise contemporaine avait suscité une vive discussion. La question était de décider s'il était pertinent d'appliquer deux dates marquant des événements historico-politiques, 1919 et 1945, pour délimiter les périodes de la littérature hongroise. La période écoulée entre 1919 et 1945 correspond-elle vraiment à une période littéraire? La discussion ne tournait pas tellement autour de la limite de 1945, mais plutôt autour de 1919. C'est finalement l'opinion de György Lukács qui a fait autorité en définissant la date de 1919 comme limite périodique, mais il a été décidé qu'il fallait naturellement souligner l'importance de l'unité de la nouvelle littérature hongroise partant de 1905, en la considérant comme une période plus globale. Maintenant quatorze ans écoulés, je pense qu'il était bien fondé de distinguer la période entre 1919 et 1945 comme une époque à part dans la littérature hongroise, tandis que celle du déploiement de la nouvelle littérature hongroise — qui forme une unité plus grande — va des années 1890 à 1945. Mais si je considère toute la littérature mondiale ou du moins celle de l'Europe, il est plus incertain que nous devions nous en tenir à ces limites.

On sait que plusieurs solutions ont été proposées au sujet des différentes périodes de la littérature européenne et mondiale de notre siècle: le procédé le plus fréquent consiste à distinguer une époque *moderne*, puis *post-moderne*, d'autres font une division chronologique en se tenant sévèrement à des périodes de dix années (the thirties); il est encore plus général d'appliquer les limites temporelles politiques, en considérant la période de l'entre-deux-guerre comme une unité à part (qui commence en 1917 ou en 1919). A mon avis cependant la division en périodes de l'histoire de la littérature européenne des 80-100 dernières années doit différer des précédentes: la fin du siècle,

c'est-à-dire la période qui suit la « décomposition du réalisme » ou « la décadence » commence en général avec le début de la littérature d'avant-garde et dure environ de 1900 à 1930. La période suivante de la littérature mondiale couvre en gros les années allant de 1930 à 1960, tandis que *l'époque présente* commence après 1960—65. Les périodes littéraires sont naturellement des unités complexes, différenciées dont les limites ne correspondent pas à une date précise; chaque période débute par une transition graduelle, et il ne faut pas oublier les différences régionales qui peuvent déplacer les limites temporelles. Mais malgré toutes ces réserves nous pouvons distinguer l'image d'une période indépendante, qui a commencé aux alentours des années 30 et se terminait il y a vingt ans.

Les caractéristiques de la période précédente qui s'étend donc du début du siècle à 1930 sont les suivantes: d'une part la survie, le renouveau, les nouvelles variantes des écoles traditionnelles, disons classiques et parmi elles l'apparition de variantes plus modernes du réalisme; d'autre part la série des différents courants d'avant-garde existant depuis le début du siècle. Pour être encore plus précis, disons que cette période est caractérisée par la triple présence des courants traditionnels qui se maintiennent, des tentatives d'avant-garde et des manifestations post-symboliques et néo-classiques. Comme conséquence de la première guerre mondiale et de la période révolutionnaire suivante, certains changements se produisent dans les conditions des écrivains et de la littérature, mais les principales tendances, les nouvelles attitudes et les nouvelles formes, les principaux courants traversent toute la période en question. La littérature mondiale du début des années 20 n'est finalement qu'une continuation de celle des années 10, mais elle utilise de nouvelles formes d'expression dans des circonstances techniques nouvelles. La vague « néo-frivole » du milieu des années 20 qui est l'expression de la consolidation de l'après-guerre fait encore partie de l'image de la période précédente, mais la fin des années 20, représente déjà réellement une nouvelle qualité, l'ensemble des tendances dites « de la nouvelle objectivité » (Neue Sachlichkeit) est déjà une sorte de transition. Mais le changement réel qui définira le caractère des grands courants de la littérature mondiale ne commence à mon avis qu'aux alentours de 1930, et la structure du système de conventions littéraires et poétiques qui se dégage aux environs de 1930, les principaux courants et aspirations, ainsi que l'horizon de « l'exigence » du public, de ce que le lecteur attend de la littérature (y compris quelques petits changements qui se sont produits en 1944—45) restent finalement valables jusqu'en 1960 et ce n'est en fin de compte qu'à partir de cette date que nous rencontrons des éléments vraiment nouveaux.

Quelles sont les caractéristiques de cette nouvelle période de la littérature mondiale qui commence vers 1930? Je commencerai à ce propos par citer Sartre: « A partir de 1930, la crise mondiale, l'avènement du nazisme, la guerre d'Espagne, nous ouvrirent les yeux. . . et notre vie d'individu, qui avait paru

dépendre de nos efforts, de nos vertus, et de nos fautes . . . il nous semblait qu'elle était gouvernée . . . par des forces obscures et collectives et que ses circonstances les plus privées reflétaient l'état du monde entier. Du coup nous nous sentîmes brusqement *situés*. . . L'historicité reflua sur nous . . . nous découvrions comme un goût d'histoire, c'est-à-dire un mélange amer et ambigu d'absolu et de transitoire . . .» (Situations, II pp. 242—243).

Effectivement, au début des années 30 un nouveau comportement, un comportement devenu politique commence à dominer dans la littérature dans toute l'Europe. Quelqu'un qui observe ces faits de l'extérieur avec une pointe d'ironie et vit dans une région tout à fait différente, comme Virginia Woolf, les voit de la même manière. « En 1930 il était impossible — quand on était jeune, sensible et doué d'une riche imagination — de ne pas s'intéresser à la politique, de ne pas trouver les affaires publiques d'intérêt beaucoup plus urgent que la philosophie. En 1930, les jeunes gens qui vivaient dans des collèges étaient obligés de tenir compte de ce qui se passait en Russie, en Allemagne, en Italie, en Espagne. Ils ne pouvaient plus continuer à discuter sur les émotions esthétiques et les rapports personnels.» En effet, il nous suffit de mentionner la domination du fascisme, l'avance du nazisme allemand, le danger d'une guerre mondiale, le front d'unité anti-fasciste comme arrière-plan historique. Ce qui est essentiel, c'est que toute la littérature européenne de ces 30 à 35 années montre un vaste intérêt pour les affaires publiques, elle est caractérisée par un engagement politique presque général dans pratiquement tous les pays. C'est à ce moment-là que se forme, se renforce et dure en fait jusqu'en 1960 le nouveau courant de la littérature engagée de gauche, – qu'elle soit de teinte existentialiste, plébéienne-narodnik ou imbue d'idéologie socialiste.

Il est connu, — et les contemporains le savaient déjà —, qu'en 1930 le courant d'avant-garde avait déjà décliné, s'était épuisé, et avait perdu la possibilité d'exister faute de fonction littéraire et sociale. Quelques-unes de ses conquêtes s'infiltrent dans le tissu du réalisme, ce qui donne naissance à une littérature de type synthétique, enrichie par les conquêtes de l'avant-garde, appelée à l'époque le nouveau classicisme ou nouveau réalisme. Quelques noms comme celui de Malraux, Thomas Mann, Brecht, Spender, Auden, Hemingway, Bernanos et chez nous celui d'Attila József, Péter Veres, Tibor Déry, Gyula Illyés soient évoqués pour signaler ce courant.

La période est donc caractérisée par le renforcement et le règne d'un réalisme synthétique moderne. Si nous examinons cette période, non pas à travers l'optique un peu déformante de la mode de 1980, mais dans son image réelle, nous constatons que les œuvres les plus importantes, celles qui sont valables même de nos jours, sont porteuses d'une synthèse de type « nouveau réalisme ». L'engagement politique et plus particulièrement celui de gauche, ainsi que le développement et la floraison des différentes

formes du « nouveau-réalisme » sont les caractéristiques principales de cette période.

Dans toute l'Europe, cette époque se caractérise d'autre part par le renforcement des courants de type « populaire » (plébéien-paysan). Ce sont des tendances qui reflètent en premier lieu la vie des paysans et assument même la représentation de la paysannerie, – généralement à la base de l'idéologie d'un démocratisme plébéien, et avec les moyens du réalisme qui s'est développé au 19e siècle. Ces tendances de type « populaire » possèdent naturellement dans toute l'Europe une variante de gauche et de droite, ou du moins dirigée contre la civilisation et l'urbanisme. La floraison de ces courants « populaires », plus exactement de « type populaire » souvent appelés « populistes », est également un trait principal de la période, et apparaît dans presque toutes les littératures sous des formes différentes. Sur la carte de la production intellectuelle de la période, il faut d'ailleurs que nous renforçions le tracé des courants officiels de *droite* ou de l'opposition, qui ne sont plus porteurs d'un conservatisme traditionnel, comme dans la période précédente, mais d'un radicalisme de droite plus accentué.

Finalement: comme pendant du courant réaliste, engagé, à tendance politique, la période est caractérisée par la série des œuvres socialistes-réalistes élaborées après le congrès des écrivains soviétiques, en Union Soviétique et dans quelques autres pays.

Entre 1938—1944, ce tableau est naturellement complété par de nouveaux éléments; d'une part nous assistons au renforcement et au déploiement de la littérature anti-fasciste, clandestine de la résistance; d'autre part la scission de la littérature en une aile de droite et une de gauche devient encore plus accentuée. Les variantes des courants de droite qui utilisent d'habitude les moyens d'expression du réalisme traditionnel se renforcent.

Et cette même période de l'histoire de la littérature mondiale s'étend encore sur 10 à 15 années après 1945. C'est le cas malgré le profond abîme causé par la seconde guerre mondiale, car les tendances fondamentales de la littérature sont les mêmes que dans la période précédente. Il est vrai que la littérature de droite est en recul, — mais le réalisme populaire-plébéien fleurit de nouveau, bien que parfois sous un autre nom. Après 1945, en général c'est une littérature engagée de gauche qui domine de par le monde: l'existentialisme de gauche en France, — le néo-réalisme qui caractérise la littérature européenne tant dans sa variante italienne qu'américaine. En fin de compte, la littérature humaniste allemande qui reprend force à cette époque-là, n'est également qu'une continuation de la ligne de 1930, mais dans d'autres conditions. Et c'est également à cette époque que débute la littérature socialiste engagée, porteuse de nombreuses initiatives et de formes nouvelles, tandis que dans les pays socialistes, nous assistons à la fin des années 40 à la vague du réalisme socialiste, qui semble introduire des nouveautés prometteuses et un

élan tourné vers le nouveau. (Ce n'est que vers 1950 que cet élan perd sa vigueur.) La littérature qui évoque la guerre mondiale et le fascisme apparaît également au début sous les formes du réalisme moderne. Il est vrai que quelques années après 1945 la littérature de l'absurde, du silence, du désespoir se renforce également, mais ce phénomène n'est qu'une transition qui s'oriente déjà vers la période suivante, tout comme l'objectivité des années 20 était finalement le prélude des années 30. Mais le vrai tournant vers le néo-avant-garde, vers la littérature du silence, des signes et des cris commence en réalité à la fin des années 50 et atteint son apogée dans les années 60—70.

Par tout cela j'aurais aimé justifier cette affirmation qu'entre 1930 et 1960 il faut distinguer une seule période littéraire, homogène même dans ses variantes et qui se caractérise dans tous les pays par l'engagement politique, la volonté de prendre part aux événements politiques et la conscience de l'importance du rôle politique de la littérature. Elle est en même temps marquée par un certain équilibre artistique. Car dans le domaine des moyens artistiques, des formes et des genres, ces 35 années ne font plutôt qu'approfondir, développer et multiplier les conquêtes déjà existantes que d'en créer de nouvelles. Les expériences artistiques de l'aspiration vers ce qui est vraiment nouveau, la recherche de formes nouvelles, de tons nouveaux se manifestent plutôt avant et après cette période, c'est-à-dire au début du siècle et à partir des années 60. Du point de vue de la langue et de la poésie, la période qui se situe entre 1930 et 1960 se caractérise donc plutôt par la collecte de ce qui est déjà acquis.

Bien que le développement technique ait fait un grand pas en avant dans les années 30, il n'avait pas encore pu transformer la forme existante, le champ d'influence de la littérature à tel point que par la suite. Le film, la radio, la télévision n'avaient encore produit que peu de changements dans les formes littéraires, la véritable transformation en profondeur n'ayant commencé qu'après 1960.

La nature et la société, la science en tant que matière de connaissance, que série de problèmes, que défi se manifestent par contre de plus en plus entre 1930 et 1960, du moins comme aspiration vers l'une des tendances littéraires de l'époque. Et une des caractéristiques de la période qui s'y rattache est l'approfondissement du caractère intellectuel de la littérature. La disparition des limites qui distinguent de manière nette les différents genres, et l'effacement des limites entre « le haut et le bas », entre « l'art supérieur et inférieur » continuent également. La nouvelle période, le nouveau développement ne commençent cependant qu'aux alentours de 1960 dans ces domaines aussi, nous pouvons même dire autour de 68—70, avec la nouvelle vague du néo-avant-garde, la rencontre de la technique et de la littérature, l'apparition de nouveaux genres et de nouveaux moyens d'expression littéraires.

II

Attila József est le grand poète créateur, caractéristique de la période de la littérature mondiale des années 1930—1960, dont l'œuvre est en même temps la manifestation d'un art individuel. Il est, de par les caractéristiques principales de sa poésie, le représentant de cette période. Et ceci d'autant plus que tout son œuvre représente finalement une synthèse particulière entre l'avant-garde et le réalisme, le populaire et l'urbain, le folklorique et le moderne. Sa poésie cependant reflète surtout les caractéristiques des années 30, qui sont l'engagement politique et le développement en profondeur et en largeur des conquêtes déjà acquises. Sa poésie lyrique en tant que telle appartient d'autant plus à cette période qu'elle ne dépasse pas les limites de l'art raisonné, de la poésie moderne encore intelligible, — et même dans ses derniers moments il considère que la poésie — donc la sienne aussi — a une fonction à remplir.

Considéré dans un autre système de rapports plus large, Attila József appartient en même temps à la littérature mondiale socialiste, c'est-à-dire aux poètes qui à une étape donnée de leur carrière avaient adopté les idéaux du socialisme et ses préceptes philosophiques, politiques, éthiques, dont la vision du monde et par conséquent la poésie ont été influencées, façonnées par le marxisme.

Il se présente cependant dans la littérature mondiale socialiste avec la technique neuve d'une nouvelle poésie. Dans la littérature mondiale du XXe siècle, il est très fréquent et c'est même là un phénomène presque massif, qu'un poète créateur (le poète lyrique aussi) adhère — même si c'est de manière contradictoire et en luttant contre des conflits intérieurs et extérieurs — aux mouvements de masse et plus particulièrement aux mouvements de gauche. Auparavant, et cela a souvent été le cas depuis, l'artiste était attiré par l'anarchisme, car ce sont justement les mouvements anarchistes qui semblent les plus adéquats pour assurer l'expression individuelle de la personnalité libre, de la position autonome du poète. Ils sont cependant de plus en plus nombreux à s'intégrer aux mouvements sociaux et à se rallier par la suite à la cause de la révolution socialiste, aux partis ouvriers et plus particulièrement au mouvement communiste. La revue de ce mouvement a d'ailleurs porté pendant quelques années le titre de « Surréalisme au service de la révolution », — et c'est justement le chemin parcouru par le surréalisme qui peut illustrer aussi bien l'engagement que la séparation. Et bien que l'alliance du poète et du mouvement ouvrier soit un chemin plein de discussions et difficilement praticable par suite des malentendus qui se manifestent des deux côtés, nous pouvons cependant affirmer que, du point de vue de l'histoire de la littérature, le XXe siècle a vu apparaître la poésie de la révolution. La poésie de la révolution a de son côté plusieurs voies, plusieurs possibilités de manifestations: l'une d'elles, celle qui unit la révolution de la poésie à la poésie de la

révolution, est celle qui veut donc la révolution aussi bien dans la littérature que dans la société, des moyens d'expression neufs, une société nouvelle. Il suffira de mentionner ici deux noms: ceux de Maïakovsky et de Nezval, mais nous pourrions continuer la liste.

C'est à ce grand cadre qu'appartient Attila József, mais même à l'intérieur de ce cadre, il représente une voie particulière, — surtout avec ses grands poèmes nés après 1932. En effet, le sous-genre mentionné ci-dessus de la poésie révolutionnaire (qui signifie que l'individu adhère à la révolution et se rallie en même temps au mouvement révolutionnaire, qu'il utilise simultanément des moyens d'expression et des idéaux nouveaux) connaît son apogée véritable et son réel épanouissement au temps de la préparation de la révolution, pendant la révolution et immédiatement après la révolution. C'est l'aile activiste de la poésie expressioniste allemande, comme la poésie du jeune Becher, ou la grande période de Maïakovsky qui en témoignent. Aux lendemains de la révolution, cependant, après la fin de la vague révolutionnaire directe, au moment de l'arrivée de la « marée basse de la révolution », lorsqu'ailleurs le pouvoir révolutionnaire dominant s'est déjà installé et mène sa lutte quotidienne, ce type de poésie révolutionnaire arrive tout d'un coup au « point mort », elle perd son milieu, recherche en tâtonnant ses moyens d'expression, et devient parfois plus vide.

L'âge adulte d'Attila József correspond à la période de la marée basse de la révolution, aussi bien en Hongrie que dans les autres pays d'Europe. C'est dans les conditions difficiles qui caractérisent la période succédant à une révolution vaincue, puis attendue et manquée qu'il recherche le comportement de la vérité et de la fidélité, qu'il conserve dans le monde possible la poésie de l'impossible. Les autres raisons pour lesquelles Attila József s'érige en représentant éminent (et presque unique) de la poésie révolutionnaire sans révolution, c'est qu'il ne renonce pas aux moyens de la poésie nouvelle, ni à l'analyse homogène du monde. (Dans la seconde partie des années 20, c'est Maïakovsky, plus tard c'est une certaine période de l'œuvre de Pablo Neruda, et c'est encore plus la poésie d'un Aragon déjà âgé que l'on peut citer comme phénomènes parallèles.)

La poésie d'Attila József est porteuse d'un « message » très valable, celui de la possibilité d'une attitude révolutionnaire, de chances de fidélité aux véritables objectifs de la révolution, dans une période complexe sans révolution, et c'est peut-être une des raisons majeures qui expliquent sa diffusion et son actualité. Et cette attitude révolutionnaire comporte en même temps tout ce qui est propre à l'existence humaine avec ses profondeurs, ses abîmes, ses souffrances intérieures, et elle englobe également la vie, l'amour, l'expression et donc la victoire sur la grandeur et l'atrocité de la maladie, de la mort: c'est là l'autre grand message de la poésie d'Attila József, celui qui nous concerne plus particulièrement aujourd'hui. Nous pourrions ajouter que son

attitude révolutionnaire, sa confiance et son espoir dans le socialisme, et dans un sens plus large dans l'homme, n'est déjà plus (comme c'est notre cas) une croyance aveugle, sans conditions, ce n'est pas l'acceptation d'un dogme. Il fait partie de ceux qui ont connu dans leur vie les contradictions profondes des formes réalisées dans le socialisme (il a dû faire face aussi bien aux traits sectaires du mouvement hongrois qu'aux premiers grands procès en URSS), et dans ces conditions, il s'est vu obligé de tout repenser, de lutter contre lui-même. Avec l'antifascisme furieux et accusateur de sa poésie tardive (avec son diagnostic « les hommes sont des marchands, des ruches », « le rat primitif ») il se rapproche de la littérature du Brecht d'Arturo Ui et du Furcht und Elend, qui maudit les hommes pour leur bassesse, mais qui s'indigne pour eux.

Le fondement philosophique et sociologique marxiste de sa poésie s'apparente également à une des aspirations principales des années 30, et c'est également le cas pour la manière dont il s'appuie sur le freudisme pour comprendre les problèmes du monde et de l'homme. Pour lui aussi, la fonction des deux systèmes de pensées c'est d'appréhender les problèmes profonds de l'existence humaine, — par des questions et des mots qui, sans être influencés par l'existentialisme, le rappellent quand même.

Une des caractéristiques des courants de la littérature mondiale des années 30 a été le regain et l'intensification de l'intérêt pour la psychologie. Ce n'est cependant qu'à partir de la fin des années 20, à la suite des expériences du début du siècle et après les premiers contacts avec la psychanalyse, que celle-ci commence à devenir vraiment un élément étroitement lié à la formation de la vision du monde, de l'explication du monde, — et c'est en fait à cette même époque qu'elle le devient aussi chez Freud et Jung. Après les surréalistes, c'est chez Thomas Mann et William Faulkner qu'elle se transforme en un élément organique de la création artistique. Les grandes œuvres de certains surréalistes (comme Eluard et Desnos) témoignent de l'unité du freudisme et du marxisme. Et c'est à ce moment-là que se renforcent les écoles scientifiques et artistiques qui veulent fonder leur système de pensées, leurs œuvres sur les théories complémentaires que sont le marxisme et le freudisme. Il suffira de mentionner deux exemples: l'école de Francfort et Jean-Paul Sartre, dont les aspirations s'apparentent du point de vue de la typologie — naturellement sans contact direct — à celles d'Attila József. Ces noms illustrent également mon opinion selon laquelle dans l'œuvre d'Attila József, le freudisme ne joue pas uniquement et en premier lieu un rôle ontologique, mais concerne la théorie des connaissances et la théorie de valeurs, — et chez lui aussi il complète la tradition radicale, socialiste, de gauche.

C'est le caractère ontologique de ses œuvres tardives qui explique cette analogie surprenante avec l'œuvre tardive de Sartre, malgré toutes les contradictions intérieures.

Sa poésie est en elle-même une réponse au défi lancé par les sciences. Après 1906—1908, outre celle de Freud, toute une série de découvertes intellectuelles laissent leur empreinte sur la conscience publique européenne, comme l'œuvre de Rutherford, Planck, Einstein, ce sont des résultats de la nouvelle psychologie, de la nouvelle physique, des nouvelles mathématiques qui peu à peu mettent en doute chez les grands penseurs le bien-fondé et la forme même de toutes les littératures de type ancien. Les nouvelles conquêtes basées sur les découvertes des sciences naturelles ou sur les résultats techniques nés simultanément ont transformé de plus en plus la vie quotidienne également. Attila József, en tant qu'artiste et penseur est le représentant de ce nouveau type d'intellectualisme, des aspirations répondant à l'appel de la science, fondés sur ses résultats et qui en transforment les initiatives en poésie. C'est avec une pleine conscience qu'il essaie de réfléchir au niveau philosophique de l'époque. Ses œuvres réalisent l'unité du contenu intellectuel et de la figuration des sens, une des sources de ses images souvent analysées et discutées, c'est justement ce fondement reposant sur les sciences naturelles et la philosophie. Il n'est pas seul à poursuivre ces tendances: T. S. Eliot, Paul Valéry, Gottfried Benn, et dans la poésie hongroise Mihály Babits, Lőrinc Szabó en représentent quelques exemples. Dans la poésie socialiste cependant, et surtout dans la poésie révolutionnaire qui a suivi la révolution, je n'ai pu déceler que peu d'analogies avec cette armure intellectuelle-scientifique.

Dans les années 30, un certain « intérêt pour l'histoire profonde » (des mythes à la Bible, de la tétralogie de Joseph jusqu'à la poésie de Kavafi) s'est manifesté de nouveau dans la littérature et la pensée du public sous l'effet de nombreux facteurs. La poésie d'Attila József recèle également une dimension historique plus profonde que nous ne pourrions l'imaginer au premier abord, ses vers couvrent des couches historiques et culturelles « profondément profondes ».

C'est à cette profondeur historique que nous pouvons rattacher un problème plusieurs fois analysé et discuté, qui est le rapport existant entre Attila József et le « modèle Bartók ». Dans toute sa poésie, l'ancien et le nouveau, la couche populaire profonde et l'expression du moderne, le trait archaïque et le rationalisme de ce siècle se trouvent ensemble — dès le début — et forment une unité organique.

Cela le rattache également à un important courant européen. Depuis le début du XXe siècle, il y a chez l'artiste une forte tendance à puiser dans les profondeurs de la vie de son propre peuple senties archaïques, ou dans l'art de régions lointaines du monde considéré comme plus pur et plus original, à partir des statues nègres de Picasso, de la musique de Barbe-bleue ou du Psalmus Hungaricus, ou encore plus tôt de Khovanchtchina jusqu'à la poésie lyrique de Essénine. Le retour à la vie du peuple, aux sources ou aux couches profondes véritables s'accompagne souvent du désir de retrouver la forme de

vie archaïque, sans s'y attacher nécessairement. Chez Bartók cependant, c'est la composante d'une synthèse qui, par la force d'une immense passion et d'une forte discipline poétiques unit l'ancestral au moderne, l'urbain au rural, la technique et ce qui l'a précédé pour donner naissance à une nouvelle qualité, embrassant le passé et le présent, en une vision qui évoque l'avenir. Un autre exemple d'une telle synthèse est l'œuvre de García Lorca — et de manière générale la poésie espagnole et latino-américaine du XXe siècle. Dans la poésie roumaine nous trouvons toute une série d'artistes renommés — dont Lucien Blaga, le plus connu dans notre pays – qui ont développé une lyrique moderne s'appuyant sur le populaire; et un autre exemple éclatant de cette synthèse est un trait important de la littérature hongroise, la poésie appelée « populaire ». Nous trouvons plus d'un exemple de l'union et de l'élévation du populaire et de l'ancien, du nouveau et de l'archaïque dans les œuvres d'un József Erdélyi jusqu'à celles de l'Illyés des années 30, dans celles de Sinka et de Pál Gulyás.

Attila József a réussi à créer la coexistence de l'ancien et du populaire avec le moderne et l'urbain en s'attachant au même moment au rationalisme, en créant un art profondément intellectuel et en observant une attitude de révolutionnaire qu'il a su garder même dans la période ultérieure à la révolution — pour lui l'ancien et le populaire font partie de la poésie de son époque, et dans un sens plus large ils s'intègrent dans son œuvre devenue mûre comme les éléments de base d'une nouvelle culture, sans être pour autant exclusifs. Il a dit lui-même: « Nous sommes nous aussi anciens et modernes, des Hongrois européens », et c'est par cela que son œuvre est proche de celle de Bartók, c'est pour cela que sa poésie est dans la littérature le véritable exemple du « modèle Bartók ».

*

L'œuvre de József Attila présente également des caractéristiques tout à fait particulières qui l'apparentent à certaines tendances et à certains courants partiels indépendants de la littérature mondiale, en dehors du grand système de rapports décrit ci-dessus. Elles se manifestent par le caractère mélodique de sa poésie, par le côté crâneur, « enfant terrible » de son comportement du début et par la forme disciplinée qu'il donne à tous ces traits — ce qui est presque unique et ce qui en fait à l'échelle de la littérature mondiale un continuateur de la ligne de Villon et d'Apollinaire. Un autre aspect de son œuvre qui au premier abord peut sembler n'être qu'une parenté superficielle, de type thématique, est ce qui lie la poésie lyrique d'Attila József à l'art urbain de la grande ville moderne, au sens strict du terme. Ce ne sont pas uniquement des motifs concrets, des objets, la rue, les murs, le train, la gare, le dépôt, l'ambiance particulière de la grande ville, la fumée de la banlieue, la pauvreté qui le rattachent à une ligne représentée par exemple

par les Tableaux Parisiens de Baudelaire, ou la poésie de Verhaeren — puis à partir des années 20 par l'image de la métropole d'André Citroën et de Fritz Lange ou l'Alexanderplatz de Döblin, ou par Julian Tuwim Łódż. Il fait aussi apparaître la solitude et la communauté des hommes qui vivent et qui sont nés dans la grande ville et cela lui permet en même temps de refléter et de recréer dans ses œuvres la période de transition du développement européen, dans laquelle il n'y avait encore que le reflet de l'asphalte des métropoles qui ont précédé les mégapoles d'aujourd'hui.

III

J'aimerais faire, pour terminer, deux remarques. Il y a à peu près une quinzaine d'années que j'ai publié un article intitulé « Deux types de poésie ». A l'époque, j'étais d'avis qu'à partir du XIXe siècle la poésie avait développé une branche hermétique, fondée de plus en plus sur la mythologie privée, et possédait une variante en éclosion utilisant des moyens d'expression modernes, mais qui restait compréhensible et accessible à tous. J'avais l'impression qu'au milieu du XXe siècle les deux branches étaient déjà nettement séparées, mais qu'en Hongrie la poésie était restée homogène dans son ensemble. Aujourd'hui, je suis d'un autre avis: en Hongrie aussi nous assistons à la coexistence des « deux types » de poésie. L'une d'elles est complexe et interposée, mais reste compréhensible et communautaire, son existence est justifiée, prouvée et exemplifiée par la poésie toujours actuelle d'Attila József.

Une partie des penseurs et des poètes de cette période sillonnée de crises d'entre 1939 et 1960 croyaient encore à la raison, à la loi, à la pénétrabilité de l'histoire, à l'importance de la culture.

Attila József, héros et victime de cette période difficile avait encore cette conviction.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 22 (3—4), pp. 245—267 (1980)

La loi de dire

La vision du monde et la poétique d'Attila József vers la fin de sa vie

Par

BÉLA G. NÉMETH

(Attila József théoricien face à la critique de son époque) Il est évident qu'un changement décisif s'est produit dans la poésie d'Attila József vers 1935, changement dont les premiers signes apparaissent à partir du début des années 1930. On peut constater ce fait rien que par une simple statistique de sa production poétique: la moyenne des années précédentes était de 10 à 14 poèmes, en 1935 leur nombre est de 37 et en 1937 il atteint le maximum de 39; ou bien en tenant compte du changement de la forme, Attila József préfère, à quelques exceptions près, les poèmes plus courts, plus fermés et plus rigoureux que ceux de l'époque précédente; ou encore en tenant compte du changement du sujet, qui devient d'ordre plus général, bien que toujours personnel, et n'est plus l'expression d'un thème se rapportant au milieu ou à l'actualité. Les critiques traditionnels dans leur majorité, ne se sont pas penché sur les écrits théoriques d'Attila József. Notre histoire de la littérature utilise plutôt des catégories biographiques et thématiques, afin d'établir les *étapes*, sur la base des changements du milieu et des événements historiques et elle signale les affinités de groupe ou enregistre des procédés affirmés de la création. Or, le poète, dans ses écrits théoriques, nous dit avoir préféré auparavant le poème structuré selon l'enchaînement des réflexions, tandis que plus tard l'intuition existentielle s'incorpore dans le poème « en tant que noyau », comme le noyau d'un fruit, puis les associations habituelles font place à des associations qui rendent compte de « la loi du hasard légitime », le poème qui peut être beau et cité par ces parties, devient un ensemble poétique ayant un sens et une structure indivisible, et enfin la représentation respectant les lois communes du lieu et du temps est remplacée par une structure temporelle capable d'exprimer « l'infini limité ».

La critique que Attila József a écrite sur la poésie de Mihály Babits a été jugée par la postérité comme injuste et déshonorante et pour cause. L'ahurissement général a empêché la plupart des lecteurs d'aller jusqu'au bout de ce texte, pourtant les dernières pages ridiculisent de manière incontestable la critique de l'époque en général, tout en évitant une forme parodique à la Karinthy, faisant plutôt un pastiche des critiques habituels et de plus,

de manière à ce que n'importe quelle revue, même l'honorable «Nyugat» aurait pu l'afficher avec complaisance, en tant qu'un exemple du genre.

Et nous sommes déjà « in medias res » de notre sujet. Cette critique-pastiche met en avant, comme un défi, ce que le poète a, dans toutes ses critiques violemment refusé et elle omet, d'une façon démonstrative, ce qui est, d'après lui, la condition essentielle de toute critique valable. Ce que Attila József *refuse*, c'est l'activité critique portant sur l'âme, les sentiments, le caractère du créateur, indépendamment de la création; ce qu'il *exige*, c'est la mise en valeur et le jugement de l'œuvre en tant que telle. Autrement dit, en utilisant et en variant un peu les formules du poète, la première méthode est sentimentale, spirituelle et productrice de paradoxes et de psychologismes, la deuxième méthode cherche l'exactitude des notions, l'établissement des différences et des définitions. Dans un autre texte, importante contribution à la discussion sur la poésie d'Ady, il reproche aux critiques contemporains d'avoir une *vision* de ce poète, de son âme, sa personne, son caractère, son rôle; néanmoins, le sujet dont on discute est, de par sa nature, clair et basé sur une analyse exposée en catégories, ce qui fait que l'on devrait pouvoir établir un jugement catégorique de l'art d'Ady, de sa valeur poétique et, à travers celle-ci de sa valeur sociale.

On pourrait trouver de nombreux exemples qui témoignent des attaques violentes non seulement contre le psychologisme de la revue Nyugat et de son entourage, mais aussi contre les procédés vulgaro-sociologiques et pragmatiques des marginaux et semi-marginaux politiques. Or, il est peut-être encore plus significatif que dans tous les cas — par ailleurs très rares — où le poète utilise des métaphores dans ses écrits critiques, il se hâte d'y attirer l'attention de ses lecteurs et tâche d'éliminer d'emblée toute ambiguïté.

(« Incompréhensible » — « compréhensible ») Ses partisans et ses adversaires se retrouvent souvent d'accord pour affirmer que son style était trop compliqué, voire incompréhensible. Examinons la phrase suivante, où il nous est facile de porter ce jugement, surtout en isolant la structure prédicative et si nous sommes remplis d'un idéal critique impressionniste et révélateur: « Pour revenir à nos réflexions — écrit-il dans ses *Fragments esthétiques* — nous voyons que la notion attire l'existence flexible dans le néant et mon existence, au moment où cela serait accompli, est retirée dans la réalité et la notion, qui est à la fois néant et vérité, cesse d'être le néant et la vérité: elle n'est plus qu'une vérité signifiant l'existence, ce qui, je répète, n'est plus une compréhension, mais un élément de la réalité aspirant à la compréhension comme toutes les autres choses ». (Édition critique de ses *Œuvres complètes*, III. 234.)

Mais si nous considérons son œuvre entière comme un ensemble et l'approchons, si possible, par une lecture ininterrompue, sa complexité sera simplifiée et apparaîtra comme la réalisation d'une correction continuelle afin

d'atteindre un double but. D'une part, Attila József veut saisir la nature particulière des choses particulières, des « Ding », ce qui les rend différentes de « tous les autres facteurs », de toutes autres choses, les développer en catégories notionelles et les ranger avec une logique rigoureuse en un système global. D'autre part, il veut comprendre et exprimer de plus en plus nettement la dialectique de l'existence de la réalité matérielle aussi bien que celle de la réalité spirituelle et psychologique qui sont d'ailleurs étroitement liées l'une à l'autre. Le résultat de cette méthode de compréhension et d'expression sera d'établir le plus clairement possible des caractères de la production, de l'existence et des effets de l'activité possédant des valeurs, c'est-à-dire de l'activité créatrice en général, et, dans son cas, de l'activité créatrice des œuvres d'art en particulier, et cela non pas d'après les critères d'une normativité prescriptive, mais suivant un éclaircissement graduel et une explication logique. Il souligne le caractère dialectique de toute existence: les aspects constants dans ce qui change et les aspects du changement dans ce qui est constant.

Il est important de noter que la vision du monde, expression que nous avons mise dans le titre de notre étude, terme à la mode mais très pratique en même temps, toujours existant et utilisé avec une plus grande fréquence par l'école de Dilthey, mis en vogue surtout par les vulgarisateurs de l'école de Huizinga, ne figure chez Attila József — si nous ne nous trompons pas — qu'entre guillemets. C'est d'autant plus significatif que les expressions comprenant le terme « monde » sont assez fréquentes chez lui et jouent même un rôle indicatif, par exemple l'ensemble du monde, la chute du monde, le procédé du monde, l'ordre du monde, le manque du monde, etc. Quant au terme « vision », il suggère plutôt l'image, la perception visuelle, l'illusion ou le mirage, n'ayant pas un ordre logique ou notionnel. Cette interprétation semble inadmissible au poète et nous avons déjà vu, à propos de la discussion sur Ady, combien il y était hostile et refusait son emploi autrement que tourné en dérision.

Or, nous pouvons constater et prouver par un grand nombre de citations que Attila József était conscient de la différence entre sa propre position théorique et critique et celle de ses contemporains. Nous nous bornerons à une seule citation, prise non pas dans un article, mais dans une lettre écrite à Márta Vágó, où le poète explicite cette différence de manière très acerbe, ne se contentant pas de souligner son opposition au milieu de la jeune fille et à toute la couche sociale à laquelle elle appartient, mais, bafouant toute fausse modestie de convenance, il proclame la supériorité de sa pensée par ces mots: « Tu voulais que je me débarrasse de mes « embrouillements » — pourtant, ils ne sont qu'une façon différente de s'exprimer, profondément autre que les habitudes spirituelles de la secte (couche) mentionnée. Toi, tu confonds la parole facile avec la clarté spirituelle et le manque de la parole facile avec l'embrouillement; or, la clarté intellectuelle ne peut apparaître dans un habit

à la Ignotus, parce qu'elle n'est autre que le système dans l'existence et elle est attachée à tous les échelons et à toutes les facettes de l'existence, ce qui fait qu'elle n'est jamais facile et éblouissante, comme elle n'est pas éclectique, et ce qui est le plus étonnant dans l'affaire, c'est que l'éclectique est toujours confus. Tu voulais alors que je m'assimile à des gens de qui je me sens profondément différent et ce que tu penses être un désavantage pour moi ne l'est pas, bien au contraire, car je suis d'une qualité différente.» (Vágó, 188.)

(L'exigence de la critique philosophique; le rôle du psychologisme et le problème du Freudisme) La plus grande différence entre Attila József et la critique et la théorie de son époque est alors la suivante: il exige et réalise une approche, une explication et un jugement de la littérature aussi bien comme ensemble, comme chaque œuvre particulière sur la base de la philosophie. En plus, il confronte sans cesse la littérature et les problèmes fondamentaux de la philosophie. Dans ce sens, il refuse, d'un part, le psychologisme, la politisation pragmatique et l'idéologie vulgarisante et, d'autre part, la tendance de l'« esthétique pure ». S'il n'a pas formulé sa position par rapport à la philosophie — terme dont l'emploi est ici très flatteur — qui servait de base à la critique littéraire de la droite nationale et du centre nationale, c'est tout simplement parce qu'il n'y attribuait aucune valeur. Son attention a été attiré, par contre, sur des auteurs bourgeois tels Croce, Husserl, Bergson, Russel, Weber, des penseurs chez qui il pouvait trouver l'élaboration de systèmes logiques approfondis et suffisamment clairs.

Il n'a jamais cessé de parler de la *métaphysique* comme cadre et moyen nécessaires à toute réflexion sur les choses, les *Ding*, même à l'époque où il proclamait sa position matérialiste historique et sa méthode dialectique. L'usage de ce terme est peut-être dû à son l'étymologie: saisir l'essentiel dans les phénomènes ou derrière les phénomènes perceptibles; mais une certaine renaissance de la métaphysique y est peut-être pour quelque chose également, ou bien alors la volonté de s'écarter de l'esthétisme de l'histoire des idées (Geistesgeschichte), de la théorie et critique d'une sociologie vulgarisatrice. Or, si l'on prend ce mot dans son sens courant dans l'histoire de la philosophie, sens surtout fixé par l'histoire de la philosophie marxiste, on comprend que la métaphysique signifie toujours chez lui l'ontologie, dans le sens le plus profond et le plus grave du mot, le sens que la philosophie matérialiste, et à l'intérieur de celle-ci la philosophie marxiste, attribue à la recherche de l'essentiel.

A l'intérieur de cette métaphysique, de cette ontologie, c'est-à-dire de cette vue du monde métaphysique et ontologique, aussi bien que dans son art, on peut discerner à partir des années 1930, des changements importants qui deviennent tout à fait manifestes vers 1935. D'après les fausses idées colportées surtout par des ouvrages vulgarisateurs sur le poète et souvent acceptées même par le public cultivé, la raison de ce changement est identifiée à l'accep-

tation par le poète du psychologisme. Or, cela n'est pas vrai. Attila József a refusé le psychologisme jusqu'au bout, même si les remarques acerbes contre « le bœuf psychologique » de la période antérieure ont alors disparu. Le problème de son psychologisme est en rapport avec ses idées concernant l'ontologie. La question ne se pose pas en tant qu'opposition de son marxisme à son freudisme, mais en tant qu'opposition de son anti-psychologisme à son freudisme. Cette opposition est conçue d'une manière particulière. Le poète considérait Freud comme l'homme social et historique qui avait réussi à résoudre, d'une façon plus ou moins acceptable, le problème ressenti mais jusqu'alors non résolu de l'ontologie de l'individu ou du groupe social et historique, en donnant une solution qui peut être insérée dans la dialectique de l'homme percevant la réalité. Pour le poète, la névrose est une donnée réelle de l'existence humaine qui peut apparaître, conformément à la situation historique de l'individu ou du groupe, comme un phénomène pathologique et s'accroître jusqu'à son extrémité, la folie, mais qui peut aussi apparaître d'une manière sublimée, sous des formes actuelles de l'histoire ou même sous celles des activités utiles dans la société et des procédés favorables à la construction de la personnalité. Il n'a pas approché l'ontologie du côté de la psychologie, il n'a pas subordonné l'ontologie à la psychologie, c'est-à-dire l'ensemble à la partie, mais bien la partie à l'ensemble: la psychologie à l'ontologie. Son « freudisme » diffère donc profondément de celui de la bourgeoisie libérale qui s'est basée, contre le pouvoir de droite, sur une métaphysique transcendantale en cherchant un asile réaliste dans le psychologisme en le considérant comme une sorte de sociologie ou une sorte d'explication de l'univers.

Mais procédons par ordre et n'anticipons pas nos conclusions.

(Une interjection philologique) Nous devons tout d'abord aborder un problème philologique, plus précisément chronologique. Les changements dont nous avons parlé figurent surtout dans les fragments et études inachevées, à savoir dans les *Fragments esthétiques*, *Hegel*, *Marx*, *Freud*, *Le problème de l'art et le prolétariat*, *La chose*. Ces trois derniers ouvrages auraient été écrits avant 1935, selon les recherches faites par les spécialistes.

La date des *Fragments esthétiques* est plus problématique. On peut notamment citer de nombreux passages parallèles dans ses œuvres antérieures, surtout en ce qui concerne les premières pages des *Fragments*. Mais ce fait témoigne d'autant plus des efforts, que fit Attila József, dès le début, pour clarifier et formuler le noyau philosophique de sa pensée. Ces parallèles sont à trouver, dans la plupart du temps, dans les fragments et études qui peuvent être datés avec certitude comme provenant des années 1934 et 1935. On peut donc accepter la chronologie établie par Pál Sándor et d'autres chercheurs à savoir celle qui est suivie dans l'édition critique de ses œuvres, ce qui montre bien que les fragments se sont succédés comme des variations du même sujet et proviennent justement des années 1934 et 1935.

(Trois sphères de la modification de sa vision du monde: l'existentialité, la dialectique et la liberté de l'action) Ce sont les trois sphères d'où se dégage le mieux la série des modifications des pensées théoriques du poète pendant l'époque en question. Elles sont étroitement liées, un peu comme des rayons, au problème central de la personnalité, de l'individu. La première sphère est celle de l'existence, de l'existentialité, la deuxième est la dialectique et la troisième la liberté de l'action. Toutes les trois sont inséparables de l'exigence mutuelle de la personnalité et de l'activité croissante. Ces problèmes sont traités, la plupart du temps, de façon indirecte, dans les analyses de l'art et de la création, mais parfois de façon directe, en utilisant une approche philosophique proprement dite *(La chose)*.

Pour mieux montrer les modifications de chacune de ces sphères, nous nous devons de préciser qu'Attila József refusait de mettre la psychologie à la place de la philosophie, de l'ontologie, mais en utilisait néanmoins les possibilités dans le développement de ses pensées, dans la construction de sa logique, et ce n'est que là qu'apparaissent l'intérêt particulier pour la psychologie et la sensibilité psychologique du poète qui refuse une acceptation et propagation d'une vue pan-psychologique élevée au niveau d'une philosophie.

Dès le début de son activité théorique, le poète se penche sur trois sphères étroitement liées à la notion de l'existence et auxquelles une quatrième sphère vient d'ailleurs se rattacher mais de différente façon, étant parfois en grande harmonie avec elles, parfois en opposition, voire en superposition. Ces sphères sont celles de *la vue*, de *la notion*, de *l'inspiration* et même de *l'intuition*.

(Vue existentielle) Il est frappant de voir combien il insiste sur ce terme. La raison en est sans doute qu'il pense y voir et exprimer une signification, une qualité à la fois psychologique et philosophique. De plus, il a cru y trouver le moment préparatoire, la condition de la naissance de l'œuvre d'art. En résumant ses nombreuses définitions du mot « vue », on constate qu'il a compris ce que la psychologie moderne entend par méditation. Cette notion reçoit, tantôt comme épithète, tantôt comme attribut, le qualificatif « existentiel ». Il s'agit d'une méditation existentielle: un mouvement presque toujours inconscient de l'âme, de l'esprit qui veut atteindre l'expérience, la compréhension de sa propre existence, sa mise en place parmi les choses et les buts de l'univers, non pas par une philosophie portant sur un objet concret, ou une contemplation programmée, mais par une méditation continuelle et d'une intensité variable. C'est dans ce sens qu'Attila József définit, vers la fin de sa vie, « la vue (la méditation) » comme « un procédé existentiel » et « non pas une activité », mais une condition à toute « activité » « de pensée » ou « d'inspiration ». C'est donc exactement la même façon de s'exprimer que celle de J. B. Lotz, un des spécialistes actuels les plus compétents de cette question qu'il analyse du point de vue historique, philosophique et psychologique: « La

méditation, sans mépriser ou exclure la compréhension raisonnée (Verstand), travaille en cachette, à l'intérieur de la raison (Vernunft); elle donne naissance aux images archétypiques de l'imagination »; elle est « l'état pré-notionnel de l'art et du mythe », leur préparation.

(L'intuition existentielle) La méditation devient, d'après le poète par le moment de l'illumination, le moment heuristique de l'inspiration, l'intuition poétique ou la pensée notionnelle. La notion de l'intuition, a posé et cela est tout à fait compréhensible, maints problèmes à Attila József. Dans l'esthétique bourgeoise de son époque, l'intuition jouait un rôle triomphant, se trouvait à son apogée. En même temps, la détermination mécanique du naturalisme, qui allait sur son déclin, était un des domaines de réserve de l'esthétique officielle des mouvements socialistiques — et cela justement en opposition à la théorie irrationnelle de l'intuition. Attila József voulait profiter avant tout des théories de Bergson et de Croce sur l'intuition et, en même temps, les dépasser. Les dernières variantes de ses *Fragments esthétiques* montrent qu'il a réussi à y parvenir en utilisant la logique dialectique. L'intuition est donc un moyen, un élément psychologique par lequel *le procédé* de la vue, à partir du moment de l'illumination, devient *l'activité* de l'inspiration ou de la pensée. A partir de ce moment-là, l'intuition disparaît, bien que, conformément à sa dialectique, elle continue de subsister: en tant que la série infinie des éléments de l'illumination portant sur l'ensemble de l'existence. Il n'a pas été facile d'établir la notion et la nature de l'intuition, et il est certain que Attila József l'a élaborée surtout en rapport avec l'inspiration et cela, avant tout, à l'aide de la théorie de la subsistance et de la disparition.

En ce qui concerne la notion, à savoir la notion de la pensée et la pensée notionnelle, Attila József n'a jamais réussi à éliminer toute ambiguïté, surtout pas dans le domaine de l'œuvre d'art. Il n'a jamais pu élaborer et faire valoir de façon convaincante ni le caractère dialectique, ni le caractère existentiel. « Pour la notion — dit-il — le monde existe comme relation » et la notion « se contente de ce que le monde existe pour elle comme notion » (Krk III. 245), et elle ne garde ni le procédé d'illumination de l'intuition, ni son rapport avec l'ensemble de l'existence. Comme elle englobe également une vérité abstraite et non seulement une réalité particulière concrète, elle peut être abrégée, élargie et substituée par des synonymes. En même temps, le poète souhaite que la notion joue un rôle, dans l'œuvre d'art en tant que « troisième spiritualité de l'existence ». C'est vrai qu'il lui assigne un rôle subordonné, un rôle de moyen en face de l'inspiration, mais il ne veut pas renoncer à « son activité particulière de décomposition » ni à sa force « pour créer une nouvelle synthèse plus complète ». Car — dit le poète — l'existence, de par sa nature intime, de par son essence-même, veut aboutir à une synthèse, devient chaque fois une nouvelle synthèse, un cadre-synthèse, un moyen-synthèse, un material-synthèse, un but-synthèse et un résultat-synthèse. L'existence,

devenue une synthèse, n'est toujours pas une œuvre d'art, mais sa présence est nécessaire pour la création. Cette idée tout à fait particulière, pour l'époque et dans l'histoire de la philosophie et de l'esthétique, postule l'interdépendance de la notion et de la synthèse de la réalité de l'existence.

Et c'est par la notion de l'inspiration que Attila József a ainsi défini la notion.

(L'inspiration existentielle) Si nous voulons saisir cette notion extrêmement compliquée, nous pouvons dire: elle ne signifie pas l'œuvre d'art elle-même, mais une existence fonctionnelle de celle-ci: ce qui est un rayonnement de la naissance de l'œuvre d'art, mais aussi de la synthèse de réalité existentielle de l'œuvre d'art déjà existante, un rayonnement qui se produit continuellement, et ne cesse d'exister aussi longtemps qu'il existent des gens capables de percevoir la réalité par la même langue que celle dans laquelle l'œuvre d'art en question a été écrite et subsiste. L'œuvre d'art qui naît dans l'inspiration embrasse la réalité totale dans son ensemble total, prend sur elle sa représentation et crée ainsi le manque total du monde entier, bien qu'en même temps, elle fasse disparaître ce manque total du monde entier par sa réalité interne et totale.

L'existentialité de l'intuition transforme le temps en « *le fini de l'infini* », tandis que l'existentialité de l'inspiration, qui est présente dans l'œuvre d'art, le transforme en « *l'illimité limité* » de chaque instant et de chaque lieu. Les traits communs et les divergences avec Heidegger sont à découvrir ici, c'est-à-dire dans les relations de l'œuvre d'art et le temps, de l'inspiration et le temps. L'avenir est, chez Heidegger, au premier rang des trois plans du temps, il nous apporte sans cesse le fini illimité et la mort qui le place dans notre conscient, par sa présence éternelle au présent et au passé. Le sentiment de l'avenir qui nous apporte la fin inéluctable, de même que l'angoisse de l'avenir où les désirs ne seront et ne pourront jamais être satisfaits, forcent l'homme à « accepter sa culpabilité, son angoisse muettes » (das verschwiegene angstbereite Sichentwerfen auf das eigenste Schuldigsein), ce qui revient à une acceptation d'un apanage essentiel et donné d'emblée de l'existence dans le temps. Affronter cet apanage, construire un comportement en face de lui: telle est l'exigence inévitable de l'être réel et authentique. La plupart des gens, d'après Heidegger, n'acceptent pas cette sorte d'activité, cherchent réfuge dans un être non-réel et non-authentique, ils « titubent ». L'œuvre d'art (et sa vraie connaissance) est pour Heidegger une des meilleures possibilités pour réaliser l'être authentique; ce qui revient à dire, en même temps, que l'œuvre d'art est la prise de conscience de cette culpabilité, son acceptation, son incorporation dans la personnalité, sa reconnaissance comme facteur universel de l'homme.

(Le temps existentiel) L'œuvre d'art est, chez Attila József, vers la fin de sa vie, en partie la prise de conscience du danger de manquer de quelque

chose; mais, en même temps, elle est un moyen pour démontrer l'origine de ce danger, démontrer l'impossibilité de toujours pouvoir se défendre contre lui, et cela dans une causalité concrète, « aux trois dimensions » du passé, du présent et de l'avenir. L'être en soi ne signifie pas le manque; l'être en soi, « sans les choses » n'existe pas, — dit-il. L'origine du manque se trouve dans le « procédé » concret des choses concrètes qui s'influencent dans leur « activité », soit l'origine du péché du manque, bien que sa possibilité soit toujours présente dans l'existence même des « choses ». L'œuvre d'art apparaît pour lui non seulement comme le « fini infini », le fini appartenant à chaque instant, mais aussi comme « l'infini limité ». L'âme, chez lui, se tend dans l'infini du temps, à l'intérieur de la synthèse existentielle de l'œuvre d'art, il se crée une « distentio animi » comme chez Saint Augustin qui la voyait dans Dieu, tandis que le poète la situe dans « l'activité » concrète et particulière de l'œuvre d'art, ayant la profondeur, la complexité et la systématisation existentielles.

Il n'est pas difficile de voir que la place centrale attribuée à l'existence, voire à l'existentialité, comme déjà dit n'est, chez Attila József, autre que « les choses existantes », où il faut comprendre naturellement *le sujet lui-même* et les *relations mutuelles*, interpersonnelles, leur transitivité, leur cohérence, leur dépendance ayant l'exigence de l'activité, et cela en opposition à la détermination objective « du procédé » qui est impersonnel et qui *produit* un effet sur la personne. L'activité embrasse toute l'existence en face du procédé partiel et éventuel.

Avant d'aborder l'origine de cette exigence et de la signification de cette condition ainsi que de sa conséquence, nous devons tenir compte des modifications de la dialectique et de ses idées concernant la liberté de l'action. Car tout cela provient de la même source et est en rapport avec la place centrale attribuée à l'existentialité, et sa poétique sera modifiée dans le même sens.

(La dialectique et la détermination: le désir de « compléter » Hegel et Marx) Vers la fin de sa vie, le poète devient de plus en plus conscient du fait que la dialectique risque de devenir une formule vide. Cette impression se révèle le plus fortement dans ses trois dernières études philosophiques *(Le problème de l'art et le prolétariat; La chose; Hegel, Marx, Freud)*. Il n'a pas refusé en premier lieu « la formule sans contenu », tripartite de la thèse-antithèse-synthèse, en essayant de les corriger. Il a attribué un rôle trop passif et insignifiant à la personnalité percevante et synthétisante. « Je n'entends pas par la dialectique — dit-il — l'impératif de principe inhérent à la marche du monde, mais au contraire, le principe de la pensée qui déduit la connaissance de la réalité de la lecture continue et historique de la réalité ». « Je fais l'histoire, mais je comprends la dialectique. Hegel a vu un sens complet dans le monde, c'est pourquoi il a fait de la métaphysique qu'il a appelée logique.

Moi, je vois de l'histoire dans le monde, et je veux absolument le comprendre pour pouvoir le former délibérément. Moi, j'appelle dialectique cette activité de connaissance.» (Krk. III. 258—259.) Ce n'est pas un retour à l'a priori, comme chez Kant, pas plus qu'à la priorité de la pensée cartésienne. Pour avoir attribué une importance à l'être penseur « lecteur », à sa spiritualité-animalité consciente, à la force synthétisante de son existentialité, Attila József s'éloigne de la dialectique hégélienne selon laquelle l'individu n'est qu'une partie des procédés et de « la marche historique du monde », une partie qui, tout au plus, se reconnaît, et cela seulement sous la contrainte déterminante de la marche du monde et non pas une partie qui se reconnaît par la concertation de son animalité.

Comme la modification des idées du poète sur la dialectique de l'idée de la liberté de l'action, et surtout de la liberté spirituelle de l'action, le problème d'une plus grande indépendance par rapport à la détermination rigide montre que c'est un sentiment de désir, d'exigence d'accroître le rôle de l'existentialité qui est la force motrice et modificatrice. Et, selon Attila József, la nécessité et la possibilité de cette modification sont perceptibles et vérifiables justement dans le domaine de la création et de l'existence de l'œuvre d'art, qui est la plus à même d'approcher et d'incorporer la synthèse de l'existence. Il veut compléter Marx par Freud sous l'égide du désir et de la promesse de l'action spirituelle affranchie de la détermination directement matérielle. Il trouve que Marx (conformément à son but), considère la société unilatéralement, « du côté des moyens de production », et l'homme « du point de vue de son existence physique et non pas de celui de ses instincts ». Le but de Marx était de concevoir l'homme dans « la production », dans « l'économie », « dans la politique ». Cette approche n'exclut point la possibilité de l'examiner et de le concevoir du côté de ses instincts individuels ou bien de ses aptitudes et besoins spirituels et moraux. Attila József opte en faveur de cette dernière approche en donnant l'exemple de Marx lui-même, car le caractère socialiste de Marx venu d'un milieu bourgeois, n'est compréhensible que de cette façon. D'autre part, il objecte le fait que Marx n'hésite pas à mener jusqu'à l'absurde le caractère propre à la société capitaliste et, en général, de toute société de classes qui déforme l'esprit de l'homme. S'il n'y avaient que des déterminations extérieures, si les données et dispositions spirituelles-morales intérieures individuelles ne participaient pas à la construction de la conscience et de l'activité, le prolétariat n'aurait pas la possibilité de *se* sauver. En plus, dit-il, Marx a conçu l'homme dans « la production », dans « l'économie », dans « la politique », et cela nécessairement conformément à l'esprit de son époque, car naturellement, il ne pouvait pas sortir des cadres de son temps, et il ne pouvait que frôler des questions qu'il serait capable de voir d'une façon plus claire aujourd'hui — et cela servirait beaucoup son argumentation. « Depuis, la psychologie a découvert plusieurs phénomènes concernant l'évolution de l'individu et de

l'être social, phénomènes que le philosophe du XIXe siècle ne pouvait absolument pas connaître » — écrit-il.

Pour nous, il ne s'agit pas de savoir ici si Attila József avait ou non raison à propos de Marx; ou bien si les éléments que le poète veut emprunter à Freud et qui ne sont pas impliqués dans Marx, peuvent ou non être empruntés à d'autres penseurs, ce qui, pour nous, est important, c'est que le problème de l'existentialité, et celui de la perception et la recherche de l'ontologie relative à l'autonomie de l'individu et à la liberté de ses aspirations, de la création et de l'action ont occupé une place centrale dans sa pensée. Est-ce que cette position était, chez Attila József, en rapport avec le courant de Heidegger ou de Jaspers et d'autres penseurs bourgeois? La recherche s'y impose, mais tel n'est pas ici l'objet de notre étude. Ce qui nous intrigue, c'est le fait qu'il a conçu la position matérialiste et la recherche et méditation ontologiques existentialistes non pas en opposition, mais en *interdépendance* et déduisible l'une de l'autre, et il a espéré que cette sorte de méditation permette une plus grande autonomie, une plus grande marge de liberté pour l'existence individuelle dans l'ensemble de l'histoire et de la société.

(Modification de la vision du monde, transformation poétique) Pendant ces deux années et demi, quelques éléments poétiques ont pris une place prépondérante et ces changements quantitatifs s'accumulent pour créer une nouvelle qualité, notons que ces éléments étaient déjà présents antérieurement et avaient joué un rôle déterminant dans quelques stades de son évolution poétique et dans quelques groupes de sa création. Et d'ailleurs, pendant cette période finale on peut trouver, assez souvent même, les procédés de création développés déjà plus tôt et qui avaient marqué décisivement les étapes antérieures. Par contre, plusieurs poèmes provenant de cette époque finale ne peuvent être classés dans aucune de ses étapes d'évolution. Il y en a même quelques-uns — relativement peu nombreux — qui synthétisent les caractères des étapes antérieures et anticipent ceux de cette période, à un degré plus haut. Un exemple très beau et presque exceptionnel en est le poème intitulé *Réveil*; même si une analyse approfondie peut le classer à l'époque finale.

Nous n'avons ni le temps ni la possibilité — et n'en éprouvons d'ailleurs pas la nécessité non plus — de nous pencher sur les raisons biologiques et historiques de cette modification méditative et conceptuelle, y compris la modification poétique. Nous devons quand même nous arrêter, même si ce n'est que superficiellement, sur trois facteurs bien connus.

Le premier est le fait que le poète, ayant atteint une maturité physique et psychique, devient de plus en plus conscient de sa solitude, ou alors, en invertissant la causalité, on peut exprimer ce fait de façon contraire à savoir que sa solitude devenant de plus en plus consciente devient de plus en plus grande. Il est vrai que l'activité du poète à la revue « Szép Szó » *(Belle Parole)*

a adouci cette solitude, mais, en même temps, elle l'a rendue plus close et plus rigide, d'autant plus que la maturité psychique du poète dépassait largement sa maturité biologique et que le niveau de son éveil d'esprit dépassait largement celui de ses contemporains. Le deuxième facteur à souligner est la prise du pouvoir du nazisme, la prépondérance de la droite en Europe, la faiblesse des forces humanistes-spirituelles du pays, leurs hésitations et même parfois leurs affinités pro-nazistes qui ont profondément bouleversé et déçu Attila József. Et pour terminer, le troisième facteur à avoir posé de graves problèmes au poète est l'évolution de la situation en Union Soviétique, du point de vue spirituel, culturel, moral, ainsi, en même temps que la rigidité de l'esprit marxiste en train de se réveiller, chez ceux qui vivaient en émigration ou en Hongrie. Attila József a pensé qu'il fallait *non seulement reconsidérer* la pensée socialiste et sa pensée à lui aussi, mais en même temps, se mettre à *une position plus élevée* pour arriver à une réconsidération plus universelle et plus approfondie. Et il fallait surtout examiner ce qui avait été presque partout et ostentativement négligé, refusé à cette époque-là, conformément aux points de vue, aux standards et aux analyses de cette époque-là: *le droit de l'homme, de l'individu, son intégrité, son autonomie*, en somme, son existence, parmi les choses, les valeurs déclarées et les aspirations du monde.

Il est compréhensible que c'est justement par cette ligne de pensée et de causalité qu'un des leitmotifs de la poésie d'Attila József vers la fin de sa vie est — non plus métaphoriquement mais par un raisonnement strict et avec une angoisse profonde — *sa lutte avec le néant*. Il est vrai que le poète utilise très rarement, dans ses écrits théoriques, le terme *néant*, et cela surtout pas dans le sens heideggerien, mais par contre, il utilise assez souvent le terme *non-être*, surtout, comme il dit lui-même, en rapport avec « la spiritualité de la notion ». Car la notion, selon le poète, appartient « aux trois spiritualités de l'existence » étant abstraite, et sa signification étant une vérité générale, elle n'a pas de contenu, d'activité « particulière » individuelle et concrète — elle n'a pas non plus de contenu individuel vécu, d'activité de sauvegarde et de contenu, de vraie qualité de valeur existentielle. Du point de vue de la méditation existentielle vivant et percevant dans les relations concrètes, la notion est le « *non-être* », et elle ne peut redevenir une vie, une existence, une chose concrète qu'à travers sa transformation particulière. Cela signifie que la notion (ou la pensée notionnelle) ne devient activité de contenu et véritablement existentielle qu'en se rattachant aux deux autres spiritualités, la méditation et l'inspiration, c'est-à-dire en rapport avec le concret et le particulier, s'unissant à eux.

Avec le sentiment du danger de tomber dans le néant, *d'une manière nécessaire*, un autre sentiment déterminant les dernières années de sa vie s'introduit: celui de *la culpabilité*, une notion déterminante que nous avons déjà traitée. De l'extérieur, vue objectivement et avec indifférence, la chute de

l'existant dans le néant est la perte des possibilités de l'être; vue de l'intérieur, subjectivement et moralement, elle revient au *manque* des possibilités de l'être. Pour celui qui est indifférent, il n'y a pas de danger et de perception du néant, il n'y a pas non plus de sentiment et d'expérience de la possibilité de la culpabilité. Pour lui, l'irréversibilité du temps est un fait à accepter et non pas la cause d'un danger de précipitation. Seulement, celui qui est conscient du néant, de l'existence subjective du néant, perçoit la non-répétitivité et l'irréversibilité du temps comme un appel continuel et angoissant. Le nihiliste n'est pas celui qui lutte contre le vide, l'existence du néant, mais celui qui le nie par un pathétique sentimental, humanitaire et mensonger.

(Le mode de discours et le caractère de l'énonciation) Nous arrivons ici à la ligne de démarcation de la poésie d'Attila József vers la fin de sa vie, à ce qui définit la quantité accrue et le caractère de cette poésie. Car, s'il n'y a pas de vie ayant une qualité propre sans l'activité de contenu et l'existence authentique, il faut créer sans cesse. Dans le cas d'Attila József, c'est justement non seulement à cause de ses disponibilités créatives, de sa position marginale, mais aussi à cause de sa conviction profonde que la création artistique est la plus apte à faire valoir les composents essentiels de l'existence et de sa hiérarchie interne, en face du « procédé » pur et simple, ou de l'angoisse du vide et du non-être, que l'on constate, comme une conséquence naturelle, l'accroissement de sa production poétique qui n'est ainsi qu'un ultime *refuge*. Le procédé pur et simple ou l'abstraction pure et simple, signifiaient pour lui à la fois une vie sans authenticité, sans réalité, sans activité et nécessairement favorable à provoquer *l'état névrotique effrayant*. Sa méditation existentielle, sa vue existentielle se rapportant toujours à lui-même est devenue si forte que *passer à l'activité créative* n'était pas seulement pour lui un programme poétique ambitieux, ou bien une obligation sociale altruiste, mais bien une condition élémentaire pour vivre. Regroupant la chaîne associative de ses méditations autour des moments heuristiques poussé par le danger de tomber dans le néant, de perdre son moi, il est obligé d'énoncer, de parler à haute voix, par une méditation, une régistration continuelles.

Son freudisme est ainsi placé sous un nouveau jour.

La psychanalyse, proche des théories philosophiques de l'époque qui attribuent une place centrale à l'existence de l'individu, veut mettre en lumière les couches profondes, primitives, voilées historiquement et spirituellement de la langue et s'en servir comme un outil de *l'énonciation* authentique, sans déplacement. Nous savons, de sources sûres, que le poète était attiré par la possibilité de « tout dire pendant les séances psychanalytiques » encore plus que par le désir d'établir des contacts.

(Trois comportements, trois modes de création, trois sujets) Les trois sujets, les trois modes de création qui sont véritablement importants à cette époque-là sont imprégnés par le caractère des situations et des énonciations

permettant de tout dire; à chaque fois de façon différente et à chaque fois d'une intensité variable. Ces trois modes signifient en même temps trois comportements, trois tentatives de se sauver face au gouffre de plus en plus béant et dangereux de l'état sans activité et du procédé pur et simple de vivre, du non-être, du néant et du vide. Ces trois modes sont naturellement interdépendants, et s'il n'y a pas de parois étanches entre eux et entre leurs antécédents, on peut cependant bien les distinguer les uns des autres ainsi que de leurs antécédents. Le premier cercle est celui de l'amour, le deuxième est celui de la vie publique proprement dite, et le troisième est la prise de conscience stoïque de la conséquence de son comportement, de la signification cathartique de sa vie en péril, de son sort tragique.

Le plus grand nombre des poèmes appartenant au premier groupe, et qui sont en même temps les plus importants et les plus connus, ont été écrits à *Flore*. Il est pourtant surprenant que les poèmes écrits au même moment ou plus tôt et adressés à des personnes différentes ont un effet esthétique plus fort et illustrent mieux le caractère de l'époque finale. Les poèmes du deuxième groupe ne sont pas très nombreux, mais ils présentent déjà, en mieux et plus profondément que les poèmes d'amour, le caractère poétique du troisième groupe et ce qui rend le procédé créatif de notre poète particulier en créant une sorte de rupture non seulement avec les périodes précédentes de sa création, mais aussi avec l'histoire de la poésie hongroise.

(L'énonciation des sentences) Quelle est donc la caractéristique poétique de ce dernier groupe ? A l'intérieur de tout dire, ce sont des modes d'expression basés sur *l'énonciation*, *la sentence*, *l'Aussage*, en déterminant une situation, en enregistrant un dénouement, en traduisant un jugement, où ce dernier est en même temps *Urteil* und *Rechtsprechung*, jugement et juridiction, Urteil und Rechtsprechung über einen sprachlich wiedergegebenen Tatbestand, jugement et juridiction à la base d'un fait établi. Ils sont affirmatifs même s'ils prennent souvent le mode interrogatif, impératif et subjonctif. L'impulsion linguistique, l'intention spirituelle sont données par l'énonciation, l'affirmation et la sentence. Ces poèmes sont, par comparaison avec le mode poétique en vogue à l'époque et même avec celui de la création populaire, courts, avec des vers brefs, avec des strophes brèves. Ils ont souvent été appelés *chansons*, mais ils n'appartiennent pas aux genres hongrois de la chanson. Sous ce point, ils sont également profondément différents des pièces des *Médaillons*. Il est heureux que ces poèmes n'aient jamais été mis en musique et qu'ainsi on ne court pas le risque de les entendre chanter de la façon criarde du style fin de siècle à la Medgyaszay. Ce qui conviendrait le mieux à ces pièces ce sont les compositions de Webern, condensées et d'une pureté mathématique, évitant les effets soulignés, possédant des contrastes et une construction claire et pourtant grave, comme celles que le compositeur fit pour les pièces de Trakl, ou les cantiques latins, ou bien les morceaux néoclassiques d'un Jones.

Même si ces poèmes prennent dans quelques vers, dans quelques formules, les réminiscences de la chanson de ses époques antérieures d'une structure folklorique universelle bien que d'une transparence surréaliste et avec une légère défiguration, on peut en déceler les antécédents conceptuels et sentimentaux et on peut dire que ces poèmes sont plutôt leurs conclusions interprétées ou appliquées, leurs sentences sommaires. Ils sont à rapprocher plutôt à des formules gnomiques, axiomatiques ou sententielles qu'à des chansons. La formule purement notionnelle, purement littérale, purement rhétorique de l'épigramme ou du poème épigrammatique est pourtant plutôt éloignée de ces morceaux même s'ils prennent les éléments de leurs métaphores à un très haut niveau de l'abstraction et établissent leurs conclusions à un niveau encore plus élevé. Ils sont plus proche du *Spruch*, c'est-à-dire du caractère métaphorique toujours existant de celui-ci et qui crée une dépendance, une causalité naturelles, *sans signes* grammaticaux ou logico-formels, ou bien en les suggérant, en les réduisant au minimum, comme pour ainsi dire sous le signe d'une atmosphère spirituelle évoquée par les liens symbolico-logiques.

Ces caractères du genre correspondent-ils au type idéal qu'Attila József a dessiné dans ses écrits théoriques de la fin de sa vie? Cette question revêt une importance d'autant plus grande que notre but est non pas d'établir un inventaire des moyens et des modes d'un genre, mais bien d'établir l'origine de ce genre et le confronter avec d'autres formes utilisées par le poète. Le poème est une illimité limitée — son existence est l'activité d'anéantissement et de création simultanés de la réalité; — la multiplication infinie et le rayonnement de l'intuition; — la création d'un manque du monde et la création d'un ordre dans le monde; — l'élévation du quotidien, de la temporalité éventuelle dans l'intemporalité essentielle et historique; — la création d'une structure linguistique à partir des qualités de valeur, conformément à des centres, à des nuclei, au noyau d'un fruit; — l'organisation synthétique existentielle de l'essence des choses; telles sont les formules que nous pouvons trouver dans ses écrits théoriques ou déduire de ces écrits.

Ces définitions succinctes et philosophiques de sa poétique comprennent les aspects qui sont nécessaires à la description poétique de ces poèmes. Or, pour donner une description des caractères poétiques de ces aspects dans leur ensemble pour déterminer leurs origines et pour expliquer leurs effets, il ne faut pas passer sous silence le domaine de la psychologie de la création et de la réception.

(L'authenticité de l'illumination) Ces poèmes sont les manifestations d'un état final de réflexions, d'un reflet de la vie, d'une synthèse existentielle de la chaîne de la prise de conscience. Ils irradient vers nous la force de la synthèse à la fois a priori et a posteriori de l'énonciation, de l'affirmation, de l'Aussage.

Car ces textes, produisant un effet du sentiment spontané, avançant avec la liberté des associations, se rattachant par le symbolisme transcendé

et utilisant la première personne dans leur forme, ont le caractère a priori et le pouvoir des affirmations « métaphysiques » des révélations. Ces poèmes sont basés sur les possibilités de ce mode d'énonciation et, en les analysant, on voit d'emblée que le premier vers, la première phrase ou la première strophe expriment la connaissance de l'histoire individuelle, sa conclusion heuristique parfois voilée, mais toujours en pleine harmonie, produisant ainsi un effet de surprise. « J'ai reconnu déjà depuis longtemps », « Personne ne me soulève plus », « Je suis vaincu (si victoire il y a)», « Je n'ai eu de confiance qu'en moi-même, dès le début », « Mon malheur se tasse, il ne disparaît pas ». Parfois le commencement du poème ne porte pas le signe linguistique de la première personne, car le poète utilise un autre procédé, caractéristique également de ce groupe de poèmes, à savoir l'invocation à la deuxième personne, pour exprimer la conclusion de son sort, les exigences d'un comportement. « Tu sais qu'il n'y a pas d'excuse, la tristesse ne sert à rien, sois, ce que tu devrais être, un homme ! » « Sois bête ! N'aie pas peur; /la belle liberté n'est qu'une bêtise ». « Ce que tu caches dans ton cœur/ ouvre-le pour les yeux », « Avec un bâton tu t'en es venu, Pas avec des fleurs. . .»

Quelle force aprioristique dans ces débuts de poèmes, dans ces affirmations ! Pour démontrer comment ils multiplient et aggravent la signification, l'attitude, le ton de ces énonciations, revenons aux deux premières citations. « J'ai déjà reconnu depuis longtemps ». Dans cette phrase le temps perdu, l'angoisse de la clôture d'une histoire individuelle sont marqués à plusieurs reprises par des signes linguistiques (Déjà, depuis longtemps, etc.). « Personne ne me soulève plus » — dans cette phrase la négation de l'espoir, le sors inévitablement sans issue sont rendus dans chacune des cinq parties par cinq signes linguistiques accentués.

L'existence est une synthèse — a dit notre poète. La réalisation la plus véritable de la synthèse de l'existence est l'œuvre d'art. Ces débuts, ces énonciations, ces affirmations sont autant de conclusions, de conclusions du début et de l'état final, de la qualité du sort, de la synthèse existentielle toujours tragique, et ils sont les noyaux, les nuclei du poème qui s'étendront dans l'ensemble du poème comme une sorte de comportement, une relation ou une exigence de comportement. L'idéal poétique n'est plus pour Attila József l'enchaînement des structures à l'intérieur d'un même poème, mais un noyau sur lequel la construction s'édifie. Et en fait, les noyaux intuitionnels du poème (qui sont dans la plupart du temps des débuts de vers) *vont, par une force intérieure, s'enfler comme une sphère* pour donner un corps au poème, pour devenir une totalité poétique. Comme des rayons jaillissant des nuclei, un va-et-vient d'associations soutient la structure pour donner une totalité. L'élément heuristique de l'intuition se divise ainsi en parties multiples qui se reflètent dans l'ensemble du poème. « Je le sais depuis très longtemps », « Je suis vaincu (si victoire il y a) », « Voici qu'enfin j'ai trouvé ma patrie »

sont autant d'énoncés ayant tous un nucleus d'éclaircissement auquel toutes les énonciations de l'ensemble du poème se rattachent, en relation affirmative ou interrogative. « Que sais-je depuis très longtemps ? », « Comment et pourquoi suis-je vaincu ? », « Comment et où ai-je trouvé une patrie ? »

L'authenticité aprioristique de l'énonciation, de l'affirmation, de l'Aussage se trouve projetée dans les chaînes associatives du noyau intuitionnel rayonnant, d'autant plus que les chaînes associatives qui se trouvent sur ces rayons sont elles-mêmes des énonciations, des affirmations, des Aussage, et possèdent un caractère gnomique, axiomatique. C'est cette authenticité qui donne une valeur esthétique au procédé très caractéristique de ces poèmes, à savoir que leur riche système métaphorique ne comporte que très peu d'allusions autobiographiques directes et sans abstraction ou de descriptions directes et sans abstraction du milieu, leur système scénique est presque toujours symbolique, se borne à des allusions symboliques; condensé, il devient allusif par rapport à l'être, à l'histoire, à la nature, aux éléments primitifs de la pensée.

Je n'ai pas de maîtres méchants,
les vers n'attendent pas mes ordres,
Comme les poissons et les dieux
je vis dans la mer et dans le ciel — *ainsi une*
première fois
Elle m'a aidé sans me donner d'aide.
Elle pouvait être flamme, mais sans être les cendres,
Autant de vérités, autant d'amour.
Et moi, je me suis retrouvé seul — *ainsi une*
deuxième fois
Prends-moi, forme constructrice,
Et quand on me force à t'affirmer à te nier,
aide-moi à chaque fois — *ainsi une troisième fois*

Et ainsi à chaque fois dans ces poèmes. Les énonciations axiomatiques, gnomiques, sententionnelles apparaîssent parfois dans chaque vers, parfois dans des couples de vers, parfois dans des strophes, mais elles sont toujours présentes et se succèdent.

Le rythme de ces poèmes, la construction des vers et des strophes, ainsi que tous les autres procédés stylistiques, rhétoriques et poétiques correspondent à ce mode de discours énonciatif, en augmentent son authenticité aprioristique, soulignent son caractère abstrait, de jugement et de conclusion. Naturellement, on pourrait aussi dire le contraire. On devrait même dire le contraire: les procédés stylistiques, rhétoriques et poétiques de ces morceaux sont les conséquences nécessaires de ce mode de discours, de l'énonciation, de manifestation.

Ainsi, se crée une correspondance du rythme biologique, du discours et de la mesure dans ces morceaux pleins d'une inspiration poétique et philosophique, qui n'est possible que sous la contrainte « de la pensée réfléchie », prête à se manifester, à trouver sa forme énonciative:

Toi, qui te moques des peines,
Car j'ai pris tes soucis,
dans ces vallées des ombres
tu dois veiller sur moi.

Le premier vers est une préparation, une attente, le deuxième une explication partielle, une clôture partielle, le troisième crée une pause momentanée pour préparer le quatrième, par des sonorités graves, et par un contrepoint à l'élan et à l'élévation du début.

La fin des vers correspond presque toujours à la fin de la phrase. L'enjambement est très rare, et lorsque nous trouvons de temps en temps une partie de la phrase, un syntagme déplacés au début du vers suivant, il s'agit alors d'un procédé pour souligner, mettre en relief une partie ou un syntagme:

Je suis resté seul pendant des années,
Puis des gens vers moi sont venus nombreux
Dire qu'être seul c'est ma destinée.
Avec eux pourtant j'eusse été heureux.
(Adaptation de Guillevic)

La césure correspond normalement aux unités du discours, mais toujours avec un jeu, pour alléger les limites et pour éviter la monotonie des affirmations impersonnelles.

J'ai regardé sous le soir
les roues dentées du ciel —
avec des fils brillants et infinis
le métier du passé tissait la loi
et de nouveau j'ai regardé le ciel
sous les vapeurs de mes rêves
et j'ai vu que le tissu de la loi
se déchire toujours quelque part.

Un fait peut-être encore plus important est que le rythme de la respiration, l'inspiration-expiration, le rythme du discours, la montée et la descente du désir de parler, l'ouverture et la clôture du discours se déroulent en harmonie parfaite avec la production du sens, dans l'ensemble ou dans une unité, dans un sous-ensemble ou dans une sous-unité. Attila József aime particulièrement les morceaux à deux vers, cette forme historique et folklorique, qui remonte à des souvenirs atavistiques primitifs, et il les élargit souvent par un redoublement, créant des strophes de quatre vers ou des ensembles de deux strophes de quatre vers chacune.

Je disparaîtrai tout à coup peut-être
Comme au fond des bois la marque des bêtes.
(Adapt. de Guillevic)
Ma jeunesse, toi comme un vert fourré,
Tu semblais sans fin et toujours durer.
Maintenant j'écoute et c'est en pleurant,
Les arbres tout nus craquer dans le vent.
(Adapt. de Guillevic)
Voici, la suffrance, à l'intérieur,
Mais là, à l'extérieur, l'explication.

Ta plaie est le monde — elle brûle, elle flamboie
Et tu sens ton âme, la fièvre.
Tu es prisonnier tant que ton cœur se révolte —
tu ne peux te libérer que si, de ton gré
tu ne te construis pas une maison
où le propriétaire s'installera.

Ces harmonies se modulant les unes les autres, font que le ton, le rythme du discours, la tonalité de chaque phrase deviennent tout à fait naturels, complets, clairs et saturés. Ce fait est encore accentué par la simplicité discrète des rimes, de leurs emplacements aussi bien que de leur choix. Le poète emploie, avec une nette préférence, des rimes suivies, des rimes croisées ou des demi-rimes; négligeant davantage les rimes riches, au profit des assonances naturelles à belle sonorité; la sonorité est enrichie par l'emploi de formes antiques, mesurées et par un jeu subtil des syllabes toniques et atones.

Mon Dieu, accorde-moi la peur.
J'ai grand besoin de ta colère.
Surgis de tes profondeurs.
Sors-moi du cours du néant.
(Adapt. de Guillevic)

Dans ces vers, produits par une énonciation, les exclamations, les interrogations sont aussi rares que les procédés syntaxiques inattendus ou irréguliers. C'est justement cet attachement à des énonciations pures qui apporte la valeur et l'authenticité de ces associations. Le trait caractéristique de ces poèmes ne réside pas dans la contraction de très larges sphères, pas plus que dans une construction scénique ou un système d'allusions succinct donnant l'arrière-plan de ses associations, mais dans le fait que sont réunis en une seule image, en une seule métaphore ou en une seule période le personnel et l'universel, le concret et l'abstrait, le sentimental et le spirituel, et cela avec une facilité naturelle. Attila József a toujours souligné la dialectique de l'ensemble et des parties, à savoir que seule la totalité du poème a une signification, mais chacune des parties comporte et émet un aspect de cette signification. En effet, les affirmations donnent, en se suivant, la signification totale du poème, mais chaque strophe, chaque période et chaque vers en contient également le caractère énigmatique, axiomatique, sententionnel.

Je n'ai pas de maîtres méchants,
les vers n'attendent pas mes ordres,
Comme les poissons et les dieux
je vis dans la mer et dans le ciel.

(L'authenticité de l'expérience) L'authenticité aprioristique, « métaphysique » de l'affirmation, de l'énonciation est soulignée dans ces poèmes par l'authenticité a *posteriori* de l'affirmation, de l'énonciation. Le début est très souvent la conclusion illuminative et intuitionnelle d'une méditation — c'est en même temps un commencement, la mise en route d'un procédé rela-

tionnel de la conclusion par rapport au procédé relationnel de la vie et du comportement du sujet. Les conséquences de comportement ou les exigences de comportement de cette conclusion se révèlent par la suite, au cours de ce procédé. Comme déjà dit, elles sont formulées, elles aussi, comme des sentences, des axiomes. Le noyau du poème peut s'enfler comme par un rayonnement d'associations car il est soutenu par une élaboration, par un mouvement vertical.

Le caractère de ce mouvement est défini par *l'idée du temps, par le vécu du temps* chez le poète. Le *futur* a chez lui un grand rôle, mais ne devient pas prépondérant, subordonné aux autres catégories. Le caractère tri-dimensionnel du temps, et à l'intérieur de celui-ci, du procédé individuel, la causalité du passé-présent-avenir seront ainsi préservés. Le poème est donc l'évocation d'un procédé, d'une action intérieure, ce qui, conformément à la causalité, se manifeste par des métaphores prises dans *le monde objectif* du poète, bien que très rarement par des métaphores provenant directement du milieu ou de la biographie, en conséquence de leur caractère de synthèse de l'être. Ces deux faits: le procédé de causalité et les métaphores et les scènes prises dans le monde objectif du poète, donnent l'authenticité *a posteriori* de la synthèse du poème entier. Ces relations de cause à effet, la présence continuelle de l'expérience établissent un rapport étroit entre les énonciations du texte, rapport toujours cohérent et exprimant une stricte causalité, si bien qu'il se passe de toute conjonction, de tout *marque* grammaticale. L'absence de ces signes augmente l'évidence de la causalité et le caractère sententionnel, gnomique et axiomatique du texte. En voici quelques exemples:

Je serais une bête et sans honte,
sans vous qui jouez avec moi —
Parmi vous je suis devenu fou, moi qui suis fini.
Je suis homme, et ainsi je suis ridicule.
Prends-moi, forme constructrice,
Et quand on me force à t'affirmer, à te nier,
aide-moi à chaque fois.
Tu sais que mon cœur est un petit enfant
ne me rend pas mon reniement;
n'aveugle pas mon âme
laisse-moi parfois entrevoir le ciel.

Ces vers décrivent l'acheminement d'un procédé qui part d'un point supérieur, d'un début, puis qui suit un mouvement en forme de spirale pour se compléter à un point inférieur, à la fin. C'est un procédé intérieur. La poésie hongroise connaît très bien et utilise très souvent ce moyen qui consiste à donner un tableau de genre, la description d'une situation, ou une histoire des événements, personnels ou non, la description d'un milieu. Attila József maintient cette tradition tout en la transformant, visant toujours à l'authenticité provenant du vécu, il intercale des procédés biographiques ou relatifs

à un milieu de son *monde* intérieur dans la ligne de ces énonciations-jugements. Ainsi, évitant de déranger la construction verticale de l'ensemble, il renforce même son authenticité *a posteriori* par les métaphores unissant l'abstrait et le concret, le personnel et le général, l'individuel et l'universel.

En d'étranges lieux divaguant alors,
Le désir a mis ses crocs dans mon corps
Et c'est le regret qui vient maintenant.
Ah ! Que n'ai-je encore attendu dix ans !
(Adapt. de Guillevic)

Ce caractère résiste à la reprise des éléments biographiques ou des éléments du milieu ou de la réalité et même à l'expression de la causalité. Un des poèmes appartenant à ce groupe, écrit d'ailleurs sous deux variantes en fournit un exemple négatif. Il s'agit de « *Rassurant* » et de « *Ce que tu cache dans ton cœur* » dans lesquels les strophes ne comportent pas d'éléments du milieu, de l'histoire et des pensées non-transformées dans les métaphores et dans la construction des scènes, sont des chef-d'œuvres de cette époque; par contre, les strophes qui comportent ces éléments perdent leur caractère sententionnel, gnomique et axiomatique, leur force à émettre une conclusion, un jugement ou un comportement. Même si c'est un sacrilège du point de vue esthétique, on éprouve sans cesse le désir, l'envie de confondre ces deux poèmes, de les lire ensemble. Les trois strophes du milieu de « *Ce que tu caches dans ton cœur* » sont plus riches, en ce qui concerne la pensée notionnelle et littéraire

L'amour — on le dit —
tue celui qui vit.
Mais le bonheur est aussi nécessaire
que le pain.
Et celui qui vit, est comme l'enfant
et veut se blottir sur les genoux de sa mère.
Tuent ceux qui n'enlacent pas
et le champs de bataille est le lit de noces.
Sois comme l'Octogénaire
qui est tué par
les jeunes et qui tout sanglant
procrée des milliers de fils.

Mais le poème serait plus homogène, aurait un caractère de discours plus sûr, correspondrait à une nécessité de s'exprimer plus directement et plus en rapport avec l'expérience, établirait un jugement plus définitif, si on prenait les strophes de l'autre variante.

Ce que tu caches dans ton cœur
Tu dois l'ouvrir pour tes yeux;
Ce que tu distingues par tes yeux,
tu dois l'attendre dans ton cœur.
(Tu peux encore regarder
le ciel qui tourne lentement,
toi qui gemis lentement
tu dois créer ta destinée.)
Tu n'as plus l'épine

cassée dans la plante de ton pied.
Et maintenant ta mort aussi
est tombée doucement de ton cœur.
Ce que tu distingues avec tes yeux
Tu dois le prendre dans tes mains.
Ce que tu caches dans ton cœur
tue-le ou embrasse-le maintenant.

Mais pourquoi ce caractère *a priori* et *a posteriori* et son unité bipartite révêtent-ils une si grande importance? Parce que le poète prête à son texte, à son œuvre d'art le double caractère de l'âme humaine et de l'esprit humain. Nous voulons arriver à la *veritas innata*, à sa possession et énonciation, et à la *veritas experimenta*, à sa possibilité, à sa mise en paroles, à sa communicabilité. Et naturellement, à l'harmonie des deux. Et cette harmonie n'est possible que par le discours de l'art, de la poésie.

Il est cependant temps de revenir au caractère central de ces poèmes, à ce que nous avons appelé, faute de mieux, leur *caractère Spruch*. C'est un genre prélittéraire, mais qui a toujours été repris par la littérature écrite, avec une fonction bien différente, il est vrai, un genre qui exige dans tous ses éléments une construction très fermée et définitive, un mode de discours le plus succinct possible, une forme poétique la plus élaborée possible, une abstraction poussée, des métaphores les plus personnelles. Exprimant la loi en vigueur, le jugement sans appel, la bénédiction sauvegardante, l'imprécation défensive; il lui fallait une forme authentique et intégrale dans sa logique et dans sa forme poétique, car le plus petit changement aurait pu lui enlever sa force magique, anéantir le pouvoir du verbe, de la parole.

(*« Que pour autrui, mais pour soi jamais. . .»*) Attila József a fait preuve d'efforts inouïs pendant les deux dernières années de sa vie, comme s'il se sentait terriblement pressé. Il voulait ériger la vie, l'existence par « l'activité » artistique, par l'activité de l'énonciation, comme un système de défense contre les tourbillons du néant, contre la vie négative. Il a tout pris en considération pour évaluer ses propres possibilités, mais il les a jugées avec un précision inébranlable et il les a considérées avec la rigueur des lois dans l'ordre de la valeur esthétique, de la parole. Le résultat, même à la fin, était plutôt négatif « Voici qu'enfin j'ai trouvé ma patrie, . . . Si veut m'enterrer qui m'enterrera ». Ce n'est pas que l'existence humaine lui apparaîsse vouée au néant, mais c'est sa propre destinée qui porte la tragédie fatale. Il n'a nié ni la loi ni l'espoir. La loi lui paraîssait justifiée par son sort, et il avait la force de la dire; il a gardé l'espoir pour les autres, pour ses camarades, pour nous. Dans ces derniers poèmes, on distingue une sorte d'élégie au delà du tragique. Auparavant il avait répondu par des jeux de l'esprit à sa douleur. Maintenant, on dirait que l'élégie cache l'humour de la résignation de Job, humour né de la confiance et du savoir que les forces directrices de la vie se transmettent à notre genre humain malgré toutes les catastrophes individuelles.

Le printemps, l'été sont beaux, qui le nie?
L'automne est plus beau, quand l'hiver est fait
Pour qui n'espère un foyer, la famille
Que pour autrui, mais pour soi plus jamais.
(Adapt. de Guillevic)

Attila József a formulé le monde en crise du XXe siècle, le monde en crise dans la Hongrie du XXe siècle, avec une perfection et une pureté classiques. Il fut l'un des classiques de son époque, à tous les points de vue — si on nomme classique le poète capable, par les meilleurs moyens poétiques de ses prédécesseurs, de proférer l'essentiel qui préserve la vie et qui dirige la vie. Et Attila József en a effectivement formulé des lois par des procédés renouvelés et appropriés à l'usage individuel du discours poétique.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 22 (3—4), pp. 269—286 (1980)

Attila József et Franz Kafka

Par

György Rába

« Il était mon ami, je ne le connaissais pas ». C'est par cette phrase, pour ainsi dire, symbolique, que Pál Ignotus, un des partisans les plus fervents d'Attila József, commence son nécrologue dans la revue littéraire Szép Szó.[1] Plus tard, Aladár Komlós a démontré que, du vivant du poète, même ses amis n'étaient pas conscients de son génie.[2] Récemment, András Stark et Antal Bókay ont publié une étude destinée à changer l'opinion littéraire courante sur la personnalité du poète, recélée dans son œuvre de sa dernière periode. Leur mise au point intitulée *C'est parmi vous que je suis devenu fou* en arrive à deux conclusions lourdes de conséquences: 1. Le diagnostic mis en relief par la pathographie de Róbert Bak (Szép Szó, 1938) s'avère nettement exagéré, sinon erroné, à cause des méthodes psychanalytiques appliquées d'une façon orthodoxe; 2. ce diagnostic-ci et le traitement médical ont abouti à ce qu'on appelle la stigmatisation du poète, ce qui veut dire que par conséquent l'opinion collective s'est enracinée dans l'idée de la maladie mentale d'Attila József, tenue inguérissable, d'autre part lui-même était incité à s'identifier à cet aliéné.

Stark et Bókay se proposent à expliquer un des motifs qualifié, d'ailleurs à juste titre, « l'un des plus étranges » des derniers poèmes d'Attila József, notamment « la notion d'une culpabilité incompréhensible, le sentiment de culpabilité de l'innocent », et ils ajoutent: « C'est une qualification incompréhensible, car elle est inconcevable, discriminatoire, vue de l'intérieur, du point de vue de la conscience de l'individu, et elle touche l'homme tout entier bien qu'il ne se sente pas en marge des normaux, des innocents. La culpabilité est le résultat d'une qualification sociale, venue de l'extérieur, d'une stigmatisation.»[3] Ce motif détermine profondément la poésie d'Attila József à partir de la seconde moitié de 1935, sinon avant, et les deux auteurs interprètent assez fidèlement la signification des énoncés de nombreux poèmes de cette période. Cependant, d'autres auteurs (par exemple Gyertyán, Béla G. Németh)[4] ont déjà noté plus tôt l'apparition inattendue du problème de la culpabilité dans l'œuvre d'Attila József. Julia Levendel et Béla Horgas l'ont signalé même dans deux de leurs essais dont *C'est en vain que j'ai été bon, en vain que*

j'ai été méchant ont discerné la présence latente de ce motif dans *Számvetés* (Compte rendu) qui date de 1934.[5] Enfin, Zsuzsa Beney relève le rôle prépondérant de ce motif dans une étude pertinente et concentrée sur l'analyse et de la *Weltanschauung* et de la foi du poète, dignes à être distinguées dans ses derniers poèmes, et elle n'hésite plus à conclure à un tournant survenu dans l'évolution poétique d'Attila József.[6]

Dans les mémoires d'Andor Németh, on lit qu'il tomba dans une librairie sur les romans posthumes de Kafka et fut ravi en particulier du *Château*. « Il en fut de même d'Attila, à qui j'avais prêté le *Schloss*. Lui aussi en subit l'influence décisive, comme on le sent nettement dans ses poèmes ultérieurs... Eh bien, Attila me dit une fois que, dans le périodique psychanalitique intitulé Imago, un article avait paru sur Kafka. Son médecin avait ce numéro, je devais y aller et le lui demander.»[7] Németh parle au pluriel des romans posthumes de Kafka, pourtant le *Procès* avait déjà paru en 1925 et le *Château* en 1926. Selon ces mémoires, Attila József a donc pu connaître ces deux publications, alors que les œuvres complètes en cinq tomes, éditées par Max Brod, contenaient de nouveau, dès la première année de la publication en 1935, les deux « grands » romans. Le psychanaliste cité était le docteur Rapaport que József avait consulté en 1930—31, et l'étude dans l'Imago de Hellmuth Kaiser: *Franz Kafkas Inferno. Ein psychoanalytische Deutung seiner Straf-phantasie* avait paru dans le No I de 1931 (41—103). Kaiser se refère à plusieurs œuvres de Kafka qu'il cite aussi. Ce qui est le plus important, c'est que son interprétation est basée sur l'analyse de trois récits, *Rapport à une académie* (Ein Bericht für eine Akademie), *Métamorphose* (Die Verwandlung) et, la plus détaillée, celle de *Colonie pénitentiaire* (In der Strafkolonie). Par conséquent, il est certain que notre poète connaissait au moins depuis 1931 les trois œuvres de Kafka.[8]

Pour illustrer l'influence de Kafka exercée sur le poète hongrois, Andor Németh a recours à citer le poème intitulé *Le péché* (1935), à son avis preuve irréfutable de l'influence mentionnée: « *Je suis sans doute un pécheur endurci! / Mais je peux m'en accommoder. / Pourtant un détail me pèse. Voici: / Où donc est caché mon péché?* » (Ad. de Jean Rousselot). Ces concepts s'accordent exactement avec le problème du péché incompréhensible, du sentiment de culpabilité de l'innocent, comme en parlent Stark et Bókay. « Où donc est caché mon péché » — cette interrogation figurée suggère que le péché est inconcevable, qu'il vient de l'extérieur, car il est « indiscutable » (cf. la deuxième strophe) et confirmé par l'assentiment général. Dans son essai sur Kafka, Bernard Groethuysen écrit: « C'est l'accusateur qui rend coupable. Personne ne saurait choisir ses propres crimes.»[9] Parmi les quelque quinze poèmes et plus de József où l'on repère clairement l'inspiration de Kafka, il y en a une dizaine où « la culpabilité sans péché » frappe en tant que motif central plus ou moins nuancé, alors que dans quelques autres il peut être deviné. Il est relativement moins

marqué précisément dans le poème (*Je suis vaincu*, 1937) dont une expression fut choisie par Stark et Bókay comme titre de leur étude, *Je n'ai personne à qui me rendre*, par là le poète évoque indirectement ce motif, et il dit encore: *sans vous qui jouez avec moi*, c'est-à-dire que sans eux il serait « sans honte » un « animal » même, donc un être instinctif sans conscience du péché. Par contre, plusieurs poèmes, datant également de 1935, formulent avec la force d'un paradoxe le sentiment du péché inconcevable. *J'ai toujours écouté comme un conte | l'enseignement sur le péché, Après | je riais même:* cette déclaration dans *Je ne savais pas* est une réinterprétation du concept qui vaut déjà un revirement dans sa *Weltanschauung*, et qu'il accepte immédiatement: *Désormais je sais.* Dans cet autoportrait l'infamie *noircit le cœur tel un lit funéraire*, et le vœu final se formule ainsi: *puissiez vous tous être de tels pécheurs | pour que je ne reste pas tout à fait seul.* Encore plus directement, il évoque le caractère caché du crime dans le poème commençant par *Qu'il est heureux celui. . .*: *Qu'il est heureux celui qui a un dieu | son péché n'est que la réalité visible.* Il révèle donc au moins que son « péché » n'est pas une faute ou un manquement. Dans *Comme un enfant* il clame avec douleur l'absurdité de son sentiment de culpabilité et la peur qui en résulte: *accroupi, je ne fais qu'attendre le miracle | que vienne celui qui pardonne | et qu'il dise enfin ce qu'il | me pardonne dans cette fosse aux loups.* Le crime indémontrable, dont on ne peut même pas savoir sur quoi se base l'accusation, est le problème fondamental du *Procès* de Kafka. « Je ne peux même pas vous dire que vous êtes prévenu, plutôt je ne sais pas s'il y a une accusation contre vous » — dit dès l'exposition l'inspecteur à Josef K., tandis que son avocat, selon lequel son affaire est la plus difficile de toute sa pratique, lui révèle que « la procédure n'est pas publique . . . les documents, *surtout l'acte d'accusation*(!) sont inaccessibles au prévenu et à la défense, nous ne savons donc pas en général . . . ce que la première requête doit viser », ensuite il lui communique que « la procédure est secrète, non seulement au public, mais aussi au prévenu ».[10] La structure du poème intitulé *Le péché* qui s'avère pour Andor Németh la preuve décisive de l'inspiration de Kafka suggérée à Attila József, s'est articulée de la façon que son Moi lyrique paraît s'efforcer à déterrer tant son crime que son juge, mais en « jouant » la scène de la reconnaissance, tout en modifiant ses aveux, il se montre ignorant du péché qu'il assume, car il ne sait même pas quelle loi il a enfreinte. En ce qui concerne le fragment, à peu près contemporain du *Péché*, intitulé *Du Dossier d'une procédure criminelle*, pour l'expérience qui en constitue la base Attila József n'avait pas dû recourir à Kafka. Et pourtant, László Balogh a l'impression qu'il était inspiré « par Dostoïevski et Kafka »,[11] puis Levendel et Horgas, comme aussi pour *le Péché*, tout en se servant de l'euphémisme « d'expériences fournies par les lectures »[12] font allusion à Kafka, mais à la fois ils admettent la suggestion, sur un pied d'égalité, de la psychanalyse. A première vue il semble que ce fragment expose autrement l'idée de culpabilité que le *Péché:* le « pré-

venu » voudrait que ce soit précisément son juge qui lui apprenne la nature de son crime, il lui suggère même la possibilité de l'acquittement en lui faisant prononcer des références au manque de preuves. Le troisième personnage de cette scène, l'accusateur ne connaît certes pas exactement le crime, mais reconnaît celui qui l'a commis, sa culpabilité est donc *indiscutable*, tout comme le formulait le *Péché*, et c'est précisément l'altercation entre le prévenu et l'accusateur qui révèle que son péché est constant ou inévitable — sa répétition, c'est la vie même. Groethuysen semble expliquer ce poème posthume en écrivant de Kafka: « Personne ne peut vivre sans jugement. S'il était jugé, il serait tranquille.»[13] En fin de compte, il n'y a pas de contradiction entre la scène restée en fragment et le *Péché:* dans son poème publié ou bien il cherche son péché avec un dramatisme condensé plus artistique, en organisant pour ainsi dire une enquête avec son Moi lyrique pour le découvrir (« *J'ai cherché ce péché . . . J'inviterai mes amis au café | Pour, devant eux, le reconnaître.* » ad. de Jean Rousselot), ou bien il a dramatisé après coup le poème et, le jugeant plus faible, ne l'a pas publié, mais cela peut être motivé aussi par la découverte d'une vision réduite au personnage central. L'enseignement tiré du conflit dramatique de *Crime et châtiment* pouvait avoir aussi sa part dans la naissance de cette scène. Mais ce qui est valable pour les deux œuvres, c'est l'absence d'une formulation positive du péché. Voilà comment Wilhelm Emrich définit le cas du Josef K. de Kafka: « Nulle part dans le roman son péché n'est défini avec précision, puisqu'il ne s'agit pas de la culpabilité personnelle, définissable par des faits, de Josef K. Pourtant, le péché est défini indirectement. Dès la prévention de Josef K, le gardien, Franz, dit: « Tu vois, Willem, il avoue ignorer la loi et en même temps il proclame son innocence. Le crime de Josef K. est l'ignorance de la loi » — souligne Emrich.[14] Mais dans quelle mesure cela se rapporte-t-il à Attila József? En tout cas, une condition implicite de sa représentation du péché est « qu'il ignore la loi ». László Balogh est amené à reconnaître que le poète a fait connaissance du *Procès* grâce à Andor Németh.[15] Mais seulement nous en rapportant au témoignage d'Andor Németh qui ne cite que le *Château* comme livre préféré de son ami, livre qui est d'ailleurs la chronique d'une lutte menée contre une puissance invisible et ses dépositaires, même alors nous sommes en droit de dire que là aussi il y a un cas d'accusation de l'innocent. C'est l'histoire d'Amalia. Un des fonctionnaires influents du « château » a des vues sur elle et, dans une lettre humiliante, il lui fait des propositions grossières. Indignée, la jeune fille déchire la lettre et la jette au visage du messager. Ainsi, elle a commis indéniablement un « péché », parce qu'elle a violé l'ordre coutumier en place, dont le symbole est le château et les représentants sont les fonctionnaires. A cause de son acte, les gens du village mettent au ban de l'opinion publique toute sa famille, son père perd sa position, sa mère en tombe malade, et tous deviennent pauvres. Un des sous-chapitres « La punition d'Amalia », ainsi que le conflit et sa consé-

quence correspondent à la notion du crime inconcevable pour qui est doué de bon sens et du châtiment non motivé, ainsi que de la qualification discriminatoire. Cependant, si cela ne suffit pas pour faire remonter à Kafka la « culpabilité sans péché » de József, notre opinion peut être soutenue par la *Colonie pénitentiaire* qu'il connaissait indubitablement d'après l'étude de Kaiser, et que Emrich tient pour le modèle réduit du *Procès*, car « le péché y existe également a priori ».[16] Dans l'étude de Kaiser le poète devait lire les paroles de l'agent d'exécution de la *Colonie pénitentiaire*, citées mot à mot: « Le principe fondamental selon lequel je prends mes décisions est que le crime ressortit toujours indiscutable.»[17] Et voilà ce que dit Attila József: (Traduction littérale) *Je suis pécheur, c'est indiscutable / Mais quoi que je pense, / mon péché est quelque chose d'autre, / Peut être une chose toute simplette.* Vu que par la suite il cherche à connaître la substance de son péché, et tout le poème ne constitue que cette tentative de la comprendre, il se trouve sûrement confronté à la solution d'explication du complexe d'Œdipe (*J'ai tué! Qui? Je ne sais plus.. / C'était peut-être mon père?* » Ad. de Jean Rousselot). C'est tout comme l'analyse menée à bien par Kaiser des trois récits de Kafka où la force motrice s'avère ce leitmotiv psychanalytique qui était d'ailleurs un schéma à l'époque de la psychologie littéraire freudienne. Mais il cite dans toutes les particularités la scène de la *Colonie pénitentiaire* où est évoqué « le beau vieux temps » où une grande foule assistait à l'exécution de la peine (« pas un haut fonctionnaire ne pouvait y manquer »), ce qu'il appelle « élargissement de l'espace mental où la peine est mise à exécution — élargissement qui entoure l'expérience de l'individu de la cérémonie d'une collectivité.»[18] Attila József aussi construit son poème le *Péché* en y introduisant la fiction de l'aveu fait devant une collectivité. Il produit l'illusion artistique d'un événement vécu en traçant un autoportrait de son Moi affamé de tendresse d'ailleurs caractéristique de sa vie privée aussi, et en montrant des personnages n'apparaissant qu'en un éclair, évoqués d'une veine digne d'un romancier. Dans son livre sur Kafka, en langue française, commencé trois ans après la mort de son ami, Andor Németh définit ainsi la situation du héros du *Procès*: « Aux yeux de la loi, le passé de K. est sans tache. Il ne se sent pas moins écrasé par une lourde culpabilité . . . », et interprétant la première strophe du *Péché* il est d'avis que le héros de Kafka « . . . se trouve par conséquent dans la situation même décrite par un magnifique poète hongrois, Attila József.»[19] Ceci revient tout simplement à identifier la source du *Péché* avec le *Procès*. Mais le sentiment d'une menace qui pèse sur lui dans *L'orage approche* (1937) se manifeste aussi par une association des idées du *Procès*. Ce sont *les juges en courroux (et en noir)* (Alain Bosquet), et cette formule évoque l'extérieur même des gardiens puis des bourreaux du *Procès*, et dans le poème le frémissement des herbes, c'est *l'accusation inespérée* dont Josef K. et le poète aussi veulent prendre acte respectivement avec une soumission finale. Dans son livre sur Kafka, Andor

Németh considère le *Procés* comme « un excellent roman policier » mais qui diffère précisément de la particularité essentielle de ce genre: ici le criminel est connu dès le début et c'est le crime qu'il faut découvrir.[20] On peut toutefois dire à propos de la structure du *Péché* qu'elle suit la composition inverse du roman policier, ce que, sous l'angle du Moi poétique, on conçoit comme une enquête, peut aussi bien être interprété comme l'élargissement de l'espace mental. Dans le principe structurel du *Procès* et dans la cérémonie de l'exécution de la *Colonie pénitentiaire*, le motif identique et décisif est le crime pour lequel il faut payer devant la collectivité car il a été commis contre elle. Ce n'est pas avant tout le motif du péché, incompréhensible pour qui est doué de bon sens, que József emprunte au *Procès* ou à la *Colonie pénitentiaire*, mais c'est la *Weltanschauung*, inspiratrice de tous les deux, qui germe en lui. Le sujet poétique du *Péché* est déjà annoncé par le titre, mais le problème du péché inconcevable et de l'idée du châtiment est présent dans plusieurs poèmes des deux dernières années, et souvent il peut être démontré littéralement. Il implore la grâce dans *Miséricorde* (1936) et en y lisant *moi non plus je n'était pas celui / qu'aiment les chefs de famille* on ne peut pas se soustraire à l'impression que c'est la situation du héros, criminel contre sa famille car transformé en insecte, de la *Métamorphose* qui éveille un souvenir proprement personnel du poète, tout comme Gregor Samsa aussi doit affronter en tout premier lieu les emportements hostiles du chef de famille. Dans *Mes deux yeux sortent et rentrent en sautillant*, c'est d'une manière parfaitement analogue au rôle du Josef K. du *Procès* qu'il pose la question *(Qu'est-ce que j'ai commis / qu'ils ne répondent pas quoi que je fasse. . .)* et il invite les témoins de *son crime incompris*. Dans son thrène dédié à Kosztolányi, il a des intonations qui semblent des excuses présentées à « l'ancien commandant » de la *Colonie pénitentiaire* au nom d'une des condamnés: *Nous autres paresseux, nous ne nous mettons au supplice que maintenant. . .* Le fragment intitulé *Au supplice*, paraît corroborer cette analogie: *De dures cordes m'attachent au supplice / je suis lié de tous les côtés*, et la suite est l'expression de la situation incompréhensible: *et je ne trouve pas le nœud que / d'un geste je devrais défaire.* Dans l'exposition de *Depuis longtemps...* il se présente en condamné mythique et même dans son poème tardif *Au crépuscule* le paradoxe de la culpabilité sans péché revient de la manière dont le héros du *Procès* vit la catastrophe inattendue: *Une chose est certaine ici, l'erreur*. Dans un fragment de prose datant d'avril 1937, le symbole de toute sa vie est la « condamnation au pénitencier éternel » et l'attitude de son entourage est la torture éternelle. Déjà à Gyertyán ce texte rappelait Kafka[21] et la phraséologie renvoie au *Procès* (par exemple « agents de l'autorité ») ou à la *Colonie pénitentiaire* (« pénitencier ») avec des points de repère philologiques. « En vain j'ai été bon, en vain j'ai été méchant » — lit-on dans *Idées libres*. « Vous, vous êtes bon, vous êtes méchant » — écrit Groethuysen dans son essai sur Kafka, car, comme il l'explique, tout est en vain s'il n'y a pas de

juge ni d'acte d'accusation.»[22] Dans ce cas, le parallèle signifie qu'un problème étrange, posé d'une manière encore plus étrange, peut conduire deux personnes, indépendamment l'une de l'autre, à la formulation analogue de conclusions identiques.

Le sentiment de culpabilité d'Attila József et même les liens qui l'attachent à Kafka, sont le mieux mis en lumière, précisément par sa complexité, dans le poème *Tu sais qu'il n'y a pas de pardon.* Il professe non seulement l'impossibilité de l'acquittement, mais aussi la nécessité de l'aveu qui peut aider le prévenu, sans être toutefois une circonstance atténuante: *Dis au moins merci de ce que tu en es une preuve.* Qu'est-ce qui peut le sauver et qu'est-ce qui ne le peut pas? Il doit s'identifier à l'humanité et il ne doit protester contre la loi ni en protestant, ni en implorant. Ceux qui identifient ce sentiment de culpabilité au péché originel ont raison: c'est l'accusation contre laquelle il est impossible de se défendre, et la nature du péché ne peut pas être individualisée. En 1936, dans un courrier de la rédaction, cité déjà avec la même conclusion par Horgas et Levendel, le poète écrit entre autres: « Le péché que l'on commet sans le vouloir et que l'on regrette sans en être puni, est le péché originel.»[23] Il est évident que le poète n'interprète pas ici le péché originel conformément aux dogmes religieux, et dans ses poèmes il le fait encore moins. Les spécialistes de Kafka identifient également son sentiment de culpabilité au péché originel. Dans la scène du dôme du *Procès*, K. demande au « chapelain de la prison »: « Comment, au fond, l'homme peut être coupable? Nous sommes donc tous des hommes, l'un aussi bien que l'autre.» Et l'abbé de répondre: « C'est vrai, mais les criminels ont l'habitude de parler ainsi.»[24] Tout simplement: accuser l'humanité en se défendant, cela trahit le coupable, mais ce n'est pas l'idée de la chute, tout comme celle de József ne l'est pas. Dans une de ses conversations avec Gustav Janouch Kafka définit le péché originel comme une révolte de la personnalité atteinte de mégalomanie. « Nous sommes des perturbateurs de l'ordre et de la paix. C'est là notre péché originel. Nous nous plaçons plus haut que la nature. Il ne nous suffit pas de mourir dans l'appartenance à notre genre humain. . . Nous voudrions individuellement, chacun à part, conserver la vie aussi longtemps que possible et en jouir en paix. C'est pourtant une révolte qui nous rend indignes de la vie.»[25] Fritz Billeter explique comme suit le sentiment de culpabilité de Kafka: « Celui qui ne veut pas reconnaître son péché, ne peut pas aspirer à la rédemption non plus.»[26] Le concept de péché d'Attila József lui est suscité par l'idée de la culpabilité non motivée pour se transformer en concept du péché originel. A l'instar de Kafka, c'est de la simple logique interne résultant de l'acceptation du problème posé par lui qui le pousse à accepter comme son péché non seulement son isolement voulu des hommes, qui pourrait encore être expliqué par sa conscience sociale, mais aussi sa conviction d'être meilleur, ce qui est déjà une influence de Kafka, même si elle n'est que secondaire selon les idées précé-

demment exposées. *J'ai réussi / et c'est aussi une honte, / car ce n'est pas autre chose que la trahison de l'homme, / à manger seulement du pain sec / lors du partage du corps de Dieu*: ces vers, obscurs à première lecture, signifient la même chose que la conviction de Kafka, c'est-à-dire que c'est seulement en prenant sur soi les péchés de l'humanité, de la nature humaine, que l'on peut se libérer du poids du péché — l'innocence est en elle-même un péché. *(Sur un poète)*.

Si le péché persiste, il en déduit l'existence d'une loi, et la loi en vigueur implique l'autorité d'un législateur. Avant de pousser si loin l'examen des parallèles, voire des rapports entre Attila József et Franz Kafka, examinons de près l'œuvre du poète pour voir s'il révèle d'autres aspects profonds de l'influence de Kafka.

Dans plusieurs poèmes tardifs de József apparaissent, de façon tout à fait inattendue, des singes, toujours comme symboles des obsessions causées par l'idée de captivité, de liberté, voire de châtiment. Le singe, privé de liberté, confronté au choix existentiel, sinon existentialiste, entre le châtiment et l'évasion, apparaît sous une telle forme anthropomorphe dans le *Rapport à une académie* de Kafka que notre poète connaissait bien d'après Kaiser. *Bien qu'il ne puisse point se mettre au travail / l'homme malheureux sautille / comme le singe effrayé dans sa cage* — lit-on dans *Mon mal se tassera*. Dans *Sois stupide* il y a: *la belle liberté / n'est que stupidité. Parmi nos idéaux / nous sautillons en prisonniers comme le singe persécuté / qui arrache les grilles de sa cage*. Et dans les *Cris* le poète clame: « *Il faut m'aimer ardemment, / Il faut chasser mes douleurs! / Comme un singe entre les barreux, / Je sautille entre mes idées / de haut en bas grimaçant, / Car vraiment je ne crois en rien / Et j'ai très peur du châtiment.*» (Ad. de Paul Eluard.) Ce qui est commun dans ce motif utilisé trois fois, c'est le singe enfermé entre des barreaux, et c'est précisément la situation dans laquelle se trouve le chimpanzé captif de Kafka, et de plus, dans l'histoire de cette bête merveilleusement douée, qui devient homme par autoéducation, le poète n'est affecté que par cet unique problème destiné à être identifié au mode d'existence. Le chimpanzé de Kafka est blessé par les expéditeurs de la firme Hagenbeck qui l'enferment dans une cage au bord du bateau qui le transporte. « Les barreaux s'enfonçaient derrière, dans chair » — se rappelle le singe, devenu déjà un savant, et celui qui, jusqu-là, courait au bord de l'eau avec sa bande libre, est contraint à évoquer ainsi ses souvenirs: « J'étais bloqué. Même si j'y étais cloué, je n'aurais pas été davantage limité dans la liberté de mes mouvements. . . Presse-toi en arrière sur les barreaux, même ainsi tu n'en devineras pas la cause », pense-t-il.[27] Le barreau, en tant qu'emblème de la captivité, revient évidemment dans d'autres poèmes de József, par exemple dans *Prise de conscience*, mais il n'est inséparable de l'idée du singe captivé que dans ces trois poèmes. Comme preuve de cette inspiration, nous nous référons à Levendel et Horgas qui découvrent un sentiment de castration dans la 2e strophe de *Cris* qui suit la scène du singe,[28]

très exactement sous la forme dans laquelle le poète a pu apprendre l'interprétation donnée par Kaiser de la situation du singe captivé.[29] Une fois la ressemblance attrapée, on est amené à reconnaître l'emploi métonymique de la situation du singe captivé dans une formule absurde en soi comme *Mes yeux sortent et rentrent en sautillant*, que le poète utilise même comme titre de poème. Mais l'interprétation de ce motif développé avec autonomie éclaire l'expression de la personnalité souveraine du poète. Le chimpanzé du *Rapport* se trouve deux fois devant une choix, une première fois à bord du bateau où, cherchant la liberté, il pourrait arracher ses barreaux, mais choisit l'évasion plus sûre, celle de s'élever en homme, ensuite sur la terre ferme où au lieu du zoo, cette exclusion éternelle, il préfère les variétés pour devenir membre de la communauté humaine, ce qu'il réussit à faire. Déjà le premier choix avait attiré l'attention de József, cependant ce n'est pas vers l'évasion par le conformisme mais vers la libération à tout prix qu'il dirige, dans chacun de ses poèmes, cet être que Kafka représente comme un miracle de l'adaptation. L'attachement du poète à sa vérité, à sa libération, se distingue, même dans l'essentiel de ces motifs adaptés, de la lutte des héros du *Procès* et du *Château*, car ceux-ci luttent en acceptant les conditions en place (semblant tenir « les yeux ouverts pendant qu'ils dormaient » comme le dit Groethuysen[30]), donc en prenant acte de la loi qui pèse sur eux quelle qu'en soit la conséquence. L'*Art poétique* par contre déclare: « *Pas de compromis — le bonheur m'appelle!* » (Ad. de Guillevic.)

Après l'étonnante, mais indiscutable apparition chez Attila József du singe du *Rapport*, nous devons attribuer de pareilles impulsions reçues de Kafka à des poèmes comme *N'offense pas*, *Solitude*, *Depuis longtemps* ou *Je rampais à quatre pattes*. Ce qui leur est commun, c'est de représenter la vie comme *métamorphose* en une existence sous-humaine. Dans *N'offense pas* la malédiction évoque par degrés la transformation en animal: *que son dos devienne de nouveau courbé / ses jambes cagneuses, que son menton se cache dans les poils / que des verrues poussent sur son ventre!* La *Solitude*, c'est une série de malédictions inhumaines, et là, la haine identifie en imagination l'homme à l'insecte, comme cela s'exprime dans la *Métamorphose* de Kafka: *Qu'un insecte passe sur tes yeux ouverts, / Du moisi de velours verdâtre fasse du duvet sur ta poitrine. . .* Ensuite la malédiction *que ton visage s'effrite comme du sable sec* envoie parmi les animaux l'objet de son amour en le dirigeant même parmi les alligators. Tout cela, certes, est plutôt de l'analogie que de la réminiscence, mais dans les deux poèmes le « récitatif », évoquant la poésie magique est inspiré par l'idée du châtiment qui ne se rapporte, certes, pas au Moi poétique, mais n'en confirme pas moins notre conviction que dans la personnalité le punisseur et le coupable sont interchangeables. La transformation de Gregor Samsa en insecte est, pour la communauté familiale, un crime à cacher et c'est en vain qu'il cherche ardemment dans sa situation sous-humaine la

compréhension et l'aide. Dans l'explication de Kaiser Attila József pouvait lire qu'il s'agissait d'un état sous-humain que le psychanaliste allemand considérait par un terme technique freudien, comme une « régression ».[31] Connaissant l'influence des motifs antérieurs de Kafka, nous devons reconnaître l'expérience personnellement vécue de cette situation sous-humaine dans les vers: *Personne ne se baisse plus pour moi, / Je me suis enfoncé dans la boue.* « Les autres ne vous verront pas, et vous pouvez les voir passer sans qu'on vous remarque. On ne se baisse pas pour des insectes.» — dit Groethuysen.[32] Si quelqu'un cherchait, comme critère de l'impulsion, l'analogie des personnages, l'identification du poète avec l'insecte, nous pouvons citer la lettre de Kafka à son éditeur, où il le met en garde contre l'illustration naturaliste de la *Métamorphose*: « Il ne faut jamais l'exhiber du lointain » — c'est ainsi qu'il proteste contre la représentation de l'insecte.[33] C'est-à-dire que cet homme dégradé en insecte perdrait, représenté sous une forme esthétique grotesque ou pittoresque, la référence symbolique à sa situation existentielle déformée. Il y a une autre parenté d'idées entre le récit de Kafka et le poème de József qui donne à réfléchir. Nous savons qu'une méthode d'autoguérison de József était de s'imaginer, comme homme, dans la situation du petit chien joueur, et comme poète dans celle du petit enfant. Et c'est un fait que dans la situation où il invoque Dieu dans *Personne ne me soulève*, et qui rime de toute façon avec la *Métamorphose*, son autoportrait montre un petit enfant *(Tu sais combien mon cœur est celui d'un petit enfant)*, tout comme selon l'explication de Kaiser le destin fantastique de Gregor Samsa ne s'explique que par le comportement inspiré par ce qu'a vécu l'enfant. D'ailleurs les épithètes « animale » et « préhumaine » de la vie végétative que suggère l'œuvre sont réunis par Emrich aussi comme ayant une valeur égale.[34] Connaissant l'effet exercé par la lecture de Kafka nous devrions même méditer sur la lettre jointe au *Péché* que József envoya à la revue *Nyugat* (Occident) en l'adressant à Babits et où il annonce le tournant survenu en lui: « Je me vois transformer et je peux encore à peine saisir la réalité de cette transformation. Jusqu'à présent je n'ai jamais écrit dans cette manière » — et dans la suite il compare son attitude à celle d'un enfant.[35] Même si nous ne jugeons cette expression que comme une association inconsciente d'un motif intense, nous devons faire remonter la situation également sous-humaine dans l'exposition de *Depuis longtemps* au symbolisme de la *Métamorphose* qui met également l'imagination en branle. Bien que dans la 2e strophe de *Surgis de tes profondeurs* (Ad. d'André Frénaud.) *(Dénué, qu'un cheval renverse / A peine sorti de la poussière)* l'identité formelle du rôle soit encore peu visible, il se peint de nouveau dans une scène qui diffère nettement de la situation existentielle humaine, tout comme il saisit à la lettre cet état de métamorphose préhumaine, sous-humaine, sous son aspect psychique-éthique. *Je joue parmi les pointes des tourments / Trop fortes pour le cœur d'un homme.* Mais l'assimilation la plus

plastique de la situation de base de *Métamorphose* est la vision poétique de *Je rampais à quatre pattes.*

Et là le cercle se referme et nous arrivons aux poèmes sur Dieu des dernières années, qui semblent contradictoires. « L'ancien commandant » de la *Colonie pénitentiaire* et son ordre représentent une vision du monde fondée sur le concept de Dieu et, dit Emrich, ce procédé est celui de « tout homme qui veut arriver à connaître parfaitement sa présence, à atteindre sa liberté intérieure et son salut », et il lui oppose les idées du « nouveau commandant » qu'il considère comme « les lois de la société industrielle ».[36] Le poète du *Péché* finit son poème par une négation inattendue de Dieu: « *Je ne crois pas en Dieu. S'il en est un / Qu'il ne s'occupe pas de moi, / Et je m'absoudrai moi-même dans mon sein / Et qui vivra, m'assistera.*» (Ad. de J. Rousselot.) Cette attitude s'avère identique à la prise de position du voyageur européen (quel attribut propre à Attila József) de la *Colonie pénitentiaire.* C'est lui qui s'oppose de cette manière à la loi de l'ancien commandant. « Je proteste contre ce procédé » — dit-il,[37] et comme suite de son attitude la machine à torture conçue par « l'ancien commandant », dont le complexe du crime et du châtiment, est anéantie. Déjà Zsuzsa Beney interprète le « besoin moral » dont surgit l'image de Dieu dans *Emerge du flot* et *Personne ne se baisse pour moi* comme « l'unique point de rapport commun du triple complexe de problèmes crime-châtiment-innocence ».[38] Tibor Szobotka a parlé de « L'univers double » de Kafka que caractérise la hiérarchie « du haut et du bas » étroitement liés, qui « se pénètrent complètement et sont présents simultanément ».[39] Dans le *Procès* le crime inconcevable est confronté à la loi, dans le *Château* le géomètre à la recherche de son droit, se trouve opposé à un pouvoir à la fois invisible et imperturbable, et dans la colonie pénitentiaire aussi l'autorité punitive existe, seul le procédé sera « nouveau ». L'univers à deux pôles de Kafka était déjà identifié au mécanisme bureaucratique de la Monarchie Austro-Hongroise, à une vision sociale largement contradictoire, à des vues théologiques, et à une motivation freudienne; son art, comme chaque symbolisation approfondie et extensive, donne lieu respectivement à toutes ces ces explications-ci. Mais ce qui nous intéresse avant tout c'est de savoir comment Attila József devait lire ses œuvres. A défaut de confidences, de lettres, de journal intime, c'est surtout l'image de Kafka tracée par Andor Németh que nous pouvons ajouter à ce que disent les poèmes, car c'est avec lui que le poète a connu les œuvres de Kafka, à propos desquelles ils ont eu des échanges de vue. Dans son livre, en français, sur Kafka, Andor Németh se réfère à Max Brod, selon qui le *Procès* et le *Château* sont des formes indirectes pour représenter la divinité, sous forme de loi dans l'un, sous forme de grâce dans l'autre. Il n'accepte pas sans réserve cette interprétation, mais admet que le système d'idées de Kafka suppose une aspiration qui « n'est pas dirigée vers un but terrestre ».[40] Avec une conviction pareillement dogmatique, mais sous un

angle théologique tout différent, Romano Guardini aussi décèle dans l'œuvre une transcendence omnipotente, mais il la nuance par une observation marquante: « Chez Kafka le caractère personnel de Dieu est disparu.»[41] Attila József, ayant si profondément vécu l'idée kafkaïenne du péché originel interprété spécifiquement, l'assimilation d'un système d'idées aussi cohérent et homogène devait le faire aboutir à la prise de conscience d'un pouvoir suprême dont la manifestation la plus répandue sous l'aspect éthique (et au-delà de l'éthique) est l'idée de Dieu. Même selon le témoignage de son ami, ils avaient trouvé dans les œuvres « un but qui n'est pas terrestre ». C'est un fait philologique que le poème *Personne ne se baisse pour moi* attribue à Dieu littéralement le même rôle que le *Procès* au maître inconnu de la loi: *Examine mon affaire...* Là encore, il appelle Dieu *figure qui pétrit*, ce qui rime, dans le destin des héros de Kafka, avec la conception du plein-pouvoir, de la force suprême qui distribue les destins. Quant au vers final de *Surgis de tes profondeurs*, il faut l'interpréter comme la volonté d'affronter « sa personnalité disparue », dont l'absence se retrouve dans l'univers de Kafka aussi, car au fond c'est une absence *(Ton absence / au visage humain*, (Ad. d'A. Frénaud), mais qui se cache tout comme dans le *Procès* ou dans le *Château*. Dans *Je rempais à quatre pattes* il perpétue encore le concept du Dieu qui refuse sa participation personnelle. Comme le mot qui appelle la rime, nous pouvons évoquer la scène du dôme du *Procès*, notamment les paroles finales du « chapelain de la prison »; « Le tribunal ne veut rien de toi. Il t'accueille si tu viens et te relâche si tu pars.»[42]

Zsuzsa Beney parle, à propos de ces poèmes tardifs sur Dieu, de « frissons métaphysiques » et de « l'absence de Dieu qu'éprouve l'homme qui a pris la place de Dieu », mais, à notre avis, il est plus exacte de parler du péché de la non-participation, ce dont Kafka dit dans son journal intime que « le résultat en est le châtiment ». Beney, qui s'est également référée à ce passage, cite plusieurs fois et à bonne raison Kafka, mais toujours comme celui qui a mis en relief, et de ce point de vue elle le traite sur un pied d'égalité avec le poète hongrois « la question présente dans toute l'Europe » d'un péché métaphysique. Pour elle, la notion du péché dans les poèmes sur Dieu est pareille au péché ancestral de la « hybris » des tragédies grecques, et elle attribue l'apparition de cette idée à la doctrine freudienne du refoulement devenue trop consciente. Quant à nous, nous considérons que l'idée de culpabilité chez József est un fait déjà démontré, et qui prend source dans l'impression produite par la lecture de Kafka. En ce qui concerne l'idée de Dieu dans les poèmes en question, Zsuzsa Beney dit à juste titre: « nous ne pouvons donner une réponse univoque, ni positive, ni négative, à la question de savoir si Attila József croyait au fond en un Dieu invoqué ».[43] Si, en général, n'importe quel énoncé poétique peut s'expliquer de façon sous un aspect psychologique comme phénomène mental (ce qui n'a évidemment rien à voir avec sa valeur poé-

tique), alors il n'est point nécessaire de réinterpréter nos conclusions sur un autre plan philosophique. De l'influence que Kafka avait exercée sur Attila József s'ensuivait forcément une décision de se préoccuper d'une idée de Dieu, mais tandis que pour accepter le péché il pouvait aisément trouver des motifs dans sa solitude, dans ses déceptions amoureuses, dans sa position marginale dans la vie littéraire ou dans son exclusion du mouvement ouvrier, l'image de Dieu, dans le sens de la foi véritable, n'avait aucun antécédent organique ni dans sa pensée ni dans sa poésie. Par conséquent, son concept de Dieu recouvre tantôt celui de Kafka, et tantôt il en diffère, à l'opposé de leurs concepts du péché qui coïncident. Billeter caractérise bien la conception de Dieu chez Kafka: « Dieu *existe*, seulement *il n'est pas présent* pour les hommes».[44] *Il pouvait y avoir des flammes, mais pas de cendres*: c'est cette idée du poète qui s'apparente le mieux au concept précédent de Dieu, mais c'est en premier lieu *Je rampais à quatre pattes* qui montre que pour son auteur *existe* et *manque* ne sont pas en équilibre, son univers *titube dans un cosmos vide*, tandis que pour Kafka les deux se complètent et forment ainsi une hiérarchie.

Récemment Béla G. Németh a prouvé dans une étude pertinente qui prête à réflexion que dans les poèmes tardifs de József, Dieu et le Néant constituent presque toujours deux idées étroitement apparentées. Partant du témoignage de Márta Vágó, il fait remonter à Heidegger la prise de conscience de l'idée du Néant, et l'antécédent à Nietzsche.[45] En effet, Márta Vágó révèle quelques aspects de l'orientation de József dans la philosophie du XXe siècle, par exemple le fait qu'il avait lu Husserl et vraisemblablement Bergson, mais ne connaissait Heidegger qu'indirectement, d'après les réfléxions orales des frères Kecskeméti; comme au sujet de Jaspers aussi, il s'informait auprès de son amie qui avait suivi des cours de celui-ci à Heidelberg. D'après le témoignage de Márta Vágó, néanmoins est-il vrai que le poète refusait catégoriquement les principes fondamentaux de Heidegger.[46] Par conséquent, comme nous jugeons déjà inévitable d'analyser le concept du néant chez József, en ce qui concerne l'influence de Nietzsche et de Heidegger nous pouvons adopter avant tout la constatation de Béla G. Németh, selon laquelle la réaction du poète « reste dans l'ombre ».[47]

Nous sommes d'avis qu'à-propos du concept de néant et, dans ce contexte, des poèmes tardifs cités, le nom d'un autre philosophe s'impose, celui de Kierkegaard. C'est le reflet de ses doctrines, que tous ceux qui sont aboutis à recéler des pensées existentialistes dans les poèmes de József, remarquent même à leur insu. Nos connaissances actuelles offrent aussi peu de points de repère philologiques pour affirmer qu'il avait lu Kierkegaard que dans le cas de Heidegger. Cependant, de Lukács à Noszlopi, une douzaine d'études parues jusqu'au milieu des années trente ont intégré le philosophe danois dans la culture philosophique de la Hongrie. Mais plus essentiel encore est le fait que

ses problèmes fondamentaux, tels que péché et innocence, néant, angoisse, solitude, ont inspiré József à partir de 1935, et l'apparition simultanée de ce groupe de problèmes si rares donne à réfléchir, même si, aujourd'hui, aucune trace directe ne nous oriente vers la source. Les vues de Kafka qui par contre l'influençaient étaient pénétrées de cette philosophie encore plus profondément que ne le démontrent les spécialistes, de Brod à Billeter.

Béla G. Németh a raison de dire que l'emploi grammatical du « rien » — du « néant » chez József a simplement un sens relevant de la langue courante,[48] et l'expression « *dessus la branche du néant* (*Sans espoir* — Ad. de Guillevic) est une réminiscence de Csokonai (*Fragment au docteur Földi*). Les poèmes tardifs cités rattachent par contre le Néant non seulement au concept de Dieu, mais aussi aux problèmes du péché et de l'innocence, de l'angoisse et de la liberté, tout comme chez Kierkegaard qui s'occupe de la notion du néant sous plusieurs aspects, surtout dans son étude sur le péché originel, se référant à la Bible, il identifie l'ignorance dans le Paradis à l'innocence, mais c'est, d'une part, un état indifférent, ignorant le bien comme le mal, et d'autre part ce n'est autre chose que le néant.[49] *Mon Dieu, accorde-moi la peur. / J'ai grand besoin de ta colère. / Surgis de tes profondeurs. / Sors-moi du cours du néant* (Ad. d'A. Frénaud): cet appel à un Dieu libérateur, bien qu'effrayant, n'est autre chose que l'angoisse de l'innocence qui professe un néant, à la Kierkegaard, sans vie et sans objet. En accord avec cela, les clameurs de la 4e strophe *(Vengeance ou grâce, oh imprime en moi / Que ne pas pécher c'est mon crime.)* conçoivent l'innocence comme un synonyme de la solitude, synonyme diamétralement opposé par exemple au concept positif de la liberté chez Sartre. La même idée revient dans une autre image de ce poème: *Je prends feu, j'ai fait jaillir / Une flamme telle un soleil. Prends-la.* Emmanuel Mounier interprète l'idée de la liberté chez Kierkegaard comme le même égoïsme centré totalement sur le Moi.[50] Dans la strophe finale, déjà citée, de *A un poète, la trahison de l'homme*, égale à l'innocence — dont le sens est, selon Beney[51] « mystérieux » et, effectivement difficile à dégager — est également apparentée à l'idée du péché chez Kafka, mais recoupe aussi les vues de Kierkegaard dans *Peur et angoisse*, en tant que manque d'action et de responsabilité.[52] La situation propre à cette œuvre, pareille au sacrifice d'Abraham, perce dans certains passages de *Personne ne me soulève*, ainsi dans le dilemme *quand on me force / à te professer ou à te nier / viens à mon secours dans mes deux besoins.* Ce passage rappelle d'autant plus le choix à la Kierkegaard d'Abraham sacrifiant son fils à Dieu,[53] que, pour clore son poème, le poète se place dans le même rôle, évoquant Dieu avant de se sacrifier. Il convient de souligner que Kierkegaard reconnaît dans la situation d'Abraham la foi absurde, et comme il semble impossible de trancher si la foi de József était réelle ou non, cet aspect insoluble est, aussi bien chez l'auteur danois que chez le poète hongrois, la confiance absurde de Tertullien. En ce qui concerne l'idée du néant, c'est une idée

accessoire dans les poèmes sur Dieu, mais elle est le problème fondamental dans le poème écrit en ce même temps, *Le poète et son époque*: telle qu'elle se pose le plus nettement — *ce n'est pas la réalité et non pas le rêve* — c'est le rêve en état de veille, en d'autres termes le néant perçu, comme Groethuysen désignait toute la vision de Kafka. Mais l'interprétation du concept par József *(je sublime mon instinct)* relève déjà de la phraséologie freudienne. Pourtant, la strophe finale suggère l'état du néant par les images résignées du crépuscule dans la nature, tout comme Camus interprète la solution identique du problème de Kafka et de Kierkegaard comme une maladie propre à la vie, dont on prend acte et que l'on prend même en affection, et de plus — réduisant la solution au *Château* — il fait découvrir le goût à la vie par son héros dans les signes qu'offre le ciel du crépuscule,[54] tout comme dans la fin du *Poète et son époque*. Pour une des idées centrales, répétée dans *Le long du Danube (Je suis le monde avec ce qui fut, ce qui est, / La foule des générations entrechoquées. . .* Ad. de Jacques Gaucheron) nous pouvons également trouver des antécédents dans la suspension téléologique de l'éthique, dans le sens que lui donne Kierkegaard, et selon laquelle le général se répète dans l'individuel, l'histoire dans l'individu, et où même le Moi repentant peut trouver l'absolution dans le général.[55] Les idées qui coïncident sont trop nombreuses pour qu'on puisse négliger à l'avenir l'étude des rapports entre József et Kierkegaard. Jusqu'à présent nous ne sommes arrivés qu'à relever la parenté typologique entre quelques idées, ainsi nous pouvons nous contenter d'expliquer les impulsions reçues de Kafka, car par exemple dans la scène citée du dôme, que notre poète devait connaître, le Dieu qui accueille et renvoie, ainsi que la liberté personnelle de choisir, reflètent la situation de l'Abraham de Kierkegaard, et la reflétait pour József aussi sans l'étude directe du philosophe danois. A propos du double modèle de Kafka et de Kierkegaard, Billeter utilise l'expression « l'existence au point zéro »[56] qui peut être appliquée à plus d'un poème tardif de József, par exemple à celui qui s'intitule *Sois stupide*: *Convive aux tables du passé et de l'avenir*. Mais dans les poèmes du type *Personne ne se baisse pour moi*, *Surgis de tes profondeurs* et même *Oh, heureux qui* l'attitude de József diffère nettement de celle de Kafka (et donc indirectement de celle de Kierkegaard) soit en ce qu'il est « une ombre penchée vers Dieu », comme a écrit Ady, soit qu'il lutte avec une image de Dieu créée par lui-même, aussi dans ses poèmes ne trouve-t-on pas l'idée d'une hiérarchie de l'univers existant a priori. Pourtant on peut lui rapporter aussi l'idée d'un sens psychologique général exprimée par Nathalie Sarraute à propos de Kafka, notamment que l'impression vécue du péché provoque « un désir passionné et anxieux d'établir un contact.»[57] Pour élucider l'idée du néant chez Attila József, on sera amené encore à établir un parallèle entre lui et le poème magnifique *Chant sur le néant* de Kosztolányi.

Notre conclusion consiste d'avoir démontré une influence décisive de Kafka dans l'apparition du péché incompris, mais nous sommes d'accord avec Beney quand elle est portée à affirmer que l'idée de Dieu de la dernière période « surgit d'un complexe particulier du péché-châtiment ».[58] Mais alors c'est indéniablement Kafka qui a, disons-le, provoqué ce complexe, et il a donné indirectement l'impulsion aux poèmes sur Dieu aussi, mais de façon moins organique, en raison des causes exposées. Conformément à ce qui précède, le motif du péché incompris ne s'est pas formé comme le phénomène de stigmatisation causé, comme Stark et Bókay ont prétendu, par la psychanalyse. S'il s'est formé par la voie d'idées forces, il témoigne en soi du progrès de l'état d'âme maladif du poète, de la force autodestructrice avec laquelle il a reçu l'idée du péché inconcevable qui s'appuie, au moins chez lui, à la base d'une *Weltanschauung* absolument différente de la sienne.

L'univers de chaque créateur souverain commence par la manière d'assimiler les influences, c'est à partir de là qu'il se dégage. Quant au style de József, il reste toujours valable ce qu'Elemér Hankiss a dit sur la « matérialisation » de ses images complexes, sur la suprématie « des plans d'idées, de sentiments et d'attitudes » par rapport à l'expression imagée, comme élément particulier aux dernières années.[59] Dans le cadre limité de notre thème, nous ne signalons à propos de la poétique de József que son penchant à créer, au cœur du poème même, des scènes condensées, ce qui diffère d'une manière frappante de l'expression de Kafka. Cela caractérise déjà la structure du *Péché* et revêt ses passions d'une vision dramatique quand il exprime son angoisse, sa haine par des imaginations étranges ou fantastiques. *Mon mal s'assoupit . . .* peut être cité comme exemple de l'une de ces variantes et la *Solitude* de l'autre. Dans ces poèmes de la dernière période, même s'il ne s'agit pas d'une scène bien nette, d'un monologue ou d'un discours intérieur, sa force suggestive prend toute son intensité grâce aux impressions quotidiennes de son Moi compris dans le sens biographique, qui élargissent l'espace poétique de ses problèmes éthiques ou psychologiques, teintés des mornes couleurs de leur complexité. Dans *Mon mal s'assoupit, ne s'évapore pas. . .* on observe la vie intérieure comme un phénomène chimique se produisant dans les travaux de ménage. Dans *Si tu ne me serres pas. . .*, poème que l'influence directe de Kafka ne touche pas, il fait entrevoir, comme « punition » pour l'amour non partagé, la vision de la femme devenue solitaire et son comportement déformé: *tu as beau bavarder avec ton ombre courbée | quand la solitude et la peur te tourmentent.* Dans *Pitié* il unit les mouvements typiques de l'homme égaré à l'idée de l'ordre qui dépasse l'individu: *Me voici la proie de longues errances | en des lieux ou règne à jamais le froid* (Ad. de Paul Chaulot), et cet animisme, expression de la personnalité, est à tout égard éloigné des impulsions reçues de Kafka. *Je me dessèche, je m'use | trop tôt je vieillis* — dit-il, et ce Moi, tel un produit végétal en décomposition, n'est pas seulement une image fidèle de la personnalité indestructible,

mais aussi une image qui reflète la grandeur universelle de la végétation où les sphères d'existence de l'homme et de la nature sont projetées en se recouvrant. L'humain et ce qui est au-delà de l'humain s'interpénètrent, et c'est un signe tout particulier de l'expressivité poétique d'Attila József.

NOTES

[1] Ignotus, Pál: *Költő és a halál* (Le poète et la mort). in Szép Szó 1938, p. 58
[2] Komlós, Aladár: *József Attila és kritikusai* (Attila József et ses critiques). Voir *Tegnap és ma*, 1956, pp. 259—76.
[3] Stark, András—Bókay, Antal: „*Köztetek lettem én bolond*" (C'est parmi vous que je suis devenu fou). in Valóság 1979. 5, 85.
[4] Gyertyán, Ervin: *József Attila*. 1966, pp. 167—76; Németh, G. Béla: *Az önmegszólító verstípusról* (Sur le type de poème d'auto-invocation). Voir *Mű és személyiség*. 1970. Spécialement, pp. 648—61.
[5] Levendel, Júlia—Horgas, Béla: *A szellem és a szerelem* (L'esprit et l'amour). 1970, pp. 130—31; *En vain j'ai été bon, en vain j'ai été méchant . . .* voir *Nyomolvasás*. 1970, pp. 121—40.
[6] Beney, Zsuzsa: *József Attila két késői versének Istenképe* (Image de Dieu dans deux poèes tardifs d'Attila József). in Vigilia 1977, p. 316.
[7] Németh, Andor: *Emlékiratok* (Mémoires). Voir *A szélén behajtva*. S.a. Réz, Pál. 1973, p. 649.
[8] Hellmuth Kaiser: *Franz Kafkas Inferno. Eine psychoanalytische Deutung seiner Strafphantasie*. Imago 1931. 1, 41—103.
[9] Bernard Groethuysen: *A propos de Kafka*. Nouvelle Revue Française 1933, p. 588.
[10] Franz Kafka: *Der Prozess*. Fischer Verlag. Francfort sur le Main–Hambourg, 1953, p. 21.
[11] Balogh, László: *József Attila*. 1969, 164.
[12] Levendel, Júlia—Horgas, Béla: *Hiába voltam*. Op. cit. 123.
[13] Groethuysen, op. cit. ibid. 600.
[14] Wilhelm Emrich: *Kafka*. Francfort s/M. 1957, 257.
[15] Balogh, László: op. cit. ibid.
[16] Emrich, op. cit. 222.
[17] Cf. Franz Kafka: *In der Strafkolonie*. Voir *Erzählungen*. Fischer Verlag, Francfort s/M—Hambourg. Copyright 1946 by Schocken Books Inc. USA s.a. 206.
[18] Kaiser, op. cit. 73.
[19] André Németh: *Kafka ou le mystère juif*. Vigneau Editeur, Paris 1947. 84.
[20] André Németh: op. cit. 84—85.
[21] Gyertyán, Ervin: op. cit. 167.
[22] Groethuysen, op. cit. ibid. 600.
[23] Voir: Szép Szó 1936. I. 2e édit. 90.
[24] *Der Prozess*. Op. cit. 253.
[25] Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka*. Fischer Verlag Francfort s/M. 1968.
[26] Fritz Billeter: *Das Dichterische bei Kafka und Kierkegaard*. Winterthur, 1965. 119.
[27] Kafka: *Erzählungen*, op. cit. 188.
[28] Levendel—Horgas: *Nyomolvasás*, op. cit. 128.
[29] Kaiser, op. cit. 65.
[30] Groethuysen, op. cit. 588.
[31] Kaiser, op. cit. 56, 59—60.
[32] Groethuysen, op. cit. 596.
[33] Franz Kafka à Kurt Wolff, le 20 octobre 1915. Cité: Emrich, op. cit. 124.
[34] Emrich, op. cit. 222.
[35] Attila József à Mihály Babits, le 18 août 1935. Voir: *József Attila művei* (Œuvres d'A.J.) Réd. Miklós Szabolcsi. 1977. 667.
[36] Emrich, op. cit. 222—23.
[37] Kafka: *Erzählungen*, op. cit. 226.
[38] Beney, op. cit. 315.

[39] Szobotka, Tibor: *Kafka kettős világa* (Le double univers de Kafka). in Filológiai Közlöny 1963. 90.

[40] André Németh: Op. cit. 126 et 130.

[41] Voir l'introduction de Romano Guardini à l'édition allemande du livre de R. Rochefort: *Kafka oder die unzerstörbare Hoffnung.* Wien—München. 1955. 20.

[42] Kafka: *Der Prozess*, op. cit. 265.

[43] Beney, op. cit. 316; 310.

[44] Billeter, op. cit. 81.

[45] Németh G., Béla: *A semmi sodra* (Dans le courant du néant). in Új Írás 1980. 6, 9—10.

[46] Vágó, Márta: *József Attila.* 1977. 64—65, 70—71, 76—79, 73.

[47] Németh G., Béla: Op. cit. 6.

[48] Németh G., Béla: Op. cit. 6.

[49] Sören Kierkegaard: *Gesammelte Werke.* Diederichs Verlag. Düsseldorf—Cologne. *Der Begriff Angst.* 11—12. Abt. 39.

[50] Emmanuel Mounier: *Introduction aux existentialismes.* Gallimard. Coll. Idées. Paris, 1965. 52.

[51] Beney, op. cit. 385.

[52] Kierkegaard: *Furcht und Zittern.* Diederichs Verlag. Düsseldorf—Cologne, 1962. 32—33; Beney, op. cit. 385.

[53] Kierkegaard, loc. cit., op. cit. 24—30.

[54] Albert Camus: *L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka.* In: *Mythe de Sisyphe.* Gallimard. Coll. Idées. Paris, 1963. 176—77.

[55] Kierkegaard, op. cit. 57—58.

[56] Billeter, op. cit. 178—84.

[57] V. Nathalie Sarraute: *De Dostoïevski à Kafka.* Les Temps Modernes 1947. 25. 681.

[58] Beney, op. cit. 316.

[59] Hankiss, Elemér: *József Attila komplex képei* (Images complexes d'Attila József). Voir: *A népdaltól az abszurd drámáig* (De la chanson populaire au drame absurde). 1969. 17. et 35.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 22 (3—4), pp. 287—293 (1980)

L'évocation du monde objectif dans la poésie d'Attila József

Par

ATTILA TAMÁS

« Ses poésies abondent en descriptions: des paysages, des animaux, des objets vus de manière apparemment objective » écrivit György Bálint, critique contemporain, au sujet du recueil de poèmes intitulé « *Danse de l'ours* ». Cependant, cette objectivité n'est que purement apparente se pressa-t-il d'ajouter et il continue son analyse en disant qu'« en fin de compte, tout paysage et tout objet que. . . (Attila József) . . . décrit est symbole, l'évocation effrayante et symbolique de sentiments profondément lyriques et d'associations d'idées».[1]

Nous savons que certains spécialistes de l'histoire de la littérature considèrent le symbolisme — concept très large en l'occurence — comme un courant qui se prolonge dans notre siècle. Si l'on posait la question de savoir s'il est judicieux de considérer une partie importante de la poésie d'Attila József comme appartenant à ce courant, ni les chercheurs ni même les lecteurs ne se hâteraient de répondre par l'affirmative. Personnellement, je ne le ferais pas non plus. Cependant je ne pense pas pour autant qu'il faille taxer les lignes de György Bálint de formulation journalistique trop rapidement conçue et ne pas s'y attarder. Je pense au contraire que cet article de György Bálint, qui ne fait pas plus de trois pages dactylographiées, comporte des observations qui méritent que l'on s'y attarde dans nos analyses.

Les lignes bien connues de la lettre qu'Attila József adressa à Gábor Halász: « Le sentiment qui me hante est celui de l'aridité (et pour cela) le paysage des terrains vagues qui, à notre époque, donne un sens à l'aridité par la notion même du capitalisme, tombe à pic »,[2] témoignent aussi du fait que les objets du monde extérieur sont pour le poète une *occasion* d'extérioriser l'univers de ses *impressions intérieures*. Cette lettre comporte des paroles bien pensées et venant d'expériences intimes personnelles car elles s'apparentent très étroitement à certains vers du poème — dont l'importance est reconnue — intitulé *Elégia* (Elégie). Il s'agit de ceux où il formule cette question *personnelle*: « Te reconnais-tu ? » en inspectant les cours de fabrique dites « tristes » et « souffrantes » ainsi que les objets qui s'y trouvent, donc des *éléments purement extérieurs*. Pour accentuer sa réponse affirmative, il dit de manière

générale: « Là, les âmes sont vidées / Attendant l'avenir, un futur bien planté / Pareilles aux terrains vagues d'alentour, / Qui pensivement, tristement, / Restent là, rêvant d'énormes bâtisses, / Pleins de bruits alertes qui se tissent.» (Cette assimilation d'images est reprise dans une variante moins grave dans la 5e pièce du recueil intitulé *Flora* (Flore) « Mon âme n'est plus la maison que l'on rêva / Sur quelque terrain vague. Elle se fait déjà / Et s'embellit. . .» /

Il est important de voir qu'il s'agit ici du parallèle de l'extérieur et de l'intérieur tout comme dans les paroles de la lettre citée. Les deux lignes du parallèle sont réelles, aucune d'elles n'est apparente. Le paysage des terrains vagues est « tombé à pic » pour l'expérience intime de l'aridité intérieure, a écrit Attila József qui a usé d'un style dissonant et frivole afin que ses vers fassent penser de manière certaine à une *coïncidence* réelle (et non pas au fait que l'objet extérieur soit un *prétexte* pour l'intérieur). Dans cette « coïncidence», chacun des deux facteurs peut garder son autonomie relativement grande tout en s'enrichissant des valeurs de l'autre (et en se transsubstantiant sans toutefois faire sentir l'arbitraire de l'artiste).

Nous restons cependant pas à l'examen des quelques lignes d'une lettre. Il est évident qu'elles ne sont pas valables dans une mesure égale pour la poésie entière d'Attila József. L'on trouve dans son œuvre des descriptions qui n'acquièrent aucun contenu en dehors de leur fonction de *descriptions* et qui peuvent être d'un caractère lénifiant, réconfortant ou bien repoussant et révoltant. (C'est le cas des « images », des éléments de la nature ou des objets de la vie quotidienne.) D'un autre côté, nous devons voir que si, au début du siècle, Babits, sous l'influence du symbolisme, déclara avoir reconnu que « Les images se plaignent de leurs souffrances dont elles ont honte / martyrs crucifiés, / et comme les bonnes restées seules le soir, / les objets pleurent, bien qu'ils soient muets » (*Sunt lacrimae rerum*), alors pour les sens d'Attila József, trois décennies plus tard les porteurs de la douleur se multiplient: « la chaux pleure dans l'eau », « L'eau pleure sous le couvercle », comme pleurent « le bois mort consumé par le feu » ou « le tapis roulant dans le hall » et pleure « le vent au-dessus de l'Erzgebirge » comme pleurent « le sable sous les chaussures »; et « dans lequel l'homme, les animaux et les plantes / insufflèrent toute chaleur vivante / qui se pulvérise en glace sur les bords des rochers.» Pour le poète, les épis de maïs décortiqués, les bottes de paille ou les paniers coincés sous les dormeurs (il s'agit de la même œuvre) « gémissent » (*Bérmunkás-ballada* / Ballade du salarié), les choses « crient » (*Fagy* / Gel) et les jardins carbonisés « crient » (*Nagyon fáj* / Cela fait mal). Dans ces exemples, les éléments du monde objectif n'acquièrent de signification qu'à condition de se transsubstantier.

Cependant, ces phénomènes extrêmes ne peuvent se prêter à caractériser l'œuvre du poète que si l'on retrouve *parmi eux* les œuvres — ou extraits — importantes pour notre étude. A cet égard, Attila József, qui montre une origi-

nalité personnelle très intéressante, n'en subit pas moins l'influence des principaux courants de l'évolution de la littérature mondiale.

Voyons d'abord un exemple moins original. Dans son poème intitulé *Szappanosvíz* (Eau savonneuse), il décrit dans les plus petits détails les flottements, les remous, les arrêts subits et tous les remuements de la flaque versée sur les carreaux de la cour: « Elle va et vient comme un prisonnier. / L'eau savonneuse est atteinte de la mort et continue à avancer », écrit-il, puis ressentant de plus en plus fort les leurs, ses paroles deviennent d'une part personnelles et d'autre part générales: « je suis pris d'un frisson tout léger — / ainsi que mon âme / qui est aussi pénétrée de convulsions, / moi aussi je volerais et voleraient la branche aussi, la maison, la paille, le nuage et / tous ces univers entrelacés! ». Le fait de décrire des images de la vie et d'y ajouter des réflexions ou sentiments n'a en lui-même rien de nouveau; passer de l'objectif au subjectif est un procédé poétique depuis longtemps connu. Mais la partie centrale du poème se révèle être plus personnelle (strophes 3—4) où, bien que l'on ne remarque pas de *changement de ton*, la description de l'extérieur et l'expérience personnelle, l'évocation des objets et une inspiration de signification singulière apparaissent *conjointement en s'interpénétrant mutuellement*. Ce dont il s'agit ici pour le poète, ce n'est pas d'opposer deux séries de phénomènes parallèles — en choisissant pour sujet d'abord l'une puis l'autre — mais de créer dans ses vers un prisme à travers lequel toutes *les deux apparaissent comme inséparables*. Le même phénomène se retrouve dans *Sárga füvek* (Herbes jaunes), œuvre sensiblement plus grave que *Szappanosvíz* (Eau savonneuse) qui, grâce à sa brieveté, peut être citée intégralement. Bien qu'il n'y ait pas moyen de procéder ici à l'analyse du poème en question, on peut toutefois faire allusion aux traits communs qu'il présente avec l'œuvre citée auparavant tel la parenté entre le thème de l'eau, le sentiment de l'impuissance et l'envie de fuir.

Des herbes jaunes sur le sable,
le vent est une vielle femme osseuse,
la flaque est une bête nerveuse,
la mer est calme et parle.

Je fredonne mon inventaire doux.
Ma patrie est mon manteau vendu et
le crépuscule tombé sur les buttes,
je n'ai plus la force de continuer.

Le temps fourmille et brille
à travers son récif, l'univers mort,
le bouleau, l'immeuble, la femme et
le ciel bleu coulant.

On peut également citer comme exemple les deuxième et troisième strophes de *Piros hold körül* (Autour de la lune rouge) où, à leur tour, les objets représentent d'une manière générale les valeurs du mouvement agité, des essais de s'envoler, de fuir et l'impuissance inerte et ce, sans que le poète fasse quelque commentaire que ce soit. « Les lèvres de la cerise aigre croquante halètent /

même accrochées à la mauvaise herbe » — peut-on lire par la suite comme signe de l'expérience qu'est *le bord de la ruine* pour les valeurs de vie dans *l'accroc* qui acquiert une grande importance dans le système des oppositions de *l'envol et de la chute.* « Sur le torse du buisson, / Seul un ruban reste accroché, / Un dérisoire éclat d'argent, comme un haillon. / Tant d'étreintes, tant de sourires / S'accrochent aux branches du monde » — cette image acquiert un contenu encore plus riche dans une de ses œuvres principales intitulée *Téli éjszaka* (Nuit d'hiver) (avec un contrepoint dans la seconde strophe) de même que dans les passages importants de *Oh szív! Nyugodj!* (Oh, cœur ! Apaise-toi !) et de *Lassan tűnődve* (Sans espoir — Lentement, pensivement.) Ce sont là des images, des éléments d'image — dont les contours sont relativement nets — propres à être mis en parallèle avec leurs équivalents présents dans l'univers des objets et porteurs de significations générales qui sont loin d'être évidentes ou faciles à interpréter (à « décoder »). « Silence. Une brosse à récurer paraît se dresser / Sur ses pattes, / Et se mettre à grimper. / Au-dessus d'elle, un morceau de plâtre / Est perplexe: doit-il se laisser tomber? » peut-on lire dans les vers de *Külvárosi éj* (La nuit des faubourgs). La brosse à récurer qui, *pour ainsi dire*, remue, a pour thème parallèle, dans la seconde partie du poème, l'image suivante: « Et plus loin dans les prés arides, / Sur une herbe usée, des chiffons et du papier / voudraient ramper. / Ils remuent assez, / Mais n'ont pas la force de s'ébranler.» (Cf. ailleurs « Un brin de paille / Se met sur le chemin osseux / . . . halète et s'écrase querelleur, grésille, sue et bouillonne. . . ») — cela est beaucoup plus que la description d'objets: l'image comporte les contrastes généraux de la soif de vivre et de l'impuissance comme le bout de mur à l'extrémité de la vie, sur le point de tomber. Des pommes, des boutons (*Medáliák* = Médaillons) et des bûches (*Kirakják a fát* = On décharge du bois) sur le point de tomber revêtent de l'importance dans d'autres œuvres également. Chez le poète, la « chute » en tant que telle incorpore les facteurs importants de la ruine (« Les étoiles s'allument et tombent des cieux », « Comme des caillots / De sang, ces mots / Tombent devant moi », « Bruit de cloche au battant qui danse / . . ./ Les feuilles tombent en silence », « Le bois coupé tombe bruyamment », « Et ce qui est, tombe en loques éparses », « Sonne et l'appel s'engloutira dans le lac sourd » etc.), les couteaux aiguisés représentent aussi les forces universelles du ravage menaçant (« Mortel, . . . Enlace-moi, quitte des yeux / La baïonette qui t'aveugle », « Etoiles, milliers comme autant de lames, / De poignards de fer rouillés et grossis, / Vous m'avez souvent plongé jusqu'à l'âme », « Peut-être sous un couteau ou sous le verglas », « La branche sur le froid lève son poignard », « Affûtant l'arme des tourments » etc. — (*Kiáltozás* = Cris, *Ős patkány terjeszt kórt* = Du fond des temps, un rat, *Medáliák* = Médaillons, *Téli éjszaka* = Nuit d'hiver). Les éléments des « amas de choses gelées » et des buttes de sable insensibles, éléments qui s'entrelacent, se retiennent même si certains tombent et roulent sous le tas

(*Fagy* = Gel, *Kirakják a fát* = On décharge du bois, *Eszmélet* = Éveil, *Munkások* = Ouvrier, *Elégia* = Elégie); les arbres avec leurs branches grattant le vide de l'espace, supportant des charges, renfermant des vies solitaires (*Fák* = Arbres, *Ősz* = Automne, *Judit* = Judith, *A fán a levelek. . .* = Les feuilles sur l'arbre), les eaux berçant les amoureux, symbolisant la marche du temps, engloutissant les voix retentissantes (*Ringató* = Berceuse, *A Dunánál* = Au bord du Danube, *Medáliák* = Médaillons etc.) peuvent se montrer tout aussi réels que laisser entrevoir des significations secrètes particulières. (Même si ces dernières ne sont pas toujours identiques, il s'agit toutefois de la proportion de la perceptibilité concrète et de la profondeur de la signification.) La réalité matérielle lourde de « Cimenteries, ateliers mécaniques, fonderies de minerai » qu'incarnent les salles résonnant du vide sait garder « le secret / D'une résurrection sans joie pour personne » (parent du « secret renfermé par la terre ») (*Külvárosi éj* = La nuit des faubourgs), le spectacle *abondant en détails concrets* des terres désertes des faubourgs — avec l'image des chambres humides aux petites fenêtres, des débris de verres figés dans la boue et des herbes fleurissant dans des cocottes en fer — recèle un attrait mystérieux: il *laisse entrevoir* l'enlacement difficilement défaisable des fils de la solidarité, fils des instincts, des sentiments et du conscient (*Elégia* = Elégie). Ici, les « pierres brisées » « couchent sur leur propre ombre, / Brillent / Pour elles-mêmes / Elles sont à leur place / Comme jamais encore » (*Tehervonatok tolatnak. . .* = Les trains de marchandise manœuvrent. . .); inamovibles, elles laissent voir dans leurs matérialité la richesse de secrets difficilement accessibles. La barque — « que l'on entend clapoter seule sur le lac pâteux » — est de même plus qu'un simple objet puisque le poète, assis solitaire « au milieu des arbres, des fleurs », — et qui indique que son moi, pareil à « la barque abandonnée », « clapote », son moi avide d'expériences et à l'écoute du « grand silence de la liberté » — ne procède pas là une comparaison accidentelle en évoquant l'image d'un objet lié de par son essence à l'eau — mais crée tout un univers sur l'entité close qu'est son moi. (*Holt vidék* = Paysage mort, *Alkalmi vers a szocializmus állásáról Ignotusnak* = Poème improvisé sur le degré de développement du socialisme, A Ignotus). Ici aussi, l'évocation des des objets et le jeu avec les significations jouent un rôle égal. Et, dans cet univers, les mots deviennent quelquefois concrets tout comme les objets — « claquent comme la lettre K » et tombent un par un, « durs », comme les « caillots de sang » ou dans l'ensemble clos « des vers tombés dans l'oubli »; (*Költőnk és Kora* = Notre poète et son Epoque, *Óda* = Ode, *A Kozmosz éneke* = Le Chant du cosmos); même le vide, le néant, le manque peuvent apparaître comme un corps en chair et en os (*Költőnk és Kora* = Notre poète et son Epoque, *Az árnyékok. . .* = Les ombres. . .). En même temps, les éléments objectifs et concrets de la nature peuvent se montrer comme des traits généraux « en désagrégation » (*Ritkás erdő alatt* = Sous le bois clairsemé).

Si l'on veut placer les caractéristiques traitées ci-dessus dans un contexte plus large, nous émettrons alors — au prix d'une simplification extrême — les faits suivants.

Après le naturalisme — qui était encore lié à une manière de voir naïve et matérialiste — l'impressionnisme a commencé à dépouiller les objets de leur caractère objectif dans des descriptions inspirées du spectacle momentané et des sphères des impressions subjectives. L'expressionnisme alla plus loin dans cette voie par la projection de contenus internes plus forts et plus dynamiques dans les images formées sur le monde extérieur de l'artiste et en mettant en relief et en sublimant à son gré les éléments de ces images. Par contre, dans le surréalisme, les éléments évoqués du monde extérieur ont perdu pour ainsi dire totalement leur matérialité. En parlant des œuvres poétiques d'Attila József ultérieures à l'époque des « ismes », nous pouvons souvent utiliser fort judicieusement l'expression « réalisme moderne » (en tant que catégorie un peu plus vague), bien que sa manière réaliste d'évoquer les objets soit analogue, dans la majeure partie des cas, à une écriture personnelle, différente de cela. Il faut parler ici de *l'abondance en significations* des objets et non seulement de *la mise en relief des traits caractéristiques*. Et même s'il est vrai que cette manière poétique de voir et de créer ne semble pas avoir de parenté proche avec celle des symbolistes français (ou avec celle de Endre Ady par ex.), si nous remarquons cependant, en nous penchant de plus près sur le symbolisme de Rilke caractérisé par des contours plus marqués, scrutant « le secret » et les significations latentes des choses également par les voies de la pensée, que les différences paraissent alors moins importantes. Je pense que, si nous voulons trouver la place d'Attila József dans la littérature mondiale, il faudrait se tourner vers les formes des tendances lyriques postérieures dites objectives, qui ne sont pas totalement étrangères à ce symbolisme, ainsi que vers les différents représentants de la poésie matérialiste — comme vers les poètes français, Ponge, Guillevic, Follain, vers les objectivistes américains et les poètes yougoslaves, Popa et Loerke.

Cela reste vrai même s'il est clair que les systèmes idéologiques différents peuvent créer et créent souvant, à partir d'éléments des différentes manières de penser, des structures artistiques divergeantes.

Ajoutons encore que ce point de vue est loin d'être insignifiant. La civilisation de notre époque est encline à tout entourer d'une (ou plusieurs) enveloppe(s) pour que le contact direct de l'homme avec l'objet soit agréable, en couvrant de dalles et de plaques d'aluminium la structure des bâtiments, en couvrant d'enveloppes conçues par des décorateurs la structure autrefois plus visibles des machines — comme « la structure profonde » des lois sociales. Attila József fait partie de ceux qui non seulement acceptent le fait que notre vie est déterminée par la multitude des conditions extérieures, matérielles et des facteurs naturels et matériels, mais qui ont aussi cherché les secrets

« des profondeurs » aussi bien à l'égard de la société que des objets: leur aspect humain. Il n'y chercha pas les lois en se détournant de leurs couches de surface sensibles: il chercha l'ensemble de leurs caractéristiques incitant aussi bien aux prises de position spontanées qu'à l'activité cérébrale et affective.

NOTES

[1] Bálint, Gy.: A toronyőr visszapillant. 1966. I. 409.
[2] Halász, G.: Nyugat, 1938. II. 131.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 22 (3—4), pp. 295—309 (1980)

«L'indispensable superflu»

Par

GYÖRGY SOMLYÓ

Que comprendre à ma parole?

Rimbaud: Une saison en enfer

. . . malgré tous les changements de l'art
et malgré toutes ses manifestations
antithétiques, il a un élément général
et constant, l'artisticité (. . .) (. . .)
la tristesse, le sentiment est la forme,
un élément de forme, qui figure pour
exprimer quelque chose d'autre.

Attila József: Littérature et socialisme

(1931)

. . . le contenu du concept *poésie* est
variable et dépend des époques, mais
la fonction de la poésie, le caractère
poétique, la littéralité (. . .) sont des
éléments *sui generis*, irréductibles à
autre chose. (. . .) Ce que nous soulignons
ce n'est pas du séparatisme de l'art,
mais le caractère autonome de la fonction esthétique.

Roman Jakobson: Qu'est-ce que la poésie?

(1933)

Je commencerai par présenter des excuses car le titre de mon étude, titre donné à l'avance et imprimé, pourrait laisser présager l'éclaircissement de questions sur lesquelles ni le temps dont je dispose, ni ma préparation actuelle sur ce sujet ne me permettent de m'étendre. Pourtant, je considérais comme important, en partant surtout des autres analyses esthétiques et poétiques faites par Attila József, de me référer aussi à la phrase figurant dans l'interview publié dans le No. du 5 juin 1936 des Brassói Lapok (Journal de Brassó) et encore jamais inclus dans les éditions de ses œuvres. Comme sa date l'indique, cette interview est une des dernières déclarations de ce genre du poète et, par sa formulation concise et définitive, elle peut être considérée comme un résumé théorique, d'un fini extrême, de sa conception de la poésie. Voici ses mots: « La poésie est la nature devenue superflue, mais qui est redevenue nature en sa qualité de superflu. »

Cet énoncé, s'il est moins poétique, présente cependant un plus haut niveau théorique que son expression antérieure, plus connue: « . . . il semble nécessaire que des vers soient écrits, car sans cela l'axe-diamant du monde fléchirait.» Plus tôt encore, dans sa préface au volume *Ce n'est pas moi qui crie*, il en parle ainsi: « Moi, je ne veux de l'art. Moi, je veux ce dont on a besoin ! » Déjà ces trois formules, qui se complètent, une lyrique-métaphorique, une expressionniste-genre manifeste, et une théorique-philosophique, auraient mérité une plus grande attention dans la pensée littéraire hongroise, car elles sont comme un point de départ d'une conception de la littérature unique en son temps et en son milieu.

A cet égard, dans mon article écrit il y a cinq ans sous le titre Le poète « *astreint à la philosophie* », force m'était de constater que les questions poétiques posées par Attila József, encore que fragmentaires et, par endroits, d'une lourde terminologie, mais qui n'en peuvent pas moins être considérées comme faisant époque, non seulement n'ont pas été largement assimiliées mais n'ont même pas déterminé, voire à peine influencé les cercles éminents de la recherche littéraire. A propos de ces questions, la remarque que nous lisons dans les notes du 3e tome des *Œuvres complètes d'Attila József* (1958): « il n'y a pas encore eu de tentative de les juger dans leur ensemble, et seules quelques références y sont faites dans les ouvrages sur Attila József » est toujours valable.

Depuis lors, il est certain que « quelques références » supplémentaires ont pu venir s'y ajouter, que même quelques articles ont été écrits, mais il est certain aussi qu'ils n'ont apporté aucun tournant dans le dépouillement authentique de la poétique de József en son essence, ni dans son intégration à la pensée littéraire hongroise.

Il s'ensuit que si nous voulons maintenant partir de la réalité pour situer Attila József dans la littérature universelle de son époque, mais sans vouloir continuer la pratique par trop enracinée et de plus en plus périmée qui veut séparer la poétique de la poésie et inversement nous nous heurterons à plus d'un tabou. A cette session quelques « intouchables » ont déjà été touchés. C'est ici que fut citée pour la première fois et examinée sans préjugé, sans les gestes douteux d'exorcisme, l'intégration, pratiquement inévitable dans la littérature importante de l'époque des connaissances psychanalytiques et existentialistes, en tant qu'une des méthodes poétiques d'Attila József. Poursuivant l'étude des écrits théoriques du poète, il faut y ajouter en plus, sans préjugé et en y insistant davantage, deux tabous plus délicats encore, à savoir les noms interdits de deux tendances de recherche qui déterminent de plus en plus la pensée poétique de nos jours, ceux du *formalisme* et du *structuralisme*. Il n'est pas question, ici, d'intégrer seulement des idées ou des systèmes d'idées déjà existants, mais d'y inclure des initiatives plus ou moins originales. Je ne peux maintenant entrer plus amplement dans les détails, mais

j'espère bien pouvoir le faire bientôt dans une étude plus étendue où je voudrais démontrer, à propos de quelques points capitaux, qu'Attila József, sans aucune prémisse hongroise et n'ayant que des connaissances éparses (dont les recherches ne disposent pour le moment d'aucun renseignement sûr) des recherches européennes épanouies dans son temps, a trouvé les thèses fondamentales des poétiques passant aujourd'hui pour les plus modernes, celles basées sur la sémiotique et la structure. Il est possible que le terme employé par le poète « *artisticité* » soit moins heureux que celui créé par Jakobson et répandu depuis par le monde entier, la *litératurnost*, ou que le néologisme français créé à partir de ce premier, la *littéralité*, mais en tout cas il désigne la chose nouvellement reconnue, le vrai contenu de la *particularité*, avec les termes de Jakobson « du caractère autonome de la fonction esthétique » et de son « élément sui generis, irréductible à autre chose ». D'ailleurs, selon toute vraisemblance, c'est chez Attila József qu'apparaissent, pour la première fois en hongrois, les expressions telles que la *particularité de l'art* et sa *qualité spécifique*. J'ai pu apprendre, de sources directes et indirectes que mon article publié il y a cinq ans avait soulevé de très vives réticences, mais également engendré des sympathies tout aussi grandes, bien qu'en public il n'ait rencontré ni contre-arguments ni leur contraire. Comme tant de fois, dans ce cas aussi, la discussion, la confrontation de vues opposées, seule garantie de l'élucidation, sont restées latentes. Et surtout, conséquence inévitable, le thème n'a pas donné lieu à d'autres réflexions.

Lorsque il y a quelques années, j'ai entrepris d'écrire une « introduction à la poésie moderne », il m'était de nouveau inévitable de me pencher sur l'héritage théorique d'Attila József et cette fois conjointement avec les problèmes de sa poésie. Je présenterai, si vous le permettez, quelques passages, évidemment très abrégés, de mon livre à paraître prochainement. Je m'excuse d'employer une méthode « inverse », si je puis dire, qui fait que mes analyses, au lieu de suivre la pensée d'Attila József, empruntent les analyses du poète pour suivre l'exposition de mes idées.

Nous ne pouvons aujourd'hui que trouver scandaleux le procédé infâme utilisé par la faculté-modèle du régime Horthy, pour porter préjudice au poète déjà poursuivi une fois, procédé se résumant dans la sentence: « Moi vivant, vous ne pourrez pas être professeur ici-bas » (Ad. de Guillevic), et ce à cause d'un poème bref, un chef-d'œuvre inattendu, au rythme trochaïque, à rimes plates, publié dans un périodique provincial — alors que, partout dans le pays, les professeurs de hongrois écrivaient et publiaient des poèmes plus mauvais les uns que les autres. (Mais jamais et personne ne protège la jeunesse d'un pays contre les auteurs de mauvais poèmes.) Ce procédé ne peut être qualifié que de grossière répression politique contre la poésie — et l'on pourrait décréter la question réglée tant que nous n'en cherchons que la cause. On ne s'en trouve gêné qu'à partir du moment où on se pose la question de savoir ce qui

pouvait fournir non seulement la raison, mais aussi le motif, la possibilité et le prétexte pour procéder ainsi. Si nous en cherchons la source au-delà de la simple politique, de l'actuel, nous nous heurtons à des questions qui, simplement dans la sphère précédente, ne peuvent pas trouver de réponse et ne peuvent même pas être posées. Tout d'un coup, d'une façon inattendue, « l'affaire » se pose comme celle de la littérature proprement dite, une question qu'aucune politique ou idéologie réactionnaire ne peut et ne veut élucider, et qui est, pratiquement jusqu'à nos jours, restée sans réponse dans la pensée littéraire. Cette question n'a pu se poser que dans une période récente de l'évolution littéraire, à peu près à l'époque où ce scandale eut lieu en Hongrie. A la charnière des années vingt et trente, elle surgit aux endroits et sous les formes les plus variés, indépendamment les uns des autres et, paraît-il, inévitablement. (Evidemment, non sans antécédents plus lointains.) Cette question se trouve être à la fois talon d'Achille et point d'appui d'Archimède de tous les arts, mais surtout des arts du langage, dès qu'elle se transforme de douleur sourde, latente pendant des siècles, en un point traumatique palpable, ou, en fonction de l'angle sous lequel on l'aborde, en une nouvelle conscience qui renverse de fond en comble la vision poétique.

Certes, dans les premiers vers de ce poème

Je n'ai ni père, ni mère
Pas de patrie, pas de Dieu

seule l'instruction supérieure d'un régime réactionnaire basé sur un cléricalisme et un nationalisme extrémistes pouvait trouver quelque chose à incriminer; mais les vers suivants

Le cœur pur et l'âme bonne
Voler, tuer, pourquoi pas?
(Ad. de Guillevic)

sont qualifiées de répressibles par le droit civil de tout pays civilisé. Plus exactement, ils seraient qualifiés de tels si. . .

Si . . . les déclarations, les jugements en poésie étaient considérés comme prononcés non pas dans des poèmes mais dans n'importe quel autre langage, quotidien ou prosaïque, si nous ne découvrions pas, en toute conscience aussi, les rapports entre la poésie et son matériau, la langue, rapports qui se réalisent en une unité antagonique. Si nous ne prenons pas en considération qu'en poésie la langue, c'est bien la langue dont nous nous servons partout ailleurs, sans être en même temps la même langue. C'est-à-dire que dans la poésie la langue subit une transformation qui change fondamentalement sa nature, sa fonction et son effet. Si nous ne savons pas que la poésie, c'est une transsubstantiation où les mots de la langue normale participent au mystère de la mort par le feu et de la résurrection selon Goethe: « stirb und werde »; ils meurent en vers et renaissent en vers.

En bref, si nous ne gardons pas en vue ce qui a plus ou moins toujours été la condition instinctive, depuis les débuts, de la réceptivité de la poésie, mais qui est resté caché jusqu'aux derniers temps à l'échelon de la vision consciente.

Revenant au poème et à « l'affaire »: nous tous ressentons la peur bien fondé, pour nos enfants et pour nous-mêmes, du jeune homme qui, n'importe où, dans n'importe quelles circonstances, parfaitement responsable, déclare que sans remords (« le cœur pur ») qu'il est prêt à voler et pourquoi pas s'il le faut, (dans le texte original), à tuer; et la société est d'office obligée de le craindre et de se protéger. Mais celui qui lit les deux vers (à moins que les intérêts de classe ne dominent tout entier son être humain) se trouve dans un état nettement contraire; il sentira une sympathie mêlée d'une chaleur, un bouleversement et un remord, et en même temps une indignation commune intense, mais aussi la somme de tout cela, ce délice, source de soulagement qu'il est si difficile de définir de plus près et que, pendant de longs siècles, on tâchait de circonscrire avec le critère, par trop vague, du « beau ». En tout cas, celui qui lit ce poème comme œuvre poétique n'aura jamais l'idée que son auteur pût pendant la nuit cambrioler son appartement et même le tuer, ni que lui-même, ou d'autres, pussent, sous son effet, devenir des assassins. Plus exactement (bien que toujours inexactement, car l'essence de l'impression esthétique peut à peine être saisie) il ne pensera point à l'auteur des vers, tout en se rendant clairement compte qu'une personne définie les avait écrits, il n'identifiera ce qui est écrit à l'auteur et pensera moins à celui-ci qu'à lui-même, aux hommes en général. Et surtout il pensera au poème, comme à une nouvelle réalité jusque là ignorée qui surgit parmi les réalités qu'il connaît. Et de plus, il pensera, si par hasard il les connaît, à d'autres vers aussi qui semblent se rattacher au *Cœur pur* par quelque lien indéfinissable, dans un champ de forces indéfinissable;

> O saisons ô châteaux!
> Quelle âme est sans défaut?
> (Rimbaud: Une saison en enfer)

Dans cette chasse à l'auteur déclenchée par le poème, la question, politique d'une part et sociale-juridique de l'autre, cache donc une question d'esthétique, plus exactement la question probablement la plus importante (ou paraissant telle actuellement) de l'esthétique, à savoir « Qu'est-ce que l'art? » Cette question qui, au fond, n'a jamais été directement posée jusqu'aux derniers temps de l'histoire de la pensée humaine, même quand, relativement tard, l'esthétique, « la doctrine du beau » est devenue une discipline autonome, et qui, dans la pensée du XXe siècle se pose d'une manière d'autant plus urgente qu'elle est centrée, au lieu de la définition du « beau », sur la question de la signification et de la structure, au lieu du « comment » sur le « quoi », et remplace une esthétique par une poétique.

C'est précisément l'auteur de ce petit poème, Attila József, qui, dans ses réflexions théoriques fragmentaires, peu connues et sous-estimées jusqu'à nos jours, bien que, sous plusieurs aspects précurseurs pour l'époque et uniques dans le milieu national, a été parmi les premiers à affronter cette question. Dans une conférence tenue à des ouvriers, et intitulée Littérature et socialisme, datée du début en 1931, il résume la tâche, inévitablement actuelle mais ne reconnue alors que par très peu de personnes, de renverser la question fondamentale esthétique en la rattachant, l'unissant à la tâche historique de la classe ouvrière: « . . . il suffit de tenir compte des systèmes dits grands. La plupart de ceux-ci relèvent du psychologisme et expliquent l'art par l'âme, bien que ce soient tout au plus les œuvres d'art qui peuvent, peut-être, servir d'explication à l'âme. Oui mais, qu'est-ce qui peut nous renseigner sur la création artistique? Il est caractéristique que, toujours, on confond le beau avec l'artistique, bien qu'il n'y ait rien de commun entre eux. Car, d'une part, les choses les plus différentes peuvent être belles; des saules calmes, des jeunes filles grandes ou petites, des chevaux, une exposition de livres, un match de football. Car tout ce qui a une forme plaît ou ne plaît pas, comme toute autre chose — donc la théorie de la beauté nous a la plus éloignés de ce que nous voulions approcher, c'est-à-dire de savoir ce que c'est que l'art. . . La confusion autour de l'art est surtout totale si l'on examine la théorie appliquée, la critique. Le premier objectif, la première tâche du critique serait de constater si le poème, le tableau etc.. en question est ou non vraiment une œuvre d'art.» Il serait trop facile, donc non-fondé, d'avancer après coup la supposition, qui n'est pourtant pas impossible, à savoir que l'accueil de ce poème de jeunesse a aidé le poète à dégager de cette double enveloppe d'évidence politique et d'absurdité juridique, l'idée de la vraie question de l'art, depuis longtemps germée en lui.

C'était certainement une révolution dans la conception générale de la littérature que de remplacer la question « que voulait dire le poète? » par « qu'est-ce que la poésie? ». C'est Attila József qui a été l'un des premiers à poser cette question (il est à remarquer que ce fait est resté jusqu'ici ignoré). Comme démonstration, il choisit à cette fin une phrase qui permet de conclure qu'il n'était pas tout à fait non-fondé de supposer, bien qu'aucun fait ultérieur ne vienne étayer cette supposition, que ce sont les méditations sur le scandale du Cœur pur qui ont conduit le poète à poser cette question essentielle et essentiellement nouvelle. Car cette phrase précédemment citée comme exemple semble être une variante du thème « Trois jours pleins que je ne mange » (*Cœur pur*, ad. de Guillevic). « Si j'écris en vers la phrase 'J'ai faim' — dit-il dans sa conférence citée — cela ne veut point dire « pourquoi vous n'apportez toujours pas le déjeuner » ou bien « un sou seulement, je vous prie humblement». Partant de cette trouvaille, que l'on peut sans aucun doute qualifier de capitale (même si elle rappelle l'œuf de Colomb), il arrive à la conclusion

finalement que ce n'est pas le sens premier de sa phrase-exemple, mais « ses sens possibles » qui constituent le poème, c'est-à-dire « la forme dont nous avons analysé le contenu », dont nous devrions dans chaque cas analyser le contenu à propos de la poésie: d'ailleurs il ajoute lui-même: « en somme, nous percevons le contenu dans la mesure où nous comprenons la forme ». C'est ce que plus tard Valéry saisira en disant que « dans l'univers lyrique (. . .) il n'y a pas un temps pour le 'fond'et un temps pour la 'forme'; et la composition en ce genre ne s'oppose pas seulement au désordre ou à la disproportion, mais à la *décomposition*. Si le sens et le son (ou si le fond et la forme) se peuvent aisément dissocier, le poème se *décompose* ». (P. Valéry: Au sujet du « Cimetière marin ». Œuvres. Tome I. Paris, 1957, p. 1505.) D'un autre côté, cela rejoint une autre constatation importante (et d'une précision extrême) de József, selon laquelle « l'œuvre d'art tient à sa forme de vision, contraire par exemple à la forme également de vision de la dissertation ». Ne pourrait-on pas continuer directement cette phrase du poète, par la phrase suivante de Valéry, également « comme conséquence capitale »: « Les idées qui figurent dans une œuvre poétique n'y jouent pas le même rôle, ne sont pas du tout des *valeurs de même espèce*, que les idées de la prose.» (P. Valéry: ibid.)

Tout cela est en parfaite concordance avec la formule sémiotique donnée par Umberto Eco qui dit reconnaître la poésie quand il est « déjà incapable de dissocier le rapport conceptuel et la perception sensorielle ». Se servant de la terminologie plus actuelle de la sémiotique, on pourrait dire que le signifié de « j'ai faim » ou de n'importe quel énoncé se transforme dans tout véritable vers de dénoté en connoté. La phrase poétique, c'est une autre phrase. Selon la sémantique (du moins selon certaines de ses récentes théories et terminologies) la phrase est en général une unité de trois éléments: forme, signification et contenu. Cette phrase de trois unités est à la fois « la plus grande unité de la signification et la plus petite du contenu » (voir László Antal: A jelentés világa = L'univers de la signification). Si cela vaut pour la langue normale, cela ne vaut plus pour la langue poétique qui en diffère en cela que c'est l'œuvre toute entière qui devient la plus grande unité de la signification, et la plus petite unité du contenu n'étant plus la phrase, mais bien la plus petite unité de la langue-même, à savoir le phonème. Dans la poésie, tous les éléments constituants revêtent une importance égale, donc tous sont à la fois forme, signification et contenu (et non plus seulement la phrase). Et si, dans le langage normal chaque phrase peut être comprise à deux degrés « à celui des significations . . . et à celui du contenu » (comme l'affirme encore László Antal) alors le langage poétique doit être compris en plus de ces deux degrés, et en premier lieu, à celui de la poésie où nous découvrons encore une autre signification qui est la somme de toutes les significations et de tous les contenus (« . . . littéralement et dans tous les sens » selon la célèbre phrase de Rimbaud

[Œuvres complètes, Paris 1959, p. XXV]) et « des significations possibles » (souligné par Attila József).

« Le mot — poursuit Attila József — est perception dans l'usage et œuvre d'art dans sa naissance . . . Ainsi dans l'œuvre d'art, le mot joue le rôle de sa propre naissance. . .» Pris ainsi, comme un tout, comme « un mot naissant » (qui naît à partir de tous les autres mots y figurant), le poème, qui comprend des mots ayant une signification et un signifié connus, n'a pas en lui-même de signification et de signifié, mais il a un sens, un sens complexe comprenant toutes les composantes, comprenant donc la signification et le signifié de chacun de ses mots, mais, n'étant identique à aucun d'eux, il est donc quelque chose qui les dépasse tous. Une des preuves en est que le poème peut avoir un sens même si les mots qui le composent n'ont ni signification ni signifié, sont donc dépourvu de sens, si la phrase n'a pas de syntaxe, donc pas de forme, de signification de contenu.

Le poème n'est donc pas un mélange de mots, mais un composé où les éléments constitutifs ne sont pas présents avec leurs propres facultés, non pas avec leurs propres fonctions, étrangères au vers, mais uniquement avec leurs facultés inhérentes au vers dont ils ne disposent pas en eux-mêmes et à l'origine; avec des facultés et fonctions peut-être radicalement opposées aux facultés et fonctions originales et dont ils ne disposent que dans ce cas.

Le poème situe la signification « originale » et « versifiée » de la langue dans la dialectique génétique des facultés « héritées » et « acquises ».

« Le poème — ainsi que l'a défini Mallarmé il y a si longtemps — qui, de plusieurs vocables, refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme involontaire, achève cet isolement de la parole.» (Mallarmé: *Crise de vers.* Œuvres complètes. Paris 1945, p. 368) Le poème selon Mallarmé, où plusieurs mots sont moulés en un seul mot magique, et le poème selon József, conçu comme un seul mot naissant, se recouvrent presque parfaitement. Les deux suggèrent un tout indissoluble, parfaitement clos et qui représente sa propre identité dépassant toutes ses composantes. Mais comment accorder tout cela avec les idées selon lesquelles — déjà émises par Voltaire et certainement vécues par les lecteurs — la poésie se compose avant tout de « beaux détails»? Ce fait a été fort souligné par Valéry lui-même et plus récemment, dans une étude mémorable, par Ágnes Nemes Nagy. Si le poème est « un mot unique », comment est-il possible que le lecteur retienne de la plupart des poèmes précisément un ou quelques mots, passages ou éléments. Cette contradiction apparente, Attila József la saisit dans sa dialectique quand il dit que l'unité du poème, réalisée à partir des détails, est retrospectivement sentie comme valable pour tous les détails. « Dans l'univers de l'œuvre chaque point est un point d'appui d'Archimède — écrit-il, et — l'œuvre d'art l'est également dans le moindre de ses détails ». Les détails qui s'inscrivent dans la mémoire du lecteur, en apparence séparément, évoquent au fond toujours le tout, sont

toujours porteurs du tout, non pas de leur signification séparée, mais de la signification de leur substance en tant qu'œuvre d'art.

Dans une autre conclusion tirée de l'analyse de la phrase « j'ai faim », József touche, indirectement une autre question de la poésie moderne dont il ne semble pas (du moins ici) prendre acte directement. « Dans le poème — écrit-il — cette phrase signifie en tout cas que la faim existe en général . . . En somme, le contenu de la forme artistique est toujours universel et social. » Cela renvoie à la fois (de nouveau et involontairement) à son propre poème aussi. Il s'agit ici de ce que, depuis Lautréamont, on appelle « l'impersonnalité » de la poésie. En effet, il existe une poésie où l'affirmation « j'ai faim » se rapporte tout d'abord au poète-même; la poésie de confession qui atteignit son apogée dans la première moitié du XIXe siècle (mais qui évidemment existe toujours), se sert également de messages directs de ce genre. La plus grande partie de la poésie, sa version dite moderne en général, ne se rapporte pas au poète mais au monde (dont lui aussi fait partie). « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots . . . » (Mallarmé, ibid. p. 366). Les énoncés « j'ai faim », « trois jours pleins que je ne mange », ou même « depuis sept jours je n'ai pas mangé » affirment en tout premier lieu l'énorme fait mondial que la faim existe, créent à partir des mots une forme objectivée qui rend perceptible de la partie du monde non perceptible en soi. Ils créent, de nouveau avec les terms employés par József, « un tout définitif de perception » à la place de l'entité du monde non visible (et non perceptible). La faim accidentelle du poète ne serait ni de validité universelle, ni d'intérêt universel (surtout si l'on ajoute qu'il est très improbable que le poète ait eu faim lorsqu'il écrivit ces vers). Cependant, le fait même de la faim dans le monde est de valeur et d'intérêt universels avec tous ses rapports avec la vie du poète et avec la nôtre. C'est la nouvelle position de base qui s'exprime dans « Ce n'est pas moi qui crie, c'est la terre qui gronde ». Car, évidemment, même si « j'ai faim » ne « signifie » pas que le poète a faim à ce moment précis, donc si l'affirmation ne rend pas directement compte de son état (momentané), elle n'est cependant pas dépourvue de rapport avec la personnalité du poète. Le fait que ce soit précisément Attila József et non pas un autre qui ait écrit « Trois jours pleins que je ne mange », qui ait choisi la phrase « J'ai faim » comme démonstration à ses idées théoriques, prend ses racines dans toute la vie et toute la poésie du poète, dans le fait également qu'au cours de sa vie, le poète a réellement connu la faim, et dans l'univers général des expériences et idées, ou univers idéologique si l'on peut dire qui s'étaient formées en lui, et qui se manifestent également dans d'autres œuvres. C'est sur un des principaux thèmes de sa première période poétique qu'il contrôla la valeur de sa généralisation théorique. La « faim » revient dans ses poèmes, aussi bien avant qu'après le *Cœur pur*. Egalement très tôt, devançant son époque, il saisit le problème mondial qui, de nos jours, est devenu une des « bases de méditation » sur le destin de l'humanité. Dans ses

poèmes, des passages comme « Oh mes amis, depuis sept jours je n'ai pas mangé », et même (essayons de le prendre à la lettre) « Depuis vingt-huit ans j'ai faim », « Dieu est long, jamais fini / le lard est court aujourd'hui » (Ad. de Guillevic), ou dans un sens inverse « J'ai mangé, j'ai bu du bon vin / j'ai mâché du cochon de lait » — ne parlent pas du poète qui a justement faim, mais d'un monde souffrant sans cesse de sous-alimentation. A celui « à qui, pour ses poèmes, la mort / fait cuire un plein chaudron de haricots » découvre instinctivement (peut-être même à dessein, comme contrepartie poétique du message théorique), en cherchant les secrets du vers, l'analyse de l'exemple « j'ai faim ». Le choix de l'exemple montre en outre (délibérément ou involontairement) que la transformation directe de la pratique poétique en théorie, possible uniquement dans le travail du poète, avec les deux mouvements intellectuels conjugés offre une des plus grandes possibilités pour dégager de nouveaux rapports dans la création poétique.

Il est à supposer que le poète n'avait pas faim en écrivant « trois jours pleins que je ne mange », car alors, au lieu d'écrire un poème, il aurait cherché à se procurer quelque chose à manger chez ses amis ou de la cantine populaire. « Car — dit-il — quel sens aurait bien pu avoir de dire ma faim au terrassier inconnu de Szeged qui, de toute façon ne l'apprendrait qu'au bout de quelques années par l'intermédiaire de la presse etc. » C'est que le poète sait bien à quoi sert son poème — *un poème* — à quoi on peut l'utiliser, ce qu'on peut en attendre, quelles sont ses possibilités. Le lecteur ayant du bon sens le sait aussi, tant que tel ou tel de ses intérêts, ou les porte-parole de tels ou tels intérêts ne l'abusent pas. Tous deux savent que les sentiments du poète peuvent être aussi profondes et sincères que possible, dans le *poème* — comme version de l'épigraphe prise à Attila József — le sentiment « *est un élément de forme qui figure afin d'exprimer quelque chose d'autre* ». (Souligné par Attila József lui-même). Dans une des notes de son journal intime Karinthy révèle l'humour de ce paradoxe intime inévitable qui est une des situations de base de tout art; « Le poète dit: « Je n'ai pas d'argent, ma foi s'est envolée, ma force me quitte, je meurs ». Le critique en dit que c'est beau. Donc le fait que le poète soit malheureux lui plaît. » Il est possible que Karinthy ait voulu retourner ce paradoxe contre la critique, mais en réalité, dans ce cas, c'est le critique qui a raison, c'est lui qui représente les principes de l'art. En effet, le vers est créé pour être « beau », pour nous « plaire » (si nous ne trouvons pas de meilleurs mots pour qualifier la jouissance de l'art), quelque souffrance qu'ait servi de source au poème. Car le poème ne nous transmet pas ces souffrances, mais par elles, à leur aide, quelque chose d'autre; que le poète soit malheureux ne peut plaire qu'à un nombre infime, aux plus malveillants d'entre nous (critiques et lecteurs), mais ce qui émane du poète malheureux, notamment la musique dont Kierkegaard parle dans les premières phrases de *Ou bien, ou bien*, en redressant la question renversée avec humour par Karinthy. « Qu'est-ce qu'un

poète ? — demande-t-il — C'est un homme malheureux qui recèle de cuisantes souffrances dans son cœur, mais dont les lèvres sont faites de sorte que les soupirs et cris qu'elles poussent résonnent comme une belle musique . . . Et les hommes se groupent autour du poète et lui demandent: Chante encore, c'est-à-dire, que de nouvelles douleurs torturent encore ton âme, et que ta lèvre puisse parler comme avant, car les cris ne font que nous effrayer, mais la musique, elle nous est chère ». L'essentiel est que le poète parle toujours d'autre chose que de ce qu'il dit, ou qu'il dit autre chose que ce dont il parle. Il dit la musique, ce qui, en lui, vient des « muses » dans le sens de Platon, ce qui est, en lui, « spécifique » dans le sens de l'esthétique moderne, sa « particularité » dans le sens de Lukács, sa « littéralité » dans le sens des écoles formalistes de Moscou et de Prague, et son « artisticité » dans le sens d'Attila József.

L'interprétation de la « musique » non pas en tant que musique, de « l'artisticité » non pas en tant qu'art, leur emploi et même leur utilisation allusive selon les cas, tout en revêtant parfois une forme nettement politique, ne constituent pas une question politique, et même sous forme politisées n'épuisent pas le fond de tels ou tels différends politiques. Les adversaires politiques ne sont pas les seuls à avoir « mal » lu les poèmes de József, car ses défenseurs et partisans en ont fait tout autant. Miklós Szabolcsi, dans le 2e tome de sa monographie d'Attila József (Érik a fény — La lumière mûrit, 1978) fait un exposé récapitulatif des vues opposées sur le *Cœur pur*. Il s'ensuit que, malgré les mises en garde théoriques du poète, même ses amis les plus intimes et les plus proches de son œuvre, qui connaissaient ces mises en garde, sont tombés dans la « faute » de l'interprétation à la lettre. Andor Németh affirme que, « si nous nous en tenons à l'état de fait, Antal Horger avait raison », et (dans son livre publié en 1944 où il expose d'ailleurs les déclarations et analyses de József radicalement opposées à cela) il prend position pour dire que le poète du *Cœur pur* a compris à la lettre les mots et affirmations de son poème. Il s'enhardit, partant de déductions psychologiques, et va jusqu'à affirmer qu'il est « indubitable » qu'au moment d'écrire ce poème Attila József « aurait pu, le cœur pur, tuer un homme ». Immédiatement après, sans respecter la moindre logique, il émet le doute que le poète eût jamais voler ou cambrioler. Le poète n'ayant jamais commis ni l'un ni l'autre de ces délits sur quoi le critique peut-il s'appuyer pour déclarer avec la même vigueur exclusive l'éventualité d'un des délits comme indubitable et de l'autre comme improbable. « Le cœur pur et l'âme bonne, /Voler, tuer, pourquoi pas» (Ad. de Guillevic) (traduction littérale: Le cœur pur, je cambriole, s'il le faut, je tue un homme), aucun élément d'intonation, de poétique ou de logique ne distingue ni n'oppose ces deux affirmations qui se suivent et qui se rattachent. Ce procédé est typique dans toute méthode critique qui n'est pas basée sur le texte, et surtout dans ce genre de psychologisme contre lequel József proteste le plus vigoureusement. Citons-encore: « . . . il suffit de tenir compte des systèmes dits grands. La plupart de ceux-ci relèvent

du psychologisme et expliquent l'art par l'âme, bien que ce soient tout au plus les œuvres d'art qui peuvent peut-être servir d'explication pour l'âme. »

Le caractère « inutilisable » de cette méthode se révèle non seulement dans l'utilisation politique directe, mais aussi dans les genres les plus variés de la critique littéraire, même là où la base est le consensus politique. C'est précisément là que se révèle non seulement son caractère inutilisable, mais même inconsistant. La politique adverse n'a pas été la seule à « prendre au mot » les vers de József, puisque la critique des amis, des camarades en a fait tout autant et ce, avec un résultat non moins déplorable. Ne pensons pas ici aux attaques personnelles qui ne visaient guère l'interprétation des poèmes, dont ils tirèrent des différentes conclusions, parfois bien exagérées, qui furent tirées de l'attitude personnelle de l'auteur. Ces conclusions ne ressortent pas de la sphère de nos études, pas plus, en général, que de celle de la critique. Cependant, l'étude que dans les années trente Pál Sándor consacre avec beaucoup de sérieux et de bonne foi, au poète, peu après le tragique suicide de celui-ci, veut justement pallier à ce genre de jugements étrangers à la poésie et, écartant toute controverse personnelle cherche à découvrir le « vrai Attila József » dans ses poèmes (et dans ses essais). Dans son livre intitulé *Le vrai Attila József* (Az igazi József Attila, éd. Hajnal, Budapest s. d.), il part lui aussi de la thèse que « les formes de conscience politique s'harmonisent difficilement avec les formes de conscience théorique ». Mais dans cette difficulté il voit en premier lieu des difficultés de phases, à savoir que « l'évolution » idéologique du poète ne coïncide pas avec son « évolution » poétique; il ne voit pourtant pas la difficulté constante et essentielle, toutefois présente dans la difficulté des phases aussi, notamment que la poésie n'est pas une part de l'idéologie, tandis que l'idéologie, tout en étant une part de la poésie, n'épuise pas son essence; que la poésie est déterminée, comme le jeune Marx le dit dans son article de 1844 *Notes critiques*, par « ce qui rend l'homme plus infini que le citoyen et la vie humaine plus infinie que la vie politique ». Pál Sándor dit que « l'horizon de la carrière poétique de Attila József . . . est marqué par la plénitude de son appartenance à sa classe; les années 1931—32 voient les recueils de poèmes *Abats les chênes* (en hongrois le titre exact est « Abats le tronc », le mot tronc (« tőke ») signifiant également « capital ») et *Nuit des faubourgs*. Il le prouve pourtant non pas par l'analyse des poèmes, mais par des vers séparés qui témoignent de l'unité du poète avec le mouvement révolutionnaire, de la relative clarté de ses idées. Il démontre donc son affirmation non pas par l'objet auquel elle se réfère, mais par elle-même. Ensuite commence selon lui « la période de l'eudémonisme, de l'individualisme, de la recherche du bonheur personnel qui remplace les solutions collectives ». Il fonde cette dernière thèse sur le vers « Je n'ai encore jamais été heureux ». Mais pour prouver que le poète « n'est plus dialectique », que « face au matérialisme dialectique précédent où existence et conscience forment pour lui un rapport absolument clair, maintenant il attribue un rôle égal à l'existence

et à la conscience », il cite comme exemple le poème que, depuis, nous tenons pour un des sommets de la poésie socialiste hongroise et, évidemment, tout simplement pour un des sommets de la poésie hongroise, *Aux alentours de la ville.*

La citation est la suivante:

> En attendant que s'illumine en nous
> cette faculté créatrice
> d'ordre par quoi tout enfin se résoud:
> infini, forces productrices,
> instincts aussi dont les sombres remous
> sous nos regards se glissent !
> (Ad. de Paul Chaulot)

Il l'explique, avec la méthode authentique de l'interprétation à la lettre, que « le poète, en tant qu'intellect, ne peut pas se tenir aux côtés des forces productrices, son domaine est l'intérieur (en hongrois « les instincts à l'intérieur ») et ce qui les relie encore au dehors c'est de l'analogie plutôt qu'une identité de structure ». Nous voilà de nouveau en présence du plus grand crime que l'on puisse commettre contre la poésie (et que l'on commet constamment dans les formes les plus variées) à savoir la lecture à la lettre. Qui lit ainsi, se basant soit sur la morale, soit sur le droit public ou l'idéologie, ne peut aboutir qu'à des conclusions erronées — du moins en ce qui concerne la poésie en tant que telle. Sans parler du fait que la critique (ou les autorités) est dans les cas pareils, sans exception, forcée de violer sa propre logique. C'est qu'elle n'interprète à la lettre que les passages pouvant être incriminés par elle, et toujours en les détachant de leur contexte, négligeant avec dédain les autres passages dont l'interprétation à la lettre serait simplement inconciliable avec le bon sens. André Breton l'a déjà signalé à propos de la poursuite judiciaire engagée contre le célèbre poème d'Aragon *Front rouge.* « Je dis que ce poème, de par sa situation dans l'œuvre d'Aragon, d'une part, et dans l'histoire de la poésie, d'autre part, répond à un certain nombre de déterminations formelles qui s'opposent à ce qu'on isole tel groupe de mots (« Camarades, descendez les flics.»), pour exploiter son sens litéral alors que pour tel autre groupe (« Les astres descendent familièrement sur la terre ») la question de ce sens littéral ne se pose pas. Qui oserait prétendre qu'en prose au cours d'un article, Aragon se fût laissé aller à écrire: « Camarades, descendez les flics » alors qu'une telle injonction, d'ailleurs sans portée réelle, est contraire aux mots d'ordre même du Parti Communiste? Il s'agit donc bien, dans l'esprit de la justice française, d'assimiler aujourd'hui au langage courant un langage tout particulier qui ne présente, avec celui-ci, aucun rapport de commune mesure ». (André Breton: Misère de la Poésie. « L'Affaire Aragon » devant l'opinion publique. in: Maurice Nadeau: Documents surréalistes. Paris 1948. pp. 209—210). La logique rigoureuse de la méthode critique a fait que, malgré toute différence idéologique, politique et subjective, Pál Sándor se soit vu, paradoxalement, contraint à cette méthode. Qu'arriverait-il si, prenant à la lettre la

strophe précédant la strophe déjà citée, il la refusait en tant que pure impossibilité: « Elevons notre cœur ! Qu'il soit ailé ! / Que sa fumée au ciel s'évade ! » De toute évidence, s'il y a pensé, il peut rassurer en se disant qu'il s'agit de « métaphores ». Mais en poésie, d'un certain point de vue et, si l'on veut, en sens figuré, tout élément est « métaphore », chaque mot est à la fois une image, le discours-même de la poésie est figuré. C'est ce qui est sous-jacent à la constatation tant citée de Hölderlin selon laquelle le poème est « la métaphore d'un sentiment ». En d'autres termes, indépendamment des métaphores, qui y figurent ou non, le poème est métaphorique. Le signe employé d'une façon esthétique est un signe icônique. Or, selon la définition concise de Wittgenstein « la signification du mot est identique à son emploi ». Ce n'est pas le grand poème de József qui concrétise le contenu universel de la révolution prolétarienne dans l'univers des faubourgs qui est antidialectique, mais la conception critique où l'on cherche à trouver la signification du mot en dehors de son emploi.

La poésie ne doit pas rendre compte de la mesure dans laquelle le poète a « assimilé » les enseignements de la philosophie et de l'idéologie, elle ne doit (ne peut) pas non plus créer de nouvelles vérités philosophiques, des thèses idéologiques. A propos de son poème considéré comme « le plus philosophique », Valéry a déclaré: « Mais je n'ai entendu prendre à la philosophie qu'un peu de *couleur* ». (Valéry, ibid. p. 1506) La nature de la philosophie à laquelle le poète prend la « couleur » momentanément nécessaire pour l'effet poétique est évidemment significative et importante. La poésie d'Attila József est fondamentalement déterminée par ses rapports à la dialectique marxiste. Mais le sens de son poème ne peut pas se mesurer en concevant comme thèses philosophiques les « couleurs philosophiques » qui y figurent. Chaque fois que nous détachons un passage de son contexte poétique, et le privons ainsi des valeurs complexes acquises dans le poème, en devenant poème, et que nous renvoyons ainsi leur interprétation dans la sphère de la langue courante, nous procédons comme si nous mélangions l'or pur à gangue dont nous l'avons avec grande peine extrait et où, mélangé, il perd sa valeur. « La structure artistique complexe, créée de la matière du langage — dit J. M. Lotman, excellent savant de la « structure du texte artistique » — permet de transmettre une quantité d'informations telle qu'il serait impossible de le faire avec les moyens d'origine de la structure du langage.

Après que, à la charnière des années vingt et trente, Jakobson, Tinianov, Chklovski et d'autres, et, presque en même temps, Attila József ont créé la catégorie de « littéralité » ou de « artisticité », en tant que « élément général et constant » de l'art (Attila József), ou comme « fonction » de la poésie qui est « sui generis, irréductible à autre chose » (Jakobson), c'est Roland Barthes qui, dans son étude *le Degré zéro de l'écriture*, donnera cette solution (paraissant aujourd'hui définitive): « Ce discours de l'écrivain dit ce qu'il dit, mais aussi qu'il est littérature. » Chaque œuvre littéraire contient, au-delà de son

« contenu », message, élément direct, plus exactement intégré dans tout genre de contenu, message et élément, un composant impalpable qui la renvoie a priori dans la sphère de la littérature, sans aucune autre signalisation ou indication extérieure, sans aucun index (typographique, commercial, littéraire etc.). La déformation est porteur de la conscience spéciale de la déformation, tant chez l'écrivain que chez le lecteur. Dans notre conception, la littérature cesse donc d'être couverture de la réalité, ou la réalité celle de la littérature, s'en est pour ainsi dire fini avec « l'illégalité » de la littérature, cette illusion fondée sur un accord mutuel dont le maintien semblait même pour Kant un des objectifs de l'art.

Toutefois, cette mise a imposé une autre tâche à la littérature, et que nous pourrions définir comme auto-détermination permanente. Désormais, l'œuvre littéraire ne dit pas seulement qu'elle est littérature, mais également, et ne cesse de le dire, ce que c'est que la littérature, ce qu'elle est maintenant et dans cette réalisation. La littérature ayant perdu ses canons classiques qui, pour ainsi dire, justifiaient et même qualifiaient à l'avance les nouvelles œuvres (en donnant a priori leur versification par la typographie, leur genre souvent par la versification etc.) le vers « libre » doit toujours, de nouveau, justifier — par le canon ou par la structure créés par lui-même — non seulement sa valeur et sa validité, mais aussi qu'il est poésie. C'est-à-dire, pourquoi et en vertu de quoi il est poésie.

Un des plus hardis novateurs de l'avant-garde des années soixante, Denis Roche écrit dans la préface à son recueil Eros Energumène: « . . . convenons bien que la poésie ne se connaît pas comme emploi, qu'elle *ne* se connaît *plus* comme science et qu'elle ne se connaît jamais comme société. » (Paris, 1968, p. 10).

Attila József avait déjà constaté dès 1931 cet état critique de la poésie de l'époque, qui n'était pas encore entièrement découvert à ce moment et qui s'est avéré être bien durable. Vu dans ce domaine également, l'extrême isolement du poète parmi ses contemporains et compatriotes, Attila József fit des efforts énormes pour se rendre compte de la naissance, de l'emploi et de l'existence sociale de la poésie. Il est le premier dans l'opinion littéraire de la Hongrie à avoir dépassé l'acceptation du « beau » en tant que catégorie artistique fondamentale, à avoir rompu avec les esthétiques centrées sur « ce qui plaît », à avoir remplacé la « doctrine du beau » par la « doctrine de l'existence ». Cette poétique, qui place au centre « l'élément général et constant » de l'art reconnu comme tel, dépasse à la fois la fausse alternative de l'art pour l'art et de l'art ayant d'autre but. Elle découvre que l'art n'est pas une activité humaine qui soit son propre but, mais une activité qui a ses propres lois et que ce n'est qu'en dégageant ces lois et en se conformant à elles qu'elle peut servir le but de l'humanité, cet univers où — selon la devise de notre session — « la liberté est l'ordre ».

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 22 (3—4), pp. 311—317 (1980)

Evolution de l'image de la mère chez Attila József

Par

GYÖRGY SZŐKE

Le sentiment du manque de la mère, de sa recherche, évolue graduellement par plusieurs étapes, dans la poésie d'Attila József pour aboutir finalement à l'ensemble frustration-culpabilité-châtiment (autrement dit la mort), dans ses poèmes tardifs, se cristallise et devient constant au point de déterminer toute sa vision du monde.

Ad sidera . . ., écrit à l'âge de dix-huit ans, est un poème rappelant Ady (Chant du jeune prolétaire), mais où l'image de la mère prend une forme cosmique (« Ma mère, tu es déjà l'infini lointain. . . ») qui renferme déjà le traumatisme si difficile à dissiper, encore non assimilé, causé par la mort de sa mère, et aussi le besoin tardif de deuil: « Qu'il puisse sangloter à l'enterrement de sa mère ». Dans le *Cœur pur* (ad. de Guillevic) le premier vers, «Je n'ai ni père ni mère,» qui, à première vue paraît déclaratif et recéler une certaine crânerie, montre tout comme dans les poèmes tardifs, le manque de la mère qui cohabite avec le crime (« voler, tuer, pourquoi pas »), avec le châtiment et la préfiguration de sa propre mort (« On va/ . . . Me mettre en sol saint et clos »). Et dans l'un des derniers fragments d'avant sa mort, le soupir poussé « Ma mère, mon unique, ma très chère » évoque des implorations médiévales à la Vierge, des planctus; la frustration, le vide se résorbent dans la mort: « Que je sois bon, que j'aille te rejoindre ».

La formation de cette image de la mère ne peut pas être réduite à sa représentation formelle; elle comporte la ligne du manque, de la recherche qui se trouve des premiers poèmes jusque dans les derniers, et s'exprime soit dans des images concrètes, soit, d'une manière latente, dans des métaphores cachées.

Les premiers poèmes comportent déjà sous-tendus par les germes des suivants: entre ces premiers et les poèmes tardifs il n'y a donc pas de coupure nette, tangible et perceptible avec exactitude que l'on pourrait définir et circonscrire, mais il existe une tendance fort bien décélable vers la vision du monde du poète dans ses dernières années.

Tandis que les premiers poèmes partent d'une précision objective du lieu et du temps (« Voilà huit jours que je pense à maman / à chaque pas son image m'arrête») pour aboutir à l'expression d'un état subjectif (« Je ne me plaidrai

plus. Il est trop tard » *Maman*, ad. de Guillevic), dans les poèmes tardifs c'est cet état subjectif qui est le point de départ (« Je brûle d'une fièvre de trente-six degrés, / et tu ne me soignes pas, mère ») du poème vers le fin des fins, vers une synthèse sous forme presque sentencieuse (« Ceux nés d'une mère tous sont déçus à la fin/ Soit ainsi, soit en essayant eux-mêmes de tricher /S'ils luttent ou s'ils se réconcilient/ ils en mourront. »)

« Le cerveau s'élargit comme le cosmos »: l'impression précoce qu'inspire le cosmos — « Je crée un monde à part pour moi » (*Chant du cosmos*) — se remplit graduellement de souvenirs personnels qui se transforment en expériences existentielles pour se réaliser finalement dans ses poèmes tardifs en un état de manque. L'image précoce « Ma température comme l'univers brûlant » s'atténue peu à peu jusqu'au vers « Je brûle d'une fièvre de trente-six degrés et tu ne me soignes pas, mère » — et c'est ce manque, formulé avec précision, qui se se montrera meurtrier.

Dans ces poèmes où l'absence de la mère est soit exprimée ouvertement soit cachée en métaphores, le sentiment de frustration prend forme graduellement: dans le *Village:* « Dans les feuillages, les larges creux purs dorment. Et les fissures des feuilles »; à mesure que les feuillages se font rares, les fissures s'élargissent: « Des constructions de branches dénudées soutiennent avec grâce l'air vide » dans *Crépuscule*, « ton manque me pénètre comme le courant d'air pénètre la maison » dans *Tu m'as rendu enfant*, pour qu'enfin apparaisse le « grand vide », le « vide pur », symbolisant l'absence de la mère, image de tous ses manques et qui, selon le poète, résume « le manque universel ». L'image de la *Berceuse* (ad. de Guillevic) « l'accroc dort corps à corps / il n'en deviendra pas plus long » s'amplifie dans « *Prise de conscience* » (« le tissu de la loi se fend toujours quelque part ») pour enfin devenir dans un de ses derniers poèmes, « son corps défait comme du tissu »:

Elle viendra me chercher, la morte
Qui m'a mis au monde, qui m'a bercé en chantant
Et l'amour de mon cœur passera
Et la fidélité aussi s'en ira.
Les chansons rentreront dans le silence,
Le cerveau s'élargit comme le cosmos.
Il se révèlera que l'âme en moi, la patience
de l'existence
Est une chose vide et qui erre
Comme l'envers de ce monde.
Mon corps se défait comme un tissu
Rongé par les mites.
La morte les ramassera
Celle qui a vécu, qui m'a bercé en chantant.

Comme en général dans tous les poèmes tardifs, la structure est rigoureuse à l'extrême: c'est ainsi qu'Attila József brave la disparition qui y est exprimée. En avançant vers son centre idéel « le vide », et, qui correspond exactement à son centre géométrique, le poème est baigné par l'image de la mère morte,

image qui lui donne son unité. (Les différentes versions du poème mènent peu à peu à cette structure complexe de synthèse, et c'est à juste titre que c'est *cette* version, arrivée à la plénitude, qui est inclue dans le texte principal de la nouvelle édition.)

« D'un doux paysage d'automne et de tant de chères femmes, j'essaie de te reconstituer . . . » — la sublimation de l'absence de la mère que l'on peut suivre mais aussi l'impossibilité de la réaliser pleinement, percent dans ce vers de la *Complainte attardée*. Le paysage, le « doux paysage d'automne » s'élargit et se dénude graduellement jusqu'à devenir le cosmos derrière lequel est suggérée l'image ambivalente de la mère, de la mère qui donne le sein: « le paysage ridé, jaune, va jusqu'au *sein* du ciel » (*Finage*), et ailleurs « les arbres, découragées, attendent le brouillard au *sein meurtri, épuisé* ». Dans ce poème intitulé les *Arbres* « leurs feuilles jaunes se penchent / Ils sont là, tout épleurés, vite, le crépuscule arrive ». C'est déjà l'image finale dans *Notre poète et son temps*, qui fait ici son apparition se dissolvant dans la non-existence: « . . . la tendre pelouse / pleure et tombe / Sur les heureuses collines / Mollement apparaissent les lividités cadavériques / Le crépuscule tombe. »

Nous citons la suite du vers pris à la *Complainte attardée* « . . . de tant de chères femmes j'essaie de te reconstituer ».

Les vers écrits à la « chère femme » de l'*Ode*: « Je t'aime comme l'enfant aime sa mère / comme les fossés silencieux aiment leur profondeur, / je t'aime comme les salles aiment la lumière » — donnent l'image qui reviendra dans le poème écrit pour Flora, la dernière «chère femme », quand ses « péchés rassemblés forment la mort »: « Comme un enfant je t'aime / et tout aussi cruel je suis: Où tu te baignes dans la lumière, cette salle-là / je l'obscurcis, je meurs » et l'image qui, d'une manière plus explicite marque ici l'ensemble, devenu constant, du manque de la mère—culpabilité—châtiment, c'est-à-dire la mort.

Dans l'image qui est dans *Notre poète et son temps*,

> Mon âme est un vide. A la mère,
> au grand Néant elle s'envolerait.
> Comme un ballon à sa nacelle
> je la lie à mon corps.
> Ce n'est pas de la réalité, ni un rève
> Cela s'appelle: je sublime
> mes instincts.

la notion de la mère devient transcendante, c'est là que la frustration vécue et extrapolée atteint sa plus grande intensité. L'origine de ce processus se retrouve dans les poèmes écrits en 1934, *la Mère*, *Maman*. Nous en verrons la raison.

Dans cette métaphore du ballon, Attila Tamás voit et montre bien la sublimation du désir de mourir, et l'interprétation de György Tverdota qui voit la conscience du poète imbibée de l'image qu'avait son époque du cosmos élargi n'est pas moins convaincante.

Cette métaphore du ballon est déjà apparue plus tôt, en 1934, peu avant que ne furent écrits *la Mère* et *Maman*, dans une de ses lettres, toute de confession qu'Attila József adresse à son ancien psychanalyste Samu Rapaport: « Comme si ma tête était un ballon qui flote dans les hauteurs, lié avec une ficelle à mon corps ».

Une prémise plus lointaine de cette métaphore se trouve dans les souvenirs de sa sœur Etus, à propos des années passées à Öcsöd. « Nous avons très longtemps attendu de pouvoir rentrer à la maison, je me rappelle, un jour que je gardais les porcs et les oies, un zeppelin parut au-dessus du pays, flottant haut dans le ciel (. . .), nous avions pensé que ce serait bien s'il atterrissait ici, nous y mettrions un des cochons de lait et l'apporterions à maman. »

« Je vis maintenant ici, avec Etus » — écrit Attila József de Hódmezővásárhely au docteur Rapaport. A ce temps-là sa sœur vivait chez Ödön Makai dont elle s'occupait des enfants et Attila József et sa sœur évoquent, au cours de leur vie en commun à Hódmezővásárhely, les souvenirs de leur enfance qui se rattachent à leur mère. Il est frappant dans ces lettres que, tout en parlant souvent de sa mère, le cours des associations libres est de temps à autre interrompu par une résistance: l'évocation directe des souvenirs change en exposition de théories qui les couvrent. Il parle de la nécessité de réunir « théorie et pratique, sentiment et compréhension sensitive », « mais — poursuit-il — quelque chose met un obstacle à leur fusion. Cet obstacle, c'est l'idée d'Etus, de Jolán et de ma mère. Et me voilà dans un trouble nerveux et je cherche le mot. »

Cette recherche devient alors permanent et, un peu plus tard, déjà à Budapest, ce « mot » apparaît dans *Ma Mère*, dans *Maman*, dans l'*Horreur*: « *Depuis trois jours*, le gris chignon de la pluie d'automne, pleurant, marmotte » ce mot (Mère), et « *Voilà huit jours* que je pense à maman / A chaque pas son image m'arrête ».

Dans ses lettres écrites au docteur Rapaport, le poète évoque ses deux amours à Paris, mère et fille, Ilka et Éva Révay. Il décrit aussi un de ses rêves: « J'ai vu en rêve que j'étais dans une maison du genre de 11 place Ferenc (. . .) Il y avait là différentes portes et différents appartements (. . .) Nous sommes entrés dans l'un d'eux qui était au grenier. . . » Selon notre interprétation, le logement de la place Ferenc, où il vivait petit enfant avec sa mère et ses sœurs, se confond dans ce rêve avec le studio parisien des Révay (qui a été décrit par le sculpteur sur bois János Mayer dans ses souvenirs, et par Kálmán Sándor dans une nouvelle).

Nous avons déjà connaissance de pareil attachement chez le poèt e — à la fois à la mère et à la fille — bien avant son séjour à Paris. Nous penson s à Gitta Wallesz et sa fille Luca. La situation revenant avec ténacité, ce « tant de chères femmes » évoque des souvenirs d'enfance et non seulement la place Ferenc. Décrivant le salon des Wallesz, Miklós Szabolcsi évoque, en plus de la

mère et de la fille, aussi le mari et père: « Un homme au-delà de la cinquantaine, déjà fatigué. Il n'aimait pas la gaie compagnie de jeunes gens qui s'était formée autour de sa femme peintre. » Partant de cette description de Szabolcsi, il n'est pas difficile de reconnaître la situation de la rue Lovag, les enfants terribles József, le maître de la maison Ödön Makai: « Honorable, mais un peu déprimant — écrit à son propos Andor Németh — son départ était comme une délivrance pour nous tous. » Cette situation, et par là celle de la place Ferenc, se reproduit sans cesse.

Cela explique pourquoi le premier vers de *Ma Mère*, écrit en 1934 (« Je la vois, tenant son bol à deux mains, / Le soir tombait, c'était dimanche » ad. de Paul Eluard) se trouve déjà, bien plus tôt, dans le poème écrit à Luca « Il me faut beaucoup, Dieu protège donc son petit bol égueulé, mon cœur. / Le soignant, elle le prendra de ses deux mains, car avec tristesse il lui fait signe. »

L'image créée par la mort de sa mère, fixée dans *J'ouvre la porte* (« J'ouvre la porte, lourdement en sort / l'odeur gelée des légumes et, à travers la cuisine, montre ses dents / le four armé de griffes ») est également présente dans ce poème à Luca: « A mon four félé, refroidi / A ma vie élevée sur du lait / je n'ai pas trouvé une autre amante. » Ce poème révèle clairement le sentiment qui se transpose de Gitta à sa fille: « Pour être mon trésor décroissant, ma bien-aimée / je n'ai pas trouvé d'amante *plus grande.* » Ce poème met mieux en relief les déterminants plus cachés de *Ma Mère*, et montre également comment ce double sentiment est lié à sa mère.

Ainsi, l'image citée de la *Complainte attardée* devient encore plus claire: « D'un doux paysage d'automne et de tant de chères femmes, j'ai tenté de te reconstituer ». Sans vouloir recommencer les débats, je ne voudrais que faire remarquer que tout cela montre le débat d'il y a quelques années sous un nouveau jour. Au cours de l'analyse d'un poème tardif « *Cette belle femme d'antan* », Attila Tamás avait raison de reconnaître Gitta et Luca dans les figures féminines du poème, mais la supposition de Miklós Szabolcsi n'était pas non plus dépourvue de fondement, lorsque, dans sa réponse, sous la forme de « Souvenir et magie », il se réfère à la présence latente dans le poème de l'image de la mère.

Maman, écrit en 1934, peu après le séjour à Hódmezővásárhely, évoque et résume déjà le sentiment de culpabilité qui remonte à l'enfance (« Je ne me plaindrai plus. Il est trop tard. »), mais l'image finale transcendante est ici à ce point abstraite qu'au fond elle ne contient plus le traumatisme causé par la mort de la mère. Il n'est pas exclu que le lecteur qui ignore la biographie du poète ne peut savoir que la mère est déjà morte. L'opinion connue de Benedetto Croce semble également en témoigner (« Nous aussi, nous voyons et sentons que cette mère est grande, car elle l'est, il y a du sublime dans cette force morale infinie que répandent le dévouement total, l'acceptation déterminée de la lourde charge. . . »). L'angoisse jamais vaincue, l'image « Ses cheveux gris

sur le ciel sont épars » et qui sortent du « chignon gris de la pluie d'automne », continue à flotter dans le *gris*, le *crépuscule*, image d'abord transposée et qui, dans les poèmes tardifs, évoque directement la mort. La même angoisse non résolue se ressent dans le poème *Après l'enterrement*: « Je comprends que ma mère est enterrée, mais elle n'est plus, et je suis inquiet, et cela, je ne le comprends pas. »

Frustration de la mère, culpabilité et mort s'allient enfin dans la *Complainte attardée* et dans d'autres poèmes tardifs. C'est alors que le poète est empreint de la mort de sa mère. Cela fait résurgir un souvenir encore plus ancien. Dans son analyse très sensible de la *Complainte attardée*, Péter Sárközy remarque avec lucidité le voisinage de *manger* et de *mourir*, qu'il qualifie de « le blasphème inconcevable » du vers « J'aurais dû te manger » (ou « Pourquoi ne t'ai-je pas mangée »). Il l'étaye aussi avec les passages correspondants dans *Trouvailles libres*, mais sans finalement en donner d'explication. Elle est pourtant évidente. La solution se trouve moins dans les *Trouvailles libres* que dans la *Complainte attardée* et dans les poèmes contemporains. Dans ces poèmes, le poète est toujours hanté par les souvenirs remontant à l'état de nourrisson, comme il mangeait, tétait, comme il en était privé (ce, encore plus dans l'*Horreur* écrit en même temps que *Maman*), et il y relie, comme à des causes, les fantaisies contre la mère, les éléments du « péché ». « Tu me l'as pris pour le donner aux vers, ton doux sein » — ainsi, dans la *Complainte attardée*, il relie le traumatisme supposé du nourrisson à la mort de la mère. « Voilà qu'il a dévoré sa mère, ce rejeton / hurlant, avide, ce servant / De deux mains il déchire son sein / comme il se déchire maintenant » — c'est ainsi qu'il allie le crime et le châtiment, qu'il projette le passé dans le présent, dans son poème dramatique inachevé, intitulé *Des actes d'une audience de tribunal correctionnel* qui évoque le *Procès* de Kafka. Et c'est encore la fantaisie, ensevelie depuis longtemps, qu'il évoque dans le poème *Eclaire-le*: « Regarde le nourrisson malin / il crie pour se faire plaindre, / et tandis qu'il sourit au sein, / il pousse ses ongles et ses dents ». Ces poèmes donnent la réponse à l'origine du sentiment insaisissable de culpabilité. L'image du sein maternel apparaît également, d'une façon fort ambivalente, dans des poèmes antérieurs aussi: soit « doux sein », soit le « sein allant jusqu'au ciel » (qui, pour le nourrisson, va en effet jusqu'à son horizon, donc « jusqu'au ciel »), soit « la brume au sein meurtri, épuisé ». Ces fantaisies qu'évoque le sein maternel se rattachent dans les poèmes tardifs à la mort de la mère; elles tendent à engloutir, à dévorer cette mère qui enlève son sein. La joie de téter se transforme en la joie de mordre: « tandis qu'il sourit au sein, / il pousse ses ongles et ses dents ». Ce double aspect de joie et de fureur, de satisfaction et d'insatisfaction, hante en effet toujours le poète. Les souvenirs précoces imprègnent graduellement ses poèmes, et manifestent force expressive dans les poèmes tardifs où associations se développent, forment un système, et arrivent à la plénitude.

« Comme l'avare cherche son or disparu, je cherche ce péché, / pour lui j'ai abandonné une mère, / bien que mon cœur ne soit pas dur »: continuant sur la voie de Dostoïevski et Kafka, étant son propre juge d'instruction, il cherche la source de ce sentiment incompréhensible de culpabilité.

« . . . Le *Crime et Châtiment* me vient à l'esprit — écrit-il à Lajos Nagy également de Hódmezővásárhely, également en 1934 — c'est maintenant que je vois que le personnage de Raskolnikov n'est pas même intéressant, — c'est Porfir Petrovitch qui l'est. » Son attention se dirige sur le juge d'instruction qui dégage les mobiles cachés du crime; dans les poèmes tardifs, le sentiment de culpabilité s'accentue pour devenir, avec la recherche du crime, un problème central.

Les frustrations se résument dans le vide, le néant, les crimes, « mes crimes s'ajoutent pour devenir la mort ». Le sentiment de culpabilité, exprimé dans les poèmes tardifs sur sa mère et dans lesquels fusionnent des impressions vécues très tôt, est peut-être le point de départ primaire, sans être évidemment l'unique élément, de la problématique du péché et de la culpabilité dans la poésie d'Attila József qui élargit cette problématique jusqu'au niveau ontologique.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 22 (3—4), pp. 319—326 (1980)

Sentiment de manque et besoin de totalité dans la poésie d'Attila József

Par

LAJOS SZIGETI

« Pour toi . . . prendre mesure sur l'univers » (ad. Guillevic) — écrivit le poète dans *Art poétique*, et « Je suis l'univers, tout ce qui a été, ce qui est » — est une des thèses de *Sur le Danube*. Ces vers révèlent le besoin de totalité qui s'infiltre dans toute l'œuvre d'un poète typique du XXe siècle. Cette aspiration à la totalité et à l'unité, Attila József l'exprime et la réalise conséquemment autant dans ses œuvres poétiques que dans ses œuvres théoriques, qui, inséparables d'ailleurs, expliquent, authentifient et complètent organiquement le système qu'est son œuvre. Dans *Fragments Esthétiques* on lit: « Le fait d'avant la réalité c'est un fait de manque, — l'inspiration est le fait du manque de monde dans l'existence. Mais si l'inspiration est, dans l'existence, le fait du manque de monde tout en créant en même temps une réalité complète, elle ne peut pas la créer pour autre chose que pour faire perdre le manque de monde dans la réalité de l'art tout comme le monde se perd dans la réalité. »[1] Mais Attila József a dit également: « Je sais une chose, c'est qu'en écrivant de la poésie, je ne veux pas faire de la poésie, je veux m'affranchir de ce qui m'angoisse. Il n'y a que cela qui m'intéresse. Ma vie. »[2] Contre toute apparence, il n'y a pas de contradiction entre ces deux idées, car le poète exprimait également dans ses poèmes ce qu'il a avancé comme penseur: il affrontait le « manque de monde » pour que ce sentiment de manque se dissolve dans sa poésie, c'est-à-dire dans la « réalité de l'art ». Selon mon interprétation, le « manque de monde » apparaît en même temps sous une forme métaphorique dans ce qui « l'angoisse », dans son destin personnel. Cela signifie aussi que tout en écrivant sur ses expériences purement personnelles, il se confronte à toute l'existence humaine — ou à son manque — et aussi à l'inverse: quand il veut par exemple vivre la vie historico-sociale de toute sa classe, ce qui s'exprime comme une expérience personnellement vécue, tout comme le souvenir des coups reçus dans son enfance, du manque d'amour, de l'état d'orphelin. Tel ou tel moment du destin personnel devient ainsi symbolique dans sa poésie, tout comme la reprise du motif de l'enfant embrasse le personnel-fatal et le social, il en est de même de l'état d'adulte recherché et assumé, de l'idée de renaître, d'être recréé, du motif

de « monde neuf ». Attila József l'a lui-même formulé: « Ce que j'écris en vers, doit avoir une signification sociale et universelle, cela a un sens social. »[3] Dans la présente étude, je me suis proposé d'analyser les motifs de la mère et du père, qui sont en étroite relation avec ce qui précède, car c'est là que le poète a trouvé l'expression la plus adéquate de son état de solitude, de frustration dans un sens social, car ces motifs aussi sont revêtus d'un sens symbolique.

Le père et la mère peuvent être, d'une part, symboles de la totalité, de l'harmonie, de l'unité, d'autre part leur absence peut signifier un aspect du « manque de monde ». Andor Németh a, lui aussi, rappelé que « dans les conversations (du poète) revenait de plus en plus souvent la « maman » — et dans ses méditations un étrange mot composé, créé par lui-même: le manque de monde. Ces deux mots, le concret et l'abstrait, mènent vers l'intérieur, dégradent le monde extérieur. »[4] Ce processus se renforce et s'explique dans la seconde moitié des années 1930 par le traitement psychanalytique que suivit Attila József, mais le manque de la mère trouve son expression déjà bien plus tôt dans sa poésie. « Je n'ai pas de mère », cette douleur est présente dans ses poèmes dès 1922, dans le poème intitulé *N'est-ce pas, ami* (« Je n'ai pas de mère qui me mette au pas, c'est un orphelin qui, solitaire, s'afflige »). Nous retrouvons ce sentiment de manque dans la fin de *Ad sidera*, dans les manques inventoriés dans *Cœur pur*, dans *Áron József m'engendra*, dans *Ma mère est morte* et *Ma mère fait la lessive*. Dans plusieurs poèmes sur sa mère, il se dit orphelin même du vivant de sa mère. Sa solitude, son manque d'affection, projetés dans le passé, sont renforcés par ce double orphelinat. Ces œuvres partent du double sentiment de l'attachement et de la révolte, comme le poème *Maman* dont les deux premières strophes montrent que l'enfant est attaché à sa mère, mais se révolte contre elle, en fait c'est contre « ce linge », donc, inconsciemment, contre le monde qui lui arrache sa mère. La troisième strophe est la résignation muette de la mère résignée (Mais elle étendait le linge luisant, Montait, sans gronder, sans me regarder » Ad. Guillevic). C'est ce double orphelinat, cette frustration dans un double sens, qui vivent dans tout le poème. Le poète croit découvrir ses griefs d'adulte dans ceux de l'enfant. Ainsi « maman » représente pour lui l'ensemble du monde, la totalité, il ne peut donc pas se résigner à l'avoir perdue, car alors il devrait se résigner à être frustré. C'est pourquoi il revient toujours à la mère qu'il ne cesse d'évoquer même si ce n'est qu'un motif, avec une épithète.[5]

A partir de 1931, depuis le vers de *Ma Mère* « Sa taille, toujours plus *fragile*, A été *brisée* par le capital » (ad. Paul Eluard), les poèmes sur la mère expriment non seulement le sentiment de frustration mais aussi le sentiment de mutilation, de cassure. Dès le poème *Aux alentours de la ville* l'épithète est évoquée: « comme la glace infime sur l'étang de *frêles* villages s'écroulent » (ad. Paul Chaulot). Déjà dans le *Finage*, le village est symbole de dislocation: « Les vieux de notre nouvelle époque. . . ont quitté le village qui *s'écroule* ». Mère et village se retrouvent précisément dans les formules comportant l'idée d'écrou-

lement. La preuve en est dans un autre poème, *De l'air* où les deux aspects de la fragilité-écroulement sont présents:

« Car dans tout le pays villages mourants*
— Dans l'un d'entre eux naquit ma mère —
Sont là, pour entourer l'arbre du droit vivant,
Telles ces feuilles éphémères,
Ces feuilles qu'on écrase — Oui, ce sort est le leur !
Mais de bruire, aussi, pour dire leur malheur
Avant de finir en poussière ! » (Ad. Jean Rousselot)

L'épithète « fragiles » se rapporte ici tout d'abord aux villages, mais évoque indirectement aussi la mère qui se rattache, qui appartient au village, pour se rapporter enfin, comme métaphore, aux deux. En développant la métaphore, avec la comparaison avec les feuilles, le poète crée des transpositions et la fin de la strophe « finir en poussière », avec sa résignation amère, se rapporte à la fois aux villages, aux feuilles et à la mère. Dans cette image, évoquant l'automne, les feuilles qui tombent, le poète exprime son angoisse de voir dépérir les villages, et en tant que symbole de la destruction de cet univers représentant un système positif de valeurs, les mots évoquent aussi la mort de la mère. L'idée de la cassure, de l'écroulement apparaît également dans d'autres œuvres (p. e. Ouvriers, Invocation) et comporte plusieurs sens. Mais souvent, comme par exemple dans les vers suivants de *L'Humanité* « Oh, humanité que ma mère *écrasée* multiplia pour souffrir, et qu'elle ne comprenait pas », dans l'épithète, selon mon interprétation, il n'y a pas seulement l'écrasement, mais aussi la fragmentation. Dans les poèmes sur sa mère est formulé un sentiment de la vie, typique au XXe siècle, l'absence de totalité, le sentiment de mutilation. Dans la poésie lyrique hongroise, ce que Ady avait déjà pressenti: « Le tissu de tout l'univers s'est défait » (La grande orgie), et « Tout ce qui était entier s'est cassé » (Chariot dans la nuit), Attila József, dans ces poèmes, le transpose dans un aspect du destin personnel. C'est ce que semble démontrer la *Complainte attardée* où l'on peut découvrir dans leur genèse, les formules données par József au motif de la mère, et qui témoignent du fait que les poèmes sur sa mère offrent au poète la possibilité de formuler d'une manière adéquate son sentiment de frustration:

De doux paysage d'automne et de tant de chères femmes
j'essaie de te reconstituer,
mais je vois que le temps ne me suffira pas,
le feu concentré me brûle.

Le poète ne veut pas évoquer la mère mais essaie bien de la recréer: de la recomposer de son état cassé, fragmenté. Mais le verbe « j'essaie » suggère que c'est encore une tentative vaine, comme toutes celles qu'il résume et définit ici en deux types, à savoir: « de doux paysage d'automne » et « de tant de chères

* dans l'original — fragiles

femmes » sont les deux types des variantes possibles de la création de la mère. Et « je vois » projette déjà la prise de conscience: « Ma raison s'éclaircit peu à peu, / la légende disparaît ». Les réflexions, la prise de conscience l'amènent à la reconnaissance, cruelle et désespérante, que l'homme, le poète, est resté inexorablement solitaire. C'est le poète qui s'est créé la « maman » pour résoudre son sentiment de manque. Dans ces poèmes, la tentative de créer la totalité poétique-humaine n'est restée qu'une possibilité, un besoin. Avec une douleur amère, le poète est forcé d'avouer que, malgrè l'intention, cela n'a pas réussi: « j'essaie de te reconstituer ».

La ligne qui se trouve dans les poèmes sur la mère semble apparaître dans ceux sur le père: la conscience de manquer de père se retrouve également tout au long de son œuvre. Dans les poèmes sur le père on peut suivre également les tentatives du poète de résoudre ce sentiment de frustration. C'est une tentative que l'on peut trouver dans une partie des poèmes sur Dieu et dans ceux où il chercha à trouver un père dans des poètes prédécesseurs aux contemporains, tels que Ady, Juhász, Thomas Mann, Kosztolányi et surtout Babits. Là aussi, et avec une force qui croît avec les ans, il découvre que c'est en vain qu'il cherche un père, il ne peut le trouver ni en dieu, ni en homme-poète.[6]

Cette ligne, allant de l'expression du manque par les tentatives de solution jusqu'à la prise de conscience, peut être décélée aussi dans une structure verbale qui est à la base d'un type de poème. Béla G. Németh a attiré l'attention sur le fait que dans les poèmes postérieurs à *Maman* on trouve souvent, et toujours dans une position accentuée, l'adverbe « déjà », et, dans une grande partie de ces poèmes, figurent aussi les adverbes « encore » et « maintenant ».[7] A mon avis, dans une partie des poèmes comportant un aspect temporel — précisément dans ceux sur la mère et sur le père — les syntagmes verbaux jouent également un rôle important. Les poèmes marqués par les formules « aujourd'hui je reconnais déjà », « maintenant je le sais déjà », *je* les désigne comme poèmes de « prise de conscience » et comme tels, ils peuvent être considérés comme « poèmes de réponse ». D'ailleurs, dans les poèmes d'avant 1933, on trouve souvent la formule « moi, je ne sais pas » et ces poèmes ultérieurs de « prise de conscience » s'y rapportent et y répondent.

Dans la années 1920 (pour la première fois en 1922), la formule « moi, je ne sais pas » est fréquente dans les poèmes d'amour (Je cherche quelqu'un, Doux psaume de soir, Mon cadeau, Est-ce de l'amour?, Poème amoureux, Autoportrait, Image dans le miroir). Dans presque tous les cas, elle évoque sciemment la logique de la pensée enfantine, mais l'une de ses formes les plus essentielles exprime non pas cela mais bien ce sentiment de manque assombrissant toute l'œuvre du poète, la perte de la mère. En 1925, dans *Ma mère est morte*, le poète écrit:

> Ma mère est morte, *maintenant je ne sais pas*
> Comment me comporter envers elle

Un an plus tard, dans *Couronne funéraire*, il reprend: « Ma mère est morte, *maintenant je ne sais* pas que faire avec elle, / elle prit la tasse à deux mains. . . » En 1937, il y revient encore et même un titre redonne la formule renvoyant à l'enfance, au poète qui évoque l'enfant qu'il a été:

Moi, je ne sais pas ce qui me menace
Dans les ombres dentelées du soir;
comme les mouches sur un poisson avarié,
mes rêves volent dans tous les sens.
Moi, je ne sais pas quelle voix de nourrice
sonne, silencieuse, dans mon cœur,
calme-toi, ce n'est que le soir
et de quoi tu devrais avoir peur, ma chère?

Dans ce poème, la nouvelle formulation de « moi je ne sais pas » s'explique par la référence de la deuxième strophe: « quelle voix de nourrice sonne, silencieuse, dans mon cœur » — ce qui rappelle la sensibilité du moi-petit enfant qui appelle sa mère. Un autre poème tardif montre des analogies, celui qui commence par *Des rayons verts de soleil balançaient* qui, selon mon interprétation, renvoie également à la mère, à l'harmonie première, à la totalité, le poème n'étant pas autre chose que la formulation de l'impossible, la description d'un état dont l'homme, n'étant alors qu'un être instinctif, ne sait encore rien. C'est l'état d'avant la naissance, dans le ventre maternel. « Moi, je ne sais pas » apparaît dans le poème quand l'harmonie, la plénitude paraissent cesser, c'est-à-dire quand s'engage le processus de la naissance, de l'accouchement:[8]

Moi, je ne sais pas ce qui était et comment.
L'élément premier clapotant,
l'eau s'est refroidie et un grand froid m'a tout
d'un coup envahi.
De l'effroi sortit de mon cœur, comme le fauve
du buisson,
J'aurais poussé des cris, amers, le flot m'a
frappé à la bouche.

Mais, à partir de 1935, se multiplient les poèmes de prise de conscience, rimant en tant que réponse à l'autre type. Les formules « maintenant je le sais déjà », « Maintenant je le comprends » contiennent et résument un changement dans la manière de voir: les prises de conscience, les compréhensions, l'état d'adulte. Elles reviennent aussi aux moments du règlement de comptes avec Dieu, comme dans le *Sonnet moderne:*

Maintenant je le regrette, mais je m'en accomode,
qu'il n'y a pas de dieu qui s'occupe de ma torture
. . .
Quel misérable fier j'étais! *Aujourd'hui déjà*
je comprends que seul l'âne têtu
est fier quand le fouet le déchire. . .

Dans le poème intitulé *Après l'enterrement*, le poète semble en effet se référer aux vers de *Ma mère est morte* et la *Couronne funéraire*, comme s'il y répondait,

cependant les journées qui suivent la mort de la mère sont évoquées ici non pas sous l'aspect de « je ne sais pas », mais bien d'une manière suggérée par la subite prise de conscience, par la réalisation de quelque chose:

Ce n'est que maintenant que je me rappelle
comment elle était !
Même des mots d'encouragement
nous ne nous sommes pas dits, nous ne nous
sommes pas regardés,
comme quelqu'un qui s'assied après le travail.
Nous étions assis là, trois orphelins,
chacun pour soi, solitaire.

La formule est également mise au premier plan quand, dans les poèmes tardifs, le poète retourne au motif du père. Le poème écrit en 1937, intitulé *Ce n'est que maintenant* en donne un bel exemple: « Ce n'est que maintenant que je comprends mon père qui, sur la mer bruyante / s'engagea pour l'Amérique. » Ses prises de conscience lui sont des certitudes et la formule verbale définit la composition du poème: elle revient dans la quatrième et dans la dernière strophe. Tandis que, par deux fois, le poète change l'épithète de « la mer », la première phrase « *Ce n'est que maintenant que je comprends mon père* », donc la prise de conscience, reste inchangée.

L'idée de « maintenant je sais déjà » revient dans les poèmes sur le père, adressés à Babits. Dans *Toi qui te consumes* elle figure deux fois,

Maintenant je te comprends déjà.
Parties plaidantes
nous nous étions affrontés, mais toi aussi
tu portas témoignage, comme moi,
pour une autre cause, sur un autre terrain.

pour être répétée, au début de la strophe suivante, sans l'adverbe de temps: « Déjà, je te comprends ». C'est également à Babits qu'est adressé le poème où les deux formules verbales, qui se répondent, figurent ensemble. A sa première publication, et non pas dans les suivantes, le poème intitulé *Je ne savais pas* fut dédié à Babits: « A Mihály Babits, avec mes hommages ». Ici, les deux formules se renforcent, on pourrait même les interpréter comme une synthèse de ces types de vers:

J'écoutais toujours comme un conte,
l'enseignement sur le péché. Et après
je riais encore — que c'est stupide !
Il bavarde du péché, celui qui est lâche pour agir !
Je ne savais pas que tant d'horreurs
se cachent dans mon cœur. Je croyais que sa mère
berce son enfant pour l'endormir
comme lui, il m'offre, ronchonnant, ses rêves.
Maintenant, je sais déjà. Dans la grande lumière
de cette vérité révélatrice, la scélératesse originelle,
tel un catafalque, fait tache noire, dans mon cœur.
Si je ne parlais pas, ma bouche le prononcerait:
que vous tous puissiez être de tels pécheurs
pour que je ne reste pas tout à fait solitaire.

On voit bien que « je ne savais pas » et « maintenant je sais déjà » déterminent la composition, font somme une césure dans le sonnet. « Je ne savais pas » et les deux premières strophes, écrits au passé, donnent la synthèse des motifs qui ont précédé le changement de vision poétique, et ce d'une manière où l'évocation du passé impose nécessairement les prises de conscience, la « vérité révélatrice ». C'est ainsi que le motif de la mère et de l'enfant s'accompagne du motif du péché qui, à cette période du poète, marque les poèmes sur la mère et sur le père, et s'accompagne aussi, comme cadre de tout le poème, du motif de la frustration, de la solitude. L'unité structurelle marquée par « je ne savais pas » doit être interprétée comme synthèse des poèmes écrits avant le changement de manière de voir, l'autre partie, sous le signe de « maintenant je sais déjà », est la synthèse des poèmes écrits après ce changement.

— En quoi consiste donc ce changement de manière de voir, cette série de prises de conscience ? Dans la découverte de la « vérité révélatrice », prend forme le même sentiment de l'inutilité que dans *Complainte attardée* où le poète dit « je vois déjà. . . la légende disparaît ». La « vérité révélatrice » et « la légende disparaît » saisissent le moment de la prise de conscience qui dégrise, et la prise de conscience consiste à reconnaître que tous les efforts sont vains, le poète doit prendre acte du manque de la mère et du père, donc du manque de la plénitude, et doit catégoriquement faire face à ce manque. L'adulte doit assumer la solitude, l'isolement, le manque de monde. Au niveau de pressentiment, de méditation, ce sentiment fatal de solitude, d'être condamné à la tragédie, apparaissait déjà en 1932, dans les derniers vers de *Sous une forêt clairsemée*: « Un homme était assis dans la poussière / et disparut parmi les signes apparus ». Mais dans les poèmes de prise de conscience, il s'agit d'autre chose, de quelque chose de plus, du fait qu'après ces prises de conscience, le poète a senti le besoin impératif de s'observer, de se concentrer sur soi-même. Une seule possibilité lui est restée, c'est de se pencher pleinement sur soi et par là sur son époque, comme il l'a d'ailleurs formulé dans *Sans espoir* « : . . . m'allégeant, / tout regarder avec franchise. » (ad. Guillevic). C'est une attitude propre à l'élégie, et après ses prises de conscience, c'est ce qui caractérise le poète des poèmes tardifs. Mais « regarder tout avec franchise » et faire un retour sur soi-même, tout en le faisant en « s'allégeant », est en vérité bien difficile, ce qu'il avoue avec amertume et résignation dans *Je me dessèche, je m'use*, écrit en 1937: « Ce chagrin est lourd, la raison ne le supporte pas ». Il essaie, certes, même dans les derniers poèmes, de faire disparaître sa solitude, car l'idée de re-créer, d'être re-créé, le désir du « monde neuf » peuvent tous être considérés comme tentative de réaliser la totalité, mais ces dernières tentatives naissent déjà et prennent forme sous le signe de « la légende est disparue », de « la vérité révélatrice ».

Les poèmes sur la mère et sur le père, sur la prise de conscience, acquièrent de la valeur, entre autres, par ce qui est commun en eux: une expérience propre à l'époque, à savoir l'absence de totalité, la solitude dans son sens social,

et les efforts pour la vaincre. Tout cela prend forme dans ces poèmes dans l'expression des frustrations personnelles, et devient ainsi plus intense, plus authentique.

NOTES

[1] József, Attila: Költészet és nemzet. Esztétikai töredékek. József Attila Összes Művei (Poésie et nation. Fragments esthétiques. Œuvres complètes d'A.J.). III. 245—246.

[2] Cité par Bóka, László: Válogatott tanulmányok (Etudes choisies). Budapest, 1966. 154.

[3] József, Attila: Irodalom és szocializmus (Littérature et socialisme). Œuvres Complètes. III. 84.

[4] Németh, Andor: József Attila. Ed. Cserépfalvi, 1940. 213.

[5] Pour plus de détails, voir mon article: Anyás költő lett (Egy József Attila motívum történetéhez). (Il est devenu poète de la mère.) (Histoire d'un motif d'A.J.) in Tiszatáj, 1980. 4.

[6] Cf. Bóka, László: Op. cit. 152; Szőke, György: József Attila apaképe (image du père chez J.A.) in Kortárs, 1979. 5; Szigeti, Lajos: József Attila apa-versei és „felismerés"-versei (Poèmes sur le père et poèmes de « prise de conscience » d'A.J.). in Szegedi Bölcsészműhely, 1978.

[7] Cf.; Németh G., Béla: Még, már, most. (József Attila egy kései verstípusáról (Encore, déjà, maintenant). (Sur un type tardif des poèmes d'A.J.) Mű és személyiség (Œuvre et personnalité). Budapest, 1970. 671—700.

[8] Cf. Szigeti, Lajos: Egy kései József Attila-vers olvasatához. Zöld napsütés hintált (Sur la lecture d'un poème tardif d'A.J.) (Des rayons verts de soleil balançaient.) in Somogyi-könyvtár műhely. 1980. 1—2.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 22 (3—4), pp. 327—332 (1980)

L'adulte et l'enfant

Toile de fond pour la formation d'un motif de valeur

Par

Ágnes Bécsy

Notre intervention porte sur certaines questions du motif de *l'enfant*, motif dont l'importance est connue dans la poésie d'Attila József.

Nous entendons ici par motif un contenu conceptuel homogène réapparaissant régulièrement dans toute l'œuvre lyrique du poète, sous des formes linguistiques déterminées. Cela intègre de façon continue, fixe et mobilise, lors des répétitions, le contexte et la signification de valeur des réalisations concrètes du motif dans les poèmes, en tant que modèle d'interprétation présent dans sa formation permanente. Son contenu répresente l'élément important et constant de l'expérience de réalité du poète.

Ses apparitions particulières évoquent avec force, même si ce n'est pas de manière totale, cette expérience ou du moins une de ses composantes, un des aspects conceptionnels, vécus. En analysant le motif, nous devons en fait percevoir une continuité d'expérience poétique insaisissable comme aspect direct du contenu, dans ses apparitions discontinues.

Sa signification correspond ainsi au modèle théorique de la représentation symbolique, et à l'expansion de signification s'intégrant dans l'époque de l'œuvre du poète.

Un contenu conceptuel agissant comme motif dans l'œuvre du poète détermine en principe, de par sa qualité d'élément du langage courant, de par sa notion, le champ de ses répercussions symboliques et définit la possibilité de l'expansion de signification du motif. De ce point de vue, nous considérons qu'il est nécessaire d'une part, de souligner que l'image de l'enfance est une forme offrant la possibilité continue de l'expérience subjective, de l'identification rétrospective tant qu'elle évoque pour chacun un statut naturel-social intérieurement et nécessairement connu, d'autre part, qu'elle est également capable d'évoquer, même sans les mentionner verbalement, les éléments du couple conceptuel émanant directement de ses rapports naturels et sociaux, à savoir la mère et le père, ou dans un autre contexte, l'adulte et l'homme. La détermination sociale de l'homme est donc un signe potentiel apte à la contenir, comme une sorte de rapport élémentaire, avec une simplicité sensuelle, une approche personnelle. C'est ainsi qu'elle peut devenir — et nous pensons qu'elle

le devient dans la poésie d'Attila József — le paradigme d'interprétation du rapport le plus général entre le *moi* et la *réalité*, donc du contenu élémentaire de la *subjectivité poétique* (de l'information poétique prise dans ce sens précis).

A notre avis, le motif de l'enfant remplit ce rôle par sa fonction d'interprétation ambivalente. Il transmet le rapport entre le moi et la réalité sur des plans du vécu valables dans le moment et relatifs: dans le sens qu'il se base sur la réalité humaine de l'ici-et-maintenant, donc sur l'acquisition possible ici-et-maintenant de la qualité humaine, sur « l'homme intégral » et « l'intégralité de l'homme ». Il saisit l'essence de l'homme dans le particulier de l'existence, il porte l'individualité comme une subjectivité élevée au niveau du conscient de l'être générique et cela par une unique objectivation sensuelle, en tant que paradigme interprétant simultanément la réalité et la poésie.

Il est connu que dans les différents contextes poétiques aussi bien *l'enfant* que le contenu conceptuel de *l'adulte*, *de l'homme* — exprimé ou n'étant évoqué que par la négation de l'enfance — peuvent figurer avec une valeur positive, comme contenu « assumé » identifié avec le moi lyrique; il qualifie ainsi de façon négative l'autre élément du couple figurant en guise d'exemple de comparaison.

L'utilisation positive du motif dans *On décharge du bois* (« Il revit donc en moi, celui de mon enfance. / L'adulte que je suis s'étrangle de chagrin, / Mais il ne pleure pas . . . » / adap. Guillevic) peut être confrontée à l'utilisation négative du motif dans le poème qui suit immédiatement: . . . *Celui qui a peur d'aimer* (« . . . l'enfant peut supplier qu'on l'aime / moi je ne peux pas le faire; je t'anéantis»).

On peut encore confronter l'antithèse représentée par l'équation conceptuelle *moi-enfant* et *moi-adulte* qui apparaît comme manifestation simultanée des valeurs positive et négative du motif de *l'enfant*, dans plusieurs contextes poétiques uniques rapprochés ou éloignés dans le temps. Outre la qualification changeante du rapport entre les membres logiques évoqués par le motif, nous voyons également leur identification revenir à plusieurs reprises dans un même contexte. Nous pensons aux exemples de l'identification négative du type « ni homme, ni enfant, ni hongrois, ni frère » et de l'identification positive du type: « . . . était-il Dieu le tout-à-fait homme. / Le tout-à-fait enfant. . . » De par sa valeur négative ou positive (de par son rapport négatif ou positif avec le moi), dans les différents contextes, le motif de *l'enfant* est porteur en tant que signe homogène, sensuel du contenu ambivalent dont la division logique est la suivante: la négation de *l'homme* d'après *l'enfant*, la négation de *l'enfant* d'après *l'homme*, la négation de *ni homme, ni enfant* d'après le *tout-à-fait homme, tout-à-fait enfant* et vice-versa.

C'est en classifiant et recherchant la logique qui unit les motifs attachés comme champ contextuel à celui de *l'enfant* que nous pouvons découvrir la signification de ce rapport contradictoire entre *l'adulte et l'enfant*.

En examinant le rapport *enfant-mère-père*, nous trouvons un certain rapport hiérarchique inhérent dans sa signification: *l'enfant*, « contient » aussi les autres comme symbole synthétisant. C'est ce que signalent la prédominance évidente de l'apparition du motif, sa priorité temporelle (d'apparition), sa présence (sa dispersion) plus continue, plus régulière dans l'œuvre du poète. C'est également ce que signale à plus forte raison la gamme plus complète et plus complexe de ses fonctions poétiques directes remplies dans ses apparitions individuelles. Il peut apparaître comme une métaphore descriptive, une comparaison signalant une attitude (« . . . la brise . . . comme un petit enfant dans le champ de seigle, / s'agite doucement dans mes cheveux »); il peut figurer comme une métaphore d'un aspect émotionnel ou d'attitude du moi lyrique (« Je suis heureux: mon âme est enfant; / Flóra m'aime. . . »); il peut représenter une image lyrique signe de l'identification totale (« Tu as refait de moi cet enfant. . . »), et de plus il peut être une métaphore, une comparaison de « vous », de « tout le monde » identifiés de par leur adhésion avec le moi lyrique (« . . . ceux qui vivent sont tous des enfants. . . »; « Oh humanité. . . Je t'ai vue. . . comme enfant. . . »).

C'est dans ce champ symbolique, primaire par principe et de par son apparition temporelle, qu'il élève la détermination biographique, les contenus particuliers de la réalité surgissants lors des répétitions continues. — Les motifs de la *mère* et du *père* sont, par contre, distribués de façon plus irrégulière, et leurs apparitions autonomes font l'effet d'éléments biographiques réels, ou d'une approche notionnelle directe. (*Ma mère est morte; A présent je comprends déjà mon père;* « . . . qui / n'a dans le cœur ni mère, ni père »). Lors de leurs répétitions individuelles, ils n'acquièrent la valeur de trope que par la présence du motif symbolique de *l'enfant*, par le rapport qui les lie à ce dernier: (« Comme le petit garçon dans le champ / attrapé par l'orage / et sans ferme, sans mère, où courir / il pressait le pas »).

Mais, du fait qu'ils représentent des valeurs symboliques déterminées par *l'enfant*, ils deviennent également des composantes de signification « contenues » de *l'enfant*.

Tandis que le motif de *l'enfant*, en sa qualité directe de symbole, de comparaison, figure déjà régulièrement à partir de 1922—23, les motifs de la *mère* et du *père* ne sont importants, entre 1923—32, qu'en tant qu'éléments réels, biographiques, personnels, et ce n'est qu'à partir de 1932 qu'ils acquièrent un contenu symbolique réel par l'augmentation accentuée de leur fréquence et leur présence liée de manière de plus en plus conséquente au motif du trope *enfant*. A partir de ce moment-là, *l'enfant* devient de plus en plus une image lyrique, il se cristallise même en image de l'humanité, et il commence à intégrer graduellement dans son propre champ de signification, à évoquer en lui-même aussi, le motif de *mère et père* mûri en symbole uniquement dans son rapport avec celui de l'enfant.

Caractéristique est de ce point de vue le phénomène apparu au cours des cinq ou six dernières années et qui consiste à étendre les motifs à la forme d'allusion indirecte. (La série d'images parents-enfant du poème *Surgis de tes profondeurs* en est un exemple.) La personne n'est pas évoquée ici par son nom mais par une activité, une forme de manifestation qui la caractérisent d'une certaine manière (ce qui enrichit l'universalité et l'individualité de l'interprétation du moi et de la réalité de la répétition de l'image). Ce qui est valable, plus intensément, pour cette forme, c'est que les personnes s'évoquent mutuellement selon des faits de la vie exprimant leur interaction et qu'elles apparaissent au même moment: elles sont donc évoquées dans et à travers leur rapport mutuel — bien que ce soit par l'élément *enfant* de ce rapport que l'image acquiert une interprétation symbolique de la valeur d'une image lyrique.

Dans la période tardive de l'œuvre du poète, c'est à travers les formes d'allusion qu'un ensemble de motifs, déjà apparus auparavant — bien que rarement — et se rapportant à l'enfant s'est renforcé: le cercle des images se cristallisant dans les motifs des faits de la vie comme *le bercement*, *la punition corporelle*, *le jeu*. Chacune d'elles est une image qui même en elle-même, évoque directement *l'enfant*, et le rapport avec les parents en tant que contenu contextuel, phénomène « inclus », concentré dans sa personne comme une particularité ayant un caractère de rapport. Il est cependant caractéristique que, si le principe de rapport positif *du bercement et du jeu* apparaît plus rarement, quoique plus tôt (le premier figure à partir de 1923: *La Nuit*, le deuxième à travers des images apparentées accumulatives à partir de 1925: *Dieu*) — le principe de rapport négatif de la *punition corporelle* apparaît plus souvent, mais — à partir de 1926 après des images apparentées accumulatives — ce n'est finalement qu'à partir de 1933 (Élégie) que le motif est régulièrement répété. Soit donc à partir de l'intégration symbolique des motifs de la *mère* et du *père* relatifs à la biographie, de la détermination concrète du champ symbolique du motif de *l'enfant* d'après ses rapports personnels particuliers.

Tout compte fait, nous pouvons résumer en disant que: *l'enfant* est un motif central. Aussi bien de par sa fréquence numérique, sa priorité temporelle, son extension régulière que par la richesse de sa fonction poétique élémentaire, et son rapport possible avec le moi représentatif. C'est dans les années 30 que ce motif intègre par ses répétitions dans son champ symbolique croissant, le système de rapports (comme contenu fondamental) qui est transmis par les motifs fournissant son contexte. Et il l'intègre comme le contenu particulier de *principe positif*, et de *charge négative* du rapport social élémentaire. Dans les années 30, le motif de *l'enfant* en tant que motif de valeur sociale se déploie dans la simultanéité de la forme essentielle idéale composée par *parents-enfant-bercement-jeu permis* et de la forme de la réalité donnée par *parents-enfant-punition-jeu interdit-puni*, et acquiert un contenu ambivalent. C'est dans sa réalisation totale qu'il interprète le processus temporel total de l'extension de sa

signification: soi-même en tant que fonction de motif. Par là, il signale également le développement, l'approfondissement du rapport de réalité qui s'y manifeste: il découvre finalement le changement de la qualité de la subjectivité poétique.

Cela peut être rendu plus tangible si on le compare à l'utilisation allégorique du symbole *enfant-adulte* dans les poèmes d'avant-garde de la période entre 1923—26. Dans ces poèmes, la grande fréquence de la répitition simultanée du motif *enfant-homme* montrait qu'il était le signe allégorique projeté dans l'avenir de l'image abstraite du caractère social assurant la possibilité de ressentir directement « l'homme total »: dans le rapport positif et libre entre les « futurs hommes » et les enfants supposant constamment avoir également une nature « totale ». C'est cette forme idéale allégorique qui a souligné par une opposition accusatrice, abstraite, la réalité directe du moi lyrique en tant qu'existence réelle qualifiée par « ni homme, ni enfant ».

Après une absence de plusieurs années, l'image de *l'enfant*, qui avait revêtu une concrétisation symbolique au cours des années 30, surgit de nouveau, mais cette fois-ci *l'adulte*, *l'homme* apparaissent déjà dans un rapport principalement antithétique, réflexivement négatif. *L'adulte et l'homme*, en tant que négation, tendent cependant cette fois-ci vers la forme essentielle du principe *bercement et jeu* propre à *l'enfant*, et vers la forme d'existence basée sur les principes de la *punition* et de *l'interdiction de jeu*.

C'est Lajos Szigeti qui a attiré notre attention sur la régularité du rapport entre les motifs *enfant-jeu-punition*, et c'est lui également qui a décrit les liens qui unissent ces motifs aux notions de *liberté* et *ordre* si souvent répétées, surtout dans les années 30. Nous soulignons à ce sujet que *l'ordre* (comme élément relatif appartenant à la notion *enfant*) a également une valeur double, ambivalente. Il représente la forme essentielle humaine de l'ordre fourni par la liberté, du « nouveau monde » — et la forme d'existence aliénée « du monde de fer » donné ici et maintenant, la réalité de l'interdiction et de la discipline.

Selon les rapports entre les motifs, le principe *bercement et jeu* représente dans le domaine de la signification de la notion *enfant* la réalisation de l'ordre de la liberté, tandis que le principe *punition et interdiction de jeu* est celle de l'ordre de l'interdit de l'existence « vécue ». *L'ordre* constitue cependant, comme *l'enfant*, une unité indivisible, un même motif. Il fixe le rapport de l'homme envers la liberté (comme l'élément substantiel de son essence): en tant qu'élément propre au même sujet valable simultanément dans sa forme idéale essentielle et son existence en ce lieu et en ce moment actuels.

Le rapport négatif réflexif entre *enfant-adulte* est donc une identité affirmative complexe. La négation bilatérale (*l'enfant* comme valeur ambivalente) s'élève avec la même vigueur simultanée, au nom de l'essence et de l'existence, contre leur « aliénation ». C'est au nom de l'ordre du « monde de fer » que l'homme qualifie de négatif l'enfant incapable de s'adapter à son existence, méritant la

punition, « infantile », pour que ce soit en rejetant le rapport d'assujetion, passif (niant, en ce sens, l'homme) de l'enfant avec la réalité qu'il arrive à montrer, en tant qu'être mûr, raisonnable le principe de liberté de la conscience éveillée. Quant à *l'enfant*, c'est au nom de l'ordre essentiel de la liberté qu'il qualifie négativement *l'homme* comme être enfantin incapable d'assimiler son essence, « bercé » dans son existence, loué, pour que ce soit en rejetant ce rapport de l'homme avec la réalité, de l'homme qui s'adapte, accepte les interdits (niant par là l'homme) qu'il arrive à démontrer dans son existence battue-fouettée la réalisation négative du principe de liberté idéale.

Il faut que nous utilisions la méthode nécessairement déformante de la division en éléments logiques afin de pouvoir approcher le contenu homogène indivisible qui s'intègre définitivement dans le motif de *l'enfant* dans les années 30. C'est selon un point de vue dialectique qualitativement différent que l'identité directe, auparavant allégorisée de *l'homme* et de *l'enfant* est recréée, réinterprétée comme définitive et, du point de vue poétique, plus adéquate au moment historique, et qui ne se présentait encore que comme l'antithèse de l'essence et de l'existence à la substance affirmée comme avenir, niée comme présent, avec un enseignement rompant également l'unité du moi lyrique.

Ce cercle de motifs consolide, par les apports biographiques-personnels entre 1926—33, une interprétation symbolique qui englobe dans une unité particulière l'image de l'homme de la forme allégorisante et les extrêmes de l'ambivalence particulière-universelle du moi lyrique: dans l'image lyrique du motif de *l'enfant*.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 22 (3—4), pp. 333—348 (1980)

The Genetic and Generic Aspects of Stephen Crane's The Red Badge of Courage

By

PÉTER EGRI

I. Genesis

Written in 1893 and first published in 1895, Stephen Crane's *The Red Badge of Courage* is not just one novel out of many. It is characterized by a specific artistic organization which makes it unique among American narrative works conceived in the last decade of the last century. Its many-faceted complex pattern sheds explanatory light on the fermenting trends in American fiction at the close of the century, a period which gave birth to the modern American novel.

In view of the checkered history of Crane's critical reception and evaluation, it seems to be advisable to follow Spinoza's tenet and method of *omnis determinatio est negatio* and to start claiming what the novel is by stating what it is not — at least the way I see it.

Accordingly, I think that *The Red Badge of Courage* is not a historical novel; it is not a specimen of naturalistic fiction; and it is not an epic work to be explained on the basis of European parallels — either with Tolstoy or with Zola. These statements may seem controversial and thus need clarification.

1. The Problem of Historicity

The reason why I do not consider *The Red Badge of Courage* a historical novel and — unlike Charles C. Walcutt — would not even call it a "Civil War story"[1] is not the apparent lack of historical detail in Crane's work. Although the scarcity of references to actual events and even to place-names is conspicuous in the novel, historical quality does not depend on minute documentation, and anyone who views historicity as a matter of quantity could be challenged by the question: just what density of detail would make a work historical? The answer is impossible because the question is unwieldy.

Besides, even if explicit allusions to historical facts are rare, implicit references are abundant in the novel. We know e. g. from Harold R. Hunger-

ford's eminently accurate source study that Henry Fleming's wounding can be identified in terms of place (Chancellorsville), time (between 6.40 and 7 p. m. on May 2, 1863), and people (he must have been hit on the head by a German member of the Eleven Corps on the extreme right of the Union line taken by surprise by Stonewall Jackson's Federal troops and retreating in panic).[2]

However, the fact that the incidents of the novel can be identified historically does not render *The Red Badge* a historical novel. Whether it belongs to the category or not is not contingent on either the infrequency of overt or the frequency of covert allusions to history. The crucial question is whether the basic historical issues of the historical period treated appear in the novel in relation to human reactions or not. One cannot help feeling that the question should be answered negatively. Henry Fleming knows nothing of the causes of the fight, and Stephen Crane does not adjust or amplify his hero's scope on this point. The figure of Fleming's general is only illuminated for moments, and even then only to allow him to refer to Fleming's regiment as mule drivers and mud diggers. The question whether and how far Union forces represented relative progress in defending the interests of the industrialized North against the the slave-owning, agrarian South is never and nowhere raised; moreover, it is even blurred and counteracted by the fact that Henry in his early isolation is encouraged by an enemy outpost and is later wounded by a retreating soldier of his own army. So one can agree with John Berryman's statement: "though the book does indeed handle parts of the battle of Chancellorsville, it is not really about the Civil War. For instance, it shows no interest in the causes, meaning, or outcome of the war; no interest in politics; no interest in tactics or strategy."[3] At this point, however, my agreement with John Berryman's view ends. Although I, too, think that *The Red Badge of Courage* is a fine work of art, I do not consider it fine *because of* but rather *in spite of* its ahistoricity, and certainly would not place it above Tolstoy's *War and Peace* the way John Berryman does: "In this book, these failures are a merit, in opposition to the supreme fault of *War and Peace*, which is philosophical and programmatic."[4]

Does this mean that "Crane's war is universal, extricated from any specific historical situation,"[5] as Eric Solomon argues? Yes and no. It is universal or at least widespread in the sense that "There is no mention of the causes or motives of the war or of any battle,"[6] and therefore it could be viewed as being waged in a variety of situations (with slight changes of outward setting and paraphernalia). Nevertheless, Crane's view of the war does belong to a certain historical period and predicament, even if it is not that of the Civil War. In this connection it is remarkable that his experiences as a reporter of the Greco-Turkish War and of the Spanish-American (Cuban) War convinced him that his manner of presenting what it must have felt like to be in the Civil War was correct.[7] When Crane wrote *The Red Badge*, he had not seen any war yet (in a

letter of 1877 to J. N. Hilliard he stated that he had got some of his sense of the rage of conflict on the football field rather than on the battle field),[8] and when he witnessed and recorded the Greco-Turkish and Spanish-American Wars, he had already composed *The Red Badge*. So Crane's presentation of the Civil War could not be patterned on his actual war experiences. Yet if he found his way of showing the war in *The Red Badge* had been confirmed and justified by what he had seen in the Greco-Turkish War and if he elaborated parallels between the Civil War and the Spanish-American War, then his angle of vision must have been determined by the period these contemporary wars were the expressions of. There was a good cause of world historical magnitude on the side of the Union forces in the Civil War, but there was nothing comparable in those other wars. Henry Fleming's observation ("His mind took a mechanical but firm impression, so that afterward everything was pictured and explained to him, save why he himself was there")[9] could be taken as more typical of the kinds of war the Spanish-American War or World War I represent than of the Civil War. Thus Henry Fleming of *The Red Badge* can be considered not so much as a historical hero of the Civil War but rather as a historical predecessor of Lieutenant Henry of Hemingway's *A Farewell to Arms*.[10] Through the mediation of an intuitive foresight, the lack of historical cause-consciousness in *The Red Badge* seems to have been motivated by the lack of any great cause in the wars of the historical period Crane lived in. (His bias for the Cretans and Greeks does not contradict this.) The element of anachronism that Hegel and Lukács have delineated[11] is increased in *The Red Badge* to such an extent as to transplant and transfer the quality and measure of determinism from one age to another.

The historical world of Crane's most significant novel is then determined not so much by the age he wrote about as by the period he wrote in. As Frederick C. Crews put it in describing *The Red Badge* as a work of the 1890's:

> Crane's masterpiece was published in the middle of the decade that many historians regard as the watershed of American history. The America of the past had been rural, individualistic, self-confident, and expansionary; that of our own century was to be urban, industrial, and increasingly sensitive to the precariousness of our role as a world power. The nineties, we may say, witnessed the birth pangs of the new order; the official values of the nation were still those of an optimistic agrarian democracy, while a minority of writers and reformers were beginning to grasp the implications of sweatshops and slums, class struggles, and a boom-and-bust economy. The bland rural life that Henry Fleming leaves behind to go to war could no longer be regarded seriously as the heart of the American experience; war itself, as Herbert Spencer argued and as Henry temporarily learns, now seemed a better image of reality. Crane's America gave him ample cause to mock Henry's first notion of glorious, Homeric possibilities. The widening chasm between rich and poor, the blind worship of money, and the use of military force for economic imperialism were teaching Crane and others that the meek were not about to inherit the earth. The meek of Europe were arriving at Ellis Island, which had just opened to "process" them, and were passing into the huge, hostile cities, where they would be lucky to earn a subsistence. This was the age that saw the Homestead Steel Strike, the financial panic of 1893, the Antitrust Act, and the formation of the Populist Party — all of which Crane might have noted in the years just prior to the publication of *The Red Badge*. And

> Crane, we remember, was at this time a curious young journalist who was studying the very poor in New York, the center of discontent. It is impossible to doubt that the prevailing climate (at least among the have-nots) of desperate cynicism about national and social ideals had an effect on the tone of *The Red Badge*. Someone who passes his time exploring the Bowery need not read Zola to get a sense of the ways in which men can be victimized by circumstance and their own failings. Nor need he go to Marx to understand that the privates and the generals in any war are there for different reasons. Nor, indeed, must he read through Nietzsche to grasp the idea that no providential God is watching over the fate of the green infantryman who hopes to be the next Achilles. In a sense, therefore, *The Red Badge* is a faithful, though oblique, reflection of the era in which it was written; it expresses certain doubts about the meaning of individual virtue in a world that has become suddenly cruel and mechanical.[12]

One might feel like touching up the terminology of these lines so that criticism should not be identified with cynicism; and one can think of wars in which generals were united with privates by the same cause, but it cannot be doubted that F. C. Crews' description of the soil from which *The Red Badge* has grown is correct. This is what the social genesis of Crane's novel lies in.

2. *The Question of Naturalism*

Stephen Crane has so often been called a naturalist, and *The Red Badge* has so frequently been termed naturalistic that it might seem almost unnatural to doubt the supposition. Among noted critics and literary historians Oscar Cargill, Malcolm Cowley, William B. Dillingham, Lars Ahnebrink, Winifred Lynsky, Richard Chase, Desmond Maxwell, Charles C. Walcutt, Edward Stone, and Gordon O. Taylor discuss Crane as a naturalist author.[13] Some statements are especially straightforward and conveniently quotable: in the opinion of Charles C. Walcutt e. g. "The works of Stephen Crane . . . are an early and unique flowering of pure naturalism. . . . To define Crane's naturalism is to understand one of the few perfect and successful embodiments of the theory in the American novel."[14]

There can be little doubt about the fact that there is a naturalistic layer in *The Red Badge*, a novel written shortly after *Maggie: A Girl of the Streets*. The sense of determinism is oppressive. It does not only appear on the level of philosophical brooding but it is also presented as a piece of lived experience operative on the social, biological, physical and psychological levels. In the regiment Henry felt "He was in a moving box."[15] This predicament is often associated with animal imagery: "To the youth the fighters resembled animals tossed for a death struggle into a dark pit."[16] The sense of aimlessness makes even chance fateful: "Nobody seems to know where we go and why we go. We just get fired around from pillar to post, and get licked here and get licked there, and nobody knows what it's done for. It makes a man feel like a damn' kitten in bag."[17] Top-ranking officers consider the soldiers as mere instruments ("The officer spoke of the regiment as if he referred to a broom"[18]), and Henry's

actions and reactions are often mechanical. Pathos is ironically undercut by bathos: "There was a singular absence of heroic poses. . . . The officers neglected to stand in picturesque attitudes."[19] Before a crucial attack, "None of the men's faces were mirrors of large thoughts. The soldiers were bended and stooped like sprinters before a signal."[20]

Nevertheless, certain considerations would seem to suggest that the role of naturalism needs reconsideration.

a) In a certain branch of critical assessment, the concepts of naturalism and realism are not clearly delineated and differentiated; they are, indeed, not infrequently used synonymously. F. C. Crews e.g., when correctly stating that the extent of Crane's acquaintance with Continental naturalists has not yet been satisfactorily established, includes both Zola and Flaubert in the category of Continental naturalism,[21] although of the two authors only Zola was a naturalist, and Flaubert was basically a realist. The difference between *Madame Bovary* and *Nana* is not just a deviation of personal approach and taste but a divergence of world-view and method.

b) The measure of determinism is far from being absolute in *The Red Badge*. It should, of course, be admitted that one can encounter passages in which a total lack of free will is complained about. Brooding gloomily over the iron laws of tradition, it occurred to Henry that "he had never wished to come to the war. He had not enlisted of his free will. He had been dragged by the merciless government. And now they were taking him out to be slaughtered."[22] But however precisely these ideas express Henry's momentary mood and future regiments' predicaments, they are placed in an ironical light by the fact that the reader knows: Henry has, in fact, enlisted of his free will. His pessimistic picture of absolute determinism is no less a delusion than his earlier optimistic image was of Homeric heroism in the modern battle field. A rejection of total determinism is also implied in the final outcome of Henry's initiation into the world of violence: at the end he does prove brave and is integrated into his regiment as a comrade. A veritable Civil War is being waged by Crane's critics to decide whether the concluding paragraphs of the novel should be read with empathy or irony.[23] If Crane's words (Henry's reckoning) ring true, then the last chapter of the novel is a proof of the consolidation of human values. If these words only express Henry's new (and last) stage of self-deception, then a veil of doubt is being cast on his development. I personally think that the following statement is meant to be taken seriously:

> He found that he could look back upon the brass and bombast of his earlier gospels and see them truly. He was gleeful when he discovered that he now despised them.
>
> With this conviction came a store of assurance. He felt a quiet manhood, nonassertive but of sturdy and strong blood. He knew that he would no more quail before his guides whereever they should point. He had been to touch the great death, and found that, after all, it was but the great death. He was a man. . . . the youth smiled, for he saw that the world was a world for him. . .[24]

Irony here is directed against "the brass and bombast of his earlier gospels," and so the contrasted attitude of "quiet manhood" seems exempt from irony. The simplicity of style also betrays a newly-gained serenity and value.

Crane's deletions seem to point in the same direction. In an earlier stage of the manuscript, Henry realizes that the great death was but the great death, "and was for others".[25] The omission of the ironical qualification of "and was for others" clearly indicates that Crane did not wish to make the passage ironical.[26] Crane's discarding a full chapter heavily charged with Henry's deterministic contemplation also warns against playing up the deterministic aspect of the novel.

Several scholars flatly reject the idea that *The Red Badge of Courage* has anything to do with naturalism.[27] For Edwin H. Cady "It seems clear that *The Red Badge* is not a work of naturalism,"[28] John Berryman asserts energetically: "let me deny at once that he was a naturalist. The naturalists — Frank Norris, say, and Theodore Dreiser — are accumulative and ponderous. Crane's intense selectivity makes him almost utterly unlike them."[29] Marston LaFrance "strongly implies that he is . . . not a naturalist".[30]

c) What is he then? An impressionist? "Perhaps *The Red Badge of Courage* should be termed an impressionistic-naturalistic novel,"[31] Eric Solomon contends. "Certainly Crane uses both manners throughout,"[32] he adds. ". . . the rhythm of the novel's two parts reflects the author's basic approach to fiction: the movement from parody to realism,"[33] he concludes. For the time being, let us not ask what the relationship then between impressionism, naturalism and realism is, and let us be content with noting that the provable presence of an impressionistic layer in the novel further weakens the position of a hundred per cent naturalistic interpretation.[34] Crane's technique of juxtaposing coalescing colours, luminous and nebulous planes, his vibrantly vivid use of patterns of surface, patches of paint and shades of tint, his constantly changing modal perspectives and light-effects, his imaginatively modulated metaphoric transference of sensory perceptions from one phenomenon to another betray a fine impressionistic sensibility, comparable to the impressionistic touches of Whistler, Chase, Cassatt, Benson, Tarbell, or Dewing, and parallel with the plein-air painting of Metcalf, Hassam, Weir, Twachtman, and Lawson:[35]

> There were some little fields girted and squeezed by a forest. Spread over the grass and in among the tree trunks, he could see knots and waving lines of skirmishers who were running hither and thither and firing at the landscape. A dark battle line lay upon a sunstruck clearing that gleamed orange colour. A flag fluttered.[36]

> . . . the firing began somewhere on the regimental line and ripped along in both directions. The level sheets of flame developed great clouds of smoke that tumbled and tossed in the mild wind near the ground for a moment, and then rolled through the ranks as through a grate. The clouds were tinged an earthlike yellow in the sunrays and in the shadow were a sorry blue. The flag was sometimes eaten and lost in this mass of vapor, but more often it projected, sun-touched, resplendent.[37]

> The front of the regiment was a smoke-wall penetrated by the flashing points of yellow and red.[38]

The fine visual quality of these impressionistic views and vistas seen with a painter's eye, however, does not simply embellish the image, but it rather expresses the psychological equivalent of an innocent youth's initiation into the violence of war, and it enhances the brutality of ravishing the landscape, as it were, in a pattern of a parable about the violent loss of innocence. In doing so, it has a realistic function.

The inherent contrast is stepped up into a comic incongruity in Frank Norris' parody of *The Red Badge of Courage:*

> The road was raw umber. There were in it wagon ruts. There were in it pebbles, Naples yellow in color. One was green. The Mere Boy allowed the idea of the green pebble to nick itself into the sharp edge of the disc of his Perception. . . . By and by the Mere Boy observed an Army of a Million Men. Certain cannon, like voluble but noncommittal toads with hunched backs, fulminated vast hiccoughs at unimpassioned intervals. Their own invulnerableness was offensive.[39]

d) The importance of naturalism is further reduced by the network of symbolic references in the novel. Crane's symbols — like those of the Symbolist Movement — represent a special kind of artistic generalization. The specificity of this sort of symbol lies in the fact that it is not simply the sign of the thing it is the picture of, although it is the picture of the thing it is the sign of. Accordingly in Crane's famous sentence "The red sun was pasted in the sky like a wafer,"[40] the red sun does not merely embody a reference to the heavenly body projecting an impressionistically vivid, post-impressionistically decorative, and almost expressionistically charged glowing picture at sunset, but it is the sensuous, graphic image of a singularly complex content whose richness in the given context can only be suggested but never exhausted, let alone "defined". As the concluding statement of Chapter IX describing Jim Conklin's death, the sentence implies the total emotional charge of Conklin's plight and Fleming's predicament: the intensity of pain and anger, the threat and dread of death, the colour of blood, the impotent rage of the helpless Henry, his sense of guilt he felt burned into his brow, his delusion that people with torn bodies are peculiarly happy, his make-believe that the wishes he had a wound, a red badge of courage, the confrontation of his illusion with the horror of Jim's wound, his inability to continue deceiving himself and to help his friend whose face turned to a semblance of gray paste, his unredeemed anguish, scorching sobs, shame and shock, the uncontrollable power of superior forces, the wrath of god, the revolt of man, perhaps the breach of the seal of communion — certainly Fate.[41]

It should, however, be noted that although the symbol-creating Crane, like the symbolists, also doubles the plane of presentation into a level of actuality and one of truth, and views the former from the angle of the latter, yet he does not dissolve the objectivity of the actual, of the real. Poe's raven is

hardly a bird, but Crane's sun is — among other things — undoubtedly a celestial body of light as well. The link between image and symbol remains intimate. The symbol is derived from the image and it does not destroy the image while it is performing its symbolic function. In this sense, the relationship between image and symbol is realistic. This is the formal equivalent of the quality of content. What Crane transmits in Chapter IX is not the triumph of illusion over reality but the hard-won and hardly bearable victory of reality over illusion. At the beginning of the episode Henry feels painfully isolated from his wounded companions and he indulges in the illusion that a torn body makes people happy. At the end of the passage he perceives Jim's wound and sees in horror that his comrade's "side looked as if it had been chewed by wolves".[42] What the simile of the sun-wafer symbol suggests is not that reality is nonexistent but only that it is unbelievable and unendurable. And it is not reality in general but reality as experienced in the actual situation contained in the episode.

e) My last anti-naturalistic argument follows from the foregoing: by narrowing down the scope of graphic representation to an untried young private's attitude to an alienated world of mass violence, i.e. to an essential aspect of contemporary reality,[43] Crane has reached the level of realism which is made modern by a measure of naturalistic determinism, impressionistic oscillation and symbolistic suggestion. This kind of a reduction is by no means a loss of value: only by renouncing the panoramic overview was Crane able to sharpen his focus; and what is lost in volume is gained in intensity. We have no reason to doubt the validity of Crane's characterization of the novel as "a psychological portrayal of fear" also implying the overcoming of fear.[44] Its intensity comes from such a socially conditioned individual psychology. Crane's modern realism corresponding to his concept of the world is the method which organizes the pattern of the novel. *The Red Badge of Courage* is then not an eclectic mixture of various stylistic layers but a genuine artistic synthesis. Hence is derived its penetrating power.

3. The Shadow of European Parallels

In an early (1896) British review of *The Red Badge* one can read:

> Mr. Crane . . . has painted a picture that challenges comparison with the most vivid scenes of Tolstoi's *la Guerre et la Paix* or of Zola's *la Débâcle*. This is unstinted praise, but I feel bound to give it after reading the book twice and comparing it with Zola's Sédan and Tolstoi's account of Rostow's squadron for the first time under fire. Indeed, I think that Mr. Crane's picture of war is more complete than Tolstoi's, more true than Zola's.[45]

The comparison with Tolstoy and Zola crops up in later analyses of Crane's novel as well. They are often illuminating in that they help to define the place

of *The Red Badge* in a sequence. Such parallels, however, are only useful, I think, if they adumbrate rather than blur the genetic uniqueness of Crane's novel. To claim that *The Red Badge* provides a more complete picture of war than *War and Peace* does is not a happy statement even if basically the reviewer only whishes to say that Rostov's sensations make a brief passage in the book. By placing the passage in a huge historical panorama and perspective, Tolstoy interprets the scene with a masterful completeness, and the peculiarity of Crane's method is not vast extensiveness but piercing intensity. Parallels with Zola and his followers may highlight the naturalistic layer of Crane's work; since, however, *The Red Badge* is essentially not a naturalistic novel, the validity of such comparisons is restricted and relative. The genesis of *The Red Badge* is determined by the social and literary trends operative in the U. S. in the early 90's and by Crane's personal attitude to them.

II. Genre

The social and literary genesis of Crane's work conditioning its modern realism has its generic aspect as well.

1. The Short Story in the Novel

The Red Badge of Courage can be considered a short story-patterned short novel. The basic short story tells a tale of a youth who first runs away from battle in panic but then finds his way back to his regiment, faces fear, proves brave and becomes the colour-bearer of his company. The turning point constituting the reversal of narrative direction so typical of a short story can be considered Chapter XII (the very middle of the twenty-four chapter book)[46] in which Henry is measured a blow on the head by a rifleman on the run, and is thus given the pretext to re-join his regiment without humiliation. Even if his wound is not exactly the heroic red badge of courage he was dreaming about, it is a wound which can explain and excuse his absence from his regiment, his comrades.

One might say that the basic structure of the short novel is comparable to (even if not identical with) the fundamental pattern of Crane's short story "The Veteran" (1896) showing old Henry reminiscing of his Civil War times. In the first part of the story Henry admits he was pretty well scared during his first battles at Chancellorsville, and his grandson, little Jim becomes horror-stricken at learning his idol ran away from battle in panic. In the second part, however, we witness old Henry rescuing bewildered animals from a burning barn, going back to almost certain death to fetch some stranded colts, and finding his death

under the collapsing roof. The turning point of the story divides admission of (one-time) fear and an act of bravery. In Hemingway's *The Short Happy Life of Francis Macomber*, the narrative becomes a short story through the structural change by which the title hero undergoes a transformation in part one to courage in part two.

If the fundamental pattern of *The Red Badge* hinges on a short story-oriented formula, the structure of the whole novel is made up by a series of short story-slanted episodes, each containing a miniature narrative turn. Let it suffice to mention only some of them. Henry Fleming expects Homeric heroism in war, but at first only experiences the dull drill of inaction and the dread of action. He fears cowardice, but holds the line during his first engagement. He helps to repulse the first attack of the enemy — and flees at the second charge. Taking to a forest, he nurtures the illusion that nature is peaceful, feminine, chapel-like, she is even opposed to tragedy — and he encounters a corpse eaten by ants. When among the wounded, he feels an illusory wish that he had been wounded, but he is shocked by the sight of Conklin dying of a terrible wound, and is humiliated by his selfish act of deserting an injured, selfless and dying comrade, the tattered man. Still detached from his regiment he has left in alarm, but already moving towards the battle and feeling an impulse to make a rallying speech to a contingent of Union soldiers running for their lives in terror, Henry is clubbed in the head with a rifle butt by one of his warmates, and thus receives his partly ironical, partly sobering "red badge of courage" which makes it possible for him to return to his regiment with "dignity". Henry foresees irremediable misfortune, but he is offered the unexpected help of the cheery soldier who shows him his way back to his company. He fears his mates' scorn over his bathetic badge of sham courage, but is received as a hero wounded in action. He feels threatened and cornered by the attacking Federal troops — and finds himself at the head of the defensive counter-attack made by the Union forces he is a part of. Fleming, like his companions, hopes for a rest or at least a temporary cease of strain after the battle, but he is ordered to charge almost at once. During the attack Henry's pseudo-courage and trance-like audacity turn into real bravery. He feels a fury over an officer calling his regiment mule drivers, fights in the forefront, and wrenches the flag from the dead colourbearer's hands. Henry Fleming experiences a hilarious joy over a victory won by his regiment at the end of the second day of fighting, but he is ordered to march back with his regiment over the land they have taken at such a great cost — and in the meantime he finds his true manhood.

In this sequence, the scaled-down pattern of the short story is so often repeated that it becomes unmistakable. Such a structure is the compositional consequence of Crane's subject-matter and view of the world. The presence of enormous socio-historical forces and the absence of a comprehensive cause-consciousness prompted the author to focus his attention on the episodic ex-

periences of his protagonist whose changing views, moods and stances make the novel fragmentary, but whose progress from fear to bravery relate the episodes to one another. With the distance between author and protagonist shortened, the compositional dilemma of disintegration and integration could be solved by the cascade-connection of short story-like structural units. This narrative strategy is a further proof of Crane's modernity and has proved prophetic for much of twentieth century American fiction.

2. *The Lyric in the Novel*

G. Lukács has given the following characterization of the lyric quality:

> The specific character of the lyric 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 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 drama in its objective dialectical movement as *natura naturata*, is born in poetry before us as *natura naturans*.[47]

The Red Badge of Courage belongs first of all to the category of "nature created": it represents an objective situation; it presents a plot weaving the objective dialectics of phenomenon and essence in a narrative sequence; and it confronts the subjective fancies and aspirations of the central protagonist with his objective predicament reflecting the relationship as an interaction, with the dominance of the objective factor. The story of the novel unfolds in a third person narrative.

All the same, the category of "nature being created" is also conspicuously operative in the work: it envelops the objective situation with a luminous subjective halo; it subjects the plot to the changing moods of Henry Fleming to such an extent that at a certain point of his desertion, to save his face, he actually wishes the defeat of his own regiment; and it richly elaborates the psychology of Henry's illusions from the inside. Since the distance between author and protagonist has been thoroughly shortened, the third person representation partly assumes the quality of a first person expression: Henry's (and Crane's) imaginative flights and emotional seething strongly condition the novel's images which tend to become tropic (metaphoric, symbolic) rather than merely descriptive. The auditory plane becomes explicit, the sound pattern of the sentences and paragraphs is not infrequently closely knit and is characterized by auditive plasticity.[48] In other words, an objective plight is orchestrated as a subjective process:

> The fight was lost. The dragons were coming with invincible strides. The army, helpless in the matted thickets and blinded by the overhanging night, was going to be swallowed. War, the red animal, war, the blood swollen god, would have bloated fill.[49]

The first sentence makes an unadorned, factual statement. The second one already contains an experienced threat, half-real, half-imaginary: the dragons may be dragoons, musketeers, but they also suggest mythical monsters. Their strides are menacing, their approach unavoidable. The increased length and the "going to" form of the sentence would make the dragons' strides invincible even if the epithet did not specify the quality. In the third sentence the army appears confined, contained, in fact helpless: a potential immediate victim of a predatory animal. The dragon-sentence, articulated by parallel constructions, has become longer again. The auditive suggestiveness of extended length is conspicuous. The army's paralysed position is rendered by an adjective and participle of state ("helpless", "blinded"), the advance and attack of the enemy is committed to a dynamic phrase ("was going to be swallowed") expressing the imminence of danger by the immediacy of dread. In the last sentence of the passage, the animal is deified, attains an uncontestably mythical magnitude and while as the apposition of war it maintains its reference to the reality of the fight, it becomes an ominous, vicious symbol.

Here stylistic intensification is the emotional and imaginative equivalent of a subjective process not unlike the *in statu nascendi* character of the lyric form as described by G. Lukács — and as applied by Crane, the poet of *The Black Riders* and *War Is Kind*.

3. The Dramatic in the Novel

A conspicuously great number of critics have recorded the dramatic quality of *The Red Badge of Courage*. George Wyndham contends that by confinding himself to his protagonist's experiences, Crane "combines the strength and truth of a monodrama with the directness and colour of the best narrative prose."[50] Joseph Conrad also emphasizes the excellence of Crane's depiction of "the inward moral struggle going on in the breast of one individual, ... the protagonist of the monodrama," and argues that "the inner drama" forms the subject of the book.[51] R. W. Stallman calls attention to Crane's method of composing his episodes in dramatic contrasts.[52] Mordecai Marcus observes the presence of what he calls "dramatic ironies . . . created by reversals of events and by juxtapositions"[53] such as Henry's inglorious head wound facilitating his glorious return to his regiment. In Edwin H. Cady's view, "Fleming is part of a drama. He is to be subject to criticism, to judgment unintrusively unmoralized, established dramatically and ironically, but forcefully there.".[54] Half-metaphorically but not without generic significance, Sergio Perosa states: "By faithfully recording his Fleming's sensations, Crane gives substance and shape to the dramatic scene or the evoked picture."[55] Slightly extending a statement by Crane, Kermit Vanderbilt and Daniel Weiss claim

that "Cosmic issues aside, *Red Badge* is clearly what Crane said that is was, an extending dramatic portrayal of fear."[56] Donald Pizer points out that Crane dramatizes Fleming's relationship with nature.[57] Marston LaFrance asserts that Crane only uses animal imagery when he wishes to transmit the turmoil within Henry Fleming's upset mind. When Henry has reached his manhood, the monsters of his imagination also disappear. Such a functional use of imagery shows that "the demands of dramatic propriety are as insistent here as they are in the flophouse scene in the 'Experiment in Misery', and for the same reason: the primary function of the imagery in *The Red Badge* is, again, to represent the protagonist's agitated mind as it struggles from lurid distortions to an understanding that reality is, after all, but reality."[58] Marston LaFrance also demonstrates that when Henry Fleming has been received, accepted and reintegrated into his regiment as a wounded hero, his "vanity returns with his sense of security, he complains loudly, and he treats Wilson quite shabbily. This reassertion of the old Henry is demanded by dramatic necessity (if the growth of character is contingent upon awareness Crane cannot very well make much of a change in Henry before he experiences actual combat".)[59] Robert M. Rechnitz sees in the best part of *The Red Badge* a dramatization of "the forces in modern America which were increasingly demanding the subservience of human needs to those of the machine,"[60] but finds it unconvincing that at the final moment Crane redeems his hero from his self-imposed servitude.

For me the power of the dramatic dimension of the novel lies in its very achievement to present social determinism and human autonomy in constant conflict and to show the presence of determinism in autonomy as well as a measure of autonomy in determinism. The problem of illusion versus reality, the experience of fear versus courage, or the painfully puzzling predicament of solitude versus companionship are but manifestations of this basic and objective opposition.

It is due to the dramatic intensity of *The Red Badge of Courage* that one of its episodes (Chapter XVII) is so closely parallelled in Act III, Part Two of Eugene O'Neill's drama *Mourning Becomes Electra*. In Crane's depiction Henry Fleming leads a counter-attack and repels the enemy in an unconscious effort, a trance-like, exhausted, cruel rage and an instinctive response to the state of being utterly threatened. To perform an act of bravery out of fear is ironical in itself, and in Fleming's case it turned out doubly so since he was so engrossed in his occupation that he had to be reminded the fight was over. "He was recalled by a hoarse laugh and a sentence that came to his ears in a voice of contempt and amazement. 'Yeh infernal fool, don't yeh know enough t' quit when there ain't anything t' shoot at? Good Gawd!'"[61] In O'Neill's play Orin Mannon remembers an episode of the Civil War in which heroism is undercut by irony. Like Henry, Orin also went on the attack from fear; his head was queer, too; his attitude was equally barbaric (when he met a Reb, he shortened his sword

and let him have the point under the ear); and — like Henry had done earlier — he also got a head wound that might be called his red badge of questionable courage.[62] Crane introduces the episode by suggesting a sense of paralysed helplessness. Henry finds the fighters similar to animals tossed for a death struggle into a dark pit, he perceives the enemy soldiers as clippery creatures who "come through, between, around, and about with unopposed skill,"[63] and he feels his rifle is an impotent stick. O'Neill also accompanies the episode with the sensation of a benumbed, nightmarish, fearful fixity; no sooner has Orin thrust sword under the ear of a Reb than he is compelled to kill another soldier in the same way. "It was like murdering the same man twice. I had a queer feeling that war meant murdering the same man over and over, and that in the end I would discover the man was myself! Their faces keep coming back in dreams — and they change to Father's face — or to mine —"[64] The act of heroism is seen in a double light in both works, from its pathetic face and bathetic reverse. Neither Henry, nor Orin considers the Civil War a cause worth fighting for, since both Crane and O'Neill view the events from the angle of a later period. In representing Orin as walking towards the lines of the enemy feeling an impulse to shake hands with them, O'Neill, in fact, depicts a scene which was typical of the attitudes of soldiers in the last phase of World War I.

By creating a work of modern realism integrating naturalistic, impressionistic and symbolistic (and potentially expressionistic, as well as surrealistic) layers into a meaningful whole, and by composing a novel synthesizing short story-oriented, lyric and dramatic components into an intensive totality, Stephen Crane has found an inspired idiom and a prophetic pattern which have been paving the way for the modern American novel in the age of alienation. When he achieved that, he was twenty-two years old.

NOTES

[1] Walcutt, Ch. C., "Stephen Crane: Naturalist and Impressionist," In: Stephen Crane, *The Red Badge of Courage*, an Authoritative Text, Backgrounds and Sources, Criticism, edited by Bradley, S., Beatty, R. C., Long, E. H., and revised by Pizer, D. (New York: W. W. Norton and Co., Inc., 1976), p. 216.

[2] Hungerford, H. R., "That Was at Chancellorswille: The Factual Framework of *The Red Badge of Courage*". Ibid., p. 163, cf., pp. 151—2, 165, 270, 278.

[3] Berryman, J., "Stephen Crane: *The Red Badge of Courage.*" Ibid., p. 277. Where the idea of cause crops up at all (ibid., pp. 30—1), it remains unspecified and unidentified, even slighted.

[4] Ibid.

[5] Solomon, E., "A Definition of the War Novel." Ibid., p. 170.

[6] Ibid.

[7] Berryman, J. records in his "Stephen Crane: *The Red Badge of Courage*" (ibid., p. 278): "after witnessing substantial parts of the Greco-Turkish War, he said, '*The Red Badge* is all right'." Cf. Stallman, R. W., *Stephen Crane* (New York: George Braziller, 1968), p. 288. Stallman also points out that "As in *The Red Badge*, Crane describes the Army as a machine" (p. 396) in his Cuban War story "The Price of the Harness" as well.

[8] *The Red Badge of Courage*, p. 131.

[9] Ibid., p. 87.

[10] For Crane—Hemingway parallels see: Weiss, D., "*The Red Badge of Courage*", *Psychoanalytic Review* LII, 2 (1965), 32—52; 3, 130—54. — Stallman, R. W., Introduction to *The Red Badge of Courage*, Crane, S.: *An Omnibus* (New York, 1952), p. 191ff. — Vanderbilt, K. and Weiss, D., "From Rifleman to Flagbearer: Henry Fleming's Separate Peace in *The Red Badge of Courage.*" In: *The Red Badge of Courage*, An Authoritative Text, p. 292. — Rathbun, J. W., "Structure and Meaning in The Red Badge of Courage." Ibid., p. 332.

[11] Cf. Lukács, G., *The Historical Novel.* Translated from the German by Mitchell, H. and S. (London: Merlin Press, 1962), pp. 61—3.

[12] Crews, F. C., "The Red Badge as a Work of the 1890's." In: *The Red Badge of Courage*, An Authoritative Text, op. cit., pp. 126—7.

[13] Cf. Pizer, D., "Crane and *The Red Badge of Courage:* A Guide to Criticism". Ibid., pp. 145—6. — Dillingham, W. B., "Insensibility in *The Red Badge of Courage.*" Ibid., p. 269.

[14] Walcutt, Ch. C., "Stephen Crane: Naturalist and Impressionist." Ibid., p. 215.

[15] Ibid., p. 21.

[16] Ibid., p. 79.

[17] Ibid., p. 77.

[18] Ibid., p. 84.

[19] Ibid., p. 32.

[20] Ibid., p. 85. Cf. p. 99.

[21] Crews, F. C., "Crane's Life and Times." Ibid., p. 127.

[22] Ibid., p. 21.

[23] For a summary of positions see Rechnitz, R. M., "Depersonalization and the Dream in *The Red Badge of Courage.*" Ibid., p. 349.

[24] Ibid., p. 109.

[25] Ibid., p. 116.

[26] Cf. Marcus, M., "The Unity of *The Red Badge of Courage.*" Ibid., p. 238.

[27] Ibid., p. 117—9.

[28] Cady, E. H., "*The Red Badge of Courage.*" Ibid., p. 252.

[29] Berryman, J., "Stephen Crane: *The Red Badge of Courage.*" Ibid., p. 282.

[30] LaFrance, M., "Private Fleming: His Various Battles." Ibid., p. 338.

[31] Solomon, E., "A Definition of the War Novel." Ibid., p. 172.

[32] Ibid.

[33] Ibid., p. 173.

[34] Stallman, R. W., "Stephen Crane: A Revaluation." Ibid., pp. 196—7. — Perosa, S., "Naturalism and Impressionism in Stephen Crane's Fiction." Ibid., pp. 270—6, cf. ibid., pp. 137, 140, 141, 144—5.

[35] Cf. Wilmerding, J. (ed.), *The Genius of American Painting* (New York W. Morrow and Co., 1973), pp. 140—89.

[36] *The Red Badge of Courage*, p. 22.

[37] Ibid., p. 35.

[38] Ibid., p. 100.

[39] Norris, F., "The Green Stone of Unrest." Ibid., p. 189.

[40] Ibid., p. 50.

[41] Cf. Stallman, R. W., "Stephen Crane: A Revaluation." Ibid., p. 204. — Cady, E. H., "*The Red Badge of Courage.*" Ibid., pp. 258—9, 261. — Berryman, J., "Stephen Crane: *The Red Badge of Courage.*" Ibid., pp. 281—2.

[42] Ibid., p. 50.

[43] Contemporary with the period presented and even more so with the period of presentation.

[44] Cf. S. Crane's letter to J. N. Hilliard, Ravensbrook, 1897. Ibid., pp. 130—1.

[45] Wyndham, G., "A Remarkable Book." Ibid., p. 182.

[46] Cf. LaFrance, M., "Private Fleming: His Various Battles." Ibid., p. 342.

[47] Lukács, G., *Die Eigenart des Ästhetischen* (Neuwied am Rhein—Berlin—Spandau: Luchterhand Verlag, 1963). Vol. I, p. 663. — I have interpreted Lukács' delineation of the lyric in my paper "Natura Naturans: an Approach to the Poetic Reflection of Reality." *Acta Litteraria* XV, 3—4 (1973), 379—417, and in my book *A költészet valósága* [The Reality of Poetry]. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975), 355 p.

[48] Consider e.g.: "He wished, without reserve, that he was at home again making the endless rounds from the house to the barn, from the barn to the fields, from the fields to the barn, from the barn to the house." *The Red Badge of Courage*, pp. 17—8. The sentence does not only state the action logically but also suggests it auditively.

[49] Ibid., pp. 58—9.
[50] Wyndham, G., "A Remarkable Book." Ibid., p. 183.
[51] Conrad, J., "His War Book." Ibid., p. 192.
[52] Stallman, R. W., "Stephen Crane: A Revaluation." Ibid., p. 199.
[53] Marcus, M., "The Unity of *The Red Badge of Courage.*" Ibid., p. 236.
[54] Cady, E. H., "*The Red Badge of Courage.*" Ibid., p. 242.
[55] Perosa, S., "Naturalism and Impressionism in Stephen Crane's Fiction." Ibid., p. 272.
[56] Vanderbilt, K. and Weiss, D., "From Rifleman to Flagbearer." Ibid., p. 286.
[57] Pizer, D., "Late Nineteenth-Century American Naturalism." Ibid., p. 299.
[58] LaFrance, M., "Private Fleming: His Various Battles." Ibid., p. 338.
[59] Ibid., p. 342.
[60] Rechnitz, R. M., "Depersonalization and the Dream." Ibid., pp. 359—60.
[61] Ibid., p. 80.
[62] Cf. Bogard, T., *Contour in Time*: The Plays of Eugene O'Neill (New York: Oxford University Press, 1972), p. 343.
[63] Crane, S., *The Red Badge of Courage*, p. 80.
[64] O'Neill, E., *Mourning Becomes Electra. The Plays of Eugene O'Neill* (New York: Random House, 1955), Vol. II, p. 95.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 22 (3—4), pp. 349—369 (1980)

Луначарский — теоретик

РОЗАЛИЯ УРБАН НАДЬ

А. В. Луначарский прожил недолгую жизнь — всего лишь 58 лет. Более тридцати из них были годами активной работы. Сначала в царской России в пору развития капитализма и созревания социальной революции и в некоторых буржуазно-демократических странах Европы, потом после 1917-го года — в Советской России.

Вся его деятельность, таким образом, и все его творчество в сфере литературоведения отражает определенное влияние этих двух антагонистических друг другу общественных формаций. Зеркалом его развития — начиная от раннего позитивизма до полного усвоения и понимания марксизма и наконец — до использования марксистского метода — является само его богатое многостороннее наследство.

Наиболее яркие мысли и самые существенные труды по истории марксистского литературоведения являются результатом преимущественно послеоктябрьского периода жизни Луначарского. В течение 12 лет он работал первым народным комиссаром просвещения первого в мире рабочего государства. Он считал литературоведение важным, эффективным и специфическим средством осуществления культурной революции, утверждения ленинских идей. Вся его практическая и теоретическая деятельность была органически связана с общественным процессом, самыми насущными проблемами культурной жизни нового общества.

Луначарский к литературе и науке относился с особенным интересом. Он знал, что человеческое сознание не меняется волюнтаристическим образом. Он знал, что конечная цель революции — это совершенствование всей жизни человека. А этого всего лишь экономическими и политическими успехами не достичь, и мечта о совершенстве останется недостижимой, если при измененных общественных условиях не изменится самосознание человека. И литература должна помогать ему именно в этом.

Свою деятельность в качестве народного комиссара Луначарский начал в такой конкретной исторической обстановке, когда единственным постоянным фактором была победившая революция и ее детище — пролетарская дикта-

тура. Этот факт вовсе не означал, что научное мировоззрение победившей партии — марксизм — занимал тогда во всех сферах общественной мысли монопольное положение. В самых различных специальных областях — и довольно часто — предметом дискуссий становилась даже и сама гегемония марксизма, которая практически была лишь потенциально обеспечена. Для осуществления этой гегемонии нужна была весьма осторожная политика. Прежде всего надо было создать возможность для различных дискуссий. И Луначарский создал не только возможность активных, открытых идеологических полемик, но и сам очень часто выступал, главным образом, в дискуссиях теоретического характера. Он считал, что развитие возможно лишь при посредстве сопоставления мнений, и затем систематического извлечения из этого уроков. Тем более, что Луначарский считал марксистское литературоведение такой специальной отраслью науки, где все было зыбко, находилось в стадии становления, где еще не были решены даже основополагающие вопросы.

До Октября среди русских литературоведов лишь некоторые — П. С. Коган, М. Н. Покровский, В. Ф. Переверзев и В. М. Фриче — интересовались марксизмом и лишь они делали попытки, каждый по своему, использовать его метод.

Революционеры — Воровский, Ольминский и сам Луначарский не являлись учеными в полном смысле этого слова, хотя именно в области литературной критики они были близки к марксистскому восприятию основных проблем литературоведения. По крайней мере в своих работах они поднимали самые жгучие вопросы в этой области. Вслед за Герценом, Белинским и Чернышевским, интегрируя буржуазные теории эпохи в свои, еще четко не определившиеся к тому времени теории, они стремились, каждый по своему, обосновывать свои убеждения. Они считали, что марксистское литературоведение, наука о литературе, должны, пользуясь методом марксизма, исследовавать накопленный опыт и, исходя из результатов этих исследований, разработать единую, иную по качеству, объективную, подлинно научную систему. Таким образом, новая система должна, по их мнению, базироваться и на достижениях прошлых эпох. Вот почему речь идет вовсе не о некой новой, искусственно сконструированной системе, не имеющей корней в прошлом. В России в этом смысле многое делал Плеханов, который занимался проблемой генезиса произведения, считая его первоосновой закономерности общественного развития. Следовательно основные закономерности развития искусств подчинились законам общества в целом.

Луначарский и в своих теоретических работах и в лекциях в Комакадемии подчеркивал тот факт, что литература на протяжении всей своей истории следовала за развитием жизни общества. Он неоднократно говорил о том, что требовать от литературы общества, строящего социализм, того же самого, что и от литературы XIX-го или XX-го века до 1917 года — было бы большой,

недопустимой ошибкой, так что и в литературоведении было бы неверным удовлетворяться дооктябрьскими положениями.

Идейные критерии новой литературы Луначарский выводил из марксистского мировоззрения, а художественно-эстетические требования из принципов реализма. Он не ограничивал реалистическое искусство определенным литературным периодом. Понятие реализма в его теоретическом наследии применялось Луначарским по отношению к каждой историко-литературной эпохе с учетом ее специфики. Этими положениями он руководствовался на протяжении всей своей деятельности ученого-литературоведа.

Задачу литературоведения он видел прежде всего в научном осмыслении прошлых достижений и, одновременно с этим, в создании новых идейных, эстетических концепций, базирующихся на марксистской основе нового литературоведения.

Луначарский, будучи народным комиссаром, всячески способствовал тому, чтобы писатели и другие представители искусства, а также литературоведы глубоко изучали марксизм. Однако он не удовлетворялся одним этим. Он считал полезным вместе с тем изучение ими и существующих в литературоведении буржуазных направлений и школ. Согласно Луначарскому, только разносторонние и глубокие знания могут помочь правильному разрешению вопросов науки о литературе, возникших на стыке двух общественных формаций.

В литературе XX-го века Луначарский считал господствующим два направления: авангардизм и становление реализма новой эпохи. Изучение этих направлений Луначарский начал с исследования их гносеологических корней. Он доказывал, что пролетариат даже в условиях капиталистического строя способен разобраться в подлинных ценностях в области искусства и литературы и даже создавать их. Луначарский не считал достаточным одни лишь идейные критерии оценки произведений. Он утверждал, что наряду с этим литература имеет и свои внутренние закономерности. Луначарский интересовался многосторонностью художественных методов, многообразием направлений, отмечая, что каждое новое направление «обыкновенно создает такую огромную теоретическую литературу, перед которой совершенно пасует старая художественная литература. . . Они часто бывают ошибочны, но стараются обосновать свои искания то в глубинах богословия, то в глубинах социального переворота . .»[1]

К представителям авангардизма Луначарский подходил дифференцированно. Он считал, что они в основном одинокие бунтари, но все они являются подлинными врагами капиталистического строя, они являются «лучшей частью» интеллигенции. Он считал, что почти все создаваемое авангардистами лишено органической связи с опытом прошлого, хотя и является безусловно новым. В большинстве случаев авангардизм — это открытый бунт, протест против старого общества и его искусства. Его направления могут быть и не-

долговечными, но и устойчивыми. В последнем случае они порой развиваются, достигают определенных вершин, но, тем не менее, сходят на нет. Их связь с «более старым новым» умирает и тогда авангардисты выдвигают, как правило, очередную новую идею.

Луначарский считал, что на литературу, как и на все виды искусства, влияет эпоха в целом, которая диктует определенные изменения. Если данная эпоха в состоянии оказать свое воздействие на литературу, то и представители авангардизма смогут воспринять сущность марксистских идей, понять их истинность и преломить в своем творчества.

Авангарднисркие направления порой могут отражать чувства и чаяния целого класса и даже лечь в основу создания настоящего большого искусства.

Именно эти глубокие исследования современных западной и русской литературы помогли Луначарскому сформулировать некоторые принципиально важные положения, высказанные им в жгучих литературных спорах 20-х годов. Особенное внимание он уделил специфическим вопросам литературы.

Как народный комиссар, Луначарский обладал колоссальным кругозором, как ученый он умел извлекать уроки из анализа самых разнообразных явлений действительности. Не случайно он считал, что теоретические споры разрешаются в конечном счете самой действительностью: все зависит от того, насколько способно будет новое общество победившего пролетариата связать общественную значимость литературы с ее внутренним специфическим миром.

Последовательное проведение этой концепции сыграло огромную роль в его деятельности. Оно характеризует отношение Луначарского к различным литературным группировкам. Свои взгляды он неуклонно отстаивал во всех дискуссиях, связанных с проблемами литературоведения.

Четко определив понятие растяжимого реализма, Луначарский пошел дальше: он выдвинул тезис, что реализм способен интегрировать в себе и некоторые элементы авангардизма. Он сам был приятно удивлен, когда его теоретические положения подтвердила не только практика некоторых писателей-попутчиков — Вс. Иванова, Пильняка, и других — но и творчество Маяковского.

Луначарский часто говорил, что русская, советская литература — пока еще уникальное явление в мире литературы, поскольку она одна сознательно брала на себя ту общественную роль, которую литературы до 1917-го года играли в свое время стихийно. (Не считая, разумеется, агитационное искусство буржуазных революций и т. д.) Сознательность эта однако не означала, что каждое жизненное явление, присущее новому обществу, должно было приветствоваться и одобряться литературой. Безоглядное приятие действительности только лишь противостояло бы общему развитию литературы.

Проблемой, которую Луначарский считал для себя главнейшей, было нахождение органической связи между социальной революцией и революю-

цией в литературе. (Нельзя забывать, что проблема эта появилась в первом в мире рабочем государстве и что решение ее, естественно, должно было принципиально отличаться от всех иных теоретических предположений буржуазных литературоведов.)

Луначарский исходил из положения, что отношения между властью и литературой намного сложнее, чем это можно было бы предполагать. Сама жизнь давала ему повод думать так. Но и непредвиденные конфликты и сложности одновременно являются, считал он, новой движущей силой. Ведь власть рабочих не обеспечивает и не гарантирует литературе развитие, но открывает богатые возможности для проявления всех ее новых форм и создания нового литературоведения.

Что же касается разных направлений литературоведения, то они пусть дискуссируют между собою. Эти же дискуссии только обогащают науку и литературу, помогают их развитию. На таких основах и должна создаваться модель нового марксистского литературоведения.

Луначарский не раз полемизировал с литературоведами 20-х годов, которые утверждали, что рабочий быт и его натуралистическое изображение являются адекватным отражением действительности. Наоборот, он говорил: «быта своего пролетариат любить не может. Это одна сплошная мука. Единственным светлым островом пролетарского быта является сам завод, то есть труд. Это большой источник для искусства, но почти никак не применимый на сцене . . . Все, что в нем может быть светлого, это только революционный протест против него, а революционный протест не есть часть быта. Он есть отрицание этого быта, он есть внутреннее кипение, сознание, направленное именно против той действительности, которую мы разумеем под словом быт... Я говорю о пролетариате, который в нашу революцию вышел из своих берегов, я говорю о коммунистическом пролетариате, поскольку он создает армию, строит государство, переживает новые конфликты, видит перед собой новые горизонты, поскольку он творит историю, поскольку он приносит себя в жертву, находит себя в этой жертве».[2]

Задача литературы отражать специфическими способами искусства эти «все новые конфликты», этот протест против быта.

Вот что вкладывал Луначарский в понятие реализма нового времени. В произведениях литературы он хотел видеть художественное отражение противоречий между тем, что есть в действительности, и тем, что могло бы быть.

Принцип этот требует от реализма не только внесения в литературную палитру каких-то новых неведомых доселе красок, но прежде всего — формирования принципально нового метода. Этот метод должен вобрать в себя все лучшее из литературного опыта писателей всех времен — и прошлого, и настоящего. Он хотел, чтобы такой синтез осуществлялся на основе марксистского мировоззрения, согласно с внутренними законами литературы.

Обращаясь к советским писателям, Луначарский говорил о Томасе и о Генрихе Маннах, Б. Шоу, Р. Роллане, А. Барбюсе и даже об А. Франсе, А. Жиде, М. Прусте, творчество которых он оценивал очень высоко.

«Анатоль Франс. . . иронизировал, презирал, утонченно презирал, давая понять, что он с буржуазной чернью и с ее глухим миром не желает иметь ничего общего.»[3]

«. . . у Андре Жида вплоть до его последних дневников мы наблюдаем необыкновенную грацию и легкость в использовании каких угодно красок, понятий, каких угодно ценностей культуры. . .»[4] что и не исключает его протеста против буржуазной действительности.

«, . . . То, что больше всего делает Пруста очаровательным, это его необыкновенные взлеты и необычайная подвижность его в воспроизведении воспоминаний. Этого можно добиться только путем развития какой-то огромной и тонкой чувствительности и образной продуктивности.»[5]

Несмотря на эти достоинства французского писателя, Луначарский считал, что Пруст был отчаяннейшим и подлейшим снобом. Все это, — согласно Луначарскому — идет от того, что «. . . Пруст был больной человек, мало связанный с жизнью: только через широту своей лирики он соприкасался с общественностью, и очень возможно, что именно его оторванность от реальности (единственной общественной реальностью для него был суррогат ее — та небольшая группа людей, с которыми он был лично связан) развивала и поддерживала в нем ту ужасную ограниченность и запечатлела на нем отвратительное клеймо социального консерватизма.»[6]

Их искусство однако вбирает наиболее существенные черты эпохи, поскольку эти художники прекрасно владеют совокупностью приемов, техники и т. д. Таким образом, их высокое искусство является отражением самой жизни.

В то время эти взгляды Луначарского не находили поддержки у литературной общественности, ибо большинство литераторов считало, что буржуазные писатели, о которых идет речь, являются лишь художниками «чистой формы». Луначарский же полагал, что влияние этих художников достаточно сильно, чтобы человек определил свою позицию «за» или «против», и ни в коем случае не оставался равнодушным. В том он и видел их значимость. Возможно, считал он, что эти великаны слова никогда не дойдут до понимания социалистических идей, возможно, что они будут стоять на другой стороне баррикад, но и это не уменьшает их значения в мировом искусстве. Их творчество надо исследовать, извлекая из него все, что составляет подлинное искусство. У них надо учиться именно мастерству.

Ценность этих выводов народного комиссара просвещения особенно значительна, если учесть, что они были сформулированы в условиях, когда его позицию разделяли лишь немногие, именно те, кто не считал себя марксистами и не считал пролетарскую литературу литературой нового общества.

По их мнению пролетарская литература должна освободиться от всего, что было накоплено историей человечества, сам же писатель может быть только выходцем из пролетариата. Причем занятия литературой должны непременно сочетаться производственным трудом. И лучше всего — у станка.

Следует подчеркнуть, что Луначарский признавал само понятие пролетарской литературы. Но вместе с тем он всегда подчеркивал, насколько вредно упрощенное, вульгаризаторское толкование термина «пролетарской литературы».

Еще в работах, написанных сразу после 1905-го года («Задачи социал-демократического искусства» и в опубликованном перед 1917 годом труде «Письма о пролетарской литературе»), он называл пролетарскую литературу искусством, где художник может стать представителем различных слоев общества. Луначарский, таким образом, видел многообещающие ростки пролетарской литературы в творчестве Нексе, Верхарна, Горького, которые и в условиях капитализма поднялись до искусства, основанного на пролетарской идеологии.

Он был убежден, что уже в то время пролетарскую литературу можно было считать реально существующим явлением литературы уже потому, что время ее становления по существу являлось эпохой пролетарской революции. Ведь само время, когда формировалось новое поколение художников, было периодом острой классовой борьбы. Пролетарская литература, по Луначарскому, определяется прежде всего содержанием, и это в ней значительно более ценно, нежели форма. Поиски форм были в то время для модных писателей делом меньшей, второстепенной важности. Это, конечно, отнюдь не исключало возможности того, что и пролетарская литература со временем в состоянии рождать образцы большого искусства. Хотя этого не достигнешь, разумеется, одними директивами. Луначарский заботливо поддерживал пролетарских писателей, внимательно анализируя их произведения. И, что очень важно, он убедительно доказал: пролетарские писатели, отрицая «буржуазную форму», вместе с тем многое заимствуют у буржуазных мастеров — приемы, технику и т. д. Правда, делают они это специфически, каждый по-своему. Так, например, Александровский технику футуристов довел до сентиментализма, а Герасимов, другой пролетарский поэт, пользуясь футуристической техникой в погоне за виртуозностью, становился все более холодным и манерным.

Наиболее значительными произведениями в первые послеоктябрьские годы Луначарский считал произведения попутчиков. После гражданской войны он открывает новые таланты и «среди детей революции». Глубокий анализ их творчества существенно помог Луначарскому в разработке теоретических проблем литературоведения.

Однако этим отнюдь не исчерпалась многосторонняя деятельность его в области формирования марксистского литературоведения. В это время на-

родный комиссар просвещения разработал целый ряд конкретных постановлений в области образования и искусства. Создавались многочисленные группы, которые воплощали в жизнь лозунг: культуру — массам. Эти группы, работавшие в основном в разных органах просвещения, имели весьма важную задачу: они должны были провести тщательный анализ изданных прежде произведений классической мировой и русской литературы. Ведь, как известно, в царской России свирепствовала цензура, книги издавались не в полных объемах — их часто жестоко препарировали царские чиновники от искусства.

Народный комиссариат стремился издавать всю классику без каких-либо купюр и правок. С этой целью началось изучение черновиков, широкое развитие получила текстология. Наряду с этими и многочисленными другими задачами в деле создания марксистского литературоведения, важное значение имела переоценка всей существовавшей ранее терминологии.

До 1917 года русское литературоведение начиналось с литературы древнего мира, а завершалось изучением литературы XIX-го века. Современную же литературу необходимым предметом исследований считали немногие. В основном — революционеры. После Октября они, как правило, работали в различных государственных, хозяйственных и других учреждениях, не занимаясь непосредственными вопросами литературы и искусства. Ведущую же роль в это время играли ученые-литературоведы, которые в дооктябрьский период проявили интерес к марксизму. Однако большинство из них марксистским методом научного исследования владело не в полной мере. Так вплоть до середины 30-х годов для них «терра инкогнита» оставались взгляды Маркса и Энгельса на литературу и литературный процесс. Лишь только в эти годы началось по-настоящему глубокое систематическое изучение этой части огромного наследия классиков марксизма.

Сам Луначарский лишь в последние годы своей жизни смог оценить во всей полноте и объеме огромную важность положений Маркса и Энгельса. К сожалению, начатая им перед смертью серия работ «Маркс об искусстве» была прервана его кончиной. Ранее же, еще в начале 30-х годов, в своей работе «Ленин и литературоведение» Луначарский показал, как у Ленина нашел свое выражение марксистский метод в литературоведении.

Далеко не все принимали этот метод. В науке 20-х годов непререкаемым авторитетом для многих был Плеханов. Его сторонники и последователи создавали социологическую школу, для них его высказывания стали догмой. Реальный анализ литературоведческих процессов был подменен односторонним анализом, который лишь формально назывался марксистским. Последователи Плеханова считали главным не само произведение, а социальную среду, из которой вышел автор, обращая основное внимание не на особенности его творческой личности, а лишь на его классовое положение. Это было характерно и при изучении классиков мировой и русской литературы.

Сторонники Плеханова не принимали во внимание ни писателя, ни неповторимость его творческого метода.

Луначарский разделял многие взгляды Плеханова, и вместе с тем он стремился «очистить» русское литературоведение как от концепций, которые он считал ошибочными и вредными, так и от устаревших, отживших взглядов. Он писал: «В настоящий момент мы гораздо в большей мере нуждаемся в пополнении установленных Плехановым принципов, вернее, в разработке на их основе конкретного искусствоведения, в частности и литературной критики, которая для нас, марксистов, есть часть искусствоведения, чем в пересмотре его учения.»[7]

И далее: «Плеханов предвидел, а отчасти даже применил в книге «Литературный распад. . .» это свое предвидение и такие увлечения марксистской критики, которые приходится назвать упрощенчеством. В нее попадает и часть нашей молодой критики. . .»[8]

Таким образом, критикуя литературоведческую деятельность Плеханова, он признавал и тот огромный вклад, который Плеханов внес в марксистскую науку о литературе.

Разрабатывая категории марксистского литературоведения, Луначарский во многих своих трудах обращался к произведениям Чернышевского, который впервые в истории русского литературоведения ввел понятие искусства как отражения действительности.

Основой литературной теории Луначарского являлось положение: «Искусство вовсе не является простым отражением действительности. Неправда также, что оно является лишь отражением действительности сквозь призму писательской индивидуальности, которая сама есть продукт известных общественных условий. Нет, писатель иногда сознательно, а иногда и бессознательно, выступает еще и как проповедник. Он может это делать лирически, т. е. непосредственно выражая свои мысли и чувства, а может это делать эпически или драматически, то есть давая будто бы объективное отражение действительности, будто бы факты, сами за себя говорящие, но подбирая их таким образом, чтобы они невольно толкали читателя на определенные выводы.»[9]

И это отражение никогда не может быть самоцелью. Писатель творит не ради себя. Искусство —это сознательная сила. Уже тем, что писатель из всех событий, происходящих вокруг, отбирает лишь те, которые он считает достойным отображения, выражается его мнение. И этим своим собственным мнением он хочет поделиться с читателем. А обществу не может быть безразлично — какова авторская альтернатива и какой урок он извлек из нее.

Эти мысли в разной форме нашли отражение почти во всех статьях Луначарского, посвященных произведениям 20-х годов.

Сама литературная действительность в те годы была противоречива. В ту пору рождались манифестации всякого рода представителей аполитич-

ного «объективного» искусства, хотя их организаторы и толковали о революции, о социальных изменениях в стране.

Безжалостно высмеивая их, Луначарский черпал аргументы из подлинных художественных произведений. Он писал:

«Художественная объективность есть на самом деле страстная художественная субъективность. Это — субъективность человека с широким взглядом, и субъективность, вся целиком переработанная в жизнь согласно своим внутренним законам развивающегося художественного образа.» Ведь Луначарский прекрасно понимал и подчеркивал в своих работах, что «. . . художник берет кусок жизни или создает из себя кусок фантазии не спроста, не для того, чтобы порадоваться своему изобразительному мастерству. . . нет, он всегда что-то важное хочет сказать своей публике. . . Почти волшебная сила искусства, волшебная в глазах трезвого разума, заключается именно в том, что оно волнует чувства, что оно действует на подсознательное человека и этим мощно подкрепляет тенденцию художника. Этой своей цели великий художник достигает так, что тенденция в его произведениях сама не проскальзывает, то есть он говорит исключительно образами. Ему не нужно ничего к ним добавлять, мало того, его образы живут как бы органической жизнью — воспринимающий нигде не заметит, что они искусственно подобраны или искусственно развиты так, что их внутренняя правда нарушается в угоду какой-то вне их стоящей идее. Нет — художник создает полную иллюзию объективной жизни своих образов и тем не менее насыщает их до дна именно *своей* тенденцией, своим миросозерцанием.»[10]

Проблему отражения мы находим в его трудах, рассматривающих «агитискусство». «Отражение» проявляет себя в нем иначе, чем в большом искусстве. Луначарский никогда не сводил искусство нового мира к агитискусству, как поступают, кстати, и до сих пор, говоря о советской литературе и культуре многие западные исследователи. Луначарский не отрицает ценности агитискусства. Это искусство, говорит он, «видит прежде всего общественную цель. Оно откровенно хочет поучать . . . В нашей, по преимуществу, крестьянской, полуграмотной стране оно играет огромную роль.»[11]

В условиях послеоктябрьских лет он считал необходимым, чтобы большие художники тоже брались и за агитационное искусство. Но это не исключает необходимости работы над значительными произведениями. Все силы нужно сконцентрировать — неоднократно говорил он — на том, чтобы выросло искусство высоких художественных ценностей, которое не приспособляется к недостаточному культурному уровню той или иной аудитории. «Для нас, марксистов, в этой свободе художника и есть высочайшая его общественная связанность. Мы ведь не признаем абстрактной свободы воли», — говорил он.[12]

Оба вида искусства, о которых идет речь, исторически связаны искусством прошлого. Это относится и к эстетическим критериям.

Однако они должны обогащать уже известную форму новым содержанием. Впоследствии могут меняться и сами формы, но только в том случае, если советские писатели уже в полной мере овладеют всеми возможностями художественной техники — полагал Луначарский.

Тенденции искусства проявляются исключительно через образы. Первейшей, основной категорией понятия «отражения» Луначарский считал образ. В нем осуществляется типизация без абстрагирования. Художественный образ присущ исключительно искусству. От глубины образа зависит качество всего произведения. Исследуя образ, мы легко определяем, идет ли речь о большом искусстве или же об агитационном. Художественная сила образа целиком зависит от таланта писателя. Недостаточно лишь знать, *как* надо писать, надо еще и *уметь*.

Писатель, преломляя жизнь, то есть создавая мир свох героев, должен насыщать их своими идеями. Образ является средством художественного воссоздания жизни методом многосторонних типизаций.

«Если художник чутьем и знанием своим аналитически выявил в обществе данные черты и потом искусно синтетически сложил их в образ, образ этот непременно будет носить на себе печать механистичности: это будет, может быть, необыкновенно хорошо сработанная кукла, весьма похожая на живых людей, очень смешная, очень поучительная, но не больше того. Такие типы годятся в дидактической литературе, в карикатуре, в сатире.»[13]

Это является основным мотивом и агитационного искусства, и в «искусстве фактов». Но большое искусство «может дать больше, оно дает больше, если талант художника позволяет ему вообразить и воплотить подлинную индивидуальность, т. е. личность неповторимую, как любая живая личность, но сделать это так, что черты широчайше-типические от этого не только не страдают, но находят свое естественное дополнение, свое острое завершение в чертах чисто индивидуальных.»[14]

Это положение Луначарского, высказанное им при изучении классических и современных произведений, принципиально отличается от понятия «образа»«отражения» школ Переверзева, называющей себя марксистской. Для представителей школы Переверзева образ, тип был и самым «действующим лицом» в произведениях, центральной его фигурой, «любимым героем» автора, который ассоциировался непосредственно с автором. В результате читатель видел в герое автора. Такого рода персонификации автора Луначарский считал недопустимой ошибкой. Он признавал, что наиболее ярко образ воплощается через человека, выступающего главной фигурой в контексте жизненных ситуаций, явлений неодушевленных образов. Он допускал и возможность персонификации этих явлений и предметов. Еще в начале XX-го века, изучая творчество молодого Горького и Леонида Андреева, Луначарский впервые высказал это мнение. В 20-ые годы он уже неоднократно под-

черкивал: образ объединяет все — он может быть и отдельной личностью и обществом в целом и даже конкретной ситуацией.

И только установив понятие образа и образности, Луначарский пришел к определению особенностей, свойственных методу отражения в искусстве. Результаты в науке, как правило, достигаются индивидуальным путем, то есть, она типизирует отдельные явления, синтетизируя их элементы, взаимоотношения, закономерности.

Художник мыслит и творит по-иному. В его сознании картина мира воспринимается не как сумма отдельных частностей и деталей, а как нечто единое, целостное, из чего он постепенно воссоздает либо идеальное, либо реальное, но в каждом случае художественное отражение жизни. Процесс этот почти всегда интуитивен. Художник не в состоянии строго контролировать процессы такого характера.

«У нас часто боятся слова «интуиция». И напрасно. Факт остается фактом — в человеке происходят бессознательные процессы, то есть процессы, которые никак не отражаются сознанием до тех пор, пока не дают некоего законченного плода. В сознании, таким образом, является уже совершенно готовый образ.»[15]

Процесс мышления происходит в сфере сознания. Но: «. . . всякий художник знает. . ., что творчество, которое происходит при свете сознания в самой первой своей части, то есть в создании образных элементов целого — является мучительным и бесплодным. Это почти то же самое, что во время бессонницы придумывать себе сны. . . Ни в коем случае нельзя допускать того, чтобы критик, лишенный художественной творческой жилки, не имеющий в своем опыте подобных явлений, свой, иногда в высшей степени сухо рационалистический, схематический способ мышления выдавал за единственно материалистический.»[16]

Это высказывание прямо противостояло тогда мнению, что талант художника — дело двадцатистепенное. Луначарский всегда выступал против ошибочного взгляда, будто «искусством писания» могут овладеть *все*. Народный комиссар резко выступал против попыток многих писателей выдавать написанные брошюры о своем творчестве в качестве «учебника» для «начинающих.»

Во многих своих работах Луначарский убежденно говорил о великом даре писателя, о таланте, об ответственности таланта. Образы, рожденные творческим воображением художника, «поступая в сознание, встречают здесь не какого-то пассивного хозяина, который, в лучшем случае, рассаживает своих гостей в известном порядке. . . После стадии интуитивного творчества наступает сложнейшее и ответственнейшее дело самокритики — композиции полученных образов»[17]

Тем самым Луначарский подчеркивал роль творчества как социального акта. Такая позиция противостояла одновременно двум, полемизирующим

друг с другом «школам» литературоведения. Первая *школа социологического характера* — где господствующим был принцип, согласно которому писатель создаваемыми им образами лишь выражает идеологические, логические категории. Это означало, что в сознании писателя первоначально возникают логические категории, и лишь впоследствии они облекаются в соответствующие образы.

Луначарский считал, что этот метод присущ только научной информации, риторике, публицистике, в ряде случаев агитационному искусству. Но образ этот вовсе не является *художественным образом*. Используя такой метод, художник «работает» средствами публицистики. Его стремление навязать читателю свои мысли, взгляды, убеждения в этом случае очевидны. Такими произведениями трудно убедить читателя, он им просто не верит. Сама мысль по себе никогда не может быть элементом искусства — утверждал Луначарский, настаивая на том, что мысль лишь в том случае приобретает художественную ценность, если она выражается в образе.

Таким образом, народный комиссар ясно видел главные проблемы нового искусства. Возможно, если бы его высказывания, сформулированные иногда даже только в виде вопросов, нашли поддержку в кругах литературной общественности, то во многих вопросах советское литературоведение избежало бы элементарных ошибок. Прежде всего не утвердилось бы на сравнительно продолжительное время представление, что при анализе творчества великих писателей имеет основополагающее значение их принадлежность к той или иной социальной группе. Такого рода «биографы» и «исследователи» рассматривали литературные наследие упрощенно, в узком плане.

Хотя в области литературоведения все росло стремление к всестороннему, комплексному изучению проблем художественного творчества, некоторые важные теоретические вопросы почти полностью игнорировались. Иначе говоря, каждая группа исследователей, любой теоретик или критик могли выбрать и считать *единственно верной* любую тему в качестве исследований. Не признавая права на существование других, связанных и находившихся в непосредственной взаимосвязи с данной темой научных проблем, ученые-теоретики создавали построения, страдавшие односторонностью и нуждавшиеся в принципиальных уточнениях, дополнениях и поправках.

Заслуга Луначарского состояла в том, что задачи марксистской эстетики он рассматривал *комплексно в их сложной* взаимосвязи. Комплексный подход помог ему выявить несостоятельность основных положений и второй значительной школы литературоведения: *школы формалистов*.

Представители этого направления в противовес сторонникам упрощенной социологической школы полностью игнорировали идейное содержание произведений. Их интересовала лишь в чистом виде форма. Дискутируя с Эйхенбаумом, одним их представителей формалистической школы, Луна-

чарский справедливо утверждал, что анализировать произведение с позиций формы, значит впадать в принципиальную ошибку. В 1924 году он писал Эйхенбауму: «Если Вы честный ученый, Вы должны согласиться, что отсутствие функциональной зависимости между ними есть не только гипотеза, но гипотеза явно вздорная, ибо какой же не только ученый, а грамотный человек поверит, что между отдельными сторонами культуры нет взаимозависимости? — Конечно, гр. Эйхенбаум ответит, что он не отрицает объективной взаимной зависимости, а что он лишь постулирует эту независимость, как условие правильной научной работы. Он будет прав постольку, поскольку буржуазные социологи метафизическое расчленение единого социального процесса кладут в основу своей безжизненной науки. Разрушить эти средостения, вернуть науке единый культурный поток, оплодотворить изучение каждого отдельного ряда, каждого отдельного факта сопоставлением с общей культурной картиной — вот задача подлинной научной мысли . . . Время, когда социальные науки будут сведены к физико-химическим законам, еще очень отдаленно. Но точный материалистический метод, принятый, конечно, только пролетариатом, сделал в этом отношении огромный шаг вперед, благодаря диалектическому и экономическому материализму. Этот метод, во-первых, признает единство общественной жизни, во-вторых, классовую структуру общества и борьбу классов как доминирующее общественное явление, в-третьих, способы производства и производственные отношения как силу, определяющую характер классовой структуры общества. . . . Как в естествознании, так и здесь, главным аргументом противников является то, что еще не все сделано, не все разрешено . . .»[18]

Даже из этой цитаты ясно, что Луначарский вовсе не хотел свести к нулю эксперименты в области формалистических исканий. Он хотел лишь подчеркнуть, что *произведение — это прежде всего социальный акт.* Исследование произведения вне его социальной значимости — это частичный, односторонний подход. Подлинно научный анализ предполагает слияние различных методов в единый поток. Конечный результат в области литературоведения достигается лишь путем систематизации данных разных исследовательских подходов.

Луначарский не ограничивался лишь теоретическими положениями. Его комплексный подход дает о себе знать в разных его работах: во вступительном слове к английскому изданию романа «Анна Каренина», в научном труде о Генрихе Манне, при исследовании художественных приемов Бориса Пильняка и т. д.

Систематическое исследование художественных приемов привело его к выводу, что бесконечные дискуссии о писательском стиле не в состоянии дать убедительный ответ на главные вопросы развития литературы. Дело в том, что после революции, да и впоследствии в течение нескольких лет, понятие «стиля» вобрало в себя едва не всю проблематику литературоведения. Оно

было в высшей степени растяжимым, речь шла чуть ли не об «эпохальном стиле».

«Простое заявление, что стиль — это класс, по существу ничего не дает, — писал он в статье: «Очередные задачи литературоведения.» — В истории таких совпадений мы не имеем. Один и тот же класс в разные эпохи своего существования имеет разные стили (возьмите хотя бы архитектурные стили буржуазии). Один и тот же стиль переходит за социальные и хронологические рамки одного класса, распространяясь на другой, хотя бы (только) временно. Кроме того, рядом с эпохами резко очерченного, ярко выраженного стиля, мы имеем эклектические эпохи, эпохи незаконченного стиля, эпохи разрушающегося стиля. История стилей есть живой диалектический процесс, в котором установившиеся стили, как некоторые целостные величины, являются лишь частностью, да и кажущейся, ибо и они все время живут и изменяются. Вера в какую-то сшибку стилей между собой, как законченных организмов, — это в лучшем случае чистейший механизм.»[19]

По мнению народного комиссара, история развития общества — фактор определяющий — не совпадает с историей литературных стилей. Установить суть этих несовпадений во всем их многообразии крайне важно, ибо без них не только не будет понятна история искусств, но не будут выявлены и *своеобразные законы* искусства как специфического общественного явления.

А это возможно лишь тогда, когда в каждом конкретном произведении путем исследования определяются его художественные особенности, присущая ему специфика, эстетические критерии автора.

Однако и этого недостаточно. Чтобы выяснить насколько эффективны используемые писателем литературно-художественные приемы и в какой степени его эстетические критерии характеризуют произведение, необходимо знать и понимать личность художника, ее социальную значимость. Здесь отчетливо видно, как настойчиво искал Луначарский ответ на вопрос — каким образом следует подходить к такому сложному, глубоко индивидуальному процессу, как творчество. Он говорил о том, что «конкретные исторические факты показывают нам уклоны от адекватного выражения тенденций данного класса.»[20]

Он считал важной задачей выявлять и анализировать их. Он и перед собой ставил эту же задачу, но исчерпывающий ответ на все эти сложные вопросы Луначарский смог дать лишь в 1931-ом году, в своей работе: «Ленин и литературоведение.» Здесь, опираясь на уже накапленный опыт, он исследует специфическое единство «всеобщего» и «особенного», что было особенно важно для выяснения понятия стиля.

В 20-ые годы стиль считался понятием носящим индивидуальные черты, а метод — понятием, носящим типические черты. Метод как самостоятельное понятие в литературоведении появился лишь в конце 20-х годов, а предме-

том научного интереса и исследований стал в начале 30-х годов. Существовало притом множество толкований понятия метода. Так Воровский считал, что метод является специфическим средством познания, и подходил к нему с точки зрения чистой художественности. Творческая группа ЛЕФ-а, в том числе и Маяковский, видели в методе выяснение степени социальной активности литературы. В РАПП-е, как известно, единственным правильным признавали диалектический метод.

Луначарский признавал важность для литературоведения метода диалектического материализма. Но прежде всего он стремился выяснить, каково же содержание этого понятия, что значит оно.

«Нет никакого сомнения, что метод диалектического материализма есть метод, лежащий в основе всего марксистско—ленинского миросозерцания, метод, долженствующий лечь в основу миросозерцания и практики всего трудового, социалистического человечества. К этому мы идем во всемирном масштабе, и это мы должны проводить в жизнь по мере наших сил всюду, где только возможно.»[21]

Вместе с тем он полагал ошибочным использование этого метода в тех областях знания, где еще не выработан принцип и форма его применения.

«Кто в настоящее время может ответить на вопрос, что такое теория литературы или драматургии, как некоторого рода собрание правил, коим мог бы руководиться писатель, в частности драматург, при всестороннем и полном применении в этой теории диалектического материализма?

У нас нет таких книг. У нас есть некоторые, пока разрозненные попытки по разработке с точки зрения диалектического материализма истории литературы, места литературы в общественном строительстве и т. д. Если бы мы сказали писателю, а в частности драматургу, что он не смеет приняться за работу, пока не отдаст себе отчета о том, как применить в ней диалектический метод, то мы парализовали бы его дееспособность.»[22]

Вместо составления свода каких-то правил, Луначарский предлагал следующее: «Наоборот, именно по мере того, как будут зреть социалистическая драматургия (и литература вообще), из самой практики ее создания и внимательного анализа продукции можем мы делать теоретические выводы и постепенно, осмотрительно, основательно подходить к созданию теории литературной практики (театральной также), полностью усвоившей себе и применяющей метод диалектического материализма.»[23]

Таким образом Луначарский не зачеркивал значение рапповского диалектического метода и его использования в литературе. Но он считал, что форма, в какой он провозглашался рапповцами, является поверхностной, недостаточно отработанной и теоретически не обоснованной.

«Для настоящего отрезка времени диалектический материализм в литературе (и театре) есть наша цель, (год 1933-автор) к которой мы идем, а не исходный пункт, из которого якобы мы должны исходить, как из чего-то уже

приобретенного. Допустим даже, что мы действительно хорошо усвоили себе основные принципы диалектического материализма, мы, во всяком случае, еще ничего не сделали, чтобы определить его специфическое применение в области искусства, в частности — художественной литературы.»[24]

Луначарский вполне допускал, что произведение социалистического характера может написать и писатель с помощью своей фантазии, своего таланта, словно проникая через толщу времени, предугадывает черты будущего, видя их в настоящем. Если писатель способен освоить области, неподвластные голой статистике и логике, если в его творчестве четко отражаются тенденции общественного развития, если он на высоком художественном уровне изображает не кажущееся, а действительное, то он является истинным художником. Это свое убеждение Луначарский неоднократно доказывал анализом творчества ряда советских писателей — Шолохова, Олеши, Ильфа и Петрова, Демьяна Бедного, Фурманова, Фадеева, Эренбурга и других. В том же духе говорил все чаще он о классиках, и вместе с тем, в эти годы он обращается к теме *нового реализма*, все чаще говорит о требованиях, которые должны его характеризовать.

На смену «статическому», «негативному», «отрицательному» буржуазному реализму, по мнению Луначарского, — должен появляться реализм нового типа, *изображений действительности во всей ее динамике*. Этот новый реализм он сначала называет «монументальным», затем социальным», и наконец начинает пользоваться термином «социалистический реализм». Но прежде чем использовать его, Луначарский попытается точнее определить это новое понятие: «Во все времена задачей литературы было организовать тот класс, выражением которого она являлась.»[25]

Надо сказать, что литература играла аналогичную роль и в буржуазном обществе на разных этапах его развития.» Когда буржуазия была молода, она тоже проявила тягу к реализму во всех видах искусства. Это был прогрессивный реализм. Но, когда пора молодости прошла, появились реалисты иные. Эти уже просто ориентировались на окружающее, они просто давали яркие картины действительности, но эти картины были сочными, хотя величайшие представители этой второй полосы реализма (например, Бальзак или Диккенс) не знали точно, куда вести общество, к чему его звать, не различали ясно, где их настоящий враг, и даже не точно отдавали себе отчет в том, во имя кого они, собственно, пишут. , . . . Как это ни странно, но объективно говоря, они больше всего служили пролетариату, не пролетариату своего времени, еще недостаточно развитому, а позднейшему пролетариату, который может черпать у таких реалистов оружие для своего арсенала. Затем мы видим третью стадию развития. Здесь мелкобуржуазный реалист начинает оплакивать действительность, она кажется ему отвратительной. От мерзкого и убогого уклада общества тень падает даже на саму природу, на само мироздание — развивается пессимистический реализм (лучший пример — Флобер).

Недалек отсюда и натурализм, который дает себе задачу естественнонаучно описывать окружающее общество, ни к чему не призывая, не давая никаких рецептов, а с максимальным равнодушием. Так хотел бы писать Золя. Как известно, он не выдержал этой роли. Прорывы в негодование или в скорбь здесь возможны, но хорошим вкусом считается равнодушное фотографирование. . .

Одно время эта натуралистическая мелкобуржуазная литература нахлынула на рабочий класс Германии, переполнила литературные приложения «Vorwärts» и т. д. Буржуазный реализм в настоящее время у нас в СССР является реакционным. Будучи статическим, описывая вещи так, как они есть, а не в их становлении, не имея никакого понятия о могучем процессе, который движет действительность вперед, не стремясь вовсе участвовать в этом процессе в качестве активной силы, такой буржуазный реалист является у нас, конечно, нытиком и реакционером.

, . . . Само собой разумеется, что на нашей стройке есть очень много еще неоконченного, что на каждом шагу можно натолкнуться на разные несовершенства, даже безобразия, на всякие мучительные подробности. Замалчивать их художник вовсе не должен, но когда он берет их в качестве этапов движения, в качестве моментов, которые должно преодолеть и которые на самом деле преодолеваются, — получается один вывод, а когда он берет как нечто самодовлеющее — получается критика всей нашей борьбы, осуждение всего нашего строительства.»[26]

Из этого ясно, как и в чем видел Луначарский разницу между реализмом буржуазным и социалистическим. Действительность он воспринимал постоянно развивающейся, как процесс, и отражение этого процесса в литературе означает (наряду с эстетическим наслаждением) и организацию, мобилизацию читателя в определенном направлении.

Произведение должно мобилизировать человека, изменяя саму действительность «. . . Социалистический реалист сам активен. Он не просто познает мир, а стремится его переделать. Ради этой переделки он и познает его, поэтому на всех его картинах лежит своеобразная печать. . . Он знает, что природа и общество диалектичны, что они постоянно развиваются через противоречия, и он испытывает прежде всего этот пульс, этот бег времени. . . Стало быть, и сам такой писатель должен отличаться какими-то особенностями (они еще не совсем выяснились) и жанры должны получаться новые, — не те, которые были свойственны буржуазному реализму.»[27]

При анализе понятия социалистического реализма Луначарский стремится хотя бы в общих чертах установить соотношение объективности меняющегося мира и субъективности писателя как общественного существа. Искусство концентрирует внимание на субъекте и произведение способно влиять на человека потому, что *искусство по своей сути есть наука чувств.* Как таковое оно неспособно существовать без веры и без боевого духа — этим-то оно отличается от сухих, бесстрастных протоколов.

А это, по мнению Луначарского непременно ведет к появлению в произведении социалистического, реалистического характера романтических черт.

«В том случае, когда . . . энтузиазм, когда боевое настроение преобладают, когда, например, ради сатирических целей пускается в ход гипербола или карикатура, или когда мы изображаем будущее еще нам реально неизвестное, или когда мы заканчиваем еще не законченный в жизни тип и даем во весь рост такого человека, к осуществлению которого мы только стремимся, мы, конечно, этим самым даем перевес романтическим элементам.»[28]

Однако, по мнению Луначарского, это ни на минуту не сближает социалистическую романтику с романтикой буржуазной. Последняя сводилась к несбыточной мечте . . . «Очень часто при этом краски черпались из прошлого, из пунктов жизни человечества, которые считались кульминационными, например, из античного мира, из средневековья или еще дальше того — из библейских времен.»[29]

Луначарский обращал внимание на высказывания Маркса о том, что социалистическое движение должно заимствовать эстетические идеалы не из прошлого, а из будущего. Вот что пишет Луначарский в этой связи: «. . . наше искусство тоже не удовлетворено действительностью, отсюда его родственность с романтикой. Но будучи не удовлетворено действительностью, оно хочет ее переделать, оно знает, что может ее переделать. Та страна, в которую от времени до времени сладко унестись для того, чтобы отдохнуть и окрепнуть — это будущее.»[30]

Такой взгляд на будущее вовсе не означало, что народный комиссар *вместо* отражения действительности видел в литературе некую *идиллическую, искусственно сконструированную модель.*

Луначарский считал, что черты будущего в литературном произведении должны угадываться писателем в настоящем. И это при том, что действительность может быть несовершенной, порой мерзкой и тяжелой.

Главное, что она имеет тенденцию к улучшению. Эта концепция нашла отражение и в его собственных художественных произведениях, в его драмах. Во многих из них он ищет аналогии, сопоставляя переломные моменты истории, нащупывает различные модели человеческого поведения, равно как и модели ситуаций, то есть модели, которые отражают действительность адекватно ее внутренней структуре.

Луначарский аргументированно доказывал, что художник эпохи строящегося социализма через посредство своей творческой фантазии органически связан с будущим, приход которого исторически закономерен. То, что в обществе, основанном на угнетении, было лишь утопией, в нашем обществе — реальная возможность. Художника питает его собственная эпоха, в ней черпает он силы, мужество, боевой дух. При социализме художник видит и осознает пути к тенденциям развития общества.

Социалистический реализм, — по мнению Луначарского — требует «жестокой, саркастической комедии», создания высокохудожественных трагедий, которые отражают сложные процессы, происходящие в недрах данного переходного общества.

До последних дней жизни он был убежден, что для марксистского литературоведения самым надежным ориентиром, наряду с исследованием марксизма, является изучение ленинского наследия: от «Философских тетрадей» до высказываний, связанных с пролетарской культурой и литературой, которые могут и должны служить основой исследований в области литературоведения.

*

Несмотря на то, что Луначарский в области марксистского литературоведения не оставил целостной системы своих взглядов и даже не ответил на многие свои же собственные вопросы, тем не менее все, что было сделано им, является значительным вкладом в марксистско—ленинское литературоведение, которое продолжает развиваться и обогащаться в наши дни. Для Луначарского характерно было, что он никогда не стоял на упрощенческих, вульгаризаторских позициях в науке, не довольствовался поверхностными решениями ни в одной области своей деятельности.

Несмотря на то, что Луначарский как теоретик литературы нередко ошибался, каждое осознанное им заблуждение становилось для него этапом последовательного формирования взглядов и убеждений. Вместе с тем важно отметить, что на протяжении всей своей деятельности, он подчеркивал, что теория литературы и история литературы органически связаны с наукой познания. А наука познания нуждается в таких вспомогательных науках, как биология, психология, психофизиология, лингвистика и т. д. Настоящему литературоведу-марксисту обязательны глубокие знания этих предметов, и кроме того, умение применять их в своей работе.

Раняя смерть Луначарского не позволила ему создать стройную строгую систему взглядов в области литературоведения. Мы, исследователи его наследства, в состоянии дать достаточно цельную картину творчества Луначарского по его наметкам, гипотезам и т. д.

Свои прогнозы, гипотезы развития литературы и литературоведения он сам не считал окончательными ответами на вопросы, которые ставило время, современники и он сам. Надо сказать, что среди этих вопросов немало таких, на которые и сегодняшняя наука о литературе не может еще ответить. Но сам факт, что поставил их Луначарский, свидетельствует о многосторонности его знаний, широте и направленности его интересов.

Именно с таких позиций нам следует оценивать теоретическое наследие первого народного комиссара просвещения, Анатолия Васильевича Луначарского, имеющее важное значение для развития марксистского литературоведения и в наши дни.

СПИСОК

[1] А. В. Луначарский, Собр. соч. том 7. стр. 345.
[2] А. В. Луначарский, Собр. соч. том 2. стр. 249—250.
[3] А. В. Луначарский, Собр. соч. том 6. стр. 269.
[4] А. В. Луначарский, Собр. соч. том 6. стр. 268.
[5] А. В. Луначарский, Собр. соч. том 6. стр. 271.
[6] А. В. Луначарский, Собр. соч. том 6. стр. 272.
[7] А. В. Луначарский, Собр. соч. том 8. стр. 223.
[8] А. В. Луначарский, Собр. соч. том 8. стр. 271.
[9] А. В. Луначарский, Собр. соч. том 7. стр. 423.
[10] А. В. Луначарский, Собр. соч. том 2. стр. 293—294.
[11] А. В. Луначарский, Собр. соч. том 7. стр. 424.
[12] А. В. Луначарский, Собр. соч. том 7. стр. 424.
[13] А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе. М. 1958. стр. 365.
[14] Там же, стр. 365.
[15] А. В. Луначарский, Собр. Соч. том 8. стр. 390.
[16] Там же, стр. 391.
[17] Там же, стр. 391.
[18] Печать и революция. 1924/5 стр. 29—30.
[19] А. В. Луначарский, Собр. соч. том 8. стр. 317.
[20] Там же, стр. 81.
[21] Там же, стр. 515.
[22] Там же, стр. 517.
[23] Там же, стр. 517.
[24] Там же, стр. 517.
[25] Там же, стр. 524.
[26] Там же, стр. 525—526.
[27] Там же, стр. 526.
[28] Там же, стр. 527.
[29] Там же, стр. 527.
[30] Там же, стр. 527.

Littérature, théâtre, action

[Péter Nagy a 60 ans]

Vous et nous, c'est le titre qu'a donné Péter Nagy à son livre qui vient de sortir en langue française chez l'éditeur Corvina et qui porte le sous-titre suivant: *Essais de la littérature hongroise dans un contexte européen*. Essais, destinés à un public français, sur « la littérature hongroise moderne », sur « la place de la littérature hongroise dans le monde », « le passé et le présent du théâtre hongrois », sur « le plus français des poètes hongrois » etc. Ce volume contient également une étude sur « le théâtre classique français en Hongrie » qui n'est autre que la version renouvelée et mise à jour du premier livre de l'auteur, publié il y a presque quarante ans: *La réception du théâtre classique français en Hongrie*, « par Péter Nagy, membre du Collège baron József Eötvös ».

Si on veut présenter Péter Nagy, déjà presque tout est dit dans les phrases précédentes: le point de départ, c'est-à-dire le Collège Eötvös; les grands sujets de cet historien de la littérature, c'est-à-dire la littérature hongroise et ses rapports avec d'autres littératures, la culture française et enfin le théâtre; et les publics auxquels l'écrivain s'adresse, le hongrois et le français. Et entre le premier livre, publié en 1943, et le plus récent, publié en 1980, la carrière d'un auteur qui est un des plus importants parmi les historiens littéraires que compte la Hongrie d'aujourd'hui.

Ce n'est point par hasard si je reviens encore à son point de départ; le Collège Eötvös, fondé à la fin du siècle dernier à l'imitation de l'École Normale Supérieure, est l'endroit d'où sont sortis presque toutes les grandes figures de la vie culturelle en Hongrie, depuis le célèbre compositeur Zoltán Kodály et l'écrivain Dezső Szabó, jusqu'à Albert Gyergyai, « ambassadeur à Budapest de la littérature française » et un des maîtres justement de Péter Nagy. Connaissance de langues, culture solide, esprit critique, soif intellectuel, voici les traits les plus caractéristiques des chercheurs, professeurs, écrivains sortis du Collège, à quoi, dans le cas de Péter Nagy, il faut ajouter encore un penchant très fort pour la pensée historique, une manière de penser extrêmement vive et une activité débordante.

Je ne voudrais pas énumerer tous les travaux du savant, tous les domaines auxquels il s'intéresse; Péter Nagy n'est point de ces chercheurs dont l'activité se concentre à un point donné et qui continuent à y creuser pendant des décennies; philologue consciencieux certes, c'est un polyhistorien de l'histoire littéraire. Je ne mentionnerai qu'en vitesse ses travaux de critique qui accompagnent le développement et l'épanouissement de la littérature hongroise après la deuxième guerre mondiale, ainsi que ses essais rapides et toujours spirituels qui présentent aux lecteurs hongrois les grands courants de la littérature générale, tel ou tel auteur français, anglais ou américain. Je parlerai plutôt de ses travaux fondamentaux, concernant deux écrivains hongrois modernes, de grande importance, quoique de façon différente, Zsigmond Móricz et Dezső Szabó.

Première monographie sur le plus grand prosateur hongrois du 20e siècle, la *Zsigmond Móricz* de Péter Nagy a été revue et augmentée plusieurs fois, et reste un des travaux les plus importants concernants cet âge d'or de la littérature hongroise. Le gros livre de Péter Nagy sur *Dezső Szabó*, écrivain très inégal, souvent médiocre, mais penseur puissant et d'une influence décisive sur les jeunes générations des années 20 et 30, présente un tout autre intérêt. L'influence de Szabó, penseur nationaliste, mais anti-allemand, est souvent difficile à comprendre dans le contexte historique de l'époque, car si sa pensée est fondamentalement de droite, certains hommes de gauche ont été également façonnés par elle. En montrant les origines du phénomène Dezső Szabó qu'il analyse avec finesse et pénétration, Péter Nagy a réussi à élucider ce problème extrêmement complexe.

Le théâtre, sujet déjà du premier livre, est une des grandes passions de l'auteur. Il s'y intéresse de plusieurs façons: critique dramatique, il suit régulièrement les saisons théâtrales de Budapest; historien du genre dramatique, il a publié de nombreux travaux concernant les meilleurs dramaturges hongrois du 20e siècle. La démarche de Péter Nagy est toujours intéressante à suivre, ses recherches étant à la fois historiques et actuelles. Dans le postface de son livre intitulé *Profiles dramatiques* (et qui n'est autre qu'une série de huit portraits de dramaturges hongrois modernes) il déclare par exemple qu'il voudrait élucider un mystère: comment est-il possible que malgré de grands talents et de succès retentissants, le théâtre hongrois n'ait jamais vraiment atteinte un succès international? La réponse à cette question se trouve et dans ce livre et dans les essais écrits en français et mentionnés ci-dessus.

Déjà dans son livre sur la réception du théâtre classique français en Hongrie, Péter Nagy s'occupe largement du siècle des lumières, époque qui a vu la pénétration de la culture et des idées françaises en Hongrie. Toujours épris du 18e siècle, Péter Nagy y est retourné dans une étude originale et brillante, écrite directement en français et publiée dans la collection *Idées* chez Gallimard, *Libertinage et Révolution*. Variations sur un mot de Baudelaire — « les livres libertins commentent et expliquent la Révolution » — ce livre de Péter Nagy est une analyse inattendue d'un genre très en vogue au cours du 18e siècle, le roman libertin. Car selon la thèse, puissamment prouvée, de Nagy, les idées qui avaient préparé une des plus grandes coupures de l'histoire, ont été très utilement véhiculées par cette littérature — devenue souterraine à partir de la victoire de la morale bourgeoise.

Voici donc quelques traits d'une esquisse de portrait, portrait de celui qu'on pourrait qualifier — en paraphrasant son essai mentionné ci-dessus — le plus français des historiens littéraires hongrois. On ne peut qu'admirer l'aisance avec laquelle Péter Nagy évolue dans les domaines — si différents l'un de l'autre — que je viens d'énumérer. Mais cette aisance n'est possible qu'à cause de la présence de l'arrière-plan philosophique. Péter Nagy est un marxiste convaincu, ouvert certes, mais ne cédant jamais — comme beaucoup — aux modes éphémères; c'est un marxiste qui croit à l'histoire. Cela ne veut nullement dire qu'il faut subir cette histoire passivement, c'est pourquoi Péter Nagy est un homme d'action. Dans ce court compte-rendu je ne voulais parler que de l'historien de la littérature donc ce n'est pas à moi d'énumérer tous les endroits — édition, théâtre, Université, vie scientifique etc. où Péter Nagy, actuellement titulaire de la Chaire de Litterature Comparée à l'Université Eötvös de Budapest et rédacteur en chef de la revue *Irodalomtörténet* (Histoire littéraire), a pu exercer ses talents. Mais qu'il me soit permis, pour conclure, de constater cette évidence, connue de tous, mais souvent oublié, que la diversité n'est point l'ennemi de la qualité, qu'au contraire, c'est l'alternance de la pratique et de la théorie qui donne les meilleurs résultats dans chaque activité humaine. Ainsi dans le cas de Péter Nagy.

János Szávai

Weltliteratur und vergleichende Literaturgeschichte in Ungarn*

Wahrscheinlich ist die spezifische Situation, die verwandtschaftslose Isoliertheit der ungarischen Sprache und Literatur in Europa der Hauptgrund dafür, daß der Übersetzung der Weltliteratur im ungarischen Geistesleben stets eine außerordentliche, herausragende Bedeutung zukam. Als überall sonst in Europa der Streit zwischen der Imitation und der Invention, also zwischen der Nachahmung klassischer Modelle und der Originalität bereits zugunsten der letzten entschieden war, lagen bei uns beide noch gleich auf und gab man der Übersetzung der großen Vorbilder den Vorzug: Ferenc Kazinczy, der große Literaturorganisator und Geschmackrichtungsbestimmer des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, setzte sich gegenüber dem Originären entschieden für das Übersetzen ein — nicht zuletzt deshalb, weil er meinte, die vorangegangenen stiefmütterlichen Jahrhunderte hätten nicht die Entstehung einer flexiblen und den modernen Bedürfnissen angepaßten Literatursprache ermöglicht. Diese müsse bewußt geschaffen werden, und der beste Weg dahin sei das Übersetzen.

Wenn die ungarische Literatur diese Anfangsphase auch rasch überwinden konnte — Kazinczy stieß schon zu seinen Lebzeiten auf eine energische Opposition, die im Zeichen eines romantisch inspirierten Originalitätskultes stand —, so sieht die ungarische Literatur doch in dem, was er und seine aufgeklärten Vorgänger brachten, nämlich in dem Interesse für die Weltliteratur sowie in dem Bedürfnis und der Notwendigkeit ihrer Übertragung ins Ungarische, seither und gewissermaßen bis zum heutigen Tage eine ihrer Hauptaufgaben. Auch die größten Persönlichkeiten der Romantik — und des romantisch inspirierten ungarischen nationalen Klassizismus — hielten es für wichtig und notwendig, zu übersetzen, wenn auch nicht in erster Linie aus materieller Notwendigkeit, sondern aus künstlerischer Überzeugung, ihrer literarischen Ambition folgend. Vor allem die entstehende ungarische professionelle Schauspielkunst ließ Übersetzungen entstehen, bei deren hohem Niveau jedoch auch das Selbstbewußtsein der Schriftsteller mitspielte: Sie wollten ein dem Original äquivalentes Werk in ungarischer Sprache schaffen und dadurch zugleich ihre eigenen Ausdrucksmittel und ihre künstlerischen Möglichkeiten erweitern. So entstanden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Shakespeare-Übersetzungen aus der Feder Vörösmartys, Petőfis und Aranys — Übersetzungen, die auch dem heutigen Leser und Zuschauer auf einzigartige Weise in Ungarisch die Würze und die Stimmung Shakespeares wiedergeben.

Doch der Geschmack der Schriftsteller der Epoche beschränkt sich keineswegs auf den Shakespeare-Kultus, der für die gesamte europäische Romantik so bestimmend ist. Burns und Béranger, Goethe und Schiller, Molière und Heine, über kurz oder lang kommen sie alle an die Reihe, und die wohl größten verlegerischen Unternehmungen der literarischen und gelehrten Gesellschaften der Zeit sind zugleich auch übersetzerische Unternehmungen. Halb bewußt und halb unbewußt wirkt in der gesamten literarischen Öffentlichkeit das Bedenken: Die ungarische Literatur wird zu sich selbst und zu wahrer Originalität finden, wenn sie ihre eigenen Werte und Ergebnisse kontinuierlich an den dauerhaften und den neuesten Erscheinungen der Welt mißt.

Bei solcher Vorgeschichte und solchem Literaturbewußtsein kann es nicht überraschen, daß auch die vergleichende Literaturgeschichte in der ungarischen Gelehrtheit früh Bürgerrecht gewann. Bahnbrechend hierbei war der fast schon in Vergessenheit geratene Literaturwissenschaftler Hugó Meltzl. Meltzl hatte seine Studien an deutschen Universitäten absolviert, er schrieb gleich gut in Deutsch und Ungarisch; er verfügte

über eine solide philosophische Bildung, mit Nietzsche war er persönlich bekannt; aber seine wahre Leidenschaft waren das Genie und der Kultus Petőfis. Er übersetzte zahlreiche Werke Petőfis ins Deutsche; doch viel bedeutender als seine Übertragungen und von wahrhaft bahnbrechender Wichtigkeit war seine größte Unternehmung: die Gründung und Herausgabe der ersten Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte in Europa, Acta comparationis litterarum universarum: Vergleichende Literarische Blätter. Sie redigierte Meltzl von 1877 bis 1888, anfangs gemeinsam mit Sámuel Brassai, später allein in Klausenburg. Die Zeitschrift war mehrsprachig, in manchen Nummern und Jahrgängen veröffentlichte sie Artikel, Studien und Übersetzungen in zehn verschiedenen Sprachen. Diese Erstgründung ist allein schon ein Verdienst, der aber noch dadurch an Rang gewinnt, daß Meltzl, der Universitätsprofessor in Klausenburg war, von dieser fernen Provinzstadt aus mit dem damaligen Geistesleben fast ganz Europas Verbindung halten und überallher Beiträger beschaffen konnte: Russen arbeiteten ebenso für die Zeitschrift wie Portugiesen, Engländer und Rumänen. Und es ist auch keine Kleinigkeit, daß er sie unter den damaligen Druckbedingungen mit ziemlich korrekter Typographie in einer ungarischen Provinzdruckerei herstellen konnte. Recht traurig hingegen ist, daß es meines Wissens heute keine Bibliothek in der Welt gibt — die von Klausenburg eingeschlossen —, die über die Gesamtausgabe dieser Zeitschrift verfügt; selbst die größten wissenschaftlichen Bibliotheken können ihre Sammlungen nur mit Fotokopien der fehlenden Exemplare komplettieren.

Mit heutigen Augen betrachtet, waren die Vergleichenden Literarischen Blätter natürlich ein ziemlich zwitterhaftes Unternehmen: wie schon der Titel vermuten läßt, halb Wissenschaft und halb Literatur. Und auch im wissenschaftlichen Teil bot sie halb Literaturwissenschaft, halb Ethnographie und Folklore; neben einer Studie über die Übersetzung der Edda-Lieder ins Portugiesische steht die ungarische Übersetzung einer rumänischen Volksballade oder finden sich zwei ins Deutsche übertragene Petőfi-Gedichte.

Viel wichtiger für die ungarische gelehrte Welt war der Universelle Philologische Anzeiger (Egyetemes Philologiai Közlöny), der ebenfalls 1877 gegründet wurde und bis zum heutigen Tage eine der Hauptwerkstätten der modernen Philologie und der vergleichenden Literaturwissenschaft ist; besondere Bedeutung besaß er gegen Ende des vergangenen und zu Beginn unseres Jahrhunderts, in der Blütezeit der wissenschaftlichen Vorherrschaft des Positivismus in Ungarn. Wichtige, auch international bedeutsame Arbeiten zahlreicher namhafter Gelehrter — wie der auch in deutschen wissenschaftlichen Kreisen gut bekannten Róbert Gragger und Gusztáv Heinrich — erschienen in dieser Zeitschrift. Sie war eine beispielhafte wissenschaftliche Werkstatt, deren Hauptrichtung zwar die klassische Philologie war, die sich aber daneben und zeitweilig um so bedeutungsvoller auch der vergleichenden Literaturgeschichte widmete und besonders auf dem Gebiet der Stoffgeschichte eine beachtliche aufschließende Arbeit leistete.

Daneben ist noch eine Zeitschrift der Akademie zu erwähnen, die Budapester Rundschau (Budapesti Szemle), nicht so sehr wegen ihrer wissenschaftlichen Originalveröffentlichungen — obgleich sie auch solche in ansehnlicher Zahl veröffentlichte, darunter auch Arbeiten aus der vergleichenden Literaturgeschichte —, sondern in erster Linie wegen ihrer Übersetzungsaktivitäten: Sie publizierte bedeutende Arbeiten der Fachliteratur und so manches aus der belletristischen Literatur der Welt, und das nicht einmal nach sehr starren ästhetischen Normen. Obwohl die Zeitschrift und ihr Chefredakteur, Pál Gyulai, der »Papst der ungarischen Literatur«, einen entschieden konservativen Geschmack hatten, finden sich in ihr, fast gleichzeitig mit den Originalveröffentlichungen, auch Baudelaire- und Maupassant-Übersetzungen, ganz zu schweigen von den russischen Klassikern — Gogol, Turgenjew —, die bei der ungarischen literarischen Öffentlichkeit schon vorher ziemlich in Mode waren. Die deutschen und österreichischen

Schriftsteller erwähne ich in diesem Zusammenhang gar nicht, denn um diese Zeit beherrschte praktisch jeder ungarische Intellektuelle das Deutsche wie eine zweite Muttersprache, und die Bekanntheit und Wirkung der deutschen Werke reichte weit über deren Übersetzungsniveau hinaus, das allerdings auch nicht unbedeutend war.

Wie auf nahezu allen Gebieten des ungarischen Geisteslebens, brachte auch in dieser Disziplin das 20. Jahrhundert eine wesentliche Veränderung mit sich. In der allgemeinen geistigen Entflammung, die nun in den Naturwissenschaften ebenso zu beobachten war wie im politischen Denken, schritt die Literatur in der vordersten Linie, und eine charakteristische Erscheinung dieser Entflammung war die Hinwendung zu den ausländischen Literaturen. Der Kreis der Schriftsteller, die Verbindung zu den radikalbürgerlichen Bewegungen hatten — sie scharten sich unter der Führung Endre Adys um die Zeitschrift Nyugat —, wandten sich bewußt gegen den immer bedrohlicheren deutschen Macht- und Geistesimperialismus. Für ihre durchaus mit dem Sozialismus sympathisierenden bürgerlichen Bestrebungen und ihre gegen die deutschen Machtambitionen gerichteten politischen Emotionen suchten sie gleichermaßen ein Modell bei den westlichen Schriftstellern und Denkern.

Hier ist nicht der Platz, die Führungsrolle Endre Adys in dieser geistig-literarischen Bewegung zu bewerten, wie es auch zu weit führen würde, näher darauf einzugehen, was für ihn die Bekanntschaft mit dem französischen geistigen und politischen Leben menschlich wie dichterisch bedeutete. Er selbst übersetzte kaum — um so mehr aber seine Dichterkollegen und Kampfgefährten.

Zu erwähnen ist hier vor allem Mihály Babits, neben Ady der bedeutendste Dichter der Zeit, der englische Dichter des ausgehenden Jahrhunderts ebenso übersetzte wie die griechischen und lateinischen Klassiker, der mit unnachahmlichem lyrischem Empfinden und unübertrefflicher philologischer Exaktheit Dantes gesamte Göttliche Komödie ins Ungarische übertrug, der mit zwei anderen Dichtern — Árpád Tóth und Lőrinc Szabó — Baudelaire mit bisher nicht wieder erreichter Genauigkeit und Poesie übersetzte und das ungarische Geistesleben mit einem vergessenen Schatz beschenkte, indem er die mittelalterlichen lateinischen Hymnen in ungarischer Sprache zugänglich machte. Aber neben ihm wäre mit gleichem Recht auf die Tätigkeit des schon erwähnten Árpád Tóth oder die von Dezső Kosztolányi einzugehen, die beide bedeutende Stücke aus der geistigen Schatzkammer der Welt an die ungarischen Leser weitergaben: Tóth in erster Linie die Franzosen, dekadente und mittelalterliche gleichermaßen, Kosztolányi mit gleichbleibender Virtuosität Deutsche, Franzosen und sogar Chinesen und Japaner. Selbst von einem oft als »bildungsloses Urtalent« hingestellten Schriftsteller wie Zsigmond Móricz stellte sich heraus, daß er ein bemerkenswertes übersetzerisches Schaffen aufzuweisen hat, das in starkem Maß zur Verfeinerung seiner künstlerischen Mittel beitrug: In der Jugend übersetzte er unzählige Feuilletonnovellen und als reifer Schriftsteller auch Molière und Sudermann.

Ein besonderes Kapitel im geistigen Entflammen dieser Periode bilden der junge Georg Lukács und der Kreis seiner geistigen Freunde. Sie wandten sich, in bewußtem Gegensatz zu der als traditionell zu betrachtenden und von Vielen als Tugend vermerkten Philosophielosigkeit und lyrischen literarischen Schöngeistigkeit des ungarischen Geisteslebens, der Philosophie und in erster Linie den neuen deutschen Philosophen zu. Durch sie wurden Kierkegaard, Dilthey, Simmel, Max Weber und Nicolai Hartmann bekannt, die so das ungarische Geistesleben befruchten konnten. Lukács beteiligte sich übrigens, noch ganz jung, als Dramaturg an einem bahnbrechenden Theaterunternehmen, wobei er viel tat, um den Naturalisten und Symbolisten die ungarischen Bühnen zugänglich zu machen. Darüber hinaus hatte er in dieser Zeit vor dem ersten Weltkrieg großen Anteil an der Popularisierung der großen Russen der Zeit: Tolstoi, Dostojewski, Gorki.

Die ungarische Räterepublik war zu kurze Zeit an der Macht, um irgend etwas Bleibendes für die Bekanntmachung der Weltliteratur tun zu können. Aber sie lebte lange genug, um ausgezeichnete, gründliche Pläne auf dem Gebiet des Verlagswesens wie auch des Unterrichts zur Erschließung der bisher vernachlässigten weltliterarischen Bereiche und zur Entwicklung einer großzügigen und durchdachten Editionspolitik zu erarbeiten. Das alles zu verwirklichen blieb jedoch keine Zeit mehr.

Während der gesamten Zeit der Horthyschen Konterrevolution wurde die Frage der Weltliteratur eigentlich nicht auf die Tagesordnung gesetzt. Das taten nicht einmal ihre damals gebildetsten Kulturpolitiker, Klebelsberg und Hóman: in der Weltliteratur sahen sie keine Sphäre der Politik und Kulturpolitik. Was geschah, entsprang Privatinitiativen, überwiegend privater Verleger. Doch was geschah, war nicht wenig: Gleich zu Beginn der zwanziger Jahre bemächtigte sich des gebildeten Publikums — offenbar in engem Zusammenhang mit der menschlichen und psychischen Atmosphäre der Zeit — eine große Dostojewski-Mode; binnen kurzer Zeit wurden nahezu alle seine Werke übersetzt, wenn diese Übersetzungen heute auch einer Kritik nicht mehr standhalten können, unter anderem deshalb, weil sie fast ausnahmslos Zweitübersetzungen aus dem Deutschen sind. Aber eine Zeitmode — der zwanziger Jahre — war nicht nur Dostojewski, sondern auch Mereschkowski; zur gleichen Zeit lernt das ungarische Publikum auch Thomas Mann kennen und mit ihm zusammen Stefan Zweig lieben. Aber billige Moden gehen rasch vorüber, und nur die wirklich niveauvollen bleiben; so bleiben Dostojewski und Thomas Mann auch, als — in den dreißiger Jahren — Roger Martin du Gard und Aldous Huxley in Mode kommen, und auch, als — zu Beginn der vierziger Jahre, zur Zeit der Entfaltung des geistigen Widerstands — neben Steinbeck auch Scholochow zum Bestseller wird.

In der vergleichenden Literaturwissenschaft kam es — wie in einem großen Teil der Geisteswissenschaften — zu einer starken Aufspaltung. Die offiziell unterstützte Wissenschaft — Universität, Akademie — tritt kaum aus der engumgrenzten Welt der als Positivismus bezeichneten Faktologie heraus. In der Komparatistik hat sie einen ihrer bedeutendsten ungarischen Vertreter in dem Debrecener Hochschullehrer János Hankiss, der vielleicht weniger mit seinen Werken, als vielmehr mit seiner organisatorischen Tätigkeit auf sich aufmerksam machte. Er begründete die Zeitschrift Helicon und redigierte sie von Debrecen aus auf wirklich internationalem Niveau; er organisierte 1931 in Budapest den ersten internationalen Kongreß für vergleichende Literaturgeschichte, von da an traten die Komparatisten vor dem zweiten Weltkrieg und nach der Zwangspause während des Krieges wieder von den fünfziger Jahren an regelmäßig zusammen.

Hier, bei den positivistischen Forschern, ist auch József Waldapfel zu erwähnen, der sehr bedeutende Wirkungsforschungen auf dem Gebiet der älteren ungarischen Literatur und der Literaturen der Nachbarvölker durchführte. Neben ihm ist einer der herausragendsten Germanisten der Zeit zu nennen, József Turóczi-Trostler, den seine außerordentlich breite Bildung und seine Sachkenntnis gleichfalls zu sehr vielen wichtigen Erkenntnissen führten; und sein Name leitet zur wichtigsten inoffiziellen Richtung über, zur Geistesgeschichte.

Die bedeutendste Gestalt und der Animator der geistesgeschichtlichen Schule war Tivadar Thienemann, ein geistvoller Germanist, der eine zu ihrer Zeit hochbedeutsame Zeitschrift begründete, die Minerva. Als den wohl begabtesten Vertreter der Richtung aber können wir Antal Szerb ansehen, der eine stark soziologisch orientierte Geistesgeschichte betrieb. Seine außergewöhnliche Belesenheit, sein großes literarisches Interesse und seine hohe literarische Bildung ermöglichten es ihm, sich in der Literatur dreier Sprachen heimisch zu bewegen; nur wenige taten mehr als er dafür, daß sich die Fach-

kreise ebenso wie das breite Leserpublikum mit den neuesten Erscheinungen der modernen westlichen Literaturen vertraut machen konnten.

Szerb, der Meister des leichten und doch viele Kenntnisse bietenden literarischen Essais, gewann dennoch mit zwei anderen großen Unternehmungen dauerhaften Ruf: mit seiner Ungarischen Literaturgeschichte und seiner Weltliteraturgeschichte. Die letztere erschien erstmals zu Beginn der vierziger Jahre und wurde seither wiederholt neuaufgelegt; sie ist gewissermaßen eine wetteifernde Antwort des Schülers auf eine frühere Unternehmung des verehrten Meisters Mihály Babits, der in den dreißiger Jahren eine Geschichte der europäischen Literatur herausgegeben hatte. Babits' Werk ist vor allem eine Systematisierung der Lektüreerlebnisse eines gebildeten Dichters mit all der Subjektivität — aber auch der schriftstellerischen Einfühlung und dem dichterischen Schwung — wie sie derlei Vorhaben mit sich bringen. Szerbs Werk ist, wenn man so will, »akademischer« und auf jeden Fall universeller, obgleich er kaum über die europäischen Literaturen hinausblickt. Beide jedoch sind — zur Zeit des immer hemmungsloseren Nationalismus, als jede Nation nur ihr eigenes Lob vernehmen wollte —, bedeutende Dokumente des geistigen Antifaschismus der Zeit, indem sie den Internationalismus der Literatur, den Humanismus der Schriftsteller und der Kunst zum Gegenstand ihrer Untersuchung machen; Babits spricht auch aus, daß seine Arbeit ein Protest gegen den immer ungezügelteren Nationalismus sei. Babits wie Szerb suchen und zeigen auch erfolgreich eine moderne Interpretation und Anwendung des Goetheschen Weltliteraturbegriffs; so appellieren sie an die größten Ergebnisse des damals immer virtueller werdenden geistigen Deutschlands in ihrer ganzen Inspiration, wenn sie sich vom realen Deutschland der Zeit und seiner antihumanen Geisteshaltung abwenden.

Sobald 1945, nach der Befreiung Ungarns, das Geistesleben wieder angekurbelt und neu organisiert wurde, bildete die Bekanntschaft mit dem Marxismus und seiner Rezeption ein großes, neues Erlebnis. Während des Vierteljahrhunderts des Horthyregimes waren die Intellektuellen — von den bewußten Kommunisten abgesehen — von den Ergebnissen des marxistischen Gedanken völlig abgeschnitten gewesen, und nun wurde diese Verbindung hergestellt durch einen hochgebildeten, überlegen denkenden, international anerkannten Philosophen: durch Georg Lukács. Und Lukács griff sofort in das literarische Leben ein, mit aktualpolitischen Artikeln ebenso wie mit die allgemeine Ästhetik in die Tagespraxis umsetzenden Studien und mit Essais zur Weltliteratur; in dieser Periode waren seine beiden Werke, die die größte Wirkung ausübten, eine Abhandlung über den historischen Roman und eine andere, die im Zusammenhang mit Balzac, Stendhal und Zola Probleme des Realismus und des Naturalismus untersuchte.

Lukács' politische Konzeption war die Errichtung eines durch starken Volksfrontcharakter geprägten, alle antifaschistischen Kräfte zusammenschließenden und die Hegemonie des Marxismus durch freie Diskussionen gewährleistenden Geisteslebens. Das funktionierte in den Jahren der Koalitionsregierung sehr effektiv; immer bedeutendere Gruppen von Schriftstellern, Intellektuellen und Wissenschaftlern näherten sich dem Marxismus und der Partei an. 1949, das Jahr der politischen Wende, brachte auch im Geistesleben eine wesentliche Veränderung. Augenfällig wurde das in der Lukács-Diskussion, in deren Verlauf — formal ging es um die Interpretation des sozialistischen Realismus, im Grunde aber um die Festlegung des einzuschlagenden politischen Weges — József Révai mit Hilfe anderer Lukács aus der Kulturpolitik ausschaltete.

Das gereichte der Wissenschaft jedoch nicht zum Schaden. Lukács schrieb nun seine grundsätzlichen Studien über den sozialistischen Realismus und seine großen Essais über die sowjetischen Schriftsteller, und das steht im Einklang mit der Tendenz, die im gesamten literarischen Leben herrschte. Denn die politische Alleinherrschaft der kommunistischen Partei ging in diesen Jahren, wie wir uns gut erinnern, mit der engsten, dogma-

tischen, Shdanowschen Interpretation des sozialistischen Realismus einher; sie ließ aus den westlichen Literaturen außer den unbestreitbar größten Klassikern nur die politisch eindeutig positiven Werke und Künstler gelten. Aber damit verbunden war auch die umfassende Bekanntschaft, war das Populärwerden der russischen und sowjetischen Literatur und Literaturen sowie die Schaffung des verlegerischen Apparats und Mechanismus, der qualifizierter, gründlicher und niveauvoller als je zuvor imstande ist, die Werke ausländischer Literaturen in die ungarische Sprache zu übertragen.

Mit der Wende wurde übrigens die vergleichende Literaturwissenschaft in Ungarn als typische Erscheinung des bürgerlichen Kosmopolitismus mit dem Bannfluch belegt, und da dies ungefähr mit dem ersten Nachkriegskongreß der Komparatisten in Chapel Hill zusammenfiel, entbehrte es auch nicht ganz jeder Grundlage. Nach 1950 jedoch festigen sich an den philosophischen Fakultäten der ungarischen Universitäten die Lehrstühle für Weltliteratur, deren vorrangige Aufgabe darin besteht, den Studenten, die in fremden Sprachen nicht lesen können, die zum Unterricht und zur Orientierung erforderlichen Kenntnisse über die großen Strömungen der Weltliteratur sowie über ihre großen Werke und Autoren zu vermitteln.

Nach 1953 weitete sich Schritt für Schritt die übermäßig eingeengte Weltliteraturkonzeption in der Praxis aus; führend auf diesem Gebiet war das Verlagswesen. Zu einer wirklichen Veränderung kam es aber erst nach 1956; in den darauffolgenden fünf bis sechs Jahren holten die ungarischen Verlage mit erstaunlicher Geschwindigkeit den Rückstand von fünfzehn Jahren auf, und inzwischen haben sie erreicht, daß sie praktisch allen niveauvollen Werken, die in den verschiedensten Teilen der Welt entstehen, im Abstand von ein bis zwei Jahren folgen können. Am flexibelsten ist in dieser Hinsicht die weltliterarische Zeitschrift Nagyvilág (Weite Welt), die mit der gleichen Aufmerksamkeit die Literatur der sozialistischen und der kapitalistischen Länder beobachtet und in den letzten Jahren Pionierarbeit bei der Vorstellung der Literaturen der dritten Welt, insbesondere Afrikas und Lateinamerikas, leistete.

Nach mehrjähriger Zwangspause gab es auch für die vergleichende Literaturwissenschaft einen Neubeginn. Im Literaturwissenschaftlichen Institut bei der Ungarischen Akademie der Wissenschaften wurde die Abteilung Weltliteratur gegründet, die eine wichtige Rolle bei der Wiederaufnahme der Verbindungen und gegen Ende der sechziger Jahre bei der Veranstaltung der ersten Ost-West-Rundtischkonferenz für Komparatistik spielte. Von diesem Zeitpunkt an ist die zunehmende Einschaltung der Komparatisten der sozialistischen Länder in die Arbeit des Fachgebiets und ihrer Organisation, der AILC, zu rechnen, die von der internationalen Organisation während eines Turnus mit der Wahl eines ungarischen Präsidenten und bei mehreren Kongressen mit der Wahl ungarischer Vizepräsidenten honoriert wurde.

Auf dem Gebiet der wissenschaftlichen Arbeit begannen neben bedeutenden individuellen Leistungen — wie etwa die Arbeiten *Gorki und Madách* von József Waldapfel, *Petőfi in der Weltliteratur* von József Turóczi-Trostler oder *Gorki und Nietzsche* von Béla Lengyel — auch großangelegte Kollektivprojekte. Eine wichtige organisatorische und schöpferische Funktion übernahmen die ungarischen Wissenschaftler bei der Erarbeitung der Studienbände über vergleichende Literaturgeschichte in Regie der AILC, die, jeweils um eine Stilepoche konzentriert, die Situation und die Wechselwirkungen der Literaturen der europäischen Sprachen untersuchen. Von Budapest, vom Akademie-Institut aus redigiert auch ein internationaler Mitarbeiterstab die Zeitschrift Neohelicon.

Der Hochschulunterricht folgte dieser Entwicklung mit einiger Verspätung. An der Budapester Philosophischen Fakultät wurde der Lehrstuhl für Weltliteratur ab 1971 in einen Lehrstuhl für Komparatistik und Weltliteratur umgewandelt, und in den darauf-

folgenden Jahren lief auch ein spezielles Lehrprogramm an: die Komparatistik zog als »drittes Fach« in den Hochschulunterricht ein.

Auf der Grundlage der Ergebnisse, die die Budapester Universität auf diesem Gebiet zu verzeichnen hatte, wurde einige Jahre später in Szeged ein weiterer Lehrstuhl für vergleichende Literaturgeschichte eingerichtet.

Dieses Erstarken des Fachgebiets ließ das bisher größtangelegte Unternehmen möglich und realistisch erscheinen: das Projekt einer siebenbändigen Geschichte der Weltliteratur. Unter der verantwortlichen Leitung von Béla Köpeczi, Stellvertretender Generalsekretär der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, entsteht unter Einbeziehung zahlreicher Autoren, insbesondere von Hochschullehrern, diese große und umfassende Arbeit, von der sechs Bände die Geschichte der Weltliteratur überblicken sollen und der siebente eine sehr ausgedehnte und genaue Chronologie geben soll. Wenn die Realisierung gelingt — und die Arbeiten befinden sich bereits in einem recht fortgeschrittenen Zustand —, dann, glaube ich, wird dies die erste umfassende Arbeit sein, die sich einen Überblick der Weltliteratur in einheitlicher marxistischer Sicht zum Ziel stellt, und als dessen natürliche Folge würde sie die Abhandlungen nicht auf die Geschichte der Literaturen der europäischen Sprachen beschränken, sondern je nach ihrem Gewicht und ihrer Bedeutung auch die Literaturen der außereuropäischen Sprachen, die Kultur des Nahen und Fernen Ostens einbeziehen. Das soll selbstverständlich nicht in erster Linie komparatistische Forschungsarbeit sein, sondern vor allem zu einem Hilfsbuch für den Hochschulunterricht und den gebildeten Leser führen; es besteht aber kein Zweifel, daß das Werk mit seinem bloßen Zustandekommen wirkungsvoll die weitere Entwicklung der Komparatistik in Ungarn fördern wird.

Dieses skizzenhafte Bild vermag vielleicht einen gewissen Überblick zu vermitteln, was heute auf dem Gebiet der vergleichenden Literaturwissenschaft in Ungarn im Gange ist. Das Bild muß naturgemäß skizzenhaft bleiben, denn zahlreiche organisatorische Fragen wurden nicht berührt, wie etwa, daß auch die Ungarische Literaturgeschichtliche Gesellschaft eine Sektion Vergleichende Literaturgeschichte hat, die auf gesellschaftlicher Ebene die aktiven Komparatisten zusammenschließt, oder daß zur Akademie eine Kommission Moderne Philologie gehört, die die Fachleute zusammenfaßt, die sich mit den ausländischen Literaturen beschäftigen, und die eine nicht unbedeutende Publikationstätigkeit aufzuweisen hat.

Aber skizzenhaft ist das Bild auch deshalb, weil es nicht versucht, die Richtungen innerhalb der ungarischen Komparatisten zu umreißen. Zugegebenermaßen könnte das auch nur mit einiger Willkür geschehen: Fehlte es in den vergangenen Jahren auch nicht an Absichten und Vorhaben und werden diese auch in absehbarer Zeit, wie zu hoffen ist, Früchte tragen, so mangelt es doch ziemlich an selbständigen Teilstudien, an kontinuierlicher und individueller komparatistischer Arbeit. Aber vielleicht ist das auch gar nicht weiter schlimm; eher sollten wir froh sein, daß die Komparatistik immer stärker Raum und Bürgerrecht im nationalen literaturgeschichtlichen Denken gewinnt. Für letzteres könnten wir wiederum zahlreiche Anzeichen und Erscheinungen anführen; man erlaube mir, daß ich mich wiederum auf ein großes Vorhaben berufe, um den Beweis anzutreten. Das Institut für Literaturwissenschaft bei der Akademie plant eine mehrbändige zusammenfassende Arbeit mit dem Titel »Die ungarische Literatur im Prozeß der Weltliteratur«. Sicherlich wäre sie dazu berufen, anhand konkreten Literaturmaterials das zu beweisen, was von István Sőtér theoretisch bereits mehrmals umrissen wurde: Entgegen den Methoden der traditionellen französischen komparatistischen Schule und der neueren amerikanischen Schule und abweichend von diesen wäre nach dem Muster der kontrastiven Sprachwissenschaft die kontrastive Literaturuntersuchung das Tertium datur, also im Gegensatz zu der unmittelbaren Wirkungs- und Rezeptionsforschung sowie

den von den gesellschaftlich-historischen Bedingungen unabhängigen gattungstheoretischen und Strukturforschungen die Untersuchung und der Vergleich der historisch und gesellschaftlich determinierten, parallelen oder konträren Erscheinungen und Strömungen. Der Gedanke scheint in der Tat produktiv, aber bisher ist er über einige essaiistische niveauvolle Näherungen noch nicht hinausgekommen.

Die Zurkenntnisnahme des Vorhandenseins der Weltliteratur und der neuen weltliterarischen Erscheinungen sowie ihre Integration ist ein traditioneller, natürlicher Prozeß der ungarischen Literatur, wie wir darstellten. Besonders deutlich spürbar ist dies, seit das ungarische Volk spürt, wie sich seine traditionelle Isoliertheit auflöst und wie es unter Bewahrung seiner Individualität, seines Geistes, seines Charakters immer stärker zum Bestandteil einer größeren Gemeinschaft, der wachsenden Brüderlichkeit der sozialistischen Völker wird. In dieser Situation und durch diesen Prozeß gewann auch die vergleichende Literaturforschung in Ungarn einen echten Inhalt und eine Perspektive, und wir sind überzeugt, daß wir gerade in Zusammenarbeit mit den gleichartig interessierten Forschern der übrigen sozialistischen Ländern Ergebnisse werden erreichen können, wie sie in unserem eigenen bescheidenen Rahmen unvorstellbar sind. So begegnen sich auch in diesem bescheidenen Wissenschaftsbereich das nationale Interesse und das internationalistische Interesse, einander unterstützend und einander ergänzend.

Péter Nagy

* Vortrag gehalten in März 1980 im Haus der ungarischen Kultur zu Berlin D.D.R.).

Camões na Hungria

O início das relações húngaro-portuguesas, — pois estas têm um passado bem notável — remonta à época da primeira dinastia húngara, dos Árpades.

Os cronistas antigos da crónica histórica portuguesa, transmitiram de geração para geração o nascimento da sua pátria, da fundação do reino de Portugal independente, contando aquilo que tinham sabido: o fundador da dinastia nacional prtuguesa, D. Henrique, foi um conde da dinastia Árpade, e o seu filho, D. Afonso Henriques (1109—1185), foi o primeiro rei do reino de Portugal, independente, separado de Castela.

A ideia da origem húngara foi espalhada na base de crónica de Duarte Galvão (sec. XV) e da obra de João de Barros, intitulada *Clarimundo*,[1] de tal maneira que Luís de Camões (1525—1580), o autor da grande epopeia dos portugueses, «*Os Lusíadas*», ao escrever a sua obra, também considerou a origem húngara como um facto. «*Os Lusíadas*» entretanto, foram publicados em 1572. Isto significa, portanto, que a concepção da origem húngara ainda permanecia naquela altura. Podemos ler os versos das estrofes 25 e 28 do Canto III, e da estrofe 9 do canto VIII desta epopeia, relativas à origem húngara. Citamos:

Destes Anrique (dizem que segundo
Filho de um rei de Hungria experimentado)
Portugal houve em sorte, que no mundo
Então não era ilustre nem prezado;
E, pera mais sinal de amor profundo

Quis o Rei Castelhano que casado
Com Teresa, sua filha, o conde fosse;
E com ela das terras tomou posse.

*

(III/25)

Quando, chegado ao fim de sua idade,
O forte e famoso húngaro estremado,
Forçado da fatal necessidade,
O espírito deu a Quem lho tinha dado.
Ficava o filho em tenra mocidade,
Em quem o pai deixava seu traslado,
Que do mundo os mais fortes igualava;
Que de tal pai tal filho se esperava.

(III/28)

*

Olha estoutra bandeira, e vê pintado
O grão progenitor dos Reis primeiros:
Nós húngaro o fazemos, porém nado
Crêm ser em Lotaringia os estrangeiros
Despois de ter, cos Mouros, superado
Galegos e leoneses cavaleiros,
À Casa Santa passa o santo Henrique,
Por que o tronco dos reis se santifique.[2]

(VIII/9)

O que significa tudo isto? Nem mais nem menos, que a classe dominante portuguesa e os intelectuais, durante séculos — apesar de posteriormente ter sido provado por obras históricas que esta lenda de origem não correspondia à verdade — consideraram a participação húngara de importância primordial, bem como o papel desempenhado por ela na fundação e no fortalecimento do reino nacional, e também como parte integrante da tradição nacional na formação dinástica.

Quanto aos contactos históricos húngaro-portugueses — os quais ainda não conhecemos de forma devida reciprocamente, – e que certamente são mais ricos do que aqueles de que nós temos conhecimento — Camões constitui um ponto assente.

A vida intelectual húngara, depois das guerras contra os turcos durante 150 anos na Idade Média, e da derrota do príncipe Rákóczi na luta pela independência (1703—1711), procurou cada vez mais conscientemente o seu próprio perfil nacional.

Neste processo, a literatura tem desempenhado um papel extremamente importante. Por isso, não é por acaso que juntamente com o desenvolvimento interno e autóctone, a aristocracia patriótica e os intelectuais se esforçaram por orientar-se e informar-se sobre exemplos estrangeiros.

É assim que se encontra, entre outros, Camões e «*Os Lusíadas*».

Depois do intervalo secular dos contactos húngaro-portugueses, quando na história da cultura húngara, Portugal aparece de novo, será Camões o seu embaixador durante decénios.

No fim do Sec. XVIII, «*Os Lusíadas*» já devia ser conhecido. Sándor Baumgarten no artigo fundamental em que se ocupa deste tema, menciona que a epopeia se encontrava em bibliotecas de famílias nobres na tradução francesa de La Harpe e latina de Tomé de Faria. «Uma tradução alemã que tinha aparecido em Viena em 1816 já tinha alcançado certa popularidade. Foi esta edição que serviu posteriormente como base de tradução não concluída de um poeta transilvano Székely.»[3]

Temos dados certos relativos à obra de Camões em língua portuguesa a partir do ano 1800. O escrivão da chancelaria transilvana Sándor Bölöni Farkas coleccionava os

clássicos da literatura mundial, e na sua biblioteca particular «encontravam-se as obras do espanhol Calderón e do português Camões», escreve Géza Fülöp[4] ao referir-se ao artigo de Elemér Jancsó relativo à Biblioteca de Bölöni.[5]

O grande poeta nacional, de origem nobre, *Ferenc Kölcsey* (1790—1838), também deveria ler Camões ou ter informações biográficas sobre ele, porque no seu estudo dedicado as «*Nossas tradições nacionais*», menciona-o, sublinhando o facto de que Camões escreveu já em língua nacional e não em latim, como muitos poetas húngaros, e — segundo o gosto romantico da época — que ele «embora lutando com a fome consagrou os seus sons à eterna glória do seu país».[6]

A grande alteração qualitativa, a tomada de conhecimento da existência de Portugal, como consequência do artigo publicado na *Colecções Científicas* em 1828, em que o autor, Mihály Holéczy, um padre luterano de mérito, informa sobre a «descoberta» — de facto significou uma novidade para a opinião pública húngara — nomeadamente sobre o facto de a primeira dinastia portuguesa ser oriunda dum conde de sangue Árpade. As suas constatações baseiam-se na reputação e na autoridade de Camões, e citam as já mencionadas estrofes sobre o «famoso húngaro» em tradução alemã. Assim, foram estas as primeiras frases que os leitores húngaros poderam ler de Camões, e não outros episódios famotos do ponto de vista estético, como por exemplo o da história de Inês de Castro. Sándor Baumgarten tem razão quando chama para isso a nossa atenção.[7]

Na Hungria, na primeira parte do Sec. XIX, Camões tornou-se popular entre a opinião pública mais culta, sobretudo devido às suas estrofes sobre os «supostos parentes húngaros», assegurando desta maneira um acolhimento favorável, o qual acompanha durante muito tempo a fortuna de Camões na Hungria.

O interesse pelo povo português, considerado como irmão em virtude do parentesco real, e pela su história, intensifica-se cada vez mais. Lêm-se crónicas portuguesas, textos históricos, compõem-se genealogias, investiga-se e adivinha-se quem poderia ser o conde de sangue Árpade, quem além Pirinéus, nas lutas contra os almorávidas, se destacou de tal maneira, que a sua coragem o tornou digno da filha de Afonso VI, rei de Castela.[8]

Este trabalho diligente e entusiástico terminou com György Fejér, director da Biblioteca da Universidade de Budapeste. Baseando-se em investigações estrangeiras, prova mesmo perante a opinião pública nacional que os contactos húngaros citados por Camões têm pouco em comum com a realidade, visto que a família real portuguesa é de origem borgonhesa e não húngara.[9] György Fejér deu prova de grande coragem quando privou a opinião húngara, cheia de entusiasmo, de uma lenda falsa de uma ilusão colorida que, porém, se enquadrara muito bem na euforia nacional da Hungria da época das reformas importantes e ardente de febre por alcançar a sua indepêndência contra os Habsburgos.

O debate, portanto, ácerca dos factos históricos acalmou-se, perdeu-se uma ilusão, mas em contrapartida a literatura não respeitava às rígidas normas históricas.

Na revista *Aurora*, muito em moda então, foi publicado em 1836 o romance de József Gaál *O Duque de Portugal* em que o autor conta — imitando discretamente o estilo de Chateaubriand e Walter Scott — as aventuras ibéricas do duque húngaro Henrique, não poupando sequer os episódios românticos. Quando descreve a tomada de Coimbra contra os mouros, ele afirma ser um certo senhor húngaro de nome Csaba o primeiro governador desta famosa cidade.

O tema português inspira também o escritor húngaro, Zsigmond Kemény. Este grande escritor dedica um dos seus primeiros romances intitulado «*Vida e Sonho*» à memória de Camões e à sua vida aventurosa. Ele começa a escrever o seu romance em 1842 e termina-o em 1844. Neste romance, porém, ele conta mais a sua própria vida, cobrindo-a modestamente pela personalidade trágica de Camões.

O tema central do romance «Camões» de Kemény é a tragédia do génio não compreendido que os seus contemporâneos e a sua época foram incapazes de reconhecer. Ao mesmo tempo satisfaz no seu romance as exigências da «couleur locale» e, portanto, a história através da Praça do Rossio, do Castelo de S. Jorge e da vila de Sintra torna-se válida. Ainda mais: até encontramos no romance fragmentos de textos portugueses: «Tenha paciência» escreve ele num dos capítulos.

O interesse dedicado a Camões permanece mesmo nos anos difíceis posteriores à derrota da revolução burguesa e da guerra pela independência contra a Austria (1848—1849). Entretanto o interesse até então mais romântico e patriótico transforma-se numa aproximação mais profunda. O que agora a vida intelectual húngara — em luta contra a opressão habsburga — percebe, já não são apenas as referênciás húngaras, mas também o patriotismo e o sentimento da responsabilidade de escritor de Camões.

Talvez não seja um exagero considerarmos que deveriam ser estes os pontos de vista que acabaram por conduzir Gyula Greguss, o ex-oficial de artilharia da guerra pela independência, ao início da sua empresa grandiosa, isto é, a tradução da obra de Camões para húngaro. Essa tradução, cheia de um elevado sentimento patriótico, deveria ser uma espécie de resistência passiva contra a severa censura austríaca.

Apesar deste aspecto político, a sua tradução significava uma viragem determinante quanto ao conhecimento de Camões na Hungria. Greguss começa a publicar a tradução de «*Os Lusíadas*» a partir do ano 1856. A tradução completa aparece sob o cuidado da Sociedade Kisfaludy, em 1865, e intitula-se «*Os Lusíadas*» de Camões (A Luziáda Camoenstől). O êxito da obra e a originalidade da tradução prova-se, além do mais, pelo facto de ter uma nova edição em 1874, edição feita pela Athenaeum, intitulada desta vez «Camoens Lusiádája». O prólogo significativo e as anotações constituíram o primeiro passo importante na investigação húngara relativa a Camões.[10]

A tradução de Greguss, que ainda hoje tem uma linguagem agradável, recebe também mais um reconhecimento considerável. Em 1875, em Lisboa, sob os cuidados da Imprensa Nacional, publica-se numa edição luxuosa a tradução em 14 línguas do famoso episódio que se ocupa da história de Inês de Castro. Entre as traduções, encontram também a de Greguss. Sándor Baumgarten, notável perito neste assunto, constata que esta tradução a nível da época é «uma das melhores traduções do volume», acrescentando que, provavelmente, foi este o único texto em língua húngara publicado até aquela data em Portugal.[11]

János Arany, um grande poeta do século XIX. também menciona Camões, como o exemplo da responsabilidade e do credo poético, que salvou «*Os Lusíadas*» apertando — os entre os seus dentes depois do seu naufrágio.[12]

O 300° aniversário da morte de Camões comemorou-se em todo o mundo. No nosso país também. Em 1880, o semanário intitulado «*Hungria e o Mundo*» consagra a sua primeira página ao elogio de Camões e citando o seu poema dedicado a D. Sebastião, faz a patética pergunta: onde é que estão os reis e os fidalgos os quais — apesar de serem os heróis da obra — desprezaram o poeta? Depois diz no resumo final: «*Os Lusíadas*» significa a vitória da poesia sobre a política e a das artes sobre o tempo». O *Jornal de Domingo* compara Camões e Vasco da Gama com Homero e Aquiles respectivamente.[13]

Károly Szász, o conhecido historiador da literatura, na sua obra *As grandes epopeias da literatura mundial*, de 1882, numa referência breve mas acertada indica a lugar de Camões na literatura mundial entre Tasso e Milton, constatando ao mesmo tempo: «a razão pela qual os Lusíadas ficam tão perto de nós, húngaros, reside no espírito patriótico e nacional da epopeia», espírito que, excepto na epopeia *A ameaça de Sziget* (Szigeti Veszedelem) do nosso poeta Zrínyi, em nenhuma das grandes epopeias de Idade Moderna encontramos de tal maneira acentuado como nos *Lusíadas* de Camões.[14]

Esta analogia de Károly Szász entre Camões e Miklós Zrínyi (1620—1664) é muito acertada, pois ambas as obras se distinguem das grandes epopeias renascentistas de Ariosto e Tasso, porque aqueles escreveram as suas obras baseando-se nas suas impressões reais, isto é, dando-lhes a validade da sua vida. É este aspecto que assegura os traços característicos e singulares da epopeia, a sua frescura conservada até aos nossos dias e a sua importância histórico-cultural.

O impulso, no Sec. XIX, das investigações húngaras sobre Portugal — em boa verdade só tiveram Camões em conta — é seguido por um silêncio longo. Claro, as enciclopédias, as histórias da literatura, os manuais escolares, citam-no, escrevem evidentemente sobre ele, mas a cultura portuguesa na sua totalidade continua a ser desconhecida.

*

No início do Sec. XX, de vez em quando, aparecem nos jornais, aqui e acolá, traduções de Camões, e um estudo amplo sobae ele, de Albin Kőrösi, na *Revista Católica*.[15]

Mais tarde porém, históriadores da literatura e escritores nos seus resumos da literatura mundial mencionam sempre Camões. Assim, por exemplo, Antal Szerb, na sua obra *História da Literatura Mundial*[16] apenas considera Camões digno de ser mencionado na literatura portuguesa. A Antal Szerb, segundo o gosto literário da revista *Nyugat*, não agrada muito a obra de Camões. Não lhe agrada, em primeiro lugar, porque como escreve: «a vida particular e a vida da alma, portanto tudo o que tem interesse do ponto de vista humano, estão completamente ausentes da epopeia»; em segundo lugar, considera a estrutura mitológica da epopeia rebuscada, mal resolvida.

Mas, observa também aquilo que já Gyula Greguss e Károly Szász tinham notado, isto é, que *Os Lusíadas* é uma epopeia nacional e é-o o mais conscientemente possível, e neste aspecto ultrapassa as tentativas parecidas daquela época. Depois acrescenta que isto é assim porque «A voz do amor à pátria, nas pequenas nações, é mais forte do que nas grandes . . . Além disso, para os portugueses este é o seu momento histórico mundial; o incentivo vital do renascimento manda-os para aventuras marítimas; concorrendo com os espanhóis mais poderosos do que eles conquistam costas exóticas. Um dos momentos históricos mais importantes, o descobrimento da terra, a grande expansão do homem tipo Fausto no espaço, reproduz-se em forma literária nos poemas de Camões».[17]

Mihály Babits, o maior poeta húngaro do início do século, na sua obra intitulada *A História da Literatura Epopeia* também menciona Camões — e também só a ele dos demais escritores portugueses — e confessa que apenas conhece detalhes da sua obra. As suas breves linhas reflectem sumariamente a opinião dos seus antecessores. O tema de *Os Lusíadas* tem segundo ele um interesse mundial e possui um tom nacional.[18]

O excelente poeta Lőrinc Szabó escreveu sobre Camões, no seu volume intitulado *O elogio da Poesia*; o artigo *Camões, o Miklós Zrínyi português*. Em geral elogia as obras de Camões, destacando de novo a analogia Camões-Zrínyi, os acontecimentos pessoais vividos e a frescura desta obra.[19]

A vida intelectual húngara renascida depois da Segunda Guerra Mundial, impulsionada largamente, continua, por um lado, o caminho traçado pelos seus antecessores mas já muito mais conscientemente e, por outro lado, determina como objectivo anular, entre outras, também as «manchas brancas» da literatura portuguesa.

Desaparece o centrismo de Camões e — apesar de existirem ainda lacunas — as obras mais notaveis líricas e em prosa dos Sec. XIX e XX têm sido publicadas com certa regularidade. Um punhado entusiasta de tradutores literários, escritores e poetas tem contribuido com uma série de traduções excelentes para a divulgação dos clássicos e contemporâneos portugueses.

Não é assim por acaso que no II volume da *Antologia da Literatura Mundial*[20] feita para as universidades, foram publicadas passagens da grande epopeia de Camões, nomeadamente o III e o VI Cantos, na moderna tradução de Endre Gáspár. Na antologia representativa intitulada «*O Jardim das Hespérides*», dedicado à literatura em língua portuguesa e espanhola, mais uma vez um novo tradutor, Zoltán Majtényi, se empenhou na tradução do episódio de Inês de Castro, em 1971. A mesma antologia contem também vários poemas de Camões: 8 sonetos, 4 redondilhas e uma canção traduzidos por vários traductores.[21]

A vida intelectual húngara comemora também o 400º aniversário da morte de Camões. No departamento de Português da Universidade Loránd Eötvös, criado em 1978, organizou-se um colóquio com a participação de investigadores húngaros e estrangeiros.

Para rematar as comemorações, a Editora Europa publicará a grande obra de Camões numa nova tradução. O tradutor da obra completa é Ernő Hárs.

Esperamos que esta nova e moderna tradução, conjuntamente com o colóquio acima mencionado, inicie não apenas um novo renascimento de Camões no nosso país, mas através dele toda a literatura portuguesa se torne centro de atenção intensificada dos leitores húngaros.

Zoltán Rózsa

NOTAS

[1] João de Barros utilizou a genealogia relativa a D. Henrique, na obra obra de Duarte Galvão, *Crónica de D. Alfonso Henriques*, na sua *Crónica de Imperador Clarimundo donde os reis de Portugal descendem, tirada de linguagem húngara em a nossa portuguesa...* 1520, para provar a origem húngara da primeira dinastia portuguesa. A opinião acerca da origem húngara foi comum na literatura histórica da época. Citamos apenas as mais conhecidas obras:

«Destes Anrique (dizem que segundo / Filho de um Rei de Hungaria exprimentado)»: «E com o conde Dom reimõ de Tolosa velo a casa delrej D. aº hũ seu sobrinho fº de hũa sua irmam que era casada com elrej de Ungria que avia nome Dom Henrique e era o segundo fº lídimo de elrej de Ungria e de sua irmam do Conde de Tolosa» (*Crónica de Cinco Reis*, p. 43); «Entre os quaes vieram tres múi principaes senhores, o Conde D. Reymão de Tolosa, grande senhor em França e o conde D. Reymão de S. Gil de Proença: e D. Hanrique, sobrinho deste conde de Tolosa, filho segundo génito da uma sua irmã, e del Rei d'Hungria, com que era casada . . .» (Duarte Galvão, *Crónica de D. Afonso Henriques*, p. 12) «Nostri historici Pannoniae regis filium fuisse dicunt, Hispani Lotharingum faciunt» (L. Andr. Resend., in *Vincent.*, «Adnotationes», II. 24). As histórias modernas fazem Henrique, primó de Raimundo, quarto filho de Henrique, neto de Roberto, duque de Borgonha, e bisneto de Roberto II, rei de França.

[2] Luís de Camões: Obras completas, Vol. IV, Vol. V. «*Os Lusíadas*». Prefácio e notas do Prof. Hernani Cidade, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1963, p. 123 e 124, de Vol. IV. e 93 de Vol. V. A tradução húngara é a obra de Gyula Greguss: *A Lusiáda Camoenstől*, publicada pela sociedade Kisfaludy, Peste, 1865, p. 85 e 86.

[3] Sándor Baumgarten: *Camões et la sensibilité hongroise. Bulletin des Etudes Portugaises*, 1950, p. 203 e 209.

[4] Géza Fülöp: *Os leitores húngaros durante a época do iluminismo e a das reformas.* (A magyar olvasóközönség a felvilágosodás idején és a reformkorban, Akadémiai Kiadó, 1978). Editora da Académia, 1978, p. 192—193.

[5] Elemér, Jancsó: *A biblioteca de Sándor Farkas-Bölöni.* (Bölöni Farkas Sándor Könyvtára, Kolozsvári Szemle, 1935). Revista «Kolozsvári Szemle», 1935, p. 84—85.

[6] Ferenc Kölcsey: *Obras escolhidas.* (Válogatott művei, I—II.) *Nemzeti Hagyományaink*, 1826. Editora Belas Letras (Szépirodalmi Kiadó 1951) Budapeste, Vol. I. pag. 221.

[7] Sándor Baumgarten: ibidem, pag. 204.

[8] Apesar da ciência de história parece ter provado a origem borgonhesa de D. Henrique, valeria a pena continuar as investigações no sentido de examinar as origens

deste mal-entendido histórico, relativo à origem húngara e aos contactos ibéricos durante a época dos Árpades.

[9] György Fejér: *Henricus Portugaliae comes, origine Burgundus non Hungarus.* Codex Diplomaticus VII/3. Buda, 1830.

[10] Gyula Greguss: ibidem.

[11] Sándor Baumgarten: ibidem, pag. 208.

[12] János Arany: *Nosso Credo Literário* (Irodalmi hitvallásunk). *Koszorú*, I; 1863, ÖM. XI, 410.

[13] Sándor Baumgarten: ibidem, pag. 209.

[14] Károly Szász: *As grandes epopeias da literatura mundial* (A világirodalom nagy eposzai). Bp. 1882. Agência de edição de livros de Académia das Ciências Húngaras pag. 568.

Miklós Zrínyi (1620—1664) grande político e poeta húngaro, herói activo na luta contra os turcos, tendo escrito a história da luta gloriosa e a morte (1566) do seu bisavô acabou por criar a epopeia nacional húngara.

[15] Jornal de Domingo (Vasárnapi Ujság) 1905, nº 30, Revista Católica. (Katolikus Szemle) 1926, nº 40.

[16] Antal Szerb: *A História de literatura mundial* (A világirodalom története), I. Bp., 1942, Révai, pag. 14—15.

[17] Antal Szerb: ibidem pag. 14.

[18] Mihály Babits: *A história da literatura europeia* (Az európai irodalom története). Editora Európa, 1957.

[19] Lőrinc Szabó: *Camões, o Zrínyi Miklós português* no volume o *Elogio da poesia* (A költészet dicsérete), Editora das Belas Letras, 1967. pag. 40—42.

[20] *Antologia da literatura mundial* (Világirodalmi Antológia), II. vol., 2ª edição, Editora de Manuias. Redigiu János Horváth Junior e Tibor Kardos, pag. 701—706. Budapest, 1955.

[21] *O Jardim das Hespérides:* (Hesperidák Kertje), red. László András e János Benyhe, Európa, 1971. Os traductores são: Zoltán Majtényi, István Eörsi, István Tóthfalusi, László Lothár, György Jánosházi.

Deutschsprachiges Theater in Ungarn

In der nachtürkischen Zeit erfolgte nicht nur eine schrittweise Erschließung und Neubesiedlung bedeutender Gebiete des Landes, sondern auch ein geistiger Neuaufbau setzte während des 18. Jahrhunderts ein. Die Sprache der Wissenschaft (und zum Teil auch die der Politik, oder mindestens die der Verwaltung) blieb zum großen Teil das Latein, an zweiter Stelle stand das Deutsche und erst später rückte das Ungarische langsam in den Vordergrund. Die Presse begann neben dem Ungarischen oder zum Teil noch vorher in deutscher Sprache ihre Tätigkeit, und auch das Theater verbreitete sich von Wien aus in Richtung Osten vorläufig ebenfalls in deutscher Sprache. Erst im 19. Jahrhundert, im Vormärz setzte sich das ungarische Theater durch; so war die Rolle, die das deutschsprachige Theater mit seinen Wandertruppen und dann mit seinen festen Häusern im Karpatenbecken spielte, von besonderer Bedeutung.

Eine Darstellung des deutschsprachigen Theaters dieses Raumes im 18. und 19. Jahrhundert steht noch aus. Nach einer Reihe von Einzelveröffentlichungen kam es erst in den dreißiger Jahren zum ersten Versuch einer solchen deutschsprachigen Zusammenfassung der Anfangszeit (Jolán Kádár: Geschichte des deutschen Theaters in Ungarn. 1. Von den Anfängen bis 1812. — München 1933). Auf Grund neuerer Untersuchungen, für die die Reihe *Theatergeschichte Österreichs*, herausgegeben von Heinz Kindermann, zur Verfügung steht, erschien als Heft 1. des zehnten Bandes vorerst — sich auch auf Jolán Kádárs Forschungen stützend — Wolfgang Binals Werk *Deutschsprachiges Theater*

in Budapest. Von den Anfängen bis zum Brand in der Wollgasse (1889), (Wien, 1973). Ihm folgte einige Jahre später von Géza Staud das *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)*, (Wien, 1977), das als Heft 2. desselben Bandes erschien.

Der Verfasser behandelt ein Thema, das bisher »in Österreich, Böhmen und Mähren . . . noch keineswegs erschlossen« (S. 15) ist. Seine besondere Bedeutung liegt darin, daß im Vergleich zur westeuropäischen Theaterentwicklung dieser Prozeß in Ungarn verhältnismäßig spät, erst in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts einsetzte und zuerst nicht in der Nationalsprache zur Entfaltung kam, sondern von einer dem Habsburger Herrscherhaus gegenüber völlig loyal eingestellten feudalen Hocharistokratie vertreten wurde, die die Theaterkunst fast ausschließlich in deutscher Sprache förderte und zum Teil selbst aktiv am Spiel teilnahm. Diese aufblühende Theaterkunst ging mit dem 18. Jahrhundert keinesfalls zu Ende, sie setzte »sich auch noch das ganze 19. Jahrhundert hindurch fort« (S. 25).

Staud behandelt in seinem Werk innerhalb der Theaterwissenschaft Neuland, das für den Gesamtbereich der Theatergeschichte der Monarchie von großer Bedeutung ist, und auch für die Theaterentwicklung ein Bindeglied zum modernen bürgerlichen Berufstheater darstellt. Es handelt sich um eine Einrichtung, die als Vorläufer und zum Teil als Parallele zu den volkstümlichen Schauspielen in der Nationalsprache und dem Schultheater — teils in lateinischer Sprache — verlief, und gemeinsam mit diesen für das bürgerliche Theater in der Nationalsprache einen ständig anregenden Faktor und lange Zeit hindurch eine gefährliche Konkurrenz darstellte. Der einleitende Teil des Werkes gibt einen Überblick über die wichtigsten Eigenschaften der ungarischen Adelstheater. Daraus geht hervor, daß sich diese Gattung des Theaters von der Regierungszeit Maria Theresias an herausgebildet hatte, und »in Ungarn . . . sich wesentlich länger erhalten hat, als in den meisten übrigen Teilen Europas« (S. 15).

Dies war ein Liebhabertheater der aristokratischen Mäzene, die sich gelegentlich auch selbst als begabte Künstler daran beteiligt hatten. Ihr Geschmack wurde in Wien geprägt, wobei Wien und Österreich als »Umschlagplatz« für das englische und das deutsche Theater vor allem frühere Traditionen vermittelt haben, und aus der unmittelbaren Gegenwart auch den Zauber der französischen und italienischen Kultur, das französische Theater und die italienische Oper nach Osten hin vermittelten.

Das Adelstheater war überwiegend ein Sprechtheater, das sich auch häufig mit der Musik verband und es manchmal zu hervorragenden Operninszenierungen brachte. Verfolgt man seinen Entwicklungsprozeß, so ergibt sich, daß es meistens aus einer Begegnung von musikalischen Abenden und von dilettanten oder künstlerischen Prosaschauspielleistungen hervorgegangen ist. Die musikalische Betätigung mancher Aristokraten im Rahmen von eigenen Orchestern und ganz besonders das Wirken von bedeutenden Musikern als Kapellmeister in Adelshöfen bestimmte den Charakter dieser Theater. So wirkte selbstverständlich Joseph Haydns Anwesenheit im Hof der Esterházys oder die von Karl Ditter von Dittersdorf im Bischofspalais von Adam Patachich in Großwardein bestimmend für die Programmgestaltung. Für die Spielpläne und Darstellungsformen war die Gesamtsituation der österreichischen Wandertruppen, gelegentlich modifiziert durch die Wünsche der einzelnen Adligen, maßgebend.

Staud gibt uns auch einen Einblick in die Baukunst dieser Theater, die zum Teil provisorisch eingerichtet wurden, zum Teil als Neubauten entstanden sind, oder gelegentlich einen früheren adligen Sommersitz in ein Theater verwandelt haben. Die Bühnentechnik und die Kostüme fand Staud auf einem erstaunlich modernen Niveau der Zeit. Eine eigene Welt bildet auch das Publikum dieser Theater: während es bei einigen Fällen ein exklusives, geschlossenes Adelspublikum war, und Aufführungen meistens nur zu bestimmten Anlässen veranstaltet wurden, fanden an anderen Orten sogar mehrmals

in der Woche Aufführungen statt, zu denen außer den Aristokraten-Zuschauern auch die Dienerschaft des Hofes sowie zahlreiche bürgerliche Interessenten Zugang hatten. Besonders die im Bereich oder in der Nähe von Städten gelegenen Adelstheater (Preßburg, Ödenburg, Umgäbung von Ofen und Pest, usw.) verfügten über ein ständiges bürgerliches Publikum.

Der Autor beschreibt dann in seinem Werk die einzelnen Schloßtheater der ungarischen aristokratischen Familien. An der Spitze von den beinahe fünfzig Schloßtheatern im Karpatenbecken stehen die Häuser der Esterházys, der Battyányis, der Széchényis und der Pálffys, also jener Familien, die größtenteils im Westen oder Nordwesten des Landes angesiedelt, in den früheren Jahrhunderten von den Türken zum Teil verschont blieben, beziehungsweise sich die später solche Häuser auch in der näheren Umgebung der ungarischen Hauptstadt eingerichtet haben. Ihre geographische Lage zu Wien und ihr enger Kontakt zum Herrscherhaus verwandelte sie eigentlich in eine Hofaristokratie, die ihren Maßstab immer wieder an den Habsburgern, beziehungsweise an westeuropäischen Vorbildern anlegte. So ist auch die Zusammensetzung des gesamten Repertoirs zu erklären, das teils aus Produkten der Kaiserstadt, teils durch ihre Vermittlung aus dem Westen schöpfte. Ebenfalls diese enge Verknüpfung ist der Grund dafür, daß die Schauspieler ihrer Herkunft nach meistens Wiener, Österreicher oder auch Deutsche beziehungsweise Italiener waren, die oft gleichzeitig in Wien, in anderen österreichischen Städten und bei ungarischen Adligen wirkten. Auch unternehmungslustige ungarische Mäzene hielten sich nicht unbedingt an die Landesgrenzen; ungarische Aristokraten besaßen gelegentlich auf österreichischem Territorium (Hainburg, Trautmannsdorf, usw.), Schloßtheater und nahmen — wie allgemein bekannt — zeitweilig selbst im Wiener Theaterleben als Besitzer, Pächter oder Direktoren von Theatern eine führende Rolle ein.

Eine ganz besondere Bedeutung dieses Werkes liegt auch darin, daß es der Fachwissenschaft eine Fülle von bisher unerschlossenen Quellen zuführt und dadurch der Vergessenheit Gebiete entreißt, die nicht nur für die Theaterwissenschaft des einstigen Österreich-Ungarn und auch nicht nur für die europäische Theaterwissenschaft von großer Wichtigkeit sind, sondern für die Kultur- und Bildungsgeschichte des gesamten mittel- und ostmittel-europäischen Raumes eine große Bedeutung haben.

Antal Mád

Значение Премчанда в индийской литературе

В литературе языковые барьеры и отношения общественного развития данных народов друг к другу, сдвиги намечающиеся в этих отношениях устанавливают границы понимания и воспринимания отдельных выдающихся писателей и их произведений. В процессе перевода произведений зарубежных литератур исследователь должен учитывать взаимное влияние многих обстоятельств, если он не довольствуется усердным собиранием одних фактов, а ищет общие закономерности.

Наша эпоха во весь рост поставила требование, чтобы народы добились взаимного понимания. Из этого вытекает, что в будущем взаимное освоение духовных ценностей разных культур не будет происходить самопроизвольно, а планово, комплексно.

Этот факт особенно касается таких — географически и идейно-художественно — далеких литератур, как индийская литература. Из числа литератур Востока индийская литература, и в первую очередь, хинди литература является сокровищницей тех значительных художественных произведений, которых мы ещё довольно слабо знаем, хотя знать их было бы весьма желательно.

Это требование с особой силой звучит в эпоху политических и исторических изменений. Такой значительной эпохой была в Индии первая половина двадцатого века, когда национально-освободительное движение развёртывалось и победило. И рука об руку с этим стали развиваться и процветать и национальные литературы. В хинди литературе период этого значительного развития почти неотделимо от имени *Премчанда*. В 1980-ом году передовое человечество отметит столетие со дня рождения Премчанда. Это выдающееся культурное событие дает повод к тому, чтобы мы рассмотрели особенности жизни и творчества этого выдающегося писателя индийской литературы, основоположника современной хинди прозы.

Значение Премчанда у себя на родине уже давно определено. Но за пределами Индии, в мировой литературе он был несправедливо игнорирован до сих пор. Причиной этого является то, что международная читающая публика значительно медленнее знакомилась с его произведениями, чем с творчеством Лауреата Нобелевской премии, *Рабиндраната Тагора*.

Исполнилось больше чем сорок лет со времени смерти Премчанда. И это немалый срок, чтобы и индийские и европейские историки литературы могли отдать должное его литературному творчеству. Его значительное литературное творчество создало целую эпоху в хинди литературе. И поэтому период между 1918– 36 годами, на который падает основное творчество писателя-реалиста, справедливо называют *эпохой Премчанда*. Вот что пишет касательно этого известный индийский литературовед *Чаухан Шивдансинх:*

«Премчанд и до сегодняшего дня самый значительный романист и новелист в хинди литературе. Его самой большой заслугой является то, что он дал широкое представление каждой сферы индийской общественной жизни и реалистическо изобразил эту жизнь».[1]

Как же рос и развивался этот урду-хинди прозаик, отдавший в начале своего творческого пути дань романтизму? Как он дошел до такого широкого, многостороннего изображения индийской жизни? Каковы те историко-общественные события, которые выдвинули этого, на все чувствительно реагировавшего писателя из индийского захолустного романтизма и превратили его в самого значительного литератора Индии своей эпохи? Истоки этого следует, очевидно, искать в том, что Премчанд был тысячами нитей связан с жизнью. Он был не только писателем, но организатором литературы, редактором, журналистом, владельцем издательства газет.

В начале XX-го века в Индии национальное движение за независимость усилилось. В эти годы была создана политическая партия: *Индийский Национальный Конгресс*. А потом в 1910-х годах появление на политической и общественной арене *Ганди* объединило ещё немногочисленную, но уже создательную индийскую интеллигенцию. Но несмотря на несколько изолированных частных результатов, которых это национально-освободительное движение добилось, оно осталось до 1919 года довольно неопределенным. Из-за массовой резни, имевшей место в Джалианвала Баге, Ганди начал своё известное движение пассивного сопротивления. Это движение ускорило патриотическое противодействие индийской интеллигенции английским властям. Её участие в национально-освободительном движении возросло. Хотя по всей Индии самые значительные писатели положительно откликнулись на этот призыв Ганди, и в Индии тех лет возникла такая кипучая, такая единая литературная жизнь, какой раньше никогда не было, в особенности в хинди литературе, которая вообще так горячо на политические события, как например бенгальская литература, никогда не откликалась.

Причиной этого было языковое движение, которое начиналось в конце XIX-го века и продолжалось и в XX-ом веке. Это движение поставило своей целью *санскритизацию* языка хинди. Хотя с точки зрения унификации языка оно удовлетворяло справедливым требованиям жизни, и его роль была особенно важна для литературного творчества писателей, это движение содержало много отрицательных черт. Санкскрит был мёртвым языком и он не мог отражать действительность так, как это делал разговорный язык: *хиндустанский*, то есть: хинди с проникшими урду словами. Но у истоков санскритизации стояли и всячески развивали её брахманы. Санскритизация вполне соответствовала их целям и задачам. Они понимали, что вместе с таким обновлением языка «*они смогут и восстанавливать древние индийские традиции*» в литературе и, тем самым и в общественном сознанием интеллигенции.

А ведь восстановление этих традиций обозначало не только сохранение древней культуры. Оно должно было способствовать, прежде всего, сохранению кастовой системы, эти касты были по их учению «*предопределенные богом*». И их наличие, естественно, подчеркивало превосходство брахманов. Сохранение традиций обозначало также увековечение грустного положения вдов, браков по принуждению, требования приданого и продолжения задруги. Замкнутая индийская сельская община также принадлежала к этим «*святым и неуязвимым*» традициям. И из консервации сельских общин следовало и то, что земельная собственность не могла установиться, производительные силы и производственные отношения не могли развиваться и в связи с этими, конечно, и общественное развитие топталось на одном месте. Даже английские колонизаторы не были такими врагами Индии, как «*своя*» первая каста. Итак, санскритизация — как одно из средств восстановления и сохранения традиций — не была ни положительной, ни прогрессивной. Официальные писатели движения, хотя среди них и были выдающиеся таланты, как например, *Джайшанкар Прасад*, — в своих произведениях отходили от языка народа, то есть хиндустанского языка. Поэтому они не могли быть подлинно народными.

И вот мы опять подошли к Премчанду. Он выходец из семьи бедной сельской интеллигенции, а первые шаги в литературе сделал в урду. Эти факты определили развитие писателя. Он черпал свои литературные темы из повседневной жизни, а язык своих произведений из разговора простых людей. Премчанд прекрасно понимал, что художественное отражение борьбы за общественное развитие и показ всех слоев общества нельзя делать с позиций пуризма санскритизации. Но это не означало, что писатель-реалист не пользовался «*татсама*», когда он давал при помощи речи героев их характеристику. Так в романе «*Поле битвы*» (Кармабхуми) Атмананд, или в романе «*Жертвенная корова*» (Годан) Датадин говорят на этом санскритском языке, ведь они брахманы.

Но вместе с тем он не боялся использовать в своих произведениях *персидские* или *арабские* лексические заимствования, поскольку они функционировали в языке народа, а он не боялся языка народа.

А что касается выбора для своих тем произведений, Премчанд действительно стоял на противотрадиционных позициях. Герой его романов всегда сельский человек и в центре романов стоят человеческие стремления и светлые мечты бедных крестьян. Он боролся против всякой дискриминации, как кастовой, так и религиозной или расовой. Он в своих произведениях с необычайной силой разоблачал лицемерного, ортодоксального брахмана, нечеловечного помещника или кровожадного ростовщика. Безнадежное положение женщин, деспотическое обращение свекрови со своими снохами, страдание неродного ребенка, нечеловечная судьба неприкосновенных, запрет брака кастами, жестокости и несправедливости, сделанные во имя традиций, — вот несколько из многочисленных тем произведений Премчанда.

Премчанд был истинным знатоком своей эпохи и этот факт, а также его постоянная связь с простыми людьми деревни, способствовали тому, что он стал самым значительным

крестьянским писателем Индии. В романе «*Обитель любви*» (Премашрам) у него ещё были иллюзии, что помещик *Премшанкар* может участвовать в перестройке индийского общества. Тогда Премчанд ещё верил в идеи Ганди, что изменить общество к лучшему возможно, если в принципе изменить к лучшему сердца людей. Но в 1930-ых годах Премчанд постепенно отказывается от своих иллюзий, и в его последнем законченном романе: «*Жертвенная корова*» (Годан) он ясно видит непреодолимый антагонизм между народом и имущими классами. Поэтому это произведение и кончается трагически. Герой романа: *Хори* погибает и этим писатель как бы символизирует, что судьба и жизнь индийского бедного крестьянства безнадежны.

В конце романа дано широкое полотно жизни и страдания крестьян деревни *Белари*, но читатель понимает, что эта картина обобщает муки и кровь крестьян всех деревень Индии.

Вот как говорит об этом писатель:

«Каждый человек здесь худой, больной и жалкий. Они двигаются механически, утром они направляются к своим землям, потому что это предопределено судьбой. Они живут безнадёжно, у них уже нет желания. Как будто жара высушила и источник их жизни. Теперь время уборки, но урожая будет очень мало. Грусть видна на каждом лице. Из этого так мизерного хлеба, которого они убирают, больше чем половина уже у ростовщиков. А что осталось, то попадает помещикам. Будущее в мраке. Люди не видят выхода. Перед их домами грязь и навоз воняет, по вечерам шакалы воют на улицах. Везде все погибает.»[2]

Так изображает Премчанд одну из много тысяч деревень Индии. Такова типична картина жизни, таковы типичны персонажы в этом классическом романе хинди литературы. Этот роман Премчанда является — по нашему мнению, — самым значительным, до сих пор непревзойдённым реалистическим произведением индийской прозы. В образе Хори, как бы высеченного из самой жизни, он символизирует трагическую судьбу бедняка-крестьянина Индии. У Хори всю жизнь только одна мечта была: скопить деньги и купить корову. Но увы, с каждым годом он больше задолживался у помещиков и ростовщиков деревни. В конце он умирает без того, чтобы осуществить свою мечту, а в доме денег так мало, что не чем уплатить брахману за последний похоронный ритуал. В хиндуизме такой факт более трагичен, чем смерть.

Этим своим романом Премчанд стал вровень с лучишими писателями мировой литературы XX-го века.

В 1930-ых годах Премчанд в своих рассказах также дал картину различных слоев индийского общества. В это время он написал свои известные рассказы: «*Девушки из хорошего дома*» (Баре гхар ки бети), «*Саван*» (Кафан), «*Зимняя ночь*» (Пус ки рат), «*Колодец помещика*» (Тхакур ка куа) и «*Пять пао пшеницы*» (Сава сер гехун). В этих рассказах, как и в своих романах, он первым среди писателей Индии убедительно отстоял право на изобра жение в литературе простых людей.

В этот период творечства в политических взглядах Премчанда также наметились сдвиги. Они своими корнями уходят в те изменения, которые имели место в национально-освободительном движении Индии тех лет. Левое крыло Индийского Национального Конгресса стало укрепляться, когда *Джавахарлал Неру* и другие молодые политики выступали на арену политической жизни Индии. Это полевение отразилось и в литературе. В Аллахабаде образовалась *Ассоциация Прогрессывных Писателей Индии*. Прогрессивные литераторы приветствовали возникновение Ассоциации, но консервативные хинду писатели презрительно отвернулись от её и продолжали проповедовать свои ортодоксальные учения.

А Премчанд в 1936-ом году был единодушно избран генеральным секретарем Ассоциации.

На первом съезде Ассоциации он говорил:

«Задача Ассоциации состоит прежде всего в том, чтобы вырвать литературу и искусство из рук жрецов, пандитов, реакционных классов и, крепко связав её с народом, наполнить дыханием действительной жизни . . .»[3]

После этого выступления он написал свою статью «*Ростовщическая культура*» (Мохаджани сабхъята), в которой он подчеркнул жестокость капиталистического общества. Он верил в будущее, когда эксплуатация будет уничтожена и человек заживёт счастливо. Эта статья была лебединной песней писателя.

В октябре 1936 года умер основоположник хинди прозы, первый прогрессивный писатель-реалист Индии.

Ева Аради

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Sīvdan Siñha Cauhān: «Impact of Socialist Ideology on Hindi Literature 1919—39». In: Problems of Modern Indian Literature — Statistical Publishing Society, Calcutta, 1975, 173 стр.

[2] Премчанд: Годан (Godān), Hañs Prakāśan, Allahābād, 1968, 380 стр.

[3] Е. П. Челышев: «Литература Хинди», Москва, 1968, 223 стр. (Издательство Наука)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Шивдансинх Чаухан:* «Impact of Socialist Ideology on Hindi Literature 1919—39» In: Problems of Modern Indian Literature. Calcutta, 1975, Statistical Publishing Society.
2. Е. П. Челышев: «Литература Хинди», Москва, 1968 г. Академия Наук СССР.
3. Двиведи: «A Critical Survey of Hindi Literature.» Delhi, 1966. Motilal Banarsidass.
4. В. К. Ламшуков: «Enlightenment in Maharashtra». In: Problems of Modern Indian Literature. Calcutta, 1975, Statistical Publishing Society.
5. Р. Ш. Мэк-Грегор: «Saratchandra's Pandit Masai». Oriental Studies, Cambridge, 1977.

Nuevos datos sobre el viaje de Federico García Lorca por Cuba en el año 1930

I

Como es sabido, Lorca visitó la isla de Cuba en el año 1930. Además del hecho mismo no se sabe mucho sobre este episodio poco conocido de su vida, ni tampoco se le prestó demasiado interés. La edición de las «*Obras completas*»[1] de Lorca, publicada por Aguilar, registra et el viaje en forma muy lacónica.

"1930[2] . . . Primavera. — Marcha a Cuba, invitado por la Institución Hispanocubana de Cultura, donde pronuncia cuatro conferencias: «*Teoría y juego del duende*», «*Soto de Rojas*», «*Lo que canta una ciudad de noviembre a noviembre*», «*Las nanas infantiles*».

Renuda su amistad con Adolfo Salazar, que estaba de paso en Cuba. Escribe «fragmentos de prosa de un tipo curiosamente surrealista» y algunas escenas de «*Así*

que pasen cinco años». Publica «*La degollación del Bautista*» en la Revista de Avance, de la Habana y el «*Son de negros*», en Musicalia de la misma ciudad.

Verano. — Emprende el regreso a España."

En esta misma edición se encuentra una entrevista sobre el viaje de F. G. Lorca a los Estados Unidos y a Cuba.[3]

Una fuente fidedigna sobre el tema es un folleto[4] «anónimo» cuyo autor fue, sin embargo un hombre muy conocido en Cuba: Antonio Quevedo.[5] El folleto consta de tres capítulos, entre los cuales esta vez nos interesa el segundo, titulado «*El poeta en la Habana*», por tratar en 23 páginas los temas siguientes: «*Primer contacto habanero*», «*Las conferencias*», «*Concierto de Prokofieff*», «*Varadero*», «*El valle de Yumurí*», «*Viñales*», «*Jueves Santo en La Habana*», «*Champola de guanábana*», «*Minoristas, agapes y autógrafos*». El interés principal de este folleto es que su autor era testigo presencial de la actuación de Lorca en Cuba y su crónica se caracteriza por una exactitud y frescura extraordinarias.

También de la pluma de Juan Marinello, existe otro folleto,[6] titulado «*García Lorca en Cuba*». Este folleto se divide en dos partes. El título de la segunda es: «*Federico en Cuba*» y trata los temas siguientes: la historia de los seis dibujos de Lorca, hechos en casa de Marinello y los comentarios del poeta sobre ellos; la explicación de las imágenes del «*Son de Santiago de Cuba*»;[7] las variantes del soneto «*Yo sé que mi perfil será tranquilo*», conservado por Marinello; la suspensión de un párrafo del poema «*Degollación del Bautista*» cuyo original fue entregado por Lorca a Marinello; por fin, una reflexión sobre los cambios que sufrió otro poema de Lorca, «*Poema doble del lago Edem*», a partir de la forma en que le fue dejado a Marinello hasta la versión publicada en la edición Aguilar. Completan, además el folleto, 9 fotos, 7 dibujos de Lorca hechos en Cuba y 4 ilustraciones más.

La cuarta información sobre el tema de la estancia de Lorca en Cuba nos la facilita el magnífico y bien documentado libro de Marcelle Auclaire.[8] La eminente autora francesa menciona la estancia de Lorca en Cuba en tres ocasiones. Las dos primeras menciones aparecen ya en la edición francesa, pero la tercera está incluída solamente en la edición publicada en español. La primera vez[9] que se refiere al tema, Auclaire describe cómo le agradó a Lorca Cuba y la acogida de parte de los cubanos; habla del «*Son*», lo explica a base del folleto de Marinello y hace constar cómo en esta poesía también, la poesía de Lorca siempre partía de la realidad y la transformaba; alude brevemente al programa del poeta en Cuba. En otra parte[10] —en realidad en el apéndice— la autora cita la interpretación equivocada del «*Son*» por J. L. Schönberg. La tercera vez[11] que se refiere al tema, lo hace mayormente apoyándose en el folleto de Antonio Quevedo, en conversaciones mantenidas con él y probablemente con otras personas mencionando solamente «diversos testimonios orales». Esta vez los temas tratados son: la amistad entre Lorca y Manuel de Falla, con motivo de la «*Oda al Santísimo Sacramento del Altar*», el tema del viaje a Santiago de Cuba y una anécdota.

II

Esto fue más o menos todo cuanto se sabía sobre el viaje de Lorca a Cuba cuando en diciembre de 1973 llegué a La Habana con una beca de duración de un año. En ese lapso de tiempo se me presentaron amplias oportunidades de investigar el tema reuniendo materiales de volumen e importancia mucho mayores de lo que se podía esperar. Para dar una idea sobre la riqueza de los materiales encontrados en Cuba sirvan unos datos según el tipo de los mismos.

En cuanto a los materiales escritos he encontrado mas de 100 artículos y unos 10 libros que contenían informaciones referentes a la estancia de Lorca en Cuba.

Respecto a las personas que tenían que ver directa o indirectamente con la estancia cubana del poeta me limito a referirme a doce de ellas que me concedían entrevistas grabadas o anotadas y aclararon muchos pormenores del tema. Considero de utilidad dar una breve información acerca de su relación con Lorca. A la cabeza de la enumeración sitúo a Antonio Quevedo y a Juan Marinello por haber sido ellos los que trataban a Lorca por más tiempo, siendo prácticamente los acompañantes constantes del poeta durante su visita. Siguen después las personas que tuvieron un contacto eventual con Lorca conociéndolo en diferentes situaciones y ambientes.

Antonio Quevedo[12-13] ingeniero, director de un programa musical de la Radio Cubana (I.C.R.), murió en 1977. De origen español, se trasladó a Cuba mucho antes de la llegada de Lorca. Estaba casado con María Muñoz, española y antigua alumna de Manuel de Falla. Lorca llegó a casa del matrimonio mediante una recomendación de Manuel de Falla y, aunque se hospedó en un hotel, pasó allí la mayor parte de su tiempo libre con los Quevedo y los numerosos amigos de la casa. Prácticamente Antonio Quevedo era el verdadero anfitrión de Lorca en Cuba.

Juan Marinello — Cuando la visita de Lorca, desempeñaba un cargo dirigente de la Hispanocubana de Cultura y era, de parte de ese organismo la persona encargada de atender a Lorca, organizar su programa oficial, etc. Además, le unían a Lorca lazos de amistad entrañable.

José Antonio Portuondo — Durante la visita de Lorca era estudiante de derecho en la Universidad de La Habana y tuvo oportunidad de escuchar la conferencia del poeta, pronunciada en la Universidad. Conoció a Lorca personalmente aunque el encuentro fue muy breve, en compañía de dos poetas latinoamericanos.

José Lezama Lima — Asistió a la conferencia mencionada.

Mariblanca Sabas Alomá — Señora cubana, funcionaria en 1974 de la Federación de las Mujeres Cubanas. Conoció a Lorca en un círculo de amigos, según el texto de la entrevista que, por otra parte, está lleno de equivocaciones.

Victoria Bru — Señora cubana. En 1930, siendo alumna de María Muñoz de Quevedo, asistía a varias tertulias en las que estaba presente también Lorca. Escuchó las conferencias de Lorca y le pidió un autógrafo que Marinello publica en su folleto.

Carmen Valdés[14] — Señora cubana que por la fecha de la entrevista trabajaba en el terreno de la vida cultural. También ella conoció a Lorca como alumna de María, en la casa de los Quevedo. Además de eso, un primo suyo estaba casado con la poetisa Flor Loynaz del Castillo, una de los cuatro hermanos que eran figuras muy conocidas en la vida intelectual cubana y que daban en su casa famosas veladas y fiestas. Según los recuerdos de Carmen Valdés, también Lorca acudió en una ocasión.

Delia Echeverría[15] — Señora cubana, funcionaria en 1974 de la Federación de las Mujeres Cubanas. También ella conoció a Lorca en la casa de los Quevedo, siendo alumna de María.

Francisco Mota — De origen español, residente en Cuba desde hacía muchos años, por la fecha de la entrevista, estudioso de la literatura. Conoció a Lorca en España, en los años de la Residencia y de la Barraca.

Rosario Carmona — También de origen español, en 1974 actriz de la Televisión Cubana. En los años 30 trabajaba en la compañía de Margarita Xirgu y en una gira por Sudamérica tuvo la oportunidad de conocer a Lorca en Buenos Aires.

Por fin, quedan dos entrevistas que a pesar de ser anotadas y no grabadas como las anteriores, no carecen de interés, por tratarse de una entrevista con Nicolás Guillén sobre sus recuerdos personales acerca de Lorca y de otra con una investigadora, Nydia

Sarabia que me facilitó utilísimas informaciones sobre el discutido viaje de Lorca a Santiago de Cuba.

Acerca de los documentos iconográficos me limito a decir aquí que he encontrado 19 dibujos de Lorca que se pueden considerar desconocidos, puesto que no figuran en la edición Aguilar de 1971, ni en el libro de Gregorio Prieto dedicado a los dibujos de Lorca, de 1955, ni tampoco en otra edición semejante de Antonio Gallego Morell publicada en 1968. He encontrado también 13 fotos tomadas en Cuba por personas y fotógrafos cubanos. Estas fotos tampoco se reproducen en ningún libro dedicado a Lorca, con excepción del folleto de Marinello que contiene algunas.

Con razón se puede decir que los documentos mencionados son prácticamente desconocidos fuera de Cuba, por lo tanto podemos ver en ellos nuevas fuentes para la bibliografía lorquiana. En este trabajo presento los resultados de mis investigaciones, es decir, las conclusiones que modifican o rectifican los conocimientos acerca del tema del viaje de Lorca a Cuba.

III

La llegada de Lorca a La Habana

Según la parte cronológica de la edición Aguilar la llegada cae en la primavera de 1930, pero, tras un examen minucioso de la prensa de aquel período he podido establecer una fecha más exacta: Lorca llegó a Cuba en la primera semana de marzo y partió para España a principios del mes de julio de 1930.

Las conferencias de Lorca en La Habana

Frente a las 4 conferencias mencionadas en la edición Aguilar, he comprobado que Lorca dio 5, y entre los títulos enumerados en esa edición hay sólo 2 correctos. Las fechas y los temas exactos de las conferencias pronunciadas en La Habana, en el «Teatro Principal de la Comedia» son los siguientes:

9 de marzo «*Mecánica de la poesía*»
12 de marzo «*Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*» (Un poeta gongorino del siglo XVII.)
16 de marzo «*Canciones de cuna españolas*»
19 de marzo «*La imagen poética en don Luis de Góngora*»
6 de abril «*Arquitectura del cante jondo*»

El programa de Lorca en La Habana

Casi todos los documentos además de coincidir en que Lorca se sintió muy bien en Cuba, aportan nuevos datos acerca de los lugares, personas y ambientes visitados por él, completando así lo poco que sabíamos hasta ahora sobre la estancia habanera del poeta. De esta manera nos enteramos de la visita a la Universidad de La Habana,[16] al Habana Yacht Club, a la exposición del pintor Gabriel García Maroto,[17] de la participación en el recital para los poetas de «1930» seguida de una reunión informal[18] y del encuentro con unas figuras de la literatura latinoamericana.[19] Estos documentos nos facilitan detalles también sobre las visitas del poeta a dos casas cubanas — a la de los Loynaz y a la de los Quevedo —, cuyos testimonios[20] enriquecen nuestros conocimientos acerca de sus amistades ya conocidas.

Los viajes de Lorca al interior

En la edición Aguilar nada se menciona sobre las excursiones de Lorca a diferentes ciudades de provincia. Es tiempo de llenar esta laguna, tanto más que los documentos

sobre estos viajes ilustran rasgos característicos de la personalidad de Lorca. Además de las excursiones a Varadero, al Valle de Yumurí y a Viñales, mencionadas en el folleto de Antonio Quevedo, Lorca visitó la ciudad de Caibarién[21] en compañía de José María Chacón y Calvo quien como en tantas ocasiones, esta vez también tiró una foto. Éste lo acompañó también a Cienfuegos.[22] Lorca estuvo también en Sagua la Grande cuyo recuerdo nos llegó en la forma de un artículo poco corriente[23] de la pluma del crítico Carnicer Torres, con quien Lorca realizaría otro viaje a Güines.[24] En compañía de Adolfo Salazar el poeta conoció Mariel[25] y Caimito.[26] La excursión a Caimito le inspiró a Salazar una evocación lírica de la figura de Lorca, dos años después de su muerte.

El viaje de Lorca a Santiago de Cuba

El «*Son de negros en Cuba*», con su famoso refrán «Iré a Santiago», suscitó muchas discusiones a lo largo de más de 40 años. ¿Llegó Lorca a Santiago a no? Es conocido que Lorca fue invitado a la ciudad oriental por la filial de la Institución Hispanocubana de Cultura, pero en la fecha anunciada el poeta no apareció en Santiago, hecho que ha dado pie a largas discusiones, especulaciones y opiniones muy contrarias sin que hubiese documento convincente que permitiera resolver el problema. He reconstruído la larga polémica documentando todas las opiniones en pro y en contra de la visita de Lorca a Santiago. Los documentos en orden cronológico, son: dos números[27-28] del «Archipiélago» de Santiago de Cuba, del año 1930; el folleto y las declaraciones de Antonio Quevedo; un artículo de Loló de la Torriente;[29] otro artículo[30] aparecido en las páginas de «El Mundo»; el artículo de Jesús Sabourín;[31] fragmentos del libro de Raúl Roa «Retorno a la alborada»[32]; los artículos[33-34] y las entrevistas de Nydia Sarabia; la entrevista con José Antonio Portuondo; el artículo[35] y la entrevista de Juan Marinello. Las pruebas decisivas que ponen fin a la discusión de muchos años se deben al trabajo de Juan Marinello quien por fin llegó a comprobar la realización del viaje de Lorca a la ciudad oriental con los testimonios de dos personas y una dedicatoria procedente de Santiago de Cuba.

Lorca en las revistas literarias de Cuba

Según la edición Aguilar Lorca publica en Cuba «*La degollación del Bautista*» en la «Revista de Avance» y el «*Son de negros*» en «Musicalia». Eso es verdad, sólo en parte, porque en el número de 15-30 de abril de la «Revista de Avance» encontramos, además de «*La degollación del Bautista*», dos poemas más: «*Danza de muerte*» y «*Soneto*». También vale la pena mencionar las entrevistas con José Antonio Portuondo y Antonio Quevedo porque se refieren a la vinculación de Lorca con la vida literaria de 1930.

La actividad literaria de Lorca en Cuba

Según se conoce hoy, las poesías que forman el libro «*Poeta en Nueva York*» nacieron durante el viaje de Lorca por los Estados Unidos y en Cuba escribió únicamente el «Son», publicado en «Musicalia».

Sin embargo, una atenta lectura del número mencionado de la «Revista de Avance», de tres artículos[36-37-38] de Adolfo Salazar y otro de Emilio Ballagas[39] nos plantea dos problemas: el de las variantes de ciertas obras y el de si Lorca escribió efectivamente sólo el «*Son*» en Cuba o es posible que haya escrito otros textos también.

Respecto al tema de las variantes he encontrado cuatro, tres en poesías y una en prosa, todas diferentes del texto establecido en las «*Obras Completas*»: «*Danza de la muerte*», «*Stanton*», «*Cielo vivo*», «*Suicidio en Alejandría*».

En cuanto al segundo punto, la posibilidad de haber escrito Lorca en Cuba más textos surge a raíz de dos artículos, uno de Adolfo Salazar[40] y otro de Emilio Ballagas,[41] evocando conversaciones con Federico.

Pueden surgir otras suposiciones aun más interesantes. Es que el manuscrito de «*Yerma*», «según dicen», debe estar en Cuba. Una de las fuentes de esta suposición son los artículos de Adolfo Salazar y más aún el hecho de que el manuscrito de «*Cielo vivo*» le fue facilitado por Flor Loynaz. Este hecho habrá dado pie a rumores según los cuales también el manuscrito de «*Yerma*» se encontraba en Cuba en propiedad de las hermanas Flor y Dulce María Loynaz.[42] Por el momento esto es todo cuanto he podido averiguar sobre el tema.[43]

Los dibujos de Lorca, realizados en Cuba

Se sabe que durante su estancia en Cuba Lorca andaba con un lápiz en la mano, es decir dibujando, pero sobre los dibujos sabíamos sólo lo contenido en los folletos de Antonio Quevedo y de Juan Marinello. En este último se trataba de 7 dibujos y de las condiciones de su gestación.

A estos conocimientos podemos sumar las informaciones siguientes: un ejemplar de «*Romancero Gitano*», ilustrado con 9 dibujos hechos por el propio Lorca en Cuba;[44] un dibujo en colores (publicado todavía por Salazar)[45] con el testimonio de la historia del dibujo;[46] dos dibujos[47] a los cuales no he encontrado ningún tipo de referencia, por lo que se pueden considerar desconocidos.

Lorca en el recuerdo de quienes le conocieron

He recogido una serie de anécdotas que recuerdan al hombre, al poeta, al ser maravilloso que era Lorca, a veces en situaciones poco habituales como en las evocaciones de Carnicer Torres,[48] Adolfo Salazar, Juan Ramón Jiménez[49] y otros.

La repercusión de la muerte de Lorca en el continente americano

Entre la infinidad de necrologías y homenajes publicados después de la muerte de Lorca parecen caídos en el olvido los de la pluma de Emilio Ballagas,[50] Manolo Altolaguirre[51] y Alfonso Reyes.[52]

IV

En estas páginas se presenta una pequeña antología de textos: fragmentos de entrevistas y artículos con el objetivo de formar una idea acerca de la variedad y profundidad de los documentos. El criterio de la selección ha sido juzgar cuáles son los textos que enfocan el tema desde los aspectos menos conocidos que puedan contar con el mayor interés de parte de los investigadores y los que a mi juicio son los más curiosos.

Primero, están los testimonios de Delia Echeverría y Carmen Valdés en que se describe la atmósfera de dos casas visitadas por Lorca, la de Antonio Quevedo y la de los hermanos Loynaz, respectivamente.

«. . . Conocí[53] a Federico García Lorca seis años antes de ser asesinado por los verdugos fascistas. . . Cuando Federico visitó La Habana se hospedó en un hotel de la ciudad antigua, pero la mayor parte del tiempo lo pasaba en casa de María Muñoz y Antonio Quevedo, españoles residentes, quienes fundaron el Conservatorio de Música Bach, la revista «Musicalia», la Sociedad de Música Contemporánea, de gran inquietud renovadora, donde yo recuerdo que por primera vez se cantaban las «Siete canciones españolas» de Manuel de Falla, obras de otros compositores como Stravinsky, Schönberg, Halffter y otros más. Ellos también crearon en Cuba e impulsaron el movimiento coral cuyas huellas nosotros todavía estamos recogiendo en la enseñanza de esta materia. El hogar de los Quevedo fue un centro cultural. Allí concurrían los músicos, los intelectuales como Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Alejo Carpentier y extranjeros como el

propio Federico, Adolfo Halffter, Fernando de los Ríos, Juan Ramón Jiménez, el guitarrista Sáenz de la Maza y tantos otros. A él le gustaba mucho el ambiente de aquella casa. María y Antonio eran de la gente que trabajaba sin descansar por alcanzar una meta de cultura para el pueblo, ese carácter que se conocía por su sencillez y honradez. Ella era pianista excelente. Había sido alumna de Manuel de Falla, tenía una gran sensibilidad, cultura, estricta de empresa. Quevedo es[54] ingeniero y musicólogo. Reside en La Habana y aun dirige programas de música, música radial y está cerca de los noventa años y creo yo que ya ustedes también lo han entrevistado.

Yo frecuentaba la casa de María porque era su alumna de música y es allí donde conocí y traté a Federico. Por esta época ya él había escrito poemas y su «*Romancero Gitano*». Yo era muy joven y no tenía la capacidad para enjuiciarlo, pero su presencia me deslumbraba. Quizás debido a la pasión con que María nos encivilizaba con sus relatos de la vida peregrina de los gitanos. . .

Yo lo recuerdo muy espontáneo, cuando se sentaba al piano, piano de cola que tenía María y cantaba y cantaba, siempre a media voz. Las canciones eran recogidas del folklore español, cantaba con gran expresión. Decía sus versos como nunca más he oído interpretar la poesía. En más de una ocasión salimos a caminar por las calles de la Habana Vieja, por la plaza de la Catedral, la bahía donde había lanchitas, íbamos con Sandalio Juncos, él, Sandalio y su esposa que eran extranjeros, yo no recuerdo que eran de Costa Rica, eran extranjeros de América. María, Antonio y otras personas también. Lo recuerdo como un chiquillo juguetón, contando y riendo a la par de María, contando anécdotas. Para él eran como pequeñas aventuras todas aquellas cosas. Él disfrutaba del cielo y la noche tropical y recuerdo que una vez caminamos mucho para encontrar un timbiriche donde vendían chocolate con churro. Esto para él fue muy divertido. Era un lugar popular. A mí me parece que estas cosas le divertían a él más que las reuniones formales, como a la que asistimos una noche en la residencia Estucho Masía, un dueño de la cervecería «La Polar». Ellos eran de la burgesía culta, pero gente que tenía sensibilidad para estas cosas y admiraban a él y allí le pidieron que cantara. Él cantó. En el piano, recuerdo que se acompañaba con armonía. Él nunca tocaba la melodía, por lo menos yo nunca lo oí. Lo vi dibujar en el brazo del sillón, en la casa de María, el dibujo de los limones. Asistí a la conferencia que él dio en la Sociedad Hispanocubana de Cultura sobre la canción de cuna. . .»

«Mis[55] recuerdos son pocos. Yo tenía 14 años, estudiaba en la Escuela Normal de Maestros, el fin de curso, cuando en ese abril de 1930 estuvo García Lorca en La Habana por tres meses. Juan Marinello se ha referido a las sorprendentes veladas en casa de los poetas Loynaz. También Carpentier el otro día[56] aunque sin mencionar los nombres de los hermanos Loynaz, pintó el ambiente de aquella casa en un maravilloso documental de La Habana del año 12 al 13.

Yo tenía una conexión privada con esa familia, puesto que un primo mío era casado con la más joven de las poetisas, la llamada Flor. Ellos eran cuatro hermanos, Carlos y Enrique y Dulce María que es la más calificada, la editada en Madrid —tiene dos tomos de poesías editadas en Madrid— y Flor que tenía, que ejercía su arte de un modo absolutamente íntimo, sin darlo a la publicidad. Pero también era conocido que los cuatro hermanos tenían un extraordinario talento. Son hijos del generalísimo Enrique Loynaz del Castillo, que hizo la invasión junto con Maceo y compuso nuestro «Himno Invasor» que es una melodía vibrante, muy conocida por todo el pueblo cubano.

Esa casa, me sería difícil pintarla de un modo breve, no, hace muchísimos años que yo no visito esa casa. Pero en aquella ocasión mi primo estaba recién casado y sí, la visitaba. Era una casa donde se reunía toda la intelectualidad cubana: poetas, escritores, artistas, músicos, era un punto obligado de reunión y también todos los que defilaban

por La Habana, los españoles: Federico, Giner de los Ríos, . . . García Echánis, en fin, todos los españoles notables que visitaban por esta época La Habana, invitados más que nada por La Institución Hispanocubana de Cultura, que presidía don Fernando Ortiz. Así es que vino García Lorca a Cuba a dictar unas charlas por la Hispanocubana.

Volviéndome a mí, en aquel momento yo no asistía a ningún tipo de estas actividades, era sumamente joven, estaba puramente estudiando de un modo muy académico. No tenía la medida de quién era García Lorca. Pero una noche fui invitada allí, con mi primo, a una reunioncita. Otras veces había estado también en la familia. Es cierto que las veladas eran sorprendentes. Deben de haberlo sido mucho más, cuando no haya notado tan familiar como el de aquella noche, que los presentes eran puramente los hermanos, mi primo, la costurerita de la casa — la poetisa Dulce María tiene una exquisita poesía decicada a Cheché, la mujer que hacía flores artificiales, y entonces una maravillosa poesía dedicada a su amiga, ya era gente así, este tipo de gente.

Me cuentan que en otras ocasiones Federico, en sus numerosas visitas a esta casa, invitaba, les exigía casi a los hermanos que trajeran la servidumbre de las fincas, de otras casas que ellos poseían por aquí por La Habana. Lo que les gustaba actuar, para el poeta. Y eso es lo que más recuerdo yo. Tiene que haber sido muy interesante para Federico García Lorca, como para todos los que visitamos aquella casa, aquel ambiente, porque un ambiente en aquella época de surrealismo, de extravagancia, de todas estridencias del arte contemporáneo, era un ambiente muy intimista, ellos representan la poesía intimista, son muy influenciados por Juan Ramón Jiménez, en el caso de Enrique, un poeta que ya murió, se dice que tiene influencia muy notable de Edgar Allan Poe. Son entregados a la cosa trágica, la cosa sombría, al pesimismo, al derrotismo. Eran gente, se comentaba que eran . . . muy anormales, muy extravagantes, pero vivían un mundo absolutamente irreal, y lo vivían de un modo sincero, de un modo absolutamente real. Si se disfrazaban, como dice Carpentier, con trajes de los siglos XVI. o. XVIII, con pelucas o si se ponían trajes de indios seminola o de charros mejicanos era porque tenían unas colecciones de baules, más baules y más baules, llenos de cosas, productos de sus viajes por todo el mundo, dieron una vuelta al mundo los cuatro hermanos juntos. Allí hay una cantidad de trajes y vestidos, si se imaginaban que eran otra gente, se desdoblaban, era un caso muy especial desde el punto de vista psicológico y lo hacían de un modo muy sincero. Pero dentro de eso la casa, la sombría era un museo, estaba toda llena de objetos de arte, valiosísimos todavía, dicen que tenían un jarro de metal . . . piezas muy valiosas y toda aquella sombra, aquella oscuridad en aquella, diríamos casi suciedad, porque tampoco la casa estaba muy bien atendida, todo hacía un delicioso andún o un terrible abandono, porque a mí me parecía delicioso. Ellos vivían su mundo. . .»

Entre los artículos, quiero destacar dos. En el caso del primero se trata en realidad de dos artículos. El autor firma con el seudonombre del «Curioso Parlanchín», siendo su nombre verdadero Emilio Roig de Leuschenring. Él fue ensayista, historiador, director literario de la revista «Social» y animador del «Grupo Minorista», el más considerable y que mayor importancia tenía entre las numerosas asociaciones, grupos literarios en las primeras décadas del siglo XX. en Cuba. En su artículo, el «Curioso Parlanchín» alude a otro artículo, escrito por Carnicer Torres, sobre Lorca y expresa su opinión en forma irónica respecto al contenido y juicio de su colega. A su vez, hay que decir que es muy difícil interpretar del todo bien lo que dice Carnicer Torres sobre Lorca por utilizar muchos vocablos, voces inventados por él mismo, fenómeno que correspondía por completo a las normas y costumbres de los poetas, escritores que pertenecían a algún movimiento de vanguardia. El otro artículo es más bien de carácter lírico, su autor es Adolfo Salazar, musicólogo español, quien conocía a Lorca ya desde España y que era muy amigo de Antonio Quevedo.

Habladurías por el «Curioso Parlanchín». Federico García Lorca, poeta ipotrocasmo.[23]

«. . . Ahora que ustedes, lectores, conocen bien al García Lorca, 'amigo mío', voy a contarles lo que le ocurrió en su visita reciente a Sagua la Grande, 'lo más fenomenal', según él, que le ha ocurrido en su vida.

— Allí conocí —me dijo— al hombre más extraordinario, más genial de nuestros tiempos, y tal vez, también de todos los tiempos. Pero eso es poco —añadió— he tenido la gloria de que ese verdadero superhombre escribiera un juicio sobre mí, mi obra poética, sobre mis conferencias, que lo considero como mi verdadera y definitiva consagración, el elogio más alto que de mi personalidad literaria puede haberse hecho. ¡Y qué manera de comprender e interpretar el arte, la literatura, la vida! Cada palabra suya es una sentencia salomónica. . . — Pero —le interrumpí — ¿quién es este genio que así te entusiasma?

— Entusiasmo, no, —rectificó— eso sería poco: me enajena. Se llama A. Carnicer Torres. Vive en Sagua la Grande, desconocido, casi, así es de injusta la humanidad. Fue a mis conferencias, hablé con él varias veces. A las primeras palabras me di cuenta de que había tropezado con un hombre extraordinario. Y ahora acaba de escribir en un periódico de Sagua un artículo que aunque breve, es una verdadera obra maestra, inimitable. ¡Y pensar que está consagrada a analizar y estudiar mi obra literaria! ¡Léelo!; y si después de que lo leas, no te enajenas como yo, es porque no tienes sentimiento, o porque eres un envidioso, envidioso sí, por haber sido yo el elegido, y no tú.»

Leí el artículo. Léelo tú, también lector — íntegro. Sin poner ni quitar palabra alguna, ni punto, ni coma, aparece al centro de esta página. No creo pecar de exagerado si afirmo que es lo más extraordinario que ha salido de cerebro y pluma humanos (si Carnicer Torres escribiera a máquina, cámbiese la pluma por la máquina, y déjese el humana, pues tratándose de Carnicer Torres, su máquina de escribir debe estar ya humanizada).

Y tú, amigo García Lorca, ¡dichoso tú!, mil veces feliz que has logrado la mayor de las consagraciones: que Carnicer Torres te encomie al extremo de calificarte «como poeta ipotrocasmo», que considere tu obra de tal calidad que llegue a afirmar que tú «has dado un epónimo a la nueva ritma literaria»; y como si eso fuera poco, te juzgue un magnífico revolucionario «que se revela contra el epítrope». ¿Quién se ha atrevido a decir eso de los poetas contemporáneos? Pero dice más de ti: «García Lorca en sus fenomenologías hace razonamientos intencionales; es un dialéctico y metafísico analista; está contra los paranoicos, contra esos apasionados oníricos visionarios soñadores de todas las épocas. «¿Cómo rabiarán Marinello, Tallet, Serpa, Roselló, Acosta y tantos que entre nosotros se consideraban grandes poetas? ¡Dichoso tú, amigo Federico! ¡Cuánto te envidio, poeta ipotrocasmo! ¡Y déjame, por lo menos, revelarme también contra el epítrope!

El epicentro psicógeno y la euforia en la rítmica lorquiana[57]

garcía lorca —poeta ipotrocasmo— el que ha dado un epónimo a la nueva ritma literaria, nos ha visitado no ha muchas horas y desde el tríptico escenaril del taliano caserón «principal», nos dio toda la euforia de su ritmo.

su principal centro, gira en su alma, en su psiquis, preparada — véase porque vórtice plasmático — en una clarividencia poseedora, de la nueva fase, que nos ha inoculado en su peroración literaria, la que apartándose de las medias tintas nos ha bañado de lleno en el anate substancial. . .

garcía lorca se revela contra el epítrope; estirpando del plano, y no admitiendo como arbitrios, la introducción de las ideas medioevales, restadora de fuerzas a la euforia del verso preponderante que es la atención de hoy.

él — federico garcia lorca — en su «romancero gitano» y en sus estilísticas pro ducciones desde occidente, ya nos indicaba la ruta como maquiavelo que anunciaba una gran tempestad en las letras — y así yo — embebido en su nueva mecánica, le oí, le escuché encontrando en su vasto campo explicativo no a las simples luciérnagas de luces fluctitivas, sino lampos eclatantes, prepotentes focos lumínicos, cuyas proyecciones han dejado a algunos (que se precian intelectuales) en miopías tiniebliscas.

todo lo que gravite en una técnica nueva (como no es comprensible), se adapta a la sustracción de fuerza y de calor — por consecuencia — como fenómeno físico, restándole todo esto a un cuerpo viene a la inanición.

pero aquí no vendrá: pues ya todo el que lee y escudriña y se ha querido quitar las «escamas» de la retrogradación, con las obras surgidas por un osvaldo spenglér, por un ofander, mejerson, jean steing y otros, y los mismos de lorca tiene que convenir en que ya los versos de cadencia han pasado a las concupiscencias de la historia.

garcía lorca en la tribuna, en sus obras, en sus artículos, ha probado ser un poeta factista — de hecho — y por añadidura eidecos — sustancioso — él se traspone en el magisimo dadaísta: en su mecánica él se va más allá de la literatura — la nada —.

garcía lorca — como josé maría carretero — en sus fenomenologías hace razonamiontos intencionales, es un dialéctico y metafísico analista, está contra los paranoicos, contra esos apasionados oníricos visionarios soñadores de todas las épocas.

fui a oír en tribunicio cerco a garcía lorca, porque interpretando la vigencia de su modulo, sabía que no iba a encontrarme melismos de cadencia cansona, sino la puridad, que una fobia literaria no echada en campo desbombero, llevaba toda enfática etimología de la palabra no sobada.

en el asta de las nuevas orientaciones de letra flamea el pendón verdoso de la esperanza, y en la clepsidra del tiempo está ahora que los mosetones, los surgidores, limpien el cerebro de toda paranoia y le digan a los vejetarianos: «aquí estamos con todo nuestro litargirio».

Adolfo Salazar: El mito de Caimito a. carnicer torres

«. . . Un día subíamos sudando copiosamente la cuestecilla que va desde la glorieta de Mariel a la Academia. En el camino, encontramos a una muchacha prieta, que levantaba nubes de polvo con su vestido de noche, última moda neoyorquina. Federico la interpeló en seguida. No sé cómo, salió la conversación de los sones. La negrita tenía un hermano marimbero.

— Toca la marimba como un ángel — aseguró. Y la imagen extasiaba a Federico.

— ¿Te imaginas tú —me decía— esta estampa de un ángel como el carbón, con grandes alas blancas, envuelto en una túnica que arrastra como el vestido de su hermana, con una Biblia bajo el brazo y tocando —¡Buuum! ¡Buuum! ¡Buuum!— la marimba? Pues así debe de ser el paraíso de los negros.

Una deducción ingenua, claro está. Pero Federico era poeta y su misión era de crear imágenes. Mitos. Como el mito de Caimito.

El nombre de Caimito del Guayabal se ha hecho célebre en España, a lo menos en los círculos donde Federico era el foco de animación y de genio. Círculos, que no eran precisamente el Nuevo Club, ni el Casino, sino la modesta trastienda de alguna cervecería o de restaurante económico nocturno. Aquella noche de Caimito debíamos estar todos embrujados. Por eso. Lo que vimos no se volvió a ver más y todos los que fueron a Caimito a ver sus maravillas se volvieron decepcionados. No me recuerdo bien de quiénes éramos: él, Conchita Freyre y su hermana, María y Antonio Quevedo, Maroto, el pintor. Habíamos hecho un largo paseo por los pueblecillos de la marina. Habíamos corrido a lo largo de esos paisajes de tarjeta postal con el campo muy verde, muy rojos los flamboyanes, muy

amarilla la tierra y el cielo de un azul de Prusia. Un guajiro montado sobre un caballo bayo (en España se dice «color Habana») que parecía descuadernarse como un barco viejo, hizo un gran saludo a las señoras. Federico se quedó mirándolo largo tiempo: hubiera querido comprarle el sombrero.

La casita de campo era de cedro. Dentro de ella se respira un aroma exquisito.

— Esta es la casa de Romeo y Julieta — sentenció Federico y nos anunció incontento que iba a hacer un drama donde el personaje principal tuviese la barba dorada de Fonseca. Desde la galería veíamos ponerse el sol y tomábamos sorbetes.

— Es la hora — dijo — en que toda La Habana toma sorbetes. Y su gesto, la cuchara en la mano, se magnificaba de tal modo que veíamos a La Habana entera tomar sorbetes en un ritmo cadencial, curvo y lento.

— Tin, tirrin, tirrin, oíd cómo suenan miles y miles de cucharitas.

Cuando llegamos a Caimito era medianoche. Acababa de cesar la lluvia y el campo entero salía a respirar la frescura húmeda y perfumada. Todo el campo vibraba y podía oirse su estremecimiento. La noche sin luna era de un negro hondísimo, pero las estrellas brillaban como diamantes.

— Hoy han salido todas las estrellas —decía—. Porque no siempre salen todas las estrellas.

También habían salido todos los cocuyos, que volaban por encima de la máquina, de un borde a otro de la carretera.

— Vamos por un emparrado de aire y los cocuyos son los farolitos de verbena de la reina Mab.

En la plaza de Caimito, el árbol tutelar y titular parecía de verde jade, bordado y abalorioso. Era transparente, como incorporal, y cada hojuela estaba ribeteada por un collarín de globitos de agua. Las casas de azul suave, de un tono malva delicado, de un rosa salmón, de un verde tierno o de un amarillo de marfil, parecían ser simples superficies coloreadas a la acuarela o bordadas en seda fina sobre el terciopelo profundo del cielo. Las palmeras eran columnas espectrales de ceniza y los cocoteros abrían serenamente sus curvas para coronar el ritmo de conjunto.

Todo Caimito dormía. Por la arena ocre chascaban nuestros pasos como si marchásemos por un camino de azúcar. En una galería baja, frente a una incomprensible pirámide de piedra Federico se sentó junto a una mata de albahaca y nos anunció su propósito de no moverse de allí en toda la vida. Maroto pareció entusiasmado con la idea y concibió el propósito, más tarde llevado a cabo a instalarse en Caimito para pintar al pueblo entero y a todos sus habitantes. El alcalde, que era un immenso guajiro, acogió bien el proyecto y lo albergó en las espaciosas celdas de la cárcel municipal, siempre vacía. Allí creo que Maroto pintó al fresco sus paredes y, si fue así, allí deben de continuar sus pinturas. . .»

El punto más discutido de la estancia de Lorca en Cuba siempre ha sido la aceptación o el rechazo del hecho de que el poeta llegó a Santiago de Cuba y en este tema ya se habrá dicho todos los pros y contras. Para terminar la polémica de más de 30 años, veamos los documentes convincentes de la afirmación, reunidos por Juan Marinello:

Juan Marinello: El poeta llegó a Santiago

El hecho de ocupar, en ausencia de Don Fernando Ortiz, la dirección de la Hispano Cubana de Cultura, me convierte un poco en testigo de mayor concepción. Tengo recuerdo y constancia de los obstáculos y aplazamientos que estorbaron el viaje de Federico a Santiago. Conservo sobre ello algunas cartas de Max Henríquez Ureña, presidente de la H.C. en la capital de Oriente.

Con fecha de 13 de marzo de 1930 me escribe el sabio historiador de nuestra literatura, trasladándome el vivo interés de Santiago por oír al autor del Romancero Gitano. Leo ahora algunas frases del viejo documento: «Por su carta me entero de la nueva 'rajadura' de Eugenio D'Ors . . . Veo que ha llegado García Lorca. En marzo nos es imposible traerlo. ¿No prolongará su estancia hasta abril? Si así fuese nos convendría traerlo a principios de dicho mes. . .»

La visita de García Lorca se anunció en Santiago, pero no se produjo en la fecha indicada. En carta de 6 de abril me comunica Max:

«Hemos salido del mejor modo posible del momentáneo conflicto que ayer nos planteó la ausencia de García Lorca. Después de las seis de la tarde, hora en que hablé con usted y pude aclarar lo que el silencio de Silva y López Dorticós no me había hecho saber a tiempo —esto es, que después de propuesta por Silva la fecha del sábado y aceptada por mí, el conferenciante desistió de venir— me di a coordinar algunas ideas sobre el propio García Lorca y, ya que no había modo de dar contraorden y hubiera sido de pésimo efecto despedir a nuestro público, que colmaba el salón de actos, pronuncié una conferencia sobre «*García Lorca y el Romancero*». Le mando un recorte que le informará mejor que estas líneas volanderas que le escribo. Ya que el público iba a conocer a García Lorca quise que de alguna manera realizara ese propósito aquel que no conociera a fondo su obra y se llenó de algún modo, aunque deficiente, el hueco vacío.»

Propuesta nueva fecha para el viaje, recibí, el 7 de abril un telegrama de M. H. U., rogándome una semana de aplazamiento. En carta del día 16 lamenta ampliamente lo ocurrido y reitera la ansiedad de la ciudad por oír a Federico. En tarjeta del día 19- insiste en la posposición de la fecha y en el deseo de la visita. Superadas las tercas difi, cultades —por el poco tiempo y la mucha actividad del poeta— se produjo el viaje. El esperado huésped llegó a Santiago de Cuba en los últimos días de abril y ofreció allí, en los salones de la Escuela Normal, su charla sobre *Mecánica de la nueva Poesía.*

El recuerdo de la visita santiaguera de Federico está vivo en muchas gentes responsables y a ello se refiere Jesús Sabourín en un artículo esclarecedor. . .

Por otro lado, no son pocas las personas vivas que recuerdan en Santiago la presencia de Federico. Y la confirman hoy. La compañera Nydia Sarabia[33, 34] ha realizado un excelente trabajo investigador y enumera como testimonios vivientes, los de Fela Tornés, Juan Francisco Sariol, el Prof. Malo de Molina, Rodolfo Hernández Giro y Margot Suárez Serrano. Muchos más podrían añadirse.

Hace algún tiempo, sin dudas sobre el viaje de García Lorca a Santiago, pero queriendo sumar en mi libro sobre Federico en Cuba todo valioso, me dirigí a la ilustre profesora de la Escuela de Letras y Artes de la universidad de La Habana, Camila Henríquez Ureña, recabando una nueva confirmación decisiva. De ella recibí esta carta:

17 de diciembre de 1965.

Dr. Juan Marinello

Universidad de La Habana

Querido maestro y amigo:

Sobre la visita de García Lorca a Santiago de Cuba nada puedo añadir a lo que le referí el sábado pasado. Se había anunciado varios días antes que Federico ofrecería una conerencia en la sala de actos de la Escuela Normal de Oriente. El público se congregó para escucharla pero el conferencista no llegó a la hora en que se le esperaba. Max entretuvo al público con una charla sobre García Lorca. Pocos días después, recuerdo que conocí a Federico una tarde en que mi hermano Max lo llevó a casa de mi padre, el Dr. Francisco Henríquez y Carvajal, médico, a quien el visitante deseaba consultar. Recuerdo que vestía Federico en aquella ocasión un traje claro, de material ligero, y contaba, complacido, que le había costado sólo cinco pesos. También recuerdo que le noche del siguiente día

al fin ofreció Federico la anunciada conferencia; nos habló de su teoría del hecho poético y, en Santiago, recitó su son «Iré a Santiago». Es todo cuanto sé. Tal vez Fela Tornés y seguramente Max, que está en la Universidad de Puerto Rico en este momento, puedan darle nuevos datos.

Cordialmente, Camila Henríquez Ureña.

Por si faltase una última prueba irrebatible, puedo ofrecer hoy, ilustrando este artículo, el facsímil de una dedicatoria de García Lorca a Carmen González, escrita de su letra inconfundible y en Santiago de Cuba. A su pie, quedan precisados el origen y las circunstancias de este documento, primordial para al registro de la escala cubana del gran andaluz. . .

La dedicatoria de Federico García Lorca a Carmen González, firmada y fechada en Santiago de Cuba es, sin duda la prueba plena que liquida la duda sobre su presencia en la ciudad oriental. Su misma importancia pide aludir a su origen. Alfonso Hernández Catá fue, con Rufino Blanco Fombona, el escritor americano que descubrió más tempranamente la singularidad y excelencia del verso de Federico. En la primera juventud, cuando los poemas del autor de Yerma andaban en las manos de las gentes antes que en las páginas de sus libros, el narrador cubano y el crítico de Venezuela proclamaron su nivel y profetizaron su grandeza.

El ensayista de la Mitología de Martí pidió a García Lorca en Madrid que, al viajar Cuba y llegar a Santiago, visitase a su prima Carmen González, persona por la que sentía Hernández Catá singular estimación y a la que dedicó su bello poema Canción de las horas perdidas. Federico fue acogido fraternalmente en la casa de Carmen González, y al terminar su breve estancia santiaguera, le dejó el recuerdo de su autógrafo.

Muerta Carmen González, sus papeles literarios pasaron a su prima Margarita Catá, hija del escritor Álvaro Catá. La depositaria de estos papeles los envió para su custodia al Dr. Antonio Barreras. Al amigo invalorable debemos el preciado documento, que desde aquí le agradecemos.

J. M.»

Erzsébet Dobos

NOTAS

[1] Federico García Lorca: Obras Completas. Madrid, Aguilar, 1971. décimosexta edición. De aquí en adelante: O. C.

[2] O. C. Notas. Cronología, p. 1906.

[3] O. C. Varia. Entrevistas y declaraciones XII. «Iré a Santiago de Cuba» ps. 1712 y 1716.

[4] El Poeta en La Habana. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, Ministerio de Educacion, 1961.

[5] Puesto que Antonio Quevedo fue una figura clave de la estancia de Lorca en Cuba, se tratará de su figura con más detalle en las II. y IV. partes.

[6] Juan Marinello: García Lorca en Cuba. La Habana, Ediciones Belic, 1965.

[7] En la revista «Musicalia» donde apareció por primero, el título es «Son». Musicalia, La Habana, abril—mayo de 1930, p. 43. En O. C. el título es «Son de negros en Cuba» p. 530. Aquí cito por el folleto de Marinello.

[8] Marcelle Auclaire: Vida y muerte de García Lorca. México, Ediciones Era, 1975. (primera ed. 1972.)

[9] Marcelle Auclaire: vida . . . ps. 194—198.

[10] idem. p. 375.

[11] idem. ps. 395—400.

[12—13] Más detalles en la parte IV.

[14] Fragmentos de la entrevista se encuentran en la parte IV.

[15] Una parte de la entrevista se encuentra en la parte IV.

[16] John A. Crow: Federico García Lorca en Hispanoamérica. Revista Iberoamericana, noviembre de 1939. ps. 311—312.

[17] Juan Marinello: García Lorca . . . p. 30.

[18] Revista de Avance, 15 de mayo de 1930. Emilio Ballagas: Un recuerdo de García Lorca Carteles, 24 de julio de 1938. Raúl Roa: Retorno a la Alborada, ps. 401—402.

[19] Entrevista con José Antonio Portuondo, realizada el 22 de julio de 1974, en La Habana. Emilio Ballagas: Un recuerdo . . .

[20] Entrevista grabada con Delia Echeverría, el 15 de enero de 1975, en La Habana. Una parte se encuentra en la parte IV. Entrevista grabada con Carmen Valdés, el 13 de enero de 1975, en La Habana. Una parte se encuentra en la parte IV.

[21] Revista de Avance, 15—30 de abril de 1930, ps. 101—102.

[22] Chacón y Calvo en la poesía de Lorca, por Silvia Landa, Romances, abril de 1968, ps. 6—7.

[23] Habladurías por «El Curioso Parlanchín»: Federico García Lorca, poeta ipotrocasmo. Carteles, 27 de abril de 1930.

[24] Raúl Roa: Retorno a la Alborada ps. 402—403.

[25–26] Adolfo Salazar: El mito de Caimito. In memoriam. Carteles, 20 de febrero de 1938.

[27] Archipiélago, Santiago de Cuba, abril de 1930.

[28] Archipiélago, Santiago de Cuba, diciembre de 1930.

[29] Loló de la Torriente: García Lorca y Santiago. El Mundo, 14 de abril de 1968.

[30] Cartas a El Mundo. El Mundo, 21 de abril de 1968.

[31] Jesús Sabourín: Federico García Lorca en Santiago de Cuba. Revista de la Universidad de Oriente, marzo de 1962.

[32] Raúl Roa: Retorno a la Alborada, ps. 402.

[33] Nydia Sarabia: Cuando García Lorca estuvo en Santiago. Bohemia, 10 de septiembre de 1965.

[34] Nydia Sarabia: Algo más sobre García Lorca. El Mundo, 18 de abril de 1968.

[35] Juan Marinello: El poeta llegó a Santiago. Bohemia, 31 de mayo de 1968.

[36] Adolfo Salazar: Federico en La Habana. In memoriam. Carteles, 23 de enero de 1938.

[37] Adolfo Salazar: El mito de Caimito. In memoriam. Carteles, 20 de febrero de 1938.

[38] Adolfo Salazar: La casa de Bernarda Alba. Carteles, 1 de abril de 1938.

[39] Emilio Ballagas: Un recuerdo de García Lorca. Carteles, 24 de julio de 1938.

[40] Adolfo Salazar: La casa de . . .

[41] Emilio Ballagas: Un recuerdo de . . .

[42] Entrevista grabada con Carmen Valdés . . .

[43] Después de entregar este artículo a Acta Litteraria, me llegó el N° 3536 de Blanco y Negro (6—12 de febrero de 1980) con la noticia de Moisés Pérez Coterillo (pp. 46—48) acerca del hallazgo del manuscrito de «Yerma» en La Habana.

[44] Entrevista grabada con José Antonio Portuondo . . .

[45] Adolfo Salazar: Federico en La Habana . . .

[46] Entrevista grabada con Delia Echeverría.

[47] Información facilitada por Antonio Vázquez-Gallo, director de programas de I.C.R., en cuyo poder están actualmente los dibujos.

[48] Habladurías . . .

[49] Juan Ramón Jiménez: Caricatura lírica de Federico García Lorca. Revista Hispánica Moderna, New York, abril de 1935.

[50] Emilio Ballagas: Federico y la muerte. Social, diciembre de 1936.

[51] Manuel Altolaguirre: El poeta García Lorca. Ultra, La Habana, julio de 1939, pp. 85—86.

[52] Alfonso Reyes: Cantata en la tumba de Federico García Lorca. Repertorio Americano, San José, diciembre de 1937.

[53] Entrevista grabada con Delia Echeverría . . .

[54] Antonio Quevedo murió dos años más tarde.

[55] Entrevista con Carmen Valdés . . .

[56] Se trata de un documental en homenaje al 70. cumpleaños de Alejo Carpentier que en realidad es una serie de entrevistas filmadas en La Habana, en 1974.

[57] Según la ortografía original.

The Origins and Originality of American Culture

International Conference in American Studies

The Department of English of L. Eötvös University organized a major international conference in American Studies in Budapest between 9—11 April 1980. The conference attracted almost ninety participants including some half a hundred American, Bulgarian, Czechoslovakian, English, GDR, GFR, Polish, Soviet and Spanish scholars. The programme of the conference promised a good many interesting lectures, mostly on American literature, some on linguistics and some on the history of ideas. These were actually the main sections the agenda was constructed of and the sessions were deliberately planned as to offer a rich choice of topics to be discussed. Chairpersons were encouraged to conduct an entirely free discussion in each of the sessions and this greatly contributed to the undisputed success of the conference.

Asked about the general theme of the meeting, Professor Péter Egri, head of the English Department and host of the international conference said that the origins and originality of American culture had been discussed in order to investigate the problem of what had become of European ideas and cultural phenomena when they reached the United States. "At first, Professor Egri pointed out, European stimuli influenced American culture. At a second stage, American culture became original in the sense that it found its own voice; and at the third, present stage, US culture seems to be making an impact on European culture." Professor Egri admitted that it would be rather difficult to pinpoint the time American culture had really reached the stage of originality. "For instance, in literature, poetry had come, through Edgar Allan Poe and Walt Whitman, to have an impact on the French poet Baudelaire, and through him on the European symbolists. In prose literature the date of originality was reached somewhat later, and in drama it was not before the appearance of Eugene O'Neill that scholars speak of an American drama of both national and international stature. By World War I American culture reached a stage of universal importance."

Organized under the auspices and in the lecture rooms of the Hungarian Academy, the opening session was chaired and greeted by Professor Miklós Szabolcsi, President of Department I of the Academy. There were no formal introductions, instead, modern American and Hungarian wind music was performed to be followed immediately by the plenary lectures. First among the speakers was Professor Péter Egri who devoted his attention to the relationship between the epic tradition of European drama and the birth of American tragedy. Concentrating this time on Eugene O'Neill, Professor Egri declared that "modern American drama . . . is not only a mirroring of alienation but also a dramatic victory over it. For this very reason, 20th century American drama has been able to receive and to reshape European influences and — turning the tide — has become an inspiration for European drama as well." Professor John W. Rathbun of California State University who is currently Fulbright-Hays Professor of American Studies and American Literature at the Babeș-Bolyai University, Cluj, Roumania, analysed the theory of national character formulated by antebellum intellectuals which provided an ideological frame for viewing experiences, thus exercising "an astonishing hold on American thought and opinion". Similarly complex was the approach to American literature of Professor Yassen Zassursky, Dean of the Faculty of Journalism of Moscow's Lomonosov University who talked about the historical components of American litera-

ture. Professor Hans Bungert of Regensburg University emphasized the importance of a typology of functions that can be assumed by character names in fiction, or, as he put it, "a theory of charactonymics, as one might call this branch of what has become known as literary onomastics". The lecturer concentrated on the contextual importance of names rather than their meanings as such, using three American short stories as starting points. To close the plenary, Vyacheslav P. Shestakov of the USA and Canada Institute of the Soviet Academy delivered a lecture on "the American dream" and pointed to the double nature of this concept: the bourgeois apologetic dream as differing from the democratic dream.

Music by John Cage contributed the final touch to the opening session, which was followed by some 80 lectures and discussions in four sections. It seems quite impossible to introduce all the lectures which hopefully will soon be published in a bulky volume by the Hungarian Academy. Instead, a few of the most original contributions will give the reader a fair view of what the conference achieved intellectually.

Sections A and B were totally devoted to literature and lasted for two and a half days. Some of the sessions were very successfully constructed so as to offer intellectual framework for scholars dealing in the same field.

Four lectures, for example, discussed the work of Hawthorne at a session chaired by Professor Astrid Schmitt v. Mühlenfels. Kent Bales of the University of Minnesota analysed the author's meditations on the origins of American culture which "led him to consider whole systems of belief, defined through sign systems that resemble language in their workings. Furthermore, like a semiotician or modern linguist, Hawthorne found it easier to describe such a system than to explain how it could change. Yet he sought to understand historical change and to devise a means for measuring it." Bales argued that "*The Scarlet Letter* is 'about' the conflict between two world-views, between two spheres of meaning. But as the third scaffold scene suggests, systems are never quite properly spherical for all who inhabit them, and as 'The Custom-House' shows, the system of the present contains much of the past."

While the Minnesota scholar treated "pictures, signs and stereotypes" with Hawthorne, Aladár Sarbu of the University of Budapest depicted the image of the artist in Hawthorne's works. "Being a symbolist — Sarbu explained — Hawthorne often resorts to the device of providing very conspicuous signposts to his meaning in the form of objects of art. They are for the most part pictures, but other imitations of reality are also put to use for the purpose. In using art-objects to reveal or to reinforce meaning he is in a tradition which goes back to the Gothic novel and can boast such representatives as Hoffmann, Poe, Gogol, Oscar Wilde and Henry James. Occasionally, these pictures may retain a touch of Gothicism, as for instance in *Gables* where the spirit of the long dead Colonel Pyncheon seems to be imprisoned in the portrait of him hanging on the wall in one of the rooms of the house, and at times enables it, as it were, to take some part in the action, or at least to comment on it. But even in these cases, the pictures are primarily symbolic of the meaning and power of art. And because we are always made aware of the relation in which they stand to their originals, they are also symbolic to the relationship between art and life."

Different was the approach to Hawthorne's œuvre applied by Bálint Rozsnyai of the University of Szeged. His lecture explored "in what ways Hawthorne realizes his ideas of a form of fiction that he emphatically distinguishes from the novel." Rozsnyai concluded "that Hawthorne's romances . . . are shaped by the Kierkegaardian ambiguity of choice that he finds inherent in the human condition, and a paradigm of which he presents in the tragic and necessarily guilty situation of the artist. And thus Hawthorne acts as a harbinger for the future: he poses problems to be encountered by the modern

novel". Miklós Trócsányi of The Teachers' Training College of Pécs presented a comparative study of Hawthorne's *The Scarlet Letter* and Miller's *The Crucible.*

It was the same session where Henry James was at stake. Mihály Szegedy-Maszák of the Institute of Literature of the Hungarian Academy baldly asked in his title: "Henry James: European or American?" Selecting *The Figure in the Carpet* as a starting point, Szegedy-Maszák concluded that James' idea was that "the more orders of expectations a reader has, the more liberty he will have in interpretation. The receiver of his message may get into trouble because conflicting analogies force themselves on his attention. This is, however, the price we must pay for our greater freedom. There seems to be a good reason to assume that the notion of the reader as a co-author is also a historical convention, a product of Liberalism, but it may be one of those lessons which history has taught us and we may take seriously." More direct was the answer rendered to practically the same basic question by Professor Darlane Unrue of the University of Nevada. "Like Hawthorne before him, James delved into the short American past, but just as Hawthorne had moved laterally into allegory when he discovered the American materials lacking in depth, James, who was dedicated to realism, chose to pursue the American past across the seas to Europe. . . . In defining America, he had to explore the nature of American separateness from Europe as well as the nature of American connection to it. Contrary to the thesis that Van Wyck Brooks attempted to support in his notable *The Pilgrimage of Henry James*, that James developed the international theme because he was 'at sea' about his homeland, the truth is that the international theme evolved because James had his feet planted firmly on his native soil."

The literature of the American South was the subject of one of the sessions. Dieter Meindl of the University of Erlangen—Nürnberg examined "a long tradition which culminated in *Huckleberry Finn*: the travel narrative of the American South emerged through the Renaissance frame of mind as an unchecked inquiry into the possibilities of a new world which gave scope to the forceful and resourceful personality. It further led to the assumption of the enlightened general nature of man. And it sustained a seminal American novel which attempted to reconcile a tragic awareness of history with faith in human progress." Friederike Hajek of the Central Institute of Literature of the GDR Academy addressed the Conference on the contribution of Black People to the origins and originality of American culture. She stressed the deeep roots of contemporary Afro-American literature and culture in the slave experience and added that the influence of slaveholding was not limited to the South alone. The lecturer was especially keen on analysing contemporary Afro-American autobiography such as for example Dick Gregory's *nigger*, H. Rap Brown's *Die Nigger Die!*, Claude Brown's *Manchild in the Promised Land*, Eldridge Cleaver's *Soul on Ice* and George Jackson's *Soledad Brother*, interpreting personal development in terms of political and cultural group-experience. Two young scholars from L. Eötvös University, Katalin Halácsy and László Scholz completed the previous papers by attempting to draw a few conclusions on what they called "novel-substitutes" in the colonial literature of the Americas. "First, during the Colonial period, as a matter of fact, in the North there were no novels at all, in the South there were but a few abortive attempts. Second, there existed a great variety of prose genres cultivated in both Americas which basically were more closely linked to reality than to fiction. Third, in spite of the formal requisites of these genres, fiction, on the one hand, was infiltrating into them either non-intentionally or by deviating from the norms; on the other, an adequate prose style for novels was being eventually developed in them. Fourth, they were not 'novel-substitutes' by any means because they did not substitute the novel as such, they were rather involuntarily preparing it; they were accumulating the necessary ingredients, one by one, for the American novel. Fifth, the North- and the South-American

novel did not exist until the final decades of the Colonial period — and even later it needed another century to get matured — because it had to repeat the same accumulative process that had preceded the birth of the modern European novel. Sixth, had it not done so, Colonial America could have produced its first novels as early as the Conquest, but then they would not have been but mere adaptations of the European novel."

Eva Masnerová of Charles University, Prague dedicated her research to American Southern fiction and went on to survey the factors that gave the writers of the American South in the twentieth century a deeper, universal appeal. Zuzana Hegedüsová of the Slovak Academy turned to some innovations William Faulkner brought to the art of fiction. Novelist Ann Redmon residing currently in the United Kingdom discussed the works of Flannery O'Connor as they relate to some aspects of religious belief in the American South. "Perhaps the value of the Southern experience lies in the questions asked by those bereft of what they thought worth-while — questions for our displacement that all men truly ask" — the lecturer concluded.

One of the most successful sessions was chaired jointly by Professors Charlotte Kretzoi of L. Eötvös University and Daniel Hoffman of the University of Pennsylvania. Modern American poetry was the subject of four different contributions. Gyula Kodolányi of L. Eötvös University interpreted William Carlos Williams' "The Red Wheelbarrow", "the most controversial if not the most famous poem in modern American poetry" "as an attempt to raise an everyday scene, a scene any of us may inhabit, to this imaginative level, to give the red wheelbarrow and the white chickens currency, that is life in the world of the mind." Kodolányi set Williams in a wider intellectual context referring to "a gradual but irreversible change of intellectual climate and sensibility in the poetry criticism of America, and in wider domains as well. . . . This change of sensibility and intellectual climate had long been in the making, in the poetry and thought of Whitman, in the philosophy of Alfred North Whitehead, in the poetry of William Carlos Williams, and in the work of painters and photographers, the contemporaries of Williams: Marcel Duchamp, Charles Demuth, Charles Sheeler, Alfred Stieglitz".

Enikő Bollobás of L. Eötvös University concentrated primarily on a role conflict in American women-poets. "The dilemma every artist has to face and, possibly, to solve . . . is whether to perfect one's life or art. . . . If the artist happens to be a woman, the problem of her choice is considerably amplified because of the two roles, woman and poet, are literally in conflict now". How are these conflicts presented in the poetry of Emily Dickinson, Sylvia Plath and Anne Sexton? They all "make various efforts to survive in this 'double bind of the woman poet', making their womanhood an essential element of their poetry, and thus developing a new, peculiarly feminine tradition, autonomous and independent from, yet complementary to, the other, masculine, tradition". This "double-bind situation was both blessing and curse, their power was both constructive and destructive" — the lecturer concluded.

Richard P. Sugg who is currently Fulbright-Hays professor of American literature at the Purkyně University of Brno analysed Hart Crane's American epic "The Bridge" in the critical evaluation of which the question of what constitutes the origins and originality had had an important role. Professor Sugg believes "that Crane saw the poetic act as the archetypal epical act which would unify and give meaning to his civilization, and that the Brooklyn Bridge was his symbol for this act of unity, a symbol that urged him on to fulfill what Crane's poet-persona calls his 'dream of act', his dream of writing 'The Bridge' to give form to his imagination. Thus the poem must be explained within the context of Crane's poetic beliefs and practices, not in terms of inherited notions of what constitutes a traditional epic". For Crane "a poem is a record of the imagination's

life, and a narrative poem like 'The Bridge' is a record of one man's growth toward unity through history and place, when history and place are considered not only ultimately inseparable from but also originating in his own varying states of consciousness".

Related to Professor Sugg's lecture was a contribution by Győző Ferencz, a graduate of English of Budapest University, on John Berryman. Ferencz suggested that "the poetry of John Berryman is significant because he consistently tried to solve the problem of the integration of personality by a method that gave out a unified poetic self". Berryman's poetry, Ferencz went on arguing, "twice repeated the cycle from the loss of identity towards a balance. This cycle is an archetypal movement from the primary union with nature to the 'real self', i.e. the level when the outside and inside world is placed in a system of values which is acceptable for both the outside and the inside world".

Eric Mottram of the Institute of United States Studies of the University of London presided over the meeting where some of the papers on the history of American culture and ideas were presented. First among the speakers was Professor Joseph Illick of San Francisco State University, currently Fulbright-Hays lecturer at the University of East Anglia who addressed his audience on the Puritans. "How much English, how much American" — this was Professor Illick's starting question and he tried to answer by referring to a whole range of historical studies on Puritanism. "We are no longer dependent on literary evidence alone", he stated, and thus "we understand far better what it meant to 'live on the frontier', far better the degree to which Puritan thought and pious feeling mediated between the individual and his environment". The "demographic approach to the Puritans, with its awareness of English family structure and English landholding patterns, has made us aware, too, of the large amount of cultural baggage the Puritans carried to New England. Recent scholarship on Puritan theology has also established strong connections between Reformation thought in Europe and American Puritanism. . . And, finally, the psychological approaches to Puritanism show the movement to be part of a larger matter — the transition from the medieval world to the modern world." Professor Illick formulated his final answer to the question whether Puritanism was more English or American by declaring "that from the 18th century to the mid-20th century, American scholars saw Puritanism as basic to American character and culture. More recently, however, American scholars view Puritanism in an English or even a European context. This suggests that today's American scholars no longer view their nation as a 'city upon a hill', no longer see their culture as superior. Perhaps this is a reflection of an increasing internationalism in the United States".

Professor Horst Ihde of Berlin's Humboldt University spoke of Thomas Paine with reference to his influence on the democratic tradition. Professor Ihde made a spectacular survey of the enormous impact of *The Rights of Man* and *The Age of Reason* on American, English and European thought. "In America, the country of his choice, Paine's influence had not ended with the American Revolution. His later works left their mark upon the spiritual and political life of the United States. Many contemporary writers such as Barlow and Freneau acknowledged Paine's ideas and admired the author as their master and teacher. . . . No one in the nineteenth century was more deeply indebted to Paine's democratic ideas than Walt Whitman whose father had been a friend of Paine's." Professor Myron Simon of the University of California chose Thoreau's politics as his subject while Mária Ujházy of Budapest University treated Emerson's 'hobgoblin'. József Kovács of the Institute of Literature of the Hungarian Academy discussed problems of the reception of American literature and ideas with special reference to the image of America as a country 'unruled by kings'.

Stimulating were the lectures and discussions in the parallel session which was chaired by R. Anthony Arthur, Fulbright-Hays professor at L. Eötvös University,

Budapest. Eric Mottram's lecture dealt with fears of invasion in American culture. "From the founding of the republic in 1776 until the present day, the American people have been singularly prone to invasion fears, Professor Mottram stated, fears of entry into the body-mind and into the body politic and economic from forces which might force change, and forces which enforce national unity and obedience. Considering that America has not been actually invaded by another nation since the British left in 1814, the case is neurotic and, increasingly, dangerous not only to America itself but to the world in which it acts so overwhelmingly. The structures of this fear are partly religious, partly political, and they extend into America's predominantly interventionist foreign policy, into a massive series of cults and sects, and into an extraordinary development of internal and external surveillance systems and techniques." In the same session, Günther Klotz of the GDR Academy talked about the changing concepts of life in America while Zsolt Virágos of L. Kossuth University of Debrecen depicted some cultural myths "Made in USA". Josef Jařab of Olomouc's Palacký University endeavoured to answer the question wheather Black Aesthetics is a cultural or political concept. Two papers dealt in the problems of ethnicity and migration: Professor Wilson Moses of the Southern Methodist University, Dallas, Texas questioned the validity of the 'melting pot' theory by contrasting the views presented by Israel Zangwill and Sutton Griggs and concluded by stating that "although it has become fashionable among some American sociologists and ethnologists to deny that the melting pot ideal still predominates in America, the fact is that among fourth generation Americans, religion and national origin seem to matter very little, if at all, in the selection of one's mate. But America, like every other culture, has its unassimilable ethnics. It is only when race is added to ethnicity that the melting process is considered undesirable." The present author of the University of Budapest analysed the process of remigration that was characteristic to a great deal of Austro-Hungarian immigrants in early 20th century America.

We have unfortunately no place to survey the whole of the Budapest conference in American studies. The few examples, however, will speak for themselves: they illustrate the broad intellectual horizon and truly international spirit of the meeting which was first of its kind in Hungary. The University of Budapest and the Hungarian Academy were happy to act as hosts of a gathering of international significance.

Tibor Frank

Sesión de lectura sobre Salvador Espriu

En Hungría la literatura catalana fue descubierta más de una vez. Entre los descubridores tempranos aparecen figures como Olivér Brachfeld y Albin Kőrösi, entusiastas hispanistas húngaros del primer tercio del siglo XX. que, al investigar el universo de la literatura española, conocieron y dieron a conocer la catalana también.[1] Sin embargo, debido a las circunstancias poco favorables para el desarrollo de las relaciones culturales entre Hungría y España durante la época del franquismo y a causa de la persecución que la lengua y literatura catalanas sufrieron después de la guerra civil, lo poco que se supo de Cataluña cayó en olvido. No es hasta los años 70 que, con la gradual integración de España al mundo europeo, se experimenta en nuestro país el placer del redescubrimiento de lo catalán con acento principal en la literatura contemporánea. Los primeros años del pasado decenio vieron la publicación de un ramo de poemas catalanes en una

antología que reúne las obras maestras de la poesía de la Península Ibérica;[2] apareció una muestra de la lírica contemporánea catalana en la revista *Nagyvilág*[3] y un tomo dedicado a los poetas catalanes más destacados de nuestro siglo,[4] La prosa catalana hizo su presentación al público húngaro por dos novelas —de Víctor Mora y Mercè Rodoreda[5] –y algún que otro cuento publicado en antologías y revistas.

Fue también en ese mismo período que Kálmán Faluba, profesor adjunto del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad «Eötvös Loránd» de Budapest, inició unos cursos de lengua catalana, los primeros en la historia del Departamento y de la Universidad, dando un notable paso en adelante por el camino del hispanismo húngaro. El estudio sistemático de la lengua catalana ha abierto las puertas ante el conocimiento de las letras de este pueblo minoritario de España, y ante la traducción directa de obras literarias catalanas.

Deseosa de ensanchar el círculo todavía reducido de los que conocen y aprecian la cultura catalana, la Asociación Húngara de Historia Literaria organizó, con la participación de tres profesores del Departamento de Estudios Hispánicos, una sesión de lectura sobre Salvador Espriu, máximo creador de la poesía catalana contemporánea. Dos exposiciones introductorias sirvieron de fondo geográfico, lingüístico e histórico a la ponencia principal de Katalin Kulin: Károly Morvay describió la extensión geográfica de las regiones de habla catalana dentro y fuera de España, aclaró la posición del catalán entre las lenguas neolatinas y respecto al castellano y resumió el proceso que llevó a la fijación de una moderna lengua literaria, para referirse por fin a los peligros que encierra el actual bilingüismo, conflicto desde varios puntos de vista. A continuación, Kálmán Faluba resumió la historia de los *Països Catalans* y el proceso de la literatura catalana, destacando el florecimiento de la poesía trobadoresca de afinidad provenzal, la importancia de las crónicas y la influencia duradera de los grandes prosistas del auge del siglo XV, el movimiento y las corrientes estilísticas de la *Renaixença* que, después de siglos de decadencia, volvió a elevar la literatura catalana a nivel internacional.

Ante este fondo general, Katalin Kulin presentó a Salvador Espriu, uno de los más notables poetas contemporáneos catalanes. La poesía de Espriu es, según las propias palabras del poeta, una reflexión sobre la muerte. Luz y sombra, día y noche, vida y muerte son los elementos constantes de su creación, cuya obra representativa —y el ejemplo escogido y analizado por la conferenciante— es el volumen *Final del laberint*. El agudo examen a que la ponente sometió los poemas de este ciclo esclareció el trágico origen histórico de esa acusada conciencia de la muerta social e individual, y abrió camino ante la comprensión por el espeso bosque de símbolos y referencias bíblicos, mitológicos y astrológicos que constituyen el eje de la poesía de Espriu. Era de especial interés el originalísimo análisis ontológico-ético que comparó el concepto de la nada y de la angustia en Heidegger y en Espriu. Es de esperar que esta conferencia de tanta profundidad, junto con los esfuerzos de la Universidad y de las editoriales, contribuya a que la literatura y cultura catalanas se integren definitivamente en la imagen que los estudiosos y el público lector tienen de la cultura universal.

Zsuzsa Tomcsányi

NOTAS

[1] Sírvan aquí de ejemplo Albin Kőrösi: Egy magyar királyleány története. Katalán-provencei legenda. [*História de la filla del rei d'Hongria*. Leyenda catalano-provenzal]. Bpest, 1914. y Olivér Brachfeld: Magyar vonatkozások a régi katalán irodalomban és a katalán népballadában. [Referencias a Hungría en la antigua literatura catalana y el Romancero catalán]. Bpest, 1930.

[2] Hesperidák kertje. Az ibéri világ költészete. I—II. Bpest, 1971. Contiene versiones húngaras de poemas de J. Alcover, J. Carner, M. Costa i Llobera, J. M. López-Picó, J. Maragall, A. March y J. Verdaguer.

[3] Nagyvilág, 1972. No. 8. con poemas de Ll. Alpera, X. Amorós, J. Brossa, J. Colomines, S. Espriu, G. Ferrater, C. J. Guardiola, M. Mayor, Pere Quart y A. Valls.

[4] Körtánc fantomokkal. Modern katalán költők. Introducción, selección, traducción y notas de Gy. Jánosházy. Bukarest, 1972. Los poetas antologiados son: J. Carner, S. Espriu, G. Ferrater, J. V. Foix, M. Manent, Pere Quart, C. Riba, B. Rosselló-Pòrcel, J. Salvat-Papasseit y J. Vinyoli, con un mínimo de cinco y un máximo de 15 poemas traducidos cada uno.

[5] Víctor Mora: Barcelonai platánok. Trad. del francés de J. Konrád. Bpest, 1977. Mercè Rodoreda: A Diamant tér. Trad. de J. Tomcsányi. Bpest. 1978. La versión húngara del *Bearn* de Ll. Villalonga saldrá en 1981.

Session commémorative d'Attila József à l'Académie Hongroise

Le département de Linguistique et de Littérature de l'Académie Hongroise des Sciences et la Société Hongroise d'Histoire Littéraire ont tenu du 29 septembre au premier octobre 1980 une session scientifique au siège de l'Académie Hongroise des Sciences à l'ocassion du 75e anniversaire de la naissance d'Attila József. C'est János Szentágothai, président de l'Académie Hongroise des Sciences qui a inauguré la session commémorative.

La première journée a été présidée par István Király, la seconde par Gábor Tolnai.

Dans sa conférence principale du premier jour, *Miklós Szabolcsi* a ébauché un modèle du développement de la littérature mondiale du 20e siècle qui — contrairement à la pratique appliquant des limites périodiques historiques, 1919 et 1945 — concentre l'attention sur les mouvements intérieurs de la littérature. Cela signifie que le premier grand tournant de l'histoire de la littérature après le début du siècle s'est produit aux alentours de 1930, avec le déclin des courants d'avant-garde. Cette nouvelle période, caractérisée entre autres par le renforcement d'une attitude politisante, par une aspiration accrue à l'équilibre artistique-poétique a duré jusqu'aux années 1960 environ. Le conférencier a placé l'œuvre d'Attila József dans ce nouveau « système de coordonnées » et il a comparé les traits principaux de sa poésie (sa vision socialiste du monde, ses connaissances en psychanalyse, son intérêt pour les nouveaux résultats des sciences et les couches profondes de l'histoire, etc.) avec les tendances d'époque caractérisant la période en question.

Les exposés se rapportant à cette conférence et analysant l'œuvre d'Attila József dans un contexte plus ou moins large, ne se rattachaient de manière étroite à l'exposé central ni du point de vue du contenu, ni de celui des méthodes. Chaque exposé constituait une approche intellectuelle individuelle du sujet donné, dans un système de rapports qui n'avait pas été établi préalablement, mais formait cependant un tout organique, dans lequel les éléments s'enchaînaient de manière dynamique. Les trois rapporteurs ont analysé sous des aspects différents l'œuvre poétique complexe d'Attila József, en l'apparentant à des types et courants divers de la littérature mondiale.

Attila Tamás, analysant la présentation du monde objectif dans les poèmes du poète, a démontré que sa poésie était une sorte de lyre objective. Même les mots ou l'absence prennent corps dans ses poèmes. Au même moment cependant, les choses acquièrent un surplus symbolique, enrichi de signification, elles se transforment à partir d'une certaine caractéristique objective, sans perdre cependant leur aspect objectif véritable. Attila Tamás a distingué les principales variantes de ce passage de l'objectif au subjectif, spécifique d'Attila József, et c'est ce qui l'a amené à rechercher la parenté du poète dans la littérature mondiale, parmi les poètes du symbolisme objectif. Il l'a appa-

renté à la variante du symbolisme de Rilke, aux poètes cultivant la lyre objective (Guillevic, Popa), aux créateurs de la nouvelle lyre de la nature en Allemagne, et il a signalé que l'aspiration essentielle qui les unissait était entre autres le programme de l'exploration des « structures profondes » se trouvant sous la surface « aux formes élaborées ».

Selon *Endre Bojtár*, l'œuvre d'Attila József s'est développé à la limite de deux mondes. C'est dans son poème intitulé Éveil que le poète présente la transition du monde de la jeunesse, qui voit la liberté même entre les murs de béton humides, vers le monde de l'homme mûr régi par un ordre de fer. De la liberté du monde, l'homme adulte n'a pu garder que la liberté de l'âme, mais celle-ci même n'a pu se réaliser que sous le signe de la mort. Mais comme le poète avait déjà goûté à la liberté du monde, la liberté de l'âme ne pouvait plus le satisfaire. Cela explique la caractéristique fondamentale de sa poésie mûre: il a réalisé l'harmonie intérieure en intégrant dans la musique de ses poèmes la discordance du monde. Après avoir ainsi donné une interprétation et une évaluation individuelles de l'œuvre du poète, Endre Bojtár a ébauché les tendances principales de la lyre de l'Europe de l'Est dans la période de l'entre-deux-guerres et il a rapproché la majorité des poèmes d'Attila József du type de poésie qu'il appelle « catastrophique ».

Tandis que Miklós Szabolcsi a utilisé la catégorie du « nouveau réalisme » pour caractériser l'Attila József des années 30, et qu'Endre Bojtár l'a interprété comme un poète qui avait fait l'apprentissage de l'avant-garde mais l'avait dépassé dans sa période mûre, *Imre Bori* a souligné et soutenu dans son exposé, avec des arguments qui prêtent à réflexion, que l'œuvre d'Attila József s'est développé dans le courant d'avant-garde et qu'il en a réalisé un modèle particulier et individuel dans la littérature mondiale.

Deux intervenants ont confronté Attila József avec d'autres personnalités créatrices. *Péter Zirkuly* a cherché des parallèles typologiques dans la littérature roumaine de l'époque, tandis que *Mátyás Horányi* a comparé son œuvre et sa vie au sort et à la carrière poétique du poète péruvien, César Vallejo.

Les chercheurs d'autres arts ont également contribué à la définition de la place d'Attila József dans la vie culturelle de son époque, bien que sous un angle particulier et dans une certaine mesure de façon indirecte, mais de manière plus approfondie et plus valable du point de vue de la méthode que ne l'avaient fait les tentatives précédentes. C'est avec les yeux de l'historien d'arts que *Lajos Németh* a analysé l'œuvre d'Attila József, tout en prenant en considération jusqu'au bout de façon stricte la différence entre la représentation poétique et la visualité des beaux-arts, et en soulignant les limites et les difficultés qui en découlent quand on établit des parallèles. Tandis qu'il affirmait que selon lui la parenté entre le poète et Gyula Derkovits était beaucoup plus lointaine que nous ne le supposions jusqu'ici, *Tibor Tallián* a réfuté faute de base réelle la comparaison entre la poésie d'Attila József et la musique de Béla Bartók. Dans son exposé, il a essayé de voir pourquoi dans la musique hongroise la génération qui a suivi Kodály et Bartók n'a pas pu réaliser dans l'univers des sons, la tâche que le poète avait accomplie à un si haut niveau dans le monde des mots.

L'exposé central du deuxième jour fut celui de *Béla G. Németh* qui a analysé un groupe de poème de la période finale d'Attila József, prouvant que les « procédés personnels » du poète sont uniques dans l'histoire de la poésie hongroise et ceci de façon plus nette que dans toutes les autres périodes du vers hongrois. Les poèmes du type *Il y a longtemps déjà*, *Surgis de tes profondeurs*, *Je suis vaincu* ont été créés par un poète qui avait médité de manière plus approfondie que tous ses prédécesseurs sur « la place du droit humain de l'individu, de son intégrité, de son autonomie, d'une manière générale de l'existence de l'individu parmi les choses du monde, les valeurs préconisées, les objectifs fixés ». C'est justement pour cette raison qu'avant de décrire les « traits

poétiques qui caractérisent » ces poèmes, les spécificités des poèmes exprimant des synthèses de jugement, Béla G. Németh a analysé les bases de la vision générale du monde sur lesquelles elles reposent, l'orientation ontologique de toute la manière de penser du poète, son refus du psychologisme, et sa condition préalable directe, le changement intervenu dans les opinions de l'Attila József des dernières années, dans les questions de la dialectique de l'existence et de la liberté d'action.

La façon dont nous avons caractérisé le rapport entre l'exposé de Miklós Szabolcsi et les exposés qui s'y rattachaient est — mutatis mutandis — valable pour le rapport entre l'exposé central et les interventions du deuxième et du troisième jour également.

András Fodor a analysé la monumentalité des images d'Attila József dans les différentes phases de l'évolution de sa carrière poétique: de la monumentalité proche d'un Kassák des images de son poème intitulé *Belle soirée d'été*, des tensions immenses qui s'accumulent dans les images des Médaillons, de la dynamique, de l'intensité qui sans cesse flamboient dans ses poèmes révolutionnaires des années 30, jusqu'à la monumentalité projetée vers l'espace de sa poésie des dernières années. Il souligne en même temps l'essence commune des variantes de cette monumentalité: d'une part le fait que le poète a réussi à représenter dans tous ses poèmes importants ses élans élémentaires, en les sublimant dans un monde de sons et d'image d'une plénitude totale — et cela non en dernier lieu par la force de cohésion de la discipline de la forme préconisée par la revue Nyugat qu'il y applique —; d'autre part le fait que la partie organique de cette monumentalité, son « élément de cohésion », était constituée par le principe humain, l'intérêt et la sensibilité à l'égard des choses et des êtres menus et fragiles.

Les recherches concernant Attila József ont depuis le début puisé de nombreuses informations dans l'examen des motifs, l'observation de leur « parcours », leur rapprochement mutuel, mais la rigueur des méthodes était remplacée par l'intuition et le don d'observation des chercheurs, qui « exploitaient » les motifs plutôt que de les découvrir et de les décrire systématiquement. Plusieurs tentatives ont été réalisées ces dernières années avec succès pour mettre fin à cette situation et les trois conférences faites à la session représentaient trois directions de ces nouvelles aspirations.

Le mérite principal de l'exposé d'*Ágnes Bécsy* tenait à ce qu'elle avait utilisé pour la première fois dans le domaine de la recherche des motifs d'Attila József une méthode « critique » conséquente. Elle s'est efforcée de donner une définition adéquate de la notion de motif, elle a soulevé et en même temps résolu les principales questions concernant l'autonomie des motifs, son histoire propre et sa solution dans les différentes œuvres, et c'est en se tenant aux critères ainsi obtenus qu'elle a décrit avec une grande précision la structure du motif de l'enfant, la modification de contenu et les changements subséquents de son affinité en fonction de l'évolution du poète. Il découle de son exposé qu'il serait possible de trouver un dénominateur commun à la terminologie, aux critères pouvant servir de base à la comparaison des différentes interprétations du motif, et au bilan de leur valeur de vérité. Les motifs s'enracinent dans l'univers des impressions du poète, dans les couches profondes de sa personnalité, il faut donc les examiner du point de vue psychologique également.

C'est l'exposé de *György Szőke* qui a exploité cette possibilité de la recherche des motifs, avec l'analyse du motif de la mère, particulièrement adéquat pour une approche psychologique. D'après lui, « la création de l'image de la mère ne peut pas se limiter à l'évocation concrète de la mère, de la maman », mais elle est le centre, le noyau « de l'ensemble formé par l'absence — la conscience — la punition » (donc la mort) qui ont déterminé sa vision du monde tardive ». György Szőke a démontré de manière convaincante, sous le signe de la devise de son exposé « J'essaie de te composer du doux paysage d'automne et de nombreuses femmes aimable » la présence estompée de la figure de la

mère derrière les paysages décrits, l'expérience spatiale du poète, « toutes les femmes aimables » figurant dans ses poèmes.

On retrouve le motif de la mère (et celui du père) au centre de l'exposé de *Lajos Szigeti* également, mais malgré certains traits communs concernant le sujet et l'interprétation, sa conception du motif diffère sur deux points importants de celle de Szőke. D'une part ce n'est pas sur l'origine des motifs de la mère et du père s'enracinant dans le monde des expériences qu'il a placé l'accent, il les a interprétés comme des facteurs déterminant la vision du monde: ce sont des concrétisations de l'exigence de totalité et de la conscience d'absence du poète. D'autre part, reconnaissant qu'ils figuraient souvent comme une unité organique, il a tourné l'attention sur la fonction poétique des motifs en utilisant la structure verbale « je le sais à présent » créant un type de poème. Il a défini les poèmes qui concrétisaient l'exigence de totalité, la conscience de l'absence et les motifs de la mère et du père par le terme « poèmes de reconnaissance ».

L'exposé de *Júlia Levendel* s'apparentait également aux exposés portant sur la recherche des motifs, car elle a également pris pour point de départ de sa réflexion un motif constant, celui de l'analyse du mot-clé « conscience » (éveil). Elle a tout d'abord attiré l'attention sur la présence fréquente et directe de la conscience dans les poèmes, et elle a signalé toute une série de formes préalables indirectes: la méditation, la contemplation, la rêverie, le pressentiment, le dénouement dont le caractère laisse déjà entrevoir la conscience. Puis, c'est en évoquant les formes d'apparition de plus en plus nombreuses du concept qu'elle a graduellement élargi le cercle des phénomènes qui peuvent être interprétés dans toute son œuvre à partir de ce mot-clé. Finalement, elle a défini la conscience comme un modèle de réflexion exemplaire d'Attila József et l'a généralisé en un principe explicatif global.

L'exposé d'*Antal Bókay* a distingué les principaux types de poèmes de l'âge mûr d'Attila József à la base de la fonction déterminatrice du genre des modes de rapports typiques qui existent entre la subjectivité du poète et l'objectivité de l'œuvre. Bókay n'a pas appliqué de manière déductive à la matière historique littéraire concrète les points de vue de sa classification solidement fondés au niveau philosophico-esthétique. La description des différents types de poèmes s'adapte de façon flexible à l'articulation naturelle de l'œuvre d'Attila József à l'âge mûr. Cette approche s'est avérée particulièrement efficace par exemple dans le cas du type de poème (La nuit des faubourgs) nommé par le conférencier « celui qui jette son ancre dans le monde de l'ici et de l'actuel », qu'il a caractérisé d'après le fondement épique: les rapports existant entre la description des paysages, du milieu et du sentiment lyrique qui en découle.

Gábor G. Kemény s'est référé à l'extrait de la fameuse lettre écrite par Attila József à Gábor Halász, et il a commencé son exposé en affirmant que « les peintures de paysage » du poète « étaient en vérité des projections de ses états d'âme », qu'il a appelées — d'après György Rónay — « paysages de l'âme », champs d'expérience des processus intellectuels. C'est par l'analyse des « poèmes de synthèse de peinture de paysages » (La nuit des faubourgs, Nuit d'hiver) écrits dans la première partie des années 30 qu'il a soutenu sa thèse, et il a distingué les variantes de construction inductive et déductive des grands poèmes « totalisateurs de l'existence ».

Les exposés du troisième jour, portant sur l'histoire des idées, ont été introduits par la conférence de *György Rába*, qui a analysé l'impression exercée par Kafka sur Attila József. Le conférencier a utilisé les leçons des comparaisons précédentes, mais contrairement au caractère occasionnel de ces dernières, il s'était fixé comme objectif l'étude systématique, de profondeur philosophique du problème. Il a posé la question de l'origine et de l'explication la plus exacte possible du motif « du crime inexpliqué, de la culpabilité sans crime » qui surgit dans la poésie d'Attila József dans les années 30 et y joue un rôle

si important; il en cherche l'explication, à l'aide des écrits d'Andor Németh, dans les œuvres de Franz Kafka, Le procès, Le château, La colonie pénitentiaire et les produits de la littérature kafkaïenne contemporaine. Par la suite il étend son analyse à d'autres motifs parallèles (« singe », « transformation »), puis il passe aux caractéristiques semblables et différentes de l'image de Dieu chez les deux créateurs. Pour finir, il a parlé du parallélisme typologique (et philosophique, si l'on suppose la médiation de Kafka) entre « l'image du néant » du poète et la philosophie de Kierkegaard.

György Somlyó a centré son intervention sur le fait que « Attila József avait lui-même découvert les fondements les plus modernes des poésies basées sur la sémiotique et la structure . . . sans aucun antécédent hongrois, et en ne possédant que des informations éparses sur les recherches effectuées à l'époque à l'étranger". Il a justifié sa thèse en établissant des analogies entre l'esthétique anti-esthétique du poète, son anti-psychologisme, sa notion de « l'artisticité » et les aspects correspondant aux préceptes les plus modernes de l'époque dans le domaine de la théorie des arts de Mallarmé et Valéry à Jacobson et Umberto Eco —, ainsi entre la notion de « literaturnosty » et le principe de l'impersonnalité de l'art. Il a appliqué ensuite les critères du littéraire, qui figurent aussi bien dans la théorie littéraire moderne que dans la philosophie d'art d'Attila József, d'une part à l'interprétation du poème « Cœur pur » interprété de façon si grossièrement erronée, d'autre part pour qualifier les critiques ennemis, amis et fraternels qui — par suite de leur approche psychologique — se sont tous mépris sur le poète. De nombreuses explications du poète montrent qu'il s'était inspiré dans une grande mesure de la philosophie artistique de Benedetto Croce pour former ses propres vues esthétiques.

György Tverdota a voulu démontrer dans son exposé que la philosophie d'art d'Attila József, « son précepte sur l'inspiration » s'était développée à partir de l'esthétique du philosophe italien basée sur l'intuition, et que la notion « inspiration » était chez le poète une manifestation développée de « l'intuition » de Croce. Ensuite, il a démontré les antécédents des principes critiques du poète dans les préceptes du penseur. Finalement, il a noté que le troisième domaine important de l'influence de Croce était le rapport entre les opinions d'Attila József sur les relations entre langue et poésie et l'esthétique linguistique de Croce — transmise en partie par l'école de l'idéalisme linguistique.

Ces derniers temps, l'intérêt envers les questions de la vision historique d'Attila József s'est considérablement accru. Cela explique pourquoi deux orateurs ont choisi d'analyser à la conférence les bases de la conception historique du poème intitulé Le long du Danube.

Selon *Miklós Lackó*, c'est relativement tard, mais sous une forme déjà mûre que la vision historique d'Attila József est apparue dans son poème Le long du Danube. Il a résumé le message de « philosophie historique » du poème par la formulation suivante: « seule une humanité libérée peut assumer tout son passé ». D'après Lackó, cette formule et plus tard la vision historique tardive du poète résultent de ce qu'Attila József avait assisté au début de la crise pensée-progrès (l'ambivalence de la position de l'homme du présent envers le passé, la remise en question du rapport entre présent et avenir), mais qu'il avait également réussi à la vaincre en lui-même. C'est ce qui explique les caractéristiques du poème: l'attitude poétique consolatrice, la foi en l'avenir sous la forme « j'espère quand même »; et certains problèmes esthétiques comme les ruptures de la structure et le caractère parfois trop didactique, la rhétorique du poème.

La conclusion du raisonnement de *Lajos Kántor* était la suivante: « c'est grâce à Attila József (auteur du poème Le long du Danube) que nous pouvons conserver la dignité, l'actualité de cette idée de coexistence des peuples des bords du Danube. . . ». Le conférencier a souligné les éléments du contexte intellectuel entourant le poème qui ont frayé la voie à la conclusion. Il a parlé par exemple de la réception du poème en Rou-

manie, d'une de ses sources possibles: le poème d'Arghezi, au contenu semblable, traduit par Attila József. . . Mais ce qui est le plus important, c'est qu'il a souligné les éléments que l'opinion publique ne connaît pas encore suffisamment, du rapport entre Áron Tamási et Attila József, car ces éléments révèlent, selon Kántor, que le poète a su non seulement apprécier ce qu'exigeait Tamási: « Il faut créer un esprit populaire le long du Danube », mais peut-être aussi puiser dans cette pensée et dans les idées semblables de l'écrivain, lorsqu'il composa son poème Le long du Danube.

On sait que jusqu'à l'automne de 1928, Attila József avait été sympathisant des cercles bourgeois radicaux et il est évident qu'en 1930 il se rapprocha de plus en plus du mouvement communiste; il est également vrai qu'à cette époque, il était membre de la Société Miklós Bartha et collaborateur de la revue « Előörs », mais il s'est avéré grâce à l'exposé de *József Tasi* et à son analyse de l'époque située entre ces deux dates, que ce schéma composé d'évidences était simplifié; ainsi nous avons pu découvrir le système des idées d'Attila József, basé sur son enthousiasme pour la recherche des traditions populaires, sur son engagement populaire, son intérêt envers le socialisme scientifique, son opposition à la société néo-baroque, ses accès d'antisémitisme, mais aussi sur ce qui lui était resté de sa sympathie envers le radicalisme bourgeois, un système d'idées rempli de tensions, de contradictions intérieures et compliquées provenant des connaissances scientifiques qu'il avait acquises dans ces milieux.

C'est Miklós Szabolcsi, président de la troisième journée qui a clos les travaux de la session, en résumant les enseignements à en tirer. Dans sa conclusion, il a constaté que les exposés de la session commémorative ont démontré que les recherches sur Attila József sont aujourd'hui de *haut niveau*. Les conférences et les différentes interventions nous autorisent à être d'accord avec cette conclusion. Dans ce qui suit, nous allons mentionner certains facteurs dont l'ensemble a contribué au succès de l'événement.

Par suite de l'ordre du jour chargé, la discussion « libre » n'a pu se développer que dans une mesure limité, Miklós Szabolcsi a cependant eu raison de signaler la présence d'une discussion latente entre les exposés, tandis qu'*István Király* a constaté que les différentes interventions étaient des voies d'interprétation différentes, polémiques de l'œuvre du poète. Les interventions se rapportant à l'exposé de Miklós Szabolcsi ont par exemple présenté des opinions contraires sur la place qu'occupe l'œuvre d'Attila József dans le contexte des littératures mondiale et hongroise du siècle.

C'est cette libre manifestation de l'opposition latente des points de vue, des différentes interprétations qui a été le gage du succès de la conférence.

L'œuvre d'Attila József est multiple et complexe, elle forme une unité qui peut être approchée de plusieurs côtés, et si à la fin du troisième jour les participants pouvaient tout de même avoir une image intégrale du sujet, c'est grâce à la délimitation nette et marquée des différents traits de l'œuvre du poète, parfois même au prix d'approches unilatérales, mais fertiles. Ces modes d'approche particuliers ne mènent cependant pas nécessairement à l'interprétation unilatérale de l'œuvre d'Attila József. Béla G. Németh et György Rába par exemple ont montré dans leur exposé l'importance des résultats obtenus par les chercheurs qui interprètent la vision du monde poétique d'Attila József à partir d'un point de vue particulier, et cela avec retenue, sans nier les autres traits de l'œuvre, sans en négliger les autres valeurs.

Les exposés se complétaient non seulement dans le cadre de l'interprétation du sujet, mais aussi du point de vue de la méthode. Cela était manifeste surtout dans le cas des trois travaux, qui ont porté chacun sur la problématique de la recherche des motifs.

Une autre circonstance qui a contribué au succès de la session c'est outre la présence et le concours des représentants des recherches sur Attila József qui se sont distingués par leurs études dans les années 60 (Miklós Szabolcsi, Attila Tamás, Béla G. Németh),

la participation d'un grand nombre de chercheurs qui ont publié leurs études plus tard principalement dans les années 70 (Ágnes Bécsy, Antal Bókay, Júlia Levendel, Lajos Szigeti, György Szőke, József Tasi, György Tverdota).

Les nouvelles générations de chercheurs ont introduit des points de vue nouveaux dans les recherches sur Attila József, elles ont attesté des connaissances théoriques modernes et se sont présentés à la conférence comme des continuateurs dignes de leurs maîtres, prouvant par leur participation que la continuité dynamique des recherches sur Attila József était assurée.

La composition du public a été en quelque sorte le reflet de la « coupe transversale » des générations de chercheurs qui ont pris la parole à la conférence. A côté des historiens de la littérature, des spécialistes, des professeurs, un grand nombre de jeunes ont suivi durant ces trois jours les différents exposés: c'étaient des étudiants d'universités et d'écoles supérieures, qui cherchent dans la poésie d'Attila József une réponse à leurs propres problèmes et attendent de ces recherches l'explication scientifique de ces aspects de l'œuvre du poète. Finalement c'est ce point de départ commun aux chercheurs et aux étudiants, celui de la préoccupation causée par les problèmes de notre époque, qui explique le grand intérêt qui s'est manifesté à la session pour l'Attila József des dernières années, créateur des poèmes Le long du Danube, l'Éveil, Avec un bâton tu t'en es venu.

Dans son discours de clôture, Miklós Szabolcsi a exprimé aussi ses réserves concernant les recherches sur Attila József. Il a reconnu que l'intérêt accru envers la poésie des dernières années d'Attila József était entièrement justifié, mais il a attiré l'attention sur le fait qu'il ne fallait pas non plus sous-estimer, négliger *à côté* des poèmes des années 30 ceux de la deuxième partie des années 20. Il a signalé que, parmi les méthodes et les points de vue, les principes et les méthodes *psychologiques* de l'explication, de l'interprétation ne figuraient pas avec le poids voulu. Il n'y avait pas eu du tout de véritable analyse *linguistique*-stylistique. Et nous pouvons ajouter à tout cela que même ce programme chargé de trois jours n'avait pas été suffisant pour que chaque chercheur puisse prendre la parole; une petite partie des interventions ne sera donc accessible aux intéressés que dans le volume rassemblant les documents de la conférence, qui doit paraître aux Editions Kossuth.

La session sur Attila József a donc bien reflété, même si ce n'était pas de façon extensive, la situation actuelle des recherches sur Attila József. Le succès de ce programme scientifique de trois journées était dû à l'atmosphère favorable dans laquelle les aspirations à l'objectivité scientifique et l'analyse impartiale ont pu se réaliser sans obstacle.

György Tverdota

Ce que nous sommes

Péter Nagy: Vous et nous. Essais sur la littérature hongroise dans un contexte européen

Budapest, 1980, Collection « Corvina ».

L'étude des relations littéraires franco-hongroises — relations qui existaient déjà au moyen âge — remonte au XIXe siècle. Depuis une centaine d'années, de nombreux chercheurs y ont consacré une grande partie de leur activité, comme par exemple Ignác Kont, Zoltán Baranyai, Sándor Eckhardt, pour n'en citer que les plus illustres. M. Péter Nagy continue cette noble tradition. Sa carrière scientifique commence par une thèse de doctorat sur *La Réception du théâtre classique français en Hongrie*, publiée en 1943, et pendant plus de trente ans, parmi tant d'occupations si variées, il n'a jamais cessé d'approfondir l'analyse comparative des deux civilisations. Son récent volume, sous le titre simple mais expressif de *Vous et nous*, réunit ses essais les plus importants dans ce domaine.

Il est très difficile de formuler un jugement objectif sur le recueil de M. Péter Nagy. Premièrement, parce que le critique hongrois souhaite de tout son cœur que le livre ait du succès en France: il doit donc reconnaître son parti pris dès le début. Deuxièmement, parce que ce critique ne peut pas avoir la même perspective que le lecteur français, à qui l'ouvrage est destiné. Il y a peut-être des raisonnements qui, en connaissance du contexte historique, semblent être absolument évidents pour un Hongrois, mais qui ne le sont pas du tout pour un Français. Cependant, le manque d'une compréhension facile peut constituer un obstacle beaucoup plus utile qu'on ne le pense au premier abord: il nous incite à repenser nos idées reçues et à découvrir des rapports qui nous resteraient cachés sans ce réexamen des faits, sans ce doute méthodique pour ainsi dire cartésien.

Même la terminologie peut donner lieu à des malentendus. M. Péter Nagy fait attention à ces sources d'erreurs en expliquant, par exemple, l'usage du mot « classique » en hongrois: il ne s'agit pas d'être fidèle « aux normes esthétiques élaborées par les Français au XVIIe siècle », mais de dépasser la production artistique moyenne de l'époque et d'exprimer « avec une perfection de forme et de pensée les aspirations et les tendances nationales » (p. 187). Quant à l'importance des traductions dans la hiérarchie des œuvres littéraires, elle est également différente. Chez nous, les chefs-d'œuvre de la littérature mondiale ont été traduits par les plus grands des poètes, et ces travaux font partie intégrante de leur œuvre. En France, malgré de brillantes exceptions (comme les œuvres d'Edgar Allan Poe, dans la traduction de Baudelaire), cela reste beaucoup moins fréquent.

Le livre de M. Péter Nagy contient plusieurs études qui donnent un court aperçu de la littérature hongroise. Tâche difficile et ingrate, mais l'auteur trouve des solutions élégantes. Pour offrir des points d'appui au lecteur français, il se sert de quelques analogies très évocatrices, en comparant Attila József à Federico García Lorca, ou en caractérisant la production littéraire hongroise au début du XXe siècle comme « la plus conformiste des littératures victoriennes » (p. 26). Toutefois, il ne fait pas abus de ces parallélismes: leur application démesurée aurait pour résultat une image complètement fausse de notre civilisation, où il ne resterait que les reflets pâles de ce qui aurait été réalisé ailleurs.

Malgré la concision de ses essais, M. Péter Nagy réussit, en peu de mots, à donner une image dialectique de son sujet. Voilà ce qu'il écrit à propos des changements survenus après 1900: « Ce que nous appelons la révolution littéraire du début du siècle s'est justement dressé contre les cadres figés, contre l'esthétique pétrifiée de cette tendance littéraire qui, ne l'oublions pas, étaient eux aussi issus d'un mouvement révolutionnaire précédent » (p. 68). Dans une autre étude, il attire l'attention sur les interprétations très variées de l'idée

de la « race » au début du XXe siècle, ce qui doit nous imposer une prudence extrême si nous voulons juger tel ou tel courant idéologique (p. 108). De là, M. Péter Nagy arrive à une appréciation très nuancée de l'attitude raciste de l'écrivain Dezső Szabó dans les années trente: c'était un racisme « nettement antigermanique », il pouvait donc, « dans une certaine mesure, contrebalancer auprès des jeunes intellectuels qui subissaient son attirance, les théories fascistes plus agressives et la germanophilie de l'école, de la presse et du milieu familial » (p. 111).

Les exemples cités montrent bien que l'auteur ne se perd pas dans les détails insignifiants: au contraire, il met en relief les tendances essentielles de l'histoire des idées. En présentant les faits concrets, il arrive souvent à des conclusions aphoristiques, valables même dans des situations très différentes. « Le mélange de l'idéalisme et du matérialisme conduit irrémédiablement au renforcement de l'idéalisme » — écrit-il à propos de Dezső Szabó (p. 93). Les disciples du célèbre critique littéraire Pál Gyulai « — c'est souvent le cas des disciples — ont hérité peu de ses qualités mais de presque tous ses défauts » (p. 69). « Il n'y a pas d'art authentique qui ne soit en symbiose avec les aspirations de son temps et de sa nation » (p. 201).

D'autres études de M. Péter Nagy esquissent des portraits littéraires: celui de Gyula Illyés, « le plus français » des poètes hongrois, et d'Albert Gyergyai, traducteur et essayiste, « ambassadeur à Budapest de la littérature française ». La prédilection de l'auteur pour l'art dramatique se révèle dans les quatre essais consacrés aux « choses théâtrales ». C'est d'autant plus important que la littérature hongroise commence à être appréciée à l'étranger en grande partie grâce aux pièces de théâtre, comme par exemple à celles d'István Örkény.

Il y a très peu de pages où le lecteur de *Vous et nous* pourrait demander des explications complémentaires. Il aurait fallu peut-être éclaircir le sens du mot « gentry » (p. 72) qui n'est pas aussi familier au public français qu'aux lecteurs hongrois. En ce qui concerne Csokonai, notre plus grand poète de la fin du XVIIIe siècle, à la page 26, nous lisons qu'il « sut faire entendre les accents du baroque le plus délicat et du romantisme le plus sensible »; à la page 33, il est « rococo et romantique à la fois ». Aux yeux d'un Français, cela peut sembler être en contradiction, car pour lui, le baroque est une période qui précède le classicisme du XVIIe siècle, tandis que le rococo caractérise surtout la première moitié du siècle des Lumières. Mais dans les pays danubiens, le baroque reste encore vivant au XVIIIe siècle, même au moment de la formation de l'art rococo: leurs éléments peuvent donc coexister dans les œuvres de Csokonai, en même temps que la sensibilité qui prépare le romantisme.

Ajoutons encore quelques petites observations. Le voyage de Márton Szepsi Csombor à Paris (p. 52) avait lieu au début du XVIIe siècle, et mon pas à celui du XVIIIe — c'est sûrement une faute d'impression. Dans l'index des noms propres, on a interverti le nom de famille et le prénom du philosophe Bernát Alexander. A la page 46, Endre Fejes et Ferenc Sánta sont appelés « jeunes prosateurs » malgré leur 57 et 53 ans. Ils ont obtenu cette épithète il y a une vingtaine d'années, ils l'ont gardée jusqu'aujourd'hui, pas seulement dans le présent recueil d'études, mais aussi dans le manuel de littérature pour les lycées.

Toutefois, ces petites remarques ne changent rien à l'essentiel: *Vous et nous* est un ouvrage utile, important et riche en enseignements. « Les Hongrois — écrit M. Péter Nagy — ont toujours essayé d'affirmer leur identité intellectuelle en recherchant des modèles et une inspiration au-delà de leur voisinage immédiat » (p. 19). Mais, « implantés en Europe depuis un millénaire, [ils] n'en sont pas moins restés des étrangers » (p. 7). Espérons que le livre de M. Péter Nagy contribuera au rapprochement des civilisations et à une meilleure connaissance de la littérature hongroise dans le monde francophone.

Imre Vörös

Endre Török: Lev Tolsztoj: Világtudat és regényforma
Leo Tolstoy: World-Awareness and Form of Novel

Akadémiai Kiadó, 1979.

Already his first book (Russian Literature in the 19th Century, 1970) portended that the author might be the one most reasonably expected to bring forth the universally significant creations of our Russian philology and literary history. His recent book not only lives up to this promise but surpasses it also: with a largess of intertwining and mutually complementing arguments, exact allusions and subtle analyses, he scrutinizes some major issues of the development of literature in 19th century Russia against a European background, so that it deserves to be seen as a product of outstanding merit in that borderline genre — a rare bird in our philology nowadays — which is both an artistic essay and a scholarly study. Although the writer's original objective must have been the creation of a monograph on Tolstoy and within this the interpretation of Tolstoy's œuvre and the determination of the Tolstoyan attitude — yet it seems that, ruminating over these tasks, Endre Török was uncovering an ever widening circle of causal concatenations; and with what has been achieved it is only to be appreciated that instead of an orderly monograph he gives an account of this more illuminating, or even more intriguing course of discovery.

His point of departure is that since the end of the 18th century in European society and thought — by virtue of a natural process in the West and as a result of artificial intervention in the East (mainly in Russia but elsewhere too) — there have been two worlds coming asunder: the "first world" resting upon the order of nature and the "second world" realizing the potentialities of the technical civilization. The Russian (and Eastern European) development may be characterized by the "sense of historical suspension". "Indeed, the order of nature — in the Russian sense — is *no longer* the order of nature and the order of civilization — in the European sense — is *not yet* the order of civilization". From this does Török trace the internal, i.e. intrinsic, difference which is strikingly present between the intellectual products of Western Europe and those of Eastern Europe (primarily of Russia).

The subsequent chapter, which evinces the most new answers to philological questions, characterizes three intellectual and creative attitudes: those of Goethe, Dostoevsky and Tolstoy. His comparative typological analysis imaginatively (and on occasion contestably) demonstrates that Goethe still prior to the separate crystallization of the consciousness of the first and second worlds realized the harmony and catholicity, Dostoevsky and so many in his wake give utterance to the disruption of unity, and Tolstoy made an unparalleled attempt to set the harmony to order; "his form of novel is the arrangement of the world and with its regularity it conjures up the possibility of redemption"; (incidentally the summarizing assessment of a mere thirty-three pages presented here appears the best of all those — available to us — which have ventured to determine Tolstoy's place in world literature).

The third chapter yields yet another surprise. Just as it was obviously a novel feature to vindicate the idiosyncratic development of Eastern Europe, here also Török digresses from the trodden path by examining the "world awareness of the old Tolstoy", and this he does not with the disparagement frequently heard or read that the Tolstoy tired of having written the great novels was able only to produce muddled prophesying. Endre Török correctly observes that Tolstoy's life-work is a coherent whole which is drenched with the feeling of protest against "institutionalized guilt". The organizing principle of this is the thought of perfection (which "he conceived to be a universal law"), and this was there in the juvenile pieces as well as — in diverse ways — in the great novels. Tolstoy's chief aspiration (the purport of his utopia) was to redress the balance in this province as well, that is to say, by transcending the man of the first world (nature) and the man of the second world (civilization), or perhaps incorporating these two into a synthesis, it would be his efforts which should produce "the third man: the man that lives the determined quality and creature-principle on the plane of creative consciousness; he creates himself for the sake of the world which he turns with his innermost being, with his intellectual persona aware of the undivided human existence, and to which he gives and divides himself as his intellectual substance".

And as — Török opines — "self-creation and form of novel are mutually justifying in Tolstoy's œuvre", it is but reasonable that the last chapter should introduce the unity of life and work, in the course of which we may read again essential and far-reaching observations about "the human path" and about the artistic act alike. Can there be a more precise characterization of Tolstoy's course of development than that written in Török's elegant essay: "The route from the patriarchal consciousness through the intellectual consciousness toward the spiritual awareness as a moulding principle is as much the moulding principle of the novels as that of Tolstoy the man; the route itself is the moulding principle." And similarly there can scarcely be a more pithy and expressive description of the works than, e.g. this: "*War and Peace* is primarily the book of living, while the revision of life is also being offered, and inner renewal as potentiality takes effect in the characters; *Anna Karenina* is the book of revision, but wedged between living and renewal, the heroes can actually neither live nor renew; *Resurrection* is the book of renewal, a book transcending the fallacies of living and revision."

Certainly I hardly need elucidate that, in spite of (or just because of?) so much understanding and competence the penetrating study of Endre Török — in its summary — cannot but ascertain the failure of the Tolstoyan thought and example, i.e. — inviting us to reflection — no less than that the greatest attempt yet to redress the balance of the "two worlds" fell through: at best it may be consolation, a powerful one to be sure, that in the course of this abortive attempt *War and Peace* and *The Death of Ivan Ilyich* have come into existence, two artistic works of delienation and evocation which, neither earlier nor since, have been ever matched in literature. . .

However, Endre Török is concerned not with the tools of expression but with the intellectual perspectives of literature. In this field his knowledge is commendably extensive, his method of essay-writing is particularly appealing. He pens in condensed formulae, almost aphoristically, his train of thoughts he would not disclose, but contents himself with the epitome of the result. In this manner he succeeds, within the space of 172 pages altogether, in deploying an extremely vast material, with a joltless swing and on a consistently high spiritual verve; so great a book of so small a size has already long been lacking in our philology. Besides, the 172-page essay is complemented by further 46 pages of notes; the reader is well-advised to spare no pains and to read these notes together with the study: for the arguments posited in the first part are elucidated by new points and sometimes by minor essays.

For these and similar reasons this book is no easy reading, but whoever happens to take it in hand will be captivated by it, and later on will return to it with an intellectual pleasure in order to gain new ideas and, occasionally, to take issue with it on a friendly note.

László Dobossy

Ágnes Bécsy: Virginia Woolf világa
The World of Virginia Woolf

Budapest, 1980

According to Virginia Woolf "the biographer does more to stimulate the imagination than any poet or novelist save the very greatest. For few poets and novelists are capable of that high degree of tension which gives us reality. But almost any biographer, if he respects facts, can give us much more than another fact to add to our collection. He can give us the creative fact; the fertile fact, the fact that suggests and engenders. Of this, too, there is certain proof. For how often, when a biography is read and tossed aside, some scene remains bright, some figure lives on in the depths of the mind, and causes us, when we read a poem or a novel, to feel a start of recognition, as if we remembered something that we had known before."

These demands are hard to comply with especially when the subject of the biographer is Virginia Woolf herself. The biographer has to be both an able scholar and an artist to describe this clever slender lady with a walking-stick who represented uniquely all the virtues and errors of the ironical-sceptical upper-middle class intelligentsia in Britain at the end of the Victorian era. What makes her undoubtedly great

is that she knew unerringly what lay *beyond* the bounds of her class's horizon and where these bounds originated from. "I am a benevolent spectator. I am irretrievably cut off from the actors. I sit here hypocritically, clapping and stamping, an outcast from the flock." This is what she wrote about it in *Memories of a Working Women's Guild.*

To get to know *this* Virginia Woolf — the one who meditates on the problems of her age, one who protects its values, one who interprets its changes and one who criticizes these changes bitterly — would be reason enough to praise Miss Bécsy's book. We do not have to know a single line of Woolf to be fascinated by her moral attitude and perspicacity. Nevertheless she was a novelist and without her writings all her outstanding human qualities might as well be neglected.

Life, vision, time, continuance: these are the keywords of her œuvre. As those works which can be read in Hungarian are increasing in number (after many of her novels we have had a fine selection of the essays lately) it is due time for us to know what these ideas meant for her.

All the biographer has to do is to comment on the abundant commentaries — or so we might conceive. Woolf is a great theoretician, a brave dissector of life and a highly conscious writer. She wrote many studies and critiques: she speaks about herself when speaking about others. But the task is not as easy as it seems. On the one hand Ágnes Bécsy has to respect what Virginia Woolf thinks of herself, of her art and ambitions, and on the other hand — Bécsy being an aesthetician — has to interpret these thoughts correctly. Sometimes she is carried away to exhaustive analyses and in this way exceeds the style required in this genre. The style of the meticulous interpretations is sometimes too scholarly to fit a biography. Despite the occasionally overused professional jargon the author can make us feel throughout her book that Woolf had a world of her own — however few the striking events were in it. The word "world" in connection with her means the way of thinking and creating, the influences, the spiritual orientation. And this "world" of hers is rich and complex. She was the leader and organizer of what we now reverently call the Bloomsbury group — a group of young Cambridge graduates in the nineteen-tens, scholars and scientists later. She and her friends introduced the Impressionists, Freud, the great Russian writers and many others into Britain. Together with her husband Leonard Woolf she printed and published such young writers as Eliot, Katherine Mansfield, Spender, Isherwood etc. In addition to all these activities she was honorary member of workers'societies. But below the surface she was a sensitive, introvert character fighting restlessly with the demon of depression and suicide — as long as she was able to. The selected passages of her diary could form a separate novel within the biography. The quotations reveal the tragedy of an exceptional intellect confined to a woman's fate and an author who strove to express her vision of life in its wholeness without the burden of the traditional means of expression. (Unfortunately, these personal documents are still not fully published in English.)

This personal aspect where imagination could have helped to shape "the figure" arising from facts is rather less elaborated. Miss Bécsy did not follow this line but added these precious documents as personal monologues to the analyses of the novels, short stories and the very important theories of fiction. Thus the portrait of Virginia Woolf is made plastically alive for both scholars and "common readers".

Budai Katalin

Angelo Marchese: Visiting Angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale

S.E.I. Torino, 1977, pp. 271, L. 4000.

Tentare di fornire oggi una lettura interpretativa dell'intera produzione poetica di Eugenio Montale rappresenta un compito atto a far riflettere più di un critico, anche tra quelli assai addentrati nell'argomento e capaci di offrire in genere vaste sintesi letterarie. Quando poi ci si proponga addirittura l'obiettivo di un accostamento con metodologie non tanto nuove bensì addirittura d'avanguardia ad un tema tanto difficile, non ci si può esimere dal prendere in considerazione i procedimenti ed i risultati raggiunti.

A. Marchese, profondo studioso della

poesia montaliana già da parecchi anni[1] ed orientato verso le più attuali metodologie linguistico-strutturali,[2] ci ha indubbiamente fornito un'opera degna della massima attenzione per l'impegno teorico-applicativo e l'indiscutibile capacità di sapersi muovere con agio piacevole e sempre azzeccato nell'intricata poesia (e poetica) dello scrittore italiano.

Ciò che egli intende rilevare fin dell'inizio del suo prezioso libro[3] è la necessità di mettere da parte le troppo precoci (e spesso ingiustificate, in quanto di parte) collocazioni che già da tempo si sono fatte della figura montaliana: in effetti non sono più accettabili né le «trimurti» ermetiche Ungaretti-Montale-Quasimodo, né le circoscrizioni crepuscolari né — tanto meno — le localizzazioni liguri con Ceccardi-Boine-Sbarbaro.[4] Per inverso, l'A. ha inteso contribuire ad un'interpretazione montaliana al tempo stesso «aggiornata e storica», giacché essa finora è rimasta solo un pio desiderio: contributi sono i suoi che — secondo la modestia profonda della persona — mirerebbero a trovare posto solo come «Untersuchungen» e non come una *summa*. Detto questo è bene sottolineare che il Marchese ha onestamente dichiarato fin dal titolo la parzialità del suo approccio: a suo parere si tratta di criteri semiologici che mirano ad essere ritenuti puri «strumenti» — il termine usato è «ferri» — utili più di altri a fornire al lettore attento un quadro esatto e preciso ed una valutazione accuratamente sopposata della produzione montaliana. D'altra parte si ammette che il fatto di accostarsi ad un testo *iuxta propria principia* relativamente alle strutture formali non vuol dire limitarsi a manipolare con «compiaciuto e tecnicistico formalismo» i materiali senza tenere conto *anche* dei contenuti, del versante semantico-lessicale, della storia letteraria, di una dimensione anche diacronica.[5]

Sulla base di codesti criteri ci si accosta all'intera poesia montaliana (dagli *Ossi di seppia* fino al *Diario del '71 e del '72*) pancronicamente, cioè attraverso tutta la produzione ma sulla base di un'ipotesi di metodo verificabile (e di fatto verificata) di volta in volta nelle singole raccolte e nelle singole poesie. Ovviamente l'A. ha giustamente privilegiato l'aspetto intratestuale ed intertestuale rispetto a quello extratestuale, pur non scordando l'utilità di richiami connotativi a D'Annunzio e a Pascoli. Il libro si articola in otto capitoli,[6] che grosso modo si possono ricondurre ad un unico modello semiologico comprendente cinque elementi: l'Agente (la temporalità, che è una «condizione incarnata dell'uomo che estrania il poeta dalla realtà testuale espressa dagli oggetti del ricordo»), il Soggetto («l'io memorante, estraniato dall'oggetto»), l'Oggetto («la donna-angelo, un messaggero divino che rivela il 'varco' soterico in una dimensione più profonda dell'essere»); l'Operazione (o un emergere e dileguarsi dell'Oggetto, o un tentativo di approccio del Soggetto con esito negativo), lo Spazio (o interno — la memoria — o esterno cioè reale).[7] Ovviamente questo modello generale è valido nelle sue linee portanti per tutte le raccolte, pur con le necessarie varianti e con gli indispensabili privilegiamenti di un fattore rispetto ad un altro. E nell'ambito di questo modello si studiano le forme del contenuto (cfr. lo schema di p. 65[8]) così come le forme dell'espressione (sintassi, campi metaforici). Utili e validi il ricorso anche ai connotatori spaziali di Lotman del tipo Interno-Esterno$_1$-Esterno$_2$ (p. 83 sgg.[9]) e quello all'Oggetto «Visiting Angel» inizialmente umano ma non solo umano indi sempre più metafisico.[10]

Un suggerimento all'A. si potrebbe dare: il modello che egli utilizza non è molto prossimo e quindi forse integrabile e perfezionabile in quello generativo poetico di van Dijk?[11] Del resto anche i connotatori spaziali di Lotman potrebbero trovare posto nel sistema «casuale» di direzionalità del Fillmore[12] utilizzato dal van Dijk. Metodologicamente si potrebbe fornire un altro consiglio: il modello dovrebbe essere *sempre* esplicitato al termine dell'accostamento ai singoli carmi, dopo una sua utilizzazione implicita nei materiali: il che l'A. non fa sempre, forse lasciandosi un po' prendere la mano dall'entusiasmo. Nulla da dire invece sulla veramente prodigiosa abilità di manipolare gli *excerpta* montaliani via via considerati.

Sottolineiamo infine che l'applicazione e la verifica del modello proposto non infirmano per nulla una comprensione obiettiva della poesia montaliana ed una sua lettura più generalmente gradevole. Un contributo quindi quello di A. Marchese considerevole e paradigmatico.

Furio Murru

NOTE

[1] Cinque degli otto saggi contenuti nel presente volume sono già apparsi nelle riviste «Resine», «Pietre» ed «Humanitas» dal 1973 al giugno 1976.

[2] Ci limitiamo a ricordare il libro *Metodi e prove strutturali*, Torino 1974, che costituisce anche un poco la base teorica del *Visiting Angel*.

[3] Cfr. la «Premessa», pp. 5—7.

[4] Contro queste costruzioni di stampo risorgimentale ed estetico prende posizione anche l'eccellente P. M. Bertinetto—C. Ossola, *La pratica della scrittura. Costruzione ed analisi del testo poetico*, Torino 1976, «Introduzione».

[5] E l'A. tiene conto anche di questi elementi, soprattutto negli ultimi capitoli del libro.

[6] Ricordiamo almeno i titoli: «Tempo e memoria nella poesia di Montale», «Gli 'ossi di seppia' cinquant'anni dopo», «Lo spazio nelle 'Occasioni'», «'Gli orecchini' e *Finisterre*», «Psicosemiologia montaliana», «Visiting Angel», «Aspetti del linguaggio poetico», «Postille sull'ultimo Montale».

[7] V., p. 34.

[8] Esso ricorre molto in A. J. Greimas, *Du sens*, Paris 1970, p. 135 sgg.

[9] J. M. Lotman, *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in J. M. Lotman—B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano 1975, p. 145 sgg.; id., *La struttura del testo poetico*, Milano 1972, p. 661 sgg.

[10] Cfr. soprattutto l'ottavo capitolo.

[11] T. van Dijk, *Per una poetica generativa*, Bologna 1976.

[12] V. almeno C. J. Fillmore, *The Case for Case*, in E. Bach—R. T. Harms (eds), *Universals in Linguistic Theory*, London—New York 1968, pp. 1—88.

Actas del Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español

Ed. a cargo de Mátyás Horányi, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980. 364 pp.

Sin mayor tardanza han aparecido las *Actas* del congreso de la AEPE, celebrado en Budapest, en agosto de 1978. Al evento, organizado por el Departamento de Español de la Universidad «Eötvös Loránd», concurrieron más de 150 hispanistas y profesores de español en representación de veinte países de ambos lados del Océano. Las *Actas*, publicadas en una bella edición, de formato mayor, a cargo del catedrático Mátyás Horányi, recogen en más de 350 páginas todas las conferencias y la mayoría de las ponencias presentadas en dicho encuentro.

Tratándose de actas de un congreso, los 36 trabajos incluidos en el volumen abarcan una impresionante gama de temas y planteamientos. La propia temática original nos parece sumamente — tal vez demasiado — amplia, pues en la sección literaria los ponentes podían escoger temas de períodos tan ricos como el modernismo, la vanguardia y las últimas tendencias de las letras hispánicas; en lingüística tenían un solo tema central, igualmente vasto, a saber, la enseñanza del castellano a nivel superior. De esta manera, el lector encontrará valiosos trabajos — para citar unos pocos ejemplos — sobre el peruano Vallejo, el español Buero Vallejo, el urugayo Onetti, sobre las letras del tango, el humor de *La Codorniz*, así como análisis de métodos de la enseñanza, de la fraseología o de las fórmulas de tratamiento en español.

Dada esta variedad temática del volumen, preferimos ofrecer, en esta breve nota, una clasificación más bien formal de los trabajos del volumen, tomando en cuenta los métodos, los enfoques con los cuales fueron elaboradas las ponencias.

Un primer grupo se constituye por los trabajos de carácter informativo o documental. Los autores de esas ponencias presentan algunos documentos inéditos, analizan textos poco conocidos o nos suministran uno que otro dato sobre algún fenómeno literario o lingüístico. Sobresale en este grupo el trabajo de S. Parkinson Saz, el cual versa sobre un texto de Ricardo Güiraldes, hallado entre los manuscritos de *Don Segundo Sombra*; la autora no sólo presenta el breva documento sino lo ubica en un contexto bien amplio haciéndonos conocer las peripecias del futurismo en la

Argentina de los años 20. Gracias a los esfuerzos del colega R. Duvivier, aparece en el volumen un texto íntegro de Julio Cortázar sobre un tema tan delicado de su obra como la relación entre exilio y literatura. (El texto es la versión española de una charla pronunciada por el narrador argentino en francés, en otro evento del mismo año.) La argumentación de Cortázar es impresionante, mas su esencia — como en casi todos sus escritos sobre política — contiene algunos elementos no exentos de ambigüedad, de retórica dando como resultado una verdadera invitación a la discusión. Los trabajos informativos de este grupo incluyen, entre otras, una presentación ejemplar de la letras latinoamericanas en neerlandés (J. Correa Camoroaga), así como ponencias de carácter descriptivo sobre la situación de la enseñanza del español en la RDA, en la Universidad de Varsovia y en Rumania (M. Perl, K. Sabik y D. Dumitrescu, respectivamente).

Al segundo grupo pertenecen las ponencias que tratan algún aspecto específico de un solo autor (literatura) o de un solo método (lingüística). El lector se enterará de la superación del modernismo en la obra de Vallejo, de dos acercamientos a la poesía de García Lorca, de varios análisis de autores rioplatenses (Onetti, Cortázar, Conti), de una aproximación estilística a *Los cachorros*, de una indagación sobre el discutido término de «lo real maravilloso» en la obra carpentieriana, de otra sobre una novela mexicana de los dictadores. En materia de la enseñanza del castellano, el presente volumen ofrece trabajos sobre los métodos audiovisuales, el laboratorio de lenguas, el papel de la fraseología, el problema de la llamada interferencia interna y de la enseñanza del lenguaje económico-comercial. De este variado grupo — que constituye casi la mitad del libro — no destacamos sino una sola ponencia, la de Martha Morello-Frosch quien ha logrado unir en su trabajo — «Robinsones de agua dulce en la ficción de H. Conti» — con gran fuerza convencedora el análisis basado en el texto y la certera interpretación estético-ideológica.

Finalmente se da un tercer grupo de trabajos, el enfoque de los cuales es más amplio; o se valen de los métodos comparativos y presentan retratos dobles — como lo vemos, por ejemplo, en la ponencia de J. Schraibman sobre Galdós y Clarín, y en la de K. Ellis sobre Martí y N. Guillén —, o analizan a varios autores desde un solo criterio. Para este último caso no tenemos sino dos ejemplos: Ch. Lucyga esclarece el papel atribuido al lector en la nueva narrativa cubana y J. Ruffinelli interpreta las tendencias formalistas de la nueva narrativa hispanoamericana. Sin duda alguna, el trabajo presentado por Ruffinelli es el aporte más valioso del grupo y tal vez de todo el volumen: el autor nos ofrece una sólida base teórica, analiza dos formas típicas metaliterarias del formalismo — el autorretrato y el autocuestionamiento — y después, a través de unas observaciones agudísimas, pasa revista a obras tan importantes como las de Onetti, Macedonio Fernández, Cortázar, Elizondo y J. E. Pacheco.

Merecen especial mención las dos grandes conferencias del Congreso del 1978 que no caben — ni por su peso, ni por su tratamiento — en ninguno de los grupos de arriba. En literatura, F. López Estrada presentó un verdadero replanteamiento del fenómeno hispánico del Modernismo, el cual incluye no sólo una amplia revisión de las interpretaciones de mayor relieve sino también una propuesta de aceptar y desarrollar la posición encabezada de Federico de Onís y Juan Ramón. La argumentación se desarrolla en un tono simpático, reflexivo —el propio autor lo llamó «una confesión en alta voz»—, elemento que encontramos y apreciamos en la meritoria conferencia de J. P. Borel quien se ocupó de dos formas pocas veces definidas — «hablar correctamente» y «hablar bien» — del saber lingüístico.

El volumen, en resumen, representa una preciosa contribución a los estudios hispánicos y es, a la vez, una muestra más de la actividad internacional de los hispanistas húngaros.

László Scholz

INDEX

Tolnai, G.: Attila József 231
Szabolcsi, M.: Attila József dans la littérature mondiale de son époque 233
Németh, G. B.: La loi de dire. La vision du monde et la poétique d'Attila József vers la fin de sa vie 245
Rába, Gy.: Attila József et Franz Kafka 269
Tamás, A.: L'évocation du monde objective dans la poésie d'Attila József 287
Somlyó, Gy.: L'indispensable superflu 295
Szőke, Gy.: Évolution de l'image de la mère chez Attila József 311
Szigeti, L.: Sentiment de manque et besoin de totalité dans la poésie d'Attila József 319
Bécsy, Á.: L'adulte et l'enfant. Toile de fond pour la formation d'un motif de valeur 327
Egri, P.: The Genetic and Generic Aspects of Stephen Crane's The Red Badge of Courage 333
Urbán Nagy, R.: Луначарский – теоретик 349

CHRONICA

Littérature, théâtre, action. Péter Nagy a 60 ans (Szávai, J.) — Weltliteratur und vergleichende Literaturgeschichte in Ungarn (Nagy, P.) — Camões na Hungria (Rózsa, Z.) — Deutschsprachiges Theater in Ungarn (Mádl, A.) — Значение Премчанда в индийской литературе (Аради, E.) — Nuevos datos sobre el viaje de García Lorca por Cuba en el año 1930 (Dobos, E.) — The Origin and Originality of American Culture. International Conference in American Studies (Frank, T.) — Sesión de lectura sobre Salvador Espriu (Tomcsányi, Zs.) — Session commémorative d'Attila József à l'Académie Hongroise (Tverdota, Gy.) 372

BIBLIOGRAPHIA

Ce que nous sommes. Péter Nagy: Vous et nous (Vörös, I.) — Endre Török: Leo Tolstoy (Dobossy, L.) — Ágnes Bécsy: The World of Virginia Woolf (Budai, K.) — Angelo Marchese: Visiting Angel (Murru, F.) — Actas del Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español (Scholz, L.) 422

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai kiadó igazgatója Műszaki szerkesztő: Rózsa Katalin
A kézirat nyomdába érkezett: 1981. III. 5. — Terjedelem: 17,50 (A/5) ív.

81.9408 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

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 ist jede für die Schriftleitung und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

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.

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 администрации.

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 33 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*
W.M. 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 5050 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 Warsawa*

ROMANIA
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, *S-101 20 Stockholm*
GUMPERTS UNIVERSITETSBOKHANDEL 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 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 Mišića 1, *21000 Nov. Sad*

21. XII. 1981 HU ISSN 0567—7661 Index: 26.019