

1981
ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES
ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

COMITÉ NATIONAL
DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

SYNTHESIS

19804
**DAS RITTERBUCH
ALS
VOLKSLESESTOFF**

**IMAGES
ET SYSTÈMES
LE ROMAN**

VIII 1981

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
COMITÉ NATIONAL DE LITTÉRATURE COMPARÉE

SYNTHESIS

DAS RITTERBUCH ALS VOLKSLESESTOFF

IMAGES ET SYSTÈMES

LE ROMAN

VIII 1981

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITÉ DE RÉDACTION

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA — *rédacteur en chef*
ALEXANDRU DUȚU — *rédacteur en chef adjoint*
**MIHNEA GHEORGHIU; MIRCEA ANGHELESCU; OCTAVIAN
BARBOSA; ADRIAN MARINO; ION ZAMFIRESCU;**
ILEANA VERZEA — *secrétaire de rédaction*

La correspondance, les manuscrits et les publications (livres, revues, etc.) envoyés pour comptes rendus seront adressés à Synthesis, Bucarest, rue I. C. Frimu 9.

Les articles seront remis dactylographiés en deux exemplaires. Les collaborateurs sont priés de ne pas dépasser les limites de 20 pages dactylographiées pour les articles et de 5 pages pour les comptes rendus.

Toute commande de l'étranger (fascicules ou abonnement) sera adressée à «ILEXIM», Departamentul Export-Import-Presă, Boîte postale 136—137, télex 11226, 3, str. 13 Decembrie, 79517 Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants de l'étranger.
Le prix d'un abonnement annuel est de ₸ 30.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79717 București, ROMÂNIA

SYNTHESIS

BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL DE LITTÉRATURE COMPARÉE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

1981 .

SOMMAIRE

DAS RITTERBUCH ALS VOLKSLESESTOFF IM SPANISCHEN UND RUMÄNISCHEN RAUM

Bericht (ANGEL ANTÓN ANDRÉS, Wien — FELIX KARLINGER, Seekirchen)	5
FELIX KARLINGER (Seekirchen), Miscellen zu den „Libros de Caballerías“ und den „romane cavalierești“	9
JOSÉ MARÍA DIEZ BORQUE (Madrid), Edición e ilustración de las novelas de caballerías castellanas en el siglo XVI	21
ALEXANDRU DUȚU, Rumänischen Übersetzer und Leser von Ritterbüchern (1750—1850)	59
ANGELA BIRNER (Salzburg), Die Darstellung des „Don Quijote“ in Bilderbogen	67
REINHOLD WERNER (Augsburg), Nachklänge der spanischen Ritterliteratur in Tagalog	93
CĂTĂLINA VELCULESCU, „Alexandria“ aus der Sicht von Neagoe Basarab und Antonio de Guevara	105
WOLFGANG PÖCKL (Salzburg), Notizen zu Übersetzungen des Amadisromans	113
MIRCEA ANGHELESCU, Bearbeitungen der Ritterromane in der rumänischen Literatur des 19. Jahrhunderts	127
MARIA ANTONIA NICOLAU ESPADINHA (Lisboa), Rumänien und Rumänisches in den letzten Amadis-Büchern — Anmerkungen und Anregungen	135
JOHANN PÖGL (Salzburg), Das Bild der ritterlichen Welt in der rumänischen Volksballade.	139
ULRIKE WIPLINGER DE TORRA (Salzburg), Zu einer Jugendausgabe des Tirant lo Blanc	149

IMAGES ET SYSTÈMES

DANIEL-HENRI PAGEAUX (Paris), Une perspective d'études en littérature comparée : l'imagerie culturelle	169
ADRIAN MARINO, Réviser la littérature universelle	187
NORMAN SIMMS (Hamilton), Transformation of Mental Imagery: Three Festive Examples	201
OCTAVIAN BARBOSA, Civilisation du livre — civilisation de l'image, une antinomie?	217
HEINZ ISCHREYT (Lüneburg), D. Đurišins System der vergleichenden Literaturforschung und die Methodik der historischen Kulturbeziehungs-forschung	227
MIRCEA MUTHU, Paul Zarifopol à propos de La Rochefoucauld	233

FRANCISCA IOVA, Confluencias y divergencias en ciertos paradigmas de la realidad poética española y portuguesa del cuatrocientos	241
MICHEL ECKHARD (Tel Aviv), La communication de la tradition textuelle littéraire (Eléments pour un modèle positionnel)	255

LE ROMAN

ILEANA VERZEA, The Historical Novel as Popular Literature. Notes on the Success of the English and American Novel in the 19th Century Romanian Literature . . .	261
GRIGORE VEREȘ, Dickens Criticism in Romania before World War II	269
GAVRIL MÂTÊ, Der Roman aus der Sicht des jungen Lukács	281
LUCIAN BOIA, L'utopie vernienne	291
MIRCEA POPA, Jules Verne dans une perspective roumaine	305

Chronique

La réunion du Bureau de l'AILC à Chapel Hill, avril 1980 (<i>Alexandru Dușu</i>)	315
--	-----

Notices bibliographiques	317
------------------------------------	-----

À travers les périodiques roumains	343
--	-----

BERICHT

Zum Thema des 5. Seminars der Arbeitsgemeinschaft für Forschungen zum romanischen Volksbuch — nach vorausgegangenen Seminaren in Rom, Salzburg und München — war gewählt worden: „Das Fortleben der Ritterbücher als Volkslesestoff im spanischen und rumänischen Raum“. Auf diese Weise sollte ein Teilaspekt des Gesamtkomplexes stärker analysiert und eine zu breite Ausfächerung vermieden werden.

Die Tagung ließ in den Referaten und Diskussionen deutlich werden, welche funktionellen, formalen und inhaltlichen Verschiebungen sich ergeben haben.

Der Raum war bewußt auf Spanien und Rumänien akzentuiert worden, weil hier stärkere Parallelen zu beobachten sind, während in Italien etwa bereits im 16. Jahrhundert die Stoffe der alten Ritterbücher eine Wandlung zum Komisch=Burlesken mitmachten, um im 17. Jahrhundert völlig satirischen und parodistischen Elementen zu erliegen. Frankreich bildet einen Sonderfall, weil hier zwar im Salon des 17. und 18. Jahrhunderts chevalereske Themen aufgegriffen und zu barocken Gesellschaftsromanen umgestaltet wurden, populäre Ausgaben jedoch keine erhebliche Rolle spielten.

Die Umsetzung der „Libros de caballerías“ und der „romane cavale-
rești“ führten im 19. und 20. Jahrhundert in Spanien und Rumänien zu unterschiedlichen Spielformen. In „pliegos de cordel“ erschienen stark verkürzte Ausgaben der alten Ritterbücher des 16. Jahrhunderts in Spanien nun für einen andern Leserkreis. Es sind nicht mehr nationale und religiöse Gedanken und Ideologien, die ihren Einfluß auf das Publikum ausüben, sondern es sind mehr die abenteuerlichen und wunderbaren Begebnisse, die dem Wunsch nach Unterhaltung entgegenkommen. Auch in Rumänien spielen historische Realität und gesellschaftliche Bezogenheit in den Neudrucken praktisch keine Rolle mehr, zumal die alten Vorlagen keine patriotischen Ideale enthalten. Aber die Freude an heroischen Gestalten und deren außergewöhnlichen Erlebnissen vermögen in Spanien wie Rumänien einen gewissen Publikumskreis zu faszinieren.

Wir waren uns in Wien bewußt, daß viele Fragen nur angeschnitten werden konnten und daß das Ergebnis des Seminars mehr Anregungen zu weiterer Forschung als Abschluß bedeuten könnte. Aber die breite Folge von Einzelberichten ergab doch ein breites Spektrum von Problemen, denen nachzugehen auch im Interesse der Geistes- und Kulturgeschichte der Völker lohnt.

Weiterverfolgt sollte unter anderem der Bereich der Bilderbögen werden, zu dem, was ritterliche Themen betrifft, bisher nur Ansätze existieren. Diese Bilderbögen gehören zum Teil auch zum Fragenkreis nach dem Stellenwert des Ritterbuchs im Rahmen der Jugendliteratur. An einem katalanischen Beispiel wurde andeutungsweise exemplifiziert, welche Umformungen sich ergeben, und welche Lebensformen und Wirkungsmöglichkeiten damit dem alten Komplex erschlossen werden. Für das Rumänische wurden dazu der Forschungsgemeinschaft noch keine Studien bekannt. Es ist jedoch zu vermuten, daß auch da interessantes Material existiert. (Die Ausgabe „Lumea copiilor“ (Supliment de anul nou 1977 al revistei „Tribuna României“) kann als Beispiel für den Typus des Bilderbogens genannt werden, enthält sie doch auf pg. 12/13 eine Serie „Vlad Tepeș și Turcii“ in moderner Umsetzung).

Exploriert werden müßte auch noch der Niederschlag unseres Themas im Bereich der Schullesebücher, wie es eine Behandlung des „Amadis de Gaula“ in einem portugiesischen Lesebuch der 6. Klasse zeigt.

Im Vordergrund aber werden weiter die preiswerten Ausgaben stehen, die in hohen Auflagen die alten Rittergeschichten in breite Leserkreise getragen haben, wobei häufig merkantile Interessen mehr ein auslösendes Moment bildeten als Tendenzen der Verbreitung von Bildung und Kultur unter dem „Volk“.

Man darf dabei nicht übersehen, daß sich auch in der Biologie dieser Stoffe starke Veränderungen ergeben haben. Nicht mehr im lauten Vorlesen — wie das Cervantes in seinem „Don Quijote“ beschrieben hat — leben diese Bücher weiter, sondern im stillen Lesen, im Puppen- und Marionettentheater, im Film und im Fernsehen.

So war es auch informativ, wenigstens je ein Beispiel des spanischen Filmes und einer spanischen Television-Serie zum Ritterroman gelegentlich des Seminars vor Augen geführt zu erhalten. Es wäre wichtig, auch über rumänische Filme informiert zu werden, die ein Thema aus diesem Bereich aufgegriffen haben. Es muß ja auch der Kreis der Konsumenten der Ritterbücher in den letzten beiden Jahrhunderten erst näher untersucht werden. Dabei scheint in Spanien ebenso wie in Rumänien die Herkunft der Stoffe und ihre ideologische Ausrichtung selbst dort, wo sie standesspezifisch ist — kaum eine Wirkung auf eine nach Klassen unterschiedliche Leserschaft gehabt zu haben.

Manche Geschichten sollten auch komparativ durchleuchtet werden. Das gilt etwa für die ebenso in Spanien (dort erstmals 1554) wie Rumänien verbreiteten Nacherzählung der „Aithiopika“ von Heliodor. Parallelen ergeben sich nicht nur in der gemeinsamen Quelle von Büchern sondern auch im verwandten „Feindbild“. Für die Illustration der alten Ritterromane brachte ein Referat reiche Belege, aber noch stehen Untersuchungen zur gleichen Thematik für Rumänien aus. Auch die Funktion der Illustration in der neueren Zeit wäre zu untersuchen und ebenso das narrative Verfahren der Bildsequenzen in den Bilderbögen und illustrierten Ausgaben von Ritterbüchern, wie es das von Werner vorgelegte Material gezeigt hat.

Für die Publizierung der Referate ist den Herausgebern dieser Zeitschrift herzlich zu danken. Der Dank gilt auch den Referenten selbst und jenen, die in den Diskussionen ihren Anteil deponierten, und deren Namen wir hier festhalten wollen :

Carla Arnoldi (Venezia), Consuelo Enriquez de Salamanca (Madrid), Julius Gmachl (Salzburg), Theodor Granser (Zwettl), Hans Hinterhäuser (Wien), Bernd Insam (München), Verena Karrer (Salzburg), Carmen Eder de Lastra (Wien/Madrid), Irmgard Lackner (Salzburg), René Lesch (Strasbourg), Carmela Lukars (Salzburg), Iso Lueger (Zürich), Gertrud Mörtinger-Grohmann (Hallein), Walter Puchner (Wien/Athen), Gabriele Pögl (Salzburg), Marisa Radhofer (Wien), Gheorghe Rădulescu (Wien/București), Elisabeth Schreiner (Salzburg), Elisabeth Skoff (Wien) und Elisabeth Zacherl (Salzburg).

ANGEL ANTÓN ANDRÉS
(Wien)

FELIX KARLINGER
(Seekirchen)

MISZELLEN ZU DEN „LIBROS DE CABALLERÍAS“ UND DEN „ROMANE CAVALEREȘTI“

FELIX KARLINGER
(Seekirchen)

Das deutsche Wort „Ritterbuch“ akzentuiert das Reiten; dabei ist jedoch nicht festgelegt, daß dieses Reiten auf einem Pferd erfolgt. „Caballeria“ hingegen nimmt konkreter als der deutsche Terminus das Tier als das Hilfsmittel der Fortbewegungs- und Kampftart in die Bezeichnung hinein. Es schließt somit jene Reittiere aus, die zwar in Kriegen verschiedener Epochen benutzt wurden — die Streitochsen der Frühzeit (man denke an das archaische Sardinien, wo Krieger auf Ochsen reitend dargestellt wurden), die Elefanten orientalischer Feldzüge, die Kamele der Kolonialkriege, und die in verschiedenen modernen Armeen auch noch als Reittiere verwendeten Maultiere —, erlaubt jedoch, ein Verständnis auch auf die von Pferden gezogenen Kampfswagen der Antike auszudehnen. So wird zugleich erleichtert, Stoffe des Altertums in den weiteren Bereich der Ritterbücher aufzunehmen.

In den *Libros de Caballerías* hat das Pferd ausschließlich die Funktion des Reittiers. Es kommt weder als Herdentier, das Fleisch, Milch und Felle liefert vor, noch begegnen wir ihm im Bereich der Feldbestellung.

Leitkultur und Zahl der Pferde waren in der Spätantike relativ niedrig. Erst mit der Völkerwanderung und dann vor allem seit dem 10. Jahrhundert stoßen wir auf eine zunehmende Bedeutung des Pferdes als Reittier. Aus dem Persischen und über Vermittlung der Araber breitet sich dann auch in Europa das durch berühmte Rassen hochgezüchtete Reitpferd aus.

Wie jede Kunstform hat auch die literarisch freilich nicht exakt determinierbare Gattung der Ritterbücher drei Stufen durchlaufen, eine Früh-, eine Hoch- und eine Spätstufe. Auf die einzelnen Phänomene dieser Entwicklung können wir nur resümierend einen kurzen Blick werfen, der wieder dadurch akzentuiert sein muß, daß er jeweils etwas für die Funktion, für das Leben beim Publikum Wichtiges enthält.

Die Ahnentafel der *Libros de Caballerías* und *romane cavalereshi* ist weit verzweigt. Man ist gewohnt, die mittelalterliche Heldendichtung dazu zu rechnen wie auch den mittelgriechischen Roman. Zweifellos steckt in verschiedenen heroischen Epen manches Elementare, das dann in den späteren Ritterbüchern eine Rolle spielen sollte, aber man darf nicht übersehen, daß die Aufgabenstellung und das Ziel beider Gattungen doch

erhebliche Unterschiede aufweisen. Der religiöse Hintergrund, der zum Beispiel für den Gralskomplex wichtig ist, findet in den *Libros de Caballerías* kaum eine Entsprechung, ja der sehr gezielten christlichen Thematik von Robert de Boron und Chrestien de Troyes steht eine trotz aller Kreuzzugstopik doch weitgehend paganisierte Welt gegenüber. Und dabei — das muß man unterstreichen — ist ja die Gralsfrage in den iberischen Fassungen fast noch reichhaltiger an religiösen Symbolen, vor allem die katalanische und die portugiesische Fassung, als die französischen Quellenwerke. Freilich spielen in diesen iberoromanischen Varianten des Gralsstoffes auch Wunder eine erheblich größere Rolle als im Französischen. Dabei scheint mir wichtig, daß die iberischen Symbole stärker christlicher Provenienz sind — man denke etwa an das erste Erscheinen des Gral in der portugiesischen Fassung, das an ein neues Pfingstwunder erinnert — als die französischen, bei denen es sich teilweise um christianierte ältere Motive handelt.

Vielleicht ist das auch ein Grund, daß sich im Ritterbuch ältere Stoffe des Karlskreises und des bretonischen Kreises, in denen religiöse Problematik fehlt, leichter durchsetzen oder besser gesagt, umgesetzt werden konnten als der Gralskomplex.

Soweit mein persönlicher Überblick reicht, fehlen jedoch in der Sekundärliteratur zu unserem Thema weitgehend Untersuchungen über den Einfluß orientalischer und vor allem persischer Texte. Man hat auch die Auswirkung des Bereichs der christlichen Ritterorden im Zusammenhang mit den Ritterbüchern zwar nicht unterschätzt, aber chronologisch falsch angesetzt. Die Ritterorden gehen ja nicht den Kreuzzügen oder der Reconquista voraus sondern treten als eine Konsequenz der gemachten Erfahrungen und Beobachtungen ein. — Und wenn z.B. Fries in seinem sonst lesenswerten Nachwort zum zweiten Band des „Amadis“ (westdeutsche Ausgabe: Stuttgart 1977) schreibt: „So wurden nur noch Hídalgos zu Rittern geschlagen, weil diese den Anstand zu wahren wußten, denn die Anforderungen der Reconquista verlangten ein Berufsethos. Mit den aufgewerteten Rittern entstanden die Ritterorden, deren strenge Regeln nicht nur das Benehmen sondern auch die Art und Farbe der Kleidung, die Zusammenstellung der Mahlzeiten und mehr verfügten.“ —, so hat er zwar recht mit der Feststellung, daß nun eine disziplinierte Kavallerie die vorherigen wüsten Haufen von Rockern zu Pferd ablösen, aber er übersieht, daß es den Typus des religiös orientierten und disziplinierten Ritters im Osten, das heißt urtümlich in Persien und Kleinasien, von wo aus sich die geistlichen Ritterorden des Islam auch nach Westen ins Nordafrikanische ausbreiteten, längst gegeben hat.

Die Ausbildung mohammedanischer Ritterorden scheint bei den Schiiten ins 10. Jahrhundert zurückzureichen. In ihren extremen Formen der strengsten Disziplin übertrafen sie wohl alles, was das Abendland je an militärischem Kadavergehorsam kennengelernt hat. Verschiedene Kreuzfahrer haben mit diesen Truppen seit dem Ende des 11. Jahrhunderts ihre erschreckenden Erfahrungen gemacht, und aus dem 12. Jahrhundert haben wir mehrere Berichte, so den eines Grafen der Champagne, der im Jahre 1194 Armenien bereiste. Als Gast des Großmeisters des Assassinen-Ordens wurde er an einer Burg vorbeigeführt, auf deren sehr hohen Türmen

jeweils zwei weißgekleidete Wachen aus dem Ritterorden aufgestellt waren. Der Großmeister wollte nun dem christlichen Gast zeigen, was islamische Ordensdisziplin sei: Auf einen Wink von ihm stürzten sich zwei Ritter vom Turm und zerschmetterten auf dem Felsengrund. Dann fragte der Großmeister seinen Gast, ob er die gesamte Besatzung hinunterspringen lassen sollte, was dieser sich verbat, indem er eingestand, daß so etwas im christlichen Heere nicht vollziehbar sei.

Wir müssen uns nun jedoch konkret fragen, welche Vorläufer die *Libros de Caballerías* außer den schon erwähnten Heldenepen und griechischen Romanen im Orient hatten. Als *pars pro toto* können wir nur ein Beispiel nennen, das uns auch in Illustrationen zu zeigen vermag, wie hier mitunter sogar feste Vorbildungen oder Vorstellungen übernommen werden konnten. Als exemplum sei das „Schahnameh“ d.h. „Königsbuch“ des berühmtesten persischen Dichters Abu'l Kasim Mansur, besser bekannt unter seinem Beinamen „Firdausi“ = der Paradiesische, gewählt. Dieses Riesenwerk mit 60.000 Doppelversen gibt sich zwar als eine Historie, doch geht es im wesentlichen um eine Ideologie des Kampfes zwischen Gut und Böse, zwischen Licht und Finsternis. Auffallend ist in diesem Werk — gemessen an der älteren orientalischen Heldenepik — die Rolle des Pferdes und damit die Ausbildung des zu Pferde kämpfenden Heros. Es ist wohl kein Zufall, daß dieses Werk im 10. Jahrhundert geschrieben ist, d.h. im gleichen Jahrhundert, in dem sich auch die mohammedanischen Ritterorden ausbildeten.

Doch nun zurück nach Europa! Zu den frühesten Zeugnissen des *Libro de Caballerías* gehört sicher der „Caballero Cifar“. Man findet den Cifar erst mit der ältesten erhaltenen Druckausgabe von Sevilla 1512, sie heißt dort „Cronica del muy esforçado y esclarecido caballero Cifar, nuevamente impressa“, also muß der Text schon früher einmal gedruckt worden sein, aber der Stoff ist wesentlich älter. Zwar steht Cifar unter den Amadis, doch handelt es sich um einen durchaus unabhängigen und selbständigen Stoff, auf den ich auch in meiner Einführung in die spanische Literatur der Frühzeit bereits eingegangen bin. Es handelt sich um eine aus der älteren christlichen Legende entlehnte Haupthandlung — die Geschichte von dem unglücklichen Ritter, dem jedes Pferd nach 10 Tagen verendet —, um die sich mancherlei Abenteuer und Seitenzüge ranken. Erzählt wird in der Fassung des 14. Jahrhunderts vor allem von den Irrfahrten und Seereisen des Ritters Cifar, seiner Frau Grima und seinen beiden Söhnen Garfín und Robedán. Realistische Züge finden sich hier neben Dingen aus der Fabel- und Wunderwelt, und diese Verbindung von Wirklichkeit und Phantastik darf vielleicht als einer der typischen Züge des iberischen Ritterbuchs gelten. Für uns interessant ist vor allem auch die Einführung eines Schildknappen — namens Ribaldo — einem schelmischen und realistischen Typus, in dem man nicht nur einen Vorläufer des späteren Gracioso der Comedia sondern auch direkt des Sancho Panza bei Cervantes sehen darf.

Der Cifar enthält aber auch schon viele jener Züge, denen der Ritterroman des 16. Jahrhunderts seine Publikumserfolg verdankt: volkstümliche Elemente in Form von Anekdoten, Fabeln und Märchen sowie ganzen Serien von Sprichwörtern und Redensarten, daneben aber

eine traumhafte Welt von Wundern, als da sind Zauberschlösser mit allen erdenklichen Tricks, Fabeltiere wie sie noch heute durch Kingkong und andere Filmerfolge bekannt sind, Riesen mit ungeheuren Ausmaßen, und endlich ein großer Apparat feenhafter Requisiten. Weiter finden wir alle später in Novellen und Romanen beliebten Spannungselemente, wie Irrfahrten, Schiffbrüche, Seeräubereien, Sklavenschicksal, Trennung und Wiedervereinigung von Gatten, Elteren und Kindern etc.

Die Datierung dieses *Libro de Caballerías* stößt freilich auf gewisse Schwierigkeiten. Charles Philip Wagner (New York 1971) meint, das Werk vor 1303 ansetzen zu können, Moldenhauer (Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der iberischen Halbinsel, Halle 1929) denkt an die Zeit zwischen 1320 und 1330. — Uns interessieren jedoch hier weniger die Details als die Frage der Funktion. Im Spanien des 14. Jahrhunderts scheint ähnlich wie im Rumänien des 17. Jahrhunderts das Publikum noch primär aus dem höfischen Umkreis und dem niederen Adel bestanden zu haben. Die frühen Texte konnten ausschließlich im Vorgelesenwerden existieren. Bei Epen war noch eine weitgehend aus der Improvisation oder aus dem Memorieren lebende Funktion denkbar, bei diesen Prosaromanen mußte sich das Manuskript mit eingefrorenem, d.h. textlich weitgehend fest fixiertem Sinnzusammenhang durchsetzen. „Ein Ritter so gelehret was, / Daß er in den Buoehen las“, wie wir es von Hartmann von der Aue hören, ist eine extrem seltene Ausnahme. In den Klöstern mag es einzelne Mönche gegeben haben, die aus jener Gesellschaft oder jenem Milieu stammten, welche in den Ritterbüchern eine Rolle spielten, und so mag vereinzelt ein derartiger Text auch still gelesen worden sein, aber das bestätigt auch nur: *Nulla regula sine exceptione*.

Im Gegensatz zur chevaleresken Literatur an französischen Höfen, die primär der Unterhaltung und nur sehr sekundär der Belehrung zu dienen hatten — sieht man einmal von dem religiösen Gehalt ab, der kirchlicherseits meist sehr ungern gesehen wurde, zumal in ihm viel Undogmatisches, ja sogar Häretisches steckte —, war die Aktualität dieser Dichtung in Spanien von viel größerer Bedeutung, da ja die Reconquista sich über mehr als zwei Jahrhunderte hinzog, und das Interesse an der Rückgewinnung des Bodens und des Landes von den Mauren immer wieder wachgehalten werden mußte, soweit nicht dieses Spannungsfeld für die südlichen Regionen eo ipso gegeben war. Auch hier gilt ganz Ähnliches für Rumänien, dessen 16. und 17. Jahrhundert eine unentwegte Auseinandersetzung mit den türkischen Eindringlingen war. Der Frühstufe der *Libros de Caballerías* in Spanien im 14. und 15. Jahrhundert entspricht überhaupt überraschend weitreichend die rumänische Situation des 16. und 17. Jahrhunderts. Während im Zentrum Europas das Mittelalter längst verklungen war, klangen im Südosten und Südwesten noch manche mediaevistischen Phänome nach.

Gegen Ende eines Jahrhunderts, das durch die Reformation gekennzeichnet ist, sind die Lieblingsbücher der eleganten Gesellschaft und des einfachen Volkes erfüllt von „*enerucijadas*“, wie sie Don Quijote (I, 10) nennt, von Zauberern und Zauberinnen, Riesen und Zwergen, Feuer- und Zauberbergen, Phantasie- und Traumschlössern, von Turnieren und Maskenkämpfen. In der Hilfe für die Unterdrückten und Schwachen, in der

Erlösung gefangener Jungfrauen und Ritter, im Kriegführen mit den Heiden, das kein Ende nimmt, läuft — ohne positives Ziel — das Leben der Ritter dahin. Nur das immer und ewig gleichmäßig konventionelle und ein klein wenig lüsterne Liebesspiel bietet eine bescheidene Abwechslung.

Die Helden dürfen nicht sterben — Amadís und Oriana müssen gar zauberverjüngt in London weiterleben —, nur am Ende des 21. Amadís-Bandes findet ein Massensterben von Helden statt.

Im übrigen überrascht, daß nicht wenigstens die letzten Amadís-Bücher in Rumänien einen Nachhall gefunden haben, denn so — wie bereits Montalvo auf den Fall von Konstantinopel Bezug nimmt — wird auch der Sturz von Trapezunt im Jahre 1462 (Trebisonda) erwähnt, und es kommen mehrere Städte aus dem rumänischen Raum vor, wobei auch Fürsten von Moldavien genannt werden.

Vermutlich stammt die verloren gegangene Urfassung des Amadís, d.h. des Haupt-Ritterbuches überhaupt —, aus dem 14. Jahrhundert, wenn auch nie endgültig gesichert werden konnte, ob sie kastilischer oder portugiesischer Herkunft ist.

Es wird zwar von der Kritik immer wieder beteuert, daß in der spanischen Literatur der Ansatz von unten, also der Blick aus dem gesunden Volksempfinden und der realistischen Weltanschauung gekommen sei, aber bei den Libros de Caballerías des 15./16. Jahrhunderts zeigt es sich, daß derlei praxisbezogene und alltagsnahe Szenen nur ein gewisses Kolorit für das große Panorama einer längst verblichlenen und entschwundenen Welt darstellen. Der Amadís und seine Dutzende von Nachfolgern und Imitationen leben in Wirklichkeit in einer weit, weit entfernten Vergangenheit oder in einem temporären Niemandsland. Fast jedes Märchen ist realistischer als der Großteil dieser Ritterbücher, die von einer nicht existenten Wirklichkeit ausgehen.

Die Konsequenzen, die sich aus den Kreuzzügen ergeben hatten, der Aufschwung des Handels und damit die Ausbreitung einer Geldwirtschaft, sie gehen an den Ritterbüchern völlig unbemerkt vorüber. Den eingetretenen Verfall geistiger Ideale und einer religiösen Zielsetzung überspielt man mit einem formelhaften Ehrenkodex, dessen Grundlage nicht mehr die nötige Ausrichtung der Gesellschaft zur Erreichung bestimmter — zumindest auch teilweise sittlicher — Ziele gilt, sondern die weitgehend nur mehr eine literarische Topik darstellen, die freilich ihrerseits durchaus noch auf die Gestaltung gesellschaftlicher Formeln einwirken konnte.

Das erklärt, warum das Ritterbuch sich auch noch im 16. Jahrhundert bei den höheren Gesellschaftskreisen Spaniens halten konnte, obwohl es — zum Teil stilistisch sehr verflacht und inhaltlich sehr sentimentalisiert — sich nun neue Leser und Zuhörerkreise zugewinnen durfte.

Im übrigen muß man vielleicht festhalten, daß die ausschließlich populäre Fassung älterer Ritterspeik vor allem in den Romanzen erfolgte. In adeligen und höfischen Kreisen dagegen wuchs der Geschmack an fiktiven und pseudohistorischen Prosaerzählungen, die von der Historia de Enrique, fi de Oliva und der Historia de Carlo Magno y de los doce Pares über die Cronica Troyana und die Liebesnovelle von Flores y Blancaflor bis zum romantischen Cavallero del Cisne reichen. Von ihnen

ist nur ein geringer Teil nativ spanisch, während die meisten Texte Übersetzungen und Überarbeitungen französischer, portugiesischer und italienischer Texte darstellen. Für die spanische Literatur aber sind sie schon deshalb von Bedeutung, weil hier unvergleichlich stärker als in den anderen romanischen Ländern diese Stoffe eine eigene und eigenartige literarische Form annehmen.

Die Flut der Ritterromane und ihre Ausbreitung als eine frühe Massensliteratur hängt selbstverständlich zunächst mit der Erfindung des Buchdruckes und mit dem Aufkommen der Schulen und damit des Lesevermögens zusammen. Fand sich noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein Buch nur bei begüterten Kreisen oder in Klöstern, so macht der gestiegene Geldumlauf einerseits und die gesunkenen Kosten für ein nun durch das Druckverfahren erheblich billiger gewordenes Buch die Verbreitung spürbar leichter. Zwar fehlen uns leider für Spanien — im Gegensatz zu Deutschland — Unterlagen für Untersuchungen, welche Bücher um die Mitte des 16. Jahrhunderts sich in bürgerlichen Haushalten gefunden haben (in Deutschland sind da vor allem die Akten von Nachlässen und Erbteilungen sehr aufschlußreich), doch dürfen wir annehmen, daß jeder, der lesen konnte, auch im Besitz einiger Bücher war. Und wenn wir von Drucken in lateinischer Sprache absehen (fast alle Bibeln in Spanien waren damals lateinisch), dürfte das Sachbuch in Form von Reiseberichten und geographischen Beschreibungen im belletristischen Bereich im Ritterbuch und in den gedruckten Romanzen seine Entsprechung besessen haben.

Zweifellos kann man im 16. Jahrhundert noch nicht deutlich von einer Trennung des Sachbuchs und der Belletristik sprechen; die Grenzen verwischen sich und die Funktionen überschneiden sich. Die *Libros de Caballerías* geben sich den Anschein von Tatsachenberichten und nicht von fiktiven Romanen: Sie nennen sich „*Chronica del caballero...*“ oder auch einfach „*Los quatro libros del virtuoso cauallero Amadís de Gaula...*“. Seltener begegnet man dem Titel „*Historia*“ und „*Cavallerías*“ (...de Don Belindo).

Im Gegensatz zu fast allen Werken, die wir heute als Fach oder Sachbücher bezeichnen würden, setzen die *Libros de Caballerías* keine bestimmte gelehrte oder auch literarische Vorbildung voraus, und das ist wohl vor allem das Geheimnis ihres Erfolges. So sehr sie *prima vista* standesspezifisch scheinen (und es im 14. Jahrhundert wohl auch waren), so tragen sie im 16. Jahrhundert keine eine mögliche Leserschaft trennende oder nach Klassen gesellschaftlich differenzierende Ideologie oder Stilprägung, und so kommt es, daß sich an ihnen ebenso die spanischen Könige wie die bürgerliche Mittelschicht — man denke etwa an den Enthusiasmus der jungen Teresa, der späteren Mystikerin und Heiligen! — und schließlich auch das rustikale Volk begeistern konnten. Wie die meisten comedias der Zeit werden sie von den Gelehrten und von kirchlichen Kreisen verachtet und bekämpft, während ihnen die uneingeschränkte Gunst der Gebildeten wie des einfachen Volkes gehört. Wir müssen uns an dieser Stelle an Cervantes erinnern, der für eine für unsere Kenntnis der Funktion von Ritterbüchern sehr aufschlußreiche Szene in seinem *Don Quijote* (I, 32) geschrieben hat:

Cura dijese que los libros de caballerías que Don Quijote había leído le habían vuelto el juicio, dijo el Ventero :

—No sé yo cómo puede ser eso : que en verdad que, a lo que yo entiendo, no hay mejor letrado en el mundo, y que tengo ahí dos o tres dellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no solo a mí, sino a otros muchos ; porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay alguno que sabe leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta, y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas ; a lo menos, de mí sé decir que cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, que querría estar oyéndolos noches y días.

—Y yo ni más ni menos—dijo la Ventera— ; porque nunca tengo buen rato en mi casa sino aquel que vos estáis escuchando leer ; que estáis tan embobado, que no os acordáis de reñir por entonces.

—Así es la verdad—dijo Maritornes— ; ya buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles.

—Y a vos, ¿qué os parece, señora doncella?—dijo el Cura, hablando con la hija del Ventero.

—No sé, señor, en mi ánima—respondió ella— ; también yo lo escucho, y en verdad que,

aunque no lo entiendo, que recibo gusto en oírlo ; pero no gusto yo de los golpes de que mi padre gusta, sino de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras ; que en verdad que algunas veces me hacen llorar, de compasión que les tengo.

—Luego ¿bien las remediárais vos, señora doncella—dijo Dorotea—, si por vos lloraran?

—No sé lo que me hiciera—respondió la moza— ; solo sé que hay algunas señoras de aquellas tan crueles, que las llaman sus caballeros tigres, y leones, y otras mil inmundicias. ¡ Y Jesús !, yo no sé qué gente es aquella tan desalmada y tan sin conciencia, que por no mirar a un hombre honrado, le dejan que se muera, o que se vuelva loco. Yo no sé para qué es tanto melindre : si lo hacen de honradas, cásense con ellos, que ellos no desean otra cosa.

—Calla, niña—dijo la Ventera— ; que parece que sabes mucho destas cosas, y no está bien a las doncellas saber ni hablar tanto.

—Como me lo pregunta este señor—respondió ella—, no pude dejar de respondelle.

—Ahora bien—dijo el Cura—, traedme, señor huésped, aquellos libros ; que los quiero ver.

—Que me place—respondió él.

Y entrando en su aposento, sacó dél una maletilla vieja, cerrada con una cadenilla, y, abriéndola, halló en ella tres libros grandes y unos papeles de muy buena letra, escritos de mano. El primer libro que abrió vio que era *Don Cirongilio de Tracia*, y el otro, de *Félimarte de Hircania*, y el otro, la historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba, con la vida de Diego García de Paredes.

Wie im Spanischen erweist sich auch im Rumänischen die Vitalität dieses Genres im Vortrag, d.h. im Vorgelesen-werden, wo die Resonanz eines Buches nicht nur eine größere Breite erreicht, sondern wo auch zweifellos eine Aussprache über das Gehörte und ein Fragen in das Vorlesen hinein zur größeren Lebendigkeit der Wirkung beitragen. Ich meine, man darf cum grano salis sagen, daß hier die spanische Situation zwischen 1550 und 1700 etwa jener Rumäniens zwischen 1700 und 1900 entspricht.

Man ersieht aus dem Zitat die erstaunliche Breite der Popularität, welche die Ritterbücher erreichen konnten, und wir müssen daneben berücksichtigen, daß etwa der *Amadís* die Lieblingslektüre des Kaisers Karl V. und seines Nachfolgers Philipp II. war, und daß man am Hofe die Pagen nach dem Vorbild der Knappen in den Ritterbüchern erziehen ließ. Die Nachahmung geht nicht nur so weit, daß man Namen aus Ritterbüchern als Spitz- und Tarnnamen verwendet, sondern Empfänge und Hoffeste werden vor aufgebauten Kulissen aufgezogen, die Szenen aus dem *Amadís* nachgestellt sind. Fries meint in seinem Nachwort zum *Amadís* sogar : „Und der Stierkampf bezieht seine Regeln bis auf den heutigen Tag vom ritterlichen Turnierspiel und von der Jagd, die im ersten Kapitel des *Amadís* die Handlung eröffnet.“

Es ist erklärlich, daß man in einen wirklichkeitsfremden Idealismus gerade in einem Jahrhundert flüchtete, da das Land den Zenit seiner Macht überschritten hatte und ein langer Abstieg beginnen sollte.

Literaturkritisch mag man ganz bestimmte Stileigenheiten und Sprachelemente, welche das moderne Modewort „trivial“ nur sehr unzulänglich ausdrückt, als Grund für eine leichtere Lesbarkeit und Verständlichkeit erklären, so die Stereotypisierung der Inhalte, die sich immer wieder mit geringen Veränderungen wiederholen — der Typus des Kriminalromans gibt heute vielleicht dazu eine gewisse Parallele —, aber der tiefere Grund des Erfolgs war vermutlich mehr in den Stimmungselementen verankert. Die durchgängige Märchenhaftigkeit, die Prälogik, die alle auftretenden Personen, alle Requisiten und alle Handlungen aus einem Erfahrungsbereich des mechanischen Weltbildes löst und in eine mythische Freiheit entläßt, in Gefilde, in denen eben alles möglich und denkbar ist, diese Märchenhaftigkeit erreicht im Zusammenwirken mit der von psychologischen Gedanken freien Schwarzweißmalerei, daß sich das Publikum mühelos mit den Helden und Heldinnen identifizieren kann.

Zu fragen wäre: Warum ist diese Gattung aus der Mode gekommen? Wurde die Leser- und Zuhörerschaft dieser Geschichten müde, weil sich in ihnen immer und immer wieder das Nämliche wiederholte? Fragen, auf die sich verschiedene Antworten anbieten.

Man hat vielfach das königliche Dekret von 1553 mit dem Verbot des Druckes und Verkaufes von *Libros de Caballerías* in den spanischen Übersee-Besitzungen, also vor allem in Amerika, in Zusammenhang mit dem Rückgang des Ritterbuchs gebracht. Ebenso wird der Erlaß der Cortes von 1555 für Spanien selbst zitiert. In Wirklichkeit scheinen jedoch diese Verbote wenig genützt zu haben, denn die Hausse hält bis zum Ende des Jahrhunderts an. Erst im 17. Jahrhundert scheint sich ein weitgehender Geschmackswandel vollzogen zu haben.

Nun ist für den rumänischen Raum zu sagen, daß dort die erste Phase, die Frühstufe der *romane cavaleresti*, in der diese Gattung auf wenige Höfe und Klöster beschränkt blieb, fast nahtlos in die Hochstufe übertrat, in der wir eine erstaunliche Fülle von Manuskripten und bald auch von Drucken finden. (Man denke an die Alexandria!) Das Jahrhundert, in dem sich dieser Übergang vollzog, ist dort das 18. Jahrhundert. Die rumänischen Ausgaben der *Alexandria* zeigen ebenso wie die Troja-Erzählung eine populärere Fassung als die entsprechenden spanischen Texte. Aber wie viele der spanischen Ritterbücher wollten sie nicht ausschließlich als Belletristik verstanden werden, sondern mit den darin enthaltenen Beschreibungen von Städten, Ländern und Völkern boten sie zugleich eine Art Reiseliteratur. Der didaktische Seitenzug erlaubte es diesen Büchern auch, sich in Klöstern einzunisten, während in Spanien im 16. Jahrhundert derlei Druckerzeugnisse in Klöstern verpönt waren.

Den rumänischen Autoren bzw. Übersetzern glückte es auch, die antiken Helden ganz dem ritterlichen Bild ein- und anzupassen. Man braucht nur einzelne Szenen aus dem Troja-Roman zu lesen, um festzustellen, daß die Helden sich zu Pferde und reitend bekämpfen — ganz im Gegensatz zu den antiken Darstellungen. So fehlt denn auch der *Alexandria* nicht ein ausführliches Kapitel, das von der Geburt seines Liebelings-

pferdes Ducipal (Bucefal) berichtet : „Începuiu de calul lui Alexandru, Ducipal cum s-au născut“ etc.

Wir dürfen nicht übersehen, daß die romane cavalierești zunächst vor allem als Manuskripte leben und wirken, und daß solche Manuskripte noch bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein abgeschrieben wurden. Abschreiben bedeutet immer aber eine gewisse Variationsmöglichkeit, ein stärkeres Anpassen an ein Publikum, für das die Abschrift bestimmt ist, und so ergeben sich zwischen den einzelnen Manuskripten nicht nur hinsichtlich des Umfanges sondern ebenso des Inhaltes erhebliche Unterschiede. Hinzu kommt, daß Rumänien dialektal stärker zerklüftet ist als Spanien, und wir dürfen auch annehmen, daß beim Vorlesen sich unter Umständen der Vortragende nicht immer so streng an seine Vorlage gehalten hat, sondern sich darüber hinaus noch mehr an das jeweilige Milieu angepaßt hat.

Aus dieser Phase, da das Ritterbuch in Rumänien nicht mehr ausschließlich ein Unterhaltungsobjekt feudaler Kreise ist, geht eine Linie fast nahtlos zu jenen literarischen Produkten, durch welche die tradierten rumänischen Stoffe bewußt popularisiert werden sollten. Ich spiele damit auf die „Biblioteca pentru popor“ an, die bereits in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Vorläufer hatte, und die dann seit dem 1. Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts vom Staate gefördert Bücher billig unters Volk zu bringen versuchte. Daß für diese Serie auch Schriftsteller wie Sadoveanu arbeiteten, ist beachtlich. Nun muß man sagen : Die Bände der „Biblioteca pentru popor“ sind wohl bemüht, die alten Texte nicht nur aus dem Kyrillischen zu transliterieren sondern auch stilistisch verständlicher zu machen und von gewissem altem Schwulst zu befreien, aber sie sind keineswegs eine Trivialisierung der Vorlagen. Und darin unterscheiden sie sich von den populären Drucken — den pliegos de cordel — der iberischen Halbinsel des 19. und 20. Jahrhunderts.

Die iberoromanischen Heftchen des 19. Jahrhunderts sind mehr für ein einfaches Publikum (Robert der Teufel) und später auch für Kinder, sie sind aber unter anderm auch ein kommerzielles Unternehmen, während die Biblioteca pentru popor kein Marktgeschäft war.

Welche Stoffe im 19. und 20. Jahrhundert in Spanien in einer neuen Form aufgelegt wurden, zeigt die beiliegende Liste. Ich muß allerdings einschränkend darauf hinweisen, daß diese Liste sicher sehr lückenhaft ist, denn es bleibt heute ein schwieriges Problem, solche Hefte aufzuspüren, da sie von den Bibliotheken nicht gesammelt wurden.

Der Nachhall der alten Ritterbücher geht also zunächst den Weg über Massendrucke und Kinder, bzw. Jugendbücher, wie wir letztere auch aus dem deutschen Leseschatz seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts kennen. Die neuesten Umsetzungen der Libros de Caballerías sind die Comics und die Filme, die seit der Story vom Prinzen Eisenherz zu Tutzenden verbreitet wurden. Aber selbst im Bereich der Science Fiction gibt es ganze Serien, welche ihre Handlungen auf andere Sterne verlegen, das Leben dort jedoch sich in einer ritterlichen Welt abspielen lassen. Spanien und Rumänien sind von derlei freilich bis heute mit Ausnahmen verschont geblieben bzw. die Filme beschränkten sich auf nationale und historische Stoffe, in denen sicher manches von der Ideologie

chevaleresker Weltanschauungen lebt, die aber frei ist von Wundern und unglaublichen Abenteuern.

Die Gegenwart hat manchen der alten *Libros de Caballerías* eine Renaissance beschert. Neben philologischen und literarhistorischen Interessen, die dann in der Regel auf unveränderte Neudrucke abgestellt sind, findet sich auch eine große Vorliebe für abenteuerliche Geschichten, die vor allem auch den Wandel einzelner Werke zur Kinder- und Jugendliteratur erleichtert hat. Die Glossare, die manchen Jugendbüchern — wie etwa dem „*Tirant lo Blanc*“ beigegeben mußte — zeigen freilich an, wo die Grenzen einer gewandelten Funktion liegen.

Als „*Pliegos de cordel*“ (Groschenhefte) Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts nachgedruckte „*Libros de caballerías*“: (die meisten Hefte sind ohne Orts- und Jahresangabe erschienen, vertrieben vor allem durch „*Sucesores de Hernando*“ Madrid).

Carlomagno 1857

El anillo de Zafira

Bernardo del Carpio 1819

Caballero de Aguila Roja

Clamades y Claramonda 1850

Lisardo

Gonzalo de Córdoba

Caballero de la Cruz (Lepolemo)

Partinoples 1849

Oliveros de Castilla y Artus de Algarve 1851

Conde de Maravillas 1848

Orlando 1850

Pierres y Magalona

Roberto el Diablo 1851

Tablante de Ricamonte 1850

Morgante

Cid

Valter y Griselda 1910

Flores y Blancaflor 1852

Fernan Gonzalez

Tirante el Blanco (als Jugendbuch) Barcelona, 1954, 1979

ROMANE CAVALEREȘTI

(AUSZUG)

M = ältestes Manuskript, Z = Zahl erhaltener Handschriften,

D = Erstdruck]

Ritterbücher in engerem

in weiterem Sinne

Troja-Erzählung

M 1620

Alexandria

M 1620

Z ?

Z 42

D 1891

D 1794

Istoriia lui Erotocrit

Istorie ethiopicească

M 1772

cu Aretusa

M [1770—1780]

Z 17

Z 14

D 1891

D 1837

Imberie și Margaronă

M 1789

Alfidalis și Zelidia

M 1783

D 1963

Z 5

Filerot și Anthusa	M 1813	Istoria viteazului	
	Z 15	Polițion	M 1794
	D 1857		

NACHDRUCKE VON RITTERBÜCHERN ALS GROSCHENHEFTE IN PORTUGAL

Marquez de Mantua	Porto 1867
Imperador Carlos Magno	Porto 1867
História de Carlos Mago	Lisboa s.a. (ca. 1930 mit Neuauflagen bis 1950)
Fernão Gonçalves	Porto 1868
Imperatriz Porcina	Porto 1851, 1859, 1875, 1887 etc. bis 1936. Lisbona 1813, 1828, 1842, 1855 etc. bis 1954. (verschiedene Fassungen)
Roberto do Diabo	Porto 1850, 1875, 1885. Lisboa 1862, 1874 etc. bis 1930
João de Calais	Porto 1874, 1877, 1885 etc. 1918. Lisboa. 1814, 1844, 1854 etc. bis 1956. (In den 1950-er Jahren waren zwei verschiedene Ausgaben im Handel: Ed. Minerva und Livr.Barateira.)
Princesa Magalona	Porto 1857, 1859, 1874 etc. bis 1903. Lisboa 1842, 1877 etc. bis 1940 (Ausc. Minerva) bzw. 1954 (Ausc. Barateira).
História de Branca-Flor	Lisbona (Barateira) 1930 und 1954 Lisboa (Minerva) s.a. — letzter Druck ca. 1960
Als Beispiel einer Neubearbeitung und Vermischung verschiedener Stoffe : Os quatro cavaleiros invencíveis	Lisboa 1968

EDICIÓN E ILUSTRACIÓN DE LAS NOVELAS DE CABALLERÍAS CASTELLANAS EN EL SIGLO XVI

JOSÉ MARÍA DIEZ BORQUE
(Universidad Complutense de Madrid)

Un género literario que, como la novela de caballerías, alcanza una tan amplia difusión y permanencia, no puede ser estudiado solamente desde los terrenos específicos de la crítica, teoría e historia literaria. Esto, aplicable — por otra parte — a todo género literario, me ha llevado a formularme algunas preguntas acerca de las características de la edición de la novela de caballerías, poniendo especial atención en las ilustraciones, lo que nos introduce en un apasionante campo de relaciones con otros géneros literarios, cultura visual, etc. Las obvias limitaciones me impiden aquí un análisis exhaustivo, que queda así convertido en sintomático, pero es una primera muestra de un trabajo más amplio en que intentaré ir ahondando en la *cultura visual* del español del siglo XVI. También de las características de edición e ilustración se desprenden unos determinados sistemas de valores y unas directrices genéricas y eso es lo que aquí y ahora me interesa mostrar.*

Soy plenamente consciente del problema básico de limitación y parcialidad de los datos (lo explico en nota**), pero es necesario con-

* Este estudio iba acompañado de 185 ilustraciones que demostraban las afirmaciones y conclusiones formuladas. Los responsables de la revista me han pedido que seleccione 20 de las 185 ilustraciones pero sin alterar el texto y llamada de las restantes. Así lo he hecho, de acuerdo con las indicaciones recibidas. Mantengo la referencia de todas las ilustraciones, aunque no figuren, y se imprimen en negrita — en su lugar — la referencia de las seleccionadas.

Tan drástica, aunque obligada selección, altera en cierto sentido los alcances de mi trabajo y no muestra la paciente búsqueda para aportar un material gráfico importante. Confío que en su momento podré dar a este estudio, ampliado, la forma de libro con la totalidad de las ilustraciones y nuevos materiales.

Con posterioridad a la redacción y entrega de este trabajo ha llegado a mis manos el estudio de Jaime Moll, "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *BRAE*, LIX, CCXV (Enero-Abril 1979) pp. 49—107, que no he podido tener en cuenta, a pesar de sus muy valiosas precisiones sobre edición, emisión y estado, que afectan — naturalmente — a los libros de caballerías. Lo mismo he de decir del libro de Domingo Ynduráin, *Introducción a la metodología literaria*, Madrid, SGEL, 1979, en el que en páginas 263 y ss. se ocupa del tamaño y tipo de letra de los libros impresos del Siglo de Oro y las consecuencias que de ello se derivan.

** Como base para la obtención de los datos utilizo Simón Díaz, J., *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, III-2, Madrid, CSIC, 1965, pero tengo presente en cada caso Eisenberg, D., *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century (a bibliography)*, London, Grant & Cutler Ltd, 1979, que incorpora ediciones nuevas y suprime algunas, aparte de dar un valioso repertorio bibliográfico. No se me oculta la limitación y provisionalidad de los datos, ya puesta de relieve por Riquer, M (de), "Cervantes y la caballerescas", *Suma Cervan-*

tar con lo que hay y, a partir de ello, actuar con cautela, concediendo un valor sintomático, no absoluto, al dato numérico, que puede descubrirnos unas orientaciones, unas costumbres... Ese y no otro es su valor y la razón de su presencia aquí.

1. TIPO DE LETRA. CAPITULARES ADORNADAS. DISPOSICIÓN. ORLAS

El tipo de letra que se utiliza para la impresión de libros de caballerías no es cuestión circunstancial, baladí y sometida al puro arbitrio del impresor. Nos revela tanto unas tradiciones nacionales — incluso en oposición a lo que se hacía en Europa — como unas claves culturales y estéticas, coherentes con los otros aspectos de la edición de libros de caballerías, que veremos.

Los dos tipos de letra pertinentes para la época que nos ocupa son la gótica y la romana¹, es decir la *antigua* (redonda y cursiva) y la *gótica*². La actividad del editor italiano Aldus Manutius fué decisiva en cuanto a la implantación de la letra *antigua* y su triunfo sobre la gótica³ y ello determina que en la Europa culta se generalice aquel tipo de letra, aunque no desaparezca la gótica que — como nos recuerda Bohigas — se utiliza para obras litúrgicas y jurídicas y “en los primeros decenios del siglo para ciertas obras dirigidas al gran público”⁴. Para la edición de clásicos, Santos Padres, comentarios de Aristóteles, etc.⁵, se emplea la letra romana y esto significa que ya el tipo de letra nos descubre unas motivaciones culturales que globalmente pueden sintetizarse en la oposición: espíritu tradicionalista y nostalgia medieval frente a espíritu renacentista y vocación de humanismo. Goldschmidt analiza agudamente el carácter de la letra gótica como signo de medievalismo reaccionario y la importante función del Renacimiento en cuanto a relevar este tipo de letra⁶ y afirma:

“To the men of Renaissance taste, to the enthusiasts for the classics, for latin eloquence and Roman antiquity, the antique Roman

tina (Ed. por J. B. Avallé Arce y E. C. Riley), London, Tamesis, 1973, pp. 284—285, n. 15, donde enjuicia los datos que manejan Place-Chevalier y Clemencin-Givanel.

A diferencia de Chevalier, M., (“El público de las novelas de caballerías”, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976, pp. 94—95), si tengo en cuenta la ficción artúrica, carolingia y otro tipo de aventuras estrechamente vinculadas a lo caballeresco, como veremos en su lugar. Lamentablemente no he podido consultar para esto Sharrer, H. L., *Hispanic Arthurian Material in the Middle Ages: a critical bibliography*, London 1977. Sobre toda esta problemática vuelvo repetidamente en texto y notas.

¹ Bohigas, P., *El libro español*, Barcelona, G. Gili, 1962, p. 101; Steinberg, S. H., *500 Años de imprenta*, Barcelona, Zeus, 1963, pp. 167 y ss. y 176—7; Millares Carlo, A., *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*, Mexico, FCE, 1971, p. 141 y Dahl, S., *Historia del libro*, Madrid, Alianza, 1972, pp. 107—108.

² Steinberg, S. H., *Op. cit.* p. 33.

³ *Ibidem*, p. 34.

⁴ Bohigas, P., *Op. cit.* p. 156.

⁵ Bohigas, P., *Op. cit.* p. 101; Dahl, S., *Op. cit.* p. 106 y ss; Steinberg, S. H., *Op. cit.* p. 98.

⁶ Goldschmidt, E. PH., *The printed book of the Renaissance*, Amsterdam, Gérard Th. van Heusden, 1974, p. 13.

characters appeared beautiful, the black-letter or Gothic type simply ugly”⁷

y más adelante :

“Always and everywhere this metamorphosis is due to the triumph of the Renaissance spirit (...) the prevalence of Roman type is not a technical advance; it is the visible expresion of a changed attitude of mind”⁸

Esta oposición de actitudes culturales que nos servirá también, más adelante, para las ilustraciones requiere, para España, algunas precisiones.

Hay que tener presente que en los comienzos de la imprenta se utilizó la letra romana para volver pronto a los tipos góticos, relacionados con la letra de los manuscritos⁹, proceso que también se dió en Europa¹⁰, aunque para pasar de nuevo a la romana. Pero en España este proceso no se produjo con la misma rapidez, manteniéndose la gótica, con mayor pujanza, durante toda la primera mitad del siglo XVI, hasta que la redonda o “un tipo derivado del aldino” se afiance en la segunda mitad del siglo XVI, como apunta Millares¹¹, convirtiéndose la gótica en excepción. Bohigas explica esta peculiaridad hispana desde la mayor vigencia de lo tradicional y menor intensidad renacentista y por el hecho de que se importarán libros extranjeros de “tipo internacional” (teología, clásicos) especializándose nuestras prensas en el “libro nacional” que incluye — pienso — la producción literaria autóctona¹². Estas consideraciones pueden ayudarnos a comprender la asidua y constante utilización de la letra gótica en la edición de los libros de caballerías. Por una parte, responde a la tradición nacional — justificada en sus características en las líneas que preceden — y responde también al espíritu tradicional y de gusto medieval que late en la novela de caballerías y que comprobamos en otros aspectos estudiados aquí. Ese espíritu tradicional, que puede ser la razón fundamental de la mayor permanencia de la gótica en nuestro país, ayuda a comprender — consecuentemente — su utilización en un producto literario que cumple abundantemente con esta característica. Ciertamente, otros géneros literarios utilizan la gótica (teatro, poesía, libros de viajes, tratados morales... etc)¹³. Pero, esto, aunque restringe, no niega para los libros de caballerías la explicación de utilizar la letra gótica, por la oposición de distintas actitudes culturales, de medievalismo y renacentismo, ya que — aunque con cierta anarquía y datos contradictorios — tenemos testimonios de que las ediciones de Persio y Prudencio de Nebrija, publicadas por (Cromberger en Sevilla, se hicieron en redonda, aunque los comentarios fueran en gótica¹⁴. Sabemos que

⁷ *Ibidem*, p. 16.

⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁹ Dahl, S., *Op. cit.* p. 111; Steinberg, S. H., *Op. cit.* p. 96.

¹⁰ Goldschmidt, E. PH., pp. 26 y otras.

¹¹ Millares Carlo, A., *Op. cit.* p. 141.

¹² Bohigas, P., *Op. cit.* pp. 156—158.

¹³ Como ya se ha dicho y veremos más adelante la gótica estaba muy generalizada en España, particularmente para obras literarias pero también se utilizaba en obras científicas y de otro tipo. Es un rasgo caracterizador que hay que tener presente.

¹⁴ Steinberg, S. H., *Op. cit.* p. 98.

en Alcalá — importante centro cultural universitario — Egúña utiliza la letra itálica para libros de enseñanza del latín, ediciones de Erasmo (aunque *Enchiridión* en gótica, 1533), a la par que se publican pocas obras de ficción¹⁵. Por otra parte, en otro gran centro universitario y cultural como Salamanca “los impresores se especializaron en las publicaciones de autores clásicos, para los cuales usaban tipos de redonda... ”¹⁶, a la vez que se editaba literatura de imaginación en gótica y Portonariis y Canova, imprimen en romana o itálica una traducción al castellano de la *Odissea* y de Aristóteles al latín¹⁷. Pero irá generalizándose este tipo de letra — como sabemos — en la segunda mitad del siglo, para todo tipo de libros, aunque los populares pliegos de cordel sigan prefiriendo la gótica, lo que cuadra con su temática tantas veces de mantenidos heroísmos y temas medievales. Y todavía algún testimonio más: la *Gramática* de Lovaina de 1559; la de Villalón, 1558, de Amberes; no se editan en gótica y es frecuente, incluso, que los libros de caballerías editados fuera de España, o las traducciones, no lo sean en gótica (sirva de ejemplo la edición de *Amadis*, Venecia, 1533 — ilustrac. 1).

No se me oculta lo insuficiente de los testimonios, pero interesa aquí una visión global y creo que sí puede hablarse de unas tendencias en que se articulan lo característico hispano — con ese carácter tradicional como explicación de fondo — la oposición renacentismo/medievalismo, concentrada además en la novela de caballerías, y la marca externa de distinción cultural. Habría que afinar cronológicamente las etapas de la desaparición de la letra gótica en España, que Millares, según vimos, daba como cumplida en la segunda mitad del siglo XVI y Bohigas matiza:

“Los tipos góticos del siglo XVI continuaron la esplendorosa tradición del período incunable (...). Suelen verse ya gastados en el segundo tercio del siglo. Están en franca decadencia en la segunda mitad del mismo, en que adolecen de vejez o han sido tallados sin elegancia alguna. A pesar de esta falta de renovación, los tipos góticos han desaparecido lentamente de las imprentas españolas”¹⁸, pero he encontrado suficientes testimonios de la segunda mitad del siglo XVI, que muestran la resistencia al cambio, aunque el proceso, evidentemente, estuviera avanzado.

Además del tipo de letra, la disposición en doble columna, que recuerda los manuscritos medievales, también puede ser un testimonio acorde con el espíritu y directrices culturales que venimos viendo. Al menos ciento tres del total que manejamos (véase nota*) están impresos a doble columna y creo que es un dato a tener en cuenta. Véanse como testimonio gráfico las ilustraciones (4, 5, 8).

Conocida es la belleza y esmero con que solían ilustrarse las letras iniciales en muchos manuscritos de la Edad Media, fuera con motivos florales, anecdóticos... etc; el copista — lo mismo que en las miniaturas — dejaba espacio en blanco para que interviniera el arte del iluminador. Esta costumbre de la inicial adornada, se mantiene en la edición de los

¹⁵ Bohigas, P., *Op. cit.* p. 164.

¹⁶ Steinberg, S H., *Op. cit.* p. 98.

¹⁷ Bohigas, P., *Op. cit.* pp. 166 y ss.

¹⁸ *Ibidem*, p. 202.

libros de caballerías (naturalmente, también en la edición de otros muchos géneros), pero varía su belleza, complejidad, frecuencia y hasta es posible que en un mismo libro — como señala Bohigas¹⁹ — cambien los motivos decorativos y el tamaño; a veces el impresor no tiene todas. Según Dahl²⁰, Zainer fué el primer impresor que generalizó el uso de las letras iniciales adornadas y este mismo investigador señala que las iniciales de Ratdot (hacia 1486) se acomodan mejor a la letra gótica que las arcaizantes de Aldino²¹.

Los libros de caballerías son — como vimos — un rico muestrario de iniciales ornamentadas con figuras, motivos vegetales, complicados adornos... , remito, como testimonio, a las ilustraciones: 2—8, pero el lector interesado encontrará un precioso muestrario de capitales ornamentadas en el bello libro de Juan de Yciar: *Ortographia práctica* (Zaragoza, B Nagera, MDXLVIII)²² o en la conocida obra de Francisco Vindel *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, particularmente en el *Apéndice* (Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1954). No me permite la limitación de espacio mayor detención en este aspecto, lo que no me impide, sin embargo, apuntar el regusto tradicional medieval que hay en esta asidua utilización de las capitales adornadas y su gran valor decorativo y ornamental — aspecto al que volveré, al tratar de las ilustraciones — tanto que, curiosamente, se utiliza una inicial ornamentada como portada de un pliego de cordel²³, en ese trasiego que veremos más adelante, sin que su utilización se deba a la necesaria presencia de dicha letra (véase ilustración 9). Esto no quiere decir que no se emplea también este tipo de letras en los pliegos de cordel, justificadas por el texto.

No voy a referirme a otros aspectos de la ornamentación que podrían ser pertinentes en un estudio más extenso: títulos, marcas de impresor... etc, pero sí diré que en las orlas, lo veremos al tratar de las portadas, descubre Bohigas una analogía y proximidad con los códices medievales y en lo plateresco renacentista una unión con el gótico²⁴, pero los elementos ornamentales de las orlas son muchos y variados: motivos vegetales columnas, arabescos, figuras clásicas, mitológicas, elementos geométricos, recuadros a doble línea, a veces mal ensamblados, de autores que han dejado su firma o no²⁵. Aparecen no sólo en las portadas sino, a veces, enmarcando los grabados y todo esto complica, naturalmente, las cosas. Habrá que estudiar a fondo las características en sí de las orlas y su significado cultural y el sistema de valores del que son testimonio. Quedémonos por ahora, con el valor global que veíamos más arriba, en relación con el sentido y características generales que vengo tratando, pero no se me oculta la necesidad de un análisis que ponga de relieve no sólo la costumbre de la orla sino la variación ornamental de los motivos medie-

¹⁹ *Ibidem*, p. 102.

²⁰ Dahl, S., *Op. cit.* p. 104.

²¹ *Ibidem*, p. 125.

²² Hay edición facsimilar, con introducción de Justo García Morales (Madrid, I. Bibliográfico Hispánico, 1973).

²³ Pliego XLVIII de *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960 (prol. de D. R. Menéndez Pidal).

²⁴ Bohigas, P., *op. cit.*, pp. 105 y 171.

²⁵ Bohigas, P., *Op. cit.* pp. 199 y ss; DAHL, S., *Op. cit.* p. 158; Goldschmidt, E. PH., *Op. cit.* p. 59 y ss.

vales a los renacentistas con un carácter bastante uniforme en la Europa culta; esa frecuencia — que apunta Goldschmidt²⁶ — de columnas y elementos arquitectónicos clásicos; el arco romano característico del libro renacentista y la adaptación de los componentes vegetales y figuras grotescas a las corrientes renacentistas:

“The traditional medieval border design of flowering branches entwined and containing grotesque figures in its interstices is adapted to the new forms of the Renaissance. The spiky holly and the homely flowers of the northern fields make way for the more fashionable acanthus and the palmette derived from ancient monuments. The grotesque animals and mousturs, are dispared by masks and horned skulls, or by cupids climbing among the twigs and tendrils”²⁷.

En esto los libros de caballerías muestran menos coherentemente su tradicionalismo y regusto medieval, pues, como puede comprobar el lector (ilustraciones 10; 13; 14; 15; 21; 22; 23; 24; 28), conviven distintos tipos de orlas, aunque pueda ser un importante nexo, como veíamos, el gusto en sí mismo por las orlas y adornos de este tipo.

2. TAMAÑO Y EXTENSIÓN

Sabido es que el tamaño del libro no es aspecto sin importancia para su difusión, adscripción social y signo de cultura, desde la revolución del libro de bolsillo, tan bien estudiada por Escarpit y otros²⁸, a la adscripción a la nobleza de los libros de caballerías por su tamaño en folio, según nos recuerda Chevalier²⁹.

Los incunables primeros nos descubren una clara preferencia por el tamaño folio, aproximándose a los manuscritos. Según Millares³⁰, a lo largo del XV comenzarán a aparecer obras en cuarto, octavo y a partir de 1485 en dieciseisavo. Pero cabe pensar que el cambio más significativo es el de Manucio que pasa del folio o cuarto al octavo, precisamente para editar a Virgilio en 1501, lo que supone una auténtica revolución³¹, vinculada a unos determinados principios culturales. Lo que nos interesa aquí es el libro de caballerías y la marcadísima preferencia de los impresores hispanos — mucho menos en las prensas extranjeras — por su edición en tamaño folio, que no sólo da cierta solemnidad y prestancia al producto, asociado con la utilización de la venerable letra gótica, sino que nos vuelve a aproximar a esa Edad Media en nostalgia.

Había otras muchas obras, aparte de los libros de caballerías, que se editaban en tamaño folio: desde libros científicos bien ilustrados a crónicas y nobiliarios y otros muchos géneros, en convivencia con auten-

²⁶ Goldschmidt, E. PH., *Op. cit.* p. 70.

²⁷ *Ibidem*

²⁸ Escarpit, R y el ILTAM de Burdeos han estudiado, con valiosos resultados, toda esta problemática. Puede verse la referencia bibliográfica de los distintos estudios en este sentido en DIEZ BORQUE, J. M., *Literatura y cultura de masas*, Madrid, Al-Borak, 1972.

²⁹ Chevalier, M., *Op. cit.*

³⁰ Millares Carlo, A., *Op. cit.* p. 125.

³¹ Dahl, S., *Op. cit.*, p. 122.

ticos libros de faltriquera que cabían perfectamente en un bolsillo, como el *Repertorio de caminos* de Alonso de Meneses (Alcala, 1576) y tantos otros de entretenimiento, devoción, científicos, etc. Como ha mostrado ya algún investigador había cierta coherencia entre contenido y continente, de modo que el tamaño podía convertirse en síntoma de contenido y género. Interesa constatar esta coherencia y valor sintomático para los libros de caballerías.

En las traducciones de libros de caballerías alemanas, francesas, italianas, etc. del siglo XVI se generaliza la edición en octavo y dieciseisavo (ej. las ediciones de Lyon del Libro I de *Amadís*, en 1575, 1577 la de París del Libro II, 1557; la de Amberes del Libro XIV de *Amadís*, 1574, etc). Aunque aparece alguna edición en folio y cuarto, parece que las más habituales son — como digo — en octavo o ligeramente más pequeñas, tamaño adecuado y manejable para libros de pasatiempo. En esto se separa la producción de las prensas españolas, y no parece que se debiera a que fueran destinadas a distintos públicos pues en las afirmaciones que recoge Maxime Chevalier de Menéndez Pelayo y Henry Thomas³² se mantiene que en Francia, Italia, Alemania, Países Bajos fueron lectura de la nobleza, lo mismo que mantiene el propio Chevalier para España, en contra de Rodríguez Marín, H. Thomas, Irving A. Leonard³³ y recientemente Martin de Riquer, que afirma, teniendo en cuenta el número de ediciones y habitantes :

“Ello supone que no eran sólo las clases elevadas las que leían los libros de caballerías, sino también las medias y bajas”³⁴.

Pero habrá que distinguir — y el propio Riquer lo hace³⁵ — entre público lector (probablemente esa mencionada aristocracia) y oyentes, pues ciertamente el tamaño folio, como ya ha sugerido algún investigador, hace del libro de caballerías un objeto lujoso frente al humilde pliego de cordel y pienso, además, que esos valores ornamentales que veíamos (orlas, iniciales) y los que trataré despues (portadas, ilustraciones) son signos de una cultura visual. Todos esos elementos hay que verlos y recrearse con ellos, por lo que la participación oral supone en este caso una comunicación alicortada y de inferior rango, pero podrían ser los pliegos de cordel con su repetición de ilustraciones — entre otras, de libros de caballerías, como veremos más adelante — quienes llenarán esta laguna de información y cultura visual, junto con las muy difundidas estampas populares, grabados sueltos, etc.

Llegados a este punto — contando siempre con las restricciones hechas en nota — me parece oportuno recoger algunos datos que justifiquen lo que decía más arriba acerca de la marcada preferencia hispana por la edición de libros de caballerías en tamaño folio. De un total de doscientos veintiocho libros en que se indica el tamaño de edición, al menos ciento cincuenta y dos aparecen con la indicación de haber sido editadas en tamaño folio; cuatro, en un tamaño entre 30 y 33 cms y

³² Véase Chevalier, M., *Op. cit.*, pp. 70—1.

³³ *Ibidem*, pp. 69—71.

³⁴ Riquer, M (de), *Op. cit.* p. 285.

³⁵ *Ibidem*, p. 286.

veintinueve, entre 25'5 y 29 cmts, formato algo inferior al folio, pero muy próximo. Sumando estas cifras nos dan un total de 185 libros publicados en folio o en tamaño próximo, es decir solamente 43 del total de 228 de la muestra de base no tuvieron ese formato y esto significa un 81'14%. Pienso que los datos, aún contando con las limitaciones aludidas, son suficientemente reveladores.

Treinta y dos libros se mencionan con la indicación de haber sido editados en cuarto y en tamaños cercanos: uno en 24 cmts, cinco en 20 cmts, uno en 20'5 cmts y uno en 19'50 cmts, es decir un total de cuarenta que sólo supone un 17'54%.

Frente a esa costumbre extranjera, que vimos, de editar libros de caballerías en octavo e incluso formatos más pequeños, no he encontrado ninguna referencia a este tamaño y sólo dos, que se aproximan de libros entre 16 y 17 cmts y uno en 18 cmts. Son sólo tres del total que manejamos (1'31%). Aunque los datos tengan sus limitaciones y las cuantificaciones sus detractores, creo que muestran, con suficiente claridad, unas tendencias y hábitos editoriales, que es lo pertinente aquí.³⁶

El formato del libro de caballerías no tuvo por qué ser el habitual para las distintas clases de prosa de ficción y de la variada literatura de entretenimiento, ni de otros géneros de lectura popular como pronósticos, almanaques, libros de devoción y aún ese variopinto y múltiple mundo de los pliegos de cordel. Por otra parte, en época tardía — todavía en último tercio del XVI — siguen apareciendo ediciones de libros de caballerías en folio, cuando ya eran habituales otros formatos. Todo esto muestra una coherencia editorial que nos permite pensar que las coincidencias genéricas (estructurales, formales, temáticas...) alcanzan también a la forma externa de dar a la luz esos productos literarios. Lo que vengo mostrando, y subrayo de nuevo, es la existencia de unas tendencias *genéricas* en la edición de libros de caballerías, explicables por la frecuencia de este tipo de publicaciones que originan un hábito en los lectores y un modelo para los impresores, que, a su vez, responden a unas determinadas motivaciones y sistema de valores, de los que reteníamos más arriba: medievalismo, signo de clase, oposición a determinadas costumbres humanísticas, etc.

La extensión del libro es también aspecto muy importante desde el punto de vista editorial en cuanto a los hábitos de recepción del producto, en cuanto a la costumbre de lectura. Ya ha sido estudiada la minuciosidad con que se programan, en este sentido, algunos *best-seller*, con la ayuda de computadores³⁷ y yo mismo me ocupé del análisis del rígido patrón de determinados géneros de la novela subliteraria actual, que afectaba al tamaño, tipo de letra y papel, y, muy especialmente, a la repetición del mismo número de páginas obra a obra³⁸, todo lo cual origina — consecuentemente — un precio equivalente. Con estas ocasionales referencias a la literatura de masas y al *best-seller* no pretendo forzar relaciones, caer en anacronismo o en fáciles comparaciones, es sólo una muestra de

³⁶ Véase nota**

³⁷ Véase Díez Borque, J. M., "Sociología del best-seller", *El Urogallo*, 10 (Jul-Agosto, 1971) pp. 18—22 y nota 28.

³⁸ Díez Borque, J. M., *Literatura y cultura (cit)*, pp. 131 y ss.

cómo los aspectos puramente materiales del libro pueden conducirnos — y esto lo demostraron bien Escarpit y su escuela³⁹ — a indagaciones más allá de la pura y simple clasificación bibliotecaria. Venimos viendo para el libro de caballerías una serie de recurrencias que — con ciertas limitaciones — nos aproximan a un modelo, pero en el que, justo es reconocerlo, no tenemos la misma información sobre todos los aspectos que debieran integrarlo y aún en los casos en que ésta es más cumplida está sometida a deficiencias. Viene esto muy a cuento de la extensión de los libros de caballerías, tirada y precio; cuestiones para las que no poseo datos suficientemente probatorios, sino solamente indicios que vagamente pueden sugerir tendencias.

En las ediciones en cuarto aparecen con frecuencia libros cuya extensión está comprendida entre una y cincuenta páginas, que — en cambio se da muy raramente en los libros en folio, en que — como veremos — serán habituales novelas más extensas, con una relativa coherencia en el número de páginas. Me parece dato importante a retener el que buena parte de estas ediciones breves en cuarto sean de tema artúrico, francés que — a juicio de Chevalier — no entran dentro “de la producción caballeresca en el sentido estricto de la palabra”⁴⁰, pero ya expliqué el por qué las tomaba en consideración aquí. Sirvan de testimonio las ediciones en cuarto de *Canamor* (1527): 59 páginas; *Carlomagno* (1500): 40 páginas; *Clamades* (1521): 20 páginas; *Enrique* (1545 y otras): 32 páginas; *Pierres* (1526): 29 páginas; *Roberto* (1582): 16 páginas; y otros casos que no estimo necesario recoger aquí. Esto, a la par que refuerza, como vimos, la coherencia de la edición en folio de los libros de caballerías *strictu sensu*, nos proporciona alguna orientación sobre las preferencias en cuanto al número de páginas, relacionada con el tamaño, en los libros de caballerías castellanos. También aparecen libros en cuarto con extensiones comprendidas entre 50 y 100 páginas y que acogen novelas de caballerías *strictu sensu*, pero como quedó visto su proporción con respecto al tamaño folio es bajísima.

En las ediciones en folio parece que son muy escasos los libros entre 1 y 50 páginas, para aumentar un poco los comprendidos entre 50 y 100 páginas y llegar a la cota más alta los comprendidos entre 100 y 300 páginas, descender vertiginosamente los superiores a esta extensión y situarse entre 100—150 y 200—250 los más abundantes. Quizá pueda hablarse de que la más pura y genuina novela de caballerías⁴¹ era relativamente extensa, acomodándose en ello a un cierto patrón, lo que cuadraría con el sistema de valores que venimos viendo y la solemnidad del *infolio* de regusto medieval, frente a los modestos pliegos de cordel, mucho más cortos pero que, al decir de Riquer, también acogen libros

³⁹ Véase n. 28.

⁴⁰ Chevalier, M., *Op. cit.* p. 95.

⁴¹ Chevalier, M., *Op. cit.* pp. 94—95; da una relación de novelas que, a su juicio, no deben entrar dentro de la novela caballeresca, reconociendo la amplitud de algunas clasificaciones (Rodríguez Moñino, Gayangos). Pero Chevalier centra el problema en torno a la inclusión de estas obras en pliegos de cordel. El sentido de mi trabajo permite tener en cuenta, como vimos, alguna de estas exclusiones, sin entrar — por ahora — en mayores explicaciones que no son pertinentes aquí.

⁴² Riquer, M. (de), p. 286.

de caballerías “sobre todo los breves”⁴² y cita como testimonio de esta permanencia los importantes estudios de Moñino, Wilson, Caro Baroja, frente a la conocida tesis de Chevalier que no admite esta difusión para el XVI, restringe las obras que caben con propiedad dentro de la novela de caballerías y adscribe el género, en momento de mayor expansión, a la nobleza⁴³. Pero cabe pensar en formas distintas de difusión de unos contenidos semejantes, lo que indirectamente apoyaría la interpretación que aquí viene planteándose de las “características editoriales” del libro de caballerías, sin que ello suponga limitarlo a un sector de público ni desestimar la comunicación oral y estas interconexiones volveremos a verlas al tratar de los grabados, testimonio de un determinado “espíritu” y no sólo de penuria y limitación de los impresores. No tengo inconveniente en volver a repetir la limitación de los datos en este punto y aún quiero señalar algo que habrá que hacer y que el tiempo y espacio no permiten: la comparación — en cuanto a tamaño y extensión — con los conocidos géneros de prosa de ficción en el XVI, pero, en todo caso, esto podría añadir luz pero no invalidar las posibles tendencias en el género analizado aquí.

3. NÚMERO DE EDICIONES. DIFUSIÓN. PERMANENCIA

Muy importante es, por razones obvias, conocer el número de ejemplares que se tiraban en cada edición. Sobre ello Martin de Riquer, teniendo en cuenta estudios de L. Pfandl, J. M. Madurell y J. Rubio, afirma:

“Datos muy diversos permiten admitir que es una cifra muy prudente, rayando con la baja, suponer que de cada edición de un libro de caballerías, se tiraban mil ejemplares”⁴⁴

lo que cuadra con ese tope de 1000 que, en términos generales, recoge Dahl⁴⁵, y que para el XV reduce Steinberg a 200 ejemplares por término medio del libro impreso⁴⁶, quien señala además que pudo ser Manutius el primero que imprimió ediciones de 1000 ejemplares y recoge curiosos testimonios de *best-sellers*, sin olvidar la dificultad que plantea el recto enjuiciamiento de las indicaciones del editor “segunda edición”, “nuevamente impreso”⁴⁷. González de Amezúa, en su sugestivo estudio, afirma que — en general — el número de ejemplares “rara vez bajaba de 1000, como tampoco es raro que sobrepase de los 2000”, cantidad que aumentaba considerablemente “cuando se trataba de cartillas, catecismos, brevarios y otras obras de liturgia y enseñanza”⁴⁸. Después relacionar estos datos por tirada con el número de ediciones y su reparto cronológico a lo largo del XVI. Lo que me interesa ahora es valorar en sí mismo el

⁴² Chevalier, M., *Op. cit.*

⁴⁴ Riquer, M (de), *Op. cit.* p. 285.

⁴⁵ Dahl, S., *Op. cit.* p. 115.

⁴⁶ Steinberg, S. H., p. 142.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 141 y ss.

⁴⁸ González De Amezúa, A., “Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro” en *Opúsculos histórico-literarios*, I, Madrid, CSIC, 1951, pp. 352.

hecho de que el ejemplar único — o con pocas copias — del manuscrito medieval deje paso a estas “extensas” tiradas, hecho que puede añadir luz sobre esos conceptos interrelacionados de medievalismo, nobleza y las características externas del libro de caballerías.

Se nos dice que el padre de Maquiavelo, colocándose al margen de los gustos de los señores florentinos, admitió pronto en su biblioteca los libros impresos y ello desentonaba con la actitud de los nobles toscanos, que no admitían en sus bibliotecas un producto como el libro impreso, considerado de inferior rango que el rico y costoso manuscrito medieval⁴⁹. Si traigo esto a colación aquí es por su valor sintomático de una actitud generalizada. El manuscrito mantiene su prestigio durante bastante tiempo y frente al lujo y riqueza ornamental de muchos de ellos, el libro impreso se muestra más pobre y vulgar⁵⁰, por lo que repugna a determinados sectores que a la par que ven mermada la calidad, observan el lento ascenso de un nuevo público, todavía no popular pero fuera de la órbita de la nobleza⁵¹. Pero la imprenta — y esto nos interesa especialmente aquí — se defiende como puede: se limitan al principio las tiradas para evitar el desprestigio por una excesiva difusión⁵² y, sobre todo, se intenta imitar las características de los manuscritos⁵³. Nos ayuda esto a comprender el apego a formas medievales de los libros de caballerías destinados a la nobleza, aunque incluyan por diversos procedimientos — otros públicos de distinto rango, como ya vimos. No es sólo, pues, el sistema de valores, sino la propia consideración estética del libro, asociada a prejuicio de clase, los determinantes de varias de las características gráficas que venimos viendo, quizá no tan distantes en los “contenidos” del gusto popular, pues a lo que parece oponerse realmente — como ya se dijo — es a la cultura y sistema de valores de un humanismo renacentista clásico que adopta no sólo unos determinados “contenidos” sino unas determinadas prácticas de impresión que pueden convertirse en marca distintiva. Impertinente sería entrar ahora en los conocidos y sistemáticos ataques de los cultos humanistas a los libros de caballerías, pero ténganse presentes como síntomas de primera importancia.

De esa inferioridad sobre el manuscrito no debe deducirse que el tipo de libros a que me refiero fuera barato, ya insiste en ello Chevalier⁵⁴. Quedémonos en esto que no entra en discordia con lo que venimos viendo, porque nos llevaría fuera del tema detenernos en este problema⁵⁵, ya que exigiría analizar el poder adquisitivo y no es el público lo que directamente interesa aquí, aunque deba aludir a él a cada paso. Sin embargo, sí es pertinente tratar, aunque con brevedad, de los impresores y la ciudad en que trabajan y las cotas de mayor difusión, antes de pasar a tratar de las ilustraciones.

⁴⁹ Maquiavelo, Madrid, Prensa Española, 1971.

⁵⁰ Véase Dahl, S., *Op. cit.* p. 113 Escarpit, R.; Orecchioni, P. y Robine, N., *La lecture populaire en France*, Bordeaux, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1965, pp. 282 y ss.

⁵¹ Véase *La lecture...* (cit) p. 282.

⁵² *Ibidem*, p. 284.

⁵³ Véase Dahl, S., *Op. cit.* p. 113, pero este aspecto es puesto de relieve por la mayoría de los estudiosos del libro, citados.

⁵⁴ Chevalier, M., *Op. cit.* p. 21.

⁵⁵ Véase González De Amezúa, A., *Op. cit.* p. 859.

Sevilla se nos presenta como el gran centro productor de novelas de caballerías en el XVI hispano, y a bastante distancia aparecen las otras ciudades con imprenta, pero también es cierto que prácticamente en todas se imprimieron novelas de caballerías, aunque con distinta intensidad. No hay que olvidar que Sevilla era “el mayor centro de España en la producción del libro en castellano”⁵⁶ y esto, naturalmente, afecta a la producción de un género de modo como era la novela de caballerías, destacando la labor de los Cromberger, cuyas prensas dieron a luz numerosas novelas de este tipo. Aunque sin la misma frecuencia, el nombre de otros impresores famosos, asentados en Sevilla y diversas ciudades españolas, aparece vinculado a la edición de este género: Junta; Coci; Robertis; Villaquirán; Varela; Lequerica; Malo; Ferrer; Burgos y también impresores que habían prestado atención importante a las inquietudes culturales renacentistas como Eguía; Brocar; Portonariis, que aprovechan también la moda y los beneficios económicos de ella derivados. Viejo, renovado y constante problema de los editores de todas las épocas: la lucha entre los intereses culturales y los intereses comerciales, la búsqueda de equilibrio o la polarización en uno de ambos.

Parece que no se dió en el XVI una especialización de las imprentas “provinciales” en publicaciones de carácter local o regional, lo que se explica tanto por la distinta concepción del funcionamiento de la imprenta como por las características de la comercialización y distribución del libro en la época⁵⁷. Aunque con distinta intensidad, novelas de caballerías se publicaron en Zaragoza, Valencia, Alcalá, Barcelona, Valladolid, Burgos, Toledo, Medina, Bilbao etc. Aparecen, con cierta coherencia, bloques compactos por fechas con márgenes cortos entre ellas y no suelen aparecer ediciones con la misma fecha en lugares diferentes. Esto puede llevarnos a pensar — con todas las cautelas que se quiera, en razón a lo desaparecido y a las excepciones — en una cierta conexión en la labor editorial, en una distribución más amplia que la meramente regional y en una coherencia del negocio editorial del libro de caballerías, con esas curiosas cimas de venta en unos años y posterior descenso, pero con permanencia durante largo espacio de tiempo, ideal de cualquier editor de nuestros días, sumado a la repetida aparición de títulos nuevos y no sólo a la renovación de ediciones. Y de ello también se lucraron las prensas extranjeras: Lisboa, Venecia, Perpiñan, etc. Chevalier presenta interesantes cuadros de ediciones de novelas de caballerías y Riquer hace un reparto por décadas, asociado a la censura de este tipo de obras, que nos demuestran unas determinadas frecuencias⁵⁸, ascenso y descenso. Admitiendo con Riquer que calcular el número de ediciones es “punto delicado y provisional” y

⁵⁶ Bohigas, P., *Op. cit.* p. 171. Extensa y rica es la bibliografía sobre la actividad editorial en cada una de las ciudades hispanas en este período, puede verse para una información bibliográfica de conjunto: Sainz Rodríguez, P. (volumen preparado por Labandeira, A.), *Biblioteca bibliográfica hispánica. III Tipobibliografías*, Madrid, F. Universitaria, 1976.

⁵⁷ En los estudios sobre el libro citados, se recogen datos sobre la distribución y comercialización del libro. Muy curiosas y sugestivas son las noticias que encontramos en REDONDO, G., *El gremio de libreros de Zaragoza y sus antiguas ordinaciones (1572, 1600, 1679)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1979.

⁵⁸ Chevalier, M., *Op. cit.* pp. 67, cuadro entre pp. 61 y 65; Riquer, M. (de). *Op. cit.* p. 284—285.

as restricciones que hace acerca de las fuentes⁵⁹, de los materiales que he manejado⁶⁰ se desprende :

1501 — 1520 : 54

1521 — 1540 : 75

1541 — 1560 : 71

1561 — 1580 : 44

1581 — 1600 : 34

(no me interesan aquí las aisladas ediciones del XVII y posteriores) Comprobamos, pues, que la cota de mayor difusión se sitúa en el período 1521—1560 con 146 ediciones en total, pero también la difusión es importante en el período inicial 1501—1520, con 54 ediciones, para iniciar el descenso en 1561—1580 con 44 y acrecentarse este en 1581—1600 con 34 ediciones. Un proceso perfectamente coherente : ascenso—cota descenso — que puede dar pie—y así lo ha hecho Chevalier⁶¹ — a interpretaciones sobre el público, cuestión resbaladiza y espinosa por su propia naturaleza y que admite otras interpretaciones como, por ejemplo, la de Riquer⁶². Ya me referí a ello más arriba.

Por obvio podría evitar el decir que estos datos demuestran que el libro de caballerías fue un buen negocio editorial, fue *best-seller* en su época, moda con unos momentos culminantes, pero que no se pierde del todo aunque adopte otras vestiduras, quiero decir forma de comunicación⁶³, o remoce las antiguas. Pero todo esto son cosas de sobra conocidas, no obstante es posible hacer alguna puntualización sobre los toques de vigencia de distintos libros de caballerías, que pueden orientarnos, dentro de la visión global cronológica de ascenso y descenso, sobre las peculiaridades de cada título. Solamente voy a dar algún ejemplo sintomático.

Por más conocido y estudiado no voy a referirme al *Amadís*. Ya presente en la Edad Media, de numerosas continuaciones y elevado número de ediciones de cada una de ellas. Hay varios aspectos que lo apartan, en cierto sentido, de determinadas “prácticas” generalizadas. Es frecuente que cada libro de caballerías tenga no sólo varias ediciones sino continuaciones, que, al parecer, no siempre obtienen el mismo éxito y aceptación : 2 ediciones (1 dudosa) de la 3ª y 4ª parte de *Belianís*, frente a 6 de la 1ª y 2ª; 5 ediciones (en el XVI) de cada una de las partes I y II del *Espejo de príncipes y caballeros* frente a 2 de las III y IV (puestas en duda por Eisemberg que señala 1 de 1623) 11 ediciones del libro primero de *Lepolemo* frente a 1 del segundo; 9 ediciones de los libros I y II de *Renaldos*; 7 del tercero y 1 del cuarto; 6 ediciones de la parte I (sumando las del libro 1º y 2º) de *Clarián de Landanis* frente a 1 de la segunda, 1 de la tercera y 2 de la cuarta; 12 ediciones del *Palmerín de Olivia* frente a 10 del *Primaleón* (libro II de Palmerín) y podría citarse la única edición de *Polindo, Platir y Flotir*, pero Eisemberg señala

⁵⁹ Riquer, M. (de), *Op. cit.* p. 284 y n. 15. Véase nota 0.

⁶⁰ Véase nota** y otras en que se hace mención a este problema.

⁶¹ Véase Chevalier, M., *Op. cit.*

⁶² Véase Riquer, M. (de), *Op. cit.* pp. 284—286.

⁶³ Me refiero, naturalmente, a la incorporación de temas y argumentos caballerescos a otros géneros y a su aparición en pliegos de cordel, cuestión que no ha escapado a los especialistas y estudiosos del tema como Rodríguez Moñino, A., Caro Baroja, J., García De Enterría, M. C., Marco, J., etc.

su no relación con Palmerín⁶⁴. Parece, pues, que las continuaciones, a la par que nos muestran en extensión el éxito de un género, están en precario con relación a las “primeras partes”. Pero no se me oculta que los datos no son suficientemente reveladores y, además, hubo libros que — al parecer — no tuvieron continuaciones: *Arderique*; *Canamor*; *Cirongilio*; *Clamades*; *Claribalte*; *Clarisel*; *Cristalian*; *Felix Magno*; *Felixmarte de Hircania*; *Florando*; *Florindo*; *Guarino*; *Leoneo*; *Lidamor*; *Lucidante*; *Olivante*; *Philesbián*; *Rosián*; *Valerian* y algún otro. Pero — con todo — son raros aquellos de los que poseemos testimonio de una sola edición (quizá *Arderique*; *Cirongilio*; *Clarisel*; *Florando*; *Felixmarte*; *Leoneo*; *Lucidante*; *Olivante*; *Philesbián*; *Rosián*; *Valerian* y algún otro).

Por fin, aspecto interesante es, teniendo en cuenta el ascenso-cotadecline que veíamos, la larga permanencia de los títulos, en convivencia con la aparición de nuevos⁶⁵ que aparentemente vienen a renovar el mercado. Sería interesante comparar la aparición de nuevos títulos y la reedición de los antiguos para elaborar así mismo un cuadro de frecuencias cronológicas como el presentado para el número de ediciones, pero no quiero desviarme pues lo que me interesa ahora es señalar que no sólo eran frecuentes las varias ediciones de un mismo título, sino que abarcaban un amplio margen cronológico, es decir mantenían su vigencia durante un amplio espacio de tiempo, a pesar de la renovación de títulos, lo que quizá nos descubre una conciencia de *género*, más que de títulos individuales (a salvo, famosas excepciones), atestiguado además por la propia estructura, temas y formas.

Sírvannos unos cuantos ejemplos significativos⁶⁶ (aparte del especial caso de *Amadís*) :

Primaleón (1512—1598), 10 ediciones en 86 años.

Palmerín de Olivia (1511—1580), 12 ediciones en 69 años.

Canamor (1521—1563), 10 ediciones en 59 años.

Oliveros (1499—1554), 10 ediciones en 55 años (hay otras 2 en el XVII).

Lepolemo (1521—1563), 11 ediciones en 42 años.

Belianís de Grecia (I—II) (1545—1587), 6 ediciones en 42 años.

Recordemos, no obstante, la existencia de títulos de los que sólo poseemos testimonios de una o dos ediciones, como ya vimos.

4. ILUSTRACIONES

Llegamos, por fin, al último, pero importante apartado en esta breve presentación general de las características editoriales de las novelas de caballerías: las ilustraciones.

Hay libros de caballerías profusamente ilustrados, los hay con escasas ilustraciones y sin ninguna. A las características gráficas vistas se suma ésta, de importantes repercusiones, sin romper la coherencia.

⁶⁴ Véase nota** y otras en que hago referencia a esta problemática.

⁶⁵ Chevalier, M., se ocupa también de la frecuencia de ediciones de novelas de caballerías originales y de su “duración”.

⁶⁶ Véase nota** y otras en que hago referencia a esta problemática.

No me interesa aquí expresamente el valor artístico de estas ilustraciones, ni el análisis de las técnicas, ni el proceso⁶⁷. No obstante habré de hacer, al paso, alguna referencia a estos puntos.

Ya tempranamente, en el XV, habían aparecido libros populares “xilográficos” ilustrados e ilustraciones sueltas y Dahl nos recuerda que a la fase en que se dibujaban después de imprimir, sucede la que hace en la misma plancha texto e imagen y después las imágenes sueltas, en un principio para ser iluminadas, afianzándose después el blanco y negro y pasando progresivamente del grabado en madera al grabado en cobre y concede la primacía de ilustrador con grabados de madera a libros impresos por Pfister, de Bamberg, en 1461⁶⁸. Ya en los siglos XIV y XV — mucho antes en China — se imprimían en Europa xilográficamente naipes, calendarios, estampas de santos y, en el primer tercio del XV, aparecen libros xilográficos, es decir no de caracteres móviles, de unas 20 a 25 páginas, con un alcance marcadamente popular⁶⁹. En estos libros “la imagen tenía tanta importancia como el texto”⁷⁰ y la abundancia de ilustraciones tuvo efectos importantes: “los lectores se acostumbraron enteramente a relacionar los conceptos de “libro” e “ilustración”⁷¹ y los propios iluminadores aprovechan el grabado en madera para aumentar su producción⁷². Todo esto nos ha llevado a terrenos que ya son los nuestros: la relación del libro impreso con las bellas miniaturas de los códices medievales, la concepción sociocultural de las ilustraciones, su factura y sus temas.

Ocioso sería recordar la belleza de las ilustraciones de tantos manuscritos, la imprenta — lo veíamos más arriba — significa una decadencia contra la que se rebelan ilustradores, copistas y ese público de excepción que es la nobleza. También aquí se da un deseo de imitar, que no resiste la comparación; a pesar de todo la nobleza aceptó los denodados esfuerzos de la edición de novelas de caballerías para parecerse al rico manuscrito medieval y en ello no se apartan de gustos más populares (10 veremos al tratar de las repeticiones en los pliegos de cordel), y a ello contribuye, pienso, el sentido y temas de las ilustraciones. Pero sí se apartan, en su “medievalismo”, de los gustos renacentistas de un sector que prefiere a los clásicos sin ilustraciones⁷³. Muy gráficamente lo expresa Goldschmidt:

“The illustrated book; the book in which the text is accompanied by paintings depicting a scene described in the text, is a medieva

⁶⁷ Sobre todo esto puede verse el valioso estudio Gallego, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979; Millares Carlo, A., *Op. cit.* pp. 194 y ss.; Dahl, S., *Op. cit.* Weise, O., *La escritura y el libro*, Barcelona, Labor, 1951, pp. 46 y ss.; Sosa, G. S., *El arte del libro en la Edad Media*, Buenos Aires, 1966, pp. 171 y ss. Quiero hacer mención del sugestivo estudio de Donati, L., *Il “non finito” nel libro illustrato antico*, Firenze, L. S. Olschki, 1973, donde se trata el curioso problema de los grabados no terminados, que poseen manchas negras, que incrementan, a veces, su efecto artístico.

⁶⁸ Dahl, S., *Op. cit.* pp. 134; 160; Weise, O., *Op. cit.* p. 46; Sosa, G. S. pp. 95 y ss.; 129 y ss.

⁶⁹ Dahl, S., *Op. cit.*, pp. 90—3; Bohigas, P., *Op. cit.* p. 78; Weise, O., p. 46.

⁷⁰ Bohigas, P., *Op. cit.* p. 78

⁷¹ Steinberg, S. H., *Op. cit.* p. 158.

⁷² Weise, O., *Op. cit.* pp. 67—68.

⁷³ Goldschmidt, E. Ph., *Op. cit.* p. 37; también analiza este autor, muy inteligentemente, el proceso de recuperación inconográfica de la Antigüedad.

concepción. The Renaissance did not adopt it and adapt it; it rejected it"

"The illustrated book (...) wais in its essence intended as a help for the illiterate. To the men of Renaissance society nothing was more repugnant than to be classed with the illiterate"⁷⁴.

quien apunta, además, que los libros de ficción con ilustraciones de asedios, justas, amantes, etc. no van dirigidos a "the learned Scholar"⁷⁵ La misma oposición que veíamos a propósito de otras características gráficas. Pero habrá que diferenciar entre las ilustraciones decorativas, creadoras de tono, anecdóticas — de las que me ocupo aquí — y las moralizadoras de libros como *Historia de la S. Pasión*, de D. Ramírez, Valencia Mey, 1564 *Exemplario contra los engaños* (Zaragoza, Coci, 1531), geográficas e históricas (*Viaje de la Tierra Santa*, Zaragoza, P. Hurus, 1498, *Sumario de la general y natural historia de Indias*, Fernández de Oviedo, 1526), científicas (*Quilatador de la plata de Arfe*, Valladolid, MDLXXII; *Compendio de la arte de navegar*, de Rodrigo Zamorano, Sevilla, 1581, *Anatomia del hombre* de B. Montaña, Valladolid, 1551 etc. Hay una función práctica, científica, adoectrinadora, explicativa, que las sitúa en otra esfera. Pero pasemos a la consideración de los temas y significados de las ilustraciones de los libros de caballerías, en las que vamos a ver una serie de aspectos recurrentes, pero antes me detendré en alguna consideración general que afecta a todas.

Las ilustraciones se repiten para situaciones y personajes distintos, con ligeras justificaciones o coincidencias temáticas. El fenómeno es tan corriente que me ahorra ejemplificar. Ya fue observada la asociación texto-imagen para la Antigüedad (Egipto, Asia, Grecia...) por G. Blanchard, para China y México por Adoun⁷⁶ y Steimberg apunta que las 1809 ilustraciones de *Liber Chronicarum* de Schedel (1493) proceden de 645 grabados, con el dato curiosísimo de que para 596 retratos de diversas personas sólo se emplean 72 grabados distintos y la *Biblia Leda* de 1578 se ilustra incluso con escenas de las *Metamorfosis* de Ovidio⁷⁷. Sabido es que se alquilaban letrerías⁷⁸ e igual pudo hacerse con los grabados pero no había tanta anarquía y falta de coherencia, como se desprende de la siguiente afirmación de Steimberg :

"La mayoría de impresores empleaban los grabados que tenían en existencia sin criterio discriminatorio de ninguna clase, cuando las consideraciones comerciales exigían un libro con ilustraciones"⁷⁹.

Lo que para Dahl se debe a economía, falta de tiempo y fallo de la imaginación⁸⁰. Pienso que, a pesar de los desacuerdos entre texto e ilustración,

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 27 y 50.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁷⁶ Blanchard, G., "El texto y la imagen" en *De la escritura al libro*, Barcelona, Promoción cultural, 1976, pp. 147 y ss. Adoun, J. E., "La milenaria juventud del libro" en *Ibidem*, p. 81.

⁷⁷ Steinberg, S. H., *Op. cit.* pp. 158—160.

⁷⁸ Bohlgas, P., *Op. cit.* p. 148.

⁷⁹ Steinberg, S. H., *Op. cit.* p. 158.

⁸⁰ Dahl, S., *Op. cit.* p. 104.

hay motivaciones superiores a la pura y simple coincidencia de la anécdota que nos muestran una identidad de espíritu, sistema de valores, que es el que condiciona la elección de los distintos grabados, que responden y dan forma visible a ese sistema de valores y se repiten en géneros distintos pero que están vinculados en el fondo por una cierta comunidad espiritual. De paso diré ya que el conjunto de esos grabados, en sus motivos, responde al medievalismo y al espíritu general de la novela de caballerías y de otros géneros, aunque, en su forma externa, apunte Millares una influencia renacentista⁸¹, a mi ver discutible, y que para Dahl supone, en cambio, una perfecta asociación entre la letra gótica y el grabado de madera “para formar una unidad de gran efecto decorativo”⁸². Más en razón me parece James P. R. Lyell cuando habla de mayor vigor que refinamiento artístico⁸³. Pero pasemos ya a los temas.

De un variado conjunto de motivos, temas y anécdotas voy a escoger unos pocos especialmente significativos, dejando en claro que hay otros grabados de distinto sentido, algunos también repetidos y otros que aparecen esporádicamente.

El caballero ricamente vestido, a caballo que — a su vez — aparece ricamente enjaezado es uno de los principales temas recurrentes que suele aparecer repetidamente en las portadas, difundiendo una imagen de heroísmo, esfuerzo, lujo y ostentación. Para Bohigas aparece a finales del XV “la estampa del caballero andante, que presidirá las numerosas ediciones de libros de caballerías”⁸⁴. Pero este motivo de exaltación es más antiguo y, por ejemplo, he encontrado muy bellas representaciones del tema en: *Libro de la Cofradía de Burgos*, el “más antiguo armorial ecuestre que se conoce”, comenzado en el XIV⁸⁵. Se trata de ilustraciones en color y de una gran belleza, que veo reflejadas en los grabados del XVI en blanco y negro, mucho más pobres y de peor factura, a pesar de su pretendida espectacularidad. Es, pues, un motivo de heroísmo medieval que incorpora el libro de caballerías del XVI, con pequeñas variantes sobre el tema básico, pero que responden a una misma motivación y sistema de valores (véanse ilustraciones 10 a 19). A veces, se repite el mismo grabado en distintas ediciones o en distintas novelas de caballerías (véanse las ilustraciones 20 a 23), pero me interesa mucho más el hecho de que el mismo grabado — con las características temáticas y sistema de valores que venimos viendo — aparezca en novelas de caballerías, crónicas históricas individuales de heroísmo de un personaje y pliegos de cordel con romances que cantan las hazañas de un héroe. Así ocurre con *D. Florisel de Niquéa* y la *Crónica del Cid*; *Febo o el Troyano* y romance de Bernardo del Carpio; *Oliveros, Crónica de Fernán González* y romances “*del rey moro que perdió a Valencia*”, “*de Don Manuel*” (véanse ilustraciones 24 a 31). Así mismo entre *Filoriseo* y *Aureum opus*

⁸¹ Millares Carlo, A., *Op. cit.* p. 126.

⁸² Dahl, S., *Op. cit.* p. 104.

⁸³ Lyell, J. P. R., *Early Book Illustration in Spain*, New York, Hacker Art Books, 1976, p. 391.

⁸⁴ Bohigas, P., *Op. cit.* p. 110.

⁸⁵ Hay una excelente edición color, de Faustino Menéndez Pidal (Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1977).

(ilustraciones 32 y 33) También puede ocurrir que no sean exactamente iguales pero muy próximas (ilustraciones 34 a 36), y el motivo se repite con asiduidad en crónicas; pliegos y novelas (ilustraciones 37 a 47) lo que — a su vez — viene a apoyar lo que decía.

En alguna ocasión aparecen motivos heráldicos, frecuentísimos también en el armorial medieval que citaba más arriba (ilustraciones 48 y 49) o escenas de caballero y dama como la que encontramos en la edición de *Felixmarte*, de 1556 (ilustración 50), o se incorpora la ilustración del caballero andante al cuerpo de la narración, así en (*Claribalte*, 1519), (ilustración 51). También aparecen en novelas francesas. Los testimonios que anteceden, a la par que nos descubren en la ilustración el mismo sistema de valores que venimos viendo, nos muestran una determinada forma de coherencia, a la hora de ilustrar, con el espíritu de la obra y entre géneros vinculados, menos anárquicamente de lo que suele decirse. Vamos a ver esta doble vertiente en otros motivos.

El caballero, con acompañante, en actitud de camino — no olvidemos la importancia del viaje en la novela de caballerías — es también motivo frecuente en la ilustración de las novelas y pliegos de cordel: *Clamades y Romance de Don Gayferos*; *Amadís Oliveros* y *Romance del Conde Claros* (ilustraciones 52 a 57) y el motivo es habitual en otros pliegos de cordel (ilustraciones 58 a 64), y en otras novelas de caballerías (ilustraciones 65 a 67).

Vinculadas al concepto de viajes peligrosos están las frecuentísimas escenas marítimas, que se repiten ampliamente en la misma obra y entre novelas distintas, lo que muestra — creo — la importancia que se concede a este motivo. La escena de las naves frente a la costa aparece — por ejemplo — en *Amadís* (Venecia, 1533) *Tristán* (Sevilla, 1538) (ilustraciones 68 y 69), repetida varias veces en cada uno, y lo mismo ocurre con la escena del rey y acompañantes observando una nave (ilustraciones 70 — 71), y otras escenas marítimas (ilustraciones 72 a 74). Las pequeñas variaciones pueden ser indicio de que no siempre se trata de una arbitraria utilización de los mismos grabados sino de una semejanza por búsqueda del mismo motivo, pero para dar validez a esta afirmación serían necesarias otras muchas comprobaciones, no hechas, y lo mismo puede decirse en cuanto a la aparición de escenas marítimas de otro tipo.

De acuerdo con el espíritu y argumento de la novela de caballerías no podían faltar grabados en que aparece la dama, a veces con motivación amorosa, galante pero también, según la costumbre que ya conocemos — para ilustrar la más variada gama de situaciones. La escena de la dama con una lanza la encontramos en *Amadís* y en pliego de cordel, con connotaciones amorosas (ilustraciones 75 y 76), aunque en *Amadís* se repite para diversas situaciones. Lo mismo cabe decir del grabado en que aparece una dama con flor entre dos caballeros, también repetido varias veces en las ediciones citadas de *Amadís* y *Tristán* (laminas 77 y 78), así como otros motivos repetidos en las ediciones citadas de *Oliveros* *Tristán* y *Amadís* (ilustraciones 79 a 83). La importancia de la dama, del amor, del principio femenino en la novela de caballerías determina la utilización de grabados como los vistos y otros que también nos revelan el importante papel de la mujer, (véanse como testimonio algunas ilustraciones de *Claribalte*, *Amadís* (ilustraciones 84 a 90) e incluso se utilizan en *Claribalte*

no sólo las ilustraciones anecdóticas sino las figuras sueltas de galán, dama, además elementos arquitecturales tan característicos — por otra parte — de los pliegos de cordel (ilustraciones 91 a 103). También entre la edición de *Oliveros* (1499) y varios pliegos de cordel se observa una sintomática proximidad para temas semejantes (ilustraciones 104 a 111). Y llegamos a los que considero los dos motivos básicos y esenciales en la ilustración de libros de caballerías: las escenas de combate y todo lo vinculado con ellas, que veremos, y las escenas en que aparece la figura del rey, también con una gran variedad de motivos, pero destacando las actitudes de sumisión. Todo esto se explica, naturalmente, desde el espíritu y sentido de la novela de caballerías.

El duelo entre dos caballeros es motivo repetido insistentemente en las ilustraciones de la novela de caballerías y sirve para mostrar el combate entre el protagonista y diversos antagonistas o entre caballeros, en justas y torneos, de forma que en la misma novela encontramos el mismo grabado en numerosas ocasiones, coherente con el argumento y espíritu, y aparece además, igual o con ligerísimas variantes, en distintas novelas y así lo vemos en la escena de los caballeros luchando dentro de un cercado que encontramos en las ediciones citadas de *Tristán*; *Oliveros*; *Amadís* y numerosas veces en cada una de ellas (ilustraciones 112 a 114). También el motivo se da bajo otras formas (ilustraciones 115—116), se repite entre obras relacionadas, como el *Tratado de los rieptos y desafíos*, de García de Valera (s. XVI, dudoso de lugar de impresión) y la novela *Claribalte* (ilustraciones 117—118), se emplea frecuentemente en pliegos de cordel (ilustraciones 119 a 121) y curiosísimamente he encontrado una escena de este tipo en novela sentimental como la *Cárcel de amor*, (ilustraciones 122—123).

Escena habitual es, también, la de dos caballeros alanceando a otro en el suelo bajo un caballo, anécdotas singulares del combate, que, una vez más, se repiten en la misma novela, entre distintas novelas y en pliegos de cordel (ilustraciones 124 a 127). También es motivo recurrente la lucha entre varios caballeros y uno caído en el suelo, a veces repitiendo casi idénticamente la misma imagen en distintas novelas (ilustraciones 128 a 130) o con variantes (ilustración 131) y en H. Vespasiano (ilustración 131 bis) y aparecen también en pliegos de cordel (ilustración 132), junto a otros motivos bélicos (ilus. 133 a 138 que vuelven a mostrarnos esa coherencia de valores que veíamos).

Otras muchas escenas de combate o relacionadas con él figuran en las novelas de caballerías; (sólo a modo de ejemplo sintomático recojo unos cuantos testimonios (ilustraciones 139—148) y también en obras vinculadas como *Las quatorce décadas de Livio* (Zaragoza, 1520) (ilustración 149) la *Crónica Troyana* (dudosa lug. impresión, Vindel); *Iliada* (ilustraciones 150—151), aunque curiosamente se repite la misma en novelas sentimentales como *Cárcel de amor* (ilustraciones 152—153).

Lógicamente la figura del rey ha de aparecer con frecuencia en la novela de caballerías, pero lo que me interesa destacar, en primer lugar, es la importante repetición de grabados en que la figura real está asociada a situaciones de sumisión, homenaje, reverencia, exaltación mayestática en el trono etc, pero este aspecto es más comprometido y complejo, ya

que exigiría plantearse la evolución de las relaciones nobleza-rey y si es aceptable la postura de Chevalier, que habla de una nostalgia de los nobles del XVI de una independencia perdida⁸⁶), es decir de una mayor libertad frente al rey, en el pasado ; pero no puede desestimarse- pienso- el sistema de relaciones de vasallaje y sumisión, que sería reflejado por esos grabados a que hago referencia.

El rey en el trono, con los atributos de la realeza y varias figuras que lo rodean, aparece repetidamente en las ilustraciones de novelas de caballerías y, coherentemente con lo que venimos viendo, también en pliegos de cordel (ilustraciones 154 a 159). En el *Claribalte*, cuando se ilustra mediante "figuras sueltas", aparece en varias ocasiones el rey en el trono, con cetro y corona (ilustraciones 160 a 163)*. Me interesan especialmente los grabados que muestran actitud de sumisión, de reverencia, a la figura del rey. Figura, por ejemplo, de forma casi idéntica en *Amadís* y en pliegos de cordel (ilustraciones 167—168), pero adopta multitud de formas y sirve para muy diversas ocasiones y situaciones (ilustraciones 169—180). Ocasionalmente, también se dan ilustraciones de este tipo en novelas sentimentales como *Cárcel de amor*; y en obras relacionadas con el espíritu caballeresco como *Dotrinal de los caballeros* y en Livio *Las Décadas* (ilustraciones 181 a 185). No se agotan con esto, ni mucho menos, las posibilidades ilustrativas en este campo, pero forzoso y obligado es aquí atenerse a unos límites. He de decir, también que, además de las ilustraciones que he seleccionado para presentar unas orientaciones temáticas coherentes, se utilizan en las novelas de caballerías, de modo más o menos esporádico y circunstancial, otros motivos y temas en los grabados, también en los pliegos de cordel, crónicas, etc. No podía salirme del campo delimitado por los mojones que señalaba al principio, pero sirva de explicación el anuncio de una iconografía de la novela de caballerías, que preparo, en la que el campo será más extenso y tendrán cumplida representación los más variados aspectos de la ilustración de este género narrativo.

ILUSTRACIONES

Al pie de cada ilustración se da de forma abreviada la referencia bibliográfica, que completo a continuación, indicando en cada caso la fuente.

Amadís, Zaragoza, 1508 : *Los quatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula*, Sevilla, J. Coci, 1508; BOHIGAS, P. *Op. cit.* p. 182.

Amadís, Venecia, 1533 : *Los quatro libros de Amadís de Gaula* (...), Venecia, A de Sabia, 1533. Edición facsimilar, Barcelona, Círculo de Bibliófilos, 1978.

Amadís, Sevilla, 1535 : „ „ Sevilla, J. Cromberger, 1535. LYELL, *Early...* (cit), p. 170.

Amadís, M. del Campo, 1545 : *Amadís de Gaula*, Medina del Campo, J. de Villalquarán y P. de Castro, 1545. LYELL, *Op. cit.* p. 293.

Amadís, Sevilla, 1548 : *El séptimo libro de Amadís*, Sevilla, Robertis, 1548. *Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional en el tercer centenario de la publicación del Quijote*, Madrid, 1905, p. X.

⁸⁶ Chevalier, M., *Op. cit.* pp. 100—102.

* También encontramos en *Claribalte*, otras escenas en que encontramos figuras coronadas, que la hacen a su vez en pliegos, *Rieptos y desafíos* (ilustraciones 164 a 166).

- Amadis*, Sevilla, 1586 : *Los quatro libros...*, Sevilla, F. Díaz, 1586. BNM, R-2521.
- Aureum opus*, Valencia, 1515 : *Aureum opus*, Valencia, D. Gumiel, 1515, LYELL, *op. cit.* p. 29.
- Canamor*, Alcalá, 1586 : *Hystoria del rey Canamor y del Infante Turian*, Alcalá de Henares, S. Martínez, 1586, BNM, R-203.
- Cárcel de amor*, Barcelona, 1493 : D. de San Pedro, *Cárcel de amor*, Barcelona, Rosembach, 1493. VINDEL, F., *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, I, *Cataluña* Madrid, Dirección Gral. de R. Culturales, 1945, pp. 125 y ss.
- Cárcel de amor*, Burgos, 1496 : „ „, Burgos, F. Basilea, 1496 ; VINDEL, F. *Op. cit.* VIII, pp. 350 y ss.
- Carlo Magno*, Toledo, 1500 : *Carlo Magno*, Toledo, Hagenbach, 1500 ; VINDEL, F., *Op. cit.*, VI, (1950) p. 137.
- Cirongilio*, Sevilla, 1545 : *(Los) libros del valerosos cauallero Don Cirongilio de Tracia*, Sevilla, J. Cromberger, 1545 ; BNM, R-3884.
- Clomades*, Burgos, 1562 : *Historia (La) del (...) cavallero Clamades*, Burgos, PH. de Junta, 1562 ; BNM, R-3645.
- Clarián*, Sevilla, 1550 : *Aquí comineça la segunda parte del muy noble y esforçado cauallero don Clarian*, Sevilla, J. Vázquez de Avila, 1550 ; BNM, r-7685.
- Clariballe*, Valencia, 1519 : *Libro del muy esforçado e inuencible Cauallero (...) don Clariballe*, por G. Fernández de Oviedo, Valencia, J. Viñao, 519. Ed. en facsimil, Madrid, RAE, 1956.
- Conde Fernán González*, Burgos, 1564 : *La Hystoria breue del (...) Conde Fernan Gonçalez*, Burgos, J. Junta, 1546 ; DURÁN, A., *Grabados populares españoles*, Barcelona, G. Gili, 1971, p. 86.
- Crónica de don Alvaro de Luna*, Milán, 1546 : *Comiença la Coronica de Don Alvaro de Luna*, Milán, J. A. Castellano, 1546 ; SIMÓN DÍAZ, J., *Op. cit.* p. 322.
- Crónica del Cid*, Sevilla, 1525 : *Cronica del muy esforçado cauallero el Cid (...) Sevilla*, J y J. Cromberger, 1525 ; *Ibidem*, p. 325.
- Crónica del Cid*, Burgos, 1593 : *Chronica del Famoso Cavallero Cid Ruy Diez Campeador*, Burgos, P. de Junta y J. B. Varesio, 1593 ; LYELL, *Op. cit.* p. 205.
- Crónica del Cido*, M. del Campo, 1552 : *Cronica del famoso e inuencible cauallero Cid Ruy Diez*, M. del Campo, A. de Herrera, 1552 ; SIMÓN DÍAZ, J., *Op. cit.* p. 324.
- Crónica del rey don Guillermo*, Toledo, 1526 : *Chronica del rey don Guillermo*, Toledo, 1526 ; *Catálogo (cit)*, p. XXXII.
- Crónica troyana*, Pamplona, 1500 : *Cronica troyana*. (Guido de Columna) Pamplona, Brocar, 1500 ; VINDEL, VI (1950), p. 233.
- (Las) Décadas*, Burgos, 1505 : T. Livio, *Las Décadas*, Burgos, A de Burgos, 1505, LYELL, *Op. cit.* pp. 87.
- Doctrinal de los caballeros*, Burgos, 1497 : *Cartagena, Doctrinal de los caballeros*, Burgos, J de Burgos, 1497, LYELL, *op. cit.* p. 87.
- Febo*, Barcelona, 1576 : *Primera parte (...) del cauallero del Febo (...)* , Barcelona, P. Malo, 1576 ; BNM, R-2093.
- Felixmarie*, Valladolid, 1556 : *Primera parte de la grande historia del (...) Principe Felixmarie de Yrcania*, Valladolid, F. F. de Cordoua, 1556 ; BNM, R-10884.
- Florambel*, Valladolid, 1532 : *Libro primero. La primera parte de la coronica del inuencible cauallero Florambel de Lucea (...)* Valladolid, N. Thierry, 1532 ; BNM, R-4355.
- Florisel*, Zaragoza, 1568 : *La primera parte de la quarta de la choronica de el excellentissimo Principe Dom Florisel de Niquea*, Zaragoza, P. de la Floresta, 1568 ; *Catálogo (cit)*, p. XIV.
- Floriseo*, Valencia, 1516 : *Floriseo (...)* , Valencia, D. Gumiel, 1516 ; *Catálogo (cit)*, p. XXVII.
- Historia de Vespasiano*, Sevilla, 1499 : *Historia de Vespasiano*, Sevilla, P. Brun, 1499 ; VINDEL, *op. cit.*, V (1949), p. 328.
- Iliada*, Valladolid, 1519 : *Esta es la Yliada de Homero en romance. Traduzida por Juan de Mena*, Valladolid, A. Guillén de Brocar, 1519 ; SIMÓN DÍAZ, J., *Op. cit.* p. 206.
- Jean de Paris*, Troyes : En *La Lecture*. (cit) p. 289, sin datos bibliográficos, sólo Troyes P. Garnier.
- Lepolemo*, Sevilla, s.a. : *Libro del inuencible cavallero Lepolemo*, Sevilla, F. Pérez. s.a., BNM, R-12.646
- Olivante*, Barcelona, 1564 : *Historia del inuencible Cauallero Don Olivante de Laura (...)* , Barcelona, C. Bornat, 1564 ; BNM, R-2475.
- Oliveros*, Burgos, 1499 : *La Historia de los nobles caualleros Oliveros de Castilla (...)* , Burgos, Basilea, 1499, VINDEL, F. *Op. cit.*, Tomo VII, pp. 201—217.
- Oliveros*, Sevilla, 1510 : „ „, Sevilla, J. Cromberger, 1510 ; BNM, R-13533.

- Oliveros*, Burgos, 1554 : Burgos, J de Junta, 1554 ; LYELL, *Op. cit.* p. 203.
- Palmerin de Oliva*, Venecia, 1534 : *Libro del famoso cauallero Palmerin de Oliua* (...), Venecia, J. Paduan y V. Rufinelli, 1543 ; *Catálogo (cit)*, p. XVI.
- Palmerin de Inglaterra*, Toledo, 1547 : *Libro del muy esforçado Cauallero Palmerin de Inglaterra*, Toledo, 1547, CUENCA, L. A., "La palma de Inglaterra", Madrid, Miraguano, 1979.
- Primaleón*, Sevilla, 1540 : *Libro segundo de Palmerin* (...), Sevilla, J. Cromberge, 1540 ; *Catálogo (cit)*, p. XVII.
- Pliego poético*, Cataluña, Cracovia, Gotinga, B. Nacional de Madrid, Milán, Munich, Praga, Viena : las ilustraciones proceden de las edicions facsimilares de la conocida colección de Joyas Bibliográficas, editada en Madrid bajo la dirección de C. ROMERO DE LECEA y al cuidado de varios especialistas. En alguna aislada ocasión la fuente es SIMÓN DÍAZ, J. *Op. cit.* y se indica en su lugar.
- Quatorze decadas*, Zaragoza, 1520 : T. Livio, *Las quatorze decadas*, Zaragoza, G. Coci, 1520 ; LYELL, *Op. cit.* p. 130.
- Riepios y desafios*, España, S. XVI : *Tratado de los riepios y desafios*, (D. G. Valera), España, S. XVI ; VINDEL, *op. cit.* VIII (1951) p. 57.
- Robert le diable*, Troyes, Garnier, s.a. : *La terrible et merveilleuse vie de Robert le diable*, Troyes, Garnier, s.a. ; *La lecture...* (cit) p. 289.
- Tablante*, Estella, 1564 : *Cronica de los muy notables caualleros Tablante de Ricamonte y de Jofre* (...) Estella, Anvers, 1564, *Catálogo (cit)*, p. IV.
- Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, 1525 : *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, C. Amoros, 1525 ; LYELL, *Op. cit.* p. 149.
- Tristán*, Sevilla, 1523 : *Libro del esforçado cauallero don Tristán* (...), Sevilla, Cromberger, 1528 ; BNM, R-3522.



Ilustración 24 (Febo, Barcelona, 1576)

Sigue se vn caso muy notable, el qual acaescio a Bernardo del Carpio la mañana de sant Juan, yendo a buscar sus eñturras. Sobre que bello vnas damas, alas quales se les bazia muy grande agrauio, y las des agrauio. Es cosa muy gustosa y apazible, y hasta agora nunca viste.

Ta tambien a la fin vn Romance de vna auentura que a Don Rodrigo de Quiar acontecio con vna dama Mora, y quatro Caualleros que la querian forçar. Es historia muy sabrosa de leer.



Impresso con licencia en casa de Pedro Abalo impressor de libros
ala barcada de santa Eularia a 11. mo de Mayo de 1560.

Ilustración 25 (Pliego poético, B. Nacional, Madrid, III)



La historia dlos dos
noblescaualleros
Oliveros de casti
lla y Artus de
Algarue.

AN. D. Iiiij.

Ilustración 28 (*Oliveros*, Burgos, 1554)



La bystoria breue del muy excelēte cauallero el conde fernā gōçales

Sacada del libro viejo que esta en el
monesterio de san Pedro de Arlan
za. Que es la bystoria verdadera .y
la del conde Garci fernandez su hijo
Con la muerte de los siete infantes
de Lara. I 546.

Ilustración 29 (Conde Fernán González, Burgos, 1546)

Glosa sobre el romãçe del rey moro
 ro que perdio a Valencia. Glosado por Francisco
 de Lora. Con vna cancion, y vii villancico.



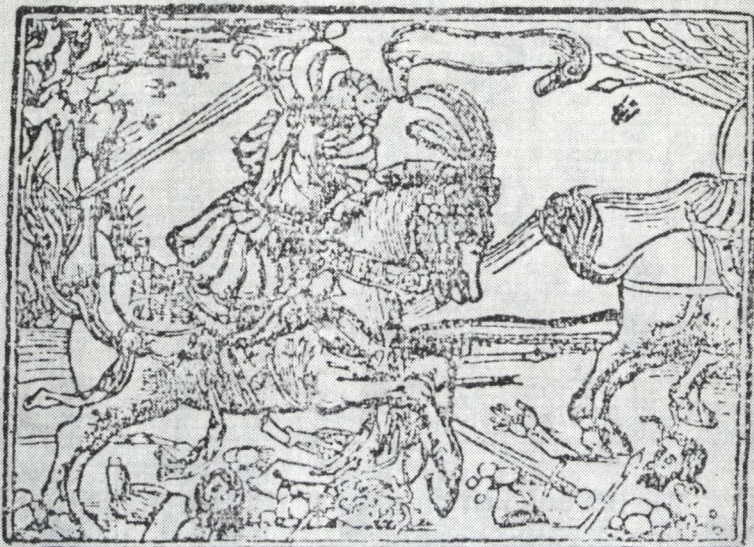
Qu el sol de castellanos
 llamado cid por renóbre
 despues que de los paganos
 gano por sus pprias manos
 a Valēcia de su nombre
 Quãdo mas cupdado tiene
 de guardar la regla vsada
 que a buen guerrero cōtine
 Telo helo por do viene
 el moro por la calçada.

¶ Y puesto que no traya
 vassallo ni seruidor

en su esfuerço y valentia
 y vestidos que vestia
 mostraua ter gran señor
 Tocas delas tuncetas
 marlota de oro bordada
 de esmeraldas y rubies
 Borreguies marroquines
 espuela de oro calçada.

¶ Y con fasia desygal
 mira si vera chustano
 que fuesse persona tal
 donde su bambre mortal

**El Romãçe de dō Daniel glosado
por Padilla. Glosa muy gra-
ciosa. Y vn villanci-
co alcabo.**



Qual sera aq̃l cavallero
ó los m̃tos mas p̃ciato
que me trayga la cabeza
de aquel moro señalado
que delante de mis ojos
aquatro ha alanceado
pues que las cabeças traen
en el pretal del cavallo
Oydo lo ha don Daniel

que se andaua passeando
que de vñas viejas heridas
no estaua del todo sano
Apr̃essa pide las armas
y en vn punto fue armado
por delante el corredor
va arremetiendo el cavallo
Con la gran fuerça que puso
la sangre le ha reuentado

El Romance del conde claros nuevamente
 trobado por otra manera. fecho por Zintón Panfasc Andalúz.



Dormiêdo esta el conde claros
 la siesta por descansar
 por que la noche passada
 no la pudo reposar
 dando bueltas en la cama
 del secreto desleal
 sospiros no le dexauan
 congoxa no le dalugar

y de oro de martillo
 vn mote muy de notar
 en el brazo que dezia
 gran dolor es desleal
 vnas calças vigarradas
 con perlas ricas sin par
 el mote dellas dezia
 no tiene precio mi mal

uerosie pñololo y como llego a vn puerto
de mar y etro e vna nao cō otro cauallō.



Cuando oliueros ouo escrito su
carta pusola en lugar que Al-
rus la fallasse y la redoma con
lla: y despues sacó de su cofre mil
nobles de oro: y mas mill doblas de casti

Ilustración 55 (Oliveros, Sevilla, 1510)

C De como Amadis se partió de Vrganda la desconocida & llego a una fortaleza &
delo que enella le auino.

Capitulo XIII.



P Artido amadis de Vrganda la desco-
noscida con mucho plazer de su ani-
mo en auer sabido que aquel que fi-
ziera cauallero era su hermano: & porq̃ cre-
ya ser cedo dōde su señora era: que aun que
la no uiesse/le seria gran consuelo uer el lu-
gar donde estaua anduuo tanto cōtra aque-
lla parte por una floresta sin q̃ poblado fa-
llasse/que enella le anocheocio: y en cabo de
una pieca uio lexos un fuego que sobre los
arboles parecia: & fue cōtra alla pēsando fā-
llar aposentamiēto. Entonces desuiando se del camino anduuo fasta q̃ llego a una fer-
mosa fortaleza q̃ en una torre della parecia por las finiestras aquellas lumbres que de
cādelas crā: & oyo bozes de hombres & mugeres como q̃ cantauā: & fazian alegrías.

Ilustración 56 (Amadis, Venecia, 1533)

Cap. xxi. como la princesa se vio
la segunda vez conel cauallero dela rosa
enel rēplor allí cōcertarō de verse en la ca
mara 7 apossento dla princesa dōde el ca
uallero auita de yz secretamēte: pero no se
hizo por estonçes acausa dlo q̄ suçedio co
mo cantara la historia.



Ilustración 95 (*Claribalte*, Valencia, 1519)

Cap. xxviii. de como otro dia ful
gēcia hablo al cauallō dla rosa de parte
dela princesa 7 dela repuesta q̄ el le dió.



Ilustración 96 (*Claribalte*, Valencia, 1519)

SEXTO QVADERNO DE VA.

rios Romances los mas modernos
que hasta hoy se han can-
tado.

- 1 Romance del forastero a la niña de Plata.
- 2 Argumento, o Loa.



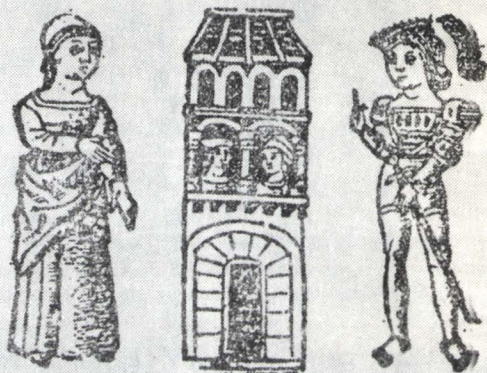
Impresso en Valencia, junto al molino
de la Rouella. Año 1596.

Vendense en la calle de los flagaderos,
junto a la Merced.

QUARTO QVADERNO DE VARIOS ROMANCES

y letras las mas modernas que hasta
oy se han cantado.

- 1 Romance de vn galan, que por or-
den del cōfessor, quemó los ca-
bellos de su dama.
- 2 Apenas el Sol rayaua.
- 3 Romance a vna ingrátitud.
- 4 Que netio que era yo antaño.
- 5 Romance de los presos dela cárcel
- 6 Antes quel alma sugetes,
- 7 Al son del rumor sabroso.



Vendese en casa de Iuan Bautista Timon
meda, junto ala Merced.

VI

fue biẽ sano ⁊ fizierõ le todos grã honrra.

E De como dõ tristan
se cõbatio cõ lamarad ⁊ con su primo: ⁊ co-
mo lo vencio.



El historia dize q vn dia de grã
fiesta el rey hizo llevar fuera de
la cibdad seys nendas que que-
ría y a folgar cõ la regna ⁊ con

Capitulo. lxx. como oliueros se partio de canturbia palondres: y de las fortunas que ouo enel camino.



Oyendo oliueros que el termino era breue y que el plazo delas iusta se acercaua se partio de canturbia con gran desseo de fallar

Ilustración 125 (*Oliueros*, Sevilla, 1510)

Aquí comienzan las coplas de como

se torno a ganar. España, despues q̄ la perdió el rey dō Rodrigo. Y tambien vn romance del moro Alatar, y vnas coplas de la reyna de Napoles y otro romance q̄ dize Allora la bien cercada tu que estas en par del rio, y otro Romance de don Alonso de Aguilar.



¶ Antes ocho cientos años
quãdo fue el rey dō Rodrigo
y perdió con tantos daños
a España con sus rebaños
por vn traydor enemigo
otro judas el traydor
el conde don Julian
que vendió con tal furor
los christianos feroz
y los puso en tanto afan
¶ El rey murio sin vassallo
destruyda toda España
quiso dias bien remediallo

que el infante don Delaño
guarescio en vna montaña
de aqueste descien den todos
nuestros reyes naturales
sin buscar vias ni modos
porque fue vno de los gedos
y de los mas principales
¶ Este infante fue el primero
que boluio a dar batalla
contra los moros muy fiero
a guisa de buen guerrero
como en su historia se halla
recogio muchos christianos

muchos tiempos con gran soberuía con deleytes demafiados tanto a su plazer: & a pesar de todos sostenido auia: en pequeño espacio de tiempo tornado fuesse al contrario / pagando aquellos malos su maldad: & a los otros como ellos dando temeroso exemplo: con que se emendassen: como agora uos sera contado.



¶ Como el Donzel del mar se combatió con los peones del cauallero que Galpán se llamaua: & despues con sus hermanos del señor del castillo & con el mismo señor.

Capítulo VI.

Pues llegando el Donzel del mar cerca del castillo uio uenir contra el una Donzella faziendo muy gran duelo: & con ella un escudero & un dōzel q̄ la guardaua: la dōzella era muy fermosa: & de fer-

Ilustración 127 (*Amadis*, Venecia, 1533)

Cap. lxxiii. como el principe dō felix se casó con la princesa publicamente & delas justas & fiestas que aq̄l día ouo.



Este aocho días se caso publicamente dō felix con la princesa Dorendayna su esposa & se hicieron muchas justas & vinieron a ellas los mas principales caualleros de aq̄l reyno & en ellas se halló el cauallero briauo de yrlanda el qual por tiempos contrarios no pudo uenir antes & segun por la historia paresce no uenia el a aquellas fiestas de plazer sino por defen-

Ilustración 164 (*Claribalte*, Valencia, 1519)

Q V A R T O
Q V A D E R N O D E
L A S E G V N D A P A R T E
de varios Romances.

- 1 En la entre camara y folo.
- 2 Quando yo peno de veras.
- 3 No pido yo que me quieras.



Impresso en Valencia, junto al modesto
de la Rouellay. Año 1593.

Vendense en la calle de los flageladores,
junto a la catedral.

Ilustración 165 (Pliego poético, Milán)

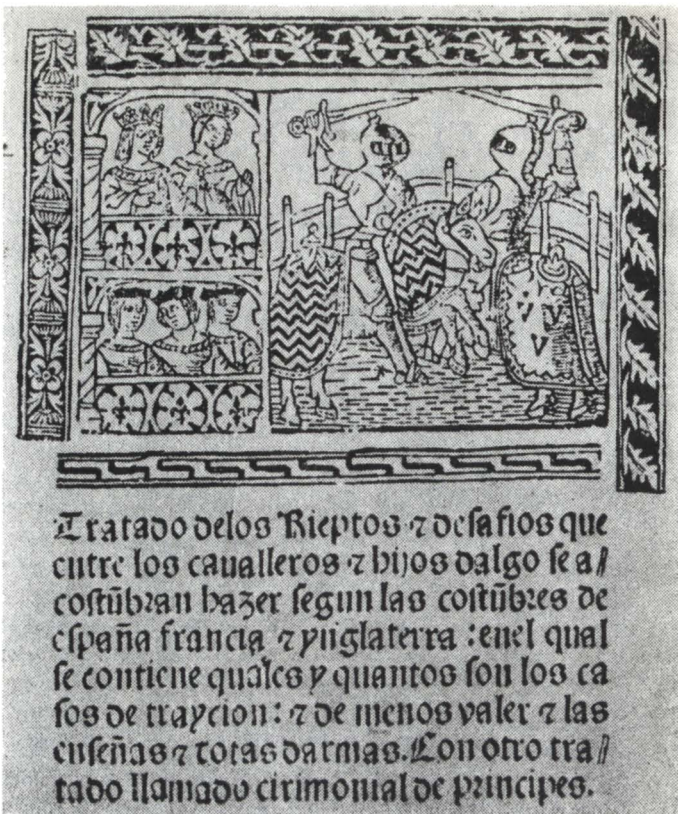


Ilustración 166 (Rieptos y desafíos, España, S. XVI)

RUMÄNISCHEN ÜBERSETZER UND LESER VON RITTERBÜCHERN (1750 — 1850)

ALEXANDRU DUȚU

Die rumänischen Spezialisten ordnen zu den ins Rumänische übersetzten Ritterbüchern folgende Volksbücher ein : *Alexândria* (Der Alexander-Roman), *Istoria Troii* (Historia Destructionis Troiae), *Istoria lui Imberie* (als dessen Quelle gilt Pierre et la belle Maguelonne), *Istoria lui Erotocrit* (griechische Fassung des Romans Paris et Vienne), *Filerot cu Antusa* (eine rumänische Bearbeitung des Buches Erotokritos), *Ilidor* (dessen Quelle Heliodors Aethiopika ist) und *Polifion* (die Übersetzung eines noch nicht entdeckten Originals, in dem der tapfere Politzion auf seinen Fahrten durch die Ukraine, Spanien, Italien, die Türkei und Indien kommt) ¹. Die ersten zwei Bücher — *Alexândria* und *Istoria Troii* — werden auch zu der Gruppe der „pseudohistorischen“ Romanbücher gezählt; ihre Einordnung in dieselbe Gattung des Ritterromans ist jedoch wohlbegründet, wenn dabei vorrangig ihr Inhalt und ihr Leserkreis ins Auge gefaßt wird.

Bemerkenswert ist von vorne herein, daß die fünf Ritterromane ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der rumänischen Gesellschaft beginnen gelesen zu werden. Das Buch *Alexândria* wurde schon viel früher gelesen, und zwar bereits zu jener Zeit, zu der die kultivierte Sprache in den Rumänischen Fürstentümern noch das Kirchenslawische war. Eine solche Fassung aus dem Jahre 1562, fand man im Kloster Neamţ. Ebenso gibt es eindeutige Hinweise dafür, daß der bekannte Roman zur Zeit Michael des Tapferen — des Fürsten, der im Jahre 1601 die Walachei mit der Moldau und mit Siebenbürgen vereinte — gelesen wurde. Das Buch ist zur damaligen Zeit übersetzt worden, es ist im „Codex Neagoeanus“ zu finden, der von Ion Românul aus Simpietru Haţeg in Südsiebenbürgen verfaßt wurde. Häufiger werden die Abschriften jedoch erst nach 1750. *Istoria Alexandrului* wurde 1794 in Sibiu (Hermannstadt) gedruckt ². *Istoria Troii* wurde zuerst durch die im 17. Jahrhundert ins Rumänische übersetzten byzantinischen Chronogramme bekannt, um zu Beginn des 18. Jahrhunderts in rumänischer Übersetzung als eigenständiges Werk zu erscheinen. Ebenso wie *Alexândria* ist auch dieses Buch jedoch im Kirchenslawischen gelesen worden, wie Radu Constantinescu

¹ Siehe *Cărțile populare în literatura românească*, Ediție de Ion C. Chițimia și Dan Simonescu, București, 1963, 2 Bände.

² Siehe Mihai Moraru și Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice*, București, Ed. Academiei, 1976—1978, 2 Bände.

und Klaus Henning Schröder in der Einführung zur Ausgabe ausführen, die 1977 in Tübingen erschien. „Die Sage von den Trojanern war den lesekundigen Rumänen schon bekannt, bevor sich eine Literatur in rumänischer Sprache gebildet hatte. So besitzt die Bibliothek der Rumänischen Akademie ein Manuskript (slavicus 142) das anhand der Wasserzeichen um 1409–1418 zu datieren ist ... Die erste uns bekannte rumänische Version ist das Troja-Kapitel in der 1620 verfaßten Weltchronik des Mönchs Mihail Moxa“³. Die fünf Ritterromane beginnen hingegen in rumänischer Sprache nach 1750 in Umlauf zu kommen. *Istoria lui Imberie* wurde in der im Jahre 1779 in Venedig gedruckten griechischen Version gelesen; die rumänische Übersetzung wurde nach dieser Fassung angefertigt, davon eine von Ioniță Șoimescu im Jahre 1789 gemachte Abschrift erhalten blieb. Ebenso wurde *Istoria lui Erotocrit* nach einer von dem Dichter Vicentio Cornaro aus Kreta stammenden griechischen Version etwa um 1770 übersetzt. Die rumänische Bearbeitung dieses Buches, *Filerot cu Antusa* stammt vom Ende des 18. Jahrhunderts. *Iliodor* wurde von dem bekannten Gelehrten und Fürsten der Moldau, Dimitrie Cantemir, am Ende des 17. Jahrhunderts in griechischer Sprache gelesen und nach 1750 ebenfalls in der Moldau ins Rumänische übersetzt. Die rumänische Version des Buches *Istoria lui Polition* ist in einer 1794 von Iordache Chirel angefertigten Abschrift erhalten.

Worauf lassen diese Daten schließen? Auf die Tatsache, daß man erst spät, im 18. Jahrhundert begann, die Ritterromane zu schätzen? Um diese Frage beantworten zu können, müssen erst mehr Angaben über diejenigen bekannt werden, die die Übersetzungen anfertigten so wie über die, für die sie bestimmt waren. Ferner gibt es noch einen weiteren sehr wertvollen Hinweis: die Tatsache, daß die meisten dieser Werke in Miszellen zu finden sind, die als eine Art Handbibliotheken, um nicht zu sagen „Taschenbücher“, angesehen werden können. Es ist interessant zu wissen, nach einer Lesekundiger, der einem Kopisten den Auftrag gab, verschiedene Schriften für ihn zusammenzutragen, in einer derartigen Bibliothek eigentlich zu haben wünschte.

Alle diejenigen, die die Übersetzungen gemacht und die abgeschrieben haben, gehören zu jener Kategorie von Leuten, die in den Kanzleien der Metropolen in Jassy und Bukarest, in den bischöflichen Kanzleien, auf den Ländereien der Bojaren arbeiteten, oder den Kaufleuten halfen, ihre Rechnungsbücher in Ordnung zu halten. Zum Beispiel übersetzte ein gewisser Thoma das Buch *Iliodor* auf Bestellung des Bischofs von Roman, Leon Gheuca, der selbst ein erlesener Gelehrter war und aus Fénelon, Massilon und anderen übersetzte. Diese Übersetzung schrieb im Jahre 1781 der Sekretär derselben bischöflichen Kanzlei, Constantin Burghela, für den Würdenträger Ilie Carp ab. Ein Jahr später fertigte Andriotax „ein Lehrer aus Neamț“ eine weitere Abschrift für einen hochrangigen Bojaren, den *spătar* Constantin Palade, an. Weitere Kopien fertigten der in der bischöflichen Kanzlei von Roman tätige Grigore Hudeci für den Bojaren Dumitrache Beldiman an, Alexandru Athanasii für den Bojaren Ioniță Sturza, der Bojar Toader Jora für sich selbst.

³ Siehe Radu Constantinescu und Klaus Henning Schroeder, *Die rumänische Version der „Historia Destructionis Troiae“ des Guido delle Colonne*, Tübingen, 1977.

Das Buch blieb aber nicht auf diesen Kreis beschränkt: im Jahre 1811 schrieb es der Kirchensänger der Episkopalkirche von Huși, für seine eigene Muße ab, um im Besitze eines Buches zur Unterhaltung zu sein. Er ist es, der auch *Erotocritul* im Jahre 1811 abschreibt; das Manuskript verschenkt er an Dimitrie Popovici, vermutlich ein Kaufmann (der 1825 einem Pelzhändler vier „holländische“ Goldmünzen lieh), von diesem gelangte das Manuskript in den Besitz des großen Dichters Mihai Eminescu. Ioniță Șoimescu, der die Übersetzung des Buches *Istoria lui Imberie* abgeschrieben hatte, fertigte noch weitere Abschriften an, von denen eine auf Bestellung eines Würdenträgers der Walachei, Scarlat Drăgănescu, „ispravnic in Süd-Muscel“⁴. Eine aus dem Jahre 1790 stammende Abschrift des Buches *Alexandria* machte ein Professor, Ștefan von Putna, für den Kaufmann Donie aus Kischinew. Dasselbe Buch kaufte Constantin der Schneider von einem Hauptmann Panait ab. Ein Exemplar des *Erotocrit* schrieb Simion Popa für Simion Oprișan, Würdenträger aus der Stadt Piatra im Kreis Neamț ab; ein weiteres Exemplar schrieb im Jahre 1802 ein gewisser Gheorghe aus Brașov (Kronstadt). Gelesen wurde dieses von Ioan Nicolau und von einem gewissen Johann Roșu, der sich 1841 darin unterschrieb und in deutscher Sprache eintrug: „gebürtig von Kronstadt“. Der Leserkreis erweiterte sich ständig und aus einer Notiz in *Istoria Troii* von 1750 ist zu entnehmen, daß 1873 das Buch auf dem „Markt der Gemüsehändlerinnen“ von einem gewissen Vasile Niculescu abgekauft wurde, „der erzählte, daß er es erhalten hatte als Geschenk von dem Mönch Athanasie aus dem Kloster Cernica“ in der Nähe von Bukarest⁵. Bei einem Vergleich, den Cătălina Velculescu zwischen der Subskribentenliste der 1818 in Wien erschienenen griechischen Ausgabe des *Erotocrit* und der der 1837 in Sibiu erschienenen rumänischen Ausgabe anstellte, gelangte sie zu der Schlußfolgerung, daß während die griechische Version die Bojaren und Mitglieder des hohen Klerus ansprache, „sich die rumänische Variante an die gleichen sozialen Schichten richtete, in denen die alten handgeschriebenen Prosaübersetzungen zirkuliert hatten und nicht an die sozialen Kreise, die die neugriechischen Bände kauften ... Die Ausgabe Anton Panns (von 1837) — zu deren Verwirklichung der „Medelnicer“ Alecu Bujoreanu durch Geldmittel beitrug — subskribierten 198 Käufer bei 273 Bänden“⁶. Die Bücher in rumänischer Sprache verbreiteten sich in den Leserkreisen, die im 19. Jahrhundert immer breiter wurden. Die Tatsache, daß zu Beginn die Ritterbücher von den Bojaren und später von den Kaufleuten gelesen wurden, läßt nicht darauf schließen, daß die Literatur von der Aristokratie zum Volke „absteigt“; denn sobald ein Exemplar in die Hände eines lokalen Würdenträgers gelangte, so scheute er sich nicht bei Volksfesten daraus vorzulesen; und die Bauern lauschten der *Istoria Troii*, die Matei Voileanu „im Alt-Land geschrieben“ hatte, dem Buche

⁴ Gabriel Stempel, *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*, Rucurești, Ed., Academiei, 1959.

⁵ Siehe *Bibliografia analitică*...

⁶ Cătălina Velculescu, *Die rumänischen Leser eines Volksbuches kretischer Herkunft: der „Erotocrit“ in Europäische Volksliteratur. Festschrift für Felix Karlinger*, Wien, 1980, S. 187.

Alexândria auf den Bukarester Marktplätzen, oder anderen Volksbüchern in den Dörfern Siebenbürgens⁷.

Zwei Aspekte stellen eindeutig den originalen Charakter heraus, den diese „Ritterliteratur“ unter den lesekundigen Rumänen genoß: die Art, in der die Miszellen zusammengestellt waren, die Ritterromane enthielten, und die Kommentare der Leser.

In erster Hinsicht ist die Tatsache von Bedeutung, daß die oben angeführten Übersetzungen nicht als autonome Übersetzungen, sondern in Miszellen erhalten geblieben sind. *Istoria lui Imberie* befindet sich zum Beispiel in einem Manuskript, in dem auch „Vămile văzduhului“ (Die Zollschranken der Lüfte), die „Istoria distrugerii Ierusalimului“ (Geschichte der Zerstörung von Ierusalem), volksmedizinische Aufzeichnungen, ein Fragment aus der Chronik „Istoria Țării Românești“ (Geschichte der Walachei), andere Fragmente erhalten geblieben sind. In dem im Jahre 1777 datierten Manuskript, in dem sich *Alexândria* befindet, gibt es noch ein Kapitel aus *Istoria Troii*, Lebensbeschreibungen von Heiligen, darunter das Leben des Alexie, der Mensch Gottes. In dem Manuskript, das Matei Voileanu 1742 in Siebenbürgen anzufertigen begonnen hat, befinden sich *Istoria Troii*, Texte über den Heiligenkultus (mit offensichtlich antiprotestantischem, polemischem Charakter), Heiligenlegenden, Fragmente aus Cosmogrammen, aus *Fiore de virtù*, aus patriotischen Werken. In diesen Handbibliotheken scheint sich jene „Literatura de cordel“ zu widerspiegeln, die auf den Marktplätzen Europas verbreitet wurde. Die Ritterbücher werden mit anderen Schriften kombiniert, während die Übersetzungen aus Gessner, Gracián, Florian oder Fénelon in autonomen Manuskripten erhalten blieben⁸. Ganz offensichtlich bilden die Ritterbücher für die Übersetzer und für jene die Miszellen schreiben lassen keine genau abgegrenzte Einheit.

In zweiter Hinsicht ist es auffallend, daß die Aufzeichnungen der Leser sich von einem Volksbuch zum anderen nicht scharf voneinander unterscheiden. Gewiß machen diejenigen die schreiben einen Unterschied zwischen „Beispiel“ (exempla) und „nützlichen Grundsätzen“ (principia), zwischen „Geschichtsbüchern“ und „Weisheitsbüchern“; allmählich beginnen aber alle historischen oder Ritterbücher als eine Art Unterhaltungsliteratur betrachtet zu werden; und zwar von einer Generation zur anderen. Während der Lehrer Gheorghe von der Klosterschule Putna im Jahre 1781 behauptet, das Buch *Alexândria* geschrieben zu haben, um zu beweisen daß die beschriebenen Taten authentisch sind, „und keine Märchen, wie manche meinen“, schrieb Matei Voileanu *Istoria Troadei*, um den Lesern ein Beispiel zu geben von dem Unglück, das die unkontrollierte Leidenschaft hervorrufen kann. Es handelt sich hier um „authentische“ Gleichnisse, die als solche bezeichnet werden, um ihre Überzeugungskraft zu vermehren. Der Standpunkt wird sich aber in einigen Jahrzehnten wandeln. Im Jahre 1824 notiert Ioan Nicola aus

⁷ Siehe Matei Voileanu, *Codicele Matei Voileanu. Scrieri din prima jumătate a secolului trecut*, Sibiu, 1891; Ion Heliade Rădulescu, *Dispozițiile și încercările mele de poezie*, „Curier de ambe sexe“, ed. 2, 1862, S. 117–118; Timoteiu Cipariu, *Jurnal* (1855) Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1972.

⁸ Vgl. Alexandru Duțu, *Les livres de délectation dans la culture roumaine*, „Revue des études sud-est européennes“, 1973, 2, S. 307–325.

Kronstadt auf ein Exemplar des *Erotocrit*: „sehr schön schien mir diese Geschichte“, aber es ist schwer sie nachzuahmen, denn wer kann schon treue Frauen finden? ⁹. Auf ein Manuskript, das *Filerot cu Antusa* enthält, notiert Nicolae Vlădescu aus Bukarest im Jahre 1820, daß er dieses Buch abgeschrieben hat, weil es ihm „heiter“, unterhaltend zu sein schien. Nach dem sie als neue Beispiele zum Beweis der Prinzipien in Umlauf kamen, verkündeten die Ritterbücher das Recht auf Autonomie der Unterhaltungsbücher, um dann später auch die anderen Volksbücher in den Bereich des Imaginären nach sich zu ziehen, das die Flucht in eine Welt der Einbildung fördert. Im Jahre 1802 wurde *Istoria Sindipei* in Kronstadt gedruckt. Die Einleitung empfahl dem Leser ein Buch, welches „die wunderbare Weisheit des Philosophen Sindipa“ darlegte; 1842 notiert der Leser eines Manuscriptes genau dieses Werkes, daß er dieses Buch, diese „Halimas der Muße“ gelesen, das heißt zwischen Sindipas „Weisheit“ und dem Phantastischen der Halima aus „1001 Nacht“ keinen Unterschied machte.

Die Ritterbücher begannen Ende des 18. Jahrhunderts übersetzt zu werden, denn zu diese Zeit der rumänischen Aufklärung nahm die Neugier der Menschen immer mehr zu. Es handelt sich hier nicht um eine Literatur, die die Aristokratie in Umlauf brachte, um in das Bewußtsein der Leute ein glanzvolles Bild von sich zu prägen. Robert Mandrou, der sich mit der Verarbeitung der Bücherei „bleu de Troyes“ befaßte, stellte fest, daß diese Bücher den sozialen Konformismus pflegten, in dem sie einen Mythos der Aristokratie umrissen ¹⁰; gewiß legt diese Bibliothek eher die Mentalität des Verlegers und der Hinterbringer dar, als die Mentalität der Leser ¹¹. Der rumänische Fall ist jedoch nicht vergleichbar. Er kann auch nicht davon ausgehend erklärt werden, daß es „zeitliche Abstände“ gäbe, die behaupten, daß das früher im Westen Geschehene sich später im Osten wiederholte.

Sucht man nach authentischem Verständnis des rumänischen Geschehens, so müssen zwei Dinge berücksichtigt werden. Erstens, die Tatsache, daß sich durch die unterschiedlichen historischen Bedingungen in der rumänischen Gesellschaft keine dem Westen vergleichbare Ritterkultur entwickelte. Die rumänischen Fürsten waren bis spät „Grenzritter“, die gegen Raubzüge kämpften. Die letzten Raubzüge der Tataren fanden im „Jahrhundert der Vernunft“ statt und zwar 1717, als sie den Norden der Moldau und Siebenbürgens verheerten und ein weiteres Mal 1758. Eine entwickelte Kultur am Hofe und in den Schlössern, die „militia et amor“ pflegte und dabei die gedanklichen Verhaltensweisen einer Rittergruppe ausdrückte, die sich ihrer Rolle in der Gesellschaft bewußt gewesen wäre, hatte sich in der rumänischen Gesellschaft nicht verankert ¹². Auf keinem der Manuskripte der in die rumänische Sprache über-

⁹ Siehe *Bibliografia analitică*, ...

¹⁰ Robert Mandrou, *De la culture populaire aux 17^e et 18^e siècles*, Paris, Stock, 1964, S. 141.

¹¹ Geneviève Bollème, *La Bibliothèque bleue: la littérature populaire en France du XVII^e au XIX^e siècle*, Paris, Julliard, 1971.

¹² Siehe Erich Köhler in *Der altfranzösische höfische Roman*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.

setzten Ritterbücher ist die Spur eines derartigen Kulturbewußtseins zu entdecken. Zweitens wurde der in der rumänischen Gesellschaft bestehende ritterliche Geist, der im 14. bis 16. Jahrhundert ausgeprägter war, zur Zeit als die *Alexăndria* gelesen wurde (eben als Antwort auf diesen neuen Geist, wie Nicolae Iorga behauptete¹³) von keiner intellektuellen, sich der Überlieferung widersetzenden Strömung für sich in Anspruch genommen. Weder zur Zeit der großen Kämpfe im 14. bis 16. Jahrhundert, noch zur Zeit der Aufklärung hat die ritterliche Kultur eine Alternative, eine andere Lebensweise dargestellt. Das was Georges Duby im mittelalterlichen Westen feststellte : „Les valeurs de joie de l'éthique profane, l'orgueil d'être riche qu'elles impliquaient, et qui soustendait leur volonté de plaisir, exaltait donc les bonheurs de la vie, et tout ce que l'homme perd en mourant“¹⁴, wiederholte sich hier nicht. Die großen Ritter, das Geschlecht Basarab, Ștefan der Große, Vlad Țepeș, Michael der Tapfere zogen die Bewohner der Dörfer und Städte nach sich in den Kampf gegen die kaiserlichen Heere. Unter diesen Bedingungen bildeten diejenigen die schrieben eine zwischen der höfischen und der ländlichen Kultur stehende Gruppe; auch wenn sie die Interessen des Bojarentums — besonders im 17. Jahrhundert — vertraten, lehnten diese Gelehrten die völkische Kultur nicht entschieden ab, obwohl sie sie nicht schätzten (wie zum Beispiel Miron Costin und der Stolnic Constantin Cantacuzino, der die *Alexăndria* und die Volksmärchen verschmähte). Im 18. Jahrhundert, als die Anzahl der Lesekundigen immer größer wurde — Kanzleisekretäre, Würdenträger in der Staatsverwaltung, Professoren, Kaufleute, Handwerker, Sänger der Dorfkirchen, die Unterricht im Lesen und Rechnen erteilten — wuchs ganz plötzlich das Interesse für die Bücher, die auf einer Mittellinie lagen, zwischen mündlich weitergegebenen Kultur und der Kultur der in höheren Schulen ausgebildeten Menschen, das was Peter Burke „the chap — book culture“ nannte¹⁵.

Im Rahmen dieser völkischen Kulturen übermittelte das Ritterbuch keine Mythen und forderte auch nicht die Flucht aus der Wirklichkeit; es wurde als Zusatz zur traditionellen „historischen Literatur“ akzeptiert — derjenigen, die über das Leben der Kaiser, das Leben der Heiligen, den eindrucksvollen Untergang von Kaiserreichen berichtete. Ebenso wie im westlichen Mittelalter wurde das Ritterbuch hier als historischer Roman betrachtet¹⁶; diese Annäherung fand in der rumänischen Kultur zur Zeit der Aufklärung statt, als sich die gesamte schrift-

¹³ Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, București, 1929, S. 48.

¹⁴ Georges Duby, *Fondements d'un nouvel humanisme, 1280—1440*, Genève, Skira, 1966, S. 155.

¹⁵ Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, London, Temple Smith, 1979, S. 63.

¹⁶ Jacques Le Goff in *Der altfranzösische höfische Roman*.

lich überlieferte Kultur umstrukturierte¹⁷. Bis zu diesem Augenblick koexistierten die beiden Weisheiten — die der „innerlichen Welt“ und die der „Welt von draußen“ wie in jedweder traditionellen Kultur; im 18. Jahrhundert aber begann das Interesse für die sich immer ändernden Geschehen des Alltags und für den Mechanismus der Natur zuzunehmen und den Schwerpunkt auf „die Weisheit der Welt von draußen“ zu verlegen. Dies brachte wiederum eine neue Rechtfertigung für Muße, für Unterhaltung mit sich und bewegte die Menschen dazu, auf die Ritterbücher zurückzugreifen.

¹⁷ Der Gedanke ist genauer ausgeführt in Alexandru Duțu, *Formarea culturilor moderne sud-est europene. Tranziția și „durata lungă“*, in *Memoriile Secției de Științe istorice a Academiei R.S.R.*, Seria IV, Tom II, București, Ed. Academiei, 1979.

DIE DARSTELLUNG DES „DON QUIJOTE“ IN BILDERBOGEN

ANGELA BIRNER
Salzburg

Eine der Themengruppen, die im Repertoire des spanischen Bilderbogen aufscheint, ist diejenige der Helden der älteren spanischen Literatur. Neben Gestalten wie „El Cid Campeador“, „Los siete Infantes de Lara“, „Don Juan Tenorio o el convidado de piedra“¹ durfte natürlich Don Quijote — „El Caballero de la triste Figura“ — nicht fehlen. Die Tatsache, daß gerade dieses Werk Cervantes' im Volk so beliebt wurde, resultiert für Juan Givanel Mas y Gazieli in seinem Werk „Historia Gráfica de Cervantes y del Quijote“ daraus, daß dieses Buch nie ein gelehrtes sondern vielmehr ein volkstümliches war, dem es daher leicht gelang, den Weg ins Volk zu finden, wo etliche Aussprüche davon — ohne daß das Werk jemals von der breiten Masse gelesen worden wäre — bald in Form von volkstümlichen Redewendungen in aller Munde waren.

„El 'Quijote' [sagt J. Givanel] era y sigue siendo el primer gran libro a cielo abierto, que ha roto las trabas de la literatura señorial y corre libremente por ciudades y aldeas, burgos y mesones, entre la polvareda de los caminos y el abigarramiento de las plazas públicas. [...] Y varias expresiones de la obra sin par, convertidas en modismos populares, pronto anduvieron en boca del vulgo que no la había leído, ni la leería nunca, sencillamente [sic] porque no sabe leer. Tales, por ejemplo, como las que todavía viven incrustadas en nuestro hablar cotidiano: [...] ensillar 'un Rocinante'; ir a ver a 'su Dulcinea'; topar 'con la Iglesia', y otras muchas más.“²

Daß ein so bekannter Stoff auch von den Bilderbogenverlegern aufgegriffen wurde, ist verständlich, da dessen Beliebtheit eine hohe Verkaufsquote gewährleistete. Seit dem 18. Jh. wurden die Abenteuer des Don Quijote immer wieder in verschiedenen Bilderbogen bis ins 20. Jh. veröffentlicht, die anfangs nur mit einer, in das Bild integrierten erläuternden Textzeile und später mit mehreren Zeilen — bis zu Vierzeilern — versehen waren. Am häufigsten wird im 19. Jh. allerdings der „pareado“ — also der gereimte Zweizeiler — verwendet. Die folgende Aufstellung der uns durch bibliographische Angaben bekannten Ausgaben verschiedener Bilderbogen über die Abenteuer Don Quijotes soll verdeutlichen,

¹ s. dazu Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, 1968, S. 417.

² Juan Givanel Mas y Gazieli, *Historia Gráfica de Cervantes y del Quijote*, Madrid, 1940, S. 348.

wie beliebt und bekannt dieses Thema in Spanien, darüber hinaus aber auch in Frankreich und sogar Deutschland war :

1) *Historia de Don Quijote*, Barcelona (?), Ende 18.Jh. ? (48 Bilder/Text : 1 Zeile)

2) *Vida de Don Quijote*, Barcelona, 1. Drittel 19. Jh. (48 Bilder/Text : 1 Zeile)

3) *Vida de Don Quijote*, Madrid, 2. Hälfte 19.Jh. (24 Bilder, kopiert Bilder und Texte von Nr. 2/Text : 1 Zeile)

4) *Aventuras de Don Quijote de la Mancha*, Madrid, José María Marés y Roca 1862 (40 Bilder/Text : Zweizeiler)

5) *ibidem*, Madrid, 1877

6) *ibidem*, Madrid, 1882

7) *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, José Clará, gegen 1880 (48 Bilder/Text : Dreizeiler)

8) *Aventuras de Don Quijote*, Madrid, Depósito de aleluyas y romances de la calle Tabernillas, número 2, 19.Jh.³ (24 Bilder/Text : Vierzeiler)

9) *Nuevas aleluyas de Don Quijote*, dibujadas por Sancho Panza, Madrid, Lit. Boronat, 19. Jh. (48 Bilder/Text : Zweizeiler)

10) *História de Don Quixot de la Mancha*, Barcelona, Tip. Lit. Jutglar, 1930 (48 Bilder/Text : Zweizeiler)

11) *Histoire de Don-Quichotte*, Metz, Imaginerie de P. Didion 19.Jh. ? (20 Bilder, koloriert/Prosatext)

12) *Histoire de Don-Quichotte de la Manche*, Metz, Fabrique d'images de Gangel, 19. Jh. ? (20 Bilder, koloriert/Prosatext)

13) *Histoire de Don-Quichotte*, Metz, Fabrique de Pellerin, Imprimeur-Librairie, 19. Jh. ? (2 Bogen à 12 Bilder, koloriert/Prosatext)

14) *Leben und Taten des scharfsinnigen Edeln Don Quixote von la Mancha*, München (Zeichner : E. Ille) 19.Jh. ? (2 Bogen à 6 Bilder)

Von diesen verschiedenen Ausgaben standen uns fünf — Nr. 1), 2), 4) — Ausgabe 1877 —, 10) und 12)⁴ — für unsere Untersuchungen zur Verfügung : drei kastilische (die ersten beiden Ausgaben mit je 48 Bildern, die dritte mit 40), eine katalanische (mit 48 Bildern) und eine französische (mit 20 Bildern). Die folgenden Untersuchungen sollen nur einige Aspekte der Darstellung des Don Quijote in diesen Bilderbogen aufzeigen.

Zunächst soll die Zuordnung der einzelnen Bilder zu den 126 Kapiteln des Originalwerkes Aufschluß darüber geben, welche Abenteuer

³ Der gleiche Verlag gibt auch den Bilderbogen „Vida del gran Sancho Panza“ mit 24 Bildern heraus. Dieser weicht stark von den üblichen ab, da er als erläuternden Text zu den Bildern je eine zehnzeilige Romanzenstrophe enthält, wodurch er eine Mischung von Bilderbogen und Romanze darstellt. Es kommt dabei zu einer Umkehr der Funktion von Bild und Text : das Bild wird zur Illustration des Textes ! — s. dazu J. Givanel Mas y Gaziol, *op. cit.*, S. 406 f.

⁴ Nr. 1 : entspricht der „Auca Nr. 93“ in Joan Amades y Gelats : *Imatgeria Popular : Les Aques*, vol. II., Barcelona, 1931.

Nr. 2 : entspricht der „Auca Nr. 94“ in *ibidem*.

Nr. 4 und Nr. 10 : befinden sich in der Cervantes gewidmeten Sammlung der Biblioteca de Catalunya in Barcelona.

Nr. 12 : aus Juan Givanel Mas y Gaziol, *op. cit.*, Lámina VI.

Kap.	Quijote E-18.Jh.	Quijote 19.Jh.	Quijote 1877	Quixot 1930	Quichotte 19.Jh. ?
Einleitung	1/Historia de D. Quijote	1/Vida de Don Quijote	1/Es curiosa y divertida/de D. Quijote la vida.	1/Cervantes, nom singular /que tots devèm honorar. 2/Va dictar aquesta historia/digna d'eterna memòria. 3/Y en Don Quixot simulà/tot quant ridiculisà.	

PRIMERA PARTE DEL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA

1		2/Prueba la espada su celada	2/Con el barbero y el cura/disputa ya en su locura 3/Con recios golpes de espada/prueba la dura celada	4/Per la Mancha un poble hi ha/que ell mal volgué recordà. 5/Libres de cavalleria/ eran la seva alegria	
2	2/Salida de D. Quijote 45/Hase de la venta castillo 9/Le dan de beber con una caña	3/La Salida de D. Quijote	4/Continuando sus locuras/sale en busca de aventuras. 7/Por la celada con maña/bebe el agua en una caña.	6/Ab son elm y llança alçada/va passejant sa mirada 7/Per amarse cavaller/a un hostal entra primer.	1/1 ^{ere} Sortie de Don Quichotte avec sa fidèle Rosinante.
3	5/Le arman de Caballero	4/Se arma de Caballero	6/Por el mismo mesonero/es armado caballero	8/Y una nit passa vetilant/com si fos lo pros Tirant. 9/En sent a la matinada/gran festassa n'han armada.	2 Don-Quichotte est armé chevalier dans la cour de l'hôtellerie.
4			8/De un mercader el criado/á Don Quijote ha tirado.	10/S'ha batut ab mercaders/pensant que eran cavalliers. 11/Y'l dexan estomacat,/sense esma y escarmentat.	
5	6/Llevarlo herido a su casa 7/Se buelve loco			12/Estant al llit desvarieja/y als de la casa mareja.	

Kap.	Quijote E-18.Jh.	Quijote 19.Jh.	Quijote 1877	Quixot 1930	Quichotte 19.Jh.?
6	3/Queman los libros de D. Quijote	5/Escrutinio de la librería de D. Quijote por el cura y el barbero	5/Cuando verlo no podía/registrar su librería.	13/Lo capellà, al fer la tria/sols lo Tirant escollia.	
7			9/De escudero á Sancho Panza/ recibe con confianza.	14/Sanxo, Sanxo, que bé estavas/ quan de lo teu te cuidavas!	
8	5/Pelea con los molinos de viento 10/Combate del vizcaino	6/Pelea con los molinos del viento 7/Aventura de la batalla del vizcaino	10/A unos molinos de viento/embiste con ardimiento.	15/Veu uns grans mollins de vent/y'ls embesteix imprudent. 16/Rebent al cos tal trompada/que fins lo cap se li bada.	3 Don-Quichotte se bat contre les moulins à vent.
11				17/S'entreté discursajant/ /ab los cabrers del voltant.	
12	36/Pastora Marcela				
15				18/A uns yanguesos ne mou brega/y altra llisada arreplega.	
16		8/Puñadas en la venta por causa de Maritornes	11/De Maritornes prendado/es D. Quijote aporreado.	19 Gràcies a uns bons hostalers/ podrà tornà a sos afers.	
17	41/Bomito de Don Quijote 23 Van a mancear a Sancho	9/Mantean a Sancho Pansa	12/Como un pe-lele tomado/es el buen Sancho manteado.	20/Don Quixot veu que al hostal/ al bon Sanxo li han fet mal.	4/Sancho- Pansa est berné par les muletiers de l'hôtellerie.
18	8/Batalla con los carneros		13/Ataca ciego á un rebaño/ produciendo mucho daño.	21/A cop de rochs l'han dexat/sens que exals y tot nafrat.	

Kap.	Quijote E-18.Jh.	Quijote 19.Jh.	Quijote 1877	Quixot 1830	Quichotte 19.Jh. ?
19					10/Don-Quichotte combat la voiture qui conduisait un mort.
21	12/Halla el yelmo de Mambrino	10/Le presenta Sancho el yelmo de Mambrino	21/La bacía, el yelmo fino/ disputa ser de Mambrino.		5/Sancho remet à Don-Quichotte le armet de Mambrin qu'il a trouvé.
22	15/Libra a los galeotas 16/Es apedrado				
23		11/Sancho halla doscientos escudos	36/Duérmese Sancho cansado/y su rucio le es hurtado.	22/A Sanxo, mentres dormía,/lo ruch del bast li fugía.	
24	24/Cardenio cuenta su historia	12/Cardenio maltrata a D. Quijote	14/Caminando por un prado/por Cardenio es maltratado.		
25	18/D. Quijote hace el loco	13/D. Quijote danza sin calzones	15/De Dulcinea en la ausencia/ se pone á hacer penitencia.	23/Es Dulcinea la bella/la que li fa fè'l titella. 24/Oh ma dolçe Dulcinea/ cuando será que te vea !	6/Don-Quichotte se livre à la dance au milieu de la campagne.
28	19/Dorotea bañándose	14/El cura y el barbero descubren a Dorotea	16/Do[rotea es des] cubierta / cuando l[a] juzgaban muerta.		
29	20/Princesa Micomicona	15/Ofrece a la infanta ponería en su reino	17 D. Quijote por princesa/ la toma, y sus plantas l[e] [b]esa.		
30		27/Don Quijote castiga a Sancho			
31		22/Ba a castigar al muchacho Andrés			
32	21/Llegan á la venta				

Kap.	Quijote E-18.Jh	Quijote 19.Jh.	Quijote 1877	Quixot 1930	Quichotte 19.Jh. ?
33		16/El cura lee la novela del curioso impertinente			
35	22/Batalla con los cueros de vino	17/Pelea soñando con los [p]ellejos	18/A unos pellos vacios/embiste con grandes brios.	25/Embesteix uns bots de vi/ y après s'entorna a dormi.	7/Don-Quichotte combat contre des autres remplis de vin.
39		18/Relacion del cautivo			
43	25/D. Qui ^e queda colgado	19/Canto del mozo de mulas	19/Un mozo de mulas canta/de su amor la empresa santa. 20/A D. Quijote colgado/de una ventana han dejado.	26/Maritornes l'ha penjat/y's pensa que està encantat.	
44	17/Encuentro de Luis con su amada 35/Pide permisa a Micomicona	20/Riñas de Sancho con un barbero			9/Combat de Sancho et du barbier, Don-Quichotte les admire.
46	42 /D. Qui ^e enjaulado 11/Don Quijote encantado	21/Encantamiento de D. Quijote	22/Es D. Quijote encantado/y en una jaula encerrado.	27/L'han tancat en una gàvia/ y ell se creu estar en Bàvia.	
49	26/Le sacan de la Jaula	23/Sacan a D. Quijote de la Jaula			
50	29/Disputa con el capellan				
52	30/Qui ^e lucha con un cabrero		23/El valiente campeon/dispersa una procesion.	28/Topa ab uns disciplinants/y'l dexan pié de verdanchs.	

SEGUNDA PARTE DEL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA

1				29/Y altra vegada en lo llit/té de curar son neguit.	
---	--	--	--	--	--

Kap.	Quijote E-18.Jh.	Quijote 19.Jh.	Quijote 1877	Quixot 1930	Quichotte 19.Jh. ?
2	40/Recibe a Sancho	24/Recive D. Quijote a Sancho			
7				30/Pensant en sa enamorada/ no li dol la caminada.	
10	32/Halla a Dulcinea en aldea mudada		24/Creyendo ser Dulcinea/ante una moza se apea.	31/Ix Dulcinea al camí/y a ell li sembla un serafí.	8/Don-Quichotte reçoit la visite de sa chère dulciné du Toboso.
11	33/D. Qui ^e al ver un mogig[anga] cae con el caballo 34/Carro de la muerte	25/Aventura del carro de la muerte	25/A toda una compañía/de cómicos, desafia		
13	13/Sancho bebe con el escudero del de los espejos				
14	14/D. Quijote vence el de los espejos				
17	31/Carro de Leones	28/Aventura de los leones	26/A un leon enfurecido/sin temor ha acometido.	32/Veu la gàvia d'uns lleons/y'ls afissa ab ses rahons.	12/Don-Quichotte combat des lions qu'on menaient [sic] à la foire.
20	37/Bodas de Camacho	26/Las bodas de Camacho	27/Asisten sin gran empacho/ á las bodas de Camacho.	33/Sancho a una boda s'atança/y l'atipan de pitança. 34/Y com es un bon gourmet /dels millors talls va triant.	11/Sancho aux noces de Gamache il écuime du pot poulet et jambons
22	46/Le baxan a la cueva de Montesinos	29/Le bajan a la cueba de Montesinos	28/De Montesinos la cueva/ a recorrer solo, prueba.	35/De Montesinos la cova/la pren per la seva arcova.	

Kap.	Quijote E-18. Jh.	Quijote 19. Jh.	Quijote 1877	Quixot 1930	Quichotte 19. Jh. ?
25		30/Pelean los dos Alcaldes			13/Le singe de maltre Pierre raconte à Sancho ses aventures.
26		31/Aventura de Titeretero	29/Hiere D. Quijote fiero/á un pobre tititero.	36/A un pobriço titellaire/li ha tirat la tenda enlaire.	
29		32/El barco encantado	30/Quiere con Sancho embarcarse/con gran peligro de ahogarse. 31/Del molino los criados/los sacan ya medio ahogados.	37/Ab moliners s'ha batut/y com sempre, ell ha rebut.	
30	39/D. Quijote y la Duquesa	33/Caida en presencia de los duques	32/Tan vergonzosa caida/solo a la cincha es debida.		
32	28/Jabonean a D. Quijote	34/Lavan la barba a D. Quijote			
34		35/Desencanto de Dulcinea			
41		37/Aventura del caballo Clavileño	33/Monta Sancho con su dueño/el caballo Clavileño.	38/Sobre un cavall de cartó/se'ls rifan de bó y milló.	16/Don-Quichotte et Sancho sur Chevillard qui était rempli de fusées.
45			34/De una isla gobernador/ hace á Sancho su señor.	39/Tota l'Illa Baratària/es a Sanxo tributaria.	
46	44/De un Ratan [sic, gato?] queda espantado	39/Aventura de los gatos			17/Don-Quichotte tire son épée terrible contre des chats.
47	47/Siendo Gobernador el medico le pulsa			40/No pot menjar lo que vol/ y's queda com un musol.	

Kap.	Quijote E-18.Jh.	Quijote 19.Jh.	Quijote 1877	Quixot 1930	Quichotte 19.Jh. ?
48		40/Se espanta D. Rodríguez de D. Quijote			
53				41/Dues rodelles per planxa /li protegen la panxa. 42/Mes la xusma l'arregla, /hi fa broma y lo masega.	
56		41/Desafío con Tosilos			
57		38/Presenta Sancho las monteras			
58		45/Atropellan los Toros a D. Quijote	35/Unos toros le acometen/y su vida comprometen.		
60		43/Alia D. Q. a unos vandeleros			
61			37/Cuando en Barcelona entraron/los muchachos le silvaron.	[43/Barcelona, Barcelona/com t'admira ma persona.]	
62		36/Don Quijote balla en un sarao 44/Aventura de la cabeza encantada	38/A Don Quijote enseñada /es la cabeza encantada.	44/Y sa cordura s'aumenta/ quan s'adóna d'una imprenta.	[14/Apprêts de la toilette de Don-Quichotte.] 15/Danse de Don- Quichotte au palais du Duc, il amuse la compagnie. 18/Don-Quichotte écoute les conseils de la tête enchantée.
64	27/D. Quijote queda vencido	42/Queda vencido Don Quijote		46/Blanca Llu-na l'embesteix/y ab sa llança l'atueix.	

Kap.	Quijote E-18.Jh.	Quijote 19.Jh.	Quijote 1877	Quixot 1930	Quichotte 19. Jh. ?
68				45/No sabent lo què ha passat/per los porchs es trepitjat.	
69	43/Sancho acomete las dueñas				
72		46/Entran en su pueblo	39/A su pueblo al fin regresa/ porque la edad ya le pesa.		
73	34/Sancho velve[sic] con su amo	47/Entran por ultima vez en su casa			19/Don-Quichotte rentre chez lui, ne voulant plus d'aventures.
74	48/Muerte de D. Quijote	48/Muerte de Don Quijote	40/Una corta enfermedad/le lleva á la eternidad.	47/Després de greu malaltia/ /lo bon Don Quixot finia. 48/Dessota aquesta humil·losa/ lo més clar cervell reposa.	20/Don-Quichotte fait son testament et meurt pleuré par Sancho.

die einzelnen Autoren aus diesem zwei Teile umfassenden Werk ausgewählt haben, und inwieweit sich dabei Übereinstimmungen ergeben.⁵

Aus dieser Gegenüberstellung ist ersichtlich, daß die Anzahl der ausgewählten Kapitel von Bilderbogen zu Bilderbogen unterschiedlich ist. Wenn wir ihren Anteil an den immerhin 126 Kapitel des Originalwerkes in Prozenten darstellen, ergibt sich folgendes Bild :⁶

⁵ Bilder, die in keines der Kapitel unmittelbar einzuordnen waren, wurden aus Gründen der Vollständigkeit — in eckige Klammern gesetzt — in die Tabelle aufgenommen.

In dieser und den weiteren Tabellen werden für die fünf Bilderbogen folgende Abkürzungen verwendet :

Quijote/E-18.Jh. : Historia de Don Quijote, Barcelona ?, Ende 18.Jh. — Zur Datierung s. Juan Givanel Mas y Gaziol, *op. cit.*, S. 400.

Quijote/19.Jh. : Vida de Don Quijote, Barcelona, 1. Drittel des 19.Jhs. — Zur Datierung s. *ibidem*, S. 401.

Quijote/1877 : Aventuras de Don Quijote de la Mancha, Madrid, 1877.

Quixot/1930 : Historia de Don Quixot de la Mancha, Barcelona, 1930.

Quichotte/19.Jh. ? : Histoire de Don-Quichotte de la Manche, Metz 19.Jh. ; ?

Die laufenden Nummern der Bilderbogen Quijote/1877 und Quichotte/ 19 Jh. ? wurden von uns aus Gründen der Übersichtlichkeit in die Tabelle und alle folgenden Zitate aufgenommen, in den Originalen sind die Bilder nicht durchnummeriert.

⁶ Bei dieser Darstellung wird jeweils nur das erste Kapitel gerechnet, auch wenn sich die im Bilderbogen wiedergegebene Episode über mehrere Kapitel — die ja meist noch andere Abenteuer miteinschließen — hinzieht.

Bilderbogen	Summe d. ausgewählten Kapitel	Primera Parte	Segunda Parte
Quijote E-18.Jh. (48 Bilder)	30,16 % (38 Kapitel)	42,30 % (22 Kapitel)	21,62 % (16 Kapitel)
Quijote 19.Jh. (48 Bilder)	35,71 % (45 Kapitel)	42,30 % (22 Kapitel)	31,08 % (23 Kapitel)
Quijote (1877 (40 Bilder)	27,78 % (35 Kapitel)	38,46 % (20 Kapitel)	20,27 % (15 Kapitel)
Quixot 1930 (48 Bilder)	28,57 % (36 Kapitel)	36,54 % (19 Kapitel)	22,97 % (17 Kapitel)
Quichotte 19.Jh. ? (20 Bilder)	14,29 % (18 Kapitel)	17,30 % (9 Kapitel)	12,16 % (9 Kapitel)

Den höchsten Prozentsatz erreicht also der kastilische Bilderbogen aus dem 1. Drittel des 19. Jhs. mit 45 wiedergegebenen Kapiteln, er geht demzufolge mit fast jedem Bild auf ein Kapitel ein. Der des 18. Jhs. bietet seinem Publikum mit derselben Bildanzahl nur 38 Kapitel aus Cervantes' Werk, der katalanische des 20. Jhs. sogar nur 36. Er „verschwendet“ sozusagen seine Bilder, indem er oft einer Episode zwei Bilder widmet, wodurch er seinem Bilderbogen einen narrativen, ja oft sogar beschaulichen Charakter verleiht. Er steht damit im Gegensatz zu den kastilischen des 18. und Anfang des 19. Jhs., die durch ihre einzige Textzeile mehr oder weniger nur Fakten aufzählen können und dadurch rein deskriptiv bleiben. Es geht dem katalanischen Autor also nicht so sehr darum, so viele Geschehnisse als möglich aus dem Originalwerk wiederzugeben, er ist vielmehr bemüht, diese seinem Publikum — natürlich im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten — anschaulich darzustellen. Diese Tendenz findet man schon im kastilischen Bilderbogen von 1877 — dem ja auch Zweizeiler zur Erläuterung zur Verfügung stehen —, obwohl dessen Autor mit seinen Bildern nicht so „verschwenderisch“ verfährt, denn er gibt mit 40 Bildern immerhin 35 Kapitel, also nur um eines weniger als der katalanische, wieder. Der französische Bilderbogen, der ja nur über 20 Bilder verfügt, erreicht mit 18 Kapitel einen relativ hohen Prozentsatz. Er ist übrigens der einzige, der dem ersten und zweiten Teil des Originalwerkes jeweils gleich viele Kapitel entnimmt. Bei den übrigen liegt der Schwerpunkt mit einer Ausnahme — nämlich dem kastilischen Bilderbogen aus dem Anfang des 19. Jhs., der 23 Kapitel des zweiten und nur 22 des ersten Teiles wiedergibt — eindeutig beim ersten Teil des Don Quijote.

Die Anordnung der Bilder entspricht jedoch in keinem der Bilderbogen der chronologischen Reihenfolge des Originalwerkes. Am wenigsten scheint das Werk dem Autor des Bilderbogens aus dem Ende des

18.Jhs. bekannt gewesen zu sein, seine Bildfolge ist rein willkürlich⁷, ja sogar unlogisch, wenn er z.B. im Bild 26 beschreibt, daß Don Quijote aus dem Käfig gelassen wird, in welchen er erst im Bild 42 eingesperrt wird. Die genaueste chronologische Abfolge erreicht der katalanische Bilderbogen, der bis auf 2 Kapitel, die er vertauscht — das Bild 46 kommt vor 45 — die Reihenfolge des Originalwerkes einhält.

Auch die Verteilung der jeweils zur Verfügung stehenden Bilder erfolgt äußerst unregelmäßig. Die folgende Tabelle soll Aufschluß darüber geben, wieviel Prozent ihrer Bilder die einzelnen Autoren für jeweils 10 Kapitel des Originalwerkes verwenden, und inwieweit Parallelen in der Schwerpunktverteilung bestehen :

Kap. 1. Teil	Quijote E-18.Jh.	Quijote 19. Jh.	Quijote 1877	Quixot 1930	Quichotte 19. Jh. ?
1—10	20,83 % (10 Bilder)	14,58 % (7 Bilder)	25 % (10 Bilder)	33,33 % (16 Bilder)	15 % (3 Bilder)
11—20	8,33 % (4 Bilder)	4,16 % (2 Bilder)	7,5 % (3 Bilder)	10,42 % (5 Bilder)	10 % (2 Bilder)
21—30	14,58 %	14,58 %	15 % (6 Bilder)	6,25 %	10 %
31—40	4,16 %	8,33 %	2,5 % (1 Bild)	2,08 % (1 Bild)	5 % (1 Bild)
41—52	16,66 % (8 Bilder)	8,33 %	10 % (4 Bilder)	6,25 %	5 %
Summe	64,06 %	49,98 %	60 %	58,33 %	45 %
Kap. 2. Teil					
1—10	4,16 %	2,08 %	2,5 %	6,25 %	5 %
11—20	12,50 % (6 Bilder)	6,25 %	7,5 %	6,25 %	10 %
21—30	4,16 %	10,42 %	12,5 % (5 Bilder)	6,25 %	5 %
31—40	2,08 %	4,16 %	0	0	0
41—50	4,16 %	6,25 %	5 % (2 Bilder)	6,25 %	10 %
51—60	0	8,33 %	2,5 %	4,16 %	0
60—74	8,33 %	12,50 %	10 %	12,50 %	25 % (5 Bilder)
Summe	35,39 %	49,99 %	40 %	41,66 %	55 %

⁷ s. dazu unsere Tabelle S. 69 ff.

Wir ersehen daraus, daß dem ersten Teil in 3 Bilderbogen — bei denen wir auch schon eine größere Kapitelauswahl feststellen konnten⁸ — ein höherer Prozentsatz der Bilder gewidmet ist. Ebenso viele Bilder finden wir im kastilischen Bilderbogen des 1. Drittels des 19. Jhs., was seiner fast gleichen Kapitelwiedergabe (22 : 23) entspricht. Als einziger widmet der französische Bilderbogen dem zweiten Teil mehr Bilder, was im Gegensatz zu seiner genau gleich hohen Kapitelanzahl (9 : 9) steht. Diese Disproportion zugunsten des zweiten Teiles läßt sich dadurch erklären, daß sich der Autor nicht nur damit begnügt, ein Bild dem Tanz Quijotes am Hofe des Herzogs zu widmen — fälschlicherweise, denn der Tanzabend findet erst in Barcelona bei dem Edelmann Don Antonio statt — sondern diesem noch dazu eine Szene der Vorbereitungen Quijotes zu diesem Fest voranstellt, die keine Entsprechung im Originalwerk hat. Überdies baut er noch bei demselben Kapitel zuzuordnende Episode des „verzauberten Kopfes“ in seinen Bilderbogen ein : 3 Bilder also für 1 Kapitel. So ergibt sich in den letzten 14 Kapitel plötzlich eine Bildkonzentration, die den hohen Schlußwert von 25 % erklärt, welcher sogar denjenigen der Bildanzahl des Anfangs übersteigt. In allen anderen Bilderbogen hingegen liegt der höchste Prozentsatz eindeutig in den ersten 30 Kapitel des Originalwerkes, wobei der katalanische die stärkste Bildkonzentration mit 50 % für diesen Abschnitt erreicht. Weitere Höhepunkte liegen am Ende des ersten und des zweiten Teiles. Die Aufteilung der restlichen Bilder erfolgt ziemlich unterschiedlich, wobei der katalanische wiederum eine Ausnahme bildet, da er zwischen dem 30. und 60. Kapitel fast regelmäßig 3 Bilder auf 10 Kapitel verteilt.

Waren bisher hauptsächlich äußere Kriterien die Grundlage der Untersuchungen, so wollen wir uns nun den inhaltlichen zuwenden. Wenn auch die Auswahl der einzelnen Kapitel — wie wir gesehen haben — nicht in jedem Bilderbogen gleich vorgenommen wurde, so gibt es doch sogenannte „Schlüsselstellen“ des Originalwerkes, die entweder von allen oder zumindest von drei Autoren wiedergegeben wurden. Es handelt sich dabei um folgende Episoden :

lt. Nr.	Episode in allen 5 Bilderbogen :	außer :
1	1. Ausritt Quijotes	
2	Quijote wird zum Ritter geschlagen	
3	Verbrennung von Quijotes Bücher	Q.19. Jh. ?
4	Kampf mit den Windmühlen	
5	Sancho wird auf einer Decke in die Höhe geschleudert	
6	Helm des Mambrino	Q.1930

⁸ dazu unsere Tabelle S. 78.

If. Nr.	Episode in allen 5 Bilderbogen	außer :
7	Abenteuer mit Cardenio	Q.1930 u. Q.19.Jh. ?
8	Quijotes närrisches Verhalten in der Sierra Morena	
9	Dorotea wird entdeckt	Q.1930.u. Q.19.Jh. ?
10	Prinzessin Micomicona (=Dorotea)	Q.1930 u. Q.19.Jh. ?
11	Kampf Quijotes mit den gefüllten Weinschläuchen	
12	Quijote hängt am Fenster der Schenke	Q.19.Jh.u. Q.19.Jh. ?
13	Quijotes Verzauberung	Q.19.Jh. ?
14	Verwandlung Dulcineas	Q.19.Jh.
15	Abenteuer mit der Schauspieltruppe	Q.1930 u. Q.19.Jh. ?
16	Abenteuer mit den Löwen	
17	Hochzeit von Gamacho	
18	Höhle von Montesinos	Q.19.Jh. ?
19	Abenteuer mit dem Puppenspieler	Q.E-18.Jh.u. Q.19.Jh.
20	Das verzauberte Boot	Q.E-18.Jh.u. Q.19.Jh. ?
21	Abenteuer mit dem Pferd Clavileño	Q.1930
22	Der verzauberte Kopf	Q.E-18.Jh.u. Q.1930
23	Rückkehr Quijotes in sein Haus	
24	Tod Quijotes	

In den fünf Bilderbogen finden sich also immerhin neun Episoden in allen, sieben in vier und acht zumindest in drei von ihnen parallel wieder. Diese Episoden darf man bestimmt zu denjenigen zählen, die in der breiten Volksmasse zu den bekanntesten und beliebtesten des Werkes von Cervantes gehörten. Die Auswahl der anderen Episoden weicht voneinander ab, wobei sie aber häufig zumindest in zwei Bilderbogen vorkommen.

Da sich die uns zur Verfügung stehenden Bilderbogen über einen Zeitraum vom Ende des 18.Jhs. bis zum Anfang des 20. Jhs. erstrecken, stellt sich die Frage, ob es in dieser Zeit zu einer Änderung der inhaltlichen Darstellungsweise der Abenteuer Quijotes gekommen ist, und in-

wieweit sich die Akzente, die die einzelnen Autoren setzen wollten, verlagert haben. Um darüber Aufschluß zu erhalten, haben wir den Inhalt der Bilderbogen in sechs Gruppen unterteilt: Einleitung/Schluß — Abenteuer Quijotes — Folgen seiner Abenteuer — Abenteuer Sanchos — Andere Ereignisse — Eingebaute Erzählungen — und den Prozentsatz jener Bilder ermittelt, die jeder Autor diesen Gruppen gewidmet hat. Dabei hat sich folgendes Resultat ergeben:

	Quijote E-18. Jh.	Quijote 19. Jh.	Quijote 1877	Quixot ⁹ 1930	Quichotte 19. Jh. ?
Einleitung/ Schluß	4,17 % (2 B.)	10,42 % (5 B.)	12,5 % (5 B.)	14,58 % (7 B.)	10 % (2 B.)
Abenteuer Quijotes	50 % (24 B.)	56,25 % (27 B.)	60 % (24 Bi)	41,66 % (20 B.)	60 % (12 B.)
Folgen seiner Abenteuer	27,08 % (13 B.)	10,42 %	12,5 %	20,83 % (10 B.)	10 %
Abenteuer Sanchos	10,42 %	10,42 %	7,5 % (3 B.)	16,66 % (8 B.)	20 % (4 B.)
Andere Ereignisse	6,25 % (3 B.)	6,25 %	5 % (2 B.)	2,08 % (1 B.)	0
Eingebaute Erzählungen	2,08 %	6,25 %	2,5 % (1 B.)	0	0

Aus dieser inhaltlichen Schwerpunktverteilung geht eindeutig hervor, daß sich von Ausgabe zu Ausgabe eine immer stärker werdende Tendenz zur Akzentuierung der Einleitung und des Schlusses abzeichnet. Die Autoren verwenden also mehr Bilder, um die Abenteuer Quijotes einzuleiten bzw. ausklingen zu lassen. Dies stellt einen weiteren Beweis dafür dar, daß sich der deskriptive Charakter der primitiven, älteren Bilderbogen im Laufe der Zeit in einen narrativen verwandelt, was nicht zuletzt auch durch die „pareados“ unterstützt wird, die die einzige, erläuternde Textzeile ablösen, obwohl sie allein nicht ausschlaggebend sind, wie wir noch sehen werden. Den höchsten Wert für die Gruppe Einleitung/Schluß erreicht daher die chronologisch jüngste Ausgabe, nämlich der katalanische Bilderbogen von 1930, der sogar 14,58 % seiner Bilder für diese Gruppe verwendet. In der Gestaltung seiner Bildfolge und in der Aussage seiner Texte — die sich in einigen Episoden am engsten an das Originalwerk anlehnen — können wir ihn den „gelehrtesten“ und genauesten unserer fünf Bilderbogen nennen. Er ist z.B. der einzige, der erwähnt, daß Cervantes des Autor des Don Quijote ist und in welcher Absicht er dieses Werk verfaßt hat:

3

Y en Don Quixot simulà
tot quant ridiculisa.

⁹ Von diesem Bilderbogen konnten 2 Bilder (14 und 43) in keine der Gruppeneingeordnet werden, da sie Äußerungen des Autors darstellen.

In den früheren Ausgaben wird Cervantes nie genannt, denn für das Volk war der Autor dieses Werkes — wie J. Givanel bemerkt — nicht interessant, während die Helden seines Romans dafür umso lebendiger im Volk verankert waren:

„Al pueblo las cuestiones de paternidad y propiedad literarias no le interesan para nada. Él sólo cree en la mitología. Que el 'Quijote' lo haya escrito alguien, y hasta que sea un libro, una novela de autor conocido, es cosa que no le importa un bledo.¹⁰

Bilderbogen mit Angaben über den Autor des Don Quijote dürften erst gegen Ende des 19. Jhs. erschienen sein. So erwähnt J. Givanel den Bilderbogen „Don Quijote de la Mancha“ der gegen 1880 erschien und sich großer Beliebtheit erfreute, welcher die ersten beiden Bilder Cervantes und seinem Buch widmet:

1

Esculpido en bronce y piedra
está su autor, Don Miguel
de Cervantes Saavedra.

2

Adquirió famoso mote
en España y fuera de ella
la historia de D. Quijote.¹¹

Auf diese Tradition der Einleitung dürfte auch der katalanische Autor bei der Schaffung seines Bilderbogens zurückgegriffen haben.

Der Akzent in der inhaltlichen Schwerpunktverteilung liegt natürlich bei allen fünf Bilderbogen auf Quijotes Abenteuer und deren Folgen, welchen durchschnittlich 60 – 75% aller Bilder gewidmet sind. An zweiter Stelle folgt dann Sancho mit seinen Abenteuern, dem der französische Autor sogar 20% seiner Bilder widmet, wofür er jedoch weder andere Ereignisse noch eingebaute Erzählungen berücksichtigt, da ihm ja nur 20 Bilder zur Verfügung stehen. In seinem die Bilder begleitenden Prosatext, der zwei Zeilen umfaßt, gleicht er den älteren, rein deskriptiven Bilderbogen. Von den restlichen Bilderbogen liegt der Wert des katalanischen mit 16,66% aller Bilder für die Abenteuer Sanchos weit über den anderen. Seinem Autor scheint es ein besonderes Anliegen zu sein, seinem Publikum die Figur Sanchos genauer zu schildern. So ist er z.B. neben dem französischen Autor der einzige, der auf Sanchos Gefräßigkeit — die gerade bei der Hochzeit von Gamacho stark ins Auge fällt — besonders hinweist. Diese Szene im Vergleich mit dem Originalwerk und den anderen Bilderbogen soll als Beispiel dafür stehen, wie verschieden ein und dieselbe Szene dargestellt werden kann:

„Todo lo miraba Sancho Panza, y todo lo contemplaba y de todo se aficionaba. Primero le cautivaron y rindieron el deseo de las ollas, de quien él tomara de bonísima gana un mediano pu-

¹⁰ Juan Givanel Mas y Gaziol, *op.cit.*, S. 346.

¹¹ *ibidem*, S. 404.

chero ; luego le aficionaron la voluntad los zaques ; y últimamente las frutas de sartén [...] y así, sin poderlo sufrir ni ser en su mano hacer otra cosa, se llegó a uno de los solícitos cocineros, y con cortesés y hambrientas razones le rogó le dejase mojar un mendrugo de pan en una de aquellas ollas. A lo que el cocinero [...] asió de un caldero y, encajandolo en una de las medias tinajas, sacó en él tres gallinas y dos gansos, y dijo a Sancho :

—Comed amigos, y desayunaos con esta espuma en tanto que se llega la hora del yantar.“¹²

Eine rein deskriptive Erklärung der Episode finden wir bei den Bilderbogen des 18.Jhs. (Bild 37) und des 19.Jhs. (Bild 26) :

37

Bodas de Camacho

26

Las bodas de Camacho

Trotz des Zweizeilers finden wir in der Ausgabe von 1877 nur eine wortmäßig aber nicht inhaltlich erweiterte Aussage :

27

Asisten sin gran empacho
á las bodas de Camacho.

Im französischen und katalanischen Bilderbogen — der allerdings keine Angabe macht, daß es sich um Gamachos Hochzeit handelt — finden wir einen Sancho, der dem des Originalwerkes im Rahmen der Möglichkeiten am ähnlichsten ist :

11

Sancho aux nocés de Gamache
il écume du pot poulet et jambons

33

Sancho a una boda s'atança
y l'atipan de pitança.

34

Y com es un bon gourmant
dels millors talls va triant.

Der katalanische Autor widmet dieser Szene gleich zwei Bilder, um Sancho seinem Publikum besonders anschaulich zu schildern.

Was die Anschaulichkeit und Anlehnung an das Originalwerk in einigen Szenen betrifft, so muß man feststellen, daß sie in der Ausgabe des 20.Jhs. am besten gelungen sind. Wir wollen dafür die zwei markantesten Beispiele — wieder im Vergleich mit dem Originalwerk — anführen : Den Kampf Quijotes mit den Windmühlen und sein Kampf mit den Schafhirten, deren Herden er in seiner Verblendung für zwei feindliche Heere hält :

„En esto descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo, y así como Don Quijote los vio, dijo a su escudero :

¹² Miguel de Cervantes Saavedra ; *Obras Completas*. Recopilación, estudio preliminar, preámbulos y notas por Angel Valbuena Prat. Tomo II. Madrid, 17. Aufl. 1970, S. 1564 f.

— [...] ves allí, amigo Sancho Panza, dónde se descubren treinta o pocos mas desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla, y quitarles a todos, las vidas [...], y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de ‚Rocinante‘ y embistió con el primer molino que estaba delante; y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo. Acudió Sancho Panza [...] y cuando llegó halló que no se podía menear :tal fue el golpe que dio con él ‚Rochinante‘.“¹³

Pelea con los molinos
de viento (Q-E. 18. Jh./5
und Q.19.Jh./6)

A unos molinos de vien-
to/embiste con ardimiento.
(Q. 1877/10)

Don-Quichotte se bat
contre les moulins à vent.
(Q.19.Jh.7/3)

Diese vier Ausgaben begnügen sich damit, ihren Lesern mitzuteilen, daß Don Quijote mit den Windmühlen kämpft, sie stellen ihn auch im Bild als Angreifenden und nicht als Besiegten am Boden liegend dar. Sie geben keinerlei Auskunft über den Ausgang des Kampfes, sie rechnen anscheinend damit, daß dem Leser der Ausgang aufgrund seines eigenen Wissens bekannt ist. Ganz anders gestaltet der katalanische Autor diese Szene, welcher er wieder zwei Bilder widmet :

15

Veu uns grans mollins de vent
y'ls embesteix imprudent.

16

Rebent al cos tal trompada
que fins lo cap se li bada.

Hier sehen wir den Helden — genau wie im Originalwerk — geschlagen und zerschunden. Es gelingt dem katalanischen Autor als einzigen, seinem Publikum den tragisch-komischen Aspekt des „Caballero de la triste figura“ zu vermitteln. Sehen wir dazu noch den Kampf Quijotes mit den Schafhirten, für welchen sich der katalanische Autor nur mit einem Bild begnügt, wobei er aber nur die Folgen des Kampfes beschreibt und nicht mit wem Quijote eigentlich kämpft :

„[Quijote] se entró por medio del escuadrón de las ovejas, y comenzó de alanceallas, con tanto coraje y denuedo como si de veras alanceara a sus mortales enemigos. Los pastores y ganaderos que con la manada venían dábanle voces que no hiciese aquello; pero viendo que no aprovechaban, descñerónse las hondas y comenzaron a saludalle los oídos con piedras como el puño. Don Quijote no se curaba de las piedras; [...]

Llego en esto una peladilla de arroyo y, dándole en un lado, le sepultó dos costillas en el cuerpo. Viéndose tan maltrecho, creyó, sin duda, que estaba muerto o mal ferido, y, acordándose de su

¹³ Miguel de Cervantes Saavedra, *op. cit.*, S. 1241 f.

licor, sacó su alcuza, y púsosela a la boca y comenzó a echar licor en el estómago; mas antes que acabase de envasar lo que a él le parecía que era bastante, llegó otra almendra y dióle en la mano y en el alcuza, tan de lleno, que se la hizo pedazos, llevándole, de camino, tres o cuatro dientes y muelas de la boca y machucándole malamente dos dedos de la mano. Tal fue el golpe primero, y tal el segundo, que le fue forzoso al pobre caballero dar consigo del caballo abajo.¹⁴

8
Batalla con los carneros
(Q.-E.18.Jh.)

13
Ataca ciego á un rebaño/
produciendo mucho daño.
(Q. 1877)

21
A cop de rochs l'han
dexat/sens quexals y tot
nafrat.
(Q. 130).

Neben dieser anschauliche Gestaltung greift der katalanische Autor noch auf eine andere Technik zurück, die den anderen Bilderbogen völlig fremd ist: Er tritt selbst als Kommentator zweier Bilder auf:

14
; Sanxo, Sanxo, que bé estavas
quan de lo teu te cuidavas!

43
Barcelona, Barcelona,
com t'admira ma persona!

Bei diesem letzten Bild — beim Einzug Quijotes in Barcelona — spricht der Katalane aus ihm, ebenso wie in zwei anderen Szenen, in welchen er auf den katalanischen Helden des Ritterbuches „Tirant lo Blanc“ anspielt:

8
Y una nit passa vetilant
com si fos lo pros Tirant.
13
Lo capellà, al fer la tría,
sols lo Tirant escollía.

Bei dieser letzten Szene der Bücherverbrennung weicht der, sich sonst eher genau an den Inhalt des Originalwerkes haltende Autor — bestimmt aus Liebe zur katalanischen Literatur — vom Don Quijote ab, denn der Pfarrer verschont nicht nur den „Tirant lo Blanc“ bei seinem „autodafé“ sondern außerdem noch die vier Bücher des Amadís de Gaula, den „Palmerín de Inglaterra“ und die vier Teile des „Don Behanís“. Zu ewiger Verbannung in einem tiefen Brunnen verdammt er den „Espejo de Caballeros“

„y todos [los libros] los que se hallaren que tratan destas cosas de Francia.“¹⁵

Allerdings lobt der Pfarrer als sie auf den „Tirant lo Blanc“ stoßen dieses Werk außerordentlich:

¹⁴ *ibidem*, S. 1284

¹⁵ *ibidem*, S. 1236.

„—¡ Várame Dios ! — dijo el Cura, dando una gran voz —. ; ¡ Que aquí esté ,Tirante el Blanco‘. Dádmele acá, compadre ; que haga cuento que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. Aquí está Don Quirieleisón de Montalbán, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalbán, y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente de Tirante hizo con el alano, [...]. Dígoos verdad, señor compadre, que, por su estilo, es este el mejor libro del mundo ; aquí comen los caballeros, y duermen, y mueren en sus camas, y hacen testamentos antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros deste género carecen.“¹⁸

Dieses Lob des Tirant — als „mejor libro del mundo“ — mag den katalanischen Autor wohl zu seiner patriotisch gefärbten Übertreibung verleitet haben.

Abschließend können wir feststellen, daß in der Darstellung des Don Quijote in den uns zur Verfügung stehenden fünf Bilderbogen — trotz der teilweise vorhandenen Parallelität der Schwerpunktverteilungen — jedem der Autoren noch ein Spielraum zur Verfügung steht, der es ihm gestattet, sein Werk nach seinen Vorstellungen zu gestalten, sodaß er seinem Publikum jeweils seine eigene Interpretation des Originalwerkes — natürlich immer im Rahmen der in einem Bilderbogen zur Verfügung stehenden Möglichkeiten — vermitteln kann.

ANHANG

(Quijote/Ende 18.Jh.)

1	11
Historia de D. Quijote	D. Quijote encantado
2	12
Salida de D. Quijote	Halla el yelmo de Mambrino
3	13
Queman los libros de D. Quijote	Sancho bebe con el escudero del de los espejos
4	14
Le arman de Caballero	D. Quijote vence al de los espejos
5	15
Pelea con los molinos de viento	Libra a los galeotas
6	16
Llevarlo herido a su casa	Es apedreado
7	17
Se buelve loco	Encuentro de Luis con su amada
8	18
Batalla con los carneros	D. Quijote hace el loco
9	19
Le dan de beber con una caña	Dorotea bañandose
10	20
Combate del viscaíno	Princesa Micomicona

¹⁸ *ibidem*, S. 1236 f.

- | | |
|--|--|
| 21 | 35 |
| Llegan á la venta | Pide permisa a Micomicona |
| 22 | 36 |
| Batalla con los cueros de vino | Pastora Marcela |
| 23 | 37 |
| Van a mantear a Sancho | Bodas de Camacho |
| 24 | 38 |
| Cardenio cuenta su historia | Carro de la muerte |
| 25 | 39 |
| D. Qui ^e queda colgado | D. Quijote y la Duquesa |
| 26 | 40 |
| Le sacan de la Gaula | Recibe a Sancho |
| 27 | 41 |
| D. Quijote queda vencido | Bomito de D. Quijote |
| 28 | 42 |
| Jabonean a D. Quijote | D. Qui ^e enjaulado |
| 29 | 43 |
| Disputa con el capellan | Sancho acomete las dueñas |
| 30 | 44 |
| Qui ^e lucha con un cabrero | De un Ratan [sic/gato?] queda
espantado |
| 31 | 45 |
| Carro de Leones | Hase de la venta castillo |
| 32 | 46 |
| Halla a Dulcinea en aldea mudada | Le baxan a la cueva de Montesinos |
| 33 | 47 |
| D. Qui ^e al ver un mogig [anga] cae
con su caballo | Siendo Gobernador el medico le
pulsa |
| 34 | 48 |
| Sancho volve [sic] con su amo | Muerte de D. Quijote |

(Quijote /1.Drittzel 19.Jh.)

- | | |
|---|--|
| 1 | 8 |
| Vida de Don Quijote | Puñadas en la venta por causa de
Maritornes |
| 2 | 9 |
| Prueba la espada su celada | Mantean a Sancho Pansa |
| 3 | 10 |
| La Salida de D. Quijote | Le presenta Sancho el yelmo de
Mambrino |
| 4 | 11 |
| Se arma de Caballero | Sancho halla doscientos escudos |
| 5 | 12 |
| Escrutinio de la libreria de D. Qui-
jote por el cura y el barbero | Cardenio maltrata a D. Quijote |
| 6 | 13 |
| Pelea con los molinos del biento | Don Quijote danza sin calzones |
| 7 | |
| Aventura de la batalla del vizcaino | |

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 14 | El Cura y el barbero descubren a Dorotea | 31 | Aventura de Titeretero |
| 15 | Ofrece a la infanta ponerla en su reino | 32 | El barco encantado |
| 16 | El cura lee la novela del curioso impertinente | 33 | Caida en presencia de los duques |
| 17 | Pelea soñando con los [p] ellejos | 34 | Lavan la barba a D. Quijote |
| 18 | Relacion del cautivo | 35 | Desencanto de Dulcinea |
| 19 | Canto del mozo de mulas | 36 | D. Quijote baila en un sarao |
| 20 | Riñas de Sancho con un barbero | 37 | Aventura del caballo Clavileño |
| 21 | Encantamiento de D. Quijote | 38 | Presenta Sancho las monteras |
| 22 | Ba a castigar al muchacho Andres | 39 | Aventura de los gatos |
| 23 | Sacan a D. Quijote de la Jaula | 40 | Se espanta D. Rodriguez de D. Quijote. |
| 24 | Recive D. Quijote a Sancho | 41 | Desafio con Tosilos |
| 25 | Aventura del carro de la muerte | 42 | Queda bencido D. Quijote |
| 26 | Las bodas de Camacho | 43 | Alia D. Q. unos vandoleros |
| 27 | D. Quijote castiga a Sancho | 44 | Aventura de la cabeza encantada |
| 28 | Aventura de los Leones | 45 | Atropellan los toros a D. Quijote |
| 29 | Le bajan a la cueba de Montesinos | 46 | Entran en su peblo |
| 30 | Pelean los dos alcaldes | 47 | Entran por ultima vez en su casa |
| | | 48 | Muerte de D. Quijote |

AVENTURAS DE D. QUIJOTE DE LA MANCHA (1877)

- | | | | |
|-----|--|-----|---|
| (1) | Es curiosa y divertida de D. Quijote la vida. | (4) | Continuando sus locuras sale en busca de aventuras. |
| (2) | Con el barbero y el cura disputa ya en su locura. | (5) | Cuando verlo no podia registran su libreria. |
| (3) | Con recios golpes de espada prueba la dura celada. | (6) | Por el mismo mesonero es armado caballero. |

(7)

Por la celada con maña bebe el
agua en una caña.

(8)

De un mercader el criado á D.
Quijote ha tirado.

(9)

De escudero á Sancho Panza recibe
con confianza.

(10)

A unos molinos de viento embiste
con ardimiento

(11)

De Maritornes prendado es D. Qui-
jote aporreado.

(12)

Como un pelele tomado es el buen
Sancho manteado.

(13)

Ataca ciego a un rebaño produciendo
mucho daño.

(14)

Caminando por un prado por Car-
denio es maltratado.

(15)

De Dulcinea en la ausencia se pone
á hacer penitencia.

(16)

Dor[o]tea es des] cubierta cuando
[la] juzgaban muerta.

(17)

D. Quijote por princesa la toma,
y sus plantas l[e] [b]esa.

(18)

A unos pellejos vacios embiste con
grandes brios.

(19)

Un mozo de mulas canta de su
amor la empresa santa.

(20)

A D. Quijote colgado de una ven-
tana han dejado.

(2ö)

La bacía, el yelmo fino disputa ser
de Mambrino .

(22)

Es D. Quijote encantado y en una
jaula encerrado.

(23)

El valiente campeon dispersa una
procesion.

(24)

Creyendo ser Dulcinea ante una
moza se apea.

(25)

A toda una compañía de cómicos,
desafia.

(26)

A un leon enfurecido sin temor ha
acometido.

(27)

Asisten sin gran empacho á las
bodas de Camacho.

(28)

De Montesinos la cueva á recorrer
solo, prueba.

(29)

Hiere D. Quijote fiero á un pobre
tiriritero.

(30)

Quiere con Sancho embarcarse con
gran peligro de ahogarse.

(31)

Del molino los criados los sacan ya
medio ahogados.

(32)

Tan vergonzosa caida solo a la
cincha es debida.

(33)

Monta Sancho con su dueño el
caballo clavileño.

(34)

De una isla gobernador hace á
Sancho su señor.

(35)

Unos toros le acometen y su vida
comprometen.

(36)

Duérmese Sancho cansado y su
rucio le es hurtado.

(37)

Cuando en Barcelona entraron los
muchachos le silvaron.

(38)

A D. Quijote enseñada es la cabeza
encantada.

(39)

A su pueblo al fin regresa porque la
edad ya le pesa.

(40)

Una corta enfermedad le lleva á
la eternidad.

HISTORIA DE DON QUIXOT DE LA MANCHA (1930)

1 Cervantes, nom singular, que tots
deven honorar.

2 Va dictar aquesa història digna
d'eterna memòria.

3 Y en Don Quixot simulà tot quant
ridiculisà.

4 Per la Mancha un poble hi ha que
ell mal volgué recordà.

5 Llibres de cavalleria eran la seva
alegría.

6 Ab son elm y llança alçada va
passejant sa mirada.

7 Per amarse cavaller a un hosta
entra primer.

8 Y una nit passa vetilant com si
fos lo pros Tirant.

9 En sent a la matinada gran restasa
n'han armada.

10 S'ha batut ab mercaders pensant
que eran cavalliers.

11 Y'l dexan estomacat, sense esma
y escarmentat.

12 Estant al llit desvarieja y als de la
casa mareja.

13 Lo capellà, al fer la tría, sols lo
Tirant escollía.

14 ; Sanxo, Sanxo, que bé estavas
quan de lo teu te cuidavas !

15 Veu uns grans mollins de vent y'ls
embesteix imprudent.

16 Rebent al cos tal trompada que
fins lo cap se li bada.

17 S'entreté discursejant ab los cabrers
del voltant.

18 A uns yanguesos ne mou brega y
altra llisada arplega.

19 Gràcies a uns bons hostalers podrà
tornà a sos afers.

20 Don Quixot veu que al hostal al
bon Sanxo li han fet mal.

21 A cop de rochs l'han dextat sens
quexals y tot nafrat.

22 A Sanxo, mentres dormía, lo ruch
del bast li fugía.

23 Es Dulcinea la bella la que li fa
fè'l titella.

24 Oh ma dolça Dulcinea, cuando
será que te vea !

25 Embesteix uns bots de vi y après
s'entorna a dormi.

26 Maritornes l'ha penjat y's pensa
que està encantat.

27 L'han tancat en una gàvia y ell
se creu estar en Bàvia.

28 Topa ab uns disciplinants y'il dexan
piè de verdanchs.

29 Y altra vegada en lo llit té de
curar son neguit.

30 Pensant en sa enamorada, no li do
la caminada.

31 Ix Dulcinea al camí y a ell li sembla
un serafí.

32 Veu la gàvia d'uns lleons y'ls afissa
ab ses rahons.

33

Sancho a una boda s'atança y l'atipan de pitança.

34

Y com es un bon gurmant dels millors talls va triant.

35

De Montesinos la cova la pren per la seva arcova.

36

A un pobriço titellaire li ha tirat la tenda enlaire.

37

Ab moliners s'ha batut y com sempre, ell ha rebut.

38

Sobre un cavall de cartró se'ls rifan de bò y millò.

39

Tota l'illa Baratària es a Sanxo tributària.

40

No pot mejar lo que vol y's queda com un mussol.

41

Dues rodelles per planxa li protegen la panxa.

42

Mes la xusma l'arreplega, hi fà broma y lo masega.

43

Barcelona, Barcelona, com t'admira ma persona !

44

Y sa cordura s'augmenta quan s'adona d'una imprenta.

45

No sabent lo què ha passat per los porchs es trepitjat.

46

Blanca Luna l'embesteix y ab sa llança l'atueix.

47

Després de greu malaltia lo bon Don Quixot finia.

48

Dessota aquesta humil llosa lo més clar cervell reposa.

HISTOIRE DE DON-QUICHOTTE DE LA MANCHE (19th)

(1)

1^{re} Sortie de Don-Quichotte avec sa fidèle Rosinante.

(2)

Don-Quichotte est armé chevalier dans la cour de l'hôtellerie.

(3)

Don-Quichotte se bat contre les moulins à vent.

(4)

Sancho-Pansa est berné par les muletiers de l'hôtellerie.

(5)

Sancho remet à Don-Quichotte le armet de Mambrin qu'il a trouvé.

(6)

Don-Quichotte se livre à la dance au milieu de la campagne.

(7)

Don-Quichotte combat contre des outres remplies de vin.

(8)

Don-Quichotte reçoit la visite de sa chère dulciné du Toboso.

(9)

Combat de Sancho et du barbier, Don-Quichotte les admire.

(10)

Don-Quichotte combat la voiture qui conduisait un mort.

(11)

Sancho aux noches de Gamache il écume du pot poulets et jambons.

(12)

Don-Quichotte combat des lions qu'on menaient [sic] à la foire.

(13)

Le singe de maître Pierre raconte à Sancho ses aventures.

(14)

Apprêts de la toilette de Don-Quichotte pour le bal.

(15)

Danse de Don-Quichotte au palais
du Duc, il amuse la compagnie.

(16)

Don-Quichotte et Sancho sur Chevil-
lard qui était rempli de fusées.

(17)

Don-Quichotte tire son épée ter-
rible contre des chats.

(18)

Don-Quichotte écoute les conseils
de la tête enchantée.

(19)

Don-Quichotte rentre chez lui, ne
voulant plus d'aventures.

(20)

Don-Quichotte fait son testament
et meurt pleuré par Sancho.

NACHKLÄNGE DER SPANISCHEN RITTERLITERATUR IN TAGALOG

REINHOLD WERNER
(Augsburg)

Jaime C. de Veyra bezieht sich in *La Hispanidad en Filipinas*¹ mit folgenden Worten auf das Theater auf den Philippinen während der Kolonialzeit :

La carencia de obras representables no arguye falta de materia, sino sólo ausencia de autores; no hubo hasta entonces quine se dedicase a su cultivo o ejercicio, ni aun entre españoles. El famoso *moro-moro*, si bien de aparición anterior, nació contrahecho, inverosímil, ahito de páginas arrancadas de la literatura caballeresca, de que estaban saturados los *awits* y *corridos* de las cartillas locales.

Was sind *moro-moro*, *awit* und *corrido*, in denen sich angeblich der Einfluß der Ritterliteratur bemerkbar macht, um uns etwas neutraler auszudrücken als Jaime C. de Veyra ?

Das *moro-moro* war eine theatralische Aufführung, gewöhnlich anläßlich eines kirchlichen Festes, die Szenen aus Kämpfen zwischen Christen und *moros* (Mohammedanern) darstellte, wobei die Kämpfe immer von den Christen gewonnen wurden.² Der Inhalt dieser Aufführungen hatte einen Bezug zur Geschichte der Philippinen. Die Kolonisierung der philippinischen Inseln durch die Spanier begann in einem Augenblick, als der Islam gerade im Begriff war, sich mit wirtschaftlichen, politischen und kriegerischen Mitteln, vom Süden herauf vorstoßend, auszubreiten. Durch die Ankunft der Spanier wurde die Expansion des Islam aufgehalten, unter ihrer Herrschaft wurden der bereits islamisierten Bevölkerung im Süden sogar wieder Gebiete entrissen, in denen dann christianisierte Bevölkerung (vor allem von den Visayas) ansäßig gemacht wurde. Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert waren jedoch die Angriffe mohammedanischer Piraten aus dem Süden auf Ortschaften in den Visayas, ja sogar bis noch Luzón hinauf, noch drastische Realität. Der Zusammenhang zwischen der historischen Realität und dem künstlerischen Stoff ist unübersehbar. Was auffällt, ist, daß die konkreten Umstände der historischen Realität kaum die literarische oder szenische Gestaltung beeinflussen, so daß die Bühne völlig frei war für Stoffe und Gestalten der spanischen Literatur, was auch Retana³ als erstaunlich hervorhebt :

¹ Jaime C. de Veyra, *La Hispanidad en Filipinas*, Madrid, 1961, S. 97.

² W. E. Retana, *El teatro en Filipinas. Desde sus orígenes hasta 1898*, Madrid, 1910, S. 50-54; Jaime C. de Veyra, *La Hispanidad en Filipinas*, S. 97—99.

³ W. E. Retana, *El teatro en Filipinas*, S. 34—35.

Parecía, pues, natural, que ya que en la literatura filipina (teatro, *áuts* y *corridos*, ó sean relaciones en verso) vino el asunto « moros y cristianos » á ser el predominante (el exclusivo, puede decirse), los *moros* fuesen los que los filipinos conocían y padecían, los *malayos mahometanos* de Mindanao y Joló; pero, no : se da el extraño caso de que el *moro* de la literatura filipina sea siempre, invariablemente, el *moro* arrogante, seductor y de largas y espesas barbas de la literatura importada, el *moro* de la literatura española; es decir el *moro* desconocido, jamás el *moro* que durante siglos enteros asoló cuanto pudo las costas de Bisayas y Luzón. [...] Hasta mediados del siglo XIX, el *moro* de Mindanao y Joló (no menos *malayo* que el filipino cristiano), fué el azote, siempre que le fué posible, de los filipinos civilizados, á los que robaba, cautivaba y seducía las *dalagas* secuestradas y este *moro*, sin embargo, jamás pasó á la literatura propia, pasando en cambio el *moro* de Marruecos, el *moro* de Turquía... el *moro* desconocido *de visu*, conocido únicamente por las producciones literarias de los españoles

Die Thematik der Kämpfe zwischen Christen und *moros* gemäß der spanischen Literatur bringt es natürlich mit sich, daß das ritterliche Element eine gewisse Rolle in den philippinischen Stücken spielt. Es gibt jedoch keinen Anhaltspunkt dafür, daß Themen aus der eigentlichen Ritterliteratur oder gar aus dem Bereich der *novela de caballerías* szenisch bearbeitet wurden. Genauere Angaben über typische Inhalte philippinischer Theaterstücke in Tagalog haben wir von Fr. Joaquín Martínez de Zuñiga⁴, der sie im neunzehnten Jahrhundert niederschrieb :

Las comedias de los indios se componen de tres ó cuatro tragedias españolas, cuyos pasajes están entrelazados unos con otros, y forman al parecer una sola pieza. Siempre entran en ellas moros y cristianos, y todo el enredo consiste en que los moros quieren casarse con las princesas cristianas y los cristianos con las princesas moras. Sus padres convocan á un torneo general para que la princesa escoja á uno de los muchos príncipes que acuden á él. Un príncipe cristiano se introduce con los moros que van al torneo de la princesa de su nación; lo mismo sucede con los príncipes de los moros respecto de las princesas cristianas; unas y otras se enamoran de los príncipes extranjeros; sus padres se oponen á estos casamientos, y en esta oposición se pintan los ardides de una mujer para lograr su empresa. No suele haber mucha dificultad en componer los matrimonios de los moros con las cristianas : una guerra que se declara oportunamente, en la cual el príncipe moro hace proezas extraordinarias, y su bautismo y conversión á la fe católica facilita el casamiento, que desata todo el enredo de este pasaje de la comedia. La mayor dificultad está en desatar el enredo del príncipe cristiano con la mora; como nunca ha de desamparar la religión, se ve en muchos apuros, lo ponen en la cárcel con sus compañeros, los suelta la princesa enamorada, lo que á veces le cuesta la vida; se halla

⁴ Fr. Joaquín Martínez de Zuñiga, *Estadismo de las Islas Filipinas*, hrsg. v. W. E. Retana Madrid, 1893, Bd. I, S. 73; W. E. Retana, *El teatro en Filipinas*, S. 35—36.

en guerras, de capitán, con alguno de sus compañeros, y se desata el enredo, ó haciéndose cristiana la mora y escapándose, ó muriendo trágicamente el príncipe, que á veces suele resucitar.

Diese Art komplizierten Handlungsverlaufes ist jedoch eher typisch für das tagalische Theater des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Im ursprünglichen *moro-moro* standen, nach dem Bild zu urteilen, das sich aus den Nachforschungen von Retana⁵ und des von ihm kritisierten Barrantes⁶ ergibt, die Kampfscenen mehr im Vordergrund. Jedenfalls scheint es, daß der europäische Ritter vor allem wegen des Themas Christen und *moros* zu seiner Rolle in der philippinischen Literatur gelangt ist. Von dieser Seite her könnten sich auch direkte inhaltliche oder stilistische Anleihen bei der spanischen Ritterliteratur erklären, für die jedoch erst noch der Nachweis zu erbringen wäre.

Die Frage, warum die tagalische Literatur derart von spanischen Stoffen beherrscht wurde, eine Frage, auf die Retana keine rechte Antwort zu geben vermag, ist vielleicht gerade wegen der Konzentration auf das Thema Christen und *moros* gar nicht so geheimnisvoll. Wir wissen nämlich, daß die spanischen Missionäre auf den Philippinen von Anfang an bestrebt waren, das Evangelium in den einheimischen Sprachen zu verkünden. Eine Unzahl von Grammatiken philippinischer Sprachen sowie Katechismen und Übersetzungen religiöser Texte in diese Sprachen zeugen davon. Allein für das Tagalog wurden mehr als hundert Grammatiken im ersten Jahrhundert christlicher Missionstätigkeit auf den Inseln verfaßt. Es scheint fast, daß die Missionäre von Anfang an bewußt eine Christianisierung der Philippinen ohne sprachliche Hispanisierung anstrebten. Von einem spanischen Dominikaner wissen wir tatsächlich auch, daß er sich literarisch in Tagalog betätigte:⁷

Y ni los PP. Raga y Moraga, ni los obispos Salazar y Benavides tuvieron dificultades en convenir el dejar aparte su propio idioma para cultivar las lenguas del país; y cuando los esfuerzos del dominico P. Blancas de San José, con el auxilio del chino cristiano Juan de Vera, se vieron coronados por el éxito, su atención primordial se aplicó preferentemente a editar piezas en lengua local.

Bei P. Blancas handelt es sich um denselben Dominikanermissionär, der immer wieder mit seiner Bemerkung aus dem Jahre 1606 zitiert wird, nach der es zu seiner Zeit auf den Philippinen keine Frau gegeben habe, die nicht Bücher in Spanisch habe lesen können, und dies nicht nur bei der zivilisierten Bevölkerung auf dem flachen Land, sondern auch bei den Gebirgstämmen, den *negritos*⁸. Daß nun das Bemühen der spanischen Missionäre, die Literatur in Tagalog zu fördern, so ausfiel, daß eher eine Art spanischer Literatur in der Sprache Tagalog entstand, verwundert eigentlich nicht so sehr, wenn man bedenkt, daß diese Misio-

⁵ W. E. Retana, *El teatro en Filipinas*.

⁶ Vicente Barrantes, *El teatro tagalo*, Madrid, 1898.

⁷ Jaime C. de Veyra, *La Hispanidad en Filipinas*, S. 88; ausführlicher bei Epifanio de los Santos Cristóbal, *Literatura tagala*, Madrid, 1909.

⁸ Epifanio de los Santos Cristóbal, *Literatura tagala*; Jaime C. de Veyra, *La Hispanidad en Filipinas*, S. 14; Adelina Gurrea Monasterio, *Proemio* zu Jaime C. de Veyra *La Hispanidad en Filipinas*, S. 7.

näre eben nicht über eine Perspektive verfügen konnten, wie sie erst Linguistik, Literaturwissenschaft und Ethnographie des zwanzigsten Jahrhunderts ermöglicht haben. In der Literatur ist wohl dasselbe geschehen wie bei der Beschreibung der philippinischen Sprachen. Diese wurden einfach mit dem grammatikalischen Begriffsinstrumentarium beschrieben, das man von der Beschäftigung mit europäischen Sprachen kannte. In den Grammatiken philippinischer Sprachen aus der betreffenden Zeit wird die Bildung von Genitiven, Dativen, Akkusativen, Vergangenheiten, Infinitiven, Aktiven und Passiven etc. erklärt, obgleich es gemäß einer modernen linguistischen Analyse in den betreffenden Sprachen keine grammatikalische Kategorie gibt, die mit den gleichnamigen Kategorien der lateinischen Grammatik nur annähernd eine Verwandtschaft aufwiese.

Obwohl wir im philippinischen Theater Einflüsse der spanischen Ritterliteratur weniger leicht erkennen können als in der epischen Literatur in Tagalog, sind die Bemerkungen darüber relativ lang ausgefallen, weil sich hier eine Möglichkeit bot, eine Fährte zu finden, die uns den Weg weist, den solche Einflüsse vermutlich gegangen sind. Deutlicher als im Theater zeigt sich der Einfluß der spanischen Ritterliteratur im *awit* und im *korido* (so die Schreibweise für früheres *corrido* im heutigen Tagalog). Das *awit* und das *korido* sind zwei Gattungen metrischer Epik, deren Entstehung in die Zeit kurz nach der Eroberung der Philippinen fällt, in der sie auch besonders populär waren. Es handelt sich um für die tagalische Literatur typische, jedoch in ihr nicht originäre Formen. Welche Kriterien für die Unterscheidung der beiden verwandten Gattungen *awit* und *korido* maßgeblich seien, darüber waren sich lange die wenigen Kenner der tagalischen Literaturgeschichte nicht einig. Dies lag daran, daß in der Regel offensichtlich verschiedene Merkmale Hand in Hand gehen, in Ausnahmefällen diese Merkmale aber auch einmal nicht zusammen vorliegen. Am einfachsten läßt sich jedoch als Kriterium das Versmaß handhaben. Bei gleicher Strophenform (je vier miteinander assonierende oder reimende Zeilen) besteht das *korido* aus achtsilbigen, das *awit* (primäre Bedeutung des Wortes einfach 'Lied') aus zwölfsilbigen Versen. Das Romanzenversmaß des *korido* weist deutlich genug darauf hin, daß eine etymologische Deutung *corrido* < *occurrido*⁹ (für das Tagalog durchaus mögliche lautliche Integration des spanischen Wortes) nicht nötig ist, sondern daß wir es mit dem spanischen *corrido* zu tun haben, für das Maria Moliner u.a. folgende Bedeutungen angibt: 'romance cantado, propio de Andalucía', in Hispanoamerika, romance o composición octosilábica senejante al romance', für *corrido de la costa*, romance que se acompaña con la guitarra, con música de fandango'.¹⁰ Als weitere Kriterien für die Unterscheidung von *korido* und *awit* werden von manchen Autoren ihr Inhalt oder ihr musikalischer Rhythmus herangezogen. Dem *korido* werden manchmal die chevaleresken und heroischen Inhalte,

⁹ Von Pardo de Tavera und Retana vorgeschlagene Lösung. Siehe Gabriel A. Bernardo, *Francisco Balagtas and his „Plorante at Laura“*, in: *Florante at Laura. Ang Dakilang Awit ni Balagtas*, mit englischer Übersetzung v. St. Clair, hrsg. v. Jacinto R. de León, S. 160.

¹⁰ Maria Moliner, *Diccionario de uso del español*; Madrid, 1970.

dem *awit* die legendenhaften und religiösen Inhalte zugeordnet.¹¹ Bezüglich des rhythmischen Aspektes sagt Gabriel A. Bernardo¹²:

A more popular usage, quite generally accepted both by literary and lay readers of Tagalog poetry, has established the terms *awit* and *corrido*, not so much for their difference in metre as for the differences in air or music to which each is often set and in the amount of time the reader takes in singing or reciting it. The *awit* is set to music in andante, or slow time; the *corrido*, to music in allegro, or hurried time.

Bei den *corridos* und *awits*, die im sechzehnten Jahrhundert auf den Philippinen besonders populär wurden, handelt es sich um solche, die aus Spanien importierte Stoffe behandelten, z.B. *Bernardo Carpio*, *Pitong Infantes de Lara*, *Don Juan Tiñoso*, *Buhay nang Haring Solomon*, *Awit ni San Alejo*, *Awit ni San Raymundo*, *Buhay ni Doña Ines* und *Doce Pares sa Francia*.

Neben verschiedenen anderen in Spanien volkstümlichen Stoffen finden wir also auch ein Thema, das wir als Thema einer spanischen *novela de caballerías* kennen: *Historia del emperador Carlomagno y los doce Pares de Francia*¹³. Jacinto R. de León¹⁴ ist der Ansicht, daß die Stoffe dieser populären *corridos* und *awits* auf spanische Bücher zurückgehen. Es wäre jedoch noch zu prüfen, inwieweit eventuell die mündliche Überlieferung, vor allem auch von Romanzen, bei der Vermittlung der Stoffe mitgewirkt hat. Besonders erwähnenswert ist aber, daß wir typische Szenen, Gestalten und Requisiten, ja sogar stilistische Merkmale der Ritterliteratur nicht nur in *Doce Pares* finden, sondern auch in den anderen der populären *corridos* und *awits* des sechzehnten Jahrhunderts, beispielsweise im *awit* von *Juan Tiñoso*, einem Prinzen aus dem Königreich Valencia, einem „magándang lalaki“, dessen Vater König Artus und dessen Mutter eine Königin Blanca ist.¹⁵

Sa Balens'yang reyno'y may isáng prinsipé
Don Juan Tiñoso, magándang lalaki;
amá'y Maring Artos na isáng bayani,
iná'y reyna Biankang sa kanyá'y nagiwi

Man beachte den Stellenwert des Epithetons *magandang*, das hier in seiner Funktion ganz genau dem spanischen *hermoso* entspricht, das stereotyp die Helden spanischer Ritterromane charakterisiert, während mit keinem Wort erwähnt wird, worin die wie eine selbstverständlich objektive Eigenschaft erwähnte Schönheit der jeweiligen Person besteht bzw. weswegen sie nach dem Urteil des Autors oder der Personen der von ihm geschaffenen fiktiven Welt als schön gilt.

Auch im achtzehnten Jahrhundert noch zirkulierten die im sechzehnten Jahrhundert entstandenen und populär gewordenen *corridos* und

¹¹ Gabriel A. Bernardo, *Francisco Balagtas and his „Plorante at Laura“*, S. 160—161.

¹² Gabriel A. Bernardo, *Francisco Balagtas and his „Plorante at Laura“*, S. 161.

¹³ Zu den spanischen und portugiesischen Editionen siehe Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Rd. III, 2, Madrid, 1965, S. 475—479.

¹⁴ Jacinto R. de León, *Balagtas „Florante at Laura“*, in: *Florante at Laura. Ang Dakilang Awit ni Balagtas*, S. 208.

¹⁵ *Korido Anr Buhay na Pinagdaanan ni Don Juan Tinoso at Juan Labuyo*, hrsg. v. Pedro Reyes Villanueva, verb. Aufl. Manila 1977, S. 1.

awits, erfreuten sich großer Beliebtheit und waren die vorherrschende Literatur in Tagalog. Wir dürfen annehmen, daß Francisco Balagtas (auch unter den Namen Kiking Balagtas und Francisco Baltazar bekannt), der von der philippinischen Literaturgeschichte allgemein als bedeutendster Dichter der Literatur in Tagalog angesehen wird und der großen Einfluß auf das literarische Bewußtsein philippinischer Schriftsteller späterer Generationen hatte, wenn nicht alle, so doch die meisten der oben angeführten *corridos* und *awits* gelesen hatte.¹⁶ Bekanntestes Werk des Dichters (1788—1862) ist *Florante at Laura*, ein episches Gedicht in der Form eines *awit*, das Balagtas vermutlich 1838 im Gefängnis schrieb¹⁷ und das 1838 auch zum erstenmal gedruckt wurde. Man nimmt an, daß bis 1900 zwei Auflagen des Werks erschienen sind. Zwischen 1900 und 1949 sind dann auf jeden Fall schon fünfzehn weitere Auflagen erschienen.¹⁸ Inzwischen gibt es auch Übersetzungen in Englisch und Spanisch sowie den philippinischen Sprachen Cebuano, Ilokano, Bikol, Panggasinan, Pampango und Ibanag.¹⁹

Das *awit* des Dichters Balagtas, der im Gefängnis auch Theaterstücke im Stil des *moro-moro* schrieb²⁰, ist in vielen Zügen stark den populären älteren *corridos* und *awits* verwandt. Es unterscheidet sich von ihnen durch eine stark klassizistisch geprägte Rhetorik und durch die lyrische Ausgestaltung des Stoffes. Was jedoch neben der metrischen Form *Florante at Laura* besonders mit den *corridos* und *awits* des sechzehnten Jahrhunderts verbindet, ist seine Handlung. Das Gedicht erzählt die abenteuerlichen Taten und Erlebnisse aristokratischer Personen, und diese Taten und Abenteuer erinnern vielfach an die Handlung von Ritterromanen. Schauplatz der Handlung sind Albanien und Griechenland, die Region, in der die Handlung so mancher Ritterbücher angesiedelt ist. Und eine ähnliche Rolle wie in den Ritterbüchern spielt in *Florante at Laura* auch der Kampf zwischen Christen und mohammedanischen Türken. Eine übersichtliche Inhaltsangabe von *Florante at Laura* ist sehr schwierig, weil die Handlung genauso faktenreich und verwickelt verläuft wie etwa im *Amadis* oder im *Tirant lo Blanc*. Erschwert wird eine summarische Inhaltsangabe noch durch ein Strukturelement, das auch etwa schon im *Tirant lo Blanc* eingesetzt wird, das Verfahren, Ereignisse nicht in ihrer eigentlichen chronologischen Reihenfolge zu erzählen, sondern die Beschreibung chronologisch früherer Ereignisse erst als Inhalt des Berichtes von Personen der Handlung auf die Erzählung chronologisch späterer Ereignisse folgen zu lassen, was dem Autor, wie z.B. die Analyse des *Tirant lo Blanc* durch Mario Vargas Llosa²¹ ergibt, auch die Möglichkeit

¹⁶ Jacinto R. de León, *Balagtas' „Florante at Laura“*, S. 208.

¹⁷ Zur Frage, wo und wann Balagtas *Florante at Laura* schrieb, siehe Jacinto R. de León, *Saán sinulat ang „Florante at Laura“?* und *Where was „Florante at Laura“ written?* in: *Florante at Laura. Ang Dakilang Awit ni Balagtas*, S. 198—200 u. 201—203.

¹⁸ Gabriel A. Bernardo, *Francisco Balagtas and his „Florante at Laura“*, S. 153—176; E. R. Rodriguez, *A Bibliographical Sketch of Francisco Baltazar*, in: *Florante at Laura. Ang Dakilang Awit ni Balagtas*, S. 186. Seit Tagalog zur Nationalsprache der Philippinen erklärt worden ist, erscheinen laufend billige Ausgaben für den Gebrauch an den Schulen.

¹⁹ E. R. Rodriguez, *A Bibliographical Sketch of Francisco Baltazar*, S. 186.

²⁰ E. R. Rodriguez, *A Bibliographical Sketch of Francisco Baltazar*, S. 184.

²¹ Mario Vargas Llosa, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, in: Joanot Martorell u. Marti Joan de Galba, *Tirant lo Blanc*, ins Spanische üks. v. J. F. Vidal Jové, Madrid, 1969, S. 36—41.

bietet, nebeneinander aus einer mehr objektiven und einer mehr subjektiven Perspektive zu erzählen.

In groben Zügen läßt sich der Inhalt von *Florante at Laura* wie folgt skizzieren. Florante ist in einem einsamen Wald, in dem wilde Tiere hausen, an einen Feigenbaum gefesselt. Er klagt über ungerechte Behandlung, die ihm in Albanien zuteil wurde, er erinnert sich an die von ihm geliebte Laura, von der er befürchtet, daß die ihm untreu geworden sei und daß er sie an Adolfo verloren habe. Sein Klagen wird von einem persischen Krieger gehört, der gerade des Weges kommt. Dieser Krieger ist ebenfalls dabei, sein Schicksal zu beklagen. Auch er hat seine Geliebte — Flerida ist ihr Name — verloren. Nun vergleicht er sein Schicksal mit dem Florantes. Währenddessen bemerkt er, wie sich zwei Löwen Florante nähern, um ihn aufzufressen. Der Perser tötet die Löwen mit seinem Säbel, befreit Florante von seinen Fesseln und bringt ihn in Sicherheit. Auf seine Bitte hin erzählt ihm Florante nun sein Leben. Florante wurde in Albanien als Sohn des Herzogs Briseo²² von Albanien und der Prinzessin Floresca von Krotona geboren. Sein Vater war zweitmächtigster Mann in Albanien und enger Vertrauter des Königs Linseo. Nach hieueren Kindheitstagen, aus denen je ein Abenteuer mit einem Geier und einem Falken berichtet wird, wurde Florante mit elf Jahren von seinem Vater nach Athen zur Schule geschickt. In der Schule erwies er sich allmählich allen Kameraden überlegen, auch Adolfo, Sohn des Grafen Sileno, der aus derselben Stadt wie er kam und zwei Jahre älter als er war. Wegen dessen Überlegenheit haßte Adolfo Florante, was offenkundig wurde, als Florante und Adolfo an einem von der Schule veranstalteten Theaterstück als Schauspieler teilnahmen, Adolfo in diesem Stück plötzlich seine Rolle nicht mehr einhielt und versuchte, Florante niederzustechen. Ein ebenfalls in dem Theaterstück mitspielender Mitschüler, Menandro, schlug jedoch Adolfo geistesgegenwärtig das Schwert aus der Hand. Adolfo wurde von der Schule verwiesen. Florante blieb dort noch ein Jahr. Als jungen Mann berief ihn Briseo, sein Vater, zurück nach Albanien. Mit Erlaubnis des Lehrers, Menandros Onkel, folgte Menandro Florante in dessen Vaterland. Dort angelangt wurde Florante eines Tages zusammen mit seinem Vater von König Linseo zu einer Beratung hinzugezogen, die stattfand, weil Herzog Briseo Nachricht erhalten hatte, daß Krotona vom persischen Heer unter General Osmanlik belagert wurde und der König von Krotona um Hilfe bat. An dieser Stelle in der Erzählung erwähnt Florante, daß Osmanlik im persischen Reich nur vom Prinzen Aladin an Tapferkeit übertroffen wurde. Aufgrund eines Traumes ernannte König Linseo Florante zum Befehlshaber des Heeres, das er zur Befreiung Krotonas von den Persern entsandte. Am Hofe lernte Florante die Tochter des Königs, Laura, kennen, zu der er sofort (nach der Art, wie es etwa Amadís mit Oriana geschieht) in Liebe entbrannte. Florante, der an der Schule eine gute militärische Ausbildung erhalten hatte, besiegte Osmanlik. Als er jedoch nach seinem Sieg nach Albanien zurückkehrte, fand er sein Land von den *moros*, den mohammedanischen Truppen Aladins, besetzt. Laura war gefangen, weil sie sich nicht einem persischen Emir hingeben wollte. Florante befreite sie von den *moros*, ebenso Linseo, Briseo und Adolfo, die auch in Gefan-

²² Ich zitiere alle Personennamen in der Form, wie sie Balagtas in Tagalog verwendet.

genschaft geraten waren. Während sich die übrigen Befreiten aufrichtig bei Florante bedankten und Laura ihm ihre Hand versprach, gab sich Adolfo noch mehr dem Haß gegen ihn hin, der auch deshalb noch wuchs, weil er selbst nach der Hand Lauras strebte. Einige Monate später griffen die Türken unter Miramolin das Land an. Der König vertraute seine Truppen wieder Florante an und ernannte ihn zum General. Dieser besiegte Miramolin, setzte dann den Krieg gegen andere Königreiche fort und gewann siebzehn Schlachten. Als er gerade die Stadt Etolia erobert hatte, empfing er einen Brief seines Königs, der ihn nach Albanien zurückberief. Der Oberbefehl über das Heer wurde Menandro übertragen. Dieser Brief war jedoch eine Fälschung. Adolfo hatte nämlich die Macht in Albanien ergriffen und den Brief schreiben lassen, um Florante in seine Gewalt zu bekommen. Bei seiner Ankunft in Albanien wurde Florante gefangen genommen. In der Gefangenschaft erfuhr er, daß sein Vater, Briseo, und König Linseo auf Befehl Graf Adolfos getötet worden waren. Er hörte auch, Laura habe Adolfo versprochen, ihn zu heiraten. Nach achtzehn monatiger Gefangenschaft wurde Florante schließlich in den einsamen Wald gebracht und an den Baum gefesselt, wo ihn der persische Krieger fand, der ihn aus Todesnot befreite. Damit endet die Erzählung Florantes. An dieser Stelle gibt sich der persische Krieger als Prinz Aladin, Sohn des persischen Sultans Ali-Adab, zu erkennen und sagt Florante, daß auch er sich in einer bitteren Lage befinde, nachdem er die von ihm geliebte Flerida verloren habe. Florante und Aladin beschließen daraufhin, sich in ihrem Unglück zusammenzutun, und leben fünf Monate lang in dem Wald, wo sie sich kennengelernt haben. Eines Tages erzählt Aladin Florante seine Geschichte. Es war für den persischen Prinzen nicht leicht gewesen, die Liebe Fleridas zu gewinnen. Als es ihm gelungen, war, erwuchs ihm in seinem eigenen Vater ein Nebenbuhler. Dieser ließ ihn nach seiner Rückkehr aus Albanien, das er erobert hatte, einkerkern, unter dem Vorwand, er habe das Heer ohne Erlaubnis verlassen. Als Albanien von Florante zurückerobert worden war, wurde Aladin sogar zum Tode durch Enthauptung verurteilt. Die Nacht vor dem Hinrichtungstermin wurde er jedoch unter der Auflage, sein Land zu verlassen, begnadigt. Während der Erzählung Aladins hören die beiden Gefährten eine Frauenstimme in der Nähe. Es ist die Stimme Fleridas, die Laura ihre Erlebnisse erzählt. Als Flerida hörte, daß Aladin enthauptet werden sollte, flehte sie den persischen König um Gnade für seinen Sohn an. Der König stellte die Freilassung unter der Bedingung in Aussicht, daß Flerida ihn heirate. Flerida willigte zum Schein ein, um Aladins Leben zu retten. Dieser wurde verbannt und mußte das Land verlassen, ohne sie vorher noch zu sehen. Während der Hochzeitsvorbereitungen gelang es dann Flerida, in Soldatenkleidung zu entkommen, woraufhin sie jahrelang herumirrte und eines Tages Laura traf. Nach Beendigung der Erzählung Fleridas treten Florante und Aladin zu den beiden Mädchen. Als letzte erzählt nun Laura ihre Erlebnisse. Sie schildert zuerst die Umstände der Entthronung ihres Vaters durch Adolfo. Adolfo drohte Laura mit dem Tode für den Fall, daß sie ihn nicht heirate. Um Zeit für eine Nachricht für Florante zu gewinnen, bat Laura um Bedenkzeit. Adolfo befürchtete jedoch, Florante werde mit dem ganzen Heer zurückkommen, und sandte einen gefälschten Brief mit Unterschrift und Siegel des Königs ab in

dem Florante aufgefordert wurde, allein nach Albanien zu kommen. Dies wurde Florante zum Verhängnis. Laura beschloß daraufhin, sich das Leben zu nehmen. Da kehrte plötzlich Menandro nach Albanien zurück und beendete die Herrschaft Adolfo. Laura vermutet, daß an ihn ihr an Florante gerichteter Brief gelangt sei. Graf Adolfo entwich nachts mit Laura, die er an den Sattel seines Pferdes gefesselt hatte. Außerhalb der Stadt versuchte er dann, Laura zu vergewaltigen. Doch bevor es soweit kommen konnte, durchbohrte ein Pfeil seine Brust. Hier unterbricht Florida Laura, um zu erzählen, wie sie Adolfo mit dem Pfeil erschossen habe, nachdem sie die Schreie Lauras gehört habe. Nachdem die sich ergänzenden Erzählungen aller vier Hauptpersonen des *awit* beendet sind, stönt plötzlich Menandro, der mit seinem Heer Adolfo verfolgt, auf sie. Florante und Laura kehren, von Aladin und Florida begleitet, im Triumph nach Albanien zurück. Aladin und Florida nehmen dort das Christentum an und heiraten. Nach dem Tode Ali-Adabs kehren sie nach Persien zurück. Auch Florante und Laura heiraten. Florante besteigt den Königs-thron und ist ein vorbildlicher Herrscher.

Anhand der Inhaltsangabe werden leicht die Parallelen zu den *moro-moro*-Stücken erkennbar, weit weniger klar die Anklänge an die spanischen Ritterbücher. Um diese Ähnlichkeiten herauszustellen, müßte man vor allem bestimmte Szenen wiedergeben, die an ähnliche Szenen aus Ritterromanen erinnern. Am deutlichsten treten die Ähnlichkeiten in den Szenen zutage, in denen ein Held ganz plötzlich zu einem edlen Fräulein in Liebe entrennt und seine Gefühle in geradezu formelhafter Sprache ausdrückt, sowie in Kampfszenen. Stellvertretend für andere mögliche Stellen aus *Florante at Laura*, die an Stellen aus Ritterbüchern erinnern, sei hier die Beschreibung einer Kampfszene zitiert:²³

„Makita ng piling Heneral Osmanlik
ng aking marahas na pamimiyapis,
hinawi ng tabak nang ako'y masapit.

„Sa kaliwa't kanan niya'y nangalaglag
mga soldados kong pawang mararahas,
lumpit sa aking mata'y nagniningas
'halika,' aniya't 'kita ang malamas?

„Limang oras kaming hindi naghiwalay
Hanggang sa hinapo ang bato ng tapang;

Mit Balagtas endet noch lange nicht die Geschichte der *awits* und *koridos* mit ihren Anklängen an die spanische Ritterliteratur. Manche der bekannten *awits* und *corridos* des sechzenten Jahrhunderts sowie *Flo-*

²³ Ich zitiere nach Francisco Balagtas, *Ang Walang Kamatayang Buhay Nina Florante at Laura Sa Kaharian Ng Albanya*, hrsg. v. Rosario Bella Gana, Manila, 1978, S. 72. Übersetzung des Zitats in Prosa: Als der große General Osmanlik sah, wie es mich in den Kampf trieb, stieß er, mit seinem Krummsäbel eine Bresche durch sieben Reihen von Schwertklingen hauend, gegen mich vor. Zu seiner Linken und zu seiner Rechten fielen von Kampfeswut durchdrungene Soldaten. Er näherte sich mir mit blitzenden Augen, „Komm“, rief er, „laß uns Mann gegen Mann kämpfen!“ Fünf Stunden lang ließ keiner vom anderen, bis schließlich seine Heldenstärke erschöpft war.

rante at Laura haben heute ein breiteres Publikum denn je, und dies aus folgendem Grund. Seit ein starken normierenden Einflüssen unterworfenen Tagalog (1959 wurde die offizielle Bezeichnung *pilipino* dafür verordnet) 1935 zur Nationalsprache und 1940 (mit Rechtskraft ab 1946) zur dritten Amtssprache (neben Englisch und Spanisch) erhoben wurde und dieses seit 1940 auch an den Schulen unterrichtet wird²⁴, erfährt auch die Verbreitung schriftlicher Literatur in dieser Sprache entsprechende Förderung. Der plötzliche Bedarf an ‚nationaler‘ Literatur in Tagalog wird zu einem Teil durch Neuauflagen verschiedener der bekannten *awits* und *corridos* des sechszehnten Jahrhunderts, z.B. *Don Juan Tiñoso*, *Bernardo Carpio* und *Doce Pares*, sowie *Florante at Laura* gedeckt. Diese literarische Produktion in Tagalog mit dem Ziel, die Verbreitung der Nationalsprache und ‚nationaler Literatur‘ zu fördern, ist nicht kontinuierlich abgelaufen, sondern es lassen sich zwei Höhepunkte beobachten. Eine erste größere Welle ist in den Jahren nach 1946 zu verzeichnen, dem Jahr, in dem die Unabhängigkeit von den USA in Kraft trat und die Nationalsprache auch den Status einer Amtssprache erhielt. Erneut nimmt die gezielte Verbreitung ‚nationaler Literatur‘ in der Nationalsprache dann wieder ab ungefähr 1970 zu. Ab dieser Zeit etwa wird der Unterricht in Pilipino an allen Schultypen stark forciert. Dieser Tatsache entsprechen Auflagen literarischer Werke in einer Form, die sie als Unterrichtsmittel verwendbar macht. Sie sind gerne mit leicht verständlichen Einleitungen (bei *Florante at Laura* wird besonders den biographischen Daten über Balagtas Raum gegeben), Glossaren und sogar Listen von Aufgaben für Schüler (Fragen zum Textverständnis, Aufforderungen zum Paraphrasieren von Textteilen etc.) versehen und naiv illustriert.²⁵ Die *awits* und *koridos* sind teilweise in einem Stil illustriert, der offensichtlich amerikanischen und europäischen Comicstrips nachempfunden ist.

Einen besonderen Rang unter diesen literarischen Texten mit didaktischer Zielsetzung nimmt *Florante at Laura* ein. Für dieses Werk wurden verschiedene Formen gefunden, die es einem breiten Publikum zugänglich machen sollen. Es sind drei Typen, für die folgende drei Ausgaben repräsentativ sind. Einen relativ anspruchsvollen Typ repräsentiert die Ausgabe von Jacinto R. de León: *Florante at Laura. Ang Dakilang Awit ni Balagtas (Balagtas' Great Poem)*, Manila 1971. Diese nicht illustrierte Ausgabe, die den Vermerk „Pampáaralán“ bzw. „For School Use“ trägt, enthält neben dem Text in Tagalog parallel dazu die englische Übersetzung von St. Clair. Originaltext und Übersetzung sind mit erklä-

²⁴ Die Einführung der neuen National- und Amtssprache vollzog sich in mehreren Schritten. Außer 1935, 1940 und 1946 ließen sich weitere Daten als entscheidend hervorheben. Ausführlicheres zur allmählichen Entwicklung (bis 1968) siehe bei Bonifacio P. Sibayan, *The Philippines* (in einem Abschnitt Sociolinguistic Problems), in: *Current Trends in Linguistics*, hrsg. v. Thomas A. Sebeok, Bd. VIII, Teil 2, Den Haag — Paris, 1971, S. 1038—1062.

²⁵ Die nationale Schriftliteratur stellt nur einen, wenn auch wesentlichen, Anteil dieser Art von Literatur dar. In derselben Form erscheinen auch Sammlungen oraler Literatur in Tagalog (z.B. *Mga alamat ng Pilipinas*, hrsg. v. Pablo M. Cuasay, Manila 1973), Reader mit nationalsprachlichen Texten (z.B. Diwang Ginto, hrsg. v. Benigno Zamora u. Pedro Reyes Villanueva, verb. Aufl. Manila 1978) und Reader mit Übersetzungen oder Nacherzählungen fremdsprachlicher Literatur (z.B. Juliana C. Pineda, *Mga kuwento ni Esopo. Aesop's Fables*. Magandang Ugali At Mabuting Asal, Manila, 1976).

renden Fußnoten versehen, der Originaltext außerdem mit textkritischen Anmerkungen. Dem *awit* von Balagtas geht neben dem Vorwort eine zwölfseitige Einführung *Florante at Laura (Sa Túluyan)* in Tagalog von Eufonio M. Alip und eine detaillierte Textgliederung in Englisch vom Herausgeber voraus. Der 85 S. lange Anhang bringt mehrere Aufsätze verschiedener Autoren (teils in Tagalog, teils in Englisch, teils in beiden Sprachen) über Balagtas und sein Werk sowie ein Glossar Tagalog-Englisch seltenerer Wörter, das allerdings sehr willkürlich zusammengestellt scheint. Mehr Schulbuchecharakter als diese Ausgabe hat die von Rosario Bella Gana: *Ang Walang Kamatayang Nina Florante Sa At Laura Kaharian, Ng Albanya*, Manila 1978. Die Ausgabe ist illustriert, dem Text des *awit*, der mit erklärenden Anmerkungen versehen ist, geht außer dem Vorwort in Tagalog und Englisch eine Kurzbiographie des Dichters Balagtas und eine Inhaltszusammenfassung ebenfalls in Tagalog und Englisch voraus sowie ein mit *Conclusion* überschriebener Absatz in Englisch, in dem das Werk als Allegorie auf die Geschichte der Philippinen gedeutet wird. Nach dem Text von Balagtas folgen auf 55 S. *Pagsusulit Sa Buong „Florante at Laura“ (Test Questions on „Florante et Laura“)*, *Pagpapaliwanag o Pagbibigay Katumbas na mga Salawikain sa Ingles o sa Wikang Pambansa sa mga Taludtod na may Kahirapan Unawain (Comparative Study Helps on Difficult Passages of the Poem)*, ein weider sehr willkürlich zusammengestelltes zweisprachiges *Talasalitaan-Vocabulary Na Ginamit Sa Florante at Laura*, dann als *Appendix* ein anderes Werk von Balagtas, *La India Elegante y El Negrito Amante (Sayneteng may isang yugto)* (dieser *sainete* enthält ein paar spanische Passagen) und schließlich *Mga Tulong Sa Pag-aaral Ng „Florante at Laura“*, mit englischem Titel *Study Helps on „Florante at Laura“ for Teachers and Students*. Während sich die erste Gruppe von *Study Helps* auf die Sprache des Gedichtes bezieht, geht diese zweite Gruppe auf seinen Inhalt ein. Beide Gruppen von *Study Helps* und auch die *Test Questions* sind übrigens (abgesehen von der Überschrift) nur in Tagalog gehalten. Im selben Verlag wie die gerade beschriebene Ausgabe (Philippine Book Company) ist auch eine Prossausgabe des *awit* von Balagtas durch Pedro Reyes Villanueva erschienen: *Florante at Laura. Isang Bagong Nobela*. Manila 1978. Die Prosafassung soll dem Leser die sprachlichen Schwierigkeiten der Lektüre eines Gedichtes in der Sprache des neunzehnten Jahrhunderts ersparen, wenn auch hin und wieder ein paar Strophen der Originalfassung in den Text eingebaut sind. Die Ausgabe übernimmt aus der Edition durch Rosario Bella Gana das zweisprachige Vorwort (der Fassung in Tagalog wurden allerdings ein paar Absätze hinzugefügt), die Kurzbiographie von Balagtas, die Inhaltszusammenfassung samt *Conclusion*, auch *Mga Tulong sa Pag-aaral* und *Pagsusulit sa Buong „Florante at Laura“/Test Questions on „Florante at Laura“* sowie Illustrationen.

In billigen Schulausgaben von *Florante at Luara* und von *awits* und *corridos* des sechzehnten Jahrhunderts leben bis auf den heutigen Tag Elemente der spanischen Ritterliteratur fort. Die *awits* und *corridos* des sechzehnten Jahrhunderts haben nicht nur Elementen der spanischen Ritterliteratur zu einer unglaublichen Vitalität in der Literatur einer philippinischen Sprache verholfen. Mit den beiden literarischen Gattungen ist es auch zu einem Phänomen gekommen, das eine Reihe von Krite-

rien erfüllt, die zu der Bezeichnung ‚Volksbuch‘ berechtigen : populäre Texte, anonyme Autoren, Zirkulieren in immer neuen, meist primitiven und billigen Ausgaben und nicht zuletzt auch die Quellen europäischer Volksbücher des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, nämlich Legenden, Viten, Mirakel und eben das Ritterepos. Der einzige wesentliche Unterschied zwischen den europäischen Volksbüchern und der Literatur der *awits* und *koridos* besteht darin, daß letztere nicht Prosaliteratur ist, sondern sich an zwei bestimmte Versformen hält. Jedoch läßt sich eine Kategorie „Volksbuch“ in der philippinischen Literatur bis ins neunzehnte Jahrhundert noch klarer abgrenzen als in der europäischen Literatur. Sie grenzt sich einerseits von nicht volkstümlicher Literatur durch die Sprache — nicht Spanisch, sondern Tagalog — und die ursprünglich importierte, aber schnell populär gewordene Liedform ab und andererseits durch die Verbreitung in gedruckter Form von der vielfältigen oralen Volksliteratur in den vielen verschiedenen philippinischen Sprachen. Für die Herausbildung einer literarischen Kategorie ‚Volksbuch‘ in der Sprache Tagalog, jedoch mit europäischen Stoffen, war allem Anschein nach das Wirken spanischer Missionäre von maßgeblichem Einfluß, die bestrebt waren, ihre religiöse Botschaft zu verkünden, ohne zu diesem Zweck den der Kolonialherrschaft unterworfenen Völkern ihre kulturelle Identität zu nehmen.

„ALEXANDRIA“ AUS DER SICHT VON NEAGOE BASARAB UND ANTONIO DE GUEVARA

CĂTĂLINA VELCULESCU

Zu Beginn des 16. Jh. legte Neagoe Basarab, Fürst der Walachei, vielleicht weil er sein Ende herannahen fühlte, die für seinen einzigen am Leben gebliebenen Sohn Teodosie bestimmten Ratschläge schriftlich nieder, da dieser noch zu jung war, daß er sie ihm hätte mündlich erteilen können¹.

Fast am entgegengesetzten Ende von Romanien, in Spanien, zeichnete auch Antonio de Guevara (den man in gewissem Maße mit Nifon dem Ratgeber des Neagoe Basarab vergleichen könnte), Anleitungen für seinen geistigen Schüler, dem Kaiser Karl V. auf². Zu den zahlreichen Gestalten, die ihm als Musterbeispiele vorschwebten, gehört auch Alexander der Große als ein Inbegriff der Tapferkeit, aber auch infolge seiner Großzügigkeit, Weisheit, seiner Liebe zu den Büchern (insbesondere der *Ilias*) und seine den Philosophen erwiesene Wertschätzung. „Alexandru Marele.. nu așea pentru mulțimea oștilor, cum pentru mulțimea filosofilor ce au avut decât alți domni in divan, au agonisit victorii. Niciodată domnul acel mare nu s-au apucat de războiu până n-ar fi ispitit de oameni învățați și înțelepți filosofi, fiind el de față, orînduiala cum va purta și mijlocul cum va începe“ („Der große Alexander hat... nicht so sehr durch die Anzahl seiner Krieger als vielmehr durch die Anzahl der Philosophen, von denen in seinem Rat mehr vorhanden waren als bei anderen Fürsten, /Siege/ errungen. Niemals hat dieser große Fürst einen Krieg begonnen, ohne vorher gemeinsam mit gelehrten Männern und weisen Philosophen alle notwendigen Anordnungen und die Mittel dazu zu erwägen“). Und dieser der Gelehrsamkeit und Weisheit zuerkannte Vorrang hätte nicht nur den König sondern auch sein ganzes Heer gekennzeichnet : „Alexandru Machedon așea de norocit în războaie au fostu, căci avea

¹ Eine gute zusammenfassende Darstellung des Werkes und der durch seine Untersuchung aufgeworfenen Fragen gibt Rodica Suiu, *Neagoe Basarab in Dicționarul literaturii române de la începuturi pînă la 1900* (Wörterbuch der rumänischen Literatur von den Anfängen bis 1900), Bukarest, 1979 (im folgenden : *Dicț. lit. rom.*).

² Ende des 17. Anfang des 18. Jh. übersetzte der Gelehrte Nicolae Costin die Schrift Guevaras, aus dem Lateinischen ins Rumänische, in der Variante, die *Relox de principes* und *Libro de Marco Aurelio* unter dem Titel *Ceasornicul domnilor* (Uhr der Fürsten) vereint. Eine kritische Ausgabe dieser Übersetzung mit einer einführenden Studie, gezeichnet von Gabriel Ștrempel, erschien 1976 (im folgenden : *Ceasornicul*). Hier wird auch angegeben, wie Nicolae Costin die Kapitel der lateinischen Fassung ausgewählt und zusammengestellt hat. Für eine allgemeine Darstellung und Schrifttumsliste vgl. auch Ion Lăzărescu, *Nicolae Costin in Dicț. lit. rom.*

oști așia de blinde, cît mai mult sinat/ =senat/, cari ari poronci, decît șiria-guri care ar face războiu să păria a fi“ („Alexander hatte so großes Glück in seinen Kriegen, weil er ein so mildes Heer hatte, das eher einem Senat, der Befehle erteilt, als einer Armee zu gleichen schien, die Krieg führt“)³.

Um das Verhältnis zwischen Macht und Weisheit in diesem Sinne zu veranschaulichen, wählte Neagoe Basarab seine Beispiele nicht aus dem Leben Alexanders des Großen (*Alexandria* war dem rumänischen Fürsten keineswegs unbekannt) sondern aus dem Roman *Barlaam und Joasaphat*. Der Herrscher, der auf seinem Wege zwei Männern „îmbrăcați în haine sparte și întinate și cu féțele sêlbede și négre și împăijinate“ („in abgerissener, verschmutzter Kleidung mit verhärmten, traurigen, düsteren Gesichtszügen“) begegnet, diesen aber Ehrenbezeugungen erweist, die seinen eigenen Hofstaat unsäglich verärgern, wird zur Verkörperung desjenigen, der den wahren Wert des Menschen allem Anschein zum Trotz erkennt⁴.

In der Geschichte des Lebens und der Taten Alexanders des Großen, so wie sie die bei uns von den Chronographen, aber vor allem von der sogenannten „serbischen“ *Alexandria* überliefert ist, erhebt sich mehr als einmal die gleiche Frage über das Verhältnis zwischen dem „Weisen“ und dem „Ritter“. Die Antwort darauf finden wir insbesondere in zwei Begebenheiten⁵.

Nach einer Reihe fantastischer Begegnungen (mit menschenfressenden Ameisen, „ellenhohen“ Zwergen, kannibalischen Ungeheuern, Riesenkrebsen) gelangt Alexanders Heer in das Gebiet der Nagomudren (Nachkommen der Makedonier, die einst „pre Eraclie — împărat și împărăteasa lui Seramida“ — dem König Eraclie und seiner Königin Seramis — in die Verbannung gefolgt waren) und dann auf die Insel Macaron, wo die von König Ivant angeführten Nachkommen des Sit wohnten⁶. Die Begegnung mit den sanftmütigen Weisen dieser Gegend bringt einen Typ menschlicher Leistungen in den Vordergrund, der denjenigen des unbesiegbaren makedonischen König völlig entgegenstand und in dem Versuch gipfelte, das Glück trotz völliger Armut durch Unterwerfung unter eine Ordnung zu erringen, die nicht von der Macht sondern von der Liebe

³ *Ceasornicul*, S. 358, 187 (Vgl. auch S. 94, 107, 236, 359 usw.).

⁴ *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* (Die Lehren des Neagoe Basarab für seinen Sohn Teodosie), herausgegeben von G. Mihăilă, Florica Moisil, Dan Zamfirescu, einleitende Studie und Anmerkungen: Dan Zamfirescu und G. Mihăilă, Bukarest, 1971, S. 200—202 (im folgenden: *Învățăturile* (Lheren), 1971).

Über den Roman *Varlaam și Ioasaf*, vgl. Irmgard Lackner, *Barlaam und Josaphat in Enzyklopädie des Märchens*, Berlin, New York, 1975—1977, Band I, Spalte 1243—1250 (im folgenden: *EM*); Felix Karlinger, Irmgard Lackner, *Romanische Volksbücher*, Darmstadt, 1978, S. 23—97.

⁵ In den Rumänischen Fürstentümern lebte die *Alexandria* zuerst in Form von slavonischen Manuskripten, später wurde sie ins Rumänische übersetzt. Die älteste noch erhaltene Kopie in rumänischer Sprache stammt aus dem Jahre 1620 und geht auf den Priester Ioan Românu (Vlah) aus Țara Hațegului, zurück. Den von Mihai Moraru, Cătălina Velculescu in *Bibliografia analitică a literaturii române*, Bd. I, *Cărțile populare laice* (Weltliche Volksbücher), herausgegeben unter wissenschaftlicher Leitung von I. C. Chițimia, Bukarest, 1976—79 (im folgenden *Bibl. c.p.*) angeführten Titeln sei hinzugefügt: Ines Köhler und Rudolf Schenda, *Alexander-Volksbücher* in *EM*, Bd. 1, Spalte 287—295.

⁶ Zitate aus *Cărțile populare în literatura românească* (Die Volksbücher in der rumänischen Literatur, Herausgabe und einführende Studie: I. C. Chițimia und Dan Simonescu, Bukarest, 1963, Bd. I, S. 52—57 (im folgenden: *Cărțile populare*)).

zur Weisheit diktiert ist. Der kriegerische Held gesteht seinen Abstand von einer solchen Lebensweise ein, erkennt aber ihre Überlegenheit an: „Adevărat că mai cinstit lucru nu iaste în lume, și mai scump, și mai curat, decît omul procopsit la învățătură“. „Omul cărturariu iaste vistiariu desăvirșit“ („Wahrlich, es gibt nichts Ehrenhafteres, Wertvolleres und Reineres auf der Welt als den mit Gelehrsamkeit beglückten Menschen. Der Gelehrte ist der vollkommene Schatzmeister“)⁷. Hier ist der Gedanke der Veredlung durch den Kontakt mit der Bildung, der so häufig in der rumänischen Kultur erscheint, erkenntlich. Man darf aber nicht vergessen, daß bei den von Alexander angetroffenen „nackten und bloßen Weisen“, die nicht nur keine Bibliotheken, sondern nicht einmal Kleidung besaßen, „Gelehrsamkeit“ und „Bildung“ in die fortdauernden Erhaltung durch mündliche Überlieferung eines auf eigener Erfahrung und früheren Kontakten mit einer anderen gebildeten Welt beruhenden Gefüges von Kenntnissen bedeutet.

Für den rumänischen Leser hatte der Gedanke des Weisen in der „pustie“ — der Einöde⁸ nichts Paradoxales; die Existenz des „Weisen“ oder „Gelehrten“ setzte nicht das Bestehen philosophischer Lehrzentren sondern eine langwährende, streng selektionierte Tradition voraus, in der mündliche Belehrungen und deren ständige Anwendung im täglichen Leben wichtiger waren als die Beschäftigung mit deren schriftlicher Niederlegung⁹. Gleichzeitig ergänzen sich der „Ritter“ und der „Weise“ gegenseitig, wie etwa auf der Holzmalerei im Pronaos des Klosters zu Curtea de Argeș, wo auf einer Seite Vaarlam und Ioasaf und Alexe und auf der andern Seite ein gepanzierter Krieger abgebildet ist, der seinen Feind mit der Lanze durchbohrt¹⁰.

⁷ Über den Ursprung und die Entwicklung der beiden Stellen vgl. Al. Cizek, *Metamorfazele unui erou și ale unei cărți populare*: „Viața lui Alexandru Macedon“ (Die Metamorphosen eines Helden und eines Volksbuches: „Das Leben Alexanders von Makedonien“), „Studii de literatură universală“, XVIII, 1974, S. 100—108; Helmut Van Thiel, David J. A. Ross *Alexander der Große*, in *EM*, Bd. I, Spalte 272—287.

⁸ „Pustia“ oder auch „pustiul“ ist die „Einöde“ oder „Wildnis“ — ein unbewohntes, aber nicht unbedingt pflanzenwuchsloses Gebiet; häufig ist damit der undurchdringliche Urwald gemeint (etwa derjenige, der die alten Felsenzellen in den Buzău-Bergen umschloß — vgl. Pavel Chihaiia, *De la Negru Vodă la Neagoe Basarab* — von Negru Vodă bis zu Neagoe Basarab —, Bukarest, 1976). Eine der Bearbeitungen des bekannten *Cîntec* (Lied) aus *Varlaam și Ioasaf*, mit der Funktion einer *colindă* (spezifisch rumänisches Weihnachts- oder Neujahrslied in der Art der Kurrendelieder) hat den Refrains „O prea frumoasă pustie“ (Oh, wunderschöne Wildnis) und führt zur Hervorhebung der Vereinsamung „celui fecior de împărat“ (jenes Königssohns) weit verbreitet volkstümliche Verse ein: „Jelui-m-ași munților, / În locul părinților, / Jelui-m-ași codrilor / În locul nepoților, / Jelui-m-ași florilor / În locul surorilor, / Jelui-m-ași brazilor / În locul fraților. / Dar voi, brazilor, plecați-vă virfurile, / Ca să-mi treacă dorurile / Și vă plecați cît de jos, / Ca să dobîndesc folos!“ („Mein Leid will ich klagen / den Bergen statt den Eltern /, den Wäldern statt den Neffen /, den Blumen statt den Schwestern, / den Tannen statt den Brüdern. / Und ihr, oh Tannen, neigt eure Kronen, / auf daß mein Leid vergehe, / Neigt euch tiefer mit den Zweigen / um meinen Schmerz zu verschweigen“) (BAR, ms.r. 1373, aus Transilvanien, Ende 18. Anfang 19.Jh.).

⁹ Alexandru Dușu, *Imaginea omului exemplar: înțeleptul și cavalerul in Modele imaginii, prietelști* (Das Bild des Mustermenschen: Weiser und Ritter, in Muster, Bilder, Ansichten), Cluj-Napoca, 1979.

¹⁰ Emil Lăzărescu, *O icoană puțin cunoscută din secolul al XVI-lea...* (Eine wenig bekannte Ikone aus dem 16.Jh...), „Studii și cercetări de istoria artei“, seria artă plastică, XIV, 1967, Nr. 2, S. 187—199; Dan Zamfirescu, *Neagoe Basarab și Învățăturile către fiul său Teodosie. Problemele controversate* (Neagoe Basarab und die Lehren für seinen Sohn Teodosie. Die umstrittenen Fragen), Bukarest, 1973.

In den Karl V. von Antonio de Guevara erteilten Ratschlägen (die er einer literarischen Konvention gemäß als kürzliche Wiederentdeckung einer, an einen berühmten Namen — in diesem Fall Mark Aurelius — geknüpften alten Handschrift tarnte) wird Alexander der Große zu den Herrschern gerechnet, die der Philosophie besondere Wertschätzung entgegenbringen. In den *Lehren* des Neagoe Basarab wird die gleiche Gestalt zu einem Musterbeispiel der Tapferkeit im Kampf gegen einen zahlenmäßig überlegenen Feind.

Die von Darius angeführten Perser werden in der rumänischen Fassung gewöhnlich als „Türken“ bezeichnet, so daß ihre Vernichtung durch den makedonischen König den Sinn einer gewünschten Niederlage der osmanischen Macht im Kampf gegen die Balkanvölker erhält. Aus den schriftlichen Zeugnissen der Zeit von Neagoe wie auch aus einem möglichen Wappenzeichen des gleichen Zeitraums geht hervor, daß eine Parallele zwischen dem makedonischen Kämpfer und dem walachischen Fürsten beabsichtigt war, die beide — gleich dem Einhorn aus einer alten Prophezie — gegen des „Untier“ zu Felde zogen, die das mächtige kleinasiatische Reich jener Zeit versinnbildlichte.

In seinen *Lehren* nimmt Neagoe Basarab die von Alexander an seine Krieger vor dem großen Treffen mit Darius gerichtete Anfeuerung wieder auf, paraphrasiert und erweitert sie: „Iar tu să mergi dreptu față la față spre vrăjmașii tăi, fără nici o frică; iară căci vor fi ei mulți, nimic să nu te înfricoșezi, nici să te indoiești. Că omul viteaz și războinic nu să spore de oamenii cei mulți; ci cum răsipește un leu o cireadă de cerbi și cum omoară un lup o turmă de oi cât de mare și cum rășhiră un glonțu de tun multe câte de ostași, nu căci iaste el mic, ci căci că vine cu mare rane și cumplire, pentr-aceia rășhiră și răsipește multe câte de oameni, așa și omul viteaz și bărbat și hrăbor nu să înfricoșază de oameni mulți. Că omului viteaz toți oamenii îi sînt într-ajutor, iar omului fricos toți oamenii îi sîntu dușmani și încă și de ai săi iaste gonit și batjocorit și hulit“ („Und du sollst dich deinen Feinden furchtlos gegenüberstellen, und selbst wenn ihrer viele sein werden, soll dich nichts erschrecken, noch sollst du zögern. Denn der tapfere Krieger ängstigt sich nicht vor einer Menge von Menschen; sondern so wie ein Löwe das Hirschrudel auseinandertreibt und wie ein Wolf ein noch so große Schafherde reißt und eine Kanonenkugel, obwohl sie klein ist, viele Reihen von Kriegern niedermäht und vertreibt, da sie mit großer Kraft und Gewalt herankommt genau so fürchtet sich der tapfere, mutige Mann nicht vor einer Menschenmasse. Dem Tapferen kommen alle Menschen zu Hilfe, der Feige wird von allen Menschen angefeindet und sogar von den Seinen verjagt, verhöhnt und geschmäht“¹¹). Die Ähnlichkeit dieser Worte mit den von Alexander geäußerten interessiert weniger im Hinblick auf die Enthüllung einer Literaturquelle (es könnte sich auch um einen allgemein üblichen *topos* handeln), sondern eher was die Offenbarung einer gemeinsamen Mentalität anbelangt.

¹¹ Zitiert aus *Invățăturile*, 1971, S. 280—281 (vgl. auch S. 278). Auf die Ähnlichkeit zwischen dieser Stelle (die I. C. Chițimia mit Recht in *Probleme de bază ale literaturii române vechi* — Grundprobleme der alten rumänischen Literatur, Bukarest, 1972, S. 128, zur Veranschaulichung der Ansichten des Neagoe heranzieht) und der *Alexandria* wies Dan Zamfirescu in *Neagoe Basarab și învățăturile...*, S. 340, hin.

Einen direkten Hinweis auf die *Alexandria* machte Neagoe Basarab, als er das Musterbild des huldvollen, gemäßigten Herrschers („milostiv și odihnitor“) umriß. Der makedonische König antwortet „Aristoteles, dem Philosophen“: „Numai cu trei lucruri am biruit toată lumea: întâi cu cuvânt adevăratu și stătător. A doao, cu judecată dreaptă. Iar a treia, cu mină întinsă și îndurătoare, căci că n-am strînsu avuție, ci mi-am miluit slugile și oștile. Deacii ei, pentru mila care i-am miluit, ei nu ș-au cruțat viața, ci ș-au pus capetele înaintea mea“ („Allein mit drei Dingen hab ich die ganze Welt erobert: erstens mit dem wahren, beständigen Wort, zweitens mit dem gerechten Urteil und drittens mit der offenen huldreichen Hand. Denn ich habe keine Reichtümer gerafft, sondern meine Diener und Krieger belohnt. So haben auch sie in Anbetracht des Erbarmens, das ich ihnen erwiesen habe, ihr Leben nicht geschont sondern mir ihre Köpfe zu Füßen gelegt“)¹².

Wahrheitsliebe, Beständigkeit, Freigiebigkeit, Erbarmen den Untertanen gegenüber sind Eigenschaften, die Alexander zugesprochen werden, und die auch Antonio de Guevara neben der Wertschätzung der Philosophen und dem Bildungsdrang für wesentlich hielt. Im Buch des kastilischen Gelehrten stoßen wir aber auch auf eine Stelle in der Alexander der Große nicht mehr als Musterbeispiel eines gebildeten Anführers, sondern als Verkörperung des unersättlichen Eroberers erscheint, der unter dem Impuls eines grenzenlosen Ehrgeizes und nicht des Wissensdurstes handelt: *Voroaca a prăinițeleptului garamantilor către marele Alexandru, în care dovedește că mai multu pot carii cu măsură socotescu de sine și moștinescu puțin, decât Alexandru, care moștinește multu și cu mîndrie socotește de sine; și că prea mare nebunie iaste a vrea a stăpîni lungu și lat, care are scurtă căruță a vieții sale.* (Die Worte des hochweisen Garamanten an den großen Alexander, mit denen er beweist, daß diejenigen, die ihr eignes Maß kennen und wenig erwerben, mehr erreichen als Alexander, der viel erwirbt und von Hochmut erfüllt ist; und daß es großer Wahnsinn ist, weit und breit herrschen zu wollen, wenn einem nur ein kurzer Lebensweg beschieden ist)¹³.

Obwohl diese Stelle formal den Begegnungen auf der Nagomuderinsel und der Insel Macaron (die in der volkstümlichen *Alexandria* erscheinen) ähnelt, unterscheidet sie sich von diesen trotzdem und nähert sich eher dem ebenfalls aus dem Lateinischen in den Jahren 1671-73 von dem humanistischen Gelehrten Miron Costin (Vater des Nicolae Costin) übersetzten *Grăul solului tădăresc* (Rede des tartarischen Gesandten) aus *De rebus Alexandri regis Macedonum* von Quintus Curtius Rufus, eine Geschichte die auch im *Relox de principes* (Rumänisch: *Ceasornicul domnilor*) zitiert wird. Die Worte des skythischen Gesandten klangen Miron Costin wie eine Warnung an die mächtigen Nachbarn, die das Land zu erobern

¹² *Înodăturile*, 1971, S. 298. In der rumänischen *Alexandria* nennt Alexander dem Aristoteles „patru ajutoiri“ („vier Hilfsmittel“), im Grunde genommen die gleichen wie die weiter oben erwähnten: „unul: cuvîntul dulce; altul: mîna întinsă / = darnică /; altul: judecata dreaptă; altul: iertarea la greșiți“ (das erste: das milde Wort; das zweite: die offene/freigiebige / Hand; das dritte: das gerechte Urteil; das vierte: Vergeben von Fehlern) (*Cărțile populare*, S. 76).

¹³ *Ceasornicul*, S. 544—556. Bemerkenswert ist die thematische Verwandtschaft mit der Szene des Bauern von der Donau, der dem römischen Senat trotzt, oder mit der Rede des Gesandten aus Judäa.

drohten : „Nu e nimica așa de tare în lume și așa de puternic să nu fie supus primejdiilor. Și de multe ori cel mai tare de cel mai slab piere“ („Nichts ist so stark auf der Welt und so mächtig, daß ihm keine Gefahren drohen könnten. Und oftmals wird der Stärkste durch den Schwächsten zu Fall gebracht“). Der Stärke des unbesiegbaren Kriegers stellt der Skythe maßvolle Weisheit, aber auch die Möglichkeit entgegen, Härte mit Härte zu vergelten : „Și cîndu de noi departe că sintem vei crede, în mijlocul taberii tale ne vei vedea, că și gonim, și fugim totu cu o sir-guială“. „Iară pre cine vei birui să nu crezi că-ți va fi prieteni“ („Und wenn du uns in weiter Ferne glaubst, wirst du uns plötzlich inmitten deines Lagers sehen, wie wir alles aufscheuchen und rasch in die Flucht schlagen“. — „Und du sollst nicht glauben, daß diejenigen, die du unterwirfst, deine Freunde sein werden“)¹⁴.

Weder Antonio Guevara — durch Einreihung des *Wortes des Garamanten* in sein *Relox de principes* — noch später Miron Costin — bei seiner Übersetzung des Curtius — bezweckten damit eine Charakterisierung Alexanders des Großen (dessen in ihren Schriften übernommenes Bild eines maßvollen Herrschers¹⁵ durch diese Begebenheiten widerlegt wird), sondern sie wollten hiermit ein Beispiel von Menschen aufstellen, die — jeder auf seine Art — ihre Freiheit verteidigen, ohne sich von einem noch so widrigen Geschick entmutigen zu lassen.

In der rumänischen Form der *Alexandria*, einem Volksbuch, befindet sich weder das *Wort des Garamanten* noch die *Rede des tatarischen Gesandten*, dagegen aber die kühne Herausforderung eines Räubers, der gefangengenommen und vor den König gebracht wird : „De sărăcie tilhărescu eu. De ucig cite un om și sint singur și oamenii îmi zic tilhariu ; iară să mă ierți, împărate, că tu ești și mai mare tilhariu decît mine, că tu ai ucis cite zece mii de oameni și-i tai pre toți și ție nu-ți zic oamenii tilhariu : căce că ai oameni mulți, ei îți zic împărat“ („Aus Armut raube ich. Und wenn ich Einen töte, steh ich allein da und werde Verbrecher genannt ; du aber, vergib mir, oh Herrscher, bist ein größerer Verbrecher als ich, denn du tötest Zehntausende und schlachtest alle hin, aber dich nennen sie nicht Verbrecher, denn du hast viele Diener um dich und wirst König genannt“)¹⁶. Alexanders gemäßigte Reaktion auf diese,

¹⁴ Miron Costin, *Opere (Werke)*, Bukarest, 1958, kritische Ausgabe von P. P. Panaitescu, S. 315—317, 429—431. Der moldauische Chronist übersetzte „Skythen“ mit „Tataren“, so wie es zu seiner Zeit üblich war.

¹⁵ Um das Bild des weisen Herrschers zu veranschaulichen, den er in seiner ganzen *Cronica* als Muster herausprägen will, greift Miron Costin ebenso wie Antonio Guevara auf Plutarchs Äußerungen im Zusammenhang mit Alexander dem Großen zurück : „Hărnicia împăraților și domnilor mai multu să înțelege din cuvintele lor și sfaturi grăite de dînșii, care și cum și pînă înclt au fostu, decît din războaie făcute de dînșii, că războaiele, avuția și prilejul vrerii face mai de multe ori. Iară cuvîntul și sfat înțeleptu den singură hirea izvorăște, pînă în cît iese“ („Die Tüchtigkeit der Könige und Fürsten ist eher an ihren Worten und den Ratschlägen, die sie erteilt haben, zu erlernen, als an den von ihnen geführten Kriegen ; denn der Ausgang der Kriege hängt meistens vom Vermögen und den Zeitumständen ab. Das Wort und der weise Rat aber entspringen allein dem inneren Wesen, je nach seiner Tiefe“) (Miron Costin, *a.a.O.*, S. 89).

¹⁶ *Cărțile populare*, S. 78. Ähnliche Worte benutzte auch der tatarische Sendbote : „Înțeles-am cum vii să cerci pre tilharii și prădătorii lumii, pre tătari. Singur ești acela prădătorul lumii și tilhariu...“ („Ich weiß, daß du gekommen bist, um die Räuber und Plünderer der Welt, die Tataren, kennenzulernen. Doch du selbst bist der Plünderer der Welt, ihr Räuber...“) (Miron Costin, *a.a.O.*, S. 316).

jede Rangordnung umstürzende Anschuldigung, die an die Rechtfertigungen der Haiduken erinnert, bildet einen neuen Beweis für den Takt, mit dem er seine Untergebenen behandelte, ohne die den Worten des Räubers zugrunde liegende Wahrheit abzuleugnen.

Zu Beginn des 16. Jh. verglichen sowohl Antonio de Guevara als auch Neagoe Basarab den Weisen mit dem Krieger — beide sollten dem ersten verehren, ohne den letzteren abzulehnen.

In der rumänischen Kultur ändert der Weise, der Gelehrte, der Philosoph, der Aufklärer im Verlauf der Zeiten seine Gestalt und scheint — außer dem Bemühen um eine Vervollkommenung des „inneren Menschen“ — mit der Zeit immer stärker eine Verbesserung der menschlichen Beziehungen anzustreben. Diese Entwicklung ist durch immer wiederkehrende Lobeserhebungen für „Sinn“ und „Verstand“ illustriert¹⁷.

Der Begriff des Kriegers wechselt ebenfalls im Verlauf der Jahrhunderte, aber sein menschlicher Wert bleibt unverändert, solange er nicht die Priorität der Weisheit ablehnt und immer wieder den „Willen eines Volkes“ ausdrückt¹⁸.

¹⁷ Es sei nur an einige Worte aus den *Învățăturile* des Neagoe Basarab hingewiesen: „Mintea iaste avuție și comoară netrecătoare, care nu se cheltuiește niciodată...“ („Der Geist ist ein unvergänglicher Reichtum und ein Schatz, der nie versiegt...“) S. 338. Vgl. auch Ștefan Bîrsănescu, *Pagini nescrise din istoria culturii românești. Sec. XV—XVI* (Ungeschriebene Seiten der Geschichte rumänischer Kultur, 15. — 16. Jh.), Bukarest, 1971; *Tratatul despre rațiunea dominantă* (Abhandlung über den dominierenden Verstand), übersetzt in der 2. Hälfte des 17. Jh. (Virgil Cindea, *Rațiunea dominantă — Die dominierende Vernunft*—Cluj-Napoca, 1979). In einem anderen Kontext bewies Timotei Cipariu Anfang des 19. Jh. in einem Artikel, den er vorsichtshalber nicht zeichnete, daß der „Geist“ nicht durch die „Gewalt“ unterdrückt werden kann (G.M. Marica, *Studii de istoria și sociologia culturii române ardelen...* — Historische und soziologische Studien der rumänischen Kultur in Transilvanien...) Band I, Cluj-Napoca, 1977, S. 216—226).

¹⁸ Al. Duțu, *Cultura română în civilizația europeană modernă* (Die rumänische Kultur in der modernen europäischen Zivilisation), Bukarest, 1978, ferner: *Modele, imagini, privilegii a.a.O.*

NOTIZEN ZU ÜBERSETZUNGEN DES AMADÍSROMANS

WOLFGANG PÖCKL
(Salzburg)

Im Zentrum der folgenden Beobachtungen steht das erste Buch des deutschen Amadísromans von 1569. Es ist dies eine Übersetzung des französischen Amadís, der seinerseits auf der bekannten spanischen Vorlage beruht. Weiters wird kurz von einer deutschen Amadísübersetzung aus dem Jahr 1977 die Rede sein.¹

Der „Amadís“ ist in dreifacher Hinsicht ein europäischer Roman :

1. Nach langen und erbitterten Diskussionen um die Urhebererschaft, die nicht selten von patriotischen Annexionsversuchen und nationalem Pathos mehr als von ehrlichem wissenschaftlichen Bemühen geprägt waren, können wir uns auch heute noch dem ausgewogenen und bisher nicht schlüssig widerlegten Urteil von Henry Thomas anschließen, der 1920 die Forschungslage so zusammenfaßte :

„Modern opinion indeed may be summed up in a manner that distributes the international honours very evenly. Great Britain provides in the main the scene and the actors of the story, which reached the Iberian Peninsula through the medium of the French jongleurs. Spain has the earliest known version and the earliest mention of Amadís; but Portugal has a tradition of an author which appears to justify itself to an even remoter period.“²

2. Die Amadísromane führen den Leser an eine beachtliche Anzahl von verschiedenen Schauplätzen :

„Las aventuras del Amadís tienen lugar en numerosos países de Europa, por lo que bien podría calificársela de novela cosmopolita“³.

3. Die Abenteuer des Amadís sowie seiner Verwandten und Nachkommen stammen aus der Feder von spanischen, italienischen, französischen und

¹ — *Amadís de Gaula*, Edición y anotación por Edwin B. Place, Tomo I. Madrid 1959.

— *Le premier livre d'Amadis de Gaule*, publié sur l'édition originale par Hugues Vaganay, 2 tomes, Paris, 1918 (= Société des textes français modernes).

— *Amadís*. Erstes Buch. Nach der ältesten deutschen Bearbeitung herausgegeben von Adelbert von Keller. Darmstadt, 1963 (= unveränderter fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart, 1857).

— *Amadís von Gallien*. Herausgegeben und übersetzt von Fritz Rudolf Fries. Stuttgart, 1977.

² Henry Thomas, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*. Cambridge, 1920, S. 59 (zit. nach Ausgabe Kraus Reprint: New York, 1969).

³ Juan Luis Alborg, *Historia de literatura española*, tomo I, Madrid, 1966, S. 259.

deutschen Autoren. Die Amadisserien der meisten europäischen National-literaturen setzen sich aus Originalen und Übersetzungen zusammen. Die aufwendige und bisweilen kriminalistische Kleinarbeit der Bibliographen, die notwendig war, um Übersicht und Ordnung in die Amadis-Familien zu bringen, hat am übersichtlichsten Hilbert Weddige tabellarisch dargestellt.⁴ Denn die Originale deklarieren sich häufig nicht als solche, und bei Übersetzungen stimmt oft die Angabe der Herkunftssprache nicht. Behauptungen und Beteuerungen der Verfasser und Übersetzer, die dem Kriterium der Nachprüfbarkeit entzogen sind, müssen von den Forschern in bezug auf ihren Wahrheitsgrad mit größter Vorsicht beurteilt werden.

Die Unsicherheiten beginnen schon bei Garcé Ordoñez de Montalvo — wenn er so heißt —, der in der Vorrede bekanntlich erklärt, die ersten drei Bücher nach alten Chroniken („que por la falta de los malos escritores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leyan“⁵) überarbeitet und das vierte Buch, dem eine abenteuerliche Überlieferungsgeschichte zugeschrieben wird, übersetzt zu haben.

Die original-italienischen Amadisbücher geben sich als Übersetzung aus dem Spanischen aus⁶, von den ins Französische übersetzten drei deutschen Originalbänden heißt es ebenfalls, sie seien „fait d’Espagnol François“.⁷

Die Gründe für Mystifikationen sind vielfältiger Art. Durchsichtig erscheint etwa die Argumentation des französischen Übersetzers Herberay des Essarts, der aus nationalpatriotischen Motiven ein nach Auffassung der kompetenten Spezialisten wohl fiktives pikardisches Amadisdokument, das dem spanischen Roman zeitlich vorausgehe, erwähnt; nach Lektüre des letzteren habe er

„prins plaisir à le communiquer par translation... à ceulx qui n’entenderont le langage Espagnol, pour faire revivre la renommée d’Amadis (laquelle par l’injure et antiquité du temps, estoit estaincte en ceste nostre France), et aussi pource qu’il est tout certain qu’il fut premier mis en nostre langue Françoise, estant Amadis Gaulois, & non Espagnol. Et qu’ainsi soit j’en ay trouvé encores quelque reste d’ung vieil livre escript à la main en langage Picard, sur lequel j’estime que les Espagnolz ont fait leur traduction, non pas du tout suivant le vray original...“⁸

Aber nicht nur die Abhängigkeitsverhältnisse der Übersetzungen werden verschleiern; oft geben sich die Übersetzer selbst nicht zu erkennen bzw. verstecken sich hinter unauflösbaren Initialen oder Chiffren. Hilbert Weddige faßt im Hinblick auf die deutschen Übersetzer der Amadisbände auch andere Beweggründe als die reine Freude am Versteckspiel ins Auge:

⁴ Hilbert Weddige, *Die „Historien vom Amadis aus Frankreich“*. Dokumentarische Grundlegung zur Entstehung und Rezeption. Wiesbaden, 1975 (= Beiträge zur Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, Band 2). Die spanische Reihe befindet sich auf S. 15, die italienische S. 21, die französische S. 28, die deutsche S. 39.

⁵ *Amadis de Gaula*, S. 9.

⁶ vgl. Weddige, S. 17.

⁷ zit. nach Weddige, S. 25.

⁸ *Le premier livre d’Amadis de Gaule*, S. XII.

„Der Amadísroman galt vielen Zeitgenossen als unmoralisch und unchristlich, und schon diese Tatsache würde die Zurückhaltung der Übersetzer erklären. Die Biographie einzelner Autoren bietet Anhaltspunkte dafür, daß z.B. berufliche Rücksichten zu dieser distanzierenden Haltung zwangen.“⁹

Als zu bescheiden, um ihren Namen zu nennen, darf man sich die wenigsten Übersetzer des 16. Jahrhunderts vorstellen, denn sie genießen ein wesentlich höheres Prestige als die Sprachmittler unserer Tage.

Während des Spätmittelalters profiliert sich die Übersetzung als Medium der Wissensverbreitung. In moderner Diktion würde das heißen, daß die Übersetzer ihr Ansehen mit dem Abbau von Bildungsprivilegien und der Herstellung einer gewissen demokratischen Chancengleichheit begründen.

Mit der erwachten Begeisterung für die Antike fällt dem Übersetzer eine neue und wichtige Funktion zu. Es obliegt ihm, die griechischen und römischen Schriftsteller in die Sprache seiner Landsleute zu bringen. Dabei ist allerdings die Sorge um die Eleganz des eigenen Stils höher als das Bemühen, die Charakteristika des Originals zu bewahren. Man darf nicht vergessen, daß der Eifer des Übersetzers fast immer dem Nachweis gilt, daß die Nationalsprachen in ästhetischer Hinsicht den klassischen Idiomen ebenbürtig werden können. Die Entwicklung der französischen und deutschen Kunstprosa wird zu einem überragenden Teil von den Übersetzern bestimmt; die Sprach- und Literaturgeschichte der Renaissancezeit ist nicht zuletzt auch die Geschichte ihrer Übersetzungen.

Wenn schon die Art, wie zum Beispiel Amyot mit Plutarch oder, einige Jahrzehnte später, Malherbe mit den Lucilius-Briefen Senecas¹⁰ verfährt, kaum den modernen Vorstellungen von den Verpflichtungen einer Übersetzung entspricht, so ist die Einstellung der Übersetzer des 16. Jahrhunderts gegenüber nicht-antiken literarischen Texten noch viel unbekümmerter. Verfolgen wir den Weg des Amadísromans von Spanien über Frankreich nach Deutschland, so sehen wir deutlich, wie ein literarisches Werk durch Übersetzungen sein Gesicht verändern kann.

Es ist vor auszuschicken, daß die deutschen Verfechter „seriöser“ Literatur, wenn sie beharrlich gegen die „Hystorien vom Amadís ausz Franckreich“ predigen, das, unbeschadet der hispanischen Herkunft des unbesiegbaren Ritters, mit einigem Recht tun, denn die Schaltstelle großer und publikumswirksamer Veränderungen ist die Fassung von Herberay des Essarts. In der sprachlichen Gestaltung und in der Verfahrensweise des Erzählers sind im französischen Amadís gegenüber der Vorlage Eingriffe vorgenommen worden, mit denen verglichen die meisten Neugestaltungen des deutschen Übersetzers sich eher unbedeutend ausnehmen.

Vermerken wir gleichzeitig aber auch, daß das Erscheinungsjahr des Amadís für die Stilgeschichte der deutschen Kunstprosa ein äußerst

⁹ Weddige, S. 59.

¹⁰ vgl. Hugo Friedrich, *Zur Frage der Übersetzungskunst*. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Heidelberg, 1965:

„Wir stehen also vor der verblüffenden Tatsache, daß durch eine dem Sprachgeist Senecas zuwiderlaufende Übersetzung ein charakteristischer Prosatypus des Neufranzösischen gewonnen wird.“ (S. 9).

wichtiges Datum darstellt. Barbara Langholf hat mit Hilfe statistischer Erhebungen gezeigt, daß die Amadis-Übersetzung auf dem Gebiet der Syntax ganz neue Stiltendenzen einleitet:

„Die einfachen Satzgefüge werden aufgegeben zugunsten eines äußerst schwierigen Satzbaus, der durch vielfache Subordination und Verschachtelungen bestimmt ist. Den Schwierigkeitsgrad der französischen Syntax steigert der Übersetzer durch die Wiedergabe von Parataxen und Hypotaxen und die Zusammenfassung mehrerer französischer Satzgebilde zu einer Periode. [...]

Die wichtigste Bedeutung des „Amadis“ für die Sprachgeschichte des 16. Jahrhunderts liegt [...] in der Schaffung eines neuen, bisher ungewohnten Satzbaus im Bereich der unterhaltenden Literatur – in der Abwendung von dem einfachen verständlichen Bibeldeutsch Martin Luthers und in der Hinwendung zu einer komplizierten, schwer verständlichen Syntax.“¹¹

Es erübrigt sich, im Vergleich dazu genauer auf den Status der Übersetzung in der Gegenwart einzugehen. Wir wissen, daß Übersetzungen nicht mehr dasselbe sprachverändernde Potential ihrer Schwestern aus der Renaissancezeit besitzen, und wir erwarten mit Selbstverständlichkeit, daß die deutsche Amadisfassung von 1977 den spanischen Text als Vorlage nimmt und den sprachlichen Duktus des Originals zu bewahren versucht. Der Übersetzer von nicht zeitgenössischen Werken versteht sich heute in den allermeisten Fällen als behutsamer Vermittler, der die dienende Rolle seiner philologischen Arbeit voll akzeptiert.

Übersetzer und Verlag wissen natürlich auch um die Ansprüche des Zielpublikums. Es wäre illusorisch, den Amadis für die heutige Unterhaltungsindustrie erfolgreich modernisieren zu wollen, obwohl der Roman, wie Dieter Messner in einer Besprechung der Übersetzung von F. R. Fries¹ hervorhebt, voll action, sex and crime¹² steckt. Ein Vergleich mit aktueller Unterhaltungsliteratur, die die erwähnten inhaltlichen Bedürfnisse befriedigt, würde doch nur, vor allem im Bereich des Liebeslebens der Helden, die hoffnungslose Konkurrenzunfähigkeit des Amadis erweisen. Die Übersetzung von 1977 stellt sich als Zielgruppe Leser vor, die sich für Ritterromane der anbrechenden Neuzeit interessieren und die historische Distanz reflektieren (was der Übersetzer durch gelegentliches Einstreuen von Archaismen wie „ward“ oder „jetzo“ unterstützt); sie hat nicht die Absicht, inhaltlicher Sensationslust entgegenzukommen.

Bei einem weniger linguistisch als kulturgeschichtlich bzw. literarhistorisch orientierten Vergleich von Übersetzungen interessiert vor allem das, was die Komparatisten die „signifikante Untreue“¹³ nennen. Anhand konkreter Textbeispiele, die jeweils repräsentativ für eine Reihe ähnli-

¹¹ Barbara Langholf, *Die Syntax des deutschen Amadisromans*. Untersuchung zur Sprachgeschichte der 16. Jahrhunderts. Phil. Diss., Hamburg, 1969, S. 209f.

¹² Dieter Messner, *Ein Ritterroman ist neu zu entdecken*. In: Salzburger Nachrichten 10.2.1978.

¹³ vgl. Claude Pichois et A. M. Rousseau, *La littérature comparée*. Paris³, 1971, S. 165ff (= Kapitel: „Un nouveau critère: l'infidélité significative“).

cher Stellen sind, sei auf drei Punkte eingegangen, in denen sich die Übersetzer des 16. Jahrhunderts nachdrücklich von der Vorlage entfernen.¹⁴

1. SOZIOKULTURELLE TEXTMANIPULATIONEN

In Deutschland muß man bis Herder, in Frankreich sogar bis ins anbrechende 19. Jahrhundert darauf warten, daß sich der Respekt vor anderen Kulturen in der Übersetzungstheorie und — praxis niederschlägt. Eine gewisse Xenophobie, unterstützt von ungetrübtem Selbstwertgefühl, hat in Frankreich den sogenannten „belles infidèles“ im 17. Jahrhundert endgültig zum Durchbruch verholfen. Nicht einmal die klassischen Texte sind vor konsequenter Französisierung sicher; hat, in dieser Hinsicht einsamer Vorläufer, noch Peletier du Mans als Übersetzer der Odyssee in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf der Funktion des Lokalkolorits bestanden, so dominieren in den folgenden Jahrzehnten jene, die schon daran Anstoß nehmen, daß sich Homers Helden duzen, wenn sie französisch reden.

Natürlich werden bei Werken aus den neuen Nationalliteraturen, die im Vergleich mit den Klassikern von vornherein als weniger ehrwürdig gelten, ohne Skrupel zivilisatorische Unterschiede radikal eingeebnet. Dies gilt ganz besonders für Bücher wie den *Amadís*, der den Ruf eines Handbuchs des vornehmen Verhaltens erwirbt. Was daher im Zeremoniell der Vorlage nicht mit den Anstandsregeln des eigenen Kulturkreises übereinstimmt, wird adaptiert. Es fällt zum Beispiel auf, daß die Deutschen offenbar weniger Neigung zum Körperkontakt haben als die Romanen. Die einander noch nicht bekannten Könige Periön und Garínter begegnen sich nach überstandener Heldentat in einem Wald; während sie gegenseitig ihre Namen bekennen, heißt es von Periön:

sp. „le fue a abraçar“ (12)

frz. „puis le courut embrasser“ (3)

dt. „folgendts botte er jme die Hand“ (14)

Auch in der Szene, in der *Amadís* nach erfolgreichem Kampf gegen den hochmütigen Ritter Galpano zu einem Schloß kommt, dessen Herr ein von Galpano besiegt und in Schmach gehaltener Ritter ist, ist sich der französische Übersetzer mit dem Spanier einig, wie der nun wieder in die Würde seines Standes zurückversetzte Ritter Dankbarkeit gegenüber seinem Befreier zu äußern habe:

frz. „Quand le chevalier desarmé entendit que Galpan estoit mort, subitement descendit du cheval bas, et courut pour baiser le pied du Damoyse!“ (78)

dr. „er lieff gegen den Junckher vnd sagt mit hoher Reuerentz vnd geney zu jhm“ (79)

Kulturgeschichtliche Arbeiten vermitteln ein Bild davon, wie entscheidend ein vergessener Kratzfuß oder eine unterbliebene Verbeugung das Leben von Menschen zum Nachteil verändern konnte. Man wird daher

¹⁴ Daraus leitet sich von selbst ab, daß es hier nicht um Übersetzungsfehler geht, deren es im übrigen eine beachtliche Anzahl gibt.

Veränderungen am Text wie die eben angeführten nicht unterbewerten. Der Historiker wird mit Eugenio Garin aus dem Geist, der hinter solchen Textmanipulationen steht, auf das Ende „der heroischen Epoche der Renaissancekultur“ schließen, in der noch gilt:

„Der Mensch solle sich in seiner Ganzheit bilden, und dies nicht nur, um für alles tauglich zu sein, sondern um soweit möglich 'alles' zu sein, damit er auf keine seiner Möglichkeiten zu verzichten habe; er müsse Bürger sein, aber auch Wissenschaftler, Künstler, Techniker und Weltmann.“¹⁵

Die ersten Amadisübersetzungen fallen bereits in jene Phase, die von Castigliones „Cortegiano“ so entscheidend geprägt wird. Die sozio-politischen Voraussetzungen für die europaweite Wirkung des Amadis formuliert Arnold Hauser zutreffend, wenn er schreibt:

„Die Renaissance der Ritterromantik mit der neuauflammenden Begeisterung für das heroische Leben und der neuen Mode der Ritterromane [...] ist im wesentlichen ein Symptom der beginnenden Vorherrschaft der autoritären Staatsform, der Degeneration der bürgerlichen Demokratie und der allmählichen Verhöfischung der abendländischen Kultur.“¹⁶

Die einseitige Aufwertung der weltmännischen Fähigkeiten hinterläßt deutliche Spuren in den Amadisübersetzungen. Wir finden zahllose Eingriffe der Übersetzer, die auf die enorme Bedeutung hindeuten, die der Konversation zukommt. Ein bezeichnendes Beispiel, das für viele ähnliche steht, begegnet im Kapitel über den eingebildeten Dardan. Im spanischen Amadis warnt der Autor, der sich mit einer langen Belehrung einschaltet, vor Dünkelhaftigkeit. „Ich bitte euch“, fragt er die Hochmütigen, „ob ihr etwa die herrliche Gestalt, die große Tapferkeit, den Eifer des Herzens“ von jemand anderem habt als von dem „Herrn, von dem alle guten Dinge kommen?“¹⁷ — In der französischen Übersetzung ist die Argumentation anders strukturiert, deutlicher auf Gegensätze aufgebaut, vor allem aber um folgende Ausführungen erweitert:

„L'eloquence et faculté de bien dire, est ung beau et riche present de nature augmenté et cultivé par long usaige et estude, pour donner lumiere et aornement aux belles conceptions de l'esprit: mais y a il peste plus nuisante en une republique qu'ung bien disant orateur, quand il veut mal user de son art et doulceur de langage? N'en a l'on veu persuader des peuples entiers, jusques à entreprendre choses qui depuis leur ont apporté ruine et subversion?“¹⁸ (146)

In Frankreich, noch mehr aber in Deutschland wird der Amadis zu einem Anleitungsbuch für galante Konversation umfunktioniert. Die beachtlichen Erweiterungen, die die Übersetzer oft vornehmen, stehen zumeist im

¹⁵ Eugenio Garin, *Die Kultur der Renaissance*. In: *Propyläen Weltgeschichte* (hg. von Golo Mann und Alfred Heuss). Frankfurt/Berlin/Wien, 1976, Bd. VI/2, S. 429—534, hier S. 478.

¹⁶ Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. 20.—24. Tsd., München, 1972, S. 425.

¹⁷ *Amadis von Gallien*, S. 108.

¹⁸ Langholf, S. 217—219.

Dienst dieser Aufgabe. Eine genaue Auszählung des Einleitungskapitels (das im spanischen Original noch keine, im französischen und deutschen Amadís die Nummer eins trägt, wodurch sich die Kapitelnumerierungen verschieben) zeigt, daß die französische Übersetzung etwa 15%, die deutsche hingegen um 80% länger ist als der spanische Text. Barbara Langholf hat für ihre Syntaxanalyse alle Zusätze zusammengetragen, die mehr als drei Zeilen betragen. Von den 44 Textstellen sind, was sie nicht erwähnt, mehr als 90% Ausschmückungen von Dialogen. In einer späteren Rezeptionsphase werden es gerade die „zierlichen Orationen“ sein, die die Popularität des Amadís aufrechterhalten zu einer Zeit, in der er seines Inhalts wegen nur mehr wenig Aufmerksamkeit auf sich gezogen hätte. 1596 erscheint eine Amadís-Schatzkammer, deren Verbreitung und Beliebtheit kaum zu überschätzen ist.

Aus den folgenden zwei Beispielen kann man ersehen, wie die im spanischen Roman erfrischend spontanen Wechselreden den in Deutschland üblichen Konversationsvorschriften unterworfen wurden, während sich der französische Übersetzer in dieser Hinsicht bemerkenswert diskret gegenüber seiner Vorlage verhält.

Hören wir zunächst die Königin, auf deren Wunsch Oriana bei ihrem Aufenthalt am Hof des Languines vom Donzel del Mar, dem späteren Amadís, bedient wird:

- sp. diole la reyna al Donzel del Mar que la [= Oriana] siruiesse, diziendo: — Amiga, éste es vn donzel que os servirá. Ella dixo que le plazía. (40)
- frz. la royne [...] luy [= Oriane] dit: M'amyé, je veulx désormais que le Damoyseil de la mer vous serve et qu'il soit vostre. Ce que l'infante Oriane accepta volontiers. (44)
- dt. die Königin [...] zu jr [...] saget, dieweil ich E.L. von dero Herr Vatter wegen alles gefallen zuerzeigen gantz wol gesinnt, So wil ich euwer L. zu dero dienst ein jungen edlen Knaben, als den allergnugsamsten, so ich für mich selbst erwehlen wolt, zustellen, vnnd vbergebe E.L. hiemit den Junckherr vom Meer allhie zugegen, daß er E.L. auffwarten vnd in allem gehorsamlich dienen solle. Diesen name nun das Freuwlein Oriana gutwillig mit gebürlicher bedanckung auff... (47)

Unmittelbar darauf bittet Amadís den König Lisuarte um Aufnahme in den Ritterstand, damit er Oriana als Ritter dienen könne:

- sp. — Señor, si a vos pluguiesse, tiempo sería de ser yo cauallero. (40)
- frz. Sire, si c'estoit vostre plaisir, il seroit désormais temps que je feusse chevalier (45)
- dt. Großmechtigster König, Allergnedigster Herr, wiewol mir nicht zweifelt, E. May. werde diß mein beger so an E. May. ich vnderthenigst zuthun, vorhabens, etwas neues vnd seltsams bedüncken, nichts destoweniger doch allergenedigster Herr,

dieweil dasselb zuerlangen ich grosse begierd hab, auch vndertheniger hoffnung bin, daß E. May. zu befürderung meiner ehr und lobs, angesehen meiner bißher getreuwen geleisten diensten, Fürnemlich aber ewer getrewlichen genad, miltigkeit vnd güte nach, solches mir nicht abschlagen werden, hab derhalben für E. Kön. May. ich in aller gehorsam vnd gebürender Reuerentz solche freyheit, doch mit der gnedigen erlauben, nemmen, vnd die gantz vnderthenig, hochfleissig bitten wollen, daß E. Kön. May. gefalle, mich gnedig, mit dem Rittersorden zuuersehen und zuschicken. Welches, wo E. May. mir gnedigst erstatten, soll vnd wil ich solche gnade jeder zeit mögliches fleiß vnd geneigtes gehorsams gegen deren an end vnd ort, wo sich gelegenheit anbieten würdet, gantz vnderthenigst verdienen. (48)

Die Antwort des Königs, knapp und klar im Original und in der Fassung Herberays, löst beim deutschen Übersetzer eine neuerliche Tirade aus, die dem Leser dieses Beitrags erlassen werden soll.

An den Dialogen fällt auch auf, daß die Herrschenden zunehmend herrischer und die Untertanen immer untertäniger werden. Wenn im spanischen Amadís der von Liebe zu Helisena befallene König Perión das Kammerfräulein Darioleta fragt, ob sie eine Arznei gegen dieses sein Leiden wisse, so fügt er für den Fall, daß die ihn zu heilen vermöge, hinzu :

sp. de mí seríades muy bien gualardonada (15)

In der französischen und noch mehr in der deutschen Übersetzung weiß der König um den Wert seiner Belohnung :

frz. la recompense en seroit si bonne que vous m'en demeureriez obligée (7)

dt. sol euch dermassen vergleichung geschehen, daß jhr mir hie-rumb danck sagen, vnd ferner auch vnderthenig verbunden vnd zu dienen schuldig seyn werdet. (18)

Worauf Darioleta antwortet :

sp. — Cierto, señor —, por muy contenta me ternía en hazer seruicio a tan alto hombre y tan buen cauallero como vos soys, si supiesse en qué. (15)

frz. Certes, je me tiendrois fort heureuse de povoir faire service à si hault personnage, et bon chevalier que vous estes, si je sçavois en quoy. (7)

dt. Wolte Gott, Gnedigster Herr, [...] daß, wo anderst ich einiges glück vnd freude in diesem leben zuerwarten, ein so hohe wolfart mir begegnet, vnd wege und gelegenheit bekäme, daß mit meinen geringen vnderthenigsten diensten, einem so Hochgebornen Fürsten vnd Herrn, als Ewer May. Ich einige gehorsame erzeigen köndte, Denn hierinn ich mich glücklich achten, vnd dermassen in aller demut gantz vnderthenig und geneigt, in allem dem, so mir anderst bewust vnd möglich, vngesparter mühe gebrauchen wolt, daß E. May. ab selbigem gnedigstes wolgefallen vnd vergnügen tragen würde. (18)

Hier spiegelt die Übersetzung deutlich soziale Verhältnisse wider, die auch sonst für die Entwicklung der Sprache entscheidend werden. Hans Eggers geht in seiner „Deutschen Sprachgeschichte“ auf ein für das Verständnis solcher Textmanipulationen wichtiges Moment ein, wenn er für die frühneuhochdeutsche Zeit konstatiert:

„...die mittelalterliche Gebundenheit durch das Lehnssystem, das Herren und Mannen zu gegenseitiger Treue und Rücksicht verpflichtete, ist verschwunden. An ihre Stelle tritt spätestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts ein Obrigkeitsdenken, das in dem fürstlichen Herrn den absoluten Herrscher sieht, dem der Untertan Gehorsam schuldet. Die gesamte Gesellschaft von der höchsten Spitze bis zu den niedersten Schichten formiert sich nach diesem Schema von Befehl und Gehorsamspflicht, von Macht und Ergebenheit.“¹⁹

2. PSYCHOLOGISIERUNG UND EROTISIERUNG

Die strenge ständische Hierarchisierung macht sich an einzelnen Punkten schon im französischen Text bemerkbar. Seit Walther Kühlers ausführlicher Untersuchung²⁰ der Übersetzung Herberays wird in der Amadis-Literatur das Schlagwort von der Psychologisierung des Romans wiederholt. Da Kühler sich fast ausschließlich auf das Oszillogramm der Liebe zwischen Oriana und Amadis konzentriert, findet sich bei ihm kein Anhaltspunkt für die an die Ständeklausel erinnernde psychologische Polarisierung von Herrn und Dienern, die Herberay gelegentlich herausarbeitet.

Die „Sentimentalisierung“ des Romans, seit Kühler als Qualitätszuwachs der französischen Fassung herausgestrichen, ist übrigens ein die Übersetzung Herberays allein betreffendes Phänomen; die deutsche Version setzt keinerlei neue Akzente.

Ich gehe gleich auf das erste Beispiel ein, das im Roman vorkommt. Darioleta und Helisena ersinnen eine List, wie sich ein Rendezvous der Prinzessin mit König Perión organisieren läßt. Nach der ersten Umarmung der Liebenden ergreift Darioleta kurz das Wort: „Quedad, señora, con esse cauallero. . .“ (19), bevor sie sich diskret zurückzieht. Der französische Übersetzer zeichnet ein weniger uneigennütziges Bild der Kammerjungfer; er nennt sie „jalouse et ennuieuse de ce bien“ (12), verfehlt damit aber sicher das psychologische Profil der Figur, wenn man den Kommentar des spanischen Verfassers zu den darauffolgenden Geschehnissen in Betracht zieht, der in der französischen Fassung unverändert übernommen wird.

Dem heutigen Leser sind Sachlichkeit und understatement selbstverständlicher als dem Literaturkritiker der Jahrhundertwende. Diesem Geschmackswandel Rechnung tragend, kann man sich heute nicht so leicht wie Kühler für die oft vorlauten Interpretationen Herberays erwärmen.

Auch dort, wo der spanische Autor betont, er werde sich nun aus Anstand zurückziehen, um das junge Paar in seinem Vergnügen nicht zu

¹⁹ Hans Eggers, *Deutsche Sprachgeschichte* III. Das Frühneuhochdeutsche. Reinbek bei Hamburg, 1969 (= rde 270/271), S. 193.

²⁰ Walther Kühler, *Empfindsamkeit und Erzählungskunst im Amadisroman*. In: ZFSL 35 (1909), S. 158–225.

stören, schiebt der Franzose die Vorhänge für sein Publikum einen Spalt weit auf und schafft so die zahlreichen anzüglichen Passagen, die den Moralisten ein Dorn im Auge waren.

Stellen wir uns zum Beispiel Agrajes vor, dem der Zufall Gelegenheit geboten hatte, seine Geliebte Olinda aus Seenot zu retten:

sp. después de muchos autos amorosos entre ellos passados, dando fin a sus grandes desseos, aquella noche con gran plazer y gran gozo de sus ánimos pasaron. (142)

frz. Adonc furent embrassemens et baisers par milliers: adonc caresses et tous bons traitemens que deux amans (en liberté) se peuvent faire, furent en saison, et tant que l'exécution de l'amour s'en ensuyvit la nuit mesmes, dont il advint que la gentille damoysele en perdit le nom de pucelle, avec tel contentement que celles qui le semblable ont essayé, et non aultres, peuvent estimer. (194)

Adelbert von Keller, der 1857 die Edition des ersten Buchs des deutschen Amadísromans besorgte, betont, daß der deutsche Übersetzer nicht nur abweicht, „wo er den Franzosen, wie zuweilen vorkommt, misversteht, sondern auch, wo er ihn nicht verstehen will, so besonders in üppigen Schilderungen, in welchen sich der Franzose gerne ergeht.“²¹

Tatsächlich fallen die meisten Erwähnungen aus der Intimsphäre im Deutschen eher trocken aus. So heißt es etwa anläßlich der gerade erwähnten Agrajes-Olinda-Episode,

dt. daß die Execution und vollbringung der lieb eben dieselb nacht darauff folgt. (180)

Aber die Kritiker des Amadís vermochten kein Verständnis für solche Folgen der Wiedersehensfreude aufzubringen, umso weniger als in folgenden Büchern auch Darstellungen geschickterer Art gelingen:

Als dann hieß das Fräwlein Oriana den Amadís in einen Sessel mit Sammet vberzogen/ sitzen/ vnd blieb sie vor jhm stehn vnd lehnet sich auff jn damit sie jhn desto füglicher vnd bequemer küssen/ vnd vmfangen möchte/ derwegen er auch auß vberflüssiger Lieb vberwunden ward/ vnd der gebürlichen Zucht vergaß/ also daß er der Princessin mit der einen Hand die Brüstlein/ vnd mit der andern sonsten/ da es ihn am aller anmütigsten bedunckt/ griffe/ deßhalben die Oriana ein wenig schamrot/ sich auff jhn strecket... vnnd sagt zu jhm: Mein hertzallerliebster/ der Eynsidler im armen Felß/ hat E.L. das nicht geleret.²²

Kein Wunder also, daß besorgte Hüter der Moral immer deutlicher vor dem Amadís im speziellen und den verderblichen Einflüssen und Wirkungen des französischen Geistes im allgemeinen warnen. Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts ist in Deutschland gekennzeichnet von wachsendem Selbstbewußtsein gegenüber dem westlichen Nachbarn, und in diese Zeit fallen die heftigsten Polemiken gegen die Helden des Amadísromans, die als Repräsentanten welscher Sittenlosigkeit verdammt werden.

²¹ Adelbert von Keller, *Anmerkungen des Herausgebers*, S. 448 Ausgabe zit. in Fußnote 1.

²² zit. nach Marian Szyrocki, *Die deutsche Literatur des Barock*. Eine Einführung. Reinbek bei Hamburg, 1968 (=rde 300/301), S. 234.

Aus Arbeiten zur Rezeption wissen wir, daß danach die abwertende Nennung des Amadís, z.B. in Romanvorreden oder Poetiken, zusehends Toposcharakter annimmt.²³

3. DIDAKTISIERUNG

Die Kritiker haben es dem Übersetzer nicht sonderlich hoch angerechnet, daß er den Roman „mit viel angehefften guten leeren“ angereichert hat; wahrscheinlich haben sie es ihm gar nicht geglaubt. Der Übersetzungsvergleich zeigt jedoch, daß auch die Vermittler von Unterhaltungsliteratur in den großen konfessionellgeistesgeschichtlichen Umbruch eingespannt sind, der das Bild Deutschlands im 16. Jahrhundert nachhaltig prägt.

Der Übersetzer des Amadís weist sich als Protestant aus, indem er konsequent die katholischen Akzente tilgt. Die Helden des Romans hören vor dem Aufbruch zu ruhmreichen Taten nicht, wie im spanischen und französischen Text²⁴, die Messe, sondern die Predigt. Die zahllosen Anrufungen der Heiligen Jungfrau werden in der französischen Fassung schon beträchtlich vermindert, vom deutschen Übersetzer jedoch in der Regel substituiert:

sp. Por Sancta María (16)

frz. Par sainte Marie (9)

dt. Bey GOTT (21)

Welche Motive für diese Veränderungen ausschlaggebend und wie wichtig sie dem Übersetzer waren, ist kaum zu sagen. Man muß mit Weddige die Vermutung zurückstellen,

„daß er diese Korrekturen nur mit Rücksicht auf das mutmaßliche Publikum durchführte; der Verleger hat dann sein I. Buch sogar einer entschiedenen Katholikin gewidmet.“²⁵

Zumindest wird man dem Übersetzer nicht Gleichgültigkeit in religiösen Fragen unterstellen, denn er nützt manche Gelegenheit zu kleinen Exkursen — z.B. über die Standfestigkeit im Glauben. Einen Rahmen dafür bietet etwa die Episode, in der Amadís einer Frau und ihrem schwer verwundeten Mann begegnet, der, weil er sich zu seinem Lehenherrn Lisuarte bekannt hatte, von einem anderen Ritter angegriffen wurde. Im französischen Roman erzählt die Frau getreu der Vorlage den Hergang:

frz. [...] mon mary [...] luy respondit : Saches que je suis sien [=Lisuarte], et son vassal, qui pour toy ny pour aultre ne le voudrais nyer (213)

²³ Ausführlich auf die Funktion der Amadís-Erwähnungen geht ein Walter Ernst Schäfer, *Hinweg nun Amadís und deinesgleichen Grillen!* In: GRM XV (1965), S. 366—384.

²⁴ vgl. z.B. folgende Stellen:

sp. començose la missa (77)

frz. ilz furent ouyr la messe (121)

dt. daß man Predigt hören solt (100)

auiendo oydo missa (97)

ayant ouy messe (130)

nach angehörtem wort Gottes (124).

²⁵ Weddige, S. 60.

In der deutschen Fassung begründet sie zudem das Verhalten ihres Gatten; er handelte so,

dt. dieweil ein jeder ehrliebender Mann seinen glauben oder Religion, vnd denn sein Herrn nit verleugnen solt, es were gleich in was sachen es jmmer beschehen möcht (195)

Auch die Ereignisse rund um die Geburt des Amadís fordern natürlich die moralisierende Feder heraus. Noch in Unkenntnis des Plans ihrer Kammerjungfrau Darioleta seufzt Helisena:

sp. cómo consentiré yo matar aquello que fué engendrado por la cosa del mundo que yo más amo? (22)

Während Herberay des Essarts sich hier als treuer Übersetzer betätigt, lesen wir im deutschen Roman weitere Selbstanklagen: es ist eine „greuwliche Sünde“ und „mehr denn Thierisch“, das eigene Kind dem Tod auszusetzen und die Schuld zu tragen, „daß diese Seel vnuerdienter sach zu grund gange“ (27). Darioleta nimmt das Stichwort auf, bevor sie andeutet, daß sie einen Ausweg aus der für Mutter und Kind bedrohlichen Situation ersonnen habe: „Ich wil E.G. nicht leugnen“, sagt sie, „dass ein grosse Sünd vnnd vnnatürlich, wo jhr zu euwers Kinds todt verhelffen“ (27); dann erörtert sie die Konsequenzen eines eventuellen Selbstmordes ihrer Herrin, und es dauert noch einige Zeilen, bis der Übersetzer den Text der französischen Vorlage wieder aufgreift.

Meistens stehen die dem Leser versprochenen guten Lehren erwartungsgemäß am Schluß der Kapitel. Das fünfte (nach der Zählung des Originals I,4) tadelt die Leichtgläubigkeit. Drei Brüder fallen auf die Intrigen ihrer Schwester herein und fügen einem Unschuldigen deswegen schwere Verletzungen zu. Amadís nimmt ihnen — auf Wunsch des deutschen Bearbeiters — das Versprechen ab, daß sie „forthin one satten grund vnd zuuor gnugsam eingenommen bericht, nit mehr so leichtlich glauben geben wolten.“ (62)

Das folgende Kapitel enthält anläßlich des ritterunwürdigen Gebarens Galpanos eine zusätzliche Warnung an die Hochmütigen.

Oft reduziert sich die Moral auch auf eine Spruchweisheit. Als Galaor nach der Liebesnacht bei Aldena gleich nach dem Abschied in unangenehme Waffentaten verwickelt wird, kommentiert der Übersetzer:

„wie denn nimmer frewd kompt on trawrigkeit, vnd (laut sprichworts) der honig schlecken wil, sich auch die bienen stechen lassen muß...“ (133)

Die hier angedeuteten Veränderungen am Amadísroman durch die Übersetzungen sind aufgrund der hohen Frequenz der Belege augenfällig. Viele andere Formen von Eingriffen, die nicht weniger von Bedeutung sind, wurden nicht erwähnt. Es wäre unter anderem noch zu zeigen

gewesen, wie sich der französische und besonders der deutsche Übersetzer um Übersichtlichkeit für den Leser bemühen: Decknamen werden vor der Zeit entschlüsselt, Verwandtschaftsverhältnisse, die den Figuren selbst unbekannt sind, werden — im Gegensatz zum spanischen Original — dem Leser bei geeignetem Anlaß in Erinnerung gerufen, Kapitelüberschriften werden erweitert usw.

Aber auch an den drei herausgegriffenen Aspekten ist einiges abzulesen, was die Übersetzertätigkeit der Renaissancezeit und den Erwartungshorizont des Publikums charakterisiert. Literarischer Denkmalschutz ist dem 16. Jahrhundert fremd; dafür erwartete man von Literatur — auch von Übersetzer — neben dem reinen Lesevergnügen noch Lebenshilfe.

BEARBEITUNGEN DER RITTERROMANE IN DER RUMÄNISCHEN LITERATUR DES 19. JAHRHUNDERTS

MIRCEA ANGHELESCU

Trotz sehr unterschiedlicher geschichtlicher Voraussetzungen und sogar eines von dem westeuropäischen abweichenden Typs materieller und geistiger Kulturtradition waren die Prämissen für ein höfisches Leben und die rittermäßige Auffassung von den Menschen und der Gesellschaft (also auch für eine Ritterliteratur) auch in den (rumänischen) Donaufürstentümern des 14. und 15. Jh. vorhanden. Die Beziehungen dieser Fürstentümer zu den Völkern des Abendlandes waren ziemlich rege und hatten einen relativ regelmäßigen Charakter. Es lagen ihnen nicht nur die gemeinsamen Befürchtungen angesichts der Erfolge des gleichen Feindes — der osmanischen Türken — sondern auch gemeinsame Interessen wirtschaftlicher, diplomatischer, religiöser und anderer Art zugrunde. Ohne infolge der großen Entfernungen und der Transportschwierigkeiten eine allzu starke Entwicklung zu erreichen, war der Handelsverkehr doch lebhaft genug, um unter andern Waren auch solche zu befördern, die implizit bestimmte Kennzeichen der Sachkultur für die Mode und spezifische Formen der betreffenden Zivilisation trugen, wie etwa Schmuck, Bekleidung, Waffen, Toiletteartikel und andre Gegenstände für die Ausstattung von Innenräumen, die größtenteils stärkstes Interesse — und sogar den Wunsch der Nachahmung — bei der aristokratischen Gesellschaft an der Donaumündung erregten, die die Geschmacksrichtungen des Abendlandes eifrig verfolgte und sich diese auch häufig zu eigen machte. So sind uns Darstellungen der rumänischen Wojewoden des 14. Jh. in abendländischer Rittertracht bekannt (etwa das Wandbildnis Mirceas des Alten im Kloster Cozia ungefähr aus dem Jahre 1391), desgleichen auch importierte Schmuckstücke, die schon an und für sich die Vorliebe — ohne von der Sachkenntnis zu reden — für bestimmte ritterliche Formen und Gestaltungen (etwa die Gürtelschnalle aus Argeş) bezeugen. Ferner verfügen wir über Beweise dafür, daß die rumänischen Truppen — zumindest die höheren Grade — nach dem Muster der westlichen Heere und mit Elementen der Ausrüstung ähnlich den abendländischen ausgestattet waren (man vergleiche etwa die Keramikplatte aus Succava aus dem 15. Jh., die einen Ritter in eiserner Rüstung mit Pickelhaube darstellt). Andererseits ist bekannt, daß verschiedene abendländische *Chansons de geste* auch an den rumänischen Fürstenhöfen, wenn nicht von einheimischen Minnesängern, so doch zumindest von serbischen und Raguser Lautenspielern vorgetragen wurden, die in diese Gegenden infolge des ständigen Vorrückens der Türken in die Donaugebiete versch-

lagen waren; zu diesen Dichtungen gehörten aller Wahrscheinlichkeit nach *La Chanson de Roland*, *Chançon de Willame* und *Le Couronnement de Louis*.

Trotz all dieser, für eine Vorbereitung günstigen Umstände drang der Ritterroman damals nicht in die rumänischen Kultur ein, und die türkische Welle, die das historische Schicksal der Rumänen vom 15. Jh. an grundlegend änderte, richtete für lange Zeit zwischen den beiden Teilen Europas eine schwer und nur mit Gefahren zu überwindende Schranke auf. Übersetzungen dieser Ritterromane ins Rumänische erschienen erst im 18. Jh., und zwar manche zu Beginn desselben (*Istoria Troiei* — Die Geschichte Trojas wurde vor 1710 aus einer russischen Fassung des Romans von Benoist de Sainte-Maure übertragen) andere gegen Ende desselben, wie etwa (nach griechischen Fassungen) zwei der alten französischen Romane, und zwar *Paris et Vienne* von Pierre de la Cypède nach der Bearbeitung des kretischen Dichters Vincenzo Cornaros mit dem Titel *Erotocrit* im Jahre 1785 oder *Imberie și Margarone*, eine Übersetzung des anonymen Romans *Pierre de Provence et la belle Marguelone* aus dem 15. Jh. nach einer ebenfalls anonymen griechischen Fassung in Versen — Kopie aus dem Jahre 1789. Diese Übertragungen haben offenbar nur noch einen losen Zusammenhang mit den Urtexten, und ihre ursprüngliche Struktur ist entweder verwirrt oder sogar völlig verändert auf dem Umweg über die zahlreichen Fassungen und wiederholten Bearbeitungen, denen sie unterworfen waren; sie sind eher kennzeichnend für das Zeitalter, in dem die rumänische Übersetzung stattfand, d.h. das Ende des 18. Jh. mit seinem neuerlichen Interesse für abenteuerliche Stoffe, melodramatische Konflikte und Liebesgefühle, die alle Prüfungen überstehen, hier und da mit diskreten erotischen Nuancen pigmentiert. In diesem Zeitraum entstanden die Übersetzungen des kleinen Romans *Alcidalis et Zélide* von Vincent Voiture (1772), der Novelle *Arsace et Isménie* von Montesquieu und des Romans *Ismin et Isminia* aus dem 12. Jh. von Eumathios Macrembolites, beide 1794, *Histoire de Sophronime* von Florian, im Jahre 1797 übersetzt und auch gedruckt, *Histoire de Makin* des rührseligen Baculard d'Arnaud (1799), *Raymond et Marianne* des obskuren Louis d'Ussieux (1801–1802), Legenden aus Ovids *Metamorphosen* (die Legende von Pyramus und Thisbe und die von Echo und Narziß), übersetzt von Vasile Aaron um 1805 u.a. Wie ersichtlich, ist die Auswahl weder durch die Vorliebe für ein bestimmtes Zeitalter gekennzeichnet (alle Zeitabschnitte von der Antike bis zu der den Übersetzungen zeitgleichen Literatur sind vertreten), noch solche für irgendeine Tendenz, Schule, Strömung usw., denn auch unter diesen sind alle vorzufinden: Klassizismus, Rokoko, enzyklopädischer Moralismus, Sentimentalismus. Die Vorliebe gilt einzig und allein dem Subjekt, dem epischen Stoff der Erzählung an und für sich und implizit einer bestimmten Vision derselben. All diese aus den verschiedensten Zeitaltern und Literaturen stammenden, aber aus der Sicht eines bestimmten Zeitalters betrachteten und durch die Hände der gleichen Generation von Bearbeitern und Übersetzern gegangenen Texte erhalten gewissermaßen ein gleichartiges Wesen, sie scheinen einer einzigen Sammlung von Geschichten anzugehören, die letzten Endes nichts als einfache Variationen ein und desselben Themas darstellen.

Bereits N. Cartoian zeigte, daß die von den rumänischen Übersetzern benutzten griechischen Zwischenfassungen den ursprünglichen Charakter dieser Romane verändert haben. In erster Linie verzichteten sie auf einen ziemlich umfangreichen Teil des Textes, nämlich denjenigen der durch die darin berichteten Vorgänge den „ritterlichen“ Charakter des Helden oder seiner Auffassungen, die „Courtoisie“ hervorhob¹. Dagegen wird den Stellen, die sich auf die erotische Intrige, die Lieden, Aufregungen und Sorgen der Liebenden beziehen, erhöhte Wichtigkeit beigemessen, und der erotische Charakter tendiert, die heldischen, ritterhaften Züge völlig zu verwischen, vor allem durch die Änderung des quantitativen Verhältnisses zwischen den Episoden, Beschreibungen und Tatsachen als solchen; aber auch dort, wo der Text nicht verschwindet, ist er mehr oder weniger entstellt, entweder infolge Nichtverstehens des Originaltextes oder aber aus dem Bestreben, eine etwas veraltete Schilderung mit der zeitgenössischen Art und Weise des Denkens und Fühlens in Einklang zu bringen. Manchmal spielte sich dieser Vorgang auf neugriechischem Boden ab, wie etwa bei den bereits erwähnten Romanen *Erotocrit* und *Imberie und Margarona*; in andern Fällen trug sich diese „Verjüngung“ in den französischen Vermittlertexten zu, so etwa bei dem mittelalterlichen griechischen Roman *Ismin und Isminia*, der nach der im 18. Jh. seitens der bekannten *Bibliothèque des romans* als „meilleure et plus moderne“ beurteilten französischen Version des Fr. de Beauchamps ins Rumänische übersetzt wurde. Aber auch die rumänischen Übersetzungen, die anfangs dem Vermittlertext sehr getreu folgten, führten mit der Zeit verschiedene Abwandlungen oder Umbildungen ein, die die eigentliche Grundlage, den epischen Kern der Erzählung, dem Geschmack der Zeit bzw. der Leser anzupassen suchten.

Während *Imberie* und *Margarone* kein anhaltender Erfolg zuteil wurde, d.h. es ist nur eine einzige Kopie des Romans aus dem Jahre 1789 bekannt (so daß man also unter Voraussetzung der Existenz einer Originalschrift dieser Übersetzung im ganzen wohl nur zwei Manuskripte vermuten kann), hatte *Erotocrit* mehr Glück und eine bedeutend längere Karriere. Infolgedessen erlitt er auch zahlreiche Abänderungen. Die erste Bearbeitung setzt die Linie des griechischen Vermittlers von Cornaros fort; die Fassung des kretischen Dichters wurde ihrerseits von Dionisie Fotino, einem hohen militärischen Würdenträger (mare serdar) am Hofe von Caragea, Fürst der Walachei, ziemlich frei umgearbeitet und 1818 in Wien, in drei Bänden, durch den rumänischen Bankier Zenovie Hagi Pop, anscheinend einem früheren Kollegen des Autors und seinerseits Verfasser einer griechischen „Rhetorik“ herausgegeben. Dieses Νέος έροτοκρήτος genannte Werk wurde — ebenfalls in Versen — von Anton Pann ins Rumänische übersetzt und 1837 in Sibiu in fünf Bänden gedruckt, die eine beträchtliche Verbreitung erfuhren. Νέος έροτοκρήτος (der Neue Erotocrit) des Dionisie Fotino ist ein, die griechische Lyrik zu Ausgang des 18. Jh. kennzeichnendes, neuanakreontische Werk mit vielen Akrostichen, Wortspielen, schmückenden Beiworten, also — anders ausgedrückt — ein manieristisches Werk; diese Züge sind auch in der Übersetzung von

¹ N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească* (Die Volksbücher in der rumänischen Literatur), Band II, Bukarest, 1938, S. 312 ff.

Anton Pann trotz der unleugbaren Geläufigkeit, die den befähigten Dichter ausweisen, kenntlich. Die erneute Auflage des umfangreichen Werkes gegen Ende des Jahrhunderts hatte einen weiteren Erfolg.

Eine andere Linie setzte die schon erwähnte, ältere rumänische Übersetzung aus dem Ende des 18.Jh. fort, die ziemlich weit verbreitet war, so daß heute noch dreizehn Handschriften in verschiedenen öffentlichen Bibliotheken existieren. Auf diese Übersetzung folgte zu einem unbekannten Zeitpunkt – ungefähr zu Beginn des 19.Jh. – eine andere Bearbeitung, mit dem an einen gemeinsamen Ursprung erinnernden, Titel *Istoria lui Filerot cu Antusa* (Geschichte von Filerot und Antusa), die den „roten Faden“ der Handlung und auch die bekannten Verwicklungen und deren Lösungen mit kleinen Abweichungen in großen Zügen beibehält. Da der Autor dieser Fassung nicht bekannt ist, weiß man auch nicht genau, ob sie auf rumänischem oder griechischem Boden entstanden ist, obwohl ältere Forscher, vor allem V. Grecu und N. Cartoian² vorbehaltlos für die erstere Annahme stimmen. Dem von ihnen angeführten Argument – demzufolge in der griechischen Literatur kein Prototyp der betreffenden Fassung anzutreffen sei – läßt sich ein weiterer Beweis dafür hinzufügen, daß der Vorgang auf rumänischem Gebiet stattgefunden haben muß: in die Erzählung sind hier und da Versstellen eingefügt – Klagen der liebenden Antusa, Gedichte, die die Helden einander sandten u.a. Darunter befindet sich auch die Wehklage Carols, eines der Ritter („rapferer als andre“), mit dem sich Filerot im Turnier mißt, wobei er ihn tödlich trifft:

Ach, geliebte Brüder,
Weint und klagt um mich,
Seufzet schmerzlich,
Denn für einen Bruder
Vergießt Ihr Eure Tränen!
Denn ich muß Euch verlassen,
Gehe von Euch wie ein Trugbild... usw.

Diese Klage ist direkt beeinflusst, besser gesagt sogar kopiert von den Texten, die bei der Totenwache gesungen und psalmodiert zu werden pflegten, in allen Gegenden Rumäniens seit dem 18.Jh. in zahlreichen Handschriften anzutreffen sind und auch bis zum Beginn unseres Jahrhunderts weiter reproduziert, umgearbeitet und abgeschrieben wurden, wie ein Forscher berichtet, der die Texte eines 1914 verstorbenen bescheidenen dörflichen Versemachers (eines Kantors aus dem Kreis Alba) fand und veröffentlichte. Die Texte als solche haben keine stereotype Fassung sondern eher eine elastische Struktur, die wohl eine Reihe von obligatorischen Momenten und einen gewissen Bestand an jedesmal wiederkehrenden Bildern voraussetzt, sich aber den Umständen und vor allem den für den Verschiedenen spezifischen Verhältnissen (Beruf, Alter, Geschlecht, auch sozialer Stellung u.a.) anpassen läßt. Diese *Klagelieder* beginnen mit einem Aufruf an die nächsten Angehörigen („Kommt, Eltern und Ver-

² V. Grecu, *Erotocritul lui Cornaro in literatura românească* (Der Erotocrit von Cornaro in der rumänischen Literatur, „Dacoromania I“ (1920); N. Cartoian, a.a.O.

wandte,/ Vergießt heiße Tränen,/Kommt, Brüder und Schwestern, Schmückt mich mit Blumen,“) oder auch „Oh, hochverehrte Eltern...“, die rituell um Vergebung gebeten werden; es wird erwähnt, daß sich der Tote in eine weite Ferne begibt, aus der es keine Rückkehr gibt („Weint, Brüder, küßt mich,/ Nehmet Abschied von mir,/ Denn ich gehe ins Unbekannte / Und zu Euch kehr ich nie mehr zurück...“; der zu frühe Tod oder das etwaige Vergehen werden bedauert und schließlich das Abschiedsmotiv und die Bitte um Vergebung wiederholt. Zahlreiche derartige Texte, manche unter offenbar gelehrter Beeinflussung seitens der mittelalterlichen Dichtung mit dem Motto *ubi sunt* („Wo ist der vielgerühmte Große Alexander? / Wo ist Nero, der Tyrann? / Wo ist Diokletian?“) wurden von Emil Turdeanu, I. Breazu, Gh. Pavelescu, D. Pop und vielen andern veröffentlicht. Alle feststehenden Elemente dieser Texte finden sich in der Klage Carols in *Istoria lui Filerot cu Antusa* wieder, denn der rumänische Bearbeiter fand es natürlich, das ihm bekannte Muster einer, seiner Ansicht nach sehr ähnlichen Situation anzupassen, ebenso wie früher auch die unbekannten Verfasser der gereimten Chroniken Ende des 18.Jh. vorgegangen waren, die den dramatischen Tod bestimmter Helden, wie etwa den des Statthalters Manolache Bogdan und des Schwertrügers Ioan Cuza am 18.August 1778 besangen. Die Tatsache, daß der Autor dieser Fassung in einem traditionsgebundenen Milieu lebte und (in ethischer, geistiger, künstlerischer u.a. Hinsicht) unter dem komplexen Einfluß der Volkskultur stand, könnte den oben erwähnten Transfer und gleichzeitig auch den moralischen Charakter erklären, den er seiner Erzählung aufzuprägen und trotz des erotischen Gegenstands hervorzuheben sucht.

Der *Prolog* des Romans, der in den meisten Handschriften vorhanden ist und mit Sicherheit auf den rumänischen Bearbeiter zurückgeht, stellt das Werk als eine Veranschaulichung der Torheiten und Irrtümer dar, zu denen die Liebe führen kann: „Welch andre Leidenschaft des Menschengeschlechts ist wohl schwerwiegender und heikler als die Liebe“, die dem Opfer Sinn und Verstand raubt, „denn die, welche sich ihr weihen, sind wie mit Blindheit geschlagen... der ihr Unterworfenen verliert den Verstand und verschleudert sein Vermögen...“ usw. Die Schlußfolgerung ist: „Besser dran und glücklicher ist derjenige, der nicht in die Falle der Liebe geraten ist“ —, der Leser möge ihr also lieber aus dem Wege gehen: „Jeder sollte vor den Pfeilen der Liebe fliehen, denn sie sind äußerst giftig...“. In dieser, in den ersten Jahren des 19.Jh. herauskristallisierten Form wahrte also *Filerot und Antusa* einen moralisierenden, rationalen, letzten Endes klassischen Anschein, selbst wenn die Abenteuer des Helden nicht mehr den Zweck verfolgen, ihm zum Ruhm und zur Unsterblichkeit seines ritterlichen Namens zu verhelfen, sondern ihm die Wahrung und Erfüllung seiner Liebe zu sichern.

Die Umwandlungen gingen aber weiter. 1857 druckte der Advokat Radu Campiniu in Brăila nach einer der weiter oben erwähnten Handschriften eine neue Variante des Romans, die er wiederum mit dem damaligen Zeitgeschmack in Einklang zu bringen suchte, zu diesem Zweck zahlreiche Änderungen im Wortschatz (vor allem durch Neologismen romanischen Ursprungs, die größtenteils ungeeignet waren einführte

und hier und da auch Kürzungen vornahm, um die Handlung dynamischer zu gestalten.

Den moralischen Charakter des Buches hervorhebend („Der Sinn dieses Buches besteht nicht darin, die Sittlichkeit der Gesellschaft nazugreifen, sondern die Leidenschaften, die manchmal auftreten, und deren Folgen aufzudecken“), zeigt Radu Campiniu in seiner kurzen *Einführung*, daß die alte Erzählung von Paris und Vienne jetzt als eine romantische Geschichte betrachtet wurde: „In Wirklichkeit enthält dieser Roman romantische Elemente...“. Melodramatisch weiterentwickelt, wurde *Filerot und Antusa* 1878 noch einmal gedruckt und schließlich im Jahre 1900 von einem auf „Konsumliteratur“ ausgerichteten Verlag, nur aus den lyrischen Stellen bestehend, unter dem vielsagenden Titel *Infocata și nenorocita dragoste a lui Filerot și Antusei* (Die heiße unglückliche Liebe zwischen Filerot und Antusa) in der Art der von diesem Verlag im Lande verbreiteten „Feuilletonromane“ veröffentlicht, bei denen unter einer dick aufgetragenen Ballastschicht noch schwache Spuren der Ritterromane kenntlich sind, die im Grunde genommen den Ausgangspunkt dieser Sensationsliteratur gebildet hatten. Diese Literaturgattung wurde von Schriftstellern, die dieser Bezeichnung würdig sind, und zwar erst in unserm Jahrhundert durch Radu Rosetti rehabilitiert, der das Interesse für die Heldenzeitalter der Geschichte wiedererweckte und die Idee einer „Ritterzeit“ in der rumänischen Vergangenheit durch den Roman *Cu paloșul* (Mit dem Schwert) (1905) akkreditierte, dessen Handlung sich im 15. Jh. zuträgt und in dem ritterliche Sitten, Glauben, Mythen und die „Ritter“ selbst aus jener Zeit eine wichtige Rolle spielen.

Außer dem durch *Filerot und Antusa* vertretenen Typ drang um die Mitte des 19. Jh. auch der „moralische“ Roman ritterlichen Ursprungs, illustriert durch *Genoveva von Brabant*, in die rumänische Literatur ein. Die 1838 von Gr. Pleșoianu nach der ins Französische übersetzten deutschen Bearbeitung von Christopherv. Schmid veröffentlichte kleine Geschichte erfreute sich eines großen Erfolgs, und der Leser war von dem Genre als solchem gefesselt³. Infolgedessen erschienen kurze Zeit darauf mehrere Übersetzungen deutscher und französischer Schriften mit ähnlicher Thematik oder Betrachtungsweise, die ihrerseits den „Apparat“ des Ritterromans nachahmten, der offenbar ein gewisses Prestige erlangt hatte und wohl die literarische Qualität eines Buches und seinen moralischen Gehalt gewährleistete: 1844 übersetzte I. D. Negulici *Iudita franțeză sau Clotilda și Edmond, romanț istoric din al gaselea veac* (Die französische Judith oder Clothilde und Edmund, historischer Roman aus dem 6. Jahrhundert) von J. E. Paccard; 1847 übertrug Ioan Popovici — aus dem Deutschen — den Roman *Ita, grafina din Toggänburg, o istorie foarte frumoasă și plină de învățătură din veacul al doisprezecelea* (Ita, Gräfin von Toggenburg, eine sehr schöne und lehrreiche Geschichte aus dem zwölften Jahrhundert),

³ Für die Orientierung des Publikumsgeschmackes ist es bezeichnend daß, im gleichen Jahr 1838, ein anderer Übersetzer der Romane (allerdings diesmal aus dem Ungarischen), der Pfarrer Efrem Petruța aus Ponorol in Transsilvanien, ein Buchdrucker für seine Übersetzung suchte (vgl. den Brief von Dr. Vasile Pop an G. Bariț aus dem Band *George Bariț și contemporanii săi*, Bd. V, Bukarest, 1881, S. 19–20). Die Übersetzung ist, wahrscheinlich wegen dem Erscheinen von Ploieșteanu Nachdichtung nicht mehr gedruckt worden.

ebenfalls nach einer Bearbeitung von C. von Schmid. 1850 übersetzte G. Ioanid *Rozalinda, contesă de Lindenburg. Istorie din veacul de mijloc foarte morală...* (Rosalinde, Komtesse von Lindenburg. Eine sehr moralische Geschichte aus dem Mittelalter...). Durch diese Übersetzungen und Bearbeitungen wurde im Grunde genommen angestrebt, dem Roman als Gattung das Prestige wiederzuverleihen, das er verloren hatte, und ihm wieder zu einer sittlichen Würde zu verhelfen, die ihm infolge der Unzahl unglaublicher Abenteuer Geschichten abhanden gekommen war, die nur dazu angetan waren, unbefangene Gemüter allzu junger, erfahrungsloser Leser zu entflammen. Im Vorwort zu seiner Übersetzung schrieb Negulici: „Ich weiß, daß der Roman im allgemeinen keinen allzu guten Ruf hat...; obwohl sich unter den Schriften dieser Art manche wirklich sehr schlechte befinden, die völlig aus der Gesellschaft verbannt werden sollten, gibt es auch andre sehr gute, die die Seele erheben und das Herz erfreuen...“. Wahrscheinlich unbeabsichtigt, wurde durch diese Übersetzungen auch eine Unterstützung der Tendenzen einer Neubetrachtung der Geschichte des Mittelalters aus einer romantischen Sicht bewirkt und somit ein Muster vielleicht weniger für die epischen Schemen oder das psychologische Profil der Gestalten des rumänischen Geschichtsromans als für das prunkvolle Gepränge der Ausstattungen, Bauten, Trachten, Festzüge, Turniere usw. sowie auch in gewissem Maße für die diesen Gestalten hier und da beigegebenen – offenbar anachronischen – Überreste einer Ritterideologie geliefert. Hier her gehören *O duşmănie cu bun sfîrşit* (Eine Feindschaft mit gutem Ende) von I. Al. Lapedatu, vor 1874 geschrieben (Lapedatu veröffentlichte auch einen Artikel über das Rittertum des Mittelalters, sein Leben und seine Poesie, in „Albina Pindului“, 1868), *Palatul fermecat* (Der verzauberte Palast) von G. Baronzî (1883) und viele andere immer unbedeutendere, bis zu der Konsumliteratur von N. D. Popescu, die den rumänischen Büchermarkt Ende des vorigen Jahrhunderts überschwemmte und erst durch das Auftreten von M. Sadoveanu zum Verschwinden gebracht wurde, der – ohne gegen die Regeln des Genres anzugehen – diese Literaturgattung aus ihrer Kondition der Minderwertigkeit heraushob.

Außer den beiden hier beschriebenen Etappen des Eindringens des Ritterromans in die rumänische Literatur, entsprechend eigentlich zwei verschiedenen Betrachtungsweisen, von denen jede eine bestimmte Seite der Rittermoral – eine die Kriegerehre und die andre die Tugend der Treue und des Gehorsams – verfolgte, könnte man noch von einem dritten Typ sprechen, der auf den Ritter und die Ritterliteratur ein ganz neues Licht wirft – als Ergebnis einer bis zur Ironie gehenden vollständigen Distanzierung; das gilt vor allem für die Übersetzungen der spanischen Romane *Don Quixote de la Mancha* und *Lazarillo de Tormes*, die zwei verschiedenartige Aspekte der ausgehenden Ritterzeit gegenüberstellen. Don Quixote verkörpert den Anachronismus der Ritteridee aus einer humanistischen Sicht, den grandiosen, tragischen Niedergang einer Welt, die verschwindet, weil sie sich weigert, ihre Ideale abzuwandeln. Der Picaro veranschaulicht den Anachronismus der gleichen Idee und zeigt, wohin die Abwandlung eben dieser Ideale führen würde, denn er bedeutet nichts anderes als eine Karikatur des Don Quixote, den Reflex seines Profils in den vergänglichsten, fließenden Gewässern der Zeit.

RUMÄNIEN UND RUMÄNISCHES IN DEN LETZTEN AMADIS-BÜCHERN—ANMERKUNGEN UND ANREGUNGEN

MARIA ANTONIA NICOLAU ESPADINHA
Lisabo

Im Zentrum der „Libros de Caballerias“ stehen ohne Zweifel die Bücher des Amadisromans, die teils stilistisch teils motivisch auf viele andere Werke aus der Gattung der Ritterbücher eingewirkt haben. Der aufmerksame Leser wird jedoch unter denmacherlei Veränderungen im Inhaltlichen und im Sprachlichen im Verlauf der Amadis-Fortsetzungen zweierlei auffallende Verschiebungen feststellen können: einmal die Verlagerung der Lokalisierungen, zum andern die stofflichen Wechsel und Wandlungen aus einem mehr dem Märchen verpflichteten Milieu in den Bereich der Sage.

Ist für die frühen Bände sowohl die Lokalisierung in den Norden Europas eindeutig — „Das Schloß Miraflores lag zwei Meilen von London entfernt“¹ lesen wir im 2. Buch des Amadis —, selbst wenn oft vom griechischen Raum die Rede ist, so führen uns die letzten Bände in jene Regionen, die aus den Türkenkriegen bekannt und für die damaligen Leser aktuell geworden waren. Werner Mulertt² hat schon seinerzeit darauf hingewiesen, daß der Fall von Konstantinopel — und fast noch mehr jener von Trapezunt — als historische Fakten erst spät in den Amadis-Komplex eingedrungen ist, dann aber umso mehr Bedeutung gewonnen hat. Freilich müssen wir davon ausgehen, daß zu der Zeit, in die man wohl die Urfassung der ersten Bände des Amadis ansetzen muß, das heißt für die Mitte des 14. Jahrhunderts, Konstantinopel ebenso wie das Kaiserreich Trapezunt noch bestanden haben. Aber man darf auch nicht übersehen, daß die späten Bände dieses Stoffes nicht mehr im iberischen Raum sondern in Mitteleuropa, d.h. Deutschland und Frankreich, entstanden sind bzw. ihr Publikum finden sollten. Und für diesen Leserkreis waren die Auseinandersetzungen mit den Türken von einer ganz anderen Aktualität.

Das allzu Phantastische und Märchenhafte, ja das ganz und gar Unglaubliche der Amadis-Bände etwa vom 10. Band ab, führte zu gewissen Wünschen, das Erzählte wieder glaubhafter zu machen und aus der reinen Fiktion in eine Umwelt und eine Zeit zu versetzen, die dem Publikum näher stand. Zunächst erfolgte das nur in der Wahl der Personennamen, dann auch in der Bevorzugung griechischer — zumeist anti-

¹ Garci Ordoñez de Montalvo, *Amadis von Gallien* (nach der Ausgabe des Jahres 1508 übersetzt von Fritz Rudolf Fries), Stuttgart, 1977, Band 2, S. 84.

² Werner Mulertt, *Studien zu den letzten Büchern des Amadis-romans*, Halle, 1923, S. 10.

ker — Ortsnamen und auch Motive. Mit welchem Amadisbuch Trapezunt (Trebisonda) eindeutig zum Haupthandlungsort wurde, ist umstritten. Bereits im 6. Band klingt diese Stadt an, während Konstantinopel zurücktritt.

Aber erst mit den letzten Bänden — vom 21. Buch an — begegnen wir auch rumänischen Ortsnamen sowie Personenamen, hinter denen man rumänische Originale vermuten darf.

Im 22. Buch werden dann die Moldavier zu Haupthandlungsträgern, und ein König „Gelodan von Moldavien“ zu einer der Hauptgestalten. Es ist aber zumeist die Walachei und nicht die Landschaft Moldau, in welcher sich die Kämpfe abspielen. Mulertt sagt richtig: „Von den geschichtlichen Verhältnissen der Episode ist kurz zu sagen: das Bild bleibt das gleiche wie bei den geographischen, d.h. anscheinend phantastisch. Manche Vorgänge, z.B. von 1462, könnten in Frage kommen, die Belagerung von Chilia durch Stephan, den Fürsten der Moldau, und der ziemlich erfolglose Beutezug, den die Türken in demselben Jahre in die Karpathen unternahmen, wobei ein früherer Sandschak von Morea der eine der Führer ist.“³

Chilia ist aber nicht der einzige Ort, der im Amadis genannt wird. Wir finden besonders häufig „Fellinum“, weiter „Serin“, „Achla“ und „Siraquia“. Serin könnte — wie Mulertt meint — Turnu Severin sein. Mulertt irrt aber, wenn er schreibt: „Anderes ist gut erfunden: Achla, Fellinum mögen dem Laien so klingen, als handle es sich um Orte Südun-garns oder der anschließenden Länder.“⁴

Karlinger hat darauf aufmerksam gemacht⁵, daß für die Ortsnamen verschiedener Reisebücher des ausgehenden 16. Jahrhunderts die „Cosmographia“ von Sebastian Münster aus dem Jahre 1544 (Basel) von grundlegender Bedeutung gewesen ist. Und in der Tat findet sich bei Münster auf einer Karte (dlv) eine Stadt „Felsinum“ am westlichen Ufer des Prut. Es dürfte sich dabei wohl um das heutige Fălciu handeln. Ebenso ist ein Achla in der „Valachia Magna“ verzeichnet, freilich so vag lokalisiert, daß eine klare Bestimmung des Ortes schwer fällt. Man denkt dabei auch an das ebenfalls auf Karten bezeugte Val Achia, möglicherweise aus schlampiger Schreibung oder Trennung der „Valachia“ oder „VALACHIA“ entstanden. Weiter stößt man auf Münsters Karten (auch Karte 56 „Beschreibung des Ungarlands / Polands / Russen / Lit-taw / Walachei / Bulgarei etc.“ ist nicht uninteressant) auch auf „Kylia“, „Provada“, „Calcacea“, „Sosauquia“ (wohl Suceava), welch letzteres an das Siraquia der Amadisbücher erinnert, während die anderen Orte in ihren Anklängen erst zu untersuchen wären.

Mulertts Annahme ist hier also sicher nicht haltbar, und es geht um mehr als nur „gut erfunden“.

Unter den Personennamen müßte man die auf „ul“ auslautenden — wie „Nabrapul“ — sowie die mit den Endungen auf „dach“ (Merodach) und die vielen auf „an“ einmal kritisch betrachten.

Es handelt sich jedoch nicht nur um Namen, die uns in rumäni-sches Gebiet führen. Auch was die Motivik — vor allem in der Zauber-

³ Mulertt, S. 15.

⁴ Mulertt, S. 15.

⁵ Vorgetragen in einer Vorlesung über romanische Reiseliteratur.

welt — betrifft, scheinen einige konkrete balkanische, wo nicht ausgesprochen rumänische, Vorlagen existiert zu haben.

Wir erinnern uns, daß der Großteil der Motive und Requisiten der ersten Amadis-Bücher aus bretonischen und irischen Quellen stammt. Genannt sei als pars pro toto nur das Zauberschloß des 2. Buches⁶, ... und die dritte Behausung, der kreisende Palast genannt, war ein Haus, das sich dreimal am Tage und dreimal in der Nacht so schnell um sich selbst drehte, daß, wer sich darin befand, glaubte, die Sinne verwirren sich ihm.“ Dieses sich drehende Schloß ist noch in modernen irischen Volkserzählungen ein häufiges Motiv⁷. Es ist uns schon aus der altirischen Heldensage vertraut; so hat in der Sage -,„Fled Bricrend“ (Das Fest des Bricriu), der Held Curoi ein Schloß, das sich so schnell wie ein Mühlstein dreht. Ein anderes sich drehendes Schloß finden wir in der altfranzösischen „Karlsreise“, wo sich der Palast des Königs Huon von Konstantinopel durch den Wind wie ein Wagenrad dreht.

Von derlei keltischen Elementen nehmen die letzten Amadis-Bücher im großen und ganzen Abschied, und unter den Zauberrequisiten und Wundererscheinungen finden sich dafür manche, die möglicherweise rumänischer Provenienz sein dürften. Vor allem manche Phantome und fliegende Wesen erinnern uns an jene oft sehr spukhaften Figuren, von denen uns Ovidiu Birlea⁸ deutliche Analysen vermittelt hat.

Die Magie der letzten Amadis-Bücher erinnert überhaupt mehr an barocke Zauberküchen und an rumänische Schwarzkünstler auf Faustpfaden als an die Jenseitswesen der ersten Bände. Leider liegen hierzu noch keine konkreten Studien vor, und es wäre zu eruieren, welche Quellen für balkanische Volksvorstellungen damals einem mitteleuropäischen Autor zur Verfügung gestanden sind. Das genannte Buch von Münster ist dabei zu berücksichtigen, denn außer geographischen und historischen Angaben — beide von mehr oder weniger Zuverlässigkeit — enthält es mancherlei Material aus dem Bereich der Volkssage und der Wanderaneddote. Die Illustrationen zeigen dabei, daß auch für phantastische Vorstellungen und Darstellungen genügend Raum bleibt. Auch der „streng tyrannisch man Dracula“ fehlt darin keineswegs.

Es sind aber noch detaillierte Studien nötig, um festzustellen, was von den verhexten Dingen und zauberhaften oder unerklärlichen Fällen — etwa die Blutmagie — aus dem Südosten stammen könnte.

Hier stehen wir noch an der Schwelle unerforschter Bezirke wie der Held Galanor, dessen Schloß nur zwei Meilen von Gran (in Ungarn) entfernt liegt und der dennoch fast an der Grenze der real-bekannten Welt steht. Was jenseits existiert, ist wohl vom Hörensagen her bekannt, aber im Detail ein geheimnisvolles Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Ein „Tourtaucon“ in Sylvanien (es dürfte etwa in der Gegend von Târgul-Mureş zu suchen sein) wird zum Ort der Begegnung zwischen Galanor und einem ursprünglich ungarischen, nun aber schon vierzig Jahre in Sylvanien lebenden Mönch. Moldauisches Klosterleben taucht — zumeist etwas konturlos — mehrfach auf.

⁶ Amadis, siehe oben! Rand 2, S. 222.

⁷ Siehe auch: Ludwig Mühlhausen, *Diarmuid mit dem roten Bart. Irische Zaubermärchen*, Kassel, 1956. S. 50 (Iolan Airiminic).

⁸ Ovidiu Birlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, 1976.

Zu den motivischen Parallelen gehört auch die Geschichte vom Inzest, die uns an das rumänische Märchen „Der Mann, der 99 Popen tötete“⁹ gemahnt. Der Ausgang zeigt freilich nicht die Verbindung von Tragik und Erlösungsglauben, sondern ist dem Stil des Amadis angepaßt.

Das alles kann und will lediglich andeuten, daß Beziehungen bestehen, deren Ausmaß erst noch konkret zu untersuchen wäre. Eine solche Erforschung könnte nicht nur den stilistischen und inhaltlichen Wandel zwischen den frühen und den letzten Amadis-Büchern verständlich machen helfen, sie wäre darüber hinaus ebenso für die Frage aufschlußreich, welche Elemente der rumänischen Welt des 15. und 16. Jahrhunderts in der mitteleuropäischen Belletristik Aufnahme gefunde haben könnten¹⁰.

⁹ F. Karlinger, Bohdan Mykytiuk, *Legendenmärchen aus Europa*, Düsseldorf, 1967, S. 145.

¹⁰ In ihrem diesen Thema gewidmeten Studium glaubt Anita Belciugăţeanu daß Gelodan von Moldavien, den moldawischen Fürst Ştefan den Großen (1457—1504) zum Vorbild hat ; cf. Anita Belciugăţeanu, *Reflets d'histoire roumaine dans les derniers livres d'Amadis de Gaules*, in *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature comparée offerts à Charles Drouhet*, Bucarest, 1940, p. 29-46.

DAS BILD DER RITTERLICHEN WELT IN DER RUMÄNISCHEN VOLKSBALLADE

JOHANN PÖGL
(Salzburg)

1. URSPRUNG UND THEMATIK DER RUMÄNISCHEN VOLKSBALLADE ALS WERTMESSER DER AUTHENTIZITÄT IHRER HISTORISCHEN AUSSAGEN

Dem Versuch einer Darstellung der ritterlichen Welt, wie sie uns in der rumänischen Volksballade entgegentritt, muß die Beantwortung zweier Fragen vorangestellt werden:

1. Welchen historischen Epochen des Landes sind die in den Balladen geschilderten Ereignisse zuzuordnen?
2. In welchem Maße entsprechen diese Ereignisse, soweit sie nicht der mythologischen Welt des Märchens nachempfunden sind, der historischen Wirklichkeit?

Zur Beantwortung der ersten Frage: Die rumänische Volksballade erreichte ihre Hochblüte zwischen dem 16. und dem 19. Jahrhundert. Dieser Zeitraum sowie die zwei vorangegangenen Jahrhunderte waren in Rumänien durch die permanente Abwehr äußerer Feinde gekennzeichnet. Das Fehlen einer starken Zentralgewalt bot Anlaß für zahlreiche Feudalfehden und das Volk litt unter der ständigen, sowohl von der ansässigen Adelschicht als auch von landesfremden Despoten praktizierten Unterdrückung und Ausbeutung. Diese drei geschichtlichen Faktoren bilden den thematischen Vorwurf der rumänischen Volksballade, soweit diese auf die Welt des ritterlichen Helden Bezug nimmt. Wir finden in diesen Balladen Episoden aus dem Abwehr- und Befreiungskampf gegen Türken und Tataren, außerordentliche Ereignisse aus der feudalen Welt der Fürstenhöfe und insbesondere die Auflehnung des Volkes gegen Unterdrückung und Ausbeutung geschildert.

Die Frage nach der historischen Authentizität des in der rumänischen Volksballade Ausgesagten finden wir in der einschlägigen Literatur zum Teil auf sehr widersprüchliche Weise beantwortet. P. Caraman¹ und Al. Russo sehen sie als eine rumänische Schöpfung an², in der wesentliche historische Fakten festgehalten wurden. So bezeichnet sie Russo in Anlehnung an Herder als ein Archiv des Volkes, mittels dessen man die dunkelste Vergangenheit wieder auferstehen lassen könne.³ Diese Ansicht

¹ P. Caraman, *Contribuții la cronologizarea și geneza baladei populare române*, „Anuarul Arhivei de folclor,” I (1932), pp. 52—103, II (1933), S. 21—88.

² Al. Russo, *Scrieri*, publicat de P. V. Haneș. București, 1908.

³ *Ibidem*, S. 186.

wird auch von I. C. Chițimia vertreten, der allerdings nur jenen Balladen historischen Charakter zugesteht, die über Ereignisse an den Fürstenhöfen berichten.⁴ Eine andere Antwort auf diese Frage findet D. Caracostea, der die Existenz des epischen Liedes durch den Mythos und nicht durch die historische Realität bestimmt sehen will. Die Balladen enthielten demnach den Ausdruck primärer menschlicher Erfahrungen, die, kristallisiert zu Themen mit weiter Verbreitung, auf die alten Mythen zurückzuführen seien.⁵

Eine Antwort auf die Frage der Brauchbarkeit der Volksballade als historische Quelle suchen Mihail Pop und Pavel Ruxăndoiu zu finden, indem sie die Entwicklung des rumänischen Epos mit der Entwicklung des Geschichtsbewußtseins seiner Schöpfer in Verbindung bringen. Ausgehend von der die jeweilige Entstehungsphase der Balladen auszeichnenden Denkweise und Mentalität des Menschen, unterscheiden sie zwischen drei Gattungen der Ballade: dem „Phantastischen Epos“, das einer mythologisch-magischen Denkweise entsprang, dem „Heldenepos“, dem eine heroische Denkweise zugrundeliegt, und der „Heiduckenballade“, die eine konkrete Denkweise und einen realistischen Handlungsvorwurf erkennen läßt.⁶

Das Bild der ritterlichen Welt — unabhängig von seiner historischen Authentizität A — erscheint in der rumänischen Volksballade reduziert auf eine Darstellung des Protagonisten, des ritterlichen Helden, und seiner Verhaltensweisen; es informiert nur in sehr knapper und simplifizierter Form über soziale und politische Verhältnisse der Epoche und verbleibt in der Ausmalung des Zeitkolorits, in der Beschreibung der äußeren Lebensumstände der Helden, ihrer Feindbilder, Ausrüstung u.dgl. eher skizzenhaft.

Eine Untersuchung des Erscheinungsbildes dieses Heldentypus rumänischer Provenienz bewirkt in erster Linie eine Loslösung vom Bild des Ritters westeuropäischer Prägung, wie es beispielsweise das Rolandslied oder die Gralssage vermitteln. In der rumänischen Volksballade suchen wir vergeblich nach dem für die westliche Sphäre typischen, geharnischten Reiter, der der feudalen Welt des Früh- und Hochmittelalters entstammt. Wir stoßen vielmehr auf eine in ihrer gesellschaftlichen Zuordnung völlig offene Figur, die in jeder vom rumänischen Epos thematisch erfaßten Epoche ihre Vertreter hat. Wir suchen auch vergeblich nach der Bezeichnung Ritter — rumänisch „Cavaler“ — oder nach dem volkstümlichen Ausdruck für Reiter, „Ciur“. Der Protagonist erhält im epischen Lied der Rumänen die Bezeichnungen „Voinic“ oder auch „Viteaz“. Diese stehen für einen Kanon heldenhaften Verhaltens, dessen Besonderheiten physische Kraft, Mut, Entschlossenheit, Ehre, Stolz, Gewandtheit und ein ästhetisches Gefühl für den Kampf sind. Weitere Attribute sind Vaterlandsliebe, Abscheu vor Verrat und Feigheit und Optimismus in Hinblick auf einen endgültigen Sieg über den Feind.

Diese Charakterisierung des rumänischen Helden wird jedoch nicht — wie im Falle des Ritters typus Westeuropas — mit einer Fixierung seiner

⁴ I. C. Chițimia, *Poezia populară narativă*, „Studii și cercetări de istorie literară și folclor“, IV (1957), nr. 3—4, S. 613.

⁵ Vgl. Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, București, 1964, I, S. 68.

⁶ M. Pop, P. Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, 1976, S. 281—318.

Herkunft verbunden. Die gesellschaftliche Einstufung unterbleibt entweder völlig oder ergibt sich allein aus der konkreten Funktion, die dem Protagonist zugewiesen wurde. Von diesen Funktionen ausgehend, können wir demnach zwischen vier in der rumänischen Volksballade figurierenden Heldengestalten unterscheiden. Es sind dies der der mythologischen Welt des Volksmärchens entstammende Protagonist der „Phantastischen Ballade“, die in Konflikt mit einem das Land von außen bedrangenden Feind befindliche, sagenhafte Gestalt der „Heldenballade“, die in Feudalkämpfe verwickelten Protagonisten der „Historischen Ballade“ und die in ihrer Rolle als Kämpfer für Freiheit und soziale Gerechtigkeit authentischen, in der „Heiduckenballade“ geschilderten Räuber- und Freischärlergestalten.

2. DER HELD AUS DER MYTHOLOGISCHEN WELT DES MÄRCHENS

Rumänische Volksballaden, deren Protagonisten sich in einer magischen Sphäre bewegen und sich gegen jenseitige, mythologische Wesen bewähren müssen, lassen eine enge Verwandtschaft mit dem Volksmärchen erkennen. Sie übernehmen neben der mirakelhaften Thematik des Märchens auch teilweise dessen prälogische und sprunghafte Erzählweise, so daß in einigen Fällen von einer Versifikation des Volksmärchens gesprochen werden kann.

Wir finden sowohl im Märchen als auch in der Ballade die Gestalt des Helden umgeben von Feen, menschlichen und tierischen Monstern wie dem Riesen, dem „Schwarzen Derwisch“, dem Drachen oder der Schlange. Auch die mit dem Menschen auf geheimnisvolle Weise in Kontakt tretende Natur — wie z.B. der sprechende Fluß oder Wald — ist in beiden Gattungen anzutreffen.

Die „Phantastische Ballade“ schildert ihren Helden vornehmlich in den drei folgenden Situationen: bei der Suche nach einer Braut und im Kampf um sie, in der Konfrontation mit menschlichen oder tierischen Monstren und bei der Befreiung einer anderen positiven Gestalt, wie der Schwester, der Braut, des Sohnes oder Bruders, aus der Gewalt eines überirdischen Zauberes.

Kennzeichnend für die Darstellung und Charakterisierung des Helden ist die Hyperbel. Er besitzt in der „Phantastischen Ballade“ nicht nur übermenschliche Kräfte, außerordentliche Schlaueit und Geschicklichkeit im Kampf, sondern ist, wie z.B. die aus den „Heldenballaden“ übernommenen Figuren Baba Novac und dessen Sohn Gruia, mit einer Stimme von übernatürlicher Lautstärke ausgestattet, bei deren Erschallen die Berge erzittern, die Blätter von den Bäumen fallen und der Himmel sich verfinstert. In der Ballade „Voinicul“ zeichnet sich der Held durch blendende Schönheit aus; in seiner Rolle als Brautwerber verhält er sich eher passiv und verläßt sich auf die kluge Umsicht seines sprechenden Pferdes.

Die den Protagonisten der Ballade umgebenden positiven und negativen Gestalten sind ebenfalls märchenhaft oder durch eine Überzeichnung bestimmter Eigenschaften gekennzeichnet. Wie gerade erwähnt, spielt hierbei das Pferd des Helden eine erstrangige Rolle, das in einigen Balla-

denvarianten zu seinem Herrn spricht und ihm bei der Bewältigung seiner Aufgabe zur Seite steht. Frauengestalten wie die der vom Helden umworbenen Braut oder die der aus den Klauen eines Ungeheuers zu befreienden Schwester oder Geliebten bleiben in der „Phantastischen Ballade“ meist ohne Profil. Die Darstellung beschränkt sich auf eine Hervorhebung ihrer Schönheit und nur in wenigen Varianten erfahren sie eine genauere Charakterisierung. So z.B. in der Ballade „Voinicul“, in der die Braut des Helden folgendermaßen beschrieben wird :

DER HELD IM KAMPF GEGEN TÜRKEN UND TATAREN

Die Feindbilder des Helden sind wie im Märchen fast durchwegs mythologische Gestalten. Am häufigsten treten auf : der Drache, die Schlange, menschliche Unwesen wie der Riese, die Wildfrau oder der schwarze Derwisch, dessen pechschwarze Haut platzt und Blut hervorquellen läßt und aus dessen Herz eine Viper kriecht, die den Helden verfolgt und verschlingt. Aber auch eine vom Helden als Gemahlin verschmähte Fee kann zur Gegenerin werden, wie in der Ballade, „Gruia lui Novac și zina“, in der die Fee Magdalina ihren Geliebten, Gruia, mit einem Pfeil tötet, weil dieser sie verlassen hat. Novac, Gruias Vater, bringt jedoch die Fee in seine Gewalt und zwingt sie, seinen Sohn wieder zum Leben zu erwecken. Sie wird zuletzt von Gruia in Stücke geschlagen und zu Asche verbrannt.

In den meisten der Balladen ist die Handlung positiv angelegt : der Held besiegt durch seine übermenschliche Kraft und Gewandtheit oder auch durch List seine Gegner ; seltener erreicht er das von ihm angestrebte Ziel — z.B. die Eroberung des von ihm geliebten Mädchens — durch das Eingreifen seines Pferdes oder eines anderen nichtmenschlichen Wesens. Der Held der Ballade ist immer bewaffnet und beritten. Er wird zumeist auf einem Rappen reitend dargestellt und benützt im Kampf das Schwert, Pfeil und Bogen, den Speer oder die Lanze. Aber auch die Viehgabel oder eine Pflugschar können ihm zur Vernichtung des ihn bedrohenden Untieres dienen.

3. DER HELD IM KAMPF GEGEN TÜRKEN UND TATAREN

Eine weitere Thematik der rumänischen Volksballade stellt der Kampf des Helden gegen die ins Land drängenden Türken und Tataren dar. Man kann hierbei jedoch nicht von einer ausschließlich das heroische Element beinhaltenden Thematik sprechen, sondern nur von einer thematischen Zone, die bedeutende Interferenzen mit anderen Kategorien aufweist. So finden wir im Umkreis des sogenannten Heldenepos — sein thematischer Kern ist, wie schon gesagt, der Konflikt zwischen Rumänen, Türken und Tataren — uralte mythologische Motive wie z.B. die Suche nach der geraubten Braut oder Gemahlin oder die Wiederfindung verfremdeter Brüder.

⁷ Amzulescu, *Balade populare românești*. I, S. 412.

In den meisten der siesem „Heldenzyklus“ zugehörigen Balladen wird von kleinkriegartigen Gefechten zwischen Rumänen und Türken entlang der die Frontlinie bildenden Donau berichtet. Ein geringerer Teil zeigt den Helden im Abwehrkampf gegen die bereits nördlich der Donau agierenden türkisch-tatarischen Kriegsscharen. Das Drama eines von seinen Feinden überwundenen und gepeinigten Volkes findet hierbei seine Darstellung in zahlreichen Episoden, in denen Mord und Folter, Brandschatzung, Verschleppung, Gatten- und Kindesraub sowie die vom Feind versuchte Islamisierung der besetzten Gebiete das Gerüst der Handlung bilden.

In der „Heldenballade“ kompensierten die unterlegenen Rumänen ihre Demütigung und Hoffnungslosigkeit, indem sie durch die Gestalt des Helden das Wunschbild einer erfolgreichen Abwehr und Vernichtung des Feindes Wirklichkeit werden ließen. Der Siegeswille und Freiheitsdrang der Bevölkerung wird in der Ballade durch die Darstellung des Recken als Kämpfer mit übermenschlicher Kraft und Geschicklichkeit ausgedrückt und erfährt eine Übersteigerung nicht nur in der Verächtlichmachung des Feindes, sondern sogar noch in der Verlegung des Kampfesgeschehens nach Târgigrad (alter bzw. volkstümlicher Name Konstantinopel), der Metropole des osmanischen Reiches.

Die Funktion des Helden ist genau determiniert: er fungiert als Verteidiger der Grenzen des Landes, als Freiheitskämpfer im Landesinneren agierend, als Retter vom Feind verschleppter Angehöriger oder auch als Verteidiger der christlichen Religion. In einigen Fällen wird der Kampf als ein Kräftemessen zum Selbstzweck oder der Feind ein Opfer der Beutelust und des Übermutes der Protagonisten.

Wie schon in den Epen mythologischen Inhalts ist die Darstellung des Helden, seiner äußeren Erscheinung, seiner Fähigkeiten und charakterlichen Eigenschaften durch die Übertreibung gekennzeichnet. Auch hier tritt die Absicht der Kompensierung der durch Unterwerfung und Demütigung hervorgerufener Unterlegenheitsgefühle des Rumänen zutage, wenn insbesondere die Kampfkraft des Helden in auffälliger Weise überzeichnet wird. In der „Phantastischen Ballade“ war der Recke mit einem übernatürlichen Wesen konfrontiert, im Heldenlied wird der Gegner durch eine Macht aus dem menschlichen Bereich repräsentiert. Um die heroischen Charakterzüge des Helden auf besonders eindrucksvolle Weise zum Ausdruck zu bringen, wird ihm der im Rahmen menschlicher Konditionen dargestellte Feind in übermächtiger Vielzahl entgegengestellt, so daß seine Besiegung durch die Helden, so wie die Überwindung überdimensionaler Tiergestalten in der phantastischen Ballade, die Außergewöhnlichkeit des Recken dokumentiert.

Als Beispiel hierfür kann die Ballade „Roman Voinicul“ herangezogen werden, in der der Held, auf sich allein gestellt, gegen zwanzigtausend Türken und Tataren zu kämpfen hat und nach einem drei Tage währenden Kampf, in der alle Feinde getötet werden — sie „fallen wie die Blätter im Herbst“ —, das Schlachtfeld als Sieger verläßt. Doch auch diese durch die Hyperbel gekennzeichnete Schilderungsweise verzichtet nicht gänzlich auf eine die „Heldenballade“ in die Nähe des Sagenhaften rückende Realistik: die durch den langen Kampf bedingte Überbeanspru-

chung von Pferd und Reiter und ihre Folgen finden in diesem Fall eine sehr wirklichkeitsnahe Darstellung :

„Tot tăia, cit îmi tăia, / Toată ziua pân'noptă, /
 Și-alte trei zile și nopți, / Și trei albe dimineți, /
 Până fața-i gălbinea, / Ochii negri-mpănginea, /
 Săbioara-și otrăvea, / Murgulețu-și nebunea.“⁸

Sowohl in der „Phantastischen Ballade“ als auch in der „Heldenballade“ treffen wir auf die Heldengestalten des Baba Novac und seines Sohnes Gruia. Baba Novac dürfte der historischen Figur des serbischen Heiducken Starina Novak nachempfunden sein. Von ihm wird berichtet, daß er sich als Haptmann im Heer des Mihai Viteazul durch besondere Tapferkeit auszeichnete und schließlich als Gefangener der Türken am Scheiterhaufen endete. In der rumänischen Heldenballade lebt er als ein mit übermenschlichen Kräften und außergewöhnlicher Schlaueit begabter, von den türkischen Feinden gefürchteter Kämpfer fort. Auch die Schilderung dieses Recken und seiner Gefolgschaft wird von der Hyperbel bestimmt : er besiegt jede feindliche Übermacht, überwindet mit Zauberkraften ausgestattete Gegner durch List, reißt Bäume samt ihrer Wurzel aus oder tötet seine Angreifer durch überlaute Schreie. Selbst vitale Bedürfnisse des Helden zeigen ungewöhnliche Ausmaße : er konsumiert Unmengen Weins, den er aus sieben Eimer fassenden, hölzernen Bocksbeuteln trinkt, oder verschlingt gebratene Schafe und Ochsen. In betrunkenem Zustand kann er auch von den Feinden überwunden werden, um aber sogleich, von seinen Mitstreitern befreit, die Widersacher zu vernichten.

Dem in seinen positiven Qualitäten überzeichneten Helden wird in der Ballade die verunglimpftete Gestalt des Feindes gegenübergestellt. Die Verachtung des Gegners wird durch negative Attribute wie Feigheit und Schwäche — dargestellt durch die Niederlage des Feindes trotz zahlenmäßiger Überlegenheit — durch die Verunglimpfung seines Äußeren (kleinwüchsig, dunkelhäutig, dicklippig) aber auch durch die Hervorhebung seiner Grausamkeit ausgedrückt. Das Gesamtbild des Türken als verachtenswertes und als Gegner nicht für voll zu nehmendes Individuum wird durch die Bezeichnung „Tureleț“ (Diminutiv von „Ture“) umrissen.

Der vergebliche Versuch der türkischen Besetzer, so wie im südslawischen Raum auch in Rumänien der Bevölkerung ihre Religion aufzuzwingen, stellt den Handlungsrahmen der Ballade, „Iancul mare“ dar, in der sich der Held, der Bojar Iancu, für die Gegenleistung von jeweils fünfzig Schafen, Ochsen und Stuten aus dem Stall des Sultans bereit erklärt, zum Islam überzutreten. Er zwingt jedoch die in der Moschee versammelten türkischen Würdenträger mit vorgehaltenem Schwert, gebratenes Schweinefleisch zu essen, und macht sie so ihrerseits ihrem Glauben abtrünnig.

Das sagenhafte Element der „Heldenballade“ wird durch die in den meisten Varianten exakt angegebenen Örtlichkeiten des Geschehens unterstrichen. Wie bereits erwähnt, stellte die Donau die Hauptkampflinie

⁸ *Ibidem*, II, S. 163.

nie des rumänischen Verteidigungskrieges dar. Daher tauchen Ortsnamen wie Vidin oder Dii, Calafat und Nikopolis in vielen Varianten auf; aber auch Sädte im Landesinneren, wie Craiova oder Bukarest, finden als Kriegsschauplätze Erwähnung. Wie in den „Phantastischen Balladen“ spielt der Wald als Heimat und Refugium des Helden, aber auch als dessen Verbündeter und Beschützer eine Rolle. Es zeigt sich darin der starke Hang des Rumänen, die Natur an unerhörten Ereignissen, die aber nur die menschliche Sphäre beeinflussen, teilhaben zu lassen. So schildert die Ballade „Moldovean Dobrogean“ die Verschleppung von Burschen, Mädchen und Frauen durch die Tataren, in deren Folge die Blätter der Bäume welken. Der Held erfährt durch den Wald von diesem Unglück und kann sich so zur Befreiung der Gefangenen aufmachen.

Neben dem Pferd finden wir in den Balladen, die vom Kampf der Helden gegen die Türken berichten, das auf der Donau und seinen Nebenflüssen eingesetzte Schiff als Fortbewegungsmittel erwähnt. Dieses Requisit wird jedoch nur ungenau beschrieben: es ist alt, groß in einem Fall mit Fenstern ausgestattet oder mit „neuen Rudern“ bestückt. Mehr Beachtung findet hingegen das Pferd. Es ist als Reittier des Helden zumeist ein Rappe, mit wertvollem Zaumzeug ausgestattet, und besitzt in einigen Varianten die Fähigkeit der menschlichen Sprache. Das Pferd des türkischen Gegners wird meist als klein und falb beschrieben.

Die Bewaffnung des Helden besteht aus dem „Paloş“ (Krummschwert), dem Schwert, der Lanze, dem Bogen und dem „Buzdugan“ (Streitkolben), der in der Ballade als eine Art Wunderwaffe dargestellt wird. Auch die Beschreibung der Kleidung des Helden ist durch die Hyperbel gekennzeichnet, wie z.B. in der Ballade „Novac-Baba Novac“, in der der Held einen Pelzmantel, aus der Haut von fünfzig Wölfen verfertigt, trägt:

„Iar Novac, Baba-Novac, / Din cincizeci de piei de lup /
Şi-a făcut cojoc pe trup, / Guleraş nu i-a ajuns. /
Dar unchiu-său, Baba-Novac, / Din şaizeci de piei de
urs / Şi-a făcut cojoc pe trup, / ...“

Die Türken sind in der „Heldenballada“ bereits mit Feuerwaffen ausgerüstet; es sind dies Flinten, die mit Kartuschen geladen werden. Ansonsten führen sie die gleichen Waffen wie die rumänischen Helden.

Der volkstümliche Charakter der Balladen wird durch die Anwendung stereotyper Formeln bei der Schilderung bestimmter, sich wiederholender Handlungselemente unterstrichen. Ein Beispiel hierfür ist die Schilderung des Aufbruchs des Helden zu einem Abenteuer: er faßt einen Entschluß oder erhält einen Auftrag und eilt hierauf zum Stall, wo er das bereits gestriegelte und gesattelte Pferd vorfindet:

„Gruia, cum îmi auzea, / Fuga la grajd că îmi da, /
Scotea murgu țășălat, / Țăsălat și înșelat, / Numai
bun de-ncălecat.“¹⁰

⁹ *Ibidem*, S. 26—27.

¹⁰ *Ibidem*, S. 49.

Auch die Absprache der Helden vor einem Gefecht und die Festlegung einer Kampfaktik wird zur Formel reduziert und scheint in mehreren Balladenvarianten unter Verwendung desselben Wortlautes auf. Die Formel lautet :

„Să țineți marginili, / Să le bat mijloacili / ...“¹¹;

„Tu să iai mijloacele, / Eu oi lua marginele, / ...“¹².

4. DER HELD ALS REBELL UND REVOLUTIONÄR

Die Darstellung des rumänischen Helden als einem Empörer gegen bestehende Machtverhältnisse bzw. als einen vom Volk unterstützten und verehrten Revolutionär, wie sie uns in der „Historischen Ballade“ und in der „Heiduckenballade“ überkommen ist, kommt der historischen Wirklichkeit am nächsten. Die hierin den thematischen Vorwurf der Balladen bildenden Konflikte zwischen den Helden und ihren Widerparts spielen sich auf zwei verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen ab. Wir finden in der „Historischen Ballade“ Exponenten der feudalen Welt — Woiwoden, Vertreter des Hochadels und der Kleinbojaren — in Fehden verstrickt, in der „Heiduckenballade“ hingegen die dem Volke entstammenden Heiducken gegen die staatliche Gewalt, repräsentiert durch den Adel und dem osmanischen Reich verpflichtete Statthalter, vorgehen.

Die „Historische Ballade“ kann als eine Parallelentwicklung der „Heldenballade“ angesehen werden. Sie versorgte sowohl diese als auch die „Heiduckenballade“ mit Motiven, wobei die letztere den Akzent nicht wie die „Heldenballade“ auf eine Darstellung des Helden setzt, sondern auf die Schilderung der gesellschaftlichen Gegebenheiten, die Anlaß für den Konflikt sind. Dies gilt auch in beschränktem Maße für die „Historische Ballade“, die dadurch der „Heiduckenballade“ nahesteht.

Verglichen mit anderen Balladengattungen, bewegt sich die „Historische Ballade“ in den Grenzen simpler Berichterstattung, die nur vom Faden primärer Gefühle wie Schrecken, Mitleid, Hoffnungslosigkeit — sie werden durch das Ereignis selbst hervorgerufen — durchzogen ist.

Das Hauptmotiv stellt hierbei die Auflehnung des Helden gegen die zumeist von einem Woiwoden repräsentierte Staatsgewalt dar, in der Absicht diese Position selbst einzunehmen. Bedingt durch das Fehlen einer geregelten Thronfolge, waren Ereignisse dieser Art besonders während des 17. Jahrhunderts in den rumänischen Fürstentümern an der Tagesordnung und fanden auch in der volkstümlichen Epik ihren Niederschlag. Bezeichnend hierfür ist eine in den Balladen zum Ausdruck kommende Indifferenz bezüglich des Schicksals der Protagonisten, die zumeist am Galgen oder am Pfahl enden, bzw. das Fehlen einer Parteinahme für einen der Kontrahenten.

¹¹ *Ibidem*, S. 22.

¹² *Ibidem*, S. 38—39.

Anders verhält es sich bei Balladen, die, als Auftragswerke entstanden sind und Episoden aus dem Leben bedeutender Persönlichkeiten jener Zeit zum Inhalt haben. Ein Beispiel hierfür ist die Ballade „Radu Calomfirescu“, die in während der Kriegszüge des Mihai Viteazul stattgefundenes Ereignis zum Thema hat und sowohl eine Verherrlichung des Protagonisten, Calomfirescu, als auch die Verunglimpfung einer mit dem Geschlecht der Calomfirescu verfeindet gewesenen Sippe darstellt. Weitere Motive der „Historischen Ballade“ sind die Bestrafung unbotmäßiger Vertreter des Kleinadels — in der Ballade, „Siiu“ erhält die Tötung des das Volk ausbeutenden „Bircälabs“ Siiu durch den Woiwoden Alexandru cel Frumos (wahrscheinlich Alexandru Lăpușneanu, 1552 — 1561) den Beifall des Balladenverfassers —, die Ausrottung von Fürstengeschlechtern, die Sippenhaftung, Familien- und Liebestragödien aus dem höfischen Milieu und dergleichen mehr.

Die Einstufung des Protagonisten als positive oder negative Gestalt ergibt sich in der „Historischen Ballade“ fast ausschließlich aus dem Erfolg seiner Handlungen. Nur in wenigen Fällen — wie oben angeführt — wird Partei genommen oder ein Werturteil abgegeben.

Die Örtlichkeit des Geschehens wird in einem Großteil der Balladen exakt angegeben: das Geschehen nimmt seinen Ausgang für gewöhnlich bei einem Bankett am Hof des Woiwoden oder im Hause eines Bojaren, in dessen Folge, durch übermäßigen Weingenuß provoziert, der Entschluß zum Aufstand gefaßt und in die Tat umgesetzt wird. Weitere Schauplätze sind das Kriegslager, das Schlachtfeld oder die offene Straße auf der den flüchtenden Landesherrn oder den von der Staatsgewalt verfolgten Rebell das Schicksal ereilt. Als Fortbewegungsmittel des Helden ist in der „Historischen Ballade“ neben dem Pferd auch der mit mehreren Zugpferden bespannte herrschaftliche Wagen zu finden. Die Bewaffnung entspricht der des gegen die Türken kämpfenden Recken der „Heldenballade“.

Eine äußerst positive Darstellung findet der rumänische Held in den Volksballaden, die die Welt der Heiducken schildern. Der Heiducke repräsentierte als Räuber und Freischärler die grundlegende Form des organisierten Widerstandes gegen soziale Unterdrückung und Ausbeutung. Dieser Widerstand fand seine Realisierung in der Verfolgung und Plünderung der reichen Bojaren und in der Verteilung des Beutegutes unter die Armen.

Die Protagonisten der „Heiduckenballaden“ sind keine Phantasiegestalten — wie häufig in den „Heldenballaden“ oder meistens in den „Phantastischen Balladen“ —, sondern authentische Heiducken, deren Existenz durch Chroniken bestätigt werden und deren Glorifizierung durch das Volk dadurch zu erklären ist, daß sie durch ihre Taten dem Freiheitsdrang der Bevölkerung Ausdruck verliehen.

Den thematischen Kern der „Balade haiducești“ bildet demnach der Konflikt zwischen den Heiducken und der Feudalschicht des Landes, d.h. den Großbojaren und als türkische Statthalter fungierenden Phanarioten. Als Feindbild des Helden steht hierbei an erster Stelle der Hauptmann der herrschaftlichen Streitkräfte, der zumeist trotz überlegener Kampfkraft seiner Truppen dem Heiducken und seiner Gefolgschaft unterlegen ist. In einigen Balladenvarianten wird die Gestalt des Helden ähnlich wie in der „Heldenballade“ in ihren Vorzügen überzeichnet, wobei

die kämpferischen Qualitäten des Heiducken so ausgeprägt sind, daß er die feindlichen Truppen im Alleingang zu besiegen vermag und aus jeder noch so ausgewogenen Situation unbeschadet hervorgeht.

Im Gegensatz zu der durchwegs optimistischen Anlage der „Heldenballade“ — deren Held geht aus jedem Konflikt siegreich hervor — läßt die „Heiduckenballade“ eine größere Wirklichkeitsnähe erkennen, die in der Schilderung des tragischen Endes einiger der Protagonisten, wie es auch den als Vorwurf dienenden historischen Gestalten widerfuhr, zum Ausdruck kommt. Die Überwindung der Heiducken durch die Schergen der Bojaren, Türken und Phanarioten gelingt jedoch in jedem Fall nur durch Verrat oder durch die Ränkespiele einer schönen Frau, niemals aber aufgrund eines persönlichen Versagens des Helden.

Durch die Funktion der „Heiduckenballade“ als ein Ventil der empörten Volksseele, die das ihr zugefügte Unrecht in ihren Gesängen einer fiktiven Sühne unterwirft, wird auch das Auftreten der Hyperbel in der Darstellung der Balladenhelden erklärlich. Wir finden den Helden in einigen Varianten als eine Inkarnation des Volksbefreiers, dessen übermenschliche Körperkraft, Wagemut und Entschlossenheit es ihm möglich macht, wie z.B. in der Ballade „Manuilă şi Mustafa“ geschildert, nicht nur den grausamen und despotischen Pascha Mustafa zu töten, sondern ganz Rumänien vom Joch der Türkenherrschaft zu befreien. Als körperliche Vorzüge dieses Helden werden besonders seine dicken Muskeln, seine laute Stimme, sein starker Nacken und seine harten Knochen hervorgehoben. Auch vitale Bedürfnisse der Heiducken werden ähnlich wie in den „Heldenballaden“ stark übertrieben dargestellt. In der Ballade „La curţile Vilcului“ verschlingt jeder der um das Lagerfeuer versammelten Heiducken einen gebratenen Hammel und der Hauptmann der Bande sogar einen ganzen Ochsen. Das Motiv der Kraftprobe, wie wir es aus der „Heldenballade“ kennen, taucht hier ebenfalls auf: der an einen Baum gefesselte Held vermag den Stamm mitsamt den Wurzeln auszureißen. In der Ballade „Stanciu al Bratului“ fängt der Protagonist auf ihn abgeschossene Gewehrkugeln mit dem Mund auf; er sammelt sie in der Hand, um sie daraufhin nach seinen Feinden zu schleudern, die dadurch getötet werden.

Der Bewaffnung des Heiducken, seinem Pferd und seinem Lebensraum, dem Wald, wird in der Ballade besondere Beachtung geschenkt. Mit ihnen verbindet den Helden eine fast sentimentale Beziehung und ihr Verlust geht meist Hand in Hand mit seiner physischen Zerstörung. Die wichtigste Waffe der Heiducken war die „Buscă“, die gezogene Flinte; sie stellte neben der Geliebten und dem Pferd das vom Helden am heftigsten verteidigte Gut dar. Hinzu kamen noch die Pistole, der „Paloş“, der Dolch und andere Hieb- und Stichwaffen. Dem Pferd kommt in einigen Balladenvarianten der Stellenwert eines Bruders des Heiducken zu. Von der Schnelligkeit und Ausdauer des Tieres hing oft das Leben des auf der Flucht vor seinen Verfolgern befindlichen Räubers an und stellte es so in ein Nahverhältnis zu seinem Besitzer. Auch der Wald wird in vielen Balladenvarianten als Bruder des Heiducken bezeichnet. Er war nicht nur sein Lebensraum und Zufluchtsort, sondern auch sein Verbündeter und Vertrauter.

ZU EINER JUGENDAUSGABE DES TIRANT LO BLANC

ULRIKE WIPLINGER DE TORRA
(Salzburg)

Der katalanisch-valenzianische Ritterroman des Joanot Martorell und seines Mitautors Joan Martí de Galba, *Tirant lo Blanc*, wurde erstmals 1490 in Valencia in Druck gelegt. Dieser späte Vertreter seiner Gattung, von dem Cervantes den Don Quijote sagen läßt, er sei das beste Buch der Welt und müsse deshalb von der Verbrennung ausgenommen werden, geriet zu Unrecht in Vergessenheit. Erst in neuerer Zeit besann sich die Kritik auf das Urteil von Cervantes und nahm sich des Meisterwerks an. Nicht von ungefähr fällt diese kritische Auseinandersetzung und Neubewertung mit dem Aufblühen der katalanischen „*renaixença*“ zusammen. So kamen u.a. der Literaturkritiker Dámaso Alonso¹ und der Schriftsteller Vargas Llosa² zu dem Schluß, daß *Tirant lo Blanc* ein in vieler Hinsicht *moderner Roman*³ sei, etwa im Hinblick auf die Darstellung einer Totalität von Welt, aus seinen Realismus sowie auf die Allgegenwart des Autors und die gleichzeitige Objektivität der Beobachtung. Es erschienen in unserem Jahrhundert mehrere Neauflagen und Neuausgaben des Werks. Die letzte katalanische Ausgabe wurde 1947 von Martí de Riquer⁴ besorgt und 1970 in Taschenbuchformat neu aufgelegt. 1969 erschien, ebenfalls als Taschenbuch, eine von Vidal Jové⁵ edierte und neu übersetzte spanischsprachige Ausgabe mit der genannten bedeutenden Vorrede von Mario Vargas Llosa. Mit dieser Edition sollten breitere Volksschichten erreicht werden. 1954 brachte der katalanische Dichter und Schriftsteller Joan Sales eine Bearbeitung für Kinder und Jugendliche heraus, die 1979 zum zweiten Mal aufgelegt und mit Illustrationen versehen wurde. Sie wird auch von Erwachsenen gelesen. Eine weitere Adaptation für Kinder und Jugendliche, diesmal fürs Theater, verdanken wir der bekannten Autorin Maria Aurèlia Capmany⁶. Ich möchte mich hier im

¹ Dámaso Alonso, „*Tirant lo Blanc*“, *novela moderna*. In: D.A. *Primavera temprana de la literatura europea*. Madrid, 1961, S. 201—253.

² Mario Vargas Llosa, *Carta de batalla para Tirant lo Blanc*. In: Joanot Martorell, *Tirante el Blanco*. Hg. und neu ins Spanische übers. von Vidal Jové. Madrid, Alianza editorial, 1969, S. 9—41.

³ „modern“ bezieht sich hier auf den europäischen Roman des 19. Jahrhunderts, insbesondere den französischen eines Stendhal, Balzac, Flaubert.

⁴ Joanot Martorell und Joan Martí de Galba, *Tirant lo Blanc*. Hg. Martí de Riquer. 2. Aufl., Barcelona, Ed. S.E.I.X. Barral, 1970.

⁵ s. Anm. 2.

⁶ Joanot Martorell — Maria Aurèlia Capmany, *El Cavaller Tirant*, Barcelona, Ed. Don Bosco, 1977.

Rahmen unseres Seminars mit der Ausgabe von Sales und ihrem Verhältniss zum Original beschäftigen.

Rufen wir uns zunächst den Inhalt in Erinnerung :

Der erste Teil spielt in England und handelt vom Grafen Guillem de Vâroic, einer Figur aus dem Artussagenkreis. Der alternde Graf kehrt nach einer Wallfahrt ins heilige Land unerkannt in seine Heimat zurück und führt in der Nähe seines Schlosses, in dem seine Gemahlin und sein junger Sohn leben, in einer Klausur ein Bûßerleben. Als die Mauren England bedrängen, wird der ehemals hervorragende Ritter von der Vorsehung dazu bestimmt, das englische Heer gegen den Feind zu führen. Es gelingt ihm in mehreren Schlachten, die Mauren entscheidend zu vernichten. Dann zieht er sich wieder in seine Klausur zurück, Lohn und Dank des Königs nur für seinen tapferen jungen Sohn in Anspruch nehmend.

Anläßlich der bevorstehenden Hochzeit des Königs mit einer französischen Prinzessin reist ein junger bretonischer Edelmann mit seinen Gefährten an den englischen Hof. Es ist Tirant lo Blanc de la Rocasalada. Auf seinem Pferde eingeschlafen, verliert er seine Gefährten und stößt zur Einsiedelei des Grafen von Vâroic. Der Alte belehrt ihn über Handwerk, Pflichten, Tugenden und Ideale des Rittertums anhand eines kostbaren Buches, des „Arbre de batailles“, das er ihm beim Abschied schenkt. Tirant reitet nach London an des Königs Hof. Nach den Hochzeitsfeierlichkeiten kehrt er, diesmal mit seinen Freunden, zur Klausur zurück. Hier werden von Tirants Vetter Diafebus die Ereignisse, die sich amläßlich der festlichen Turniere in London zugetragen haben, geschildert : Tirant ist der strahlende Sieger dieser Turniere. Nachdem er zum Ritter geschlagen worden ist und bereits einige Siege errungen hat, ersucht er die „bella Agnès“, eine Dame und Kusine der Königin, ihm ihre kostbare Busennadel zu schenken. Er wolle ihr dafür dienen und für sie kämpfen. Er erregt mit dieser Geste die Eifersucht eines Freiers dieser Dame und tötet ihn im Duell. Kaum hat er sich von den Wunden dieses Kampfes erholt, wird er vom Jagdhund des Prinzen von Wales angefallen. Er beszt das scharfe Tier ohne Waffe. Eines Tages erscheinen incognito zwei Könige und zwei Herzöge und fordern den bisherigen Sieger des Turniers zum Kampf heraus. Alle vier unterliegen Tirant und sterben. Selbst den Riesen Kirieleison de Muntalba, der gekommen ist, um den Tod seines Herrn, eines der vier besiegten Herrscher, zu rächen, bezwingt der Held in einem schwierigen Zweikampf. Der König zeichnet Tirant mit dem Preis der Turniere aus. — Nach diesen Berichten nehmen die jungen Ritter Abschied vom Eremiten und kehren in ihre Heimat zurück.

Im darauffolgenden zweiten Teil verlagert sich die Handlung ans Mittelmeer. Die Insel Rhodos wird vom Sultan von Ägypten belagert und gerät in große Bedrängnis. Als Tirant lo Blanc davon erfährt, rüstet er ein Schiff, um mit einer Schar tapferer Ritter den Eingeschlossenen zu Hilfe zu eilen. Mit ihm reist Felip, der jüngste Sohn des französischen Königs. Unterwegs legen sie auf Sizilien an, um sich mit Lebensmitteln für die Belagerten einzudecken. Der König von Sizilien lädt sie als Gäste an seinen Hof. Prinz Felip verliebt sich in Ricomana, des Königs Tochter. Die Prinzessin ist zwar angetan vom angenehmen Äußeren und der hohen Abstammung des Bewerbers, seine unfeine und tölpische Art aber stoßen sie ab. Tirant läßt den Prinzen nicht aus den Augen und so gelingt es ihm immer wieder, die größten Faux-pas Felips zu verschleiern oder auszubügeln.

Da die Lage der Bewohner von Rhodos immer auswegloser geworden ist, macht sich Tirant in Begleitung des Königs von Sizilien und Felips auf den Weg dahin. Es gelingt ihnen, die Belagerung zu brechen und den Feind zurückzuschlagen. Nach der Rückkehr wird die Hochzeit Felips mit Ricomana vorbereitet. Ricomana, immer noch im unklaren über die Qualitäten ihres Verlobten, stellt ihn mehrmals auf die Probe und entscheidet sich zuletzt auf Grund eines Mißverständnisses zu seinen Gunsten.

Inzwischen ist der Sultan in Griechenland eingefallen. Auf dringendes Ersuchen des Kaisers von Konstantinopel um Hilfe eilt Tirant mit einem Söldnerheer nach Griechenland und übernimmt den Oberbefehl über die byzantinischen Truppen. Am kaiserlichen Hof verliebt er sich in Carmesina, des Kaisers einzige Tochter. Die Prinzessin erwidert die Neigung zunächst sehr zögernd und zurückhaltend.

Als die Kunde von der Vernichtung des kaiserlichen Heeres unter der Führung des Herzogs von Mazedonien nach Konstantinopel dringt, zieht Tirant gegen den Feind und fügt ihm unter Zuhilfenahme von Täuschung und List mehrere empfindliche Niederlagen zu. Neiderfüllt verweigert ihm der Herzog von Mazedonien den Gehorsam und verbreitet am Hof das Gerücht einer totalen Niederlage. Tirants Erfolge lassen sich

jedoch auf die Dauer nicht verheimlichen und die Nachricht davon versetzt das ganze Land in Euphorie. Die Liebe der Prinzessin wächst. Auch Diafebus, der Vetter Tirants, und Estefania, die Base und engste Vertraute Carmesinas, verlieben sich ineinander. Die Prinzessin reist mit einem Damenkorps an die Front, um in der Nähe des Geliebten sein zu können. Vom Turm des Schlosses Malvei aus beobachtet sie die Entscheidungsschlacht, während derer sich Tirant mehrmals in Todesgefahr befindet. Nicht nur der Feind trachtet ihm nach dem Leben, sondern auch der Herzog von Mazedonien. Sein teuflischer Plan jedoch mißlingt und der fällt selbst. Es kommt zu einem entscheidenden Sieg Tirants und der Seinen und zu einem längeren Waffenstillstand. In der Nacht, die auf den Sieg folgt, geben sich die beiden Liebespaare im Schlafgemach Carmesinas und Estefanias ein heimliches Stelldichein, das von Plaerdemavida, einer anderen engen Vertrauten der Prinzessin, belauscht, und am nächsten Tag, als ob es ein Traum gewesen wäre, erzählt wird. Einige Tage später zieht Tirant im Triumph in Konstantinopel ein.

In dieser Zeit entbrennt die Kaiserin, Carmesinas Mutter, in Liebe zu dem tapferen jungen Ritter Hipólit, in den sich auch Plaerdemavida verliebt hat, und feiert mit ihm ein Fest der Sinne. Die Beziehungen zwischen Tirant und Carmesina werden gestört durch die Intrigen der Viuda Reposada, Carmesinas Amme, die den Helden für sich begehrt und ihn bei Carmesina als ehrgeizigen Emporkömmling anschwärzt. Für Diafebus und Estefania indes schlägt die Stunde ihres höchsten Glücks: Tirant erbittet vom Kaiser die Ernennung des Diafebus zum Duc de Macedonia und die Erlaubnis für die Vermählung des Paares, die mit großem Pomp gefeiert wird.

Um Tirant und Carmesina wieder zu versöhnen, bringen Estefania und Plaerdemavida den Helden heimlich in der Prinzessin Schlafgemach und Bett. Die Viuda Reposada vernimmt den Schrei Carmesinas, als sie merkt, wer bei ihr liegt, ahnt die Zusammenhänge und schlägt Lärm. Tirant kann die Frauengemächer nur mehr durch einen Sprung aus dem Fenster verlassen und bricht sich dabei das Bein. Dadurch wird er für lange Zeit kampfuntauglich. In der Zeit seiner Genesung festigt sich die Beziehung zwischen ihm und Carmesina so sehr, daß sie trotz der fortgesetzten Verleumdungen der Viuda Reposada heimlich die Ehe schließen. Da holt die Amme zu einem letzten Schlag aus, durch den sie hofft, den Helden für sich zu gewinnen: sie läßt Tirant mit Hilfe trügerischer Machenschaften glauben, Carmesina unterhalte unkeusche Beziehungen zum Gärtner des Palastes, dem Neger Lauseta. Der Trug ist so perfekt, daß der Held darauf hereinfällt. Der Schmerz über die vermeintliche Ungeheuerlichkeit überwältigt ihn und bringt ihn dem Tode nahe.

Inzwischen hat der Feind erneut an Boden gewonnen und Tirants rasche Genesung ist eine politische Notwendigkeit geworden. Durch die List einer alten Jüdin werden die Lebenskräfte des Helden wieder geweckt. Er schiffet sich ein, um auf dem Meereswege zu den bedrängten Truppen zu eilen. Im letzten Augenblick gelingt es Plaerdemavida, das Schiff zu betreten und Tirant von der Unschuld der Prinzessin zu überzeugen. Da erhebt sich ein Sturm und treibt die Galeeren aus dem Hafen. So muß Plaerdemavida auf dem Schiff bleiben.

Damit beginnt der vierte Teil, das nordafrikanische Abenteuer. Die Galeere Tirants gerät in Seenot und strandet an der Küste Nordafrikas, im Reich des heidnischen Königs von Tremicèn. Tirant und Plaerdemavida werden voneinander getrennt, können sich aber beide retten. Ein gütiger Mann findet Plaerdemavida und nimmt sie in sein Haus auf als Gespielin seiner Tochter. Tirant wird von einem hohen Würdenträger des Königs aufgenommen. Als Escariano, der Herrscher über das benachbarte Äthiopien, in Tremicèn einfällt und die Königsburg belagert, um Maragdina, des Königs Tochter, als Gattin zu erringen, bietet sich Tirant an, die Königsfamilie zu retten. In einem Akt der Kühnheit und List befreit er sie aus der belagerten Burg und bringt sie in eine gut befestigte Stadt in Sicherheit. Durch den Verrat eines Juden gelingt es Escariano, in die Stadt einzudringen, die Mitglieder der Königsfamilie zu töten und Maragdina auf die Festung Mont Tuber zu entführen. Mit Hilfe einer List holt Tirant zum Gegenschlag aus, nimmt Mont Tuber ein und setzt Escariano gefangen. Maragdina gesteht Tirant ihre Liebe und begehrt ihn zum Gemahl. Er aber schlägt ihr Begehren ab mit dem Hinweis auf seine in Griechenland geliebene Herrin. Er bietet ihr väterliche Zuneigung an und unterweist sie und Escariano, den er auch inzwischen zum Freund gewonnen hat, in den Lehren des Christentums. Schließlich tauft er sie mit vielen ihrer Untertanen und erreicht es, daß Maragdina sich mit Escariano vermählt. Die heidnischen Nachbarvölker rüsten nun zum Kampf gegen die beiden abtrünnigen Reiche. Tirant übernimmt den Oberbefehl über die Heere Escarianos und Maragdinas und tritt

dem Feind entgegen. Aber das Glück der Waffen bleibt ihm lange Zeit versagt. Da erhält er Verstärkung durch eine Schar früherer Waffengefährten, die wie er auf einer der Galeeren Schiffbruch erlitten hatten. Nun wendet sich das Blatt und die Christen erobern ein feindliches Königreich nach dem anderen. Schließlich liegen sie vor der ihnen Widerstand bietenden Stadt Montàgata, bei deren Fürstin Plaerdemavida in Diensten steht. Plaerdemavida begibt sich als Vermittlerin ins Lager Tirants. Nach langen Reden und Erinnerungen an den byzantinischen Hof und Carmesina, durch die sie sein Herz aufwühlt, gibt sie sich zu erkennen und erreicht den Frieden mit Montàgata, dessen Fürstin sich taufen läßt und sich mit einem der Waffenbrüder Tirants vermählt. Plaerdemavida verbindet sich mit Tirants tapferstem Gefährten in Afrika, dem Herrn von Agramunt, den Tirant als König über die eroberten Reiche Feç und Bogia einsetzt.

Aus Griechenland trifft inzwischen die Nachricht ein, daß das ganze Reich bis auf die Hauptstadt in Feindeshand sei und daß sich Carmesina in ein Kloster zurückgezogen habe. Diese Kunde ist der Auftakt zum letzten Teil, der Rückeroberung Griechenlands.

Zusammen mit den Königen von Sizilien und Äthiopien rückt Tirant gegen Griechenland vor. Als sich die Nachricht von seinem Kommen verbreitet, bietet der Feind einen Waffenstillstand an, den Tirant nach längerer Beratung akzeptiert. Im Palast vergiftet sich die Viuda Reposada aus Angst. Tirant und Carmesina versöhnen sich und vollziehen ihre schon längst geschlossene Ehe. Tirant zieht aus und führt im Triumph die Gefangenen heim. Daraufhin ernennt ihn der Kaiser zu seinem Nachfolger und verlobt ihn offiziell mit der Prinzessin. Ein letztes Mal rückt der Held aus, um das Reich bis in die hintersten Winkel vom Feinde zu säubern. Auf der Rückkehr erkrankt er und stirbt, nachdem er in einem Testament Hipòlit zu seinem Nachfolger bestimmt hat. Aus Gram über seinen Tod scheiden auch Carmesina und der alte Kaiser dahin. Hipòlit wird zum neuen Kaiser ausgerufen und vermählt sich mit der Kaiserin. Nach deren Tod heiratet er eine englische Prinzessin. Durch diese Ehe und ihre Nachkommenschaft ist der Fortbestand des Reiches und somit das Lebenswerk Tirant lo Blancs gesichert.

Das Original unterscheidet sich schon rein äußerlich von der Jugendausgabe. Ersteres umfaßt in der Taschenbuchausgabe von Martí de Riquer über tausend Seiten, letztere in der Zweitaufgabe von 1979 zusammen mit den Abbildungen zweihundertvier Seiten. Die Einteilung nach durchnummerierten, mit Überschriften versehenen Kapiteln wird von Joan Sales beibehalten, wobei die Anzahl der Kapitel allerdings eine Reduzierung von vierhundert auf zwanzig erfährt. Die Überschriften fassen im Jugendbuch den Inhalt der Kapitel stichwortartig zusammen, während sie sich im Original sehr oft nur auf den Beginn des Kapitels beziehen.

Die Reduzierung des Umfangs erklärt sich durch den Anspruch des Leserpublikums. Ein Jugendbuch darf nicht zu langatmig sein. Der Bearbeiter mußte das Werk zudem von allen für die jungen Leute ungeeigneten und unverständlichen Elementen reinigen. Um trotz der Streichungen den Handlungsablauf flüssig zu erhalten, mußte er Umstellungen und Änderungen vornehmen, ja selbst neue Handlungsbausteine hinzufügen. Die Chronologie des Handlungsablaufs bleibt jedoch in ihren wesentlichen Zügen bestehen.

Sehen wir uns zunächst einmal an, welche Teile und Stellen hauptsächlich von Kürzungen und Streichungen betroffen sind. Da fällt auf, daß die redereichen Teile stärker gerafft sind als jene, in denen die Handlung überwiegt. Im letzten Drittel des Romans ist der Anteil an „cortesies“, Klagen, Tröstungen, Disputen und Erörterungen im feierlichen Stil der Valenzianer Schule besonders stark. Es ist dies der Teil, der dem Co-Autor Joan Martí de Galba zugeschrieben wird, welcher für seinen rhetorisch eleganten Stil bekannt war. Soweit diese Reden übernommen

werden, sind sie der rhetorischen Floskeln entkleidet und auf das für die Handlung und Personencharakterisierung Wesentliche beschränkt.

Einer sehr starken Kürzung unterliegen auch die Schilderungen der ausgedehnten militärischen Aktionen und strategischen Überlegungen Tirants. Von mißglückten Unternehmungen ist kaum die Rede, vor allem dann nicht, wenn Tirant selbst die Truppen befehligt. So fällt zum Beispiel die ganze Serie von Kämpfen in Nordafrika, in denen Tirant und Escariano an Boden verlieren, weg.

Abgesehen von kürzeren eingestreuten Episoden und Darstellungen retardierenden Charakters werden auch längere Handlungsteile entfernt, die zwar zur Haupthandlung gehören, aber doch ein gewisses Eigenleben führen, da sie vom Helden wegweisen. So die Geschichte des Grafen von Vairoic, sein stellvertretendes Königtum während seines Kampfes gegen die Mauren und seine Auseinandersetzungen mit der zurückbleibenden Gattin. Der Graf tritt im Jugendbuch nur als Einsiedler, als Weiser auf mit der Funktion, den Helden durch seine Lehren in die ritterliche Welt einzuführen. Weiters fehlt die Episode von der Ehebrecherischen Verbindung der Kaiserin mit Hipòlit und der daraus folgende Schluß des Romans: die Heirat des Paares und die Übernahme der Herrschaft durch Hipòlit. Die Jugendausgabe endet mit dem Tod des Paares ohne Ausblick auf die weiteren Geschehnisse des Reiches. Die Kaiserin wurde auf Grund dieser geänderten Konstellation unnötig. Hipòlit verschmilzt mit der Figur des Herrn von Agramunt, wird statt seiner König von Feç und vermählt sich mit Plaerdemavida.

Das Wegfallen der Ehebruchsgeschichte hat freilich noch einen anderen Grund als den oben genannten, und dies führt uns zu einem Punkt, der mir beim Vergleich der beiden Ausgaben wesentlich erscheint, nämlich zur Behandlung der erotischen Szenen im Jugendbuch. Die Erotik nimmt ja in Tirant lo Blanc, gemessen an den übrigen Ritterbüchern, einen so bedeutenden Platz ein, daß Vargas Llosa in seiner „Carta de batalla“⁷ sagen kann, man könne den Roman auch als „novela erótica“ bezeichnen. Während sich in den Ritterbüchern die Darstellung des Erotischen im allgemeinen auf zarte Gefühle, Galanterien und Andeutungen beschränkt, reicht seine Ausdrucksskala in Tirant lo Blanc von der höfischen Liebe Carmesinas über das Fest des Instinkts der Kaiserin und Hipòlits bis zum Obszönen in der Episode mit dem fingierten Neger Lauseta. Selbst Anklänge an die lesbische (Plaerdemavida) und die inzestiose (Kaiserin) Liebe sind zu finden. Freilich haftet dem Erotischen selbst in den deftigsten Situationen immer eine ästhetische Komponente an, denn sie sind durchpulst von Humor und Ideenreichtum und oft verquickt mit den Spuren des traditionellen höfischplatonischen Liebesideals. Das genannte erotische Repertorium in eine Jugendausgabe zu übernehmen, ist undenkbar. Pädagogische und moralische Überlegungen müssen den Autor dazu führen, die Darstellung erotischer Handlungen auf ein Mindestmaß einzuschränken bzw. zu entschärfen. Bei Joan Sales sind mehrere Verfahrensweisen bei der Behandlung dieser Szenen zu beobachten. Entweder er behält das erotische Element an, entweder er beläßt das erotische Ele-

⁷ loc. cit. S. 16.

ment andeutungsweise, er streicht die Szenen ganz, er reduziert sie auf Sentimentale oder er arbeitet tragende Szenen um.

Am wenigsten verschleiert tritt uns das erotische Element in der Darstellung der Intrigen der Viuda Reposada entgegen, zumal in ihrer schamlosen Werbung um Tirant und in der Szene mit dem fingierten



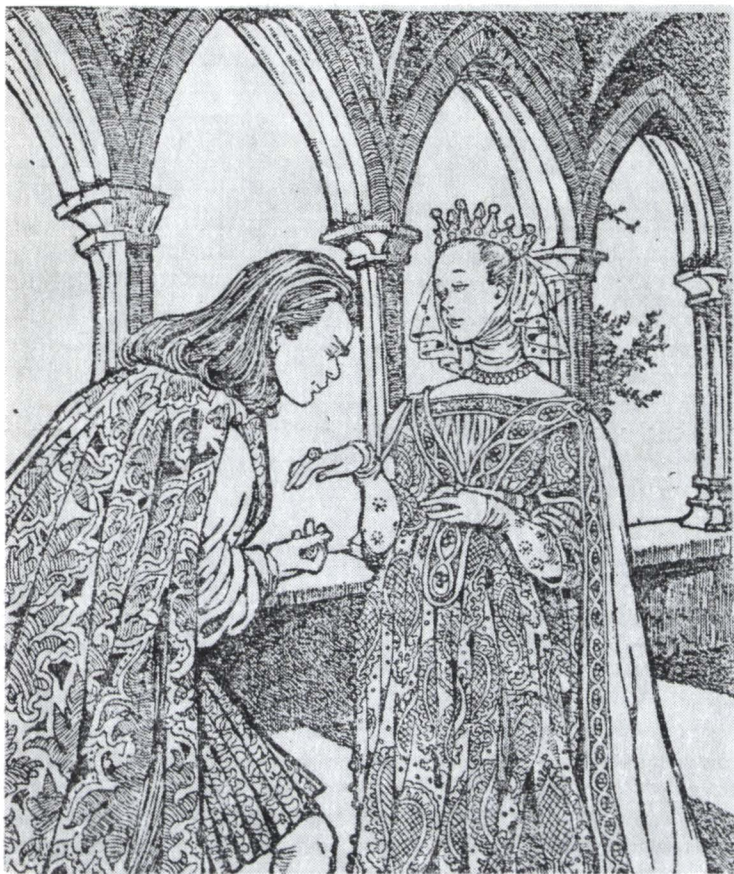
Neger Lauseta. Sie bietet Tirant ihre Liebesdienste mit folgenden Überlegungen an :

„Si voleu una enamorada que us duri,...no seria millor per a vós...una dona que ja tinguéis feta experiència del matrimoni...?“ (S. 149)⁸, und die sexuellen Verfehlungen der Prinzessin andeutend, fährt sie fort : „...no és aquell àngel que imagineu ; sinó que entreté molts enamorats... ; amb tots festeja...i el pecat per ella comès, els cels, la terra, la mar i les arenes l'abominen.“ (S. 150).

Schließlich will sie zu verstehen geben, daß der kleine Negersklave, den Carmesina als Kriegsbeute nach der Schlacht bei Malveí mitgenommen hat, aus ihrer sündigen Verbindung mit dem Gärtner Lauseta stamme : „...amb qui deu haver celebrat bodes secrets i sordes.“ (S. 151) Da Tirant diesen Verleumdungen nicht recht Glauben schenken will, läßt Reposada eine dem Neger täuschend ähnliche Maske herstellen und stiftet Plaerdemavida dazu an, sich zum Spiel und Zeitvertreib diese Maske und die Kleider des Gärtners anzulegen und so Carmesina im

⁸ Diese Seitenzahlen ohne Bandangabe beziehen sich auf die von mir benutzte Jugendausgabe des Tirant lo Blanc, bearbeitet und mit einem Glossar versehen von Joan Sales, mit einem Prolog von Ferran Soldevila und 120 Zeichnungen von Elvira Elias, 2. Aufl., Barcelona, Ed. del Mall, 1970.

Garten zu lieblosen und sie dann in die Gärtnerwohnung zu führen. Währenddessen sitzt Tirant in einem Gartenhäuschen, verfolgt das schreckliche Spiel durch raffiniert angebrachte Spiegel und hält es für Wirklichkeit. Nach dieser Szene versucht Reposada abermals, den erschütterten Tirant zu bedrängen, allerdings ohne Erfolg.



Es fehlt zwar diesen Darstellungen in der Jugendausgabe der detailierte und schonungslose Realismus des Originals, beispielsweise die Beschreibung der Abtreibung eines Kindes, das Carmesina angeblich von Lauseta erwartet hat oder die Stelle, wo sich die Viuda Reposada entkleidet, um den Helden durch den Anblick ihrer Nacktheit zu verführen, aber die Hinweise auf sexuelle Unregelmäßigkeiten sind doch mehr als deutlich, sei es auch nur in Lügen und unhaltbaren Verleumdungen. Warum geht Sales hier so weit in der Andeutung heikler Situationen, während er, wie wir später noch sehen werden, Erotisches aus der Beziehung der Hauptpersonen weitgehend verbannt? Die Antwort kann nur in der Figur der Viuda Reposada und in ihrer negativen Bewertung gesucht werden. Reposada erscheint in der Bearbeitung noch schwärzer gezeichnet

als im Original und erlaubt am ehesten eine Verbindung mit obszönen Momenten, die vom Erzähler gleichzeitig mit ihr verworfen werden.

Die meisten erotischen Szenen werden gestrichen. So fallen neben der bereits erwähnten Episode von der Liebe der Kaiserin und Hipólits



mehrere verliebte Zusammenkünfte zwischen Tirant und Carmesina, zwischen Diafebus und Estefania weg. Selbst die Nacht, die auf die heimliche Eheschließung des Heldenpaares folgt und die sie im Liebes-

spiel verbringen (II, S. 180 ff)⁹, noch auch die Nacht, in der sie nach der Rückkehr Tirants aus Nordafrika endlich die Ehe vollziehen, (II, S. 423 ff) findet auf keine Weise Erwähnung. Wenn allerdings die Liebeszenen zu tragenden Handlungselementen werden, die zu unterdrücken schwer möglich ist, dann greift der Bearbeiter zu den von mir zuletzt genannten Mitteln: sentimentale Verdünnung oder Umarbeitung. Es betrifft dies vor allem zwei Episoden, und zwar den Traum Plaerdemavidas (I, S. 561 ff) und die Szene, in der Tirant in Carmesinas Bett liegt und die Schreie der Prinzessin den ganzen Palast in Aufruhr versetzen (II, S. 97 ff).

Der Traum Plaerdemavida stellt einen ersten Höhepunkt in der Liebeshandlung des Heldenpaares dar. Tirant hat eine Reihe von entscheidenden Siegen erfochten, das Imperium ist aus der größten Gefahr gerettet, er hat sich der Liebe einer Prinzessin als würdig erwiesen. Der Zeitpunkt ist somit für Tirant gekommen, von der Geliebten mit Fug größere Gunstbezeugungen zu erwarten als bisher, für Carmesina, ein größeres Wagnis als bisher einzugehen. Kriegshandlung und Liebeshandlung zahneneinander: die Tapferkeit des Ritters vermehrt die Liebe der Dame, der Preis für den Sieg ist die Bezeugung ihrer Gunst. Auch Diafebus hat sich durch Kampfesmut ausgezeichnet. Dies und ein von Estefania schriftlich gegebenes Eheversprechen bereiten die „bodes sordes“ des Paares in dieser Nacht vor. Die spätere offizielle Vermählung ist eine Folge dieser Begegnung. Wir können also eine konsequente handlungsmäßige Entwicklung zu dieser Stelle hin erkennen.

Wie Sales die Szene bearbeitet, indem er zwar die Fiktion des Traumes von Plaerdemavida beibehält, die Erotik aber durch einen vagen Sentimentalismus ersetzt, sehen wir an der Gegenüberstellung beider Texte¹⁰.

Wohl um die Streichung so vieler erotischer Szenen aufzuwiegen, läßt Sales da und dort in seiner Bearbeitung Sentimentales einfließen, auch wenn im Original gar keine Entsprechung dafür zu finden ist. So verliebt sich z.B. Ricomana von Sizilien in Tirant und läßt es ihn wissen (S. 61). Auch werden die Reisen des Helden und seiner Begleiter weniger aus militärischen als vielmehr aus sentimentaligen Beweggründen unternommen: Tirant reist mit dem Prinzen Felip nach Sizilien, um ihm bei der Werbung um Ricomana behilflich zu sein (S. 47). Tirant zieht nach Konstantinopel, weil ihm die Prinzessin Carmesina einen Brief geschrieben hat, in dem sie sich als schutzloses Fräulein darstellt und an seine ritterlichen Tugenden appelliert:

„Nós, Carmesina, per la gràcia de Déu Etern Infanta de Grècia, salut i honor a vós... Sabreu com el Gran Turc...ha entrat dins l'Imperi del nostre pare, i ens ha pres la major part de les ciutats, viles i castells. Ell vell Emperador, per la seva molta senectud, no pot posar-se davant dels exèrcits com altre temps solia, i els turcs han mort el meu germà primogènit, que era el consol i l'escut de la santa fe cristiana. Com per la pública fama els actes singulars i estrènues cavalleries vostres ja són sabuts de tot el món, jo us demano que ens vingueu a treure de l'angúnia en que el Gran Turc

⁹ Die Seitenzahlen mit Bandangabe in römischen Ziffern verweisen auf die zweibändige Taschenbuchausgabe von Martí de Riquer, s. Anm. 4.

¹⁰ s.u. Anhang S. 16.

ens ha posat. O benaventurat cavaller, per l'Ordre de Cavalleria que heu rebut no poden negarme el do que us demano, per quant sós una indefensa donzella ; tingueu pietat dels nostres grans dolors . . . Sobre aquesta lletra guardareu el més gran secret quan sereu a Constantinoble.“ (S. 72 f).

Diese Tendenz, Erotisches in Sentimentales umzuwandeln und die Geschichte mit sentimentalen Akzenten zu durchsetzen, teilt diese Jugendausgabe des Tirant mit dem Volksbuch.

Wenden wir uns nun der zweiten genannten Szene und ihrer Umarbeitung bei Sales zu. Sie stellt einen Gipfelpunkt in Martorells Erzählkunst dar : Realismus, Vitalität, Humor und Anmut vereinen sich in ihr. Ich gehe näher darauf ein, um die Bedeutung dieser Stelle für die Handlung sichtbar zu machen.

Estefania und Plaerdemavida bringen den lange widerstrebenden Tirant in Carmesinas Schlafgemach, um durch eine solche intime Begegnung der beiden Liebenden ihre durch die Ränke der Viuda Reposada vergifteten Beziehungen wiederherzustellen. Zunächst beobachtet Tirant aus einem Versteck die badende Carmesina. Als diese schläft, zieht ihn Plaerdemavida in ihr Bett. Durch seine Liebkosungen wacht die Prinzessin auf und da sie merkt, daß nicht Plaerdemavida, sondern Tirant neben ihr liegt, beginnt sie zu schreien. Die Viuda Reposada hört die Schreie und schlägt Lärm, bis der ganze Palast aufwacht und in höchste Aufregung gerät. Die Hofdamen laufen halbnackt umher, der Kaiser und die Kaiserin erscheinen besorgt in Carmesinas Gemach. Die Prinzessin redet sich auf eine Ratte hinaus, die ihr übers Gesicht gehüpft sei. Tirant hat sich in aller Eile zurückgezogen und sich durch den Sprung aus dem Fenster ein Bein gebrochen, während der Kaiser mit dem Schwert in der Hand alle Winkel absucht.

Die humorvollen Details dieser Szene werden zum Großteil ins Jugendbuch übernommen, nicht jedoch ihre erotische Ausgangssituation. Der Bearbeiter konstruiert eine neue Plattform für diese Episode, in der sich die Liebenden versöhnen und Tirant sich ein Bein bricht, wodurch er kampfunfähig wird. Und zwar inszeniert Plaerdemavida aus Rache, weil sie beim nächtlichen Stelldichein der Liebenden nicht dabei sein durfte¹¹, eine Art coup de théâtre. Während der Hochzeitsfeiern für Diafebus und Estefania fingiert sie Briefe des Duc de Macedonia an die Viuda Reposada und der Viuda an den Duc, in denen einer dem andern mitteilt, daß Tirant in der folgenden Nacht die Prinzessin entführen wolle, und daß der Duc mit Hilfe der Viuda diese Entführung vereiteln müsse, um Carmesina für sich selbst zu gewinnen. Darauf verständigen sich die beiden und schicken sich zur Tat an. In der Nacht weckt Plaerdemavida die Brautleute mit der Nachricht, daß der Duc de Macedonia die Prinzessin entführe, und fordert sie auf, gemeinsam mit Tirant die Entführung zu verhindern. Als alle Beteiligten im dunklen Schlafgemach Carmesinas eingetroffen sind, wirft Plaerdemavida eine Schar junger Katzen durchs Fenster hinein. Durch ihr Geschrei geweckt, erscheint der Kaiser im Nachthemd und mit dem Schwert in der Hand wie im Original. Die Eindringlinge räumen fluchtartig das Feld, wobei sich Tirant das Bein bricht. Den Aufruhr

¹¹ s. Anhang II. Text, S. 19.

der im Palast entsteht, beschwichtigt Plaerdemavida mit der Erklärung, eine Ratte, gefolgt von einer Schar Katzen, sei in die Gemächer gekommen.

Die handlungsweiterführende Funktion, die diese Szene im Original hat, nämlich die Versöhnung der Liebenden zu erreichen und die Entwicklung ihrer Beziehungen zu beschleunigen, wird hier dadurch herbeigeführt, daß Carmesina nach dem abgeklungenen Tumult sich aus dem Fenster beugt und Tirant erblickt, der mit gebrochenem Bein unten im Garten liegt. Sie eilt mit Plaerdemavida hinab, um ihm beizustehen, und vernimmt seine Liebesklagen :

„En sentir tan tristes i enamorades raons, i aquella dèbil veu que les deia, la Carmesina compregué de sobte que havia estat enganyada per la falsa i reprovada Viuda ; i feta una mar d'amorosos llàgrimes s'agenollà al costat del malferit cavaller per aconsolar-lo. I és fama que veient-lo tan malparat i casi difunt, moguda de la gran pietat que sentia el besava i el tornava a besar una i moltes vegades, cosa que mai no hauria gosat fer si no era en perill de mort ; i amb aquelles besades l'errant cavaller començà a retornar-se, com si li fossin medicina.“ (S. 145)

Die Küsse der Liebenden sind, was die Hauptpersonen und ihre Begleiter betrifft, das einzige Zugeständnis an die überschaumende Erotik der Vorlage. Man beachte auch, daß nur die außergewöhnliche Situation Carmesinas Geste erlaubt. Dies erinnert an das Verhalten der Damen im höfischen Roman.

Die Umgestaltung dieser Szene ist zwar geschickt motiviert und dem Original nachempfunden, aber das Humorvolle an ihr gleitet durch die Umwandlung des auslösenden erotischen Elements ins Possenhafte und Karikaturistische ab. Diesem Zug werden wir noch einige Male begegnen. Die Katzenszene und der Anlaß der Hochzeit des Diafebus und Estefanias für einen Streich Plaerdemavidas entstammen einer anderen Episode mit ebenfalls erotischem Hintergrund : Plaerdemavida versteckt vor der Hochzeitsnacht der beiden junge Katzen im Brautgemach und horcht dann mit dem Kaiser an der Tür, indem sie lockere Kommentare von sich gibt. (II, 69f).

Wenden wir uns nun von der Behandlung der erotischen Szenen ab und verfolgen wir, welche weiteren Änderungen Joan Sales vornimmt und was er damit bezweckt. — Wir konnten weiter oben schon einmal beobachten, daß durch den Wegfall von Handlungsteilen auch Personen eliminiert und daß verschiedene Personen zu einer verschmolzen werden. Hauptagierende übernehmen die Funktion von Personen zweiten Ranges oder von Randfiguren. Hipòlit fällt zusammen mit der Figur des Herrn von Agramunt, Prinz Felip von Frankreich mit dem Prinzen von Wales als dem Besitzer des Jagdhundes, mit dem Tirant während seines England abenteuers kämpft. Der Duc de Macedònia wird zur Strafe für seine Schandtaten schmachvoll der Ritterwürde entkleidet, während im Original diese Handlung an dem riesenhaften Ritter Tomàs de Muntalbà vollzogen wird. Facit : die Nebenfiguren fallen aus Gründen der Ökonomie weg, sofern aber die an sie geknüpften Episoden von erzählerischem Interesse sind, werden sie von Hauptfiguren übernommen.

Der stärkeren Kohärenz und der für das junge Publikum erstrebenswerten Übersicht und Eindringlichkeit dient das wiederholt angewandte Verfahren, sowohl Personen als auch dinghafte Handlungselemente über längere Strecken der Handlung hin präsent sein zu lassen. So tritt Hipòlit im Jugendbuch nicht erst während der Kämpfe Tirants in Griechenland in Erscheinung, sondern er begleitet den Helden von Anfang an als sein Vetter und Waffengefährte. Daß er zudem am Schluß Plaerdemavida heiratet, führt zu einer Tripelparallelität von Personen und Schicksalen: Der Held und seine Gefährten Diafebus und Hipòlit verbinden sich mit der Heldin und ihren Vertauten Estefania und Plaerdemavida. Dieser Zug erinnert ans Märchen. — Auch der tölpische Prinz Felip begegnet uns schon im englischen Teil, und zwar als Bruder der Braut des Königs. Die „bella Agnès“ indes bleibt in Erinnerung durch ihren „fermall“, die Verschußnadel, die Tirant im Jugendbuch noch in Konstantinopel auf seiner Kappe trägt. Die Figur der „bella Agnès“ hat überhaupt in der Handlung mehr Gewicht als im Original, denn die Kampfhandlungen Tirants beim Turnier sind fast alle an die Szene mit dem „fermall“ geknüpft: die unerkannt bleibenden Monarchen fordern Tirant zum Kampf heraus, um den Tod des Herrn von Vilesermes, des glücklosen Freiers der Agnès, zu ahnden, während Kirieleison de Muntalbà wiederum (wie auch im Original) als Rächer seiner Herren, der Könige von Frisa und Polònia, auftritt. Aus Gram darüber, daß sie zum Anlaß für den Tod so vieler tapferer Ritter geworden ist, beschließt sie, ihr Leben der Buße zu weihen.

Ähnlich wie Agnès bleibt der alte Comte de Varioic durch einen an ihn erinnernden Gegenstand, „Arbre de batalles“, in der Handlung gegenwärtig. Immer, wenn Tirant sich auf seinen Kriegszügen in Schwierigkeiten befindet, holt er aus dem Buch des Einsiedlers guten Rat. Auf der Höhe seines Triumphs angelangt, versäumt er es nicht, seinem einstigen Lehrer Kunde zu senden von den Heldentaten, die er vollenden konnte „gràcies als bons consells i admirables receptes continguts en el llibre de l'Arbre de Batalles“. (S. 214)

Diese Art von Änderungen, die, wie ich oben schon bemerkt habe, mehr Dichte und Zusammenhang schaffen, bildet den notwendigen Ausgleich zur starken Kürzung des Werks. Da viele Personen wegfallen, erhalten die in der Handlung bleibenden mehr Gewicht. Auch der Duc de Macedònia gehört zu diesen Figuren, die im Jugendbuch mehr Funktionen übernehmen und stärker präsent sind als im Original. Während der Neider und Gegenspieler Tirants im Original in der Schlacht bei Malvei fällt, bleibt er in der Jugendausgabe am Leben. Er ist der Verlobte Carmesinas, wird durch Plaerdemavidas Intrige zum Partner der Viuda Reposada, mit der er Selbstmord versucht und die er am Schluß, nach seiner Entehrung, zur Strafe ehelichen muß. Seine Gegenspielerrolle ist hier wesentlich schärfer akzentuiert als im Original. Es tritt uns in der Gestaltung dieser Figur ein neuer Zug entgegen, den der Bearbeiter wiederholt anwendet und der in den Bereich der Populärliteratur weist. Es ist dies, abgesehen von der schon erwähnten Tendenz zur Symetrie — hier in der Verbindung des Duc mit der Viuda — eine Vorliebe zum Überzeichnen, zum Karikieren, zum Verzerren. Am deutlichsten sichtbar

wird dieser Zug an den beiden Negativfiguren, die dem Heldenpaar und seinen Interessen entgegenarbeiten. Man beachte das folgende Zitat von dem Selbstmordversuch des Paares und die dazugehörige Abbildung :

„Quan el Duc de Macedònia sabé que en Tirant era a Constantino-ble, entrà cuitosament a la cambra de la Viuda Reposada per donar-li la negra notícia. Era ja de nit ; la Viuda sortia de banyar-se,



i anava amb unes grans calces vermelles i un estrenyecaps molt gros. Semblava el mateix diable.

Comença a fer lamentacions i a dar-se cops a la cara i al cap, tenint-se per morta ; perquè creia que en Tirant faria d'ella un escarment.

Així estaven els dos sense sense saber a qui demanar consell ; i... deliberaren matar-se.

No discorregué la Viuda millor manera de dur-ho a terme que beure i fer beure al Duc una gran tassa plena d'un cert depilatori que ella posar-se solia. Perquè, per bé que reposada, pecava de bigotuda si no menten les antigues cròniques.

S'estengueren sobre la catifa, esperant que els vingués la mort. L'únic que els venia era un fortíssim mal de ventre.“ (S. 206 f)

Das Verfahren der Verzerrung dient bei diesen beiden Figuren einem moralischen Zweck : das Böse der Lächerlichkeit preiszugeben. Wie ist jedoch die Wandlung des zwar leidenschaftlichen und unberechenbaren, aber gleichzeitig edlen und feinsinnigen Äthiopierkönigs Escariano in

den Menschenfresserkönig Jamjam, „negre de desmesurada estatura que senyorejaba el país dels Troglodites... tots ells caníbals provats,“ (S. 164) zu erklären? Wir haben hier die primitive Vorstellung vom Afrikaner als dem rohen Wilden, wir haben ein für Kinder verständliches, sensationalistisch aufgeputztes Feindbild.

Eine gewisse Verzerrung, diesmal ins Sagenhafte, bewirken einige weitere, vom Bearbeiter eingefügte Elemente. So die Episode mit dem Zaubertrank, den die Königin Maragdina Tirant reicht, um ihn Carmesina vergessen zu machen, so die verschiedenen Szenen, in denen Tirant wie ein Zauberbuch den „Arbre de battalles“ konsultiert und genau die Rezepte befolgt, die dieser für die verschiedenen Kriegssituationen vorschlägt, so die Überbetonung der Figur eines Wahrsagers im sizilianischen Teil.

Der Held selbst unterliegt der Vereinfachung: einerseits lieben ihn alle Frauen, andererseits ist er immer siegreich.

Wir können an diesen Beispielen und vor allem auch an der Behandlung des Erotischen beobachten, wie in der Jugendausgabe die Fülle und Totalität an Welt, die Objektivität und der Realismus Einbuße erleiden zugunsten einer dem kindlichen Erleben angepaßten Atmosphäre. Der Bearbeiter bringt dabei Mittel wie Sentimentalisierung, Vereinfachung, Schwarz-Weißzeichnung, Motivdoppelung und Übertreibung zum Einsatz, die zum Teil auf des Repertoire des Ritterromans vor Tirant lo Blanc zurückweisen. Er vermeidet jedoch Kitsch und Platitüden, und die Änderungen, die er vornimmt, sind dem Geist des Originals nachempfunden.

Zum Abschluß noch ein Wort zur Sprache! Der sprachliche Unterschied der beiden Ausgaben ist geringer, als man annehmen könnte. Joan Sales erklärt in einer Vorbemerkung, warum er sprachlich so wenig am Original geändert hat:

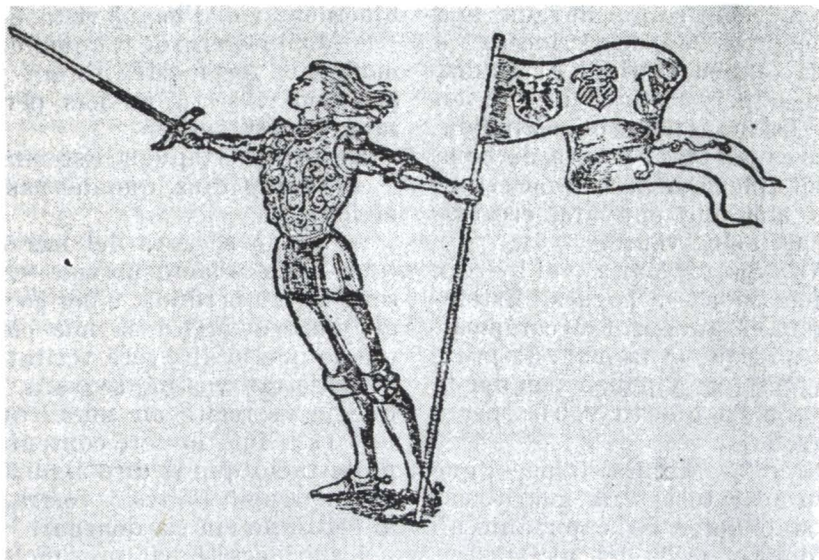
„Tractant-se de modernitzar un text del segle XV, tingut amb raó per un dels més clàssics de la nostra literatura, hem cregut que no podem substituir paraules o construccions perfectament modernes de l'original per altres de més arcaïques, cosa que seria just el contrari del que haviem de fer... En molts punts [els autors del Tirant] donen preferència a la llengua parlada sobre la literària.“ (S.11)

Der Artikel fehlt im Original, obwohl er im zeitgenössischen Roman Curial schon angewendet wurde. Auch Sales setzt ihn. Das *pretèrit perfect* des Originals wird sehr häufig durch das im heutigen Katalanisch vorherrschende *passat perifràstic* ersetzt. Manche Wendungen und Sätze übernimmt Sales wortwörtlich aus dem Original, andere wieder überträgt er in ein modernes, umgangssprachliches Katalanisch¹².

Um möglich nahe am Original bleiben zu können, fügt Sales dem Roman ein Glossar an. Es enthält neben heute veralteten Ausdrücken wie *afonar* statt *enfonsar*, *apetir* statt *desitjar*, *ca* statt *gos*, *davallar* statt *descendir*, *gonella* statt *falda* usw. eine Erklärung aller Ausdrücke des kulturellen Lebens des ausgehenden Mittelalters, das Kriegshandwerk, die Mode, Sitten und Ideen der ritterlichen Gesellschaft betreffend. Da begegnen Wörter wie *arnès conjunt de les armes defensives*; *alcofull*:

¹² vgl. die Einleitung beider Texte.

pols d'antimoni o de galena, molt fina i perfumada, ambquè les dones s'ennegrien les parpelles, es reforçaven les pestanyes o es pintaven les celles; bai : es diu del cavall que és de color avellana i amb les crines i la cua negres; Caramany : príncep oriental que governava la Karamània, regió meridional de l'Anatòlia o Àsia menor; florí : gran màquina de guerra : : que disparava grosses pedres... contra les muralles, per obrir-hi bretxa; jornea : mena de túnica curta usw.



Die Behandlung der Sprache führt mich einerseits zur Annahme, daß Sales von der Sprache her möglichst unmittelbar die Jugend an dieses Meisterwerk europäischer Literatur in katalanischer Sprache heranführen wollte, andererseits läßt sich daraus weiter folgern, und der Prolog von Ferran Soldevila (S. 8 ff.) bestärkt mich darin, daß mit dieser Bearbeitung der katalanisch- nationalistische Gedanke gefördert werden sollte :

„Tot llegint el Tirant, a mica que estigueu familiaritzats amb la història de Catalunya, en trobareu molt sovint ecos més llunyans, i sentireu que, malgrat les influències angleses (...), franceses, italianes i orientals, el que predomina en l'obra és l'element català o valencià — que aleshores era tot u-. Llevat del començament i algun altre passatge de l'obra, tota ella es descabdella per la Mediterrània i les seves ribes : les mars i les terres que havien estat i eren encara, al temps que Joanot Martorell escrivia la seva obra, el teatre de les gestes i de l'expansió catalanes : Sicília, l'Imperi Bizantí, el Nord d'Àfrica.“

Beachten wir, daß die Englandepisode in der Jugendausgabe sehr stark beschnitten ist und daß der Held, der vor dem genannten Hintergrund katalanischer Größe agiert und dessen Vorbild der historische Katalane Roger de Flor ist, im Jugendbuch unwiderstehlicher und unbesiegbarer vor uns steht als im Original.

ANHANG

I. TEXT DES ORIGINALS

Tan prest com fon de dia, tothom se llevà par ço com aquell dia l'Emperador devia partir. Plaerdemavida, com se fon llevada, anà a la cambra de la Princesa, e trobà-la que es vestia, i Estefania, vestida e per vestir e asseita en terra, e les mans no li volien ajudar a lligar lo capell : tant estava de bona gana tota plena de lleixau-mè estar ; ab los ulls mig entelats, escassament hi podia veure.

— Ah, Santa Maria val ! — dix Plaerdemavida —. Dignes, Estefania, quin és aqueix teu comport ? ¿Què és lo que et fa mal ? E jo iré als metges que vinguen per dar-te salut, aquella que tu volries per a ta persona.

— No cal — dix Estefania —, que lo meu mal tost serà guarit, car no és sinó dolor de cap : anit ab l'aire del riu m'ha fet mal.

— Guarda — dix Plaerdemavida — què dius, que gran dub te serà que no muïres. E si mors, la tua mort serà criminosal. Guarda bé que no et facen mal los talons, com jo haja oït dir als metges que a nosaltres, dones, la primera dolor nos ve en les ungles, après als peus, puja als genolls e a les cuixes, e a vegades entra en lo secret, e aquí dóna gran turment e d'aquí se'n puja al cap, torba lo cervell, e d'aquí s'engendra lo mal de caure. E aquesta malaltia no et penses que vinga sovint, segons diu lo gran filòsof Galien, metge molt subtil, que no ve sinó una vegada en vida, e per bé que sia mal incurable, no és mortal, mas ha-hi molts remeis qui ajudar se'n vol. Aquesta mia epístola és bona e verdadera, e per ço no deus haver admiració de mi si conec les malal-

ties, que si em mostres la llengua jo et sabré dir lo mal que tens.

Estefania li tragué la llengua. Com Plaerdemavida l'hagué vista, dix-li :

— Jo renegaria de tot quant saber mon pare me mostrà estant jo en son poder, si tu no has perduda sang aquesta nit.

Respos prestament Estefania :

— Veritat dius, que del nas m'és eixida.

— Jo no sé si és del nas o del taló — dix Plaerdemavida —, mas sang haveu perduda, e per ço poreu ara dar fe de mi e de la mia ciència, que lo que jo diré serà veritat. E si la majestat vostra, senyora, volrà que jo us recite un somni que he fet esta nit, jo seré contenta, ab protestació que si diré alguna cosa qui agreuge l'altesa vostra, que lo perdó no em sia denegat.

La Princesa havia pres molt gran plaer en lo que Plaerdemavida havia dit, e ab grans rialles li dix que digués tot lo que volgués, que ella li perdonava a pena e a culpa ab auctoritat apostòlica. E Plaerdemavida féu principi al seu somni en estil de senblants paraules.

Lo somni que Plaerdemavida féu.

— A la majestat vostra diré tot lo que he somiat. Com jo dormia en una cambra de parament en companyia de quatre donzelles, e que Estefania venia ab un estadal encès per no portar molta llum, e venia al notres llit e mirava si dormíem, e véu-nos totes dormir, jo estava alienada que no sé si dormia o si vetlava ; e viu en somni com Estefania obrí la porta de la cambra molt suaument perquè no fes remor, e trobà mon senyor Tirant e lo

Conestable que ja estaven esperant. E venien en gipons, ab mantos i espases, e calçaven peües de llana perquè no fessen remor al passejar; e a l'entrar que ells feren, ella apagà la llum e posà's primera, lo Conestable a la sua mà; après venia lo virtuós, i ella semblava en aquell cas mosso de cego, e posà'ls dins la vostra cambra. E vostra altesa estava ben perfumada e algaliada, e no mal abillada, vestida e no despullada. Tirant vos tenia en los seus braços e portava-us per la cambra besant molt sovint, e vostra altesa que deia : « Deixa'm, Tirant, deixa'm ! » E ell vos posava sobre lo llit de repòs. — E Plaerdemavida s'acostà al llit, e dix : « ¡ Ai, En llit ! ¡ E qui us ha vist e qui us veu ara, que estau sol, desacompanyat, sens profit negú ! ¿On és aquell qui ací estava com jo somiava ? » E paregué'm del llit llevar-me en camisa, e venguí en aquell forat de la porta, e que mirava tot vostre fet.

Dix la Princesa :

— Has més somiat ?

Ab moltes rialles e ab gran plaer que lo hi deia.

— Sí, Santa Maria ! — dix Plaerdemavida —. Jo us ho acabaré tot de recitar. Vós, senyora, prenieu unes hores e deïeu : « Tirant, jo t'he lleixat venir ací per dar-te un poc de repòs, per la gran amor que t'he. » E Tirant dubtava de fer lo que l'altesa vostra li deia. E vós deïeu : « Si tu ames a mi, per res no deus estar d'assegurar-me dels dubtes esdevenidors. E aquest càrrec que jo he pres per amor de tu no és convinent a donzella de tan gran auctoritat com jo só. No em denegues lo que et deman, car la mia castedat, en la qual jo he viscut, quítia de tot crim, és lloadora; mas per prescs d'Estefania has obtesa aquesta amorosa gràcia, deixant-me

cremada per digna amor. Per què et prec te vulles contentar de la gràcia que has aconseguida en gran càrrec e culpa d'Estefania. » « Per l'extrema e desaforada congoixa, deïa Tirant, que veig passar a la majestat vostra, que preneu armes contra vós, qui us ofenen, en sereu condemnada per tots aquells qui d'amor senten. Però, ab tot, no vull que desconfieu que jo fallís a ma veritat. E ab gran confiança creia vos acordaríeu a mon voler no tement los esdevenidors perills. Puix a vostra altesa no plau e em voleu tant fatigar, jo só content de fer tot lo que a la majestat vostra serà placent. » « Calla, Tirant, deïa l'altesa vostra, e no et congoixes de res, car la mia noblea jau sots a tua amor. » E li feïeu fer sagrament que sens voler vostre no us enjuria de res : « E posat cas que ho volguesses cometre no seria poc lo dan e congoixa que tu em daries; e seria tanta que en tots los dies de ma vida de tu me lamentaria, car com la virginitat és perduda no és reparable. » E totes aquestes coses he somiades que vós a ell e ell a vós deïeu. Après en visió viu com ell vos besava molt sovint e desfèu-vos la clotxeta dels pits e que us besava a gran pressa les mamelles. E com vos hagué ben besada, volia-us posar la mà davall la falda per cercar-vos les puces. E vós, la mia bona senyora, no ho volíeu consentir; car dubte em fa que si ho haguésseu consentit, que lo sagrament no perillàs. E vostra altesa li deia : « Temps vendrà que lo que tant desiges estarà en llibertat tua, e la mia virginitat conservada serà per a tu. » Après posà la sua cara sobre la vostra, e tenint los braços sobre lo vostre col, e los vostres en lo seu lligats com les sarments en los arbres, prenia de vós amorosos be-

sars. Aprés viu somiant que Estefania estava sobre aquell llit ab les cames que al parer meu li veia blanquejar, e deia sovint: « ¡Ai, senyor, que mal me feu ! Doleu-vos un poc de mi e no em vullau del tot matar. » E Tirant que li deia : « Germana Estefania, ¿per què voleu incriminar la vostra honor ab tants grans crits ? ¿No sabeu que moltes voltes les parets tenen orelles ? » E ella prenia lo llançol e posava'l-se a la boca, e ab les dents estrenyia'l fort per no cridar. E no es pogué estar, aprés un poc espai, que no donàs un crit : « Trista, què faré ? Dolor me força de cridar, e segons veig, deliberat tenui de matar-me. » Llavors lo Conestable li tançà la boca. E la mia ànima com sentia aquell saborós plant, complanyia'm de ma desventura com jo no era la tercera ab lo meu Hipòlit. Encara que jo sia grossera en amar, conegué lo meu esperit que lo terme d'amor aquí devia finir. La mia ànima hagué alguns sentiments d'amor que ignorava, e doblà'm la passió del meu Hipòlit com no pre nia part dels besars així com Tirant de la Princesa, e lo Conestable d'Estefania. E com més hi pensava més dolor sentia, e paregué'm que prenguí un poc d'aigua e que em llaví lo cor, los pits e lo ventre per remeiar la dolor mia. E mirant lo meu esperit per lo forat, aprés un poc instant Estefania estès los seus braços abandonant-se e retent les armes, emperò dix : « Vés-te'n, cruel ab poca amor, que no has pietat ni misericòrdia de les donzelles fins que els has violada la castedat. Oh sens fe ! ¿De quina pena seràs digne si jo no et vull perdonar ? E complanyent-me de tu, més fort t'ame. On és la fe, per tu a mi rompuda ? ¿On és la tua mà dreta ajustada ab la mia ? ¿On són los sants qui facen testimoni, los quals

ahir per la tua falsa boca foren nomenats, que em prometist que no em faries mal ni per tu no seria decebuda ? Gran ardiment has fet, que ab pensa deliberada hages volguda robar la despulla de la mia virginitat, per tu ésser home de tan gran auctoritat ; e perquè la querella mia més verdaderament sia coneguda... », cridà la Princesa e a Tirant e mostrà'ls la camisa e dix : « Aquesta sang mia ha força de reparar amor. » E tot açò deia ab les llàgremes als ulls. Aprés dix : « ¿Qui haurà grat de mi, ni qui fiarà de mi, que no he sabuda guardar a mi mateixa ? ¿Com serà per mi guardada altra donzella que acompanyada em sia ? No tinc conhort sinó d'una cosa : que no he res fet que perjudique la honor de mon marit, sinó que he complida sa voluntat a mal grat meu. En les mies bodes no hi són venguts los cortesans, ni capellà no s'és vestit a dir la missa ; no hi és venguda ma mare ni mes parentes : no han hagut treball de despullar-me les robes e vestir-me la camisa nupcial ; no m'han pujada al llit per força, car jo m'hi só sabuda pujar ; no han hagut treball los ministres de sonar ni de cantar, ni los cortesans cavallers de dansar, que bodes sordes són estades. Emperò tot lo que he fet resta en grat de mon marit. » D'estes coses deia Estefania moltes. Aprés de tot açò, que lo jorn s'acostava, la majestat vostra e Tirant la conhortàveu lo millor que podieu. Aprés bon espai, que los galls tornaren a cantar, e l'altaesa vostra pregava humilment a Tirant se'n volguessen anar perquè no fossen vists per negú del castell. E Tirant suplicava l'altaesa vostra que li fés seu gràcia de soltar-li lo sagrament perquè pogués obtenir lo victoriós triúmfo que desijava, així com son

cosí; e la celsitud vostra no volgué, sinó que restàs gloriosa de la batalla. E com ells se'n foren anats, despartí'm e no viu res, ni a Hipòlit ni a negú. Fui posada en gran pensament; perquè em trobí los pits e lo ventre banyat de l'aigua, venia a creure que devia ésser veritat. La dolor m'aumentà en tanta quantitat que donava torns per lo llit com fa lo malalt qui està al pas

II TEXT DER JUGENDAUSGABE

L'endemà la Plaerdemavida anà ala cambra de la Princesa. La trobà a llit, morta de son, amb els ulls mig entelats que escassament hi podia veure. I l'Estefania per un igual, que de cansada no es sabia ni pentinar, i quan provava de llevar-se s'hagué d'asseure a terra.

— Ai, valga'm Santa Maria! Digueu-me, ¿què us passa? ¿Què us fa mal? I jo aniré a buscar els metges.

— No cal — respongué l'Estefania —, el meu mal aviat serà curat. Ahir, tot sopant, vaig atrapar un cop d'aire.

— I tu, Carmesina, ¿de què et queixes?

— No res, un poc de migranya; el sopar m'haurà fet mal.

Si m'ensenyàveu la llengua, jo us sabria dir el mal que teniu. L'Estefania li va treure la llengua.

— El que us ha reprès — digué la Plaerdenavida — no és pas un cop d'aire, sinó un clar de lluna. I perquè doneu fe a la meua ciència us recitaré el somni que he fet aquesta nit.

La Princesa, rient, li digué que recités el que volgués. I feia principi al seu somni en aquest estil: — Jo dormia a la meua cambra i somniava que l'Estefania venia amb un estadal encès per no portar

de morir e no troba lo camí; per què deliberé d'amar Hipòlit ab cor verdader, e passaré ma penada vida així com Estefania fa. ¿Estaré ab los ulls tancats, e negú no em darà remei? Amor m'ha tant torbats los sentiments, que morta só si Hipòlit no m'ajuda. ; Almenys que passàs ma vida en dorment!. Per cert, fort dolor és al despertar qui bon somni somia.

molta llum; i anava primerament a la sala de les seixanta donzelles, i després al meu llit, mirant d'una en una si dormíem. Després se n'entrava a la teva cambra molt suaument, per no fer remor, i us posàveu totes dues en finestra. Ja us esperaven al jardí en Tirant i en Diafebus, que havien vingut amb peücs de llana per travessar entre els seixanta cavallers sense despertar-los. L'Estefania apagava el llum i quedàveu sense més claror que la lluna; i vosaltres a la finestra i ells al peu, passàveu les hores en amoroses raons fins que començava a clarejar. I jo, en somnis, somniava que m'estava a la porta de la teva cambra, mirant i sentint pel forat del pany tot el que fèieu i deïeu.

Digué la Princesa amb moltes rialles:

— ¿No has somniat res més?

— Ja ho crec que sí, i us ho acabaré de recitar. La teva Altesa prenía un llibre de devocions, i li deïes: « Ara, Tirant, ja t'he deixat venir al peu de la finestra per donar-te satisfacció, vist el gran amor que em tens. Si m'estimes, vés-te'n; ja és hora que jo resi les meves oracions acostumades i em fiqui al llit. Comença a clarejar, ja canta l'alosa; no fos cas que ens descobris aquella eixelebrada de la

Plaerdemavida, i es vengés de no-saltres per no haver-la deixat venir amb l'Hipòlit.» En Tirant amb abundosos sospirs responia: „Amb gran congoixa us deixaré, senyora; perquè no he vist mai tanta bellesa i perfecció com en la vostra persona, de tanta discreció i de saber acompanyades.» «A tu t'enganya l'amor — li responies —, que jo no sóc tan alta en perfecció com tu dius, sinó que la bona voluntat t'ho fa dir, perquè com més s'estima una cosa, més es desitja estimar; la resplendor que els teus ulls veuen en els meus, no és més que el teu mateix amor que hi reverbera. ¿Què saps tu si jo estic plena d'astúcia, com aquelles de qui es llegeix en les històries, que van ser causa de la perdició de tants homes? I que jo et mostrés molt amor i voluntat fingida sols per fer-te perdre l'enteniment, i perquè tu, vencedor de batalles, tornessis el nostre Imperi al nostre domini, i després no donar-te'n ni les gràcies. Mira, Tirant, no és cosa bona que encativis tant el teu honor i voluntat als peus d'una dèbil donzella, exposant-te a perdre la glòria de tantes victòries com has obtingut. Has de saber que no hi ha al món secret més gran

que el cor d'una dona, perquè la nostra llengua acostuma enraonar el contrari del que tenim en el cor. No ens estimaria cap home del mó si sabia els nostres defecte» «És cosa natural — responia en Tirant — que els homes estimin les dones, i la modèstia amb què parlen m'encén més a desitjar-vos. Pensant que per la vostra Altesa combatré, amb extrema consolació me'n vaig al camp de batalla.» Sense fer remor sortia com era entrat; després, al galop del seu cavall, al qual també havia posat peües de llana, se'n tornava a la riba del Danubi.

Molt plaer prenién escoltant-la la Princesa i l'Estefania; aquesta amb grans rialles digué:

— Gran dolor és despertar qui bon somni somnia!

— No, a fe; més m'haguera valgut somniar que m'estava en finestra amb el meu Hipòlit. Però dia vindrà que em pagar eu lamala passada; tals pilotes com aquestes reboten algun cop contra el mateix que les tira.

En tant s'havien llevat les seixanta donzelles, i a fora renillaven les egües i els cavalls, i els seixanta cavallers de la guàrdia anaven i venien.

UNE PERSPECTIVE D'ÉTUDES EN LITTÉRATURE COMPARÉE : L'IMAGERIE CULTURELLE

DANIEL-HENRI PAGEAUX
(Paris)

L'étude des images de l'étranger dans une œuvre, une littérature — l'imagologie littéraire — suscite encore à l'heure actuelle d'intéressants travaux, sauf peut-être en France, alors que c'est là précisément qu'ont été jetées les bases de cette recherche par Jean-Marie Carré. Il vaudrait la peine de réfléchir sur cette défiance ou sur ce discrédit qui, au vrai, révèlent des choix faits par la critique universitaire, soit qu'elle s'attache quasi exclusivement à l'analyse textuelle, soit qu'elle partage obscurément les préventions d'un Etiemble contre des recherches qui regardent l'historien, le sociologue ou l'homme d'Etat. L'historien, en effet, a annexé ce domaine, réservant au littéraire la mince question qu'il était d'ailleurs le premier à revendiquer : celle de la « transposition littéraire » de l'image, sans vouloir envisager — semble-t-il — les multiples implications historiques, sociales de ce phénomène. Du même coup, le littéraire ne pouvait presque plus prétendre à l'héritage légué par F. Baldensperger ou P. Hazard — l'histoire des idées — prolongement attendu de toute monographie sur les voyages et les images.

Pour notre part, nous nous employons, depuis plus d'une décennie, à travailler sur la question des images de culture (et plus spécialement dans le cadre des relations ibéro-françaises). Aussi le présent article prétend dresser le bilan théorique d'une réflexion et d'une recherche. Nous tenterons de préciser d'abord ce qu'il convient d'entendre par « images » pour situer le cadre de nos travaux et éviter des malentendus ou des restrictions arbitraires. En un second temps, nous voudrions montrer ce que les sciences humaines ont pu apporter dans l'orientation de nos recherches et dans la méthode d'études que nous appliquons. Mais nous ne saurions omettre l'apport décisif de l'Histoire dans les problèmes qui nous occupent et, à partir de nouveaux questionnements suscités par les sciences historiques, nous tâcherons de redonner à une perspective d'études quelque peu délaissée en France un intérêt qu'elle n'aurait jamais dû perdre dans le vaste programme des études de littérature générale et comparée.

I

Il convient de partir — ou de repartir — d'une définition ancienne de cette discipline : celle qu'en donnait, voici un demi-siècle, P. Van Tieghem, lorsqu'il assignait à la Littérature comparée l'étude de la part

d'étranger dans un œuvre ou dans une littérature. Certes, semblable proposition a justifié pendant trop longtemps des études consacrées aux « orientations étrangères », aux « influences » et aux « fortunes » et qui ressortissaient toutes, plus ou moins clairement, à une conception finaliste, mécaniste, positiviste de la littérature qui ne peut plus satisfaire le chercheur.

Pourtant, si nous remplaçons, dans cette définition, « littérature » par « culture », nous avons les limites et les enjeux de nombreuses recherches menées par des ethnologues, des anthropologues, des sociologues, des historiens des mentalités qui s'attachent à des questions d'acculturation, de déculturation, d'aliénation culturelle ou à des questions d'histoire sociale et culturelle. Pourquoi, dès lors, ne pas prendre en compte certaines interrogations pratiquées par des chercheurs voisins ? Qu'on nous comprenne bien : il ne s'agit pas, pour le littéraire, d'abandonner la littérature pour la sociologie ou de diversifier ses préoccupations jusqu'à élargir démesurément son « territoire », à l'instar de l'historien : le littéraire n'en a plus (ou pas encore) les moyens. Il s'agit de confronter la littérature à d'autres pratiques culturelles (confrontation indispensable dans le cas de l'« image » littéraire qui doit, à un moment donné, être mise en rapport avec d'autres expressions iconiques telles que, selon l'époque, l'estampe, la presse, la para-littérature, la caricature, etc...); il s'agit aussi de réinscrire la réflexion sur la littérature dans une analyse générale qui concerne la culture d'une société et, pour ce faire, de lever certaines frontières arbitraires : celle entre Littérature et Sous ou Para-littérature ou Littérature dite « populaire »; celle entre Littérature et Sciences humaines, celle entre Littérature et Sciences historiques.

Ainsi l'étude des images culturelles (l'image étant envisagée comme un ensemble d'idées sur l'étranger prises dans un processus de littérarisation, mais aussi de socialisation) oblige le chercheur à tenir compte non seulement des textes littéraires, de leurs conditions de production et de diffusion, mais encore de tout matériau culturel avec lequel on a écrit, pensé et surtout vécu. Ce type d'étude mène le chercheur à des carrefours problématiques où l'image tend à être un révélateur particulièrement éclairant des fonctionnements d'une idéologie, dans quelques-unes de ses modalités (par exemple le racisme, le bellicisme, etc...). Pour autant, il est impensable que le chercheur nie la spécificité du fait littéraire lorsqu'il doit l'étudier à partir de textes littéraires (romans, le plus souvent, où s'inscrivent des images de l'étranger). Mais il est évident que cette double exigence et ce changement d'horizon dans les perspectives d'études de l'image et du fait littéraire ne sont pas sans conséquence pour une éventuelle définition de notre champ de recherches.

La notion d'image, des plus vagues, appelle une définition ou une hypothèse de travail. Celle-ci pourrait être ainsi formulée : toute image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un Je par rapport à l'Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs. L'image est donc le résultat d'un écart significatif entre deux réalités culturelles. Ou encore : l'image est la représentation d'une réalité culturelle étrangère au travers de laquelle l'individu ou le groupe qui l'ont élaborée (ou qui la partagent,

ou qui la propagent) révèlent et traduisent l'espace idéologique dans lequel ils se situent.

Ces propositions peuvent sembler générales, banales ou énigmatiques ; elles récusent néanmoins d'emblée des perspectives d'études qui ne sauraient être les nôtres. Nous pensons d'abord à la psychologie des peuples (ou ethnopsychologie) dont les travaux se réclament d'une certaine sociologie qualitative et descriptive et qui proposent une image-standard, sorte de pendant méthodologique de cet « individu-type » ou de cet individu « de base » qui est l'un des présupposés de la discipline. Or il n'est pas question de rechercher une image « moyenne » de l'étranger, à égale distance de toutes les séries de stéréotypes. Au contraire, l'imagologie doit aboutir, selon nous, à l'identification d'images qui coexistent dans une même littérature, dans une même culture. C'est ce que nous appelons, au plan de l'histoire des idées, des « opinions », des options intellectuelles, à partir desquelles sont légitimées et peuvent se développer des images de culture. Etudier celles-ci aboutit à comprendre celles-là, et vice-versa. C'est pourquoi nous considérons l'histoire des idées comme la suite obligée de l'imagologie.

La définition proposée permet, en second lieu, d'évacuer tout un vocabulaire puisé au registre de l'optique (perception, regard, prisme, lecture, vision, etc...). Sans doute, ici ou là, l'usage et la commodité laissent passer ces vocables. Mais il est acquis désormais que l'image est représentation, mélange de sentiments et d'idées dont il importe de saisir les résonances affectives et idéologiques. La conséquence immédiate de cette proposition est de supprimer le faux problème dans lequel s'enlise souvent toute étude d'image : la « fausseté », le « degré de fidélité » d'une image par rapport au réel « regardé ». Ces questions montrent bien qu'il est tentant de considérer l'image comme un « analogon » du réel (d'où des « erreurs » de perception !). Mais c'est tomber droit dans les pièges de l'illusion référentielle, souvent dénoncée : à partir de quel étalon mesurerait-on la « fausseté » de l'image ? A partir de quelle donnée objective jugerait-on de la « fidélité » de l'image à ce que l'on nomme réel ? En vérité, l'étude de l'image doit moins s'attacher au degré de « réalité » de l'image, à son rapport au réel qu'à sa conformité à un modèle culturel préexistant (dans la culture « regardante » et non dans la culture « regardée » et dont il importe de connaître les fondements et les composantes, le fonctionnement et la fonction sociale. Sans doute l'image est, jusqu'à un certain point, langage (langage sur l'Autre) ; et, à ce titre, elle renvoie évidemment à une réalité qu'elle désigne et qu'elle signifie. Mais le véritable problème est celui de la logique de l'image, de sa « vérité » (et non de sa « fausseté »). Etudier l'image c'est donc comprendre ce qui la construit, ce qui l'authentifie, ce qui la rend, le cas échéant, semblable à d'autres ou originale.

On saisit alors, en dernier lieu, une des caractéristiques complexes de l'image culturelle qui oblige le chercheur à réorienter certains objectifs de l'imagologie. L'image de l'étranger peut dire aussi sur la culture d'origine (le pays « regardant ») ce qui parfois est difficile à concevoir, à exprimer, à sentir, à avouer. L'image de l'étranger peut transposer, sur un plan métaphorique, des réalités nationales qui ne sont pas explicitement défi-

nies. C'est pourquoi l'imagologie, loin de s'attacher aux seuls principes de la « transposition » littéraire de l'image (comme si ce plan d'études pouvait être cantonné aux textes dits littéraires !), doit aborder, tôt ou tard, l'étude des lignes de force qui régissent une culture, du ou des systèmes de valeurs sur lesquels peuvent se fonder les mécanismes de la représentation, autant dire les mécanismes idéologiques. Etudier comment s'écrivent diverses images de l'étranger, c'est étudier la détermination des fondements et des mécanismes idéologiques sur lesquels se construit l'axiomatique de l'altérité.



En dépit de la définition proposée, des avantages que nous y voyons et des précisions apportées, l'image reste un objet flou, un mot passe-partout dont la commodité (toute apparente) autorise toutes les généralisations et tous les abus. Aussi préférons-nous réfléchir sur deux formes particulières, identifiables, que peut prendre l'« image », dans un texte, une littérature ou une culture : le stéréotype et le mythe, étant entendu, d'entrée de jeu, qu'il n'y a, à nos yeux, aucune solution de continuité entre les deux termes ; ou, pour mieux dire, que le stéréotype peut être un mythe en puissance ; que le mythe peut générer une suite de stéréotypes. Expliquons-nous.

L'étude du stéréotype est le plus souvent obscurcie par la question de sa fausseté caricaturale et de ses effets pernicioeux au plan culturel. Il est entendu que le stéréotype est une image « schématique », « appauvrie », « naïve » (mais pourquoi ses effets si redoutables ?). Il est admis qu'il est une simplification et une déformation abusives du réel : c'est donc qu'on tient le stéréotype pour une mauvaise « copie » du réel (et l'on retrouve les erreurs du raisonnement analogique !) et le réel pour riche, ondoyant et divers... L'identification du stéréotype peut être suivie d'une tentative de classement ; mais celle-ci cède vite la place à des considérations générales sur la nécessité de condamner le stéréotype chaque fois qu'il se manifeste (manuels scolaires d'histoire, de géographie, parler quotidien, communication de masse, etc...). Il y a peut-être mieux à dire et à faire.

Si l'on admet que toute culture peut être envisagée, en un temps, comme un lieu d'invention, de production et de transmission de signes (ce qui équivaut à concevoir tout phénomène culturel comme un processus de communication et tout processus culturel polyvalent dans son fonctionnement comme dans sa fonction), le stéréotype apparaît non pas comme un « signe » (comme une possible représentation génératrice de plusieurs significations) mais comme un « signal » qui renvoie automatiquement à un seul sens, à une seule interprétation possible. Le stéréotype est l'indice d'une communication univoque, d'une culture en voie de blocage. Dans cette culture — ou dans tel ou tel secteur socio-culturel — l'imaginaire, ou la capacité morphopoïétique que suppose toute culture, se trouve réduit à un message unique ; et le stéréotype est le figurable monomorphe et monosémique. Hypothèse, disons-nous, car il est difficile d'admettre que le stéréotype publicitaire, par exemple, n'a qu'un seul message à délivrer ! Il serait plus juste alors de dire (et de manière plus simple que

celle qui vient d'être utilisée !) que le stéréotype délivre, en fait, un message « essentiel ») et que le figurable diffuse une figure essentielle, primordiale, première et dernière.

Si l'on fait réflexion sur la production du stéréotype, on s'aperçoit qu'il obéit à un processus simple de fabrication : la confusion de l'attribut et de l'essentiel, rendant possible l'extrapolation constante du particulier au général, et au plan socio-culturel, du singulier au collectif. En littérature, le stéréotype se situe souvent au plan de l'épithète, de l'adjectivation : c'est l'attribut qui devient essence. Alors que la communication suppose (dans une vue, certes, quelque peu théorique... voire idéaliste) la symbolisation qui permet la production plurielle de sens, la communication par stéréotypes se situe au niveau du processus d'attribution. D'où la formulation la plus fréquente du stéréotype : tel peuple *est*... ou *n'est pas*... ; tel peuple *sait* ou *ne sait pas*... Enoncé au présent (et tranchant curieusement dans certains romans avec le temps du récit au passé) le stéréotype est l'expression même d'un temps bloqué, le temps des essences. D'où aussi la standardisation possible du stéréotype, sa prolifération dans toute expression culturelle fabriquée en série (littérature « industrielle » du XIX^e siècle, feuilleton et romans dits populaires, affiches, propagande, etc...).

L'intérêt du stéréotype, dans ce cas, est évident. Le stéréotype est la réduction maximale d'une représentation ; il délivre une forme minimale d'informations pour une communication la plus massive possible. Le stéréotype est bien une sorte de résumé, d'expression emblématique d'une culture, d'un système idéologique et culturel. La promotion de l'attribut au rang d'essence appelle le consensus socio-culturel le plus large possible. Le stéréotype est ce qui permet d'établir un rapport de conformité entre une expression culturelle simplifiée et une société. Porteur d'une définition de l'Autre, le stéréotype est l'énoncé d'un savoir dit collectif qui se veut valable, à quelque moment historique que ce soit. Ajoutons que si l'idéologie se caractérise, entre autres choses, par la confusion opérée entre la norme (morale, sociale) et le discours, le stéréotype représente bien cette fusion ou cette confusion réussies et particulièrement efficaces au plan socio-culturel.

Le stéréotype pose en fait de manière implicite une constante hiérarchie, une véritable dichotomie du monde et des cultures. Dire que le Français est buveur de vin est un stéréotype, dans la mesure où cette auto-définition (le stéréotype n'est pas toujours une définition de l'Autre !) s'oppose de manière première, essentielle, à l'Allemand « buveur de bière » ou à l'Anglais « buveur de thé ». Et cette opposition vise en fait à poser le buveur de vin comme supérieur au buveur de bière ou de thé. Exemple simpliste ? C'est oublier à quel point la littérature revancharde en France entre 1870 et 1914 a su utiliser cette banale opposition pour justifier l'opposition civilisation *vs* barbarie. C'est que le stéréotype se pose en s'opposant ; il prouve dans le temps même où il s'énonce. Prodigueuse ellipse de l'esprit, il est une immense pétition de principes : il montre (et démontre) ce qu'il fallait démontrer. Il est non seulement l'indice d'une

culture bloquée ; il dévoile une culture tautologique d'où toute analyse critique est désormais exclue, au profit de quelques définitions essentialistes.

Encore faut-il voir comme se construit la définition dont le stéréotype est porteur. Elle opère une confusion constante entre deux ordres de faits complémentaires mais distincts : la Nature et la Culture, l'Être et le Faire. On ne doit pas s'étonner de l'importance du registre physique, physiologique pour le stéréotype : la Nature justifie une situation culturelle : tel peuple ne sait pas... C'est que le stéréotype entretient la confusion typique de l'idéologie entre le descriptif (le discours disions-nous) et le prescriptif (la norme disions-nous plus haut). Le descriptif (l'attribut physique) se confond avec l'ordre prescriptif (infériorité, par exemple). Rien d'étonnant, par exemple, que l'idéologie raciste repose sur des lambeaux idéologiques que sont les stéréotypes, lesquels reposent sur la fausse démonstration de l'infériorité physique, ou de l'anormalité physique de l'Autre (par rapport à la Norme qu'est le Je qui énonce le stéréotype).

Cet exemple nous permet de comprendre à quel point le stéréotype peut faire passer au plan du mythe et comment le mythe accrédite le stéréotype. Il n'est pas possible, dans les limites de cet article, d'accorder un long développement au mythe. Il suffit, pour notre propos, de se souvenir des homologues de nature et de fonctionnement entre le mythe et l'idéologie que sociologues et anthropologues ont été les premiers à constater. Quant à la fonction possible du mythe, dans une société à histoire et à écriture, elle peut être double, mais là aussi rejoindre la fonction occupée par le mythe dans la pensée « sauvage » : d'une part, unifier le groupe, voire couvrir ses contradictions par un récit-scénario unificateur ; d'autre part, jouer un rôle de compensation, au plan social et moral, *lato sensu*, le mythe apportant ce qui manque ou ce qui est ressenti comme manque dans la culture d'origine par l'écrivain, le groupe ou la collectivité.

A partir de ces propositions, il est loisible d'observer comment un stéréotype peut, dans certaines conditions historiques, sociales, culturelles, être pris dans un processus de mythification. Néanmoins, l'abus bien connu du mot « mythe » nous conduit à la prudence et à la rigueur : il convient mieux, nous semble-t-il, à des questions de « types », de figures historiques, politiques (mythe de Napoléon, de Jeanne d'Arc...) qu'à des problèmes d'images. Mais il est clair que le mythe, comme le stéréotype et l'image, renvoient à la culture d'origine, qu'ils jouent le rôle de révélateur des problèmes internes à une culture et à une société données et qu'à ce titre leur problématique ressortit pleinement à ce que nous continuons de nommer histoire des idées.

II

Il serait vain de dissimuler à quel point les présentes réflexions sont redevables à l'anthropologie culturelle, voire à la sémiologie. Au risque d'accréditer l'idée d'un éclectisme intellectuel auprès de ceux qui se refuseront d'entendre nos propos, nous voudrions maintenant montrer comment certains apports des sciences humaines ont pu contribuer à l'élaboration sinon de notre méthode, du moins de notre programme d'étude.

Il nous semble évident que le chercheur comparatiste, appelé à réfléchir sur les échanges littéraires et culturels, ne pouvait qu'être intéressé par les travaux de Claude Lévi-Strauss. Citons en particulier ses réflexions sur le phénomène du voyage, sur l'exotisme dans *Tristes Tropiques*; son analyse structurale des mythes dans la série *Mythologiques*; ses recherches sur les systèmes de parenté, sa méditation sur la confrontation des cultures à écriture et à histoire avec la « pensée sauvage », ses réflexions sur le racisme, etc... Nous reconnaissons bien volontiers que, pour entreprendre l'analyse d'images culturelles inscrites dans un texte littéraire, les méthodes descriptives de Lévi-Strauss utilisées pour rendre compte du fonctionnement des mythes sont d'un grand intérêt. Cette analyse appelée « structurale » vise en effet à mettre en évidence des « paquets de relations », selon la formule de Lévi-Strauss : à un premier niveau de lecture du texte, cet objectif nous apparaît positif et productif.

Il importe avant tout d'identifier les grandes oppositions qui structurent le texte (pour simplifier : je-narrateur-culture d'origine *vs* il-personnage-culture représentée) et les principales unités thématiques qui permettront de dégager les éléments décoratifs, les pauses descriptives, par exemple, et les pôles d'aimantation du récit (tel élément étranger investi par l'écrivain d'une fonction particulière), toutes les séquences où se trouvent rassemblés les éléments catalyseurs de l'image de l'étranger. On aura reconnu la démarche dite structuraliste dont on a dit, non sans raison, qu'elle n'était qu'une nouvelle façon de réorganiser le texte. Mais nous pensons qu'il est utile, dans ce temps premier de l'étude, de privilégier le fonctionnement du texte et tenter de comprendre l'utilisation littéraire d'éléments culturels étrangers.

Dans le même ordre de préoccupations, toujours issues de l'anthropologie structurale, l'étude de l'image accordera un temps important à l'analyse du cadre spatio-temporel, pour comprendre les stratégies de l'écrivain lorsqu'elles empruntent les axes du temps et de l'espace. En effet l'espace ou le temps ne sont pas seulement générateurs de pittoresque descriptif; ils peuvent entretenir avec les personnages, avec l'écrivain lui-même, des rapports explicatifs : la donnée illustrative, si tant est qu'elle ne soit que cela, cède la place à une instance structurante du récit.

Seront donc étudiés tous les procédés d'organisation ou de réorganisation de l'espace étranger : les modalités de la détermination spatiale, les dichotomies originaires d'une révision ou d'une rêverie de l'espace (haut *vs* bas, mouvements épiphaniques *vs* mouvements catamorphes), tous les couples oppositionnels et leur transcription littéraire (Nord *vs* Sud, ville *vs* campagne, lointain *vs* familier...); les principes de découpage de l'espace selon l'opposition Ego *vs* l'Autre, les principes d'inclusion ou d'exclusion dans lesquels un espace (étranger ou autre) se trouve impliqué. C'est que souvent l'espace étranger est pris dans un processus de mythification : l'espace, dans l'image de culture, n'est pas continu ni homogène : une pensée « mythique » valorise des lieux, en isole certains, en condamne d'autres, confère à certains le rôle primordial d'être le véritable cercle d'appartenance pour l'Ego et une collectivité choisie, alors qu'une autre « portion » de l'espace, face à ce substitut de cosmos harmonieux, assumera le rôle négatif du chaos, générateur de désordres. Il est

clair qu'on sera attentif à tout ce qui peut rendre l'espace « extérieur » isomorphe de l'espace intérieur de l'écrivain, tant il est vrai qu'un espace étranger peut reproduire et signifier le paysage mental d'un personnage, de l'écrivain. Ainsi la lecture aura abouti à poser des rapports quasi explicatifs entre l'espace géographique et l'espace psychique, tout au moins au plan métaphorique.

Dans le détail, on s'efforcera de pénétrer les principes de distribution des éléments spatiaux, les processus de marquage des lieux, les lieux valorisés (seuil, frontière, faille, éminence, etc.), les zones investies de valeurs positives ou négatives, tout ce qui permet la symbolisation de l'espace (ce que certains mythologues appelleraient la sacralisation de l'espace).

Ce que nous venons de proposer pour l'étude de l'espace étranger (et sa coexistence éventuelle avec un espace « national ») vaut aussi évidemment pour l'étude du temps. Il n'est pas sans intérêt de noter, en un premier relevé, les indications historiques précises livrées par le texte. Mais on sera tout aussi attentif à ce qui peut apparaître comme une mythification du temps historique. D'abord les stéréotypes, s'ils existent, seront là pour conférer au texte une portée achronique d'une extrême importance pour son ordonnance générale. Ensuite on observera tout mouvement qui tend à une remontée dans l'Histoire : ainsi seront mises en évidence les oppositions, très fréquentes, entre le temps linéaire et progressif de l'histoire politique et le temps réversible, cyclique, de l'image. Il n'est pas rare de constater que la représentation de l'étranger peut baigner dans une sorte de temps mythique, en dehors de toutes limites précises : le « in illo tempore » propre au mythe.

Dans ce qui est un premier repérage des principes organisateurs du texte, on sera attentif à tout ce qui est ligne de partage entre l'Ego et l'Autre, principalement au plan des personnages représentés. Ainsi sera-t-on conduit à proposer un système relationnel des personnages. On pourra bien sûr commencer par les caractéristiques morphologiques, par ce qui fonde, dans le texte, les catégories de l'altérité (qui sont évidemment souvent d'ordre pulsionnel plus que rationnel), par les *a priori* qui président à l'élaboration de l'image de l'Autre, et les éléments qui outrepassent la simple détermination de l'Autre et qui, par conséquent, se trouvent investis d'une signification particulière dans le fonctionnement du texte. On retiendra certaines relations particulièrement significatives pour notre étude de l'altérité : le choix des personnages masculins et féminins, leur appartenance soit à la culture d'origine de l'écrivain, soit à la culture étrangère (cas typique, dans la littérature française de l'« aventure » d'un Français avec une Espagnole, etc...). D'une façon générale, on essaiera de mettre en lumière le système de qualification différentielle qui permet la formulation de l'altérité.

Enfin, l'anthropologie culturelle nous amène à envisager, pour un temps, le texte (littéraire ou non) comme un témoignage, un document sur l'étranger ; en conséquence on essaiera de comprendre, chez l'écrivain, ce processus cognitif : ce qui est dit — ou ce que l'on tait — sur la culture de l'Autre (pratiques sociales, mœurs, religion, habitat, cuisine, etc...). Quiconque s'est intéressé à l'imagerie ibérique mesure à quel point ces deux derniers éléments sont importants, qu'il s'agisse d'un récit de voyage ou d'un roman. Mais dans le cas d'un texte littéraire on n'aura garde

d'oublier le rôle, la prégnance possibles des modèles littéraires (cas, par exemple, de la littérature « picaresque », modèles s'interposant dans le texte aux fins d'une réorganisation possible). Les contraintes formelles ne doivent évidemment pas être oubliées dans l'analyse qui devra tenir compte de la tension à laquelle l'écrivain est soumis, pris qu'il est entre l'impératif informatif (surtout dans le cas d'un texte dit « réaliste », sacrifiant à l'esthétique réaliste) et l'impératif littéraire (romanesque, fictionnel, si l'on préfère). A ce stade de la lecture, l'attention se porte à d'autres niveaux que celui des structures. Ce sont les principes mêmes de production du texte, par exemple les principes de distribution du vocabulaire qu'il importe d'étudier. Nous sommes ainsi passé d'une lecture de type structural à une lecture qui peut se réclamer d'une analyse de type sémiologique.



Nous reconnaissons bien volontiers que ce passage de l'anthropologie culturelle à la sémiologie nous a été grandement facilité par l'exemple qu'a donné R. Barthes dans *Mythologies*, dans l'*Empire des signes*, ou dans certains articles écrits par lui ou par des « disciples » dans la revue *Communications*. C'est au vrai la troisième fois que nous avons recours à l'enseignement sémiologique : le rejet du faux problème de la fausseté de l'image, au nom de l'idée de conformité ou non-conformité à un modèle culturel, est directement tirée des travaux de U. Eco, dans *la Structure absente*, où lui-même s'inspire de l'exemple des ordinateurs pour opposer code analogique (plus/moins) et code digital (oui/non). Nous allons voir d'autres conséquences de cette intuition fondamentale. Second recours : l'explication du stéréotype comme signal opposé à l'image signe. L'image doit bien en effet être envisagée, au sein du texte où elle s'inscrit, comme un paquet de signes dont il importe de comprendre le fonctionnement.

Notre étude se présente donc comme un relevé des significations latentes du texte : elle a pour objet de rendre explicite la fonction sémantique de certains éléments du texte qui sont aussi les matériaux avec lesquels se construit l'image. Ce second temps de lecture consisterait donc, selon nous, à opérer un véritable quadrillage du texte grâce auquel on pourrait dépasser le fastidieux — mais nécessaire — comptage d'occurrences de mots ou d'unités sémiques pour aboutir à la mise en place de réseaux lexicaux essentiels, de constellations verbales, lesquelles viendraient confirmer et préciser les résultats de l'analyse dite structurale. C'est donc un second niveau de lecture dans lequel la sémiologie viendrait épauler les procédures de l'analyse linguistique.

Pour élaborer une « image » de l'étranger, l'écrivain n'a pas — nous le savons — copié le réel : il a sélectionné un certain nombre de traits qu'il juge pertinents pour sa représentation de l'étranger. Il s'agit, au stade où nous en sommes, de démonter les mécanismes du choix de l'écrivain, les principes de sélection des matériaux, par un examen de ces matériaux eux-mêmes, dans le but de saisir comment ils ont été distribués dans le texte. Mais nous nous permettons de dire immédiatement que ce niveau d'étude ne fait que répéter, d'une manière plus fouillée, les principes de l'analyse structurale. Aussi, lorsqu'il faudra en venir à l'étude du

sens même de ces matériaux, et de ces choix, c'est à d'autres niveaux d'études qu'il faudra passer. Nous ne sommes donc nullement dupe des limites inhérentes à la lecture que nous allons exposer.

Puisque c'est l'écriture de et sur l'altérité qui nous occupe à présent, observons tout d'abord que cette transposition littéraire obéit, *grosso modo*, à deux principes : celui de différenciation (l'Autre différent de l'Ego) et celui d'assimilation (confusion, voire fusion de l'Autre et de l'Ego). Dans l'étude de ces principes, des questionnements plus précis se dessinent à partir des traces d'itération, d'automatisme dans le choix du vocabulaire : marquage des lieux, indicateurs de temps, lexique de la saisie extérieure et intérieure des personnages, choix de l'onomastique et tout ce qui peut être système d'équivalence entre l'Autre et l'Ego.

Il conviendra d'être attentif à l'adjectivation qui permet de saisir comment se donnent à voir certains procédés de qualification ; comment ils peuvent servir à la détermination des personnages. Semblablement, on étudiera les procédés de comparaison qui permettent de saisir, sur le fait, les passages d'une série sémantique à une autre, de confirmer certains axes sémiques du texte (à confronter avec les résultats de l'analyse structurale) et de comprendre comment peuvent s'écrire des processus d'appropriation de l'étranger (par réduction au connu, à l'élément « national ») ou d'éloignement (espace présenté comme utopique, espace vers où tend la quête d'un personnage, etc...) ; des processus d'intégration culturelle ou au contraire de marginalisation (l'étranger comme élément irréductible). La fréquence et la nature des mots étrangers inscrits dans le texte, la présence ou l'absence de notes ou de gloses explicatives seront aussi des éléments d'interprétation, ainsi que les effets d'exotisme, ou plus simplement de « dépaysement ». On distinguera enfin ce qui est référence livrée que occasionnelle, compilation ou transcription d'une expérience livrée comme personnelle par l'écrivain. Mais nous sommes déjà entré dans une problématique qui fait appel à d'autres éléments que ceux produits par le texte.

Il apparaît évident que pour comprendre comment telle composante d'une image culturelle a été sélectionnée par l'écrivain, comment elle peut jouer pour le public lecteur le rôle de référence culturelle (être à son tour interprétée comme élément pertinent ou irrelevant dans la représentation de l'étranger), il faut bien « sortir » du texte, et confronter celui-ci à un système culturel, à une situation historique précise. Ainsi le programme d'études que la sémiologie peut nous assigner nous oblige non pas à l'analyse du fonctionnement du texte, mais à celle de sa fonction. Au reste, nous retrouvons là les réserves, faites au structuralisme et à toute lecture immanente des textes littéraires qui redisent différemment ce qui a été écrit. Si l'on veut aboutir à l'identification d'un sens, à la compréhension de la fonction d'un texte littéraire au sein d'une culture, il faut alors procéder à un « détour » par l'Histoire et tenir compte des leçons que peut nous donner l'historien.

III

Le prodigieux renouveau des études et des méthodes historiques (ce qu'on appelle en France la « nouvelle » Histoire) ne devrait pas laisser indifférent le littéraire : il se rendrait compte que ce renouvellement est

sans commune mesure avec celui qu'a suscité la « nouvelle » critique, débat qui s'est immédiatement soldé par la constitution de chapelles méthodologiques s'excommuniant l'une l'autre. Si l'on s'interroge sur ce qui a permis le renouveau de l'Histoire, on constate qu'il faut en chercher l'explication première dans l'assimilation de nouvelles méthodes (l'historien subordonnant la méthode à la nature de sa recherche et non le contraire !) et dans la conquête de nouveaux champs de recherches.

Cette Histoire « nouvelle » se veut Histoire totale, dans la mesure où l'horizon de chaque étude tend à être le temps de vivre d'une société. Clio est enfin redescendue parmi les hommes, en ne privilégiant plus les structures et les courbes, ou plutôt en sachant replacer ces résultats dans une problématique plus large et plus souple, assurément plus ambitieuse : peut-être ce vieux rêve d'une résurrection intégrale du passé, rêve qui, en tout cas, se donne tous les moyens de devenir réalité. A l'Histoire économique et sociale traditionnelle se sont ajoutées l'Histoire des mentalités, des sensibilités, des formes de sociabilités, de tous les systèmes de valeurs qui fondent une société.

L'imagerie culturelle peut passer pour une expression de ce système des valeurs sur lequel repose une société. Aussi nous semble-t-il légitime d'envisager la possibilité d'emprunter à l'historien certains axes d'études consacrées aux mentalités et aux formes de sensibilité.

On voit l'historien emprunter à l'anthropologie l'axe spatio-temporel pour déchiffrer des comportements et en comprendre les mécanismes : comprendre comment s'élaborent des consciences, individuelles ou collectives, de divers espaces (le village, le sentiment provincial, l'appartenance à une aire culturelle) ; les consciences du temps (comment est vécue la relation au passé, la place faite aux générations passées, le poids du passé dans des pratiques culturelles et surtout les différents rythmes du temps et pas seulement au plan de la conscience d'une durée historique). Un second axe en effet peut s'appeler celui de la longue durée, du temps long. L'historien, à la poursuite de l'événementiel, replace celui-ci dans le temps long ; il fait porter son étude sur les phénomènes transséculaires (ceux qui affectent la culture sont souvent de cet ordre). Ce que nous avons appelé la mythification du temps trouve ici une justification, tant il est vrai que le temps de l'image n'est pas celui du temps historique, que le rythme de l'image n'est pas forcément le rythme politique, diplomatique du moment. Le phénomène qui a nom « ennemi héréditaire », les rancœurs de l'Histoire que reprend la littérature sont des preuves parlantes de ces anachronismes, de ces décrochements du temps historique. L'étude des images culturelles aura tout à gagner en intégrant la double problématique du temps court et du temps long, en mettant en lumière les mouvements pendulaires du temps (au plan des consciences) ou les alternances significatives entre les pulsations occasionnelles de l'événement (sortie d'un livre, d'un pamphlet) et les lentes fluctuations chronologiques qui transcendent les générations. Enfin, l'historien a fait aussi la conquête du non-écrit, de la documentation orale ou matérielle ; il s'est mis à interroger, par exemple, l'iconographie pour saisir l'expression de formes de sensibilités (ex-votos, retables, monuments funéraires, etc...) et, là encore, la conquête de la documentation massive, la confrontation

des archives traditionnelles avec tout autre élément culturel susceptible d'être interrogé méritent d'être méditées par le littéraire, prisonnier volontaire des fonctionnements du texte littéraire.

On aurait tort de croire que nous nous apprêtons à justifier, une fois encore, la complémentarité du couple texte/contexte, encore que certains excès d'analyse formelle obligeraient presque à plaider pour un juste rééquilibrage des études littéraires. Mais la confrontation du texte avec ce que d'aucuns appellent curieusement (et de manière significative) le « hors texte » est d'une autre nature.

A ce troisième stade de lecture et d'analyse, il importe de confronter les résultats de l'analyse structurale aux données fournies par l'Histoire ; informations de double nature : d'une part, les données politiques, économiques, diplomatiques du moment ; d'autre part, les lignes de force générales qui régissent la culture du moment. Il s'agit de voir si le texte littéraire est en conformité ou en rupture par rapport à une situation politique, sociale, culturelle ; de voir aussi à quelle tradition culturelle (d'où la liaison entre Littérature et Histoire) le texte répond ; dans quel champ du savoir et du pouvoir se situe le texte en question ; en conséquence à quel secteur socio-culturel est adressée telle image de l'étranger ; en bref comment s'articulent la représentation de l'étranger et la culture dite « d'origine ».

L'étude des personnages précédemment menée est d'importance dans la confrontation qui s'instaure entre texte littéraire et situation culturelle, historiquement et politiquement définie. Il n'est pas en effet indifférent de noter quelles fonctions seront assumées par les personnages dans le texte littéraire. Le personnage étranger sera-t-il un adjuvant ou un opposant ? Question simple aux conséquences idéologiques importantes. Et encore : Tel personnage, socialement ou culturellement en situation d'infériorité, se trouve-t-il, dans le texte, dans la même situation ou se voit-il investi d'un rôle particulier ? Ou le contraire : Assiste-t-on à la déchéance morale ou sociale d'un personnage étranger et quelles explications sont données à ce choix opéré par l'écrivain. Nous ne nous dissimulons pas que ces questions simples, dans une formulation simple, paraîtront des plus élémentaires, aux yeux de certains littéraires. Mais les réponses apportées pourront peut-être résoudre ce qui est tenu pour une quadrature du cercle lorsque ce cercle est réduit au seul texte : pourquoi écrit-on ? La mobilisation d'images culturelles, souvent stéréotypées, n'affecte pas seulement la littérature dite « populaire » ; la « belle » littérature peut souvent se faire le truchement d'idées toutes faites sur l'étranger et le véhicule de clichés culturels des plus éculés.

En confrontant l'image culturelle avec une situation socio-culturelle particulière, nous constatons que tout problème de « communication » (et l'image en est un, bien complexe) comporte quatre dimensions. Raisonnant d'abord en littéraire, nous avons songé, en premier, aux moyens de décrire le texte et l'image. L'image apparaît, au plan textuel, comme un ensemble de signes qui ont été sélectionnés par l'écrivain et destinés à un certain public. On retrouve non seulement le schéma destinataire/destinataire bien connu, mais l'idée selon laquelle, d'après U. Eco, tout signe suppose ce qu'il appelle un code ou un système d'attente codifié. Pour comprendre ce système, il est clair que l'analyse textuelle devra

faire place à une étude, plus ou moins de seconde main pour le littéraire, sur les conditions socio-culturelles du ou des publics lecteurs, et plus largement sur les normes qui ont permis à la fois la sélection opérée par l'écrivain et la sélection interprétative du public : la coïncidence entre les deux mécanismes de sélection n'est pas — faut-il le souligner ? — obligée, qu'il s'agisse du choix d'un genre ou du choix d'une image culturelle.

On aboutit à une problématique de l'image à quatre niveaux : 1) les traits représentatifs de l'image et leur fonctionnement dans le texte étudié ; 2) les normes socio-culturelles dont l'ensemble compose ce que nous appelions les lignes de force d'une culture à un moment historiquement donné ; 3) les modèles culturels selon lesquels a été composée l'image et qui ont présidé aux différents choix de l'écrivain ; 4) le code qui permet la reconnaissance par le public de l'image et ce qui fait qu'une composante de l'image est ou n'est pas, pour lui, référence, autorité. Si le littéraire ne veut pas se priver de véritables interprétations qui engagent le sens du texte, il devra solliciter les informations de l'Histoire pour résoudre les niveaux 2 et 4 de son étude. Le premier niveau a été amplement décrit et ses limites également exposées. Il reste le troisième niveau, d'une importance capitale pour notre étude, puisqu'il concerne en définitive l'élucidation des choix profonds de l'écrivain, ce qui permet l'écriture de l'image et, dans une certaine mesure, l'équilibre même du texte, conséquence des choix de l'écrivain.

On aura en effet remarqué que l'un des maîtres-mots de notre exposé est celui de choix, de sélection. Nous avons montré comment nous l'avions tiré d'une réflexion sur la sémiologie, appliquée à notre recherche. Nos différentes lectures ont sans doute donné à ce mot et à ses mécanismes un poids réel dans le texte étudié. Mais nous n'avons pas encore envisagé si ces mécanismes sélectifs pouvaient être étudiés de manière théorique. Nous nous sommes simplement borné à signaler des hiérarchisations possibles (valorisation positive ou négative de l'étranger). Et il faut bien reconnaître que ce système oppositionnel est largement accrédité par le fait que les rares études d'images pratiquées sont souvent celles qui portent sur la problématique des littératures minoritaires *vs* littératures majoritaires, des peuples dominés *vs* peuples dominants (cas de la littérature coloniale par exemple). Il nous semble que cette problématique, pour forte qu'elle soit, est loin d'épuiser tous les possibles et qu'un classement des relations inter-nationales, inter-ethniques est souhaitable pour faire avancer l'imagologie culturelle. Si en effet nous parvenons à poser, en un ensemble systématique, un certain nombre d'attitudes fondamentales qui sont fonction des échanges inter-culturels, il nous semble que nous serons parvenu à légitimer ces mécanismes de sélection et à comprendre, d'une manière quelque peu nouvelle, la place et la fonction de la littérature dans la culture d'une société donnée.

La littérature comparée a fondé l'une de ses spécificités sur l'étude des échanges littéraires et intellectuels. Pourtant, il ne nous semble pas qu'ait été pris en compte le problème du rapport de force qu'implique toute relation, fût-elle culturelle. Ces échanges se retrouvent, au long des pages des histoires littéraires, et se reconnaissent aux « ismes » qui terminent leurs appellations. Mais, pour la littérature et pour le littéraire qui semblent avoir, comme la Nature, horreur du vide, ce sont les échanges

fructueux qui retiennent l'attention : correspondances épistolaires éblouissantes, intermédiaires intelligents, revues à l'affût de la dernière nouveauté, etc... Il faut bien avouer que les rapports négatifs, les échanges infructueux semblent hors de propos. Ou plutôt il semble que tout échange ne puisse être conçu que comme bilatéral, réciproque. Faut-il rappeler que, dans bien des cas, certaines orientations culturelles, littéraires, sont là précisément pour brouiller ces échanges, les rendre difficiles, voire inutiles. Dans ces cas, plus fréquents qu'on ne le pense, l'échange est unilatéral : il est le fait d'un individu, d'un groupe de pensée qui se tournent vers l'étranger sans se soucier d'un quelconque effet de réciprocité, de choc en retour, de sentiments partagés. Et dans ce cas, pourtant, il y a encore « image », représentation de l'étranger, jugement porté sur l'Autre et sa culture. Cette distinction fondamentale entre échanges unilatéraux et bilatéraux nous amène à concevoir quatre types possibles d'échanges, quatre attitudes fondamentales qui conditionnent quatre types de fonctionnement de l'image.

1. La réalité culturelle étrangère est tenue par l'écrivain ou le groupe comme absolument supérieure à la culture « nationale » d'origine ; cette supériorité affecte tout ou partie de la culture étrangère : il y a, dans ce premier cas, « manie ». La conséquence, au plan de la culture d'origine, est qu'elle est tenue pour inférieure, pour tout ou partie, par l'écrivain ou le groupe. L'anglomanie des philosophes français s'explique à grands traits par la conscience d'un manque dans la culture d'origine (libertés, tolérance, etc...). L'étranger est comme importé pour pallier ce manque et l'image positive de l'Angleterre tient lieu de critique à l'égard de la culture française, entreprise parfois délicate à mener. L'hispanomanie des Romantiques français ne provient pas, comme on le prétend, d'une meilleure connaissance du pays. Elle est à mettre en parallèle avec d'autres fuites dans le temps et dans l'espace (Italie, Orient) pour mettre en évidence (mais cela reste encore à faire) certaines composantes de ce qui a été rapidement appelé exotisme ou mal du siècle. Il s'agit toujours de la même Espagne que celle dont parlait le Siècle des Lumières : les mêmes éléments sont valorisés de façon positive, alors qu'ils faisaient l'objet au XVIII^e siècle de critiques acerbes. Il est évident que la manie développe ce qu'on a appelé un « mirage ». Le mirage ibérique de Montherlant (à mettre en parallèle avec son mirage romain) se trouve précisément dans une œuvre où sont fustigées la démocratie, le peuple en général et où se construit, au plan littéraire et ontologique, un mirage « aristocratique » qui trouvera pour justification aussi bien l'idéal tauromachique que l'austère vertu romaine.

2. La réalité culturelle étrangère est tenue pour inférieure ou pour négative par rapport à la culture d'origine : il y a « phobie » et cette attitude développe en retour une valorisation positive de tout ou partie de la culture d'origine. La germanophobie des écrivains français à la fin du XIX^e siècle développe un mirage latin qui en tout point doit s'opposer à la barbarie germane. L'infériorité est pourtant réelle : la supériorité du Nord est reconnue au plan industriel, économique ; en réponse, s'affirmera la supériorité « morale » des races latines, la force de l'individu contre la horde nordique, etc... L'infériorité des lettres et de la culture espagnoles est proclamée non seulement au temps où, militairement,

la France est battue par l'Espagne et où il importe de trouver une supériorité sur l'adversaire, mais au temps des Lumières l'infériorité hispanique justifie la critique menée contre le clergé et la religiosité espagnole tenue pour un trait idiosyncrasique fondamental (comme la cruauté...). Comment ne pas voir que ces éléments s'opposent à un « bon goût » posé comme propre à la France, à une « douceur de mœurs » jugée française, etc... Le mirage — cette fois — dans le cas de la phobie, est évidemment du côté de la culture d'origine.

3. La réalité culturelle étrangère est tenue pour positive et elle vient prendre place dans une culture qui, elle même, est jugée de façon positive. Nous sommes là devant le premier et le seul cas d'échanges bilatéraux qui procèdent d'une mutuelle estimation : nous nommons cette attitude « philie ». La gallophilie de certains critiques espagnols de la fin du siècle — Azorín — procède non seulement d'une idée positive qu'ils se font de la France, mais d'une estimation favorable à sa culture d'origine ; le cas de Valéry Larbaud face aux lettres ibériques est de même nature.

4. Nous réservons un dernier cas qui, à dire vrai, est le cas le plus fréquent en littérature comparée : il s'agit d'emprunts à une culture étrangère, sans qu'il soit question pour l'écrivain d'une quelconque appréciation ; il suffit qu'on observe le mécanisme de la transposition. Mais il est toujours souhaitable de comprendre les motivations de ce début d'acculturation. Il peut s'agir aussi d'études dans lesquelles le phénomène d'échanges s'abolit pour faire place à un ensemble en voie d'unification : le panlatinisme suppose de multiples échanges entre pays latins ; mais il n'est pas sûr que ce plan soit le plus intéressant à étudier. Panlatinisme, pangermanisme, panslavisme sont alors à envisager dans les rapports qu'ils peuvent entretenir avec d'autres ensembles et le phénomène d'échanges, là aussi, se transforme le plus souvent en relations unilatérales.

Manies, phobies et philies constituent donc les manifestations les plus nettes d'une interprétation marquée de l'étranger par un écrivain ou un groupe : elles constituent des attitudes mentales fondamentales qui justifient, au plan d'un texte ou d'une culture, les choix, les préférences et les rejets, les engouements ou les silences, les rancœurs ou les enthousiasmes qui accompagnent tout jugement porté sur l'Autre.



Pour achever ce qui peut paraître comme un plaidoyer — même maladroit — pour un type d'étude comparatiste, il ne serait pas déplacé de signaler, en conclusion, le renouveau qui peut être espéré à partir d'une semblable problématique. Il est, par exemple, certain qu'à nos yeux des éléments de l'esthétique de la réception littéraire peuvent aller, jusqu'à un certain point, dans le même sens que la présente recherche. Nous dirions volontiers d'ailleurs que la réception critique des œuvres étrangères dépend en grande partie du système de valeurs en vigueur dans la société réceptrice et des attitudes fondamentales que nous venons de dégager. Les articles de revues, les recensions journalistiques seraient passibles des lectures que nous avons proposées pour permettre justement l'identification de fonctionnements idéologiques dans le jugement porté sur la littérature de l'Autre. De même, une certaine problématique de la

traduction qui s'attache à réfléchir sur le rôle ponctuel ou permanent joué par la littérature traduite dans une culture donnée (nous pensons en particulier à la théorie dite du polysystème présentée par I. Even-Zohar et J. Lambert) va également dans le même sens que certaines de nos préoccupations. Faut-il préciser que, dans l'un et l'autre cas, la réflexion historico-culturelle joue un rôle important dans la recherche et que la réintroduction des méthodes historiques justifie non seulement l'intérêt qui peut être porté à ces travaux, mais le rapprochement, si minime soit-il, avec certains principes que nous avons tenu à poser ici.

Nous préférons conclure sur la méthode d'étude que nous avons proposée. D'abord, il s'agit d'un programme de recherches fondé sur différents assemblages d'ensembles culturels (en l'occurrence, pour nous, le domaine ibéro-français principalement). En second lieu, on aura vu sans doute que ce n'est point l'application d'une méthode dans le détail qui nous occupe : il s'agit pour nous de construire une méthode, *notre* méthode pour répondre aux problèmes que nous avons identifiés. Peu importe si ces problèmes nous entraînent loin parfois de la littérature ou s'ils apparaissent comme de peu d'intérêt pour le littéraire. L'expérience montre que ces problèmes existent : cela suffit. Au reste, il n'y a pas de problèmes pauvres ou inintéressants : il n'y a que des problèmes mal posés. Notre méthode, qui n'est qu'une suite d'hypothèses de travail à vérifier, est là pour montrer le bien fondé du problème que nous soulevons. Cette méthode est structurale, interdisciplinaire et historique. Ce dernier caractère nous amène à préciser ce qu'il faut entendre selon nous par objectivité, pour le chercheur.

L'historien nous apprend, entre autres leçons, qu'il est illusoire de prétendre à l'objectivité. Une loi, un système, fussent-ils scientifiques, ne sont en fait que la traduction d'un rapport de l'homme au monde. Etre objectif dans ces conditions c'est ménager dans l'étude la possibilité d'une réflexion sur sa propre recherche. Or, l'étude de l'image culturelle ne peut laisser le chercheur impassible, « objectif ». L'image provoque, interpelle. Elle oblige le chercheur à réexaminer son système de valeurs, à faire réflexion sur cet Autre qu'il dessine au fur et à mesure qu'avance sa recherche. L'étude de l'image doit nous aider à une prise de conscience critique de nos pratiques culturelles, de nos réflexes mentaux. Elle doit permettre une révision et une réappropriation de la culture dans laquelle évoluent le chercheur et sa recherche. Au reste, nous retrouvons ici, pour terminer, l'idéal d'un historien — Marc Bloch — qui justifiait l'étude du passé par la capacité qu'elle apportait à comprendre le présent.

Appendice : Nous nous permettons de renvoyer aux études que nous avons faites en guise d'illustration ou de complément aux présentes considérations générales :

Nature et signification de la gallomanie dans l'Espagne du XVIII^e siècle, Actes du IV^e Congrès de l'A.I.L.C., Fribourg, 1964, Mouton and Co, The Hague-Paris, 1966, pp. 1205—1220 ;

Un Lorrain à la Cour d'Espagne (1693—1699), Revue de Littérature comparée, octobre-décembre 1967 ; *La Gazeta de Madrid et les traductions espagnoles d'ouvrages français (1750—1770)*, Studies on Voltaire and 18th century, t. LVII, pp. 1147—1168 ; *Les relations hispano-lorraines au XVIII^e siècle*, Annales de l'Est, 1969, n° 2 ; *Aspects culturels des relations franco-espagnoles au XVIII^e siècle*, Etudes Littéraires (Université Laval, Québec), avril 1969 ; *Images du Portugal dans les lettres françaises (1700—1755)*, Paris, Fondation Gulbenkian, 1971 (voir la

Préface pour les quatre attitudes fondamentales); *Colette Baudouche et le «lotharingisme» de Maurice Barrès*, Mélanges offerts au Professeur J. Vier, Rennes-Paris, Klincksieck, 1973; *Communication de masse et sous-littérature: les stéréotypes du roman d'espionnage*. Actes du VI^e Congrès international de l'A.I.L.C., Bordeaux 1970, Stuttgart, E. Bieber éd. pp. 517—521; *L'Espagne devant la conscience française au XVIII^e siècle* (Thèse de Doctorat d'Etat, 1975) et les résumés de cette thèse dans: *l'Information Littéraire*, septembre-octobre 1978 et *l'Information Historique*, septembre-octobre 1979; *Les Français de la Belle Epoque en Péninsule ibérique: voyages, images, idées*, Arquivos do Centro Cultural Português (Hommage à Marcel Bataillon), Paris, 1976; *Autour de José Rizal: la France et le problème des Philippines à la fin du XIX^e siècle*, Le Mythe d'Etiemble: Hommages, études et recherches, Paris, Didier, 1979; *Dix ans de recherches en Littérature générale et comparée*, *l'Information littéraire*, n° 4, 1980;

(à paraître): *De l'imagerie culturelle au mythe politique: Astérix le Gaulois*, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques; *Un domaine de recherche en Littérature comparée: l'imagerie littéraire et culturelle* (présentation de notre séminaire de recherches) Actes sur la Recherche à l'Université de Paris III. Sur nos recherches dans le domaine ibéro-français, cf. le n° 1 de la revue ronéotée R.E.C.I.F.S., 1979 (*Recherches et Etudes comparatistes Ibéro-Françaises de la Sorbonne Nouvelle*).

RÉVISER LA LITTÉRATURE UNIVERSELLE* (I)

ADRIAN MARINO

On peut soutenir — les sceptiques ne manquent jamais — que même repensée, redéfinie**, la littérature comparée continue de rester une discipline strictement académique, dont l'enjeu ne concerne qu'un nombre très limité de spécialistes. Ses attaches si étroites avec la critique et l'histoire littéraire écartent pourtant, on l'a vu, pareille supposition. Mais quant à l'objet — révisé lui aussi — de la littérature comparée, la question demeure : engage-t-il seulement quelques littératures, quelques *grandes* littératures occidentales, ou l'ensemble des littératures, de l'Ouest et de l'Est, occidentales et orientales, africaines, de l'Océanie, etc. ?

Envisager et étudier une littérature (vraiment) universelle, constituée par la totalité des littératures du monde, voilà une démarche qui donne une toute autre proportion et signification à l'affaire. Cet élargissement est inévitable, la « littérature universelle » étant elle aussi comme on l'a dit, une « catégorie historique ».¹ Les données du comparatisme changent par conséquent parfois d'un coup, tandis que ses nouvelles dimensions idéologiques et même politiques le projettent dans l'actualité la plus immédiate. D'académique et savante, la littérature comparée est censée devenir militante, impliquée dans le plus vif des idées contemporaines, lancée en plein début sur le vrai internationalisme. Tels le contenu et la portée de la communication-pilote d'Etiemble, *Faut-il réviser la notion de « Weltliteratur »?*, présentée au IV^e Congrès de l'A.I.L.C. (1964). Elle pose d'emblée tous les problèmes soulevés par une notion assez incertaine et souvent restrictive, qui n'arrive pas encore à nous dire tout ce qu'elle a réellement à nous dire.

Les difficultés ne sont pas seulement d'ordre idéologique, mais aussi d'ordre méthodologique. Il faut, d'une part, faire accepter et imposer un point de vue résolument internationaliste et, de l'autre, élaborer un concept et une méthode capables d'assumer, d'étudier et de définir une réalité incontestable, qui découle nécessairement de la seule vision littéraire possible d'une époque internationaliste à plus d'un titre : prédominance des idéologies globales et concurrentielles, communications toujours plus élargies à l'échelle mondiale, interdépendance politique, économique, culturelle, etc., phénomènes qui s'accroissent toujours davantage dans

* Chapitre de l'ouvrage en cours de parution : *Etiemble et les problèmes du comparatisme militant*. Le parterre des notes a pour but de préciser, à chaque étape de l'analyse, l'état actuel de la question.

** Adrian Marino, *Repenser la littérature comparée*, in : « Synthesis », VII (1980).

¹ Par ex. : R. M. Samarin, *Conceptul de literatură universală* (Le concept de littérature universelle), tr. roum., in : « Secolul 20 », II (1962), p. 81.

toutes les régions et dans tous les pays du monde, etc. Il s'agit donc de mettre sur pied une conception et une méthode qui puissent combiner le critère qualitatif avec le critère extensif (de toutes les zones), de faire doubler pour ainsi dire le comparatisme temporel (historique) d'un comparatisme spatial (géographique).

1. Le Concept de « littérature universelle » ne peut plus, de toute évidence, rester calqué sur quelques « grandes » littératures occidentales (européennes et américaines). Il doit être reformulé. D'où la reconnaissance des « petites » littératures, par la suppression des différences — soi-disant théoriques — qui les séparent des « grandes ». Situer les « petites » littératures par rapport à l'universalité (en tant que parties composantes — à titre historique et esthétique — d'un ensemble) et par conséquent les réhabiliter, les récupérer pour la littérature comparée, telle est la première révision, et la plus importante, du nouveau concept de « littérature universelle ». C'est un grand pas en avant, et qui sera gros de conséquences.

Rappelons-nous, en même temps, le jeu assez amusant des euphémismes, jeu fait de condescendance et de politesse, de diminutifs protecteurs et de reconnaissances contraintes prononcés du bout des lèvres : littératures « petites », « mineures », « marginales », « marginalisées », « peu familières », « à diffusion non universelle », « moins familières », « peu connues », etc. Rien de pareil chez Etiemble qui, lui, croit effectivement à la réalité esthétique des « petites » littératures. Il suit les traces du *Mythe de Rimbaud* dans les pays slaves et du sud-est européen (Pologne, Tchécoslovaquie, Hongrie, Roumanie); dans *Le Symbolisme à l'étranger* il fait la part du symbolisme hongrois, roumain, bulgare; il exige qu'une place soit faite aussi, dans les bibliographies du *kaïku* dans les « langues européennes », au grec, au serbe, au russe, au tchèque, etc.² Cette initiative, il faut le reconnaître, a eu certains précédents, mais qui, dépourvus de tout mordant et s'exprimant sans grande conviction, comme autant d'aveux passagers, n'ont pas tiré à conséquence. J.-J. Ampère « découvrait », par exemple, vers 1827,³ la littérature danoise, mais l'heure en était encore à « comment peut-on être Persan »? Des enthousiasmes ont brûlé aussi, aux débuts du comparatisme, pour faire sortir « de l'ombre des coins de la littérature ignorée »⁴. Pourtant, la pensée comparatiste sorbonnienne est à ce propos restée, somme toute, et surtout à ses commencements, passablement hésitante. Si Baldensperger ne s'occupait, lui, que des « cinq grandes littératures », Van Tieghem prêtait une certaine attention aux « littératures à rayonnement très limité », aux « petites nations ».⁵ B. Munteano parlait, à son tour, et en connaissance de cause (en tant que Roumain), des « langues à diffusion non universelle », de la littérature

² Sur une bibliographie du *haïku* dans les langues européennes in : « Comparative Literature Studies », XI, 1 (1974), pp. 1-20, spécialement p. 5.

³ J. C. Brandt Corstius, *The Impact of Cosmopolitanism and Nationalism on Comparative Literature from the Beginnings to 1880*, in : Actes du IV^e Congrès de l'A.I.L.C., Paris—The Hague, 1966, I, p. 383.

⁴ Frédéric Loliée, *L'Evolution historique des littératures. Histoire des littératures comparées, des origines au XX^e siècle* Paris, 1904, p. 380.

⁵ Paul Van Tieghem, *Vers une histoire synthétique de la littérature moderne*, in : « Helicon » I, 1-2/1938, p. 208; *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours*, Paris, 1941, p. VI.

des « petits peuples face à l'univers ». ⁶ Le III^e Congrès de l'A.I.L.C. (Utrecht, 1961) a pris en charge les littératures « à diffusion restreinte », « les littératures qui existent avec vigueur sans prétendre à l'universalité pour la langue où elles s'expriment ». ⁷ Mais tout cela n'est à vrai dire qu'un point de départ. Valéry Larbaud, qui passait, vers 1927, pour « l'homme de France qui connaît le mieux les littératures étrangères », ⁸ n'était pas du tout, lui, un comparatiste...

Les réactions à l'étranger sont plus fermes et plus ouvertes. Passons sur les revendications et les protestations romantiques fortement teintées de *Welt- und Völkergabe* (chez Herder), ou de nationalisme allemand (chez A. W. Schlegel). ⁹ Il faut souligner pourtant que la première revue de littérature comparée du monde, *Acta comparationis litterarum universarum* de Hugo Meltzl de Lomnitz (Klausenburg—Cluj-Napoca, 1877—1888), professait déjà la théorie du *Dekaglottismus*, affirmant la nécessité d'étudier dix langues et de renoncer à l'idée qu'il y aurait des différences de valeur entre les grandes et les petites littératures. ¹⁰ On constate des signes de sympathie pour « les petites et les plus petites littératures » en Allemagne, au commencement du siècle, attitude qui semble une fois pour toutes acquise. ¹¹ Chez les Anglo-Saxons cette tendance est encore plus accentuée, et il arrive que le comparatisme restrictif tel qu'il avait été jusqu'alors pratiqué soit maintenant parfois directement mis en cause : *Ce que la littérature comparée pourrait être et rarement elle est*. Il n'y a pas de « petites littératures » comme il n'y a pas non plus de « langues inférieures ». On fait également l'éloge des petites nations multilingues. ¹²

Les émigrés, les déplacés, les « wanderings scholars » — catégorie assez nombreuse et très active surtout après la deuxième guerre — renforcent cette orientation. En tout cas, les « alliés » — pour ainsi dire « objectifs » d'Etiemble — se recrutent en premier lieu parmi ces esprits entreprenants, polémiques, désireux d'exorciser le complexe des « petites littératures ». Chaque littérature a son expérience artistique qui a sa valeur et sa qualité ; les œuvres de chacune rejettent les limites des frontières politiques ou géographiques ; parler des « petites nations », dans un sens culturel c'est signe de déloyauté, etc. ¹³ Ces thèses seront embrassées aussi

⁶ B. Munteano, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, Paris, 1967, p. 375, 378.

⁷ Marcel Bataillon, *Discours*, in : *Actes du III^e congrès de l'A.I.L.C.* ('S-Gravenhage, 1962), p. 31.

⁸ *Les Cahiers du Sud*, 13 (1927), pp. 284—285 ; voir aussi : Marcel Brion et Marcel Sauvage, *L'enquête des « Cahiers du Sud »*, idem, 13 (1927), pp. 241—242, sur le même sujet.

⁹ Ernst Merian-Genast, *Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur*, in : *Romanische Forschungen*, XI (1926), p. 211 ; August-Guillaume de Schlegel, *Œuvres... écrites en français*, Leipzig, 1846, III, p. 105.

¹⁰ Hugo Meltzl de Lomnitz, *Vorläufige Aufgabe der vergleichenden Literatur*, III, *Der Dekaglottismus*, in : *Acta comparationis litterarum Universarum*, III (1878), c. 494, 496.

¹¹ Helmut Bender und Ulrich Melzer, *Zur Geschichte des Begriffes « Weltliteratur »*, in : « Saeculum », 9 (1958), p. 119 ; Horst Rüdiger, *An Essay on World Literature*, in : « Mosaic », January 1976, p. 42, etc.

¹² Vincent A. McGrossen, *What Comparative Literature might be and seldom is*, in : *Comparative Literature*, Chapel Hill, 1959 I, pp. 204—215 ; George Steiner, in : *Petits pays, grandes littératures?*, Livre Hongrois, 1969, p. 79 ; Harry Levin, *Grounds for Comparison*, Cambridge, Mas., 1972, p. 79.

¹³ Joseph Remenyi, *Literature of « small nations »*, in : Y.A.A.C., XII (1953), p. 121, 122, 125.

par des comparatistes des pays de charnière (Autriche, Yougoslavie, où Etiemble a des admirateurs et des partisans).¹⁴ Leurs traditions culturelles enchevêtrées et polyglottes s'y opposent d'ailleurs à toute situation discriminatoire et privilégiée.

Le cas des pays de l'Est, surtout après 1960, est encore plus significatif. Les réactions qui viennent de cette région sont catégoriques et elles confirment davantage la position d'Etiemble, dont la teneur s'avère paradigmatique. Pour être bref : l'Europe ne veut plus être coupée en deux parties, dont l'une soit « supérieure » à l'autre ; les littératures de l'Est se considèrent également européennes, solidaires de tous les grands courants littéraires du continent ; elles ne veulent plus croupir et rester isolées ; par contre, elles redécouvrent leurs anciennes liaisons et font tout leur possible — dans des conditions données, souvent très compliquées — d'intensifier leurs liaisons et d'en tisser de nouvelles, par-dessus les barrières artificielles. La littérature comparée est toute désignée d'œuvrer, dans ces pays, mieux qu'ailleurs, dans le sens de l'universalité et de l'internationalisme.

Beaucoup de prises de position sont, à cet égard, exemplaires. En Hongrie on met fortement l'accent sur la personnalité des littératures du centre et de l'est de l'Europe, sur le manque de fondement de l'antinomie petites/grandes littératures, sur le fait que la littérature universelle englobe non seulement quatre ou cinq littératures « représentatives », mais aussi les soi-disant littératures « inconnues » ou « peu connues », enfin sur la nécessité de la reconnaissance internationale des poètes de l'Est, etc. Le programme de la revue comparatiste *Neohelicon*,¹⁵ l'enquête internationale : *Petits pays, grandes littératures ?* organisée par le *Livre hongrois* (1979), pour ne citer que ces deux exemples, appuient — et fortement — le même programme. On le retrouve, avec des nuances, un peu partout : en R.D.A., où la littérature comparée et la *Wellliteratur* de Goethe finissent par être redécouvertes ;¹⁶ en Tchécoslovaquie, où l'on condamne la « subordination de la majorité écrasante des littératures nationales aux quelques (soi-disant) « grandes littératures », source privilégiée de toute initiative créatrice », thèse que confirme pleinement Etiemble ;¹⁷ en Roumanie, enfin, où l'on est persuadé « qu'il n'y a pas de peuples grands et petits

¹⁴ Zoran Konstantinović, *Das europäische Zwischenfeld*, in : *Sprachkunst. Komparatistik in Österreich*, X (1979), p. 69 ; Milan V. Dimić, *Nationaler und übernationaler Standpunkt in Literarischen Werturteil*, in : *Actes du IV^e Congrès de l'A.I.L.C.*, Paris-La Haye, 1966, I, p. 642 ; Dragan Nedeljković, *Le problème de la réception des chefs-d'œuvre écrits en langues peu connues, dans la littérature universelle*, in : *Filološki Pregled*, 1—4/1978, p. 157.

¹⁵ István Söter, *The Dilemma of Literary Science*, Budapest, 1973, p. 20, 30, 32, 42 ; *Système comparatiste de la littérature*, in : *Neohelicon*, I, 1—2/1972, pp. 209—210 ; *Comparison-Confrontation*, in : *Acta Litteraria*, 13 (1971), p. 409 ; H. Beckaer, *Zur internationalen Wertung osteuropäischen Dichter* ; ibidem, V (1962), p. 322 ; *Lectori Salutem*, in : *Neohelicon*, I, 1—2/1973, p. 9.

¹⁶ *Aktuelle Probleme der vergleichende Literaturforschung*. Hbg. von Gerhard Ziegengast Berlin, 1968 ; Manfred Naumann, *Goethes Auffassung von den Beziehungen zwischen Wellliteratur und Nationalliteratur und deren Bedeutung für die heutige Zeit*, in : *Goethe. Neue Folge der Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*, 33 (1971), p. 38.

¹⁷ Jan Mukařovský, *Obligations de la science littéraire envers la littérature mondiale contemporaine*, in : *Acta Litteraria*, V (1962), p. 184 ; *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, 1975, p. 15.

qu'en tant qu'expression statistique ». Ce principe essentiel déborde d'ailleurs le champ clos de la littérature comparée¹⁸, etc.

Dans l'esprit d'Etiemble, la cause des « petites » littératures s'identifie surtout avec celle des littératures « exotiques », extra-européennes, les grandes méconnues du comparatisme traditionnel. Les intégrer dans un système de pensée et dans une méthode unitaire et, partant, réviser le concept de littérature universelle, aussi bien que celui de comparatisme, telle est l'une des contributions les plus importantes d'Etiemble. La littérature comparée change ainsi de visage : l'horizon familial, routinier est largement dépassé, le domaine européen, traditionnel éclate, les littératures non européennes, ou, pour mieux dire, non occidentales, font — enfin ! — leur grande entrée : « Depuis trois quarts de siècle — précise Etiemble — tout se passe comme si la littérature comparée consistait à étudier des rapports de faits entre écrivains de l'Europe occidentale, réduite en fait aux métropoles des anciens empires coloniaux ».¹⁹ C'est la conclusion d'un raisonnement serré qui chasse tout soupçon de dilettantisme : il est évident que les cultures lointaines « complètent » la culture gréco-latine, que cette base classique est devenue insuffisante,²⁰ qu'une nouvelle expérience — à la fois intellectuelle et existentielle — doit être tentée. Complémentarité, régénération, évasion, protestation, tout s'y mêle : « Je me bornais à fuir ce monde judéo-chrétien, où m'avait jeté le hasard... ». Ajoutons enfin « le charme des langues non pas tant étrangères qu'étrangées »...²¹

C'est donc dans cette perspective qu'Etiemble entend définir et propager une nouvelle conception de la littérature universelle, qui conteste radicalement tout exclusivisme occidental. Cette attitude fortement polémique, qui tient de l'essence même de son comparatisme militant, sera longuement discutée ailleurs. Retenons pour l'instant que la prédominance européenne, « blanche », s'écroule devant la montée en flèche de l'Orient, de l'*Ex Oriente lux*, de la *Connaissance de l'Orient*. C'est d'ailleurs le titre de la collection fondée et dirigée par Etiemble grâce aux efforts conjoints des éditions Gallimard et de l'Unesco (quand le permet la « politique »)²² : « Ce sera au moins un des mérites de notre siècle : avoir compris que l'Orient méritait mieux qu'une littérature de voyageurs pressés, les Orientaux mieux que la curiosité condescendante de touriste »²³. L'Orient intéresse donc le comparatisme à plus d'un titre, et surtout « sans fard », l'Asie « vraie, familière... fraternelle ».²⁴ Région à découvrir, à

¹⁸ Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată* (Etudes de littérature universelle et comparée), București, 1962, p. 609 ; Al. Dima, *Principii de literatură comparată* (Principes de littérature comparée), București, 1969, p. 25, 226—227. Adrian Marino, *Prezențe românești și realități europene* (Présences roumaines et réalités européennes), București, 1978, p. 343.

¹⁹ Claude Couffon, *Rencontre avec Etiemble*, in : « Les Lettres Françaises », 1006, 5—11 décembre 1963.

²⁰ *Tradition et innovation*, in : *Evidences*, 61/1956, p. 39 ; *Préface*, in : Dzo Ching-Chuan, *Sseu-ma Ts'ien et l'historiographie chinoise* Paris, 1957, p. 1.

²¹ *Présentation*, in : *L'Inde du Bouddha*, Paris, 1968, p. 8 ; *Le Japonais*, in : *Le Disque vert*, I (avril, 1953), p. 53.

²² *Six essais sur trois tyrannies* (Paris, 1947), p. 9 ; *Avant-propos*, in : Shi Nai-an-Luo Guan-Zhong, *Au bord de l'eau*, tr.fr., Paris, 1978, I, p. XI ; *Bilan (mars, 1979)*, in *Le Mythe d'Etiemble*, Paris, 1979, pp. 313—314.

²³ *Retours du mode*, Paris, 1969, p. 88.

²⁴ *Les Littératures de l'Orient*, in : « Contacts électriques », septembre 1970, p. 72.

comprendre, à intégrer dans les structures littéraires européennes, en poursuivant cette exploration à l'échelle mondiale. C'est le paradigme même de l'universalité et de l'ouverture littéraire. Bref, de la découverte de la littérature universelle, la vraie, parce que non restrictive, non eurolâtre...

Faire connaître, et bien connaître les littératures de l'Orient, sans vulgarisation aucune et sans soumission aux modes culturelles qui se piquent d'un *zen* ou d'un *yoga* de pacotille, tel serait le devoir de ce type nouveau de comparatisme. Son enjeu — on commence à le comprendre de plus en plus — dépasse largement le domaine et l'esprit des « rapports de fait » et de la routine. L'implication dans l'actualité du monde moderne est en même temps directe et brutale : « Quand le Japon s'affirme comme la troisième puissance de la planète, que l'Inde essaie de sortir d'un moyen âge colonial, quand il est évident que le XXI^e siècle (s'il en est un pour l'homme) sera celui de la Chine, l'indifférence de l'Europe aux littératures, aux pensées de l'Asie a de quoi inquiéter ». Et Etiemble de renchérir : « Je crois donc que c'est à la découverte de l'Asie que nous devons nous attacher le plus fidèlement si nous voulons être modernes »²⁵, c'est-à-dire adaptés aux circonstances réelles de l'époque. La découverte de la Chine, en premier lieu, constitue donc une exigence impérative de connaissance, de justice, de sagesse et de prudence ; c'est « l'une des pensées, l'un des arts les plus riches que l'homme se soit donné ». En même temps — attention ! — « un milliard d'hommes peupleront bientôt la région comprise „entre les quatre mers“ ». ²⁶ Le Japon, l'Afrique, font valoir également leurs titres, ainsi que l'Amérique espagnole et l'Amérique indienne. ²⁷ C'est une vraie découverte d'un « nouveau monde », qui attend une nouvelle orientation des recherches comparatistes.

Les adhésions de principe à ce programme sont plus nombreuses qu'on ne le pense. Elles sont assez surprenantes surtout de la part de certains comparatistes français, ralliés plus ou moins aux thèses d'Etiemble sinon par conviction, du moins par esprit de suite. D'où l'approbation donnée à « l'ouverture qu'il a plus que personne en France contribué à donner à un comparatisme longtemps limité aux trois ou quatre grandes littératures occidentales ». ²⁸ L'audience réelle reste pourtant assez limitée, et pour cause. Elle est en tout cas plus grande du côté anglo-saxon où le nom d'Etiemble est cité favorablement presque chaque fois qu'il s'agit d'entériner l'ouverture vers les littératures « non européennes » ou « orientales », en général vers « l'Étude universelle, authentique, de la littérature mondiale » (René Wellek). ²⁹ Préfaces, études de synthèses, manuels, comptes rendus convergent — tous — vers une approbation qui n'est

²⁵ *Les Littératures de l'Orient*, p. 42 ; *Intervention*, in : *Tradition et Innovation, La Question des Anciens et des Modernes dans le monde actuel*, Neuchâtel, 1956, p. 230.

²⁶ *La Nouvelle Chine devant la langue chinoise*, in : *Diogène*, 8/1954, p. 114 ; *Le Jargon des sciences*, Paris, 1966, p. 83.

²⁷ *Intervention*, in : *Acta Litteraria*, V (1962), p. 46.

²⁸ J. Voisine, in : « *R.L.C.* », 47 (1973), p. 467 ; le même éloge chez : Simone Jeune, *Littérature générale et littérature comparée*, Paris, 1968, p. 17 ; A. M. Rousseau, *Vingt ans de littérature comparée en France (1949—1969)*, in : « *L'Information littéraire* », 21 (1969), p. 201.

²⁹ René Wellek, *Discriminations*, New Haven and London, 1970, pp. 19—20, 44, 52—53 ; Hary Levin, *op. cit.*, p. 84.

pas feinte.³⁰ Des échos allemands sont également à signaler³¹. Etiemble est devenu entre temps une référence obligatoire pour tout ce qui touche le comparatisme des littératures non européennes.

Une certaine tradition française, pas tout à fait négligeable anticipe pourtant — sur ce point aussi — la pensée d'Etiemble. Edgar Quinet tenait déjà l'Europe comme l'« intermédiaire » entre l'Amérique et l'Orient. Brunetière considérait, pour sa part, la littérature européenne une simple « branche », « une étroite province dans le champ presque infini de la littérature comparée ».³² L'Orient, la Chine sont pris en considération tant bien que mal par les premiers comparatistes.³³ Quant aux orientalistes français, l'école française de sinologie (Etiemble a suivi les cours de Marcel Granet) est loin d'être une simple passion érudite et sa grande leçon a porté fruit. L'anthropologie moderne parle à son tour de l'unité de nature et de la réalité des rapports entre l'Occident et l'Orient.³⁴ Un pareil débat nous mènerait pourtant trop loin. Retenons seulement la conséquence « comparatiste » la plus directe : réintégrer l'apport de l'Asie dans le patrimoine littéraire commun, pratiquer l'élargissement des recherches vers les littératures non européennes. Celles-ci sont — d'une certaine manière — une protestation vivante contre leur méconnaissance, de vraies « contre-littératures », du fait qu'elles récusent l'institution littéraire européenne.³⁵

Il ne s'agit d'aucune manière d'esquisser, même de la façon la plus sommaire, l'histoire de l'orientalisme européen et de la découverte des littératures orientales qui datent, comme on le sait, du XVIII^e siècle. Mais il est symptomatique de constater que presque tous les historiens de la littérature comparée et, en tout cas, ceux qui sont les plus convaincus de la nécessité de l'ouverture vers l'Est, découvrent leurs précurseurs parmi les anciens champions des littératures orientales, Herder en tête, si friand des *Morgenländern*.³⁶ Les frères Schlegel jouissent eux aussi d'une très bonne cote, vu leurs traductions, le dépassement, chez eux, de la tradition classique gréco-latine, le fait qu'ils identifient le plus « haut

³⁰ Georges Joyaux-Herbert Weisinger, *Foreword*, in: *The Crisis of Comparative Literature*, tr. amer., East Lansing, 1966, p. XIII, XXII ; Haskell M. Block, *Nouvelles tendances en littérature comparée*, Paris, 1970, pp. 37—38 ; S. S. Prawer, *Comparative Literary Studies. An Introduction*, London, 1973, p. 6, 7, 11 ; D. W. Fokkema, *Cultural Relativism and Comparative Literature*, in: « Tamkang Review », III, 2 (1972), p. 66 ; A. Owen Alridge, *The Second China Conference a Recapitulation*, in: *Y.C.G.L.*, 25/1976, p. 48.

³¹ Erwin Koppen, *Die vergleichende Literaturwissenschaft als akademisch Fach*, in: *Meinzer Komparatistische Hefte*, 2/1978, p. 31 ; *Twenty-Five Volumes of the Y.C.G.L. : an Evaluation*, in: *Y.C.G.L.*, 27 (1978), p. 69.

³² Edgar Quinet, *De l'unité des littératures modernes*, in: « Revue des deux mondes », XV (1938), p. 330 ; Ferdinand Brunetière, *La Littérature européenne*, ibidem, CLXI (1900), p. 329.

³³ Frédéric Loliée, *op. cit.*, pp. 45, 458—459.

³⁴ Claude Lévi-Strauss, *Avant propos*, in: *U.N.E.S.C.O. Bull. Int.*, III 4 (hiver 1951), p. 825, 828.

³⁵ Raymond Schwabe, *Domaine oriental*, in: *Histoire des littératures*, Paris, 1955, I, p. 105, 108 ; *Projet de rapport sur l'état actuel de la recherche en littérature comparée*, Société française de littérature comparée, 1978, p. 6, copie xerox ; Bernard Mouralis, *Les Contre-littératures*, Paris, 1975, p. 10.

³⁶ René Wellek, *op. cit.*, p. 28, 31 ; Robert S. Mayo, *Herder and the Beginnings of Comparative Literature*, Chapel Hill, 1969, p. 56.

romantisme » avec l'Orient,³⁷ etc. Quant à Goethe, il est prisé non seulement pour son mot célèbre : « L'Orient et l'Occident ne sont plus à être séparés »³⁸, mais aussi pour son inspiration et ses traductions orientales, son opinion que l'esprit allemand peut être fécondé par l'esprit oriental, etc. Toutes ces préoccupations et intuitions ne relèvent pas, bien sûr, du comparatisme en tant que discipline organisée. Elles anticipent pourtant — et heureusement — son esprit.

Quand on ouvre les premières revues de littérature comparée, une première constatation s'impose d'emblée : leurs programmes étaient plus avancés (et de loin !) que le programme du comparatisme « rapports de fait » et des « influences », qui marque vis-à-vis de ces orientations un sérieux recul. Le comparatisme et le « polyglottisme » de Hugo Meltzl de Lomnitz étaient déjà ouverts aux peuples exotiques, à l'égyptologie, à l'assyrologie. Max Koch se penchait sur les formes communes et les phénomènes de circulation Est-Ouest. C. E. Woodbery estimait à son tour que la recherche des « vieilles littératures de l'Orient est... un grand événement dans l'histoire du monde ».³⁹ Une constatation est à faire à propos des premières théories de la littérature comparée, qui envisageaient déjà l'Inde et la Chine comme faisant partie de la « littérature universelle »⁴⁰. Malheureusement, un gouffre assez profond et un silence assez prolongé succèdent ces ouvertures. L'enseignement et les manuels de littérature comparée s'alignent assez tardivement sur ces positions (les plus notables progrès concomitants ou postérieurs à la « crise » ne datent que dès ou d'après les années 60). Quant aux premiers compagnons d'armes (quoique malgré eux, il faut bien le dire) d'Etiemble, ils sont surtout des Américains. La première bibliographie comparatiste internationale et le premier « traité » qui s'ouvrent résolument, programmatiquement, aux littératures orientales (il y a aussi des tentatives antérieures) paraissent en 1960 et 1961.⁴¹ On peut rappeler également — à titre indicatif — un certain nombre d'« encyclopédies » et de « lexicons » (Alex Preminger, Gerö von Wilpert, etc.). La montée de ces préoccupations est prouvée en même temps par le nombre accru des communications présentées aux

³⁷ Fr. Schlegel, *Rede über die Mythologie* (1800), in : *Kritische Ausgabe. Charakteristiken und Kritiken*. Hgb. Hans Eichner, München, 1967, II, p. 320 ; August-Guillaume de Schlegel, *op. cit.*, III, pp. 247—352 ; *Sämmtliche Werke*, Leipzig, 1846, V, p. 6 ; René Wellek, *op. cit.*, p. 28, etc.

³⁸ Goethes *Weltliteratur*, in : *Acta Comparationis litterarum universarum*, VII (1882), c. 67 ; François Jost, *Introduction to Comparative Literature*, Indianapolis and New York, 1974, p. 14, etc.

³⁹ Hugo Meltzl de Lomnitz, *Vorläufige Aufgabe der vergleichende Literatur*, in : *Acta Comparationis Litterarum Universarum*, I (1877), c. 179 ; *op. cit.*, II, *Das Prinzip des Polyglottismus*, idem, II (1877), c. 309, 311 ; Max Koch, *Zur Einführung*, in : *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, I (1887), pp. 6—7 ; G.E.W. Woodbery, *Editorial* in : « *Journal of Comparative Literature* », I (1903), p. 8.

⁴⁰ Hutcheson Macaulay Posnett, *Comparative Literature*, London, 1886, pp. 288—336 ; voir ensuite : Charles Mills Gayley, *What is Comparative Literature* (1903), in : *Comparative Literature. The Early Years*, Ed. Hans-Joachim Schulz, Philipp H. Rhein, Chapel Hill, 1973, p. 86.

⁴¹ Fernand Baldensperger, Werner P. Friedrich, *Bibliography of Comparative Literature*, New York, 1960, pp. 215—232., passim ; Werner P. Friedrich, *On the Integrity of our Planning*, in : *The Teaching of World Literature*, ed. by Haskell M. Block, Chapel Hill, 1960, pp. 20—22, 46—48 ; Arthur E. Kunst, *Literatures of Asia*, in : *Comparative Literature Method and Perspective*, ed. by Newton P. Stallknecht and Horst Franz, Carbondale-Edwardsville, revised ed., 1973, pp. 312—325.

congrès de l'A.I.L.C., notamment à partir du VIII^e (Montréal-Ottawa, 1973), où des sections entières ont été consacrées aux littératures américaines, africaines, asiatiques, aux *Emerging and Neglected Literatures*.⁴² La même idée fut fortement soulignée dans son discours de clôture, par Boland Mortier, le président sortant, lors du dernier congrès de l'A.I.L.C., le IX^e, d'Innsbruck (1979).

Suivre la progression de l'ouverture comparatiste vers l'Est, avant, parallèlement ou après Etiemble c'est faire état d'un rayonnement et d'une convergence qui donnent les vraies dimensions actuelles de la littérature comparée. Il va sans dire que le modèle français, et en général le modèle positiviste sont largement dépassés. Qu'un certain amateurisme ou un engouement personnel s'y mêlent, rien de plus vrai aussi. C'est le cas, par exemple, d'Ezra Pound, Wells, Eliot, parmi les Anglo-Saxons, privilégiés en quelque sorte par leur grande expérience « coloniale ».⁴³ Peut-on parfois parler des « sources » et des précurseurs directs d'Etiemble ? Tel est le cas, semble-t-il, de l'Américain Hightower (d'ailleurs cité), qui place la littérature chinoise — comme il se doit et dans des termes très précis — dans la « littérature universelle »⁴⁴. Le précédent de H. Munro Chadwick et N. Kershaw Chadwick, est encore plus ancien. Leur massive *The Growth of Literature* (I, 1932 ; II, 1936, III, 1940) fait place aux littératures (surtout orales) africaines, indiennes, polynésiennes, etc. En matière de folklore, d'anthropologie, d'ethnographie comparés, le domaine non européen y est annexé depuis longtemps.

Le revirement de la littérature comparée est de loin le plus récent. Il suit ces dernières années une ligne de pensée dont les contours et les vecteurs sont d'ores et déjà suffisamment clairs pour prévoir quelles en seront les tendances actuelles. Les esprits les plus avertis ne lésinent désormais plus sur l'inclusion des « littératures de langues non européennes » (formule qui circule parmi les membres de l'A.I.L.C.), sur l'influence et le poids toujours plus accru des cultures non européennes, sur l'ouverture à la fois intensive et extensive vers l'universalité littéraire.⁴⁵ Même les manuels les plus traditionnels (dans leurs dernières éditions) constatent, parfois avec un certain dépit : « Cette ouverture-là ne sera guère contestée »⁴⁶. La tendance d'« exproprier » complètement Etiemble et de taire parfois son nom dans des prises de position en faveur de la même cause est aussi à signaler.⁴⁷ Il ne fait plus de doute que l'ancienne « littérature universelle »

⁴² Par ex. Beruth Lindfors, *Introduction to the panel discussion: Emerging and Neglected Literatures; their Place in the Traditional Spectrum Literature*, in: *Actes du VII^e Congrès de l'A.I.L.C.* (Stuttgart, 1979), II, pp. 727–728.

⁴³ Ezra Pound, *Literary Essays*, London, 1963, p. 215, 224 ; cf. Helmut Bender, Ulrich Melzer, *op. cit.*, p. 122 ; Harry Levin, *Ezra Pound, T. S. Eliot and the Idea of Comparative Literature*, in: *Actes du VII^e Congrès de l'A.I.L.C.* (Stuttgart, 1979), II, pp. 545–552.

⁴⁴ James Robert Hightower, *Chinese Literature in the Context of World Literature*, in: *Comparative Literature*, V (1953), pp. 117–124.

⁴⁵ Henry H. H. Remak, *Comparative Literature. Its Definition and Function*, in: *Comparative Literature. Method and Perspective*, pp. 21–22 ; François Jost, *op. cit.*, pp. 26–27 ; *L'Histoire littéraire de la Weltliteratur*, in: « Cahiers roumains d'études littéraires », 4/1976, pp. 60–61, etc.

⁴⁶ Marius-François Guyard, *La Littérature comparée*, 6^e éd., Paris, 1978, p. 123 ; antérieurement et dans le même sens : Jan Brandt Corstius, *Introduction to the Comparative Study of Literature*, New York, 1968, p. 14 ; Henry Gifford, *Comparative Literature*, London, 1969, p. 3–4.

⁴⁷ Arthur E. Kunst, in: *Y.G.C.L.*, 26/1977, p. 43.

ait éclaté et que l'Est et l'Ouest se trouvent désormais — « comparative-ment » parlant — joints. Ce processus est encore plus accéléré et plus accentué dans des zones, comme l'Amérique latine par exemple, qui, longtemps négligées, réclament aujourd'hui — sous la pression des facteurs idéologiques extrêmement agissants le même droit de concitoyenneté universelle. Rappelons au passage qu'on constate des préoccupations pour la *Weltliteratur* au Mexique, au siècle dernier, vers 1826.⁴⁸

Pour revenir en Europe et faire la part des choses, n'oublions pas non plus — dans cette rapide randonnée aux quatre horizons du comparatisme à la recherche de son universalité — que la critique allemande moderne a su, elle aussi, apprendre et continuer la leçon de Herder. K. Vossler, Fr. Strich, E. Auerbach — sont des noms de premier plan qui adhèrent au même « orientalisme » littéraire,⁴⁹ par principe, et parfois par simples coups de sonde. Des comparatistes professionnels sont d'accord pour pratiquer une ouverture semblable.⁵⁰ On relève aussi que la préhistoire du concept de littérature universelle suppose, entre autres, la découverte des sensations exotiques à travers les récits de voyage et la littérature à inspiration orientale.⁵¹

Les spécialistes de la R.D.A. se revendiquent également des frères Schlegel quand ils essaient de redéfinir, eux aussi, la *Weltliteratur*, qui s'élargissait déjà à l'époque vers Tobolsk, vers *Amerika*,⁵² etc. La situation de nos jours est encore plus claire. De par l'apparition d'une « quantité innombrable de littératures jusqu'ici inconnues », la littérature universelle devient « plus multiple, plus différenciée que jamais ». C'est le point de vue du Tchèque Mukařovský.⁵³ Mais aussi de certains Hongrois et Soviétiques qui attirent l'attention, et à juste titre, sur la nécessité d'abandonner la conception « monopoliste » ouest-européenne de la littérature universelle. Position intenable surtout sous la poussée des « petits peuples », jusque hier inconnus, mais aussi des nouveaux « grands » comme la Chine, qui, en dépit de leur éloignement géographique et de leurs caractéristiques locales, doivent y prendre leur place « exactement de la même façon que la production littéraire de l'Europe civilisée ». ⁵⁴ En Roumanie, le nom d'Etiemble est cité pour renforcer la même conception sur la litté-

⁴⁸ Roberto Fernández Retamer, *Para una teoria de la literatura hispanoamericana...*, La Habana, 1975; Carlos Rincón, *El cambio actual de la noción de literatura*, Caracas, 1978; Hans-George Ruprecht, « *Weltliteratur* » vue du Mexique en 1826, in: « Bulletin Hispanique », LXXIII (1971), pp. 310—311.

⁴⁹ Helmut Bender, Ulrich Melzer, *op. cit.*, p. 114, 116, 117, 122; Erich Auerbach, *Philologie der Weltliteratur*, in: *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich...*, Berne, 1952, p. 39, 43.

⁵⁰ Cf. Zoran Konstantinović, *Der literarische Vergleich und die Komparatistische Reflexion*, in: *Beiträge zur Romanischen Philologie*, XVII, 1/1978, p. 127.

⁵¹ Horst Rüdiger, *Grenzen und Aufgaben der vergleichende Literaturwissenschaft*, in: *Zur Theorie der vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlin-New York, 1971, p. 13.

⁵² Peter Weber, *Die Herausbildung des Begriffs Weltliteratur*, in: *Literatur im Epochenbruch*, Berlin und Weimar, 1977, p. 572, 574, 591.

⁵³ Jan Mukařovský, *Obligations de la science littéraire envers la littérature mondiale contemporaine*, in: *Acta Litteraria*, V, (1962), p. 185.

⁵⁴ R. M. Samarina, *op. cit.*, in: *Secolul 20*, II, 10 (1962), p. 79; *Essays on African Culture. Essais d'histoire de la culture africaine*, Moscou, 1966; ; Lajos Nyiro, *Littérature mondiale*, in: *Dictionnaire international des termes littéraires*, The Hague-Paris, 1973, L, 67; *Litterae Fennougricae*, in: *Neohelicon*, VI, 1/1978; V. M. Zhirmunsky, *On the Study of Comparative Literature*, in: *Oxford Slavonic Papers*, XIII (1967), p. 13.

rature universelle étendue aussi en Orient et en Extrême-Orient.⁵⁵ Amplifiée, étoffée, redéfinie, elle comporterait cinq zones : Quest, Est (l'U.R.S.S. y compris), Proche-Orient, l'Inde, Extrême-Orient.⁵⁶ L'ensemble de ces orientations comparatistes correspond, d'ailleurs, mot sur mot, aux revendications des littératures « négligées » formulées souvent par elles-mêmes.⁵⁷

2. L'élargissement considérable et sans précédent du domaine de la littérature universelle a pour conséquence directe la découverte d'un nouvel espace comparatiste très extensif et taillé sur mesure : la *totalité des rapports possibles Est-Ouest*. Le dépassement résolu du cadre européen, ou plutôt de l'Ouest-européen, l'extension des rapprochements et des comparaisons à l'échelle mondiale, l'abolition du « fait » et de son exclusivisme ouvrent à la littérature comparée un domaine entièrement nouveau, qui n'est voué qu'aux pionniers, qu'à ceux qui s'y attaquent à leurs risques et périls. Etiemble est de cette race peu nombreuse, intrépide et aventureuse, dont les expériences devancent et stimulent, sinon orientent, toute une démarche future. Ses tendances esquissent une méthodologie à suivre, et — sans doute — à perfectionner. Mais la voie est en quelque sorte déjà tracée. Le premier principe en est la comparaison non historique et généralisante. S'il s'agit, disons, des rapports entre le théâtre hellène et pharaonique « je ne sais pas — précise Etiemble — s'il y a eu entre ceux-ci des rapports historiques, mais du point de vue de la dramaturgie en général, un tel travail serait sans doute profitable ».⁵⁸ Ce genre de rapprochements est appelé à déboucher vers une approche théorique, « universelle », de tel ou tel phénomène ou genre littéraire. L'intuition associative libre vient en deuxième position. Etiemble rapproche « volontiers » les *Précieux Atours* d'Ibn Rostè « du *Collier d'Ambre* de la *Guirlande pour Julie*, de nos *Emaux et Camées* ». Les méandres affectifs de Yun Yu « nous imposent de penser à Marivaux, à Dostoïevski et à Proust », les romans libertins chinois rappellent le « château futoir de *Francion* ou de Sade »⁵⁹ et ainsi de suite.

Mais association libre ne veut pas dire arbitraire, gratuite. Il s'agit d'un rapprochement de textes homologables qui brûle les étapes. Il n'offre que la conclusion finale qui s'impose objectivement à la suite d'un nombre de comparaisons essentielles portant sur des structures, procédés, thèmes types, etc. Après une incursion rapide dans la nouvelle européenne, la conclusion s'impose — on dirait — tout spontanément et comme d'elle-même : « Que font d'autre certains romanciers africains d'aujourd'hui, quand ils remploient dans leurs nouvelles, ou leurs romans, des matériaux

⁵⁵ *Marginalii la « conceptul de literatură universală »* (Marginalia au concept de 'littérature universelle'), in : *Secolul 20*, III, 5 (1963), p. 106 ; Al. Dima, *op. cit.*, p. 6, 216 ; Adrian Marino, *Où situer la « littérature universelle »*, in : « Cahiers roumain d'études littéraires », 3/1975, p. 64, 75.

⁵⁶ Mihai Novicov, *A propos du problème de groupement des littératures nationales*, in : *Neohelicon*, I, 1—2/1973, p. 140.

⁵⁷ Un seul exemple à titre purement indicatif : Daniel P. Kunene, *Neglected Literature : the Case of African Literatures in the African Languages*, in : *Council of National Literatures*, 7—8/1977, pp. 11—15.

⁵⁸ Claude Couffon, *op. cit.*, in : « Les Lettres Françaises », 1006, 5—11 décembre, 1963.

⁵⁹ *Littérature dégagée*, Paris, 1955, p. 251 ; Yun Yu. *Essai sur l'érotisme et l'amour dans la Chine ancienne*, Genève-Paris-Munich, 1969, p. 7, 139, 168.

empruntés aux contes de leur tradition orale, merveilleux y compris !.⁶⁰ Nous assistons ainsi à l'élaboration des parallélismes à l'intérieur desquels Est-Ouest, passé-présent, etc. ne jouent qu'un rôle combinatoire. Dans le cadre d'un regroupement et d'un alignement heuristique les permutations relèvent des simultanités de lecture, des similitudes, des concordances, des analogies. Nous reviendrons longuement sur ce procédé, véritable clé de voûte de la méthode d'Etiemble et du comparatisme non factuel.

Ce procédé, paradoxal à première vue, non canonique en tout cas est en réalité plus étendu et plus fonctionnel qu'on ne le croyait. Is devance, d'ailleurs — et de beaucoup — Etiemble. Sa fréquence peut être vérifiée dans toutes les recherches comparatives Est-Ouest ; folklore, anthropologie, philosophie, morphologie de la culture, etc. Quant à son âge, il date au moins dès le XVIII^e siècle, depuis l'époque de l'« Orient philosophique ». Rappelons seulement, à titre d'exemple, le parallèle Orient-Occident de Goldsmith, *The Citizen of the World. Letters from a Chinese philosopher residing in London, to his Friends in the East* (ch. LXIII, 1762). On pourrait remarquer que, dans l'ensemble, les comparaisons Est-Ouest sont plutôt théorisées qu'appliquées. Sans doute, mais il s'agit d'illustrer en premier lieu un certain type de comparaison très controversé et de « gagner » ainsi une partie méthodologique.

Quelle en est la situation en France ? Quelques coups de sonde prouvent que les rapprochements et le comparatisme Occident-Orient et sont, avant tout, le domaine des orientalistes, des historiens de la culture et de la religion. Ils s'intéressent à l'identité de certaines « positions » philosophiques (P. Masson-Oursel), à la « base commune » et aux analogies des rhétoriques (L. Massignon), aux « convergences et parallélismes » (L. Renou), aux réactions communes (au roman, par exemple — A. Levy),⁶¹ etc. Si les comparatistes professionnels se tiennent sur la réserve, quand ils ne se montrent pas pleins de méfiance, le dossier de presse bien fourin de la collection *Connaissance de l'Orient* abonde par contre en comparaisons de ce type. Celles-ci sont inévitables dans tout procès de réception et d'assimilation, du type, disons : La « *Comédie Humaine* » d'un *Gogol Chinois* (Jacques Brosse).⁶² Quant aux spécialistes, eux, ils savent très bien que les comparaisons avec les littératures orientales sont nécessaires, presque obligatoires.⁶³

Etiemble fait donc, chez lui, cavalier seul, ou presque. Ce n'est pas le cas du comparatisme anglo-saxon, plus ouvert et en tout cas mieux conditionné par l'ensemble des données orientales et extrêmes-orientales du problème. Des parallèles Est-Ouest sont non seulement mises en évidence (J. R. Hightower) et théorisées (R. Wellek, S. S. Prauwer ; ce

⁶⁰ Deux appositions à la problématique de la nouvelle, in : *Le Mythe d'Etiemble*, Paris 1979, p. 317.

⁶¹ Paul Masson-Oursel, *La Philosophie comparée*, 2^e éd., Paris, 1931 ; Louis Massignon, *Comment ramener à une base commune l'étude textuelle de deux cultures : L'arabe et la gréco-latine*, in : *Lettres d'Humanité*, II, 1943, p. 125, 128 ; Louis Renou, *Orient et Occident*, in : *Diogenes*, 5/1954, p. 137 ; André Lévy, *Etudes sur le conte et le roman chinois*, Paris, 1971 pp. 1-13.

⁶² « Les Nouvelles Littéraires », 20 janvier 1977.

⁶³ Raymond Schwab, *op. cit.*, p. 108.

dernier approuve ouvertement Etiemble⁶⁴), mais on dresse en même temps en ce domaine des listes de questions à résoudre. De vastes problèmes, du type *The Chinese Origin of a Romanticism* (A.O. Lovejoy)⁶⁵, sont également attaqués. Le cadre institutionnalisé de ces recherches est offert surtout par les derniers congrès de l'A.I.L.C., qui se penchent sur les relations littéraires Europe-Afrique, Orient-Occident et interculturelles,⁶⁶ par des conférences et des symposiums, où la présence anglosaxonne (ou, pour mieux dire, américaine) est prédominante, sinon exclusive⁶⁷. Des revues comme *Literature East and West* (1946) ou *Philosophy East and West* (1950) cherchent à approfondir, elles aussi, ce genre de recherches qui ne sont qu'à leurs commencements.

Mais les Orientaux, les grands concernés de l'affaire ? il faut bien le reconnaître : par leur curiosité et leur compétence, ils égalent et parfois ils dépassent même les mieux doués des Occidentaux. Quand on pense aux travaux comparatistes concernant l'histoire de l'art d'Ananda K. Coomaraswamy (qui a un accès direct aux sources des trois grandes cultures : européenne, arabe et indienne)⁶⁸, ou aux travaux dans le domaine de l'histoire des idées, de Hajime Nakamura,⁶⁹ on se rend immédiatement compte de l'ampleur de leurs connaissances, ainsi que des progrès et de l'envergure des nouvelles perspectives de ce genre de comparatisme révisé. Tagore se forgeait un concept de « littérature universelle » en tous points comparable à celui de Goethe. Selon des recherches récentes, les poètes chinois de l'époque T'ang ont de très fortes affinités avec les poètes baroques anglais du XVI^e siècle, etc. Ces études⁷⁰ sont sans exception fondées sur la méthode — déjà connue — des « relations non génétiques ». ⁷¹ Des publications comme *Tamkang Review* (Taipei, Taiwan, 1970), ou les plus anciennes *Hikaku Bungaku, Journal of Comparative Literature, Hikaku Bungaku Henkyu, Etudes de littérature comparée* (Tokyo) sont bien connues par les spécialistes. Il y a eu des revues de ce type en Algérie, aux Indes ; on vient de lancer *Journal of Comparative Literature and Culture* (Corée du Sud).

Faut-il mentionner, une fois de plus, que la littérature comparée de l'Est n'est pas, elle non plus, étrangère à ces préoccupations ? Les

⁶⁴ James Robert Hightower, *op. cit.*, pp. 118—119 ; René Wellek, *Comparative Literature*, in : *Dictionnaire international des termes littéraires*, The Hague-Paris, 1973, L 57 ; S.S. Prawer, *op. cit.*, p. 52, etc.

⁶⁵ Arthur E. Kunst, *op. cit.*, pp. 321—323 ; Arthur O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas*, New York, 1960, pp. 99—135.

⁶⁶ Actes du VI^e Congrès de l'A.I.L.C., Stuttgart, 1979, II, pp. 585—696.

⁶⁷ *Asia and the Humanities*, ed. by Horst Frenz, Bloomington, 1969 ; *Symposium : Islam in World Literature*, in : Y.C.G.L., 20/1971, pp. 57—83 ; A. Owen Alridge, *The second China Conference : A Recapitulation*, ibidem, 25/1976, pp. 42—48, etc.

⁶⁸ Ananda K. Coomaraswamy, *The Philosophy of Mediaeval and Oriental Philosophy of Art*, New York, 1956.

⁶⁹ Hajime Nakamura, *Parallel Developments : A Comparative History of Ideas*, Tokyo-New York, 1975.

⁷⁰ R. S. Dasgupta, *Concept of World Literature : a Comparative Study of the Views of Goethe and Tagore*, in : *Actes du V^e Congrès de l'A.I.L.C.*, Amsterdam, 1969, pp. 399—404 ; James J. J. Liu, *The Poetry of Li Shang-yin. Ninth-Century Baroque Poet*, Chicago-London, 1969, p. 254 ; S. S. Prawer, *op. cit.*, p. 52.

⁷¹ Anthony C. Yu, *Problems and Prospects in Chinese-Western Literary Relations*, in : Y.C.G.L., 23/1974, p. 49.

études de V. Zhirmounsky en U.R.S.S., surtout sur la poésie épique de l'Asie centrale et ses parallèles médiévales occidentales, sont connues.⁷² Le sinologue hongrois Ferenc Tökei est un grand spécialiste de l'élegie chinoise et européenne⁷³. En Pologne on étudie les correspondances entre la théorie littéraire européenne et sanskrite.⁷⁴ Et ce n'est qu'un très rapide échantillonnage. Il ne peut omettre ni la Tchécoslovaquie⁷⁵, ni la Roumanie, qui a donné par Mircea Eliade un éminent théoricien et praticien des correspondances et parallélismes Est-Ouest : « Je partage... la conviction de ceux qui pensent que l'étude de Dante ou de Shakespeare, voire de Dostoïevsky ou de Proust est éclairée par la connaissance de Kâlidasa, des *Nô* ou du *Singe pèlerin* »⁷⁶. On trouve en Roumanie aussi des échos directs des idées et des suggestions d'Etiemble.⁷⁷

Il ressort de ces prises de position que la « littérature universelle » est en effet un concept dynamique dont le contenu et la signification s'élargissent sans cesse : élaboré à partir de quelques « grandes » littératures de l'Occident, ce concept a la tendance d'incorporer le domaine « exotique » ou « oriental » dans son ensemble. L'esprit d'Etiemble parcourt, on l'a vu, le même trajet. D'où la révision essentielle de la *Weltliteratur* par l'éclatement de ses cadres historiques et géographiques et, par conséquent, la volonté d'« ouvrir à la planète entière cette infime presque-île de l'Euroasie »⁷⁸ qui s'appelle l'Europe. La littérature universelle prend ainsi des allures et des dimensions (vraiment) mondiales. Elle est constituée par « l'ensemble des littératures nationales », de « toutes les littératures, vivantes ou mortes, dont nous avons gardé des traces écrites, ou seulement orales, et ce, sans discrimination langagière, politique ou religieuse »⁷⁹. Expression d'un véritable œcuménisme littéraire.

⁷² Viktor Zhirmunsky, *Vergleichende Epenforschung*, Berlin, 1961 ; Nora K. Chadwick-Victor Zhirmunsky, *Oral Epics of Central Asia*, Cambridge, 1969.

⁷³ F. Tökei, *Naissance de l'élegie chinoise*, Paris, 1967, pp. 196–211.

⁷⁴ Slavomir Cieřlikowski, *On some Correspondences between the Sanskrit and European Theory of Literature*, in : *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, XXII, 1, 1979, pp. 79–103.

⁷⁵ Marián Gálík, *Some remarks on comparative literature in Czechoslovak oriental studies*, in : *Neohelicon*, III, 3–4/1975, pp. 112–114.

⁷⁶ Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris, 1976, I, p. 10 ; pour l'ensemble de la question : Adrian Marino, *Orient et Occident dans la pensée de Mircea Eliade* in : *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1/1980 et *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (L'Herméneutique de M. E.), Cluj-Napoca, 1980, p. 315 sq, 460 sq.

⁷⁷ Ion Constantinescu, *Romanul japonez din secolul al X-lea și romanul clasic francez — studiu comparatist* (Le roman japonais du X^e siècle et le roman classique français — étude comparatiste), in : *Studii de literatură universală*, XX (1978), pp. 81–85.

⁷⁸ *Bilan* (mars, 1979) p. 314.

⁷⁹ *Essais*..., p. 18, 20.

TRANSFORMATION OF MENTAL IMAGERY : THREE FESTIVE EXAMPLES

NORMAN SIMMS
(Hamilton)

MENTAL IMAGERY

Before we can turn specifically to the three transformations of festive mental imagery, we need to block out the basic definitions of mentality, mental imagery, and festival we shall be using¹. Our discussion of transformation will then turn on examples from three diverse kinds of culture—Southeast Asian, Polynesian, and European: for while attempting here a preliminary taxonomy of transformations within the scope of the history of mentalities as a new discipline it is important to test our definitions and generalizations against radically different kinds of historical experience.

By mentality, within the phrase “history of mentalities”, we mean at once three simultaneous concepts. The first is the mind-brain process by which humans think, feel, and experience the world about them (including their own bodies). The second is the structure of language-culture which forms the contours of, as well as the contents of, the reflective space of self-awareness that we call human consciousness. Third is the process by which the mind-brain complex articulates itself within history as a language-culture. In other words, the mentality of any given place and time can only exist within the minds and products of human beings who are in a living, dynamic relationship with the world around them. History of mentalities thus includes but is not limited by the history of ideas and institutions, the structural study of language, myth, and literature, as well as by demography, geography, and the social history of a given group of human beings.

Granted that basic definition of mentality, we may further consider images in the mind as simultaneously the given configurations —or *gestalt* figures — of a culture built into language, architecture, and ceremonies and as a more general grid of reception/rejection within the mind of individuals which, as they meet particular events in their experience, enables them to articulate that experience in meaningful terms, whether as words, visual forms, or tactile shapes. Thus mental imagery includes but is not limited by a spectrum of symbols, signs, and gestural forms that consti-

¹ For a preliminary overview of the questions involved in articulating a definition of the history of mentalities, see my synthetic account of *Alexandru Dușu and the History of Mentalities*, “Comparative Literature Studies” XVI, 3 (1979), 250–261.

tute the working contents of the mind. It is a grid of awareness which determines what may and may not be articulated in verbal or pictorial forms, and also the patterns of tension between the silences and invisibilities which the culture cannot articulate and those events themselves that may not be consciously experienced.

This suggests that, as we gather information and begin to describe the mentality of specific groups of people involved in particular events, what we are seeking to present in the first instance is the reflective space of their self-awareness. This is the mentality itself as a metaphor of conscious experience. Hence we must seek out the constituent parts of that metaphor insofar as they create the *bricolage* of language and culture, as well as the larger dimensions of the configuration made by these elements. We seek further, however, the large pattern which includes silences and invisibilities: a *logos* of the whole, that is, the force or principle which holds it together, even when such a wholeness is logically contradictory, incoherent, and/or tautological. In other words, mental imagery begins in traditional imagery and iconography, but develops to include both the metaphoric image of reality which the culture articulates (usually in fragments or in seemingly competing ideologies), and ultimately the image of that mentality itself constituted by what can be said and seen in tension with what cannot be said or seen.

Usually, the nature of mentality becomes most evident to researchers in moments of crisis because these kinds of events bring to the surface, as it were, of experience the silences and invisibilities which are necessary for the scholarly determination of mentality itself. In time of crisis, when the cultural identity of individuals and groups becomes threatened — destruction of traditional means of livelihood, ejection from historical environment, suppression of language or religion, etc. — individuals have no time to “think”; they respond in quintessential ways, even in a way that is unconscious — in the sense not of some Freudian or Jungian subconscious below ego-awareness, but rather in an immediate, primal or archaic manner. To make a kind of paradoxical quip: in crisis, individuals and groups have no time to be *serious*; they can only *play* their proper roles².

By *serious* we here mean a deliberate, secular approach to experience, a self-conscious and manipulative understanding of the self and the world, in which true identity is determined by awareness of a relatively continuous conscious stability. By *play* we here mean a traditional, sacred approach to experience, a relatively unaware and adjustive understanding of the self and the world, in which true identity is determined by ritual rhythms that provide meaningful contours of the flux and contradictions of experience. The serious self values and knows reality by an ability to resist and describe the dangerous but measurable transformations of personal and public history. The playful self values and knows reality, however, by its ability to adjust to and provide ritual dimensions for sudden and inexplicable transformations of personal and public history. Thus in a time of crisis, individuals and groups which do not make serious

² Details and references may be found in the opening pages of my essay *Gawain's Jestling Quest for Self: Seeing and Hearing in 'Sir Gawain's and the Green Knight'*, “Explorations” 4, 2 (1979) 1–13.

efforts to resist (and who are thus usually destroyed) seek to adjust to and include the threatening forces within the playground and playtime of their ritual identity³.

If we can use the term, "normal crises" in traditional society are marked off by festivals. Festivals occur during dangerous times in the history of the individual as rites of passage, such as birth, wedding, and funeral celebrations, at thanksgivings for journeys completed, after illnesses lived through, and when new offices have been attained. Festivals also occur in critical moments of the agricultural and civic year, in the pattern of sacramental history celebrated over more or less long cycles of time, and in celebrations of local or national events — the passing of a plague, royal visits, the end of a war.

So long as the crisis is normal, that is, belongs to a pattern of familiar events with ritually known consequences and, while harmful and destructive, does not overtly threaten the very ritual pattern of identity itself, festival is a part of the larger pattern of experience, an element within the mentality of the group. The festive turning back of time, for instance, works because it affirms and helps to re-establish confidence and awareness of the normative flow of time; so that the topsy-turvy reversal of masters and servants or men and women provides a release, relief, and reaffirmation of the social benefits of normal relations. The playtime and playground of festival can exist because they are contained within a larger mentality of meaningful understandings. An abnormal crisis, however, threatens more than the life of the individual or the group in normative time and space — that, after all, happens all the time as individuals, families, and towns die or are dispersed by war and other dangers. It not only threatens the festival — for again, celebrations are delayed or interrupted by war, disease, and economic slumps. Rather, abnormal crisis threatens the very existence of the tension between normal and festive time and place, the image of mentality as a meaningful whole.

Abnormal crisis strikes at the invisibilities and silences which bind together normal and festival reality, gives to them new words and new images which threaten to force known words and images into silence and invisibility: to destroy the mentality, to make experience meaningless. To counteract this, the imagery of festival begins to transform itself, to usurp the place of normative time and place so as to adjust to and include the new threats within contours that silence them and make them invisible by treating them as though *they* were the normal crises of life.

I have tried to keep the above statements as general as possible in order that they might be preliminary to the three diverse examples which follow. In each of the examples a crisis occurs which distorts the nature of the festival and consequently of the images within it; in attempting to protect the sacred space-time of festival the mentality of the people involved is changed, transformed — but not silenced or made invisible. Insofar as the mentality adjusts through these transformations, the identity of the people continues. Their play has been successful.

³ For an excellent recent synthesis of views on the nature of carnival and festive play, see Emmanuel Le Roy Ladurie, *Carnival in Romans*, trans. by Mary Feeney, New York, 1979, pp. 304 etc.

THAIPUSAM⁴

Our first example comes from the south Indian Hindu people presently living on the Malay peninsula, in Malaysia and Singapore. Aside from a very small number who have been there since medieval days as traders, most of the present population of Tamils came to Malaya in the mid-nineteenth century as labourers, and today form the third ethnic unit in both Malaysia and Singapore after the Malays (dominant in Malaysia) and Chinese (dominant in Singapore). The leading families of these Dravidian Indians belong to the Chattiars group whose patron deity is the Lord Subramanya⁵. Thaipusam nominally celebrates this Hindu god whose statue is taken from his home temple during Thaipusam, carried in procession through the streets of the main cities, and then carried to a high place, a shrine in which worshippers arrive bearing gifts that are blessed and divided between the god's priests and the worshipper as tokens of his sacred duty. Thaipusam is celebrated in the tenth month (*Thai*) when "the full moon is in transit through the brightest star *Pusam* in the zodiacal sign of Cancer", according to D. H. Verma;⁶ while S. Arasaratnam speaks of "the presiding deity of this star" as "the planet *Brihaspati* (Jupiter)... a beneficent influence and among the luckiest planets"⁷. It was on this day that Lord Subramanya(m), also known as Murugan or Murukan, was born, incarnated from six sparks flashing from Shiva's central eye. The Lord conquered the evil *asuras*, who were led by Taraka, and thus rescued the good *devas* from destruction. During Thaipusam, which commemorates at once his birth and victory over evil, Lord Subramanya manifests himself in glory to his devotees — "bedecked with ornaments of nine resplendent gems, armed with a golden spear, and seated in a golden chariot"⁸. The golden spear or *vel* is a gift of his mother Sakthi Devi.

Traditional celebration of Thaipusam in India centres on the showing forth of Subramanya. On the first and last days of the festival he is paraded through the city on a decorated cart representing his chariot. Devotees and priests walk and sing with the cart, while worshippers, lining the roads, toss flowers and coins as the dancing procession passes. All chant the identifying slogan of the festival: "*vel-vel, vetri-vel*"⁹. The first day is completed when the *ratham* or chariot bearing the god — as well as his two consorts, Valli and Thaivanai — and drawn by bullocks reaches a shrine on a high place. This god of strength and victory over evil is returned to his temple at the end of the festival.

⁴ This discussion on Thaipusam is based on a more extensive descriptive account presented at the first meeting of the New Zealand Teachers of Religious Studies at the University of Canterbury, Christchurch, New Zealand in 1979. I would also like to thank Mr. Ool Boo Eng of the University Malaya, Kuala Lumpur, Malaysia for guiding me through Thaipusam at Batu Caves; but of course, all responsibility for interpretation is my own.

⁵ N. J. Ryan, *The Cultural Heritage of Malaya*, Singapore, 1975; first published as *Cultural Heritage of the Peoples of Malaya*, 1962, p. 145.

⁶ D. H. Verma, *Hindu Festivals*, in Joy Manson, ed., *Festivals of Malaya*, Singapore, 1965, p. 51.

⁷ *Indian Festivals in Malaya*, Kuala Lumpur, 1966, p. 13.

⁸ Verma, "Hindu Festivals", p. 53.

⁹ Arasaratnam, *Indian Festivals*, p. 15.

Eric Peris reports that the mythical justification for the enthronement of the god in a high place and the requirement for worshippers to climb to see him lies in the tale of how the god Narada set a test for Shiva's two sons, Vinayagar (or Ganesha) and Subramanya¹⁰. Narada offered a golden apple to whichever of the two could circle the world first. Whilst Subramanya mounted his sacred peacock to begin the race literally, his brother, quibbling with Narada's words, arguing that to a child his parents are the world, merely walked about his father and mother. Vinayagar thus claimed the apple of victory. Upon his return, Subramanya was so angered by this display of verbal trickery that he flew to the top of a high mountain, *Palam-ne*, named for the act itself, and demanded that all worshippers come up to serve him.

But the celebration of Thaipusam today in Malaysia and Singapore is celebrated with more than this. The enthronement of Subramanya and the climb of the worshippers has been distorted by the growth of another set of actions and the emergence of one image from the whole complex as dominant and unifying. Amongst the thousands of Hindus who gather in Penang and Kuala Lumpur in Malaysia and in Singapore, there are a few hundred who wear elaborate harnesses called *kavadi* and who pierce themselves with small *vel*; they then not only climb to the high place, but dance in spiritual ecstasy to the temple and, in Kuala Lumpur at least, race up the 272 steps to the shrine in the Batu Caves. These "kavadi men" pierced by *vel* have become the most colourful and central features of Thaipusam, although their presence is only partly acknowledged.

Another legend is told by Eric Peris to explain the presence of the kavadi-men and the use of the *vel*¹¹. An ancient sage, Agastiyar, wishing to meditate on the twin peaks of Sivagil and Sakthigiri, sent his disciple to bring the mountains to him. The youth, Idumban, did as he was told. But while carrying the two peaks on his shoulders felt tired, and at that moment met Subramanya, who was dressed as a king. Wishing the mountains for himself, the plucky god coaxed the disciple into putting them down on the spot in southern India known as Akinankudi. Immediately Subramanya transformed into a boy and stood atop the twin peaks, so that Idumban found it impossible to lift them again. The deity-cum-boy pushed aside the struggling disciple, who then fell into unconsciousness. Meanwhile, the old sage growing weary with waiting, came to see what had happened. Observing the action of the god, he begged for mercy, and Lord Subramanya replied, that Idumban would become his guardian and all future devotees should climb up to his mountain wearing a kavadi.

According to priest Krishnamoorthy Iyer, the kavadi "can be looked upon as a semi-chariot where the devotee carries the God upon his shoulders and performs his religious duties during Thaipusam"¹². The kavadi is a wooden or metal arch, decorated with peacock feathers and paper, supporting a number of ritual objects, such as a pot of milk, jaggery, and fruit, but is properly defined by the metal spokes which prick the

¹⁰ Eric Peris, *All for the Lord Murugan* in 23 January 1978, "Malay Mail", p. 14.

¹¹ "Malay Mail", p. 15.

¹² Cited by Eric Peris, "Malay Mail", p. 15.

back, chest, or genitals of the wearer. Like the vel piercing the devotees lips, cheeks, and tongue, the kavadi causes pain which, in the trance state, is not felt as such. The pain is there and not there.

In India, where the wearing of kavadi and piercing by vel is presently outlawed, traditional penitential acts were not confined to Thaipusam but were performed at various times of the year as each worshipper felt himself thankful for passing through some crisis of life: a child surviving a deadly illness, an examination passed, a business deal clinched. Today in Malaysia and Singapore, it is only at Thaipusam that you see kavadi men; and their performance has changed the nature of the festival as a whole.

In India, particularly in the south, Hindus are so overwhelming a majority that both normal and festive activity is unquestionably Hindu. Thaipusam celebrates within its normal bounds the crises of individuals and the victory of Lord Subramanya once and for all over the forces of evil. But in Malaysia and Singapore Tamils are a minority, and a vulnerable one: in normal life they must bend to the norms of Malay or Chinese domination. To be a Hindu in Malaysia and Singapore is to be "different", not to be "normal". But at Thaipusam so many hundreds of thousands of Hindus gather for the celebrations in each main city that they take over the streets; their physical presence creates a festival illusion of being normal. At the same time, however, out from the new normality, in which all Hindu worshippers come to climb the mountain and perform their *poojah* in the shrine of Subramanya, a small group of devotees behave with festive intensity: they go into sacred trances, place the heavy kavadi upon their bodies, and pierce themselves with vel. Not just a few, but hundreds of individuals perform these special rites, so much so that conversations, newspaper reports, and postal cards all stress the kavadi-men pierced by vel as the defining image of Thaipusam.

Sri Delima has warned westerners, and Chinese as well, not to explain away this ritual with such expressions as "the primal need to mortify the flesh, ecstasy through agony, self-hypnosis, mass mesmerism¹³", and other glib explanations. Our task, rather, should be to understand the images at the centre of the transformed Thaipusam festival and that core experience of silence/word and image/invisibility that makes the festival meaningful and whole.

On 23 January 1978 I was privileged to observe Thaipusam celebrations at Batu Caves, several miles outside of Kuala Lumpur. Through observation, casual conversation with worshippers, and reports in the local newspapers it became clear to me that, on the one hand, the kavadi men and their vel-piercing were seen and not seen, that is, they were important visual statements of the festival — photographed in the papers, pictured on postal cards, discussed as exotic features — but they were suppressed as manifestations of anything other than subordinate to the major ritual. In the same way, the pain of the kavadi and the vel were supposed to be there and yet not be there. Priests interviewed in the press warned people not to undertake the ritual lightly. Nurses and ambu-

¹³ Essay in "New Nation Comment", 26 January 1978.

ances *en route* bespoke the dangers of exhaustion, wounding, and other ills. Yet we were reassured by holy men and by former penitents that no pain was felt.

I would explain these factors in this way. Thaipusam is traditionally the Hindu celebration of Subramanya's victory over evil and is a normal part of the liturgical year. However, in Malaysia and Singapore, Hinduism is not normative: Hindus are a minority, often a despised group, and opportunities for manifestation of their sacrality are limited, particularly in regard to the self-infliction of ritual pain. Today Thaipusam is not only one of the very few all-Hindu occasions in the region, a time when Tamils gather in such numbers that all normal activities, as well as sacred festive rites, are overwhelmingly Hindu; it is the one time of the year to repay Subramanya for prayers answered, crises lived through, and unexpected benefits. His painful victory over evil is repaid by pain in the penitent. But to suffer pain would nullify the effects of the god's gift and so the pain must not be felt. What is offered to the god is a pain that is not felt as pain.

At the same time, affirmation of Hindu normality, occasioned by the festival and its extraordinary Hindu environment, is verbally and visually emphasized by the kavadi men and their vel. They constitute a central image of Hindu worship: while all worshippers are slowly climbing the steps to Batu Caves to present gifts to Subramanya, the kavadi men in their trances race up the stairs, their gift being the mystery of the pain as not pain. This is spectacularly evident in the manifestation of the festival itself yet denied in formal and casual remarks, as well as in the explanatory myths of particular aspects of the whole ceremony.

The kavadi is clearly assimilated to the *ratham* which bears the god to the shrine on the first day and returns him to his home temple on the third day of Thaipusam. And like the disciple Idumban, the kavadi men bear a great weight to demonstrate their humility before the god. But it is the vel, the spears that Subramanya used to overcome the *asuras* that is a key to understanding the mentality of the whole. The vel is a small spear made of silver with a broad head shaped like a heart; this heartshaped head, we are told by Peris, denotes purity of the heart, "while the sharp end symbolizes closeness to God"¹⁴. According to Krishnamoorthy Iyer, chief priest of the Sri Maha Mariamman Temple, Petaling, the home temple of Subramanya in the Kuala Lumpur area, "The Vel is the spear that is always found in the hands of Lord Murugan. It indicates victory, bravery and knowledge"¹⁵. While the kavadi pain/not pain is borne to display duty and service to Subramanya, the vel is passed through lips, tongue, and cheeks as a sign of victory, purity, and knowledge. Victory over the pain that separates man from god: purity of a heart that acknowledges goodness triumphant; but also another kind of knowledge — the knowledge of silence and invisibility.

This is partly evident as well in the kavadi. For just as exertion into unconsciousness earned Idumban the mercy and special duties as guardian of Subramanya's mountain shrine, so the worshippers climbing

¹⁴ Peris, "Daily Mail", p. 14.

¹⁵ Cited by Peris, "Daily Mail", p. 15.

to the god's image and especially those carrying the kavadi most serve the Lord. The sacred is yet more powerfully evident in the vel. The vel passes through the lips, the cheeks, the tongue: the parts of the body associated with speech, with words. We recall that an angry Subramanya ensconced himself on a high place because his brother Vinayagar quibbled himself to victory: words are slippery, unreliable things. Yet *vel-vel vetri-vel* is the iconic chant identifying the festival, the emblem of penitence and victory, the trance-inducing phrase which allows ordinary Hindus to carry the heavy kavadi: to bring the gift of pain/not pain to the god. The vel is thus the spoken word substitute for that silence which is beyond quibble, for the pain/not pain which is the very manifestation of the sacred itself in Thaipusam.

In a way, then, Thaipusam celebrates the silence of Hindu normality which has become invisible in the striving for normality in Buddhist-Muslim Singapore and Malaysia and the invisible presence of pain in the joyful celebration of the major public display of Hindu identity in an alien land. The kavadi men and their vel are not priests or shamans, not possessed enthusiasts who stand apart from the mainstream of Hindu worshippers wending their slow way down the highway towards the Caves and then mounting the hundreds of steps in virtuous exhaustion: they are ordinary men who in the course of the year find occasion to vow a penitential thanks to Subramanya. Fully visible as a new and necessary characteristic of the festival, the penitent chants *vel-vel vetri-vel* until he enters that sacred silence in which the kavadi may be put on and the vel passed through the tongue, lips, and cheeks, cutting off unreliable words. Then seen and unseen he dances through the crowds and races up the centre of the steps to the shrine, his image the central but unrecognized *logos* of Thaipusam.

TANGI

A second example of transformation in the central image of a festive mentality may be seen in Maori funeral rites known as *tangi*, or more fully as *tangihanga*. While the keening and wailing of the funeral have always been important features of Maori tribal life, so that all ceremonial occasions (*hui*) begin with lamentations for the dead as visitors are welcomed into a *marae* (sacred meeting ground), in modern times as *Pakeha* (European) culture has become dominant in New Zealand and more and more Maori have given over traditional tribal customs the tangi has increasingly become the Maori occasion — the image of Maori identity. This is an impressionistic truth, at least, in regard to the way in which Maori writers conceive of the situation, and hence this impression itself acts to transform the way in which tangi is generally perceived.

The main function of *tangihanga* in traditional pre-European culture "was to control, by rigidly prescribed practices, the dangers which were thought to arise from the state of ritual contamination (*tapu*) which death brought about", according to R. S. Openheim¹⁶. Moreover, the fune-

¹⁶ *Maori Death Customs*, Wellington, 1973, p. 14.

ral rites always had precedence over other *hui* (ceremonial occasions), as Anne Salmond points out¹⁷. But in traditional society, even today in the relatively autonomous — yet certainly not unmodified — life of Maori people living in rural areas of New Zealand, funerals are but one of many festival and ceremonial occasions. The difference we are concerned with occurs amongst urbanized individuals, especially the young, who grow up divorced from the tribal authority which defines and reinforces Maori identity: the marae and the village community attached to it, the elders and their privileged ability to speak, in Maori, of the old things and to maintain, through formal oratory, the wisdom of the past, indeed all that is left of value and tradition. Young people in the cities are drawn towards the ways and values of the dominant culture, some succeeding and some not; and all, despite an intellectual and nostalgic concern for *Maoritanga* (the essence of a composite tradition), growing alienated from language and marae-based mores. For these people increasingly the only, and hence the quintessential, Maori occasion is the tangi.

Before we turn to the literary text in which the impressionistic transformation I wish to discuss comes out, we must remind ourselves again of the traditional importance placed on all mourning in Maori culture, not just at funerals *per se*. The late Harry Dansey points out that "The dead are always remembered when people meet in Maoridom", and a tangi, in the sense of wailing for the departed, occurs as a formal part of every ceremonial entrance to a marae¹⁸. In other words, Maori people tangi whenever they meet as Maori.

The problem, however, which the literary works we now turn to seek to display and articulate, is that for the young urban Maori such occasions virtually never occur, and for many of them identity as Maori exists only in the negative form of cultural alienation, social discrimination, and nostalgic guilt feelings. A short story by one non-Maori writer, Roderick Finlayson, "Another Kind of Life" (first published in 1971)¹⁹ roughs out the problem which will be tackled from within by Maori writers themselves during the next decade. In Finlayson's story, the protagonist is a Maori bus driver from Auckland who finds himself with a day off thanks to a stopwork meeting. He decides to go "down to the old people's place at Waiari", his own *kainga* or village. As his half-Pakeha wife declines, because of too many domestic duties, Charlie travels alone; this, as he comes to realize, like the very decision itself, is not the Maori way. One goes with a ceremonial purpose and one goes with one's family. Still further sense of alienation strikes Charlie when he arrives in Waiari. The *kainga* has been changed into a holiday resort. His uncle is not at home and a new relative, his nephew Henare's wife, cannot understand his few words of Maori greeting. At the pub, while drinking alone, Charlie

¹⁷ *Hui: A Study of Maori Ceremonial Greetings*, 2nd Ed., Wellington, 1976.

¹⁸ *Maori Custom Today*. Auckland, 1971, p. 25; See also Dansey's important essay *A View of Death*, in Michael King, ed. *Te Ao Hurihuri: The World Moves On*, Auckland, 1977, pp. 129—141.

¹⁹ The story may now be found in *New Zealand Short Stories*, Third Series, ed. Vincent O'Sullivan, Wellington, 1975, pp. 15—19; it was originally printed in "Arena" No. 75, July 1971.

overhears some labourers speaking in Maori and touching one another; a strange feeling comes over him. "I begin to see", he writes in recollection what some young people meant (he had overheard them on his bus) when they said the Treaty of Waitangi, the instrument by which the northern chiefs assigned sovereignty over the land to Queen Victoria in the nineteenth century, was not real benefit to the Maori. And then the very name itself, Waitangi as "Stream of Mourning or Tears", leads Charlie to the realization, that for him, the only Maori thing left, the only *he mea Maori* which can draw him out from the artificiality of his pseudo-Pakeha life in the city, is a tangi.

...you see, somewhere in the back of my head or my heart the old words kind of whisper; they keep coming up trying to get out, and give me no peace. Anyway, coming back should be because of a Maori happening—such as a tangi. Ae, a tangi for one of us departed, like Grandpa when I was a little kid. Maybe it's only death that can bring us city horis back to the heart of our people now²⁰.

Finlayson, though a Pakeha and though obviously only sounding the superficial outlines of the problem, nevertheless correctly assesses the mentality of the situation: the urban Maori is so cut off from his own identity that only death, only the grief and intense obligation of the tangi, can draw him back to the identity-giving and-affirming ceremony of the tangihanga. Charlie recalls with anger and frustration the way his father had been whipped in the school yard for speaking in Maori, that "filthy" language, according to the teachers. Charlie who, aside from a few casual phrases, can only speak "in good old English", looks on longingly at the men who speak and touch in Maori, and wishes for the next tangi when he can participate in such an occasion.

The 1973 novel *Tangi* by Witi Ihimaera²¹ develops this theme from within, from the perspective of the young Maori writer seeking at once to confirm his own heritage and to display it for European readers. Not a *hori*, the pejorative term for an uneducated Maori labourer, the hero of the novel, Tama, is a bright young man on his way up in the Wellington government bureaucracy. He has left behind his rural *whanau* (extended family) and gone forward into the dominant urban society, but a single telephone from home telling him of his father's death undercuts his whole self-image. The novel then becomes his *rite de passage* back to Maori responsibilities, *aroha* (love), and identity.

Working in three time-schemes that interweave, interconnect, and fold back on one another, Ihimaera uses the tangi in its broadest sense to bring Tama back to his Maori heart. Tama's journey home by train from Gisborn to Wellington, after he has promised his family and himself that he will be returning for good once he has cleared up his Pakeha affairs, alternates with scenes of his journey by plane to his rural village, scenes in which we see him weakened by grief and guilt, unsure of himself and drawn by the terrible need to see his father and participate in the Maoriness of the tangihanga. At the centre of the novel is the tangi itself,

²⁰ Finlayson, *Another Kind of Life*, p. 19.

²¹ First published in Heinemann hardback in 1973 and since in many editions; paperback since 1975.

the ritual of mourning and its rhythmic keening, oratory, and whispering, the way in which literally and metaphorically it reaches out, touches, and absorbs Tama into a tangible memory of Maoritanga. Throughout, personal memories of Tama's father come to him and he begins to understand his father's lessons on the viability of the Maori heart, that aroha which binds past and present into a single identity.

The novel is lyrical. Snatches of myth and song weave in and out of impressionistic memories and descriptions of the two journeys and the account of the tangihanga. But the ritual passage for Tama is clear. He starts off alienated. In Wellington :

The Maori part was easy to forget. Not being Maori,
but what being Maori meant ; the customs, the traditions,
Maori aroha. After a while I discovered that all I
needed to do was remember Dad and my whanau, my big
Maori family, and my world would right itself.

He finishes matured into an awareness of himself as mythically and emotionally one with the heart of all Maoridom. He has gained and has become his father's heart.

— Aue, e pa.
Aue, Aue, Aue...
And the wailing soars, rending this night and rending your
heart and crying with the wind.
*Death comes, but I
am not yet dead.
I breathe
I live...*²²

In the silence of the heart, the touching of aroha, and in the wailing of the tangi, Tama becomes himself again, becomes fully Maori.

But a similar theme, this time not in a lyrical novel but a realistic drama, is expounded by Rowley Habib. This play, "The Gathering", thus far unpublished, was presented on Television New Zealand early in 1980 by Habib's own acting company, Te Ika Maori. Rather than the young man who travels home in a rite of passage to his Maori identity, the play concerns itself with a disputatious family of urban Maori young people who, on the occasion of their mother's death suddenly find themselves drawn together, vulnerable in and then strengthened by their grief. Home is not a rural marae, but a city slum, an apartment in which they had grown up with their Maori mother and Pakeha father. Each of the children is in one way or another alienated from Maori society, and from each other. When the mother dies, the oldest son (only vaguely aware of the need to have a tangi) calls in a local minister. Under his guidance, the slum flat is transformed into a marae ; friends and relations from the country come and fill the house with Maori language, custom, and aroha.

Habib is quoted as saying of the origins of the play, "The whole thing arose from something a friend of mine told me about another friend of his who was embarrassed at a situation that developed when a relative died in a place in Newtown — just a little slum of a place — and all the relatives arrived for a tangi and they were horrified at the condi-

²² Ihimaera, *Tangi* p. 155. The chant is cited from Barry Mitcalfe's translation of Rarewa Kerehoma, *Waiata Tangi* (songs of lamentation).

tions in which they had to conduct it — all the street noises and kids running around”²³. But the drama goes way beyond such superficial conditions of its setting. One critic remarked, “The death of their mother and the arrival from the country of their *kaumatua* [respected elders] forces the members of the city family to face what they are and what they might have lost”²⁴. Again, as in the texts previously looked at, it is the *tangi* which provides a central image for the new mentality, for the consolidation of the Maori identity where before there had been only fragmentation and anomé.

The children in the play have no sense of their Maoriness, other than in a negative sense, which they meet either by rebelliousness (one daughter is a whore, one son a motorcycle gang member), by nostalgia (another daughter is studying Maori culture and language in university), or by deliberate forgetfulness (the eldest son is married to a Pakeha and works fully in the dominant culture). Struck by grief, their family feuding is slowly overcome; they have no way of standing up to the pressures of *aroha* and obligation as the *kaumatua*, the relatives and friends, and the pastor impose on the flat the order of a *marae* at a *tangi*. In these conditions, the children are drawn together as Maori, and see themselves in a new light: previous fights become trivial incidents in their main role as a *whanau* (family). During the ceremonial speeches moreover they learn two things. First they learn that their mother was of *ariki* (aristocratic) heritage and that, despite her marriage out of the culture and her long life in the city, she — and the children as well — are accorded special honours and respect. Second they learn, when they pull together and ask the assembled elders for the right to have their mother buried in a city cemetery next to their father and not to be brought back to the *kainga* for burial with the ancestors, that the power of their love for the mother outweighs the wishes of the *kaumatua*. This last understanding is ironic because, in coming to realize their strength as Maori children, they have acted against tradition and denied a part of the very identity they are beginning to regain.

Be that as it may, since Habib's play seeks a more realistic and hardnosed depiction of the Maori situation, the primal element of the play's organizing energy is the image of the *tangi* as the binding force of Maori identity. Unable to address their elders in Maori, the children express themselves not only through the local pastor but through their unspoken *aroha*: they come together as a group literally and weep, *tangi*. Ironically, in Maori terms, they *tangi* over the invisible: for the corpse is not present; it is still in the hospital morgue. For a moment only, perhaps, they are one in their grief, sharing one Maori heart, absorbed into the mythic process of the funeral ritual. They are the visible image of *aroha*.

MAN-WOMAN REBELS

The third example of image transformation of a festival as part of the way of perceiving the mentality of a group of people is the transves-

²³ Cited in the programme notes of “The New Zealand Listener” (5 April 1980) for Monday 7 April 1980, p. 85.

²⁴ “NZ Listener”, p. 85.

tite identity of certain European peasants, popular rebels during times of crisis, such as the Rebecca's Daughters in Wales or Les Demoiselles in the Pyrénées. What happens in this type of transformation is that carnival disguising extends beyond its specific festival and becomes a new image identity for the group threatened by external forces. Rather than the situation in Romans during the carnival of 1580 described by Emmanuel Le Roy Ladurie in which the middle class party exploited the disguises, language, and gestures of the folk masquerade²⁵, the kind of transformation I am discussing here is more sustained and generates from within the group who are threatened a transformed image of their own mentality.

A positivist approach to this problem sees in the disguises merely a way of avoiding recognition by the authorities; but it would also be simplistic to take the transvestism — like face-blackening, masking, and other animal or human disguises — which goes beyond the boundaries of the festive play-time and play-space as merely a defiant trick of the peasantry²⁶. Though the men dressed as women certainly do wish to avoid detection and do wish to show defiance, as Yves-Marie Bercé indicates, the presence of such transvestism signals that the uprising is more of a ritual celebration than a political act²⁷, that it falls within the normative range of archaic justice rather than overtly attacks authority as such. The man-woman is a character of carnival and to understand its role in the transformation of the mentality we need to see what that original role is.

Emmanuel Le Roy Ladurie sees it as part of the reversals common to carnival, at one with the backwards flow of time and the inversion of social relations²⁸. It belongs further to those aspects of the carnival which are purgative, and often appear outside the specific place of the festival itself when bands of young men seek to punish those who have transgressed the sexual-marital laws of the community (widowers who marry young girls or henpecked husbands), this social ritual being assimilated to other cleansing ceremonies, such as removal of last year's grains from a field or barn, renewal of implements and tools, and so forth. The rites also may involve ceremonies accompanying the hunt for infestations, vermin, and small wild creatures: and the apotropaic warding off of ghosts and other malevolent spirits. Disguise, especially transvestism, may thus be much more than avoidance of recognition: an assertion of identity.

When certain Welshmen protesting the imposition of tollroads in their district rode out at night to burn the gates and gatehouses, threaten or beat up the keepers, and to make a great hub-bub noise through

²⁵ Cp. note 3 above.

²⁶ See earlier discussions and references listed in my *Ned Ludd's Mummers' Play*, "Folklore" 89, 2, 1978, 166–178; and 'Scotch Cattle': *Una forma gallese di spettacolo. Il drama folkloristico alla luce della storia del teatro in Europa*, "Biblioteca Teatrale" 23/24, 1979, 117–131.

²⁷ *Fête et révolte: des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècle, essai*, Paris, 1976, p. 73.

²⁸ Le Roy Ladurie discusses this in connection with St. Blaise's Day celebrations, *Carnival in Romans*, pp. 178 ff. Also see Natalie Zemon Davis on purgative rites of youth groups, *The Reasons of Misrule*, in her *Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays*, Stanford, 1975, pp. 97–123.

the countryside in defiance of external "civic" authority, in gangs of 100 or more armed men, "All were disguised but only one was mounted, namely a local weaver, Daniel Lewis, who rode a white horse and was addressed as 'mother' " ²⁹. On the evening of 18 August 1843 a certain Shoni Sgubor Faur, baptized as John Jones, was seen drunk, "wandering about Pontyberem carrying a gun and dressed in what a witness called 'something like a petticoat which had been white', loudly proclaimed to everyone that he was Rebecca. . . " ³⁰ Surely no one, either in authority, or amongst the peasantry at large, believed that the men dressed in petticoats were women. They were not hiding their sex. To dress as Rebecca was to proclaim that you were a man, a leader of men. To be one of Rebecca's daughters was also to be defiantly a man, a man among men.

We know that the man-woman in many mythological traditions is sacred partly because it is a naturally impossible condition, partly because it is a completeness of humanity, a self-sufficient image not of the individual but of the group as a whole. But while the disguise is a temporary identity assumed in the normal break with normality during carnival or the periodic enactment of social purgation rituals, in times of extreme, abnormal stress, such as occurred when the tollroads were put through Wales or when the traditional forest privileges of the mountain folk were removed in the Pyrenees during the nineteenth century not only does the image of the carnival disguiser in woman's clothes appear for sustained periods—years and even decades — but the uprising itself, the mentality of the group in crisis, becomes identified with that image. What is abnormal in normal situations becomes normal in abnormal times.

The controlled violence of the Demoiselles has been amply demonstrated by François Baby so that there can be no doubt about the directed scenario of the very long uprising — nor about the significance of the long white chemise that gave solidarity and identity ³¹. Some leaders affected even more distinctive costumes, elaborating on the feminine appearance; but certainly never to be actually thought of as women. Baby writes that by 1829 the disguise had become standardized, and was no longer spontaneous, but a general mark of the rebellion throughout the region of Haut-Batelongue and the Massat Valley ³². Associated with fertility, the transvestite disguise fills out that concept by invocation of the power of virility that passes into woman at the time of conception and by adopting to itself the fertile grounds for growth and development. Death can be overcome symbolically by identifying with the source of life. In other words, a host of contradictory and sometimes incoherent elements, tautologically expressed, inhere within the image of the man-woman. The real force though resides in the silent statement of the disguise: the appearance of woman says "I am a man" the clothing associated with passivity and weakness declares, without words, action and

²⁹ David Williams, *The Rebecca Riots: A Study in Agrarian Discontent*, Cardiff, 1955, p. 221.

³⁰ Williams, *The Rebecca Riots*, p. 248.

³¹ *La Guerre des Demoiselles en Ariège (1829—1872)* Montbell — 09600 Laroque- d'Olmes, 1972, p. 109.

³² Baby, *La Guerre des Demoiselles*, pp. 97—98, 101.

strength. Certainly there is a satiric humiliation involved, when apparent women attack soldiers of the central government, but that political, positivist intention is subsumed in the more archaic mentality of the man-woman image. The function of the disguise is to be seen through. Threatened in their normal appearances by intrusive powers of a dominant literate culture, the mountain men can only see and be themselves when they appear to one another as what they are not, women. They assert the viability of their normal time and space, which is now threatened by extinction, by entering into sustained periods of festive time and place, and by seeking to enclose the offending elements within the purgative drama of their imagery.

CONCLUSION

I have not attempted to explain how and why these images function within the mind-brain of those who transform them to maintain the integrity of their own mentalities. Each example from a radically different kind of culture should at least, however, make clear a certain very general feature of the way in which the history of mentalities as a discipline may elucidate the changes in festival under the pressure of crisis. In each example, a small community is under a threat which it can recognize as dangerous to its very existence as an identifiable group, and the individuals spontaneously respond by manifesting some crucial image from their tradition. By contrast, the small tribe of Ik in northern Uganda which Colin M. Turnbull studied show what happens when a threat is to the lives of all the individuals³³. A nomadic hunting people of the mountains, the Ik were forbidden to find game in their traditional lands now turned into preserves; given land to farm, they found the soil too hard and dry to support crops. Starvation became a constant factor in their disorientated lives, and all rites, rituals, and communal values fell away in the face of the crisis; even the family all but disappeared, leaving only the *nyot*, a person-to-person bond, as the unit of trust and assistance. The Ik often sit silently on their *di* (comunal open space in a village) staring into the distance for telltale smoke or carrion bird that signals food in the area. Their domestic language has diminished to a few words, mostly deceptions, and often just a weird laughter at the plight of another or the grotesque helplessness of the self.

Our examples have shown the resources available to peoples who at least know that they are able to have food and drink, who can still depend on friends and family to work with and for them, who still have an implicit faith in the sacred images revealed and donned at festival time. Language often fails them at this time, at least insofar as it is the ordinary and domestic language of normal things; so they turn to the language of carnival, a language sometimes of mere noise — shouting, keening, incantations — or the silent language of gesture and disguise. Transformed by these circumstances into abnormal normality, the images no longer speak in their old way and are most articulate in their silences,

³³ *The Mountain People*, New York, 1972 esp. chap. 7 *Man Without Law*, pp. 155–182.

even in their invisibility. The kavadi men are seen and not seen by other worshippers at Thaipusam, their own pains felt and unfelt as the sacred gift of the vel. To alienated urban Maori the grief and silence of the tangi — mourners are not permitted to make speeches on the marae — give voice and image to the identity they have lost in the Pakeha world. The loss of a loved one becomes the occasion for being absorbed into the aroha of the group, of finding oneself in the extended heart of the new identity. Popular rebels in European folk communities, threatened with loss of their self-dignity and their traditional livelihoods and ways of living, disguise themselves: appear as women to be seen as men, and act out the playful rites of carnival purgation to regain access to normal time and place. The festival image is transformed into the metaphoric space for self-realization. In Thaipusam Tamils in Malaysia and Singapore once more become a normative culture. At a tangi the alienated urban Maori finds his heart and his tongue in the communal rhythms of the ritual. During the stress of an uprising against a superior external legal and economic system, European peasants play at carnival and hope to cancel or transform the threatening powers. But their image is unrecognized, unheard; they are silent and invisible except to themselves.

CIVILISATION DU LIVRE — CIVILISATION DE L'IMAGE, UNE ANTINOMIE?

OCTAVIAN BARBOSA

Le concept d'art de notre temps, tout comme celui de qualité, est toujours un concept ouvert, que l'on ne peut pas définir, tout comme on ne peut définir une genèse en tant que processus. Il s'accomplit dans le temps. Au moment où il s'est accompli il appartient déjà au passé et on commence à lui chercher une autre acception. Qui peut s'assumer, lucidement, le risque de dire qu'est ce que c'est l'art de notre temps, lorsqu'il naît à tout moment? Chaque artiste, conscient de son adhésion au sens d'une évolution, propose, avec chaque œuvre, une nouvelle acception du concept de qualité, une nouvelle ouverture de l'horizon contemporain de l'art, une réponse inédite aux problèmes esthétiques du présent. Autrement, il ne nous intéresserait pas, tout comme la répétition d'une réponse connue ne nous intéresse plus au cas des problèmes déjà connus. Le classicisme, le romantisme, l'impressionnisme n'ont pas laissé leurs problèmes sans solution. Au contraire, par la manière dans laquelle ils ont solutionné les problèmes esthétiques du moment historique concerné, ils continuent aujourd'hui à justifier leur présence dans l'histoire en tant que modèles brillants de « l'art de notre temps ». Les courants artistiques ne se succèdent pas l'un après l'autre pour résoudre leurs problèmes, mais puisque de la perspective de certains d'entre eux les nouveaux problèmes esthétiques ne pouvaient plus être solutionnés, à un moment donné, que par un changement de méthodologie. Ce changement ne les fait pas tomber en désuétude, ainsi qu'on l'affirme faussement ou que l'apparente et l'inhérente iconoclastie du commencement de toute genèse nous laisserait comprendre, il détermine purement et simplement l'appartenance à un temps révolu et rien de plus.

Si la satisfaction, plus ou moins esthétique, éprouvée devant la nature a donné naissance au concept du beau naturel et a fait de la contemplation et de la réflexion les arguments et les buts suprêmes de l'art, il ne nous paraît pas hasardée l'hypothèse selon laquelle un sentiment d'insatisfaction esthétique devant la technique envahissante, qui chasse la nature, tout en la remplaçant en utilité, mais pas en beauté, a renversé la perspective et a fait de la construction et du modelage esthétique de la réalité environnante un idéal et un impératif de la création. « La technique sans l'art est brutalité » — s'inquiète Ruskin, dans une époque où l'art n'était pas encore arrivé à la compréhension de la spiritualisation de la technique en tant qu'impératif catégorique de son éthique. Effrayée par

l'invasion mécaniciste de la technique (« ainsi qu'elles apparaissent par le chemin de fer, toutes les chansons disparaissent » — retentit terriblement l'imprécation eminescienne), la conscience artistique d'un temps dépourvu des moyens matériels pour intervenir dans une réalité dont l'efficacité utilitaire ne compensait pas son inefficacité esthétique, clamait dans le désert son désespoir et, rien de plus naturel, cultivait l'évasion.

Si dans le pathétisme de ces cris on ne voit pas uniquement une tendance défaitiste d'évasion, mais avant tout, la gravité d'un appel, alors les démarches artistiques contemporaines, celles pour lesquelles « l'antihumanisme technologique » ne constitue plus un motif de peur mais une réalité mystérieuse et fascinante pareille à une terre vierge, nous apparaissent moins comme des phénomènes d'iconoclastie et de rupture mais surtout comme des réponses assez tardives.

D'ailleurs, l'art moderne a dépassé la phase des négations absolues. Il a ses classiques dans les musées et il a aussi ses académiques. Les fausses antinomies qui ont donné naissance aux concepts d'antipeinture ou d'antilittérature se sont périmées ou elles sont en train de se périmer, pourtant elles n'effraient plus personne, puisque leurs étendards déchirés sont agités seulement dans les milieux périphériques des formes hybrides de l'académisme d'avant-garde. A ce qu'on a vu, l'antiart n'est pas, au bout du compte, autre chose qu'une nouvelle modalité de faire de l'art, déterminée par les coordonnées d'une époque technologique, où l'on entre, bon gré mal gré, une tendance maintes fois dramatique et héroïque (on n'a pas en vue les fantoches, ils ont existé dans tous les courants et dans tous les temps, personne n'en sait aujourd'hui) de répondre, dans les termes actuels, aux problèmes esthétiques de l'humanisme moderne.

Dans l'esprit du nouveau humanisme, la présence humaine dans l'art n'est pas uniquement donnée par l'approche du portrait ou du paysage naturel en voie de disparition, mais tout au moins dans la même mesure — justement puisque le paysage naturel ou son corrélatif esthétique, le beau naturel, est en voie de disparition — par la création du cadre esthétique où le futur sujet du portrait doit évoluer.

Ce n'est pas en descendant du socle que l'art démissionne de sa noble vocation, mais en continuant à rester claustré entre les limites des certaines frontières, lorsque l'évolution naturelle des choses conduit à leur interférence. La permanence d'une attitude contemplative, ainsi que la subordination à un idéal qui voit dans la réflexion le but suprême de la création, dans une époque où le dynamisme de l'intelligence et de l'action domine tous les domaines matériels et spirituels, dans une époque où la réalité artificielle (dans le sens d'élaborée), spécialement de la technique, n'offre pas, par elle-même, d'occasions de satisfaction qui dépassent la sphère de l'utilité confortable, la permanence d'une telle attitude au nom de la pureté de l'art équivaut en réalité à l'éloignement des problèmes esthétiques immédiats de notre temps.

L'art contemporain ne peut pas refuser la machine cybernétique ou les matières plastiques à cause de leur « artificialité », ainsi que l'homme du paléolithique n'a pas refusé le « primitivisme » des moyens dont il disposait, puisque en les acceptant il nous a donné les chefs-d'œuvre de l'art rupestre de Lascaux ou Altamira. Il n'en est pas question qu'il

les refuse, mais, d'autant plus, il est obligé, au nom de l'humanisme d'une civilisation de l'image, de créer — à l'aide de ces moyens — les équivalents contemporains des œuvres que la tradition millénaire lui a léguées.

C'est dans ce contexte que l'art devient dynamique. Il n'a pas en vue seulement la création du tableau, de la petite ou de la grande statue, qui puisse trouver sa place dans un ensemble architectural, sans qu'il abandonne ou annule la place du tableau de chevalet et de la statue, mais il tend par ces démarches constructives à transfigurer esthétiquement tout objet de l'ambiance. Il redevient, au niveau de la technique la plus avancée, folklorique et collectif, d'une large accessibilité et la multiplication sans la diminution de la qualité et de l'unicité le rend démocratique dans le sens le plus authentique du mot. L'art découvre donc sa vocation primordiale : celle qui fait de chaque objet de l'usage domestique une œuvre d'art et de chaque moment un état esthétique possible. Puisque les oiseaux et les chants de la « nature naturelle » disparaissent, la conscience artistique de notre temps procède à inventer ses oiseaux et ses chants et pas à écrire, dans une tour d'ivoire mélancolique, ses mémoires. L'artiste ne court plus après le motif, puisque celui-ci se retrouve dans l'esprit constructif de l'humanisme contemporain. Avant qu'il soit un paysage ou une fleur, le motif est une *forma mentis*.

Il semble d'ailleurs qu'à mesure qu'on s'écarte de la nature, le concept de nature nous donne de plus en plus du fil à retordre. Aucun concept ne jouit dans notre époque d'une ambiguïté plus prononcée. Pour quelques-uns, disait Herbert Read, il signifie l'expérience sensorielle immédiate de l'homme, le monde des fleurs, des oiseaux, des nuages, ainsi de suite, pour d'autres l'univers sous tous ses aspects, du mouvement des astres jusqu'aux structures infinitésimales des atomes, de la réalité extérieure jusqu'aux couches les plus profondes de la réalité intérieure de la conscience.

Pour l'artiste de la première catégorie, l'attitude contemplative est définitoire. Il ne produit pas, mais il reproduit. Pour celui de la seconde catégorie, c'est l'attitude dynamique qui s'impose, l'attitude constructive, qui modèle. L'art est une variante humaine du monde, un acte de liberté et d'indépendance par rapport à la nature et pas son représentation. Fasciné par la variété des perspectives objectives et subjectives de la nature, il ambitionne de connaître le mécanisme intérieur des métamorphoses, non pour imiter la nature, mais pour créer d'une manière analogique.

Le problème n'est pas celui d'établir une hiérarchie entre les deux attitudes, ou entre les formes d'art qu'elles ont engendrées ou qu'elles engendrent, puisque cela signifierait leur appliquer le même critère de valeur et confondre par conséquent leur substance. Ce qui ne ferait que postuler entre elles une fausse opposition et non découvrir le rapport de complémentarité et succession, qui existe au fond. On ne peut pas apprécier la validité d'une démarche artistique, constructive, qui ne se propose pas de représenter la réalité par de « belles images », mais de construire, si vous voulez, de beaux objets et de belles actions, ou ainsi que disait Gabo : de « forger de nouvelles images et de les intégrer en tant que *manifestations émotionnelles* (notre soulignement) dans notre expérience de tous les jours », et cela pas d'après le degré de représentation de la

réalité, mais conformément à l'inédit humain de la situation esthétique et à la capacité d'invention et de construction de la réalité immédiate.

Le problème que l'artiste contemporain s'est posé, notamment dans le cadre de la direction constructiviste et des courants qui en dérivent, à savoir l'art optique et l'art cinétique, était justement celui de la tentative d'évaluer esthétiquement ces structures, afin que la répétition dépasse la stéréotypie, de sorte que, par la transfiguration esthétique de la qualité des séries artistiques, on arrive finalement à la spiritualisation de la technique, et pas inversement. Il y a dans ces démarches créatrices une tendance à illuminer les relations souvent obscures et contradictoires de l'art avec la civilisation et la technique du monde contemporain. La science et la technique d'une part et l'art d'autre part ne sont plus deux entités antinomiques. Leurs domaines de recherche s'interfèrent et coïncident dans leur action constructive. Le processus de *désacralisation* et de *sécularisation*, par lequel passe aujourd'hui le beau artistique, est en même temps un processus de *sacralisation esthétique* de la réalité objective immédiate. Celle-ci devient le champ d'action de l'imaginaire qui modèle et qui, à son tour, cesse de plus en plus d'être le seul objet de la recherche artistique et, d'autant moins, un endroit de refuge romantique. Tout en dépassant le sentiment primitif de l'aveugle fatalité naturelle, la force appollinienne de la raison revient dominatrice et intégratrice à la réalité naturelle et artificielle, comme la fatalité bénéfique de l'esprit. L'homme du monde moderne, contemporain d'une révolution technique et scientifique sans précédent dans l'histoire, a la possibilité de réaliser dans la réalité extérieure immédiate une insertion active qu'il n'accepte plus comme une donnée inexorable du destin, mais qu'il adapte à ses exigences, parmi lesquelles celles esthétiques ne sont pas les dernières.

Le concept d'œuvre ouverte qui apparaît dans ces coordonnées esthétiques et sociales fait du contemplateur un élément actif de la création : l'art tend à devenir une permanente élaboration individuelle ou collective. La création et la contemplation se structurent en tant qu'éléments constitutifs, en tant que deux étapes d'un processus unique. On peut difficilement présumer quelles seront les conséquences spirituelles et sociales que les prémisses de l'art cinétique et optique vont déterminer dans la conscience, dans le statut ontologique de l'être. De toute façon, on peut entrevoir ici quelques-uns des aspects essentiels de l'humanisme moderne, parmi lesquels la solidarité humaine des zones les plus élevées de la conscience ne pourra jamais être négligée.

Cette tendance constructive et dynamique est certainement en désaccord avec l'individualisme monadique postrenaissance qui a conduit à l'autonomie fonctionnelle des arts et qui s'approche (sur un autre plan et sur d'autres coordonnées) de l'esprit intégrateur qui a présidé les élaborations du gothique. Tout comme là-bas dans les grandes intégrations artistiques modernes « la plasticité est intrinsèque aux matériaux de construction et à la forme architectonique » (Vasarely).

Parmi les figures de la Renaissance, invoquons en premier lieu Léonard, cette première « collectivité » individuelle géante, créatrice des temps modernes. C'est surtout grâce à lui que le phénomène de la Renaissance est vraiment une *renaissance* et qu'il constitue une préfiguration de

nouvelles lumières. L'idée constructive de l'intégration des arts et implicitement des groupes créateurs, qui connaissent une nouvelle recrudescence et une affirmation totale trouve en lui, au-delà de la magnificence et du sublime de la défaite individuelle, un modèle et une garantie d'efficacité artistique et humaniste. Architecte, ingénieur, sculpteur, peintre, poète et notamment tout cela à la fois, constructeur génial des mondes imaginaires, projetés dans une réalité conçue globalement comme l'unité indestructible de l'intérieur et de l'extérieur, agissant en modèleur de celle-ci, Léonard signifie la suprématie de l'intelligence dynamique et intégratrice. C'est un tel exemplaire humain que Parménide, le présocratique, a certainement visé lorsqu'il disait que « l'homme est la mesure de toutes les choses, de celles qui sont ce qu'elles sont et de celles qui ne sont pas puisqu'elles ne le sont ». Avant que Paul Klee ou Kandinsky eussent parlé de la mission de l'art de « rendre visible et pas de représenter le visible » ou du « principe de la nécessité intérieure », il disait que les choses doivent être peintes « dal di dentro al di fuori » avant que le manifeste de Bauhaus eût proclamé « la nécessité de rétablir l'harmonie entre les différentes activités artistiques, entre toutes les disciplines artisanales et artistiques », afin de les rendre, dans la nouvelle conception constructive, entièrement solidaires, Léonard a réussi à les réaliser par lui-même. Voilà pourquoi le rationalisme artistique moderne constructif, les tendances modernes d'intégration des arts peuvent se revendiquer de lui, tant pour ce qui est de la rationalité de l'acte créateur, que pour la nature et la fonction intégratrice de l'art.

Accentuant la rationalité de la création, Léonard ne surencherissait pas l'intellect, ni n'annulait la sensibilité. Il postulait leur osmose, en tant que la condition absolue de la genèse artistique, éliminant à la fois l'antinomie entre la science et l'art. Il n'y a pas une opposition irréductible entre l'émotion et la raison, entre la construction et la sensibilité, puisque, au bout du compte, toute œuvre d'art est l'une et l'autre à la fois, à vrai dire une construction rationnelle en matière sensible. Le concept est restitué à la sensibilité sous la forme de la représentation, tout comme celle-ci accède au monde des idées pures sous la forme du concept.

Le dialogue « créateur-lecteur » — le fait de regarder une image est lui-même une lecture — revêt les formes de la maïeutique socratique, puisque le beau ne s'offre pas au lecteur, mais celui-ci se trouve dans la situation de le découvrir avec le sentiment qu'il l'élabore. L'œuvre est un point de départ, ainsi que jadis la réalité même, un objet de réflexion artistique. Plus que connaissance, l'art est une révélation, la révélation du mystère existentiel en tant que mystère. La connaissance scientifique élucide le mystère, la révélation artistique ne conduit pas à la connaissance proprement dite de la vérité, mais à l'appréhension de celle-ci : « Je n'écrase pas la corolle des merveilles du monde, ni n'anéantis par la pensée les mystères que je rencontre » affirmait il y a quelques décennies le philosophe et le poète Lucian Blaga. En réalité, c'est là le sens actif du concept d'œuvre ouverte qui fait de la participation du public la finalité suprême de la création artistique.

De cette perspective la réalité est à chaque pas sollicitée de devenir œuvre d'art. Le mystère existentiel que la technique élimine, tout

en uniformisant la vie et en menaçant l'esprit avec la mortification est élaboré par l'art à l'aide des moyens que la science et la technique utilisent dans un autre but ou tout simplement accidentellement dans ce sens. Si pendant la première période de son évolution le constructivisme affirmait le primat de la rationalité, presque le mythe du rationalisme intégral, qui se présentait souvent comme une antinature, dans quelques-unes des modalités contemporaines le rationnel surprend et s'approprie l'irrationnel, les facteurs aléatoires du réel, en programmant les effluves sous-conscients dans un complexe opérationnel apparemment rien que technologique. Est symptomatique cette « délibération » affective, ce besoin et cette capacité d'élaborer des états d'âme extrêmes, extatiques ou de terreur, en dehors d'une motivation purement existentielle ou de la narration qui puisse les exemplifier. Les grandes intensités affectives deviennent un problème de procédure, l'art même, la physique des états d'âme et le monde dans son ensemble ainsi que la réalité du comportement des choses l'objet principal de la recherche et de la construction esthétique. Dans ce qu'on pourrait appeler la nouvelle vague du constructivisme — l'art optique et l'art cinétique — la vision apollinienne, rationnelle est doublée par le sentiment dionysiaque de l'existence. Une ferveur primaire affirme son droit de vivre, l'abyssal de la conscience envoie ses éclairs pétulants à la lumière. On est pris par une étrange sensation prémonitoire lorsqu'on pénètre dans l'espace cinétique de von Graevenitz ou dans l'espace élastique de l'italien Colombo qui nous introduit dans un état de tension indéfini, physiologiquement aigu. Sur les instances de l'homme, la technique devient mystérieuse et élabore thérapeutiquement ses miracles et ses angoisses. Comme si l'homme, qui sait que l'on ne peut pas vivre sans le sentiment tragique de l'existence, le crée dans le laboratoire et, en vainquant l'indifférence cathartique de la technique pure, atteint la zone des nouvelles vérités et des nouvelles questions. L'arbitraire ou le caractère « abstrait » des images, invoqué parfois, n'est que le reflet de l'inadéquation des critères à l'objet en discussion. On ne doit pas utiliser les critères de l'axiologie naturaliste, lorsque l'objet de notre jugement nous demande à le regarder et à l'analyser d'une perspective constructive.

L'orientation scientifique de l'artiste n'est pas le résultat d'un caprice professionnel, de l'étroitesse ou d'un superficiel désir de modernisation, elle est le résultat d'une conviction esthétique, idéologique, profonde et lucide, d'un sentiment particulier de l'actualité. Réceptifs aux problèmes esthétiques aigus du présent, qui touchent les relations souvent obscures entre l'art, la science, la technique et la production, les artistes adeptes d'une esthétique constructive ne sont pas préoccupés par l'évocation bucolique d'une nature belle de laquelle on s'éloigne, mais par la conception d'une ambiance, selon les lois humaines de l'art, par la *naturalisation* esthétique de la réalité. L'artiste n'évoque plus la nature, il la crée avec tous ses détails. En vue d'accomplir ces nobles objectifs, l'artiste est conscient qu'il ne se suffit pas à lui-même et que ses outils spécifiques lui sont insuffisants. La collaboration avec les écrivains et les poètes, les musiciens ou les architectes d'une part, les ingénieurs, les techniciens, les urbanistes, les designers devient un impératif de la création contemporaine. Ces recherches et collaborations inter-

disciplinaires ne sont plus servies par les structures traditionnelles de l'enseignement en général et de celui artistique non plus. L'art, la littérature, la science et la technique ne sont plus des domaines fermés, ils se rencontrent dans leurs démarches initiales. La rationalité de l'image artistique, le caractère opérationnel de l'éducation esthétique n'empiètent pas sur la spécificité de l'art mais assurent l'importance maximale des voies et des méthodes de réalisation du beau, de diffusion de celui-ci parmi les couches sociales les plus larges.

Si l'on situe notre époque sous le signe tutélaire de l'image, cela ne se justifie pas uniquement par le fait que les moyens techniques du XX^e siècle facilitent la *circulation visuelle* de la culture, mais premièrement puisqu'on reconnaît à l'image sa capacité, et dans la même mesure, son obligation de s'ériger en acte de culture, de devenir *l'équivalent spirituel du livre*. Dans une telle acception, l'image artistique (nous prenons notamment en considération les arts visuels, de la peinture ou de la sculpture jusqu'à la cinématographie et à la télévision) ne peut plus être comprise comme une illustration, plus ou moins didactique des images littéraires ou comme une simple reproduction des certains aspects extérieurs de la réalité, au niveau de la sensorialité immédiate et agréable, mais comme *une donnée de l'intellect*, ayant la possibilité de signifier, et non seulement de transmettre des significations, au niveau des concepts.

La civilisation de l'image signifie sans doute la diffusion de l'image, mais avant tout la création de l'image, à la mesure de cette diffusion. « Dans l'histoire de l'art, disait Herbert Read, chaque style s'est inspiré des techniques propres de son époque, et c'est ainsi que l'on parle de l'art de l'époque de la pierre ou du bronze, du fait que les artistes classiques, gothiques ou de la Renaissance ont utilisé les matériaux et les procédés du temps ; de même l'époque de la machine doit profiter le plus naturellement possible des ressources offertes par les nouveaux matériaux et des *prodigieuses possibilités créatrices* (notre soulignement) que la machine a créées ».

Il est sûr que les moyens techniques qui permettent la multiplication extérieure de l'image, grâce auxquels le musée est devenu quelque chose d'imaginaire et le spectacle théâtral une scène qui évolue sur le plan de la domesticité la plus stricte et intime, jouent un rôle déterminant. Les absolutiser, déduire uniquement d'ici le caractère de civilisation de l'image et ne voir dans ces moyens rien que des possibilités de diffusion et pas de création, signifie considérer superficiellement le phénomène et implicitement accrédiiter l'idée d'une époque de consommation et pas de création, d'un siècle qui a son passé mais qui n'a pas un avenir, qui ne se justifie dans l'histoire que par la valorisation passive de la culture de ses précurseurs et non par sa valorisation dynamique, active, créatrice. Les prodigieuses possibilités créatrices de la technique, dont parlait l'un des grands exégètes de l'art contemporain, menées jusqu'à leurs conséquences ultimes, déterminent les démarches artistiques des courants qui ont fait de la transformation esthétique de la réalité le but fondamental de la création. Si, grâce à ces moyens techniques l'homme contemporain est partiellement dispensé, pas de l'effort de connaître, mais des difficultés matérielles, s'il peut se renseigner, par exemple, sur l'art nègre ou l'art de la Renaissance par le cinéma (entre

paranthèses soit dit, on pourrait créer une excellente *chaire cinématographique d'histoire des cultures*, à laquelle, on ne sait pas pourquoi, les cinéastes pensent avec trop de timidité, d'ailleurs injustifiée), cela n'arrive pas à le transformer dans un imagophage de fauteuil, non sélectif et prématurément blasé ou à lui stériliser le goût de la recherche et du voyage, mais au contraire à le stimuler et à lui assurer une base de départ solide. Le cinéma, tout comme la télévision ne semblent pas avoir découvert pour le moment, que dans peu de cas, leur caractère spécifiquement esthétique, leur propre modalité de création, ils restent tributaires aux caractéristiques techniques de leurs possibilités. Nous voulons dire que les possibilités techniques du cinéma et de la télévision sont si extraordinaires qu'elles semblent avoir inhibé la capacité d'invention des auteurs. C'est pour cela qu'ils informent, créent l'illusion de la connaissance, tout en annulant et pas en suscitant l'interrogation native de l'homme. Dans le but d'arriver à ses fins, un programme d'ample information culturelle devrait être conçu et réalisé d'une telle manière que le spectateur n'ait pas l'impression que c'est grâce à lui qu'il sait tout ou beaucoup sur les mondes inconnus, mais qu'il se rende compte qu'il sait très peu sur ces mondes, sans la connaissance desquels, à partir d'aujourd'hui, son existence ne va plus découler dans la tranquillité que l'ignorance antérieure lui donnait. Le cinéma et la télévision ne dispensent pas de la bibliothèque, au contraire ils envoient obligatoirement et plus impérieusement à la bibliothèque. Puisque la civilisation de l'image n'est pas opposée à la civilisation du livre, elle offre d'innombrables possibilités d'élargissement des frontières et d'approfondissement des significations. La preuve qu'il n'en est pas ainsi, c'est que dans les pays où la technique de l'image (cinéma et télévision) connaît une extension extraordinaire, les philosophes et les sociologues ont attiré l'attention sur « *le cancer social* » de l'image, qui pousse l'homme en dehors de l'état de réflexion et de contrôle, en le faisant enregistrer les choses par une sorte « d'hypnotisme larvaire », selon l'admirable expression de René Huyghe. L'art fait que l'image agisse comme un « antidote providentiel » devant ce danger, dit le même penseur, l'une des grandes consciences de l'humanisme moderne, puisque l'image artistique « exprime le pouvoir de l'artiste de créer une nouvelle vision qui, au lieu d'appauvrir le monde par la stéréotypie, l'enrichit en le diversifiant au-delà de ce que l'homme habituel peut espérer... » et « agit sur le spectateur inversement à ce que font la publicité, la télévision ou le cinéma qui endorment la faculté de contrôle et entraînent la docilité de l'attention ». La présence de l'élément artistique, la présence de la conscience esthétique transfigurent la technique et la spiritualisent, de sorte que l'image ne soit pas purement et simplement une image mais « un choc qui éveille la conscience de chacun » au lieu de l'endormir. Voilà pourquoi l'on dit que les moyens techniques eux-mêmes ne déterminent pas exclusivement et n'épuisent pas la définition du concept de civilisation de l'image.

Le développement de la science et de la technique contemporaines, « la technicisation » de la vie quotidienne, de l'univers artificiel où l'individu est plongé soulèvent devant l'humanisme moderne l'impératif catégorique, moral, de la présence artistique dans tous les domaines de la vie,

pas seulement dans le cinéma ou la télévision, l'image en tant qu'hypostase de l'écriture est omniprésente à partir des secteurs les plus humbles de l'ambiance industrielle et domestique jusqu'aux grands édifices de l'urbanisme. Dominés par la conscience artistique de notre temps, les moyens techniques peuvent conduire vers la transformation esthétique de la réalité objective, de sorte que la rue donne l'impression d'une galerie d'art et les vitrines des magasins, les réclames puissent être regardées du point de vue esthétique. L'apparition des disciplines telles que le design dont l'objectif principal est de sauver par la création des prototypes artistiques — points de départ des séries industrielles — la répétition de la stéréotypie, tout en faisant coïncider l'utile et le beau et, peut-être implicitement, la vérité et le bien comme dans l'ancienne conception platonicienne du beau. Si l'homme du monde contemporain a la possibilité de réaliser une insertion active dans la réalité objective, il a aussi l'obligation de ne pas accepter les coordonnées techniques de l'environnement en tant que données inexorables du destin, mais de les adapter à ses exigences spirituelles, en construisant la réalité, ainsi que l'on construit l'œuvre d'art, réalité qui, selon l'expression du grand Léonard est, tout comme la peinture, *una cosa mentale*. Parce que, dans l'esprit du même prophète des temps modernes, « la peinture est une poésie qui se voit » et, lorsqu'on y regarde, « l'œil écoute », comme disait Claudel devant Veermer. Alors, pourquoi cette « antinomie », civilisation du livre — civilisation de l'image, quand la dichotomie même semble fallacieuse ?.

D. ĐURIŠINS SYSTEM DER VERGLEICHENDEN LITERATURFORSCHUNG UND DIE METHODIK DER HISTORISCHEN KULTUR BEZIEHUNGSFORSCHUNG

HEINZ ISCHREYT
(Lüneburg)

Die folgende Zusammenfassung von Đurišins System der vergleichenden Literaturforschung (D. Đurišins, *Vergleichende Literaturforschung* Berlin 1972 — Sammlung Akademie-Verlag 18) soll Anregungen zu einer Methodologie der historischen Kulturbeziehungsforshung liefern. Da in beiden Bereichen eine gewisse Übereinstimmung erwartet werden darf, ist ein Ergebnis wahrscheinlich, obgleich der jeweilige Untersuchungsgegenstand ein anderer ist, wie in 2.1 ausgeführt werden wird. Im ersten Teil des Papiers sollen die Hauptlinien von Đurišins System nachgezeichnet werden, während im zweiten Teil der Versuch gemacht wird, dieses System an der Problematik der historischen Kulturbeziehungsforshung zu messen.

Gegenstand und Fragestellung der vergleichenden Literaturwissenschaft. Der Verf. sieht als Gegenstand der vergleichenden Literaturwissenschaft die Erforschung „interliterarischer Beziehungen“ in engem Zusammenhang mit den „innerliterarischen Beziehungen“ an, wobei es um die Deutung des literarischen Kunstwerks geht. Er stellt die Aufgabe, „Parallelen andersnationaler Provenienz“ im Zusammenhang mit „nationalliterarischem Entwicklungsverlauf, Tradition, Kontinuität und Diskontinuität“ (25) zur Analyse von literarischen Kunstwerken zu erforschen. „Jede Nationalliteratur spiegelt einerseits spezifische Gesetzmäßigkeiten wieder, die sich aus der Eigenart der eigenen nationalen Traditionen und Bedingungen ergeben, und reflektiert andererseits zugleich auch allgemeine Gesetzmäßigkeiten, die durch interliterarische Zusammenhänge bestimmt werden. Die vergleichende Literaturforschung untersucht beide Seiten dieses Literaturprozesses, die allgemeine, die den weltliterarischen Prozeß im Blickfeld hat, und die besondere, die die nationalliterarische Spezifik als Bestandteil des weltliterarischen Prozesses erfaßt“ (90 f.). Der Verf. meint, daß die vergleichende Methode ein „Forschungsaspekt“ ist, um die Ziele der Literaturwissenschaft zu verwirklichen (30).

Die *Hauptfrage der vergleichenden Literaturwissenschaft* ist für den Verf. die nach der Ähnlichkeit literarischer Kunstwerke, auf die sich eine

* Diese Zusammenfassung war als Diskussionsbeitrag gedacht und wurde im Rahmen der Jahrestagung 1977 des Studienkreises für Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa, in Lüneburg, vorgetragen.

der Definitionen von „Weltliteratur“ stützt. Auf die „sachliche und geschichtliche Substanz“ der Bedingtheit miteinander in Verbindung stehender Literaturwerke „gründet sich die Klassifikation in Ähnlichkeiten die durch Kontakte“, also durch „eine bestimmte Form einer unmittelbaren oder vermittelten Materialbeziehung“ hervorgerufen werden, sowie „in Ähnlichkeiten, die... aus allgemeineren typologischen Zusammenhängen sich ergeben“. (48)

Die *Ähnlichkeiten durch Kontakte* werden laut dem Verf. hergestellt durch „genetische Beziehungen“ („interliterarische Kontaktbeziehungen“). Diese Kontakte sind abhängig (außer von mannigfachen literarischen und außerliterarischen Ursachen) „vor allem von den inneren Voraussetzungen des rezipierenden Milieus, von dessen Fähigkeit, in eine schöpferische Beziehung einzutreten“ (51).

Die Kontakte werden vom Verf. in externe und interne Kontakte eingeteilt. *Externe Kontakte* informieren über fremdliterarische Erscheinungen mehr oder weniger umfangreich. Sie werden zumeist durch äußere Tatsachen bedingt (51). Dazu gehören Mitteilungen, Bemerkungen usw. über Erscheinungen in anderen Nationalliteraturen. Handelt es sich bei den Äußerungen in der rezipierenden Literatur nicht um „zufällige Beziehungsäußerungen, sondern sind die Bestandteil des Gesamtsystems der ästhetischen Ansichten einzelner Autoren, Gruppen, Schulen u.ä., so gewinnen sie als Äußerungen einer literarischen Symbiose besonderes Gewicht“. (55)

Zu den externen Kontakten zählt der Verf. das, was er „Mythen“ nennt, etwa die Vorstellungen von der Regierungstätigkeit Katharinas II. als Vorbild gesellschaftlicher Ordnung, von dem „Taubencharakter“ der Slawen oder von dem Messianismus des Panslawismus, ferner zählt er dazu Reisen und Reisende sowie den Briefwechsel zwischen Schriftstellern und Literaturwissenschaftlern.

Interne Kontakte kommen im literarischen Prozeß unmittelbar zur Geltung. Die Methode der Erforschung innerer Kontakte ist „die Forschungsmethode, die die Gesetzmäßigkeiten literarischer Beziehungen dadurch zu erfassen sucht, daß sie den ideell-künstlerischen Prozeß der zu vergleichenden Erscheinungen gegenüberstellend untersucht.“ (57)

Bei der Gliederung der *Forschungsmethode* in eine Methode der externen und in eine Methode der internen Kontakte wird von der Existenz primärer (externer) und sekundärer (interner) Kontakte ausgegangen. Die praktische Bedeutung dieses Verfahrens für die literarhistorische Forschung besteht darin, daß sie beim Eindringen literarhistorischer Erscheinungen in ein bestimmtes Milieu nicht nur erlaubt die Zeitfolge zu bestimmen, sondern auch den Vorgang zu bewerten (59).

Der Verfasser unterscheidet ferner direkte Kontakte und vermittelte Kontakte.

Unter *direkten Kontakten* versteht er eine unmittelbare Beziehung zwischen dem rezipierten Werk und dem rezipierenden Werk. Es handelt sich nach D. um ein verhältnismäßig leicht überschaubares Verhältnis.

Vermittelte Kontakte haben im Rezeptionsablauf ein (oder mehrere) Zwischenglieder. Die wichtigsten Vermittler sind publizistische Äußerungen, Übersetzungen,

Kunstwerke.

Durch die verschiedenen Vermittler — die Übersetzung ist am besten erforscht — ergeben sich äußerst komplizierte Verhältnisse.

Besondere Beachtung verdient der Hinweis des Verf. auf die *Vermittlung durch das Zusammenleben mehrerer Völker* in einem Territorium, Staat usw. „...auf slowakisch-tschechischer Ebene trugen dazu nicht nur das Bewußtsein der ethnischen und sprachlichen Zusammengehörigkeit, sondern zugleich auch reiche gemeinsame literarische Traditionen bei“. So ist man nach D. berechtigt, „von der literarischen Wechselseitigkeit übernationaler Literatursamples... zu sprechen“ (73).

Im Bereich der internen (sekundären) Kontakte spielt sich das ab, was als *Wirkung* bezeichnet wird. Indem der Verf. von der Wertung des rezipierenden Autors und dessen schöpferischen Anteil „an der künstlerischen Umformung der rezipierten Erscheinung“ ausgeht, „um festzustellen, in welchem Maße die rezipierten Momente im System der rezipierenden Struktur angeglichen werden“ (86), unterscheidet er zwischen „aktiven“ „passiven“, „wesentlichen“ und „zufälligen“ Wirkungsformen. Während mit den Begriffen aktive Wirkungsformen (z.B. Adaption, d.h. Anpassung einer Übersetzung an ein anderes Milieu) und passive Wirkungsformen (d.h. zufälligen nicht schöpferischen Charakters) vor allem die Qualität der schöpferischen Leistung des Autors erfaßt wird, vermögen die Begriffe wesentliche Wirkungsformen und zufällige Wirkungsformen die „Beziehungen zur literarischen Erscheinung selbst in bezug auf weiterreichende Zusammenhänge zu bestimmen“.

Typologische Zusammenhänge

„Untersucht die genetische oder Kontaktforschung die verschiedenen literarischen Wirkungsformen, so untersucht die typologische Forschung literarische Analogien (Parallelen) bzw. Unterschiedlichkeiten. Bringen literarische Wirkungsformen (Einflüsse) ein bestimmtes Maß direkter „Abhängigkeit“ zum Ausdruck, weisen typologische Analogien auf bedeutend losere Zusammenhänge hin, die nicht genetisch, durch eine direkte Beziehung, bedingt sind.“ (91) Analogien und Unterschiedlichkeiten sind dabei „zwei Seiten einer Medaille“ (92). Der Verf. unterscheidet nach der „kausalen Bedingtheit gesellschaftlich literarisch-typologische (strukturell-typologische) und psychologisch-typologische Analogien bzw. Unterschiedlichkeiten.“

Unter gesellschaftlich-typologischen Analogien wird die gesellschaftliche Bedingtheit literarisch-typologischer Zusammenhänge verstanden, die in sozial-ökonomischen und ideellen Faktoren wurzelt. „Sie äußern sich in der Gesamtstruktur eines literarischen Kunstwerks am intensivsten aber — die Philosophie der Zeit und die Weltanschauung des betreffenden Schriftstellers widerspiegelnd — in dem ideellen Komponenten.“ (93)

Literarisch-typologische Analogien bzw. Unterschiede umfassen engere, spezifisch literarische Erscheinungen, also stiltypologische bzw. strukturell-typologische Analogien.

Psychologisch-typologische Analogien bzw. Unterschiede beruhen weniger auf ideellen als auf psychologischen Komponenten von Rezeptionsvorgängen.

Die Methode

Die Schwierigkeiten der Trennung von genetischen Beziehungen und typologischen Zusammenhängen ergeben sich aus der Substanz der zu erforschenden Erscheinungen, aus dem gegenseitigen Verhältnis von typologischen Zusammenhängen und genetischen Beziehungen. Die Frage, die der Verf. stellt, lautet: „Inwieweit wird die geschichtliche Analogie durch eine bestimmte Form direkter Kontakte hervorgerufen und inwieweit ist sie Ergebnis einer Analogie in einer durch Kontakte bedingten Entwicklung.“ (100 f.).

Aus diesem Grunde soll nach D. der interliterarische Prozeß nicht einseitig unter genetischen oder unter typologischem Aspekt untersucht werden. „Es gilt vielmehr die dialektische Einheit dieser beiden miteinander verbundenen Komponenten einer interliterarischen Symbiose zu erfassen.“... „Deswegen unterscheiden wir in der vergleichenden Literaturforschung neben den beiden polaren Verfahren — dem Kontaktverfahren und dem typologischen Verfahren —, je nachdem, von welcher der beiden Hauptmethoden ausgegangen wird, die kontakt-typologische Methode und die typologische Kontaktmethode.

Die kontakt-typologische Methode wird bei ausreichend vorhandenem Beziehungsmaterial angewandt. „Befragt man das Material in bezug auf die externen und internen Kontakte, so führt das meist zur Lösung typologischer Fragen.“ (105)

Die typologische Forschungsmethode wird angewandt, wenn Ähnlichkeiten vorhanden sind, Kontaktäußerungen einer Beziehung aber fehlen. Dann wird zunächst nach den typologischen Analogien gefragt.

Die Auswertung von Đurišins System der vergleichenden Literaturforschung für eine Methodik der historischen Kulturbeziehungs-forschung stößt auf einige Schwierigkeiten, da es nicht immer klar ist, ob D. Phänomene oder Methoden zu deren Erforschung beschreiben will, und weil er eine Terminologie benützt, deren Grundbenennungen (Kontakt, Beziehung) undefiniert bleiben. Die Hauptschwierigkeit liegt jedoch im unterschiedlichen Forschungsgegenstand und -ziel. Gegenstand der vergleichenden Literaturforschung ist nach D. das literarische Kunstwerk, ihr Ziel dessen Analyse mit Hilfe der Erforschung „interliterarischer Beziehungen“ zwischen „Nationalliteraturen“. Gegenstand der historischen Kulturbeziehungs-forschung sind die Beziehungen zwischen unterschiedlichen „Partnern“ im Bereich der Kultur.

Die Kulturbeziehungs-forschung untersucht nicht in erster Linie das (literarische) Kunstwerk und auch nicht vornehmlich die Literatur, sondern die ganze Palette kultureller Phänomene, obgleich die Literatur in diesem Zusammenhang einen hervorragenden Platz einnimmt als bedeutende Erscheinung des kulturellen Lebens (hierher gehören z.B. auch die von D. eingehend behandelten Strukturprobleme des literarischen Kunstwerks) und als Quelle, d.h. als Äußerung, die Kenntnisse von anderen kulturellen Phänomenen vermitteln kann.

Bei der historischen Kulturbeziehungs-forschung handelt es sich also um einen historischen (nicht literaturwissenschaftlichen) Forschungsaspekt oder um eine historische Disziplin.

Schon der Gegenstand der vergleichenden Literaturgeschichte scheint zu eng gefaßt zu sein, wenn die „interliterarischen Beziehungen“ nur „Nationalliteraturen“ betreffen sollen, umso mehr gilt das für die Kulturbeziehungs-forschung: „Nationalkulturen“ als „Subjekte der Kulturbeziehungen“ anzunehmen, würde den Phänomenen – mindestens im 18. Jahrhundert - widersprechen.

Zu prüfen wäre es, ob die Parteien, Partner, die „Subjekte der Kulturbeziehungen“ sind, nicht als „kulturelle Kommunikationssysteme“ angesehen werden können, die auf verschiedenen Grundlagen funktionieren, z.B. auf staatlicher, territorialer, landmannschaftlicher, religiöser Gemeinsamkeit, und (subjektiv) als Gruppen von Personen, die sich in einer bestimmten Weise solidarisieren. Der Hinweis von D. auf „Vermittlung“ durch das Zusammenleben mehrerer Völker in einem Territorium trifft den hier gemeinten Tatbestand.

In Anlehnung an die Definition von D. würde der Gegenstand der Kulturbeziehungs-forschung durch die

Beschreibung „interkultureller Beziehungen“ zwischen kulturellen Kommunikationssystemen, die in engem Zusammenhang mit der Erforschung „innerkultureller Beziehungen“ in diesen Systemen zu geschehen hat, definiert werden. Besonders wäre darauf zu achten, ob diese Systeme in einer hierarchischen Ordnung stehen.

Die Hauptfrage der vergleichenden Literaturwissenschaft ist für D. diejenige nach der Ähnlichkeit literarischer Kunstwerke. Sie soll durch die Beschreibung von „Kontaktbeziehungen“ sowie durch Feststellung typologischer Analogien beantwortet werden. Die Hauptfrage der Kulturbeziehungs-forschung wäre nach dem vorher Gesagten diejenige nach den historischen den („wirklichen“, also wirkenden und realen) Beziehungen und ihren Folgen, also auch nach den auf diesen beruhenden Ähnlichkeiten.

Die Termini Beziehung, Kontakt und Kontaktbeziehung nahezu synonym zu gebrauchen, wie D. das tut, ist irreführend. Ich würde vorschlagen, mit Leopold von Wiese (System der allgemeinen Soziologie, 4. Aufl. 1966, Berlin), der die ersten beiden Begriffe im interpersonalen Bereich verwendet, zwischen Kontakt und Beziehung im Hinblick auf die Stabilität der Erscheinung zu unterscheiden.

Für Wiese ist der Kontakt der Beginn eines Zueinanders (226). Kulturkontakte werden als „Anstöße von Interaktionen von verhältnismäßig kurzer Dauer, die gegenüber von Vorgängen der Annäherung noch nicht deutlich die Absicht des Zueinanders von Seiten einer der sich begegnenden Parteien (oder aller beider) enthalten“, definiert. (226)

Beziehungen sind für Wiese hingegen Zustände, wenn auch noch verhältnismäßig labile.

Das bei D. nicht scharf konturierte Verhältnis zwischen externen und internen Kontakten würde für unsere Zwecke unter obigen Voraussetzungen etwa folgendermaßen interpretiert werden können: Kulturkontakte werden zu Kulturbeziehungen, wenn sie die Tendenz zeigen „Bestandteile des Gesamtsystems“ also des jeweils rezipierenden Kommunikationssystems, zu werden, also wenn der Bereich der „Wirkungen“ erreicht ist. In diesem Zusammenhang spielen die „inneren Voraussetzungen des rezipierenden Milieus“ eine entscheidende Rolle.

Nur am Rande und ohne schlüssige Einbeziehung in sein System wird von D. das für die Erforschung von Kulturbeziehungen wichtige Verhältnis von Individuum, objektiviertem Geist und sozialem Gebilde behandelt. In diesem Bereich sind die für die Interpretation der Vorgänge notwendigen Kausalbeziehungen sehr schwer herzustellen, weswegen in Einzeluntersuchungen entsprechende Lücken oft durch Allgemeinplätze oder Spekulationen zugedeckt werden. Für die methodische Bewältigung dieser Schwierigkeiten wäre ein Orientierungsmodell notwendig.

Die praktische Methode zur Erforschung interliterarischer Prozesse besteht nach D. darin, daß das „Kontaktverfahren“ mit dem „typologischen Verfahren“ dialektisch verbunden wird, wobei der Ausgangspunkt entweder bei den Kontakten oder bei den typologischen Analogien liegt. Da die Kulturbeziehungs-forschung in erster Linie nicht nach den (typologischen) Analogien, sondern den Beziehungen fragt, geht sie immer von den Kontakten aus und schreitet zu den Beziehungen fort.

Eine unter den Voraussetzungen der historischen Kulturbeziehungs-forschung erfolgende Interpretation der von D. behandelten typologischen Zusammenhänge ergibt zwei Aspekte.

Auch bei nachweisbaren interkulturellen Beziehungen, wird nachzu-prüfen sein, ob ähnliche, diesen Beziehungen entsprechende Phänomene bei beiden Partnern auf „Wirkungen“ beruhen, oder ob es sich um „Parallelitäten“ durch ähnliche gesellschaftliche, persönliche oder sachliche Entwicklungsverläufe handelt.

Die „Wirkung“ interkultureller Beziehungen, deren Ergebnisse, Intensität usw. sind zu interpretieren unter dem Gesichtspunkt ähnlicher oder unterschiedlicher gesellschaftlicher, persönlicher oder sachlicher Entwicklungsverläufe.

Die Frage nach der Anwendbarkeit des Systems der vergleichenden Literaturforschung von Durišin bei der Erarbeitung einer allgemeinen Konzeption der historischen Kulturbeziehungs-forschung hat ergeben, daß trotz erheblicher Unterschiede vor allem die von D. genannte kontakt-typologische Methode auch den Ansatz einer Methodik der historischen Kulturbeziehungs-forschung enthält, daß also Arbeiten, die nach ihr verfahren, in beiden Bereichen verwendbar sind. Geht dabei die Kulturbeziehungs-forschung von der Annahme aus, daß die interkulturellen Beziehungen zwischen Kommunikationssystemen stattfinden, könnte es auch zu einer gegenseitigen Befruchtung in der Methodik kommen.

Der in der vergleichenden Literaturwissenschaft umstrittene Image-Mirage-Forschungskomplex (Hugo Dyserinck: Zum Problem der „images“, und „mirages“ und ihre Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft. In: Arcadia, Bd. 1, 1966), oder der von D. genannte Sonderfall der „Mythen“ scheint sowohl als Folge wie auch als Voraussetzung von Kulturbeziehungen eine besonders wichtige Erscheinung zu sein. Die mehr beiläufigen „Bemerkungen zur Periodisierung“ von D., die nicht referiert wurden könnten unter dem Gesichtspunkt des Aufbaus und Verfalls von Kommunikationssystemen (2.1.3.1) vertieft werden.

Le modernisme de Paul Zarifopol, l'un des critiques littéraires roumains parmi les plus intéressants de l'entre-deux guerres, la sagacité de son interprétation stylistique, la finesse de ses aperçus d'ordre sociologique se révèlent de manière brillante dans l'étude qu'il consacre « à l'explication de La Rochefoucauld », parue sous ce même titre en roumain : *Pentru explicarea lui La Rochefoucauld*. Ses deux parties publiées tout d'abord dans la revue « Viața Românească » (1920), elle devait figurer intégralement dans son dernier volume, *Pentru arta literară* (Pour l'art littéraire — 1934), sans aucune modification du texte initial, fouillé avec une minutie artisanale. Si nous choisissons de la soumettre à un débat, c'est parce que, exemplaire par la diversité des méthodes critiques, cette étude sert d'étalon à l'explication de l'option du critique pour l'authenticité et qu'elle sert aussi à la vérification de sa conception esthétique-philosophique, formulée dans l'article *Valori umane* (Valeurs humaines) paru, comme on le sait, seulement en 1927 dans les pages de la même revue. On y retrouve l'art de lire lentement, d'avancer « aux petits pas » avec toute l'application du philologue et de l'historien des mentalités, mais aussi — revers de la médaille — avec la valorisation fiévreuse, s'appuyant sur la sureté de son coup d'œil, exprimée dans des phrases à haute tension, chargées de nuances. « Mon écriture a, de par sa nature, quelque chose de par trop bourrée et dyspnéique en elle »¹, confessait Zarifopol comme s'il essayait de se disculper pour son expression de grande concentration idéale. Le lecteur se trouve sollicité sans répis, les moments de pur divertissement n'existant presque pas — preuve de la lente élaboration, en habits boutonnés jusqu'au menton néanmoins, de l'essai qui souvent revêt la forme organisée de l'étude. Par ailleurs, son « explication de La Rochefoucauld » réalise un modèle de la manière dont il convient de comprendre les *Maximes* du moraliste français, tout comme elle représente un exemple de l'assimilation du livresque jusqu'à l'ébauche des véritables traits d'un autoportrait. « Le maître indiscutable de l'aphorisme psychologique » demeure fascinant par le fait d'avoir pénétré « la strate de l'âme sociale, pour découvrir, en détail, sous ses tranches, la tranche correspondant à l'âme naturelle »². Et cette âme naturelle, précise le

¹ *Scrisori către G. Ibrăileanu*, E.P.L., Bucarest, 1966, p. 266.

² *Pentru explicarea lui La Rochefoucauld*, dans *Pentru arta literară*, édition avec notes, bibliographie et étude introductive de Al. Săndulescu, Minerva, Bucarest, 1971, vol. 1^{er}, p. 492.

critique en procédant par touches de nuances, « est telle un à priori de la volonté primitive et inaltérable, qui s'empare, maîtrise et stylese tout ce qui s'oppose à elle et sollicite, justement par cette opposition, sa fonction essentielle et naturelle »³. Position, comme on le voit, diamétralement opposée au moralisme kantien. Zarifopol propose une autre morale, moins sophistiquée, d'une « parfaite et authentique supériorité », représentée par « la volonté élémentaire » de nature à priori. L'écrivain français est digne d'éloge parce qu'il voit dans la morale courante « seulement un état transitoire, une voie vers un autre état intérieur », infiniment plus riche. La mécanique de la pensée de La Rochefoucauld, reposant sur la correspondance antithétique, plus exactement, sur le rapport dialectique entre *l'âme sociale* et *l'âme naturelle*, est interprétée d'un point de vue sociologique. Par exemple, ses *Maximes* cristallisent dans les circonstances de la Fronde « l'incompatibilité entre l'homme et le courant historique où il se trouvait ». L'œuvre de La Rochefoucauld exprime l'esprit de la noblesse défaite, réduite à « la discipline nouvelle de la monarchie absolue ». Or, la structure mentale de cette caste s'extériorise tout naturellement dans le moule de la maxime — forme limite du « style parlé » classique. Toutefois, la différence entre La Bruyère ou Vauvernagues, ces « virtuoses, mélancoliques et disciplinés bourgeois », d'une part, La Rochefoucauld ou « le magnifique impressionniste Montaigne », d'autre part, s'avère essentielle : l'actualité, le modernisme des deux derniers sont redevables à ce retour au « fonds primaire » de la vie sociale. Geste de révolte introvertie, d'autant plus dramatique que tenu au respect de la convention d'une expression aphoristique. Taillée sur le patron classique, la maxime se charge, en fait, d'une autre sensibilité, cernée avec précision par Zarifopol. La recherche, ultérieure d'une quarantaine d'années, d'un Roland Barthes aboutit, au fond, à ces mêmes conclusions. « Entre les *irrealia* /vertus/ et les *realia* /passions/ il y a un rapport de masque; les uns déguisent les autres... »⁴ Une fois constatée chez le moraliste français, la démystification de « l'âme sociale » (*irrealia*) par « l'âme naturelle » (*realia*) sera poursuivie, « avec une rare acuité et une application passionnée » par le critique qui, dans son commentaire sur la littérature ou les mentalités, rejoint de la sorte sur la même longueur d'onde du scepticisme existentiel l'amer aristocrate La Rochefoucauld. L'œuvre critique de Zarifopol réédite, dans d'autres circonstances et sous un autre méridien, le spectacle de sa propre contestation sociale (et humaine), si évident chez La Rochefoucauld, dans ses *Maximes*. Si la conclusion en est la même, la démarche essentiellement démystifiante diffère, présidée chez le Français par *l'amour propre*, alors que Zarifopol, sans renoncer pour autant à *l'authenticité*, pose au premier plan de son activité critique la royauté de *l'esthétique*. Or, la nature déterminative de Zarifopol lui interdisait, comme nous l'avions montré, la critique *globale* de la mentalité culturelle-politique de son pays. Paradoxale, pour ne point dire tout à fait contradictoire, s'avère par ailleurs cette manière de

³ Etude citée p. 493.

⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Ed. du Seuil, 1972, p. 81.

prôner le naturel tout en se confinant dans la suprématie de l'esthétique, même si l'on considère le caractère esthétique comme le signe de la parfaite (et unique !) authenticité de l'art. De par leur fonction exclusive, l'amour propre (La Rochefoucauld) tout autant que l'autonomisme esthétique (Zarifopol) devaient conduire à la coercition, au renoncement, à l'interdit, qui plus est : à la négation de soi. D'autre part, sa propre structure spirituelle poussait l'essayiste roumain non seulement à faire l'éloge de « l'aphorisme psychologique », mais aussi à en cultiver la *forme* pour elle-même. Est-ce que l'analogie frappante avec le caractère *dualiste* de l'écriture des *Maximes et Réflexions* ne serait-elle que fortuite ? Expliquons-nous : conformément à l'idée — en accord avec le fonds bergsonien de l'époque — que « notre esthétique est dirigée par l'impression intime, par l'intuition première et individuelle, et non par la formulation logique, discursive et sociale », Paul Zarifopol distingue « la maxime du concept jeté sur le papier au gré de la pensée et des impressions, seulement pour toi-même, telles les notes de Pascal, une bonne partie des aphorismes de Nietzsche ou des réflexions de Kant à propos de la philosophie critique et l'anthropologie. De tels morceaux de vie intérieure, réels et vivants, sont pour le lecteur moderne source de profonde volupté. La maxime, tout au contraire, se veut formulation parfaite de la pensée »⁵. Les préférences du critique vont franchement vers « le morceau de vie intérieure », spontané et fécond, que Paul Valéry, par exemple, saisit de la manière suivante : « Tout est à l'état de fragment, d'étincellement immédiat des abîmes de l'esprit, incitateur donc d'infinie réflexion et rêverie théorique »⁶. La pensée — citée — de La Rochefoucauld « qu'il y a de belles choses qui gagnent en éclat quand elles demeurent »⁷ est partagée par Zarifopol. On trouve chez le critique l'éloge de la manière dont les *Maximes* rendent « les contours des variétés psychiques », « les nuances diffuses de la vie mentale », tout en puisant des exemples « dans la manière magnifique de Montaigne », mais aussi dans sa propre œuvre, faite des « fragments abruptes » de l'essai et devenue de la sorte « d'autant plus stimulatrice pour la pensée et plus séduisante pour la fantaisie »⁸. Tout ceci c'est du *moderne*, autrement dit, plus familier, plus naturel, souligne Zarifopol, « que la sentence rigide comme l'énoncé des théorèmes mathématiques », appréhension justifiant — à nouveau — les attaques lancées contre le classicisme. En notant, par la suite, que La Rochefoucauld « passait de plus en plus du concept vivant et épanoui, savoureux dans la plénitude plastique de l'impression, aux systèmes de définitions dont la sève de l'intuition et de la fantaisie était tarie »⁹, le critique dégage, par la dissociation, l'une des *lois* de l'époque de transition, à savoir, la voie allant de « l'esprit de finesse » à « l'esprit géométrique », par conséquent *d'un certain type intellectuel à un autre*, selon la formulation généralement connue de Blaise Pascal. De là, sans doute, la coexistence, chez le moraliste français, du *concept* « jeté sur le papier au gré de

⁵ *Pentru explicarea...*, p. 505.

⁶ Valéry *și problema pariziană*, dans l'édition citée, p. 168.

⁷ *Pentru explicarea...*, p. 508.

⁸ *Ibidem*, p. 509.

⁹ *Ibidem*, p. 505.

la pensée et des impressions » avec la maxime. La structure *dualiste*, déjà mentionnée ci-dessus, des *Maximes et Réflexions* est en réalité celle d'un esprit qui pendulait de manière dramatique entre deux époques depuis longtemps emportées par l'histoire irréversible de l'Europe. Dans des circonstances toutes autres, l'essai de Zarifopol réitère paradoxalement ce dualisme qu'on pourrait résumer comme suit :

« âme naturelle »	« âme sociale »
(realia)	(irrealia)
« morceau de vie intérieure »	« maxime »
« esprit de finesse »	« esprit géométrique »

Ainsi décomposée, la structure des *Maximes et Réflexions* renvoie à la démarche même du critique Paul Zarifopol, circonscrite dans le même schéma synthétique. Les séries de termes d'une symétrique et antithétique correspondance « trahissent » le commentaire critique. Sous le rapport stylistique et tempéramental, la pétulance, la verve intarissable des lettres adressées dans sa jeunesse à I. L. Caragiale seront de plus en plus refoulées dans le corset d'une phrase, à l'origine de laquelle se laisse saisir, de plus en plus cuisante, « une angoisse perfide et essentielle, que distillent tous les coins du monde et de la vie actuelle » — comme Zarifopol le confessera à Ibrăileanu. Dans l'intervalle, relativement bref, délimité par le ton, disons optimiste, de sa correspondance avec Caragiale et « la neurasthénie, le marasme de son âge mûr », se dessine le parcours d'un esprit contradictoire. Chez lui aussi la prédilection pour « le morceau de vie intérieure » *coexiste* avec la tentation, rarement réprimée, de l'expression aphoristique. Les essais de Zarifopol comportent un véritable corpus de maximes disséminées, dont la réunion en un seul tout tient encore du domaine des desiderata.

Cependant, l'analogie avec La Rochefoucauld peut être poussée encore plus loin, en ce sens que la structure *formelle* de la maxime est souvent *identique* chez les deux écrivains. Il est vrai que les lois régissant la composition des maximes, proverbes et autres sont en fin de compte universelles, étant moins le patrimoine (et la création *effective*) d'un individu, que de toute une société. C'est la compression d'une expérience lentement sédimentée et avant tout sociale, d'où son caractère gnomique. La relation entre deux ou plusieurs termes, le jeu de ce qui les oppose peuvent se manifester sous différentes formes, or, ce qui importe dans le cas présent, c'est la fréquence différente de certaines solutions présentes dans les *Maximes* étudiées et l'essai de Zarifopol. Cette identité de la structure formelle dénote, sinon une équivalence, de toute façon une proche parenté de la structure mentale. Généralement, on retrouve dans la maxime une composition binaire, le rapport des termes qui la composent s'exprimant souvent par la tournure *n'est que*, démystifiante, ainsi que le remarquait Barthes dans l'étude citée : « elle déçoit l'apparence au profit d'une réalité toujours moins glorieuse »¹⁰. Par exemple, la maxime « Les passions *ne sont que* les divers goûts de l'amour propre »¹¹ équivaut,

¹⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 76.

¹¹ *Ibidem*, p. 107.

comme mode de construction, avec cette pensée de Zarifopol : « L'originalité ne s'affirme dans sa plénitude *que* par opposition à une tradition ». Sans être un théoricien et un philosophe de « l'amour propre », Zarifopol « joue » lui aussi sur le clavier d'une série de concepts : amour, orgueil, passion, *excès*, beauté, etc. Transformés en points de convergence, ils gagnent une nouvelle charge sémantique. Il s'agit là de l'échantillon d'un virtuose du « style oral » transformé en unité « dictatoriale » par « l'interdit » aphoristique. La concision demeure, les sens diffèrent. « L'argumentation est aussi chapitre de la politesse » (*Capricii dogmatice* — Caprices dogmatiques) et « La politesse est l'abécédaire de l'objectivité » (*Intelegere literarā* — Intelligence littéraire). Cette sorte de « fragments abruptes », agencés avec patience, peuvent fournir les grandes lignes d'une unité idéale à peine soupçonnée à travers les ramifications des essais dispersés dans des volumes et des périodiques.

Alterner le *concept*, l'observation directe, avec la *maxime*, et parfois les agglutiner jusqu'à la « dogmatisation » des intuitions et des « caprices », représente un trait caractéristique de l'essai chez Paul Zarifopol. Ce n'est qu'en apparence que le critique littéraire rejoint le moraliste dans l'écriture « dispnéique ». La valorisation du texte littéraire se transforme à vue d'œil dans une critique des idées, et ceci se produit maintenant en jeu toute l'exactitude inflexible du philologue, qui maîtrise l'impression, la réaction humorale. En généralisant un petit peu, l'on peut dire que la phrase de Zarifopol a du nerf, qu'elle vit justement grâce à la tension entre « l'esprit de finesse » et « l'esprit géométrique ». Ses commentaires sur le *style* de tel ou tel écrivain, de telle ou telle époque, sont mémorables par la finesse des conclusions et la liberté surveillée, typiques chez cet Auerbach avant la date. La remarque au sujet de Marcel Proust, qui « a écrit d'après la syntaxe des philosophes allemands » repose sur la vérité — vérifiée par le philologue — qui veut que la langue allemande ait gardé la syntaxe grecque, « mais le système concentrique, caractéristique de la période antique est, durant la phase allemande, si exagéré, que le parallélisme s'efface ; les cercles sont trop nombreux ; on ne les distingue plus en tant que tels, et au lieu d'avoir devant nous la figure symétrique de la période, nous demeurons emprisonnés dans un brouillard diffus »¹², chose qui, retrouvée chez Proust, explique la résistance du public français face à l'œuvre de cet écrivain « subjectif au maximum ». Magistrale, l'analyse « de la méthode et du style » de Marcel Proust sert à nuancer les réserves du critique : il regrette « les analyses sans fin » aux dépens de « l'impression sensible » et du « pittoresque sensoriel », pour conclure, finalement, que « l'élément psychologique dans l'art est générateur d'abstraction »¹³. Parfaitement d'accord avec « l'inédit le plus complexe et le plus profond » de Proust, Zarifopol n'arrive pas à réprimer sa réticence formulée de manière aphoristique et qui « asservit » en fait l'ensemble de la démarche critique de cet essai anthologique. Intégrée comme une conclusion dans le texte, la période dont il vient d'être question prend une valeur d'*axiome*, son exacte formulation étant :

¹² *Despre meloda și stilul lui Marcel Proust, op. cit., p. 458.*

¹³ *Ibidem, p. 465.*

« L'élément psychologique dans l'art est, *du reste, de soi-même générateur d'abstraction* » (les italiques nous appartiennent).

Ailleurs, il explore les plis de l'alexandrin de Racine (« la fille de Minos et de Pasiphaé »), en avançant le concept de *la pure transcendance*, énoncé par Hugo Friedrich. Mais d'habitude, la technique de l'alexandrin lui fournit des arguments pour la réfutation apodictique du « catéchisme bourgeois-jésuite » du classicisme : « De par son penchant fondamental de découper sans cesse la pensée en petits morceaux, égaux et symétriques, l'alexandrin semble promettre un parler aphoristique lapidaire », écrivait la critique dans « Molière et le goût classique » (*Molière și gustul clasic*)¹⁴. Chez Pascal, Montaigne ou La Rochefoucauld, il apprécie justement la résistance à l'immobilisme des modèles sociaux et formels du temps. Surtout le dernier de ces écrivains devient un terme constant de référence dans la méditation du théoricien et du critique, que tente, à son tour, « la pensée par petits morceaux », toutefois de « petits morceaux » ni « égaux », ni « symétriques ». En découvrant La Rochefoucauld, notre écrivain se découvre lui-même. Le moraliste français représente pour Zarifopol une sorte de *modèle* de l'intellectuel considéré dans des hypostases complémentaires, *démystifiante* et *contestataire*. Au-delà de leurs époques historiques et dans d'autres circonstances sociales, les deux écrivains s'apparentent par la sensibilité et la vision philosophique. Tous les deux — l'un avec ses *Maximes*, l'autre avec ses essais — en faisant de la *négation* une force — créent un spectacle rare, celui d'un processus d'idées où chacun devient, de manière dramatique, à tour de rôle d'accusateur accusé et vice-versa. Objectivés, dissimulés dans son essai *Pentru înțelegerea lui La Rochefoucauld*, les traits de l'autoportrait se précisent, s'amplifient et gagnent des touches nouvelles aussi bien dans ses lettres à Caragiale, que dans le panoptique des essais. Maître du verbe acide, Zarifopol ressentait probablement, tout comme Heine, cette « l'indomptable fatalité d'annuler brusquement, par l'humour ou la raillerie, les états d'émotivité et leur expression pathétique »¹⁵. Geste délibéré, afin de freiner son besoin (irrépressible !) de communication par la confession ? Certes, et même encore plus : si à l'arrière-plan des *Maximes et Réflexions* on peut saisir l'étonnante négation de la société même et de la classe auxquelles appartient le moraliste, chez Zarifopol cette *négation de soi* est exposée sans équivoque, revêtue de la forme aphoristique. L'homme — ainsi que son Manifeste le dit — est « miracle », car « il se supprime lui-même en toute lucidité »¹⁶. Or, d'après Zarifopol, le sentiment de ce fait ne se retrouve que chez le *pur intellectuel* — le « type », le modèle suprême, c'est-à-dire « l'homme hanté par l'intelligence : celui qui, normalement et nécessairement, oppose à la réalité l'impératif et la pure capacité de comprendre... »¹⁷.

De comprendre avant tout que, doté de « la pensée généralisatrice », il demeure un être « d'irritable passivité », se caractérisant, selon notre écrivain, par sa gaucherie et sa « faiblesse dans le domaine du

¹⁴ *Molière și gustul clasic*, op. cit., p. 537.

¹⁵ *Pentru proza lui Heine*, op. cit., p. 193.

¹⁶ *Manifest*, op. cit., vol. II, p. 517.

¹⁷ *Intellectualul*, op. cit., vol. I, p. 64.

pratique »¹⁸. La Rochefoucauld est l'illustration de ce paradigme. De même, un Montaigne ou un Anatole France — « l'homme des livres ». L'étude de celui-ci complétera ainsi l'autoportrait de tragique candeur : tout comme France, notre écrivain, « en dépit de tout son scepticisme misanthropique, n'a guère échappé au désir de s'instruire, de répandre, comme on dit, lumières et vérités »¹⁹. Et maintenant, l'illusion ultime, « justifiant » le geste de la suppression suivant la tradition de Ms. Teste ou la tradition autochtone de Ion Barbu dans son *Nastratin Hogeia la Isarlik* : « ... Le point de vue esthétique devrait être la conclusion inévitable du scepticisme en ce qui concerne la communication d'un esprit avec un autre » (*ibidem*). Parce que, prétend Zarifopol de manière aphoristique, « la beauté est un bien trop intense et trop pur ; pour la défense de ce bien toute dureté est juste »²⁰. Superbe et gratuite profession de foi ! L'autoportrait qu'il ébauche de cette manière, donc indirectement, éclaire de l'intérieur l'esprit de suite de l'esthéticien et du critique, tout en illustrant aussi, par ailleurs, un cas rarissime d'assimilation du livresque jusqu'à la parfaite identification avec lui, malgré les accents humoraux qui impriment à l'intellectuel racé une incessante angoisse existentielle. Zarifopol fut lui aussi un « homme des livres », il s'est « crêpi » en eux, mais en les déplaçant, en les réactualisant avec la liberté — jusqu'à l'iconoclasme — de la lecture. Même lorsqu'il conteste tel écrivain ou telle époque, lorsqu'il dénie avec véhémence toute qualité à une œuvre littéraire, Zarifopol ne cesse pourtant d'appartenir au Livre, considéré non pas utopie, mais suprême et concrète incarnation formelle du très disputé « moi super-empirique ». La nécrologie dédiée à son ancien maître, le philologue Alexandru Philippide, coïncide en fait avec son propre portrait. Son évocation fixe — dans des périodes rappelant la clarté des *Maximes* — les fragments composants d'un profil que nous n'avons fait que déduire à partir de l'étude consacrée à La Rochefoucauld et voici les termes de cette évocation : « Pessimiste par vocation plénière était Philippide. Un misanthrope sans cesse à cran. Je ne crois pas qu'il ait jamais connu le mépris tranquille. C'était l'homme de l'indignation chronique... L'appétit inassouvi pour l'étude était, certes, sa première et dernière passion. Facile à suggestionner et à enflammer, comme tout violent candide... , irascible par passion de vérité, c'était un homme d'un charme rare ; loquace, enthousiaste, le rire facile, bien que semblant se rappeler toujours que l'homme se doit d'être une personne sombre. C'était, probablement, le fait de son secret regret que la nature ne l'avait pas créé comme un homme de sang froid et dépourvu de fantaisie »²¹.



Tourné vers l'étoile polaire représentée par La Rochefoucauld, le critique aurait pu se figer dans une image rééditant seulement, à la deuxième génération, l'*archetype* Titu Maiorescu, qui avait dominé la critique roumaine de la fin du XIX^e siècle et du commencement du

¹⁸ *Aplicație freudistă, op. cit., p. 73.*

¹⁹ *Omul cărților, op. cit., p. 411.*

²⁰ Préface à l'ouvrage *Încercări de precizie literară, op. cit., p. 234.*

²¹ *Alexandru Philippide, op. cit., p. 64.*

siècle suivant. Toutefois, il se reconnaîtra tout aussi bien dans l'autre miroir, celui fourni par l'œuvre du dramaturge I. L. Caragiale, comme il s'ensuit d'un commentaire exemplaire sous le rapport de l'intelligence et l'argumentation d'une campagne conduite avec la lance du pamphlet contre le type roumain de Georges Dandin — Mitiță — pris du « délire culturel ». Si la première face du profil, retracée ci-dessus, nous restitue notamment l'esthéticien et le critique phénoménologue, attentif à saisir « les contours sonores » de la poésie d'un Perse ou d'un Valéry, la seconde nous rend l'image de Zarifopol, telle qu'elle s'est déjà imprimée dans la mémoire des contemporains. Ceci complète son portrait final de « homo duplex ». Tout comme le moraliste français, Caragiale gagne une valeur de référence dans les pages des essais. Nous remarquerons seulement, pour clôturer ces considérations, que le négativisme de Caragiale et de La Rochefoucauld prend, chez Zarifopol, une valeur d'étalon artistique. Jusqu'à un certain point, les miroirs sont parallèles, *les deux* maîtres de la concision se rejoignent dans le « prisme » critique de Zarifopol par leur commun effort démystifiant. Générale, en quelque sorte abstraite, pour ne pas dire philosophique, chez le moraliste français, « localisée, essentielle » chez Caragiale, le sens de la démarche s'avère le même en dépit du fait que le domaine sur lequel elle porte est différent. L'esprit critique de Zarifopol est le fruit du raccord des modèles précités sur la même longueur d'onde d'un scepticisme natif, consolidé par la lecture philosophique. Plus exactement, l'auteur des « idées délicates » représentait le terrain idéal qui facilita (ensuite, féconda) le court-circuit de la méditation philosophique de type La Rochefoucauld par la fiction de Caragiale, réduite aux « normes du schématisme théâtral ». L'écriture de Zarifopol réalise cette fusion : à la pointe de sa plume brille, avec la retouche de « l'ascèse » méridionale, la graine de « moutarde » critique qui comporte, en dépit de son aspect spontané, digressif, la dureté et l'élégance de la pierre polie par les eaux.

Les « miroirs » La Rochefoucauld et I. L. Caragiale convergent vers le point brûlant de la *négation*, mais Zarifopol peut contempler son Image *dans chacun*, toujours la même et chaque fois autre ; une typique et dramatique figure de *homo duplex*.

CONFLUENCIAS Y DIVERGENCIAS EN CIERTOS PARADIGMAS DE LA REALIDAD POÉTICA ESPAÑOLA Y PORTUGUESA DEL CUATROCIENTOS

FRANCISCA IOVA

Desearíamos que nuestro paso fuese comprendido como una tentativa de flexibilizar el acto de recepción de unos poetas portugueses “desaparecidos” con melancólica tristeza, poetas del así llamado período de transición de la poesía portuguesa — del siglo XV —, en la intención de sobrepasar algunas de las consideraciones todavía prisioneras del prejuicio que no logra distinguir entre tales creaciones más que una inflación de no valores, el cómodo subterfugio asolado por el vicio de la apreciación global e indiferenciada de las dos literaturas ibéricas del mencionado período, como también algunas de las indiferencias clarividentes. No se trata sólo de un intento de anular algunas de las tendencias a estereotipar la lectura de estas poesías, sino que también de una posible, creemos, recuperación de la distancia que nos separa de unas sensibilidades tan alejadas en el tiempo, pero que saboreamos empáticamente con la convicción de que muchas veces la contemporaneidad de espíritu es más fuerte que la de cronología. Porque así como lo notaba muy pertinentemente Roxana Eminescu en una observación con concentración de máxima “la intemporalidad del espacio artístico se deduce de la calidad primordial del tiempo artístico de ser reversible, de poner las obras en estado de equivalencia y de facilitarles el diálogo contemporáneo”¹

No olvidando que el producto artístico se nos ofrece muchas veces con inocencia engañosa intentaremos aquí sugerir antes que demostrar, bajo el impulso de una motivación de índole “sensible”, que muchas veces añora nuestra civilización extremadamente complicada, motivación que se cifra, las más de las veces, en la nostalgia de la simplicidad y de la claridad. El tiempo que nos separa de épocas tan remotas las nimba con una aureola de leyenda e inmaterialidad acrecentando así el sabor de las creaciones que engendraron. Es aquí, quizás, algo de la seducción de la vetustez y de la ingenuidad (comprendida como conjugación de la franqueza con el candor) de unas obras en que la palabra parece antes bien descubierta que escogida, en que el sentimiento está a punto de escaparnos, en que el pensamiento se engendró a sí mismo ligera e imperceptiblemente. Estalvez algo de la nostalgia de los paraísos perdidos y de la seducción de una cancelada naturalidad.

¹ Roxana Eminescu, *Preliminarii la o istorie a literaturii portugheze*, Ed. Univers, București, 1979, p. 212.

No podemos concebir “la optimización” del “acercamiento” a estas obras más que en el sentido de un esfuerzo luminoso por superar las orientaciones unilaterales y de una contemplación activa encaminada precisamente a matizar su lectura por la re-comprensión de la obra, es decir por una mirada echada más allá de las convenciones, de los criterios y de la finalidad de estas poesías con el fin de discernir la delicada capacidad emotiva que fertilizó la agilidad de la forma y constituyó el estímulo sentimental que sirvió de base para la expresión auténtica del sentir personal.

No nos vamos a detener en los fracasos de estas poesías para juzgarlos y condenarlos inapelablemente, con la superioridad, la presunción y la facilidad que nos daría la altura de un pedestal de medio milenio. Consideramos que son mucho más importantes los momentos de creación artística auténtica y plenaria. Es decir aquellos en que la tan debatida sinceridad de estos poetas se nos revela de distintas maneras — incluso las realizadas embrionariamente — por la autoctonización (aportuguesamento — en el mejor sentido de esta palabra que nada le resta de su autenticidad) — personalización de los motivos-símbolos, por la tensión interior de la palabra empleada o por la dialéctica intuitiva con que muchas veces exploran determinado sentir.

Tampoco nos vamos a detener en los escritores o filósofos que hubiesen podido fertilizar estas creaciones. Las influencias nos van a interesar sólo como “afinidades electivas” que afirmaron y nutrieron sus propias inclinaciones artísticas, con la convicción de que “cuanto más transformada esté una reminiscencia literaria, tanto más nos revela su genio y retórica personal, su modalidad de sentimiento y expresión”². Vemos la re-integración en estas creaciones poéticas de motivos que se usaban desde siglos y siglos como una “apropiación” empática, como un deseo de “tomar en posesión interior” el motivo a fin de metamorfosear, en lo más hondo del alma, el sentir del otro, y no sólo como soporte para probar prácticamente unas habilidades versificatorias. Este es el sentido en que leímos esta poesía a que nos parece que se adecua profundamente el pensamiento de La Fontaine: “Mon imitation n'est point un esclavage”.

Al mirar el relieve artístico semejante, pero no idéntico de las dos poesías ibéricas del siglo XV deseáramos distinguir aquí, con la apertura de un discernimiento sereno, su modalidad de diversificación y penetrar en lo hondo de las diferencias que justifican su autonomía, con la plena conciencia de la existencia de una multitud de tendencias espirituales simultáneas, debidas a factores existenciales del pensamiento, que “se responsabilizan” por las distintas “perspectivas” que representan la mismísima razón de ser de las diferentes representaciones artísticas.

Precisamente estos elementos de diferenciación intrínseca, que aparecen en el punto de intersección de los niveles paralelos o sobrepuestos y en la “personalización” de los motivos-símbolos, son aquellos que nos parecen los más significativos. Esta diferenciación a nivel de la espiritualidad — fundada en un estado de comportamiento bien distinto y materializada en “otra” representación del motivo-símbolo — justifica la

² Eugenio Asensio, *Estudios portugueses*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1974, p. 220.

especificidad de la poesía portuguesa respecto a la española, en la misma medida en que "o sentimento/consciência da nacionalidade apoia-se numa rede de referências mentais, constantes da linguagem oral ou escrita, e particularmente da literária, que com o tempo se foram (e vão) carregando de conotações afectivas, imaginativas, míticas, e argamassando uma *Weltanschauung* colectiva"³.

Especificidad que late en el propio dinamismo interior de la adaptación sensible al motivo-símbolo absorto. Una vez "apropiado" el motivo — por ejemplo el tópico "coita de amor" — está luego potencializado por el poeta portugués por un proceso selectivo de distanciamiento autoc-tonizante en el registro: saudade-mágoa. Sentido con auténtica adhesión — el motivo, como anhelo de vivencia fundamental, se vuelve la urdimbre sobre la cual se entreteje el estado de solidaridad orgánica, directa, sincera y dinámica son la naturaleza, para metamorfosearse luego, paulatinamente, en actitud existencial. Por consiguiente "tomado en posesión", por una vía profunda, el tópico se humaniza por la interiorización. Fuste de las dos poesías ibéricas, el motivo "entra en acción" para ser después devuelto re-constituido, es decir enriquecido de significados, en una palabra "aportuguesado". Esta revitalización se realiza también por la matización intrínsecamente musical de la expresión poética muchas veces somera o insuficientemente atraída por el matiz, pero invadida por un efecto taumatúrgico que le concede el encanto y le conserva el sabor suave de misterio.

Más allá de cualquier unitematismo, de algunos términos muy acreditados por la poesía amatoria cortesana, del juego conceptuoso de los paralelismos forzados o de los contrarios muy al gusto de la poesía palaciana de los "Cancioneros", más allá de todo este conceptismo retórico de la época dichas creaciones siguen la veta del popularismo culto tradicional portugués. Su forma es modesta, compenetrada por la honda emoción y potencializada por la espontaneidad delicada unida a la sobriedad y a la simplicidad — camino por el cual estos poetas silenciosos y de tono menor se acercan a la magnificencia de la autenticidad. La parquedad de sus medios no disminuye en nada la importancia de su lección de sentimiento.

Partiendo de la convicción de que en el paisaje de las letras españolas el poeta Jorge Manrique representa una de las más inquietas y complejas personalidades que éstas conocieron, apoyándonos en la afirmación plenamente justificada de Pedro Salinas de que la lírica amorosa del poeta español representa "el mejor compendio en verso castellano de toda la doctrina del nuevo amor. Ningún elemento se echa de menos en esta abreviada construcción poética... Todo está allí, como en un muestrario primorosamente trasladado de dechados antiguos"⁴ y en que muchas de sus poesías aparecieron en el "Cancionero de Resende" y constituyeron modelos de estructura poética para los poetas portugueses incluidos en la antes mencionada colección, vamos a utilizar como soporte de nuestro análisis la lectura paralela de la poesía amatoria del poeta español

³ Jacinto do Prado Coelho, *Originalidade da literatura portuguesa*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977, p. 13.

⁴ Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 4 ed., 1970, p. 42—43.

y de algunos poetas portugueses del "Cancionero de Resende". Poetas que por sus composiciones esbozan algunos de los rasgos que en el transcurso del tiempo van a definir y consolidar la peculiaridad de la lírica portuguesa, así como bien lo notaba João Gaspar Simões al mencionar aquellas composiciones "em que a poesia se afirma genuína e forte, encontramos, como por encanto, tudo ou quase tudo que há-de vir a constituir o substracto da nossa poesia lírica, e até da nossa poesia épica, do século XVI em diante"⁵.

La inestabilidad característica para el estatuto del „enamorado" de la poesía cortesana pudiera localizarse entre dos polos — vida y muerte más estrictamente circunscrita a éstos en la obra del poeta español y más fluida y matizada en la de los poetas portugueses.

Hay en la poesía de Manrique, allende la desesperación del enamorado, un temor a la muerte exacerbado en el poeta de fines de la Edad Media por su modo peculiar e intenso de sentirla, lo que no le impide, sin embargo, a desear el cambio de signo que hace de ésta no sólo una evasión salvadora, sino que también un suceso feliz y una posibilidad de vida mejor :

"pues, Muerte, venid, venid
a mi clamor trabajoso,
y matad y concluid
un hombre tan enojoso"⁶. (p. 70)

El poeta portugués, recurriendo también al juego de palabras con la idea de la muerte material y de la muerte espiritual ("muerte escondida"), es no obstante menos categórico que el español :

"E pois que, vivendo,
moiro toda via,
viver nam queria"⁷ (Conde do Vimioso — p. 21)

la muerte se desea con calma contención :

"sento nam ver minha fym"⁸ (Duarte de Brito — p. 166)

siendo a la vez la prueba más fuerte del sentimiento amoroso, encubierto con discreción cortesana :

"Os que logo deccraram
suas dores, em querendo,
muitas vezes s'estimaram ;
mas muito mais obrigaram
aqueles que, padecendo,

⁵ João Gaspar Simões, *História da poesia portuguesa*, vol. I, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1955—1959, p. 115.

⁶ Jorge Manrique, *Obra completa*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1970.

⁷ , *Florilégio do Cancioneiro de Resende*, Seara Nova, Lisboa, 1973.

⁸ João Gaspar Simões, obra citada.

nam falando, mas morrendo,
 confessaram"⁹. (Diogo Brandão — p. 33)

Cansado de tantas experiencias engañosas y de esperar continuamente nuevas y nuevas series del capricho amoroso, el poeta desea sólo abandonarse a la única y verdadera quietud que es la muerte :

"Que me puedes socorrer,
 con sola muerte me acorre,
 que si bien me has de hacer
 venga presto y no se engorre"¹⁰ (J. Manrique — p. 69)

y

"que mylhor me he acabar,
 que suportar
 quantos males me fazeyz"¹¹. (Garcia de Resende — p. 172)

Fiel a la "religión secular" consagrada al culto laico de una dama el poeta vive, así como lo requiere "el oficio de enamorado", en un estado de perpetuo desequilibrio sentimental revelado en la expresión por la repetición de las palabras que encierran el principal sentido del verso ("vivir...viva", "morir...muera" etc.) y por la antítesis que se origina de la tensión entre las dos frases de sentido opuesto (en la figura llamada "contencio") :

"Ni vivir quiere que viva,
 ni morir quiere que muera,
 ni yo mismo sé qué quiera,
 pues cuanto quiero se esquiv"¹² (J. Manrique — p. 68)

y

"...ni estoy ni voy ni vengo

 así que no me dejáis
 señora, ni me queréis"¹³. (J. Manrique — p. 94)

La agitación íntima y el deseo de renovación le inculcan al poeta portugués el ritmo pendular de las antítesis, determinante en la manifestación de la característica primordial de este sentimiento (que se desenvuelve por la "coincidentia contrariorum") :

"Vós meu nojo, e meu prazer,
 meu pesar, e minha gloria,
 "meu desejo, e meu querer,
 vela da minha memoria,
 descanso de meu viver"¹⁴. (Duarte de Brito — p. 166)

Y esto porque así lo pide la usanza de esta "Orden de Amor" a que también pertenece el caballero-vasallo Manrique :

⁹ *Florilégio do Cancioneiro de Resende*, idem

¹⁰ Jorge Manrique, obra citada.

¹¹ João Gaspar Simões, obra citada.

¹² Jorge Manrique, obra citada.

¹³ Jorge Manrique, obra citada.

¹⁴ João Gaspar Simões, obra citada

“Porque el tiempo es ya pasado
y el año todo cumplido,
después acá que hube entrado
en Orden de enamorado
y el hábito recibido”¹⁵. (J. Manrique — p. 42)

En cambio para Garcia de Resende el “servicio” del amor no se somete a las normas estrictas de una “orden” caballeresca, sino que aparece fluidizado, sentido como vivencia bien íntima, aparece “personalizado”:

“Senhora, poys minha vida
tendes em vosso poder,
por serdes dela servyda,
nam queyrays que destruyda
possa ser”¹⁶. (p. 172)

El acto de vasallaje requiere fidelidad y para Manrique ésta viene dictada por la razón:

“quiero sin merced pedir,
pues que lo quiere Razón,
con fe de noble pasión,
siempre amar y amor seguir”¹⁷. (p. 99)

Para Duarte de Resende el corazón es la morada exclusiva de la pasión:

“que seguir sempre razam
e nam mil vezes vontade,
é negar sensualidade,
“cujo é o coraçam”¹⁸. (p. 35)

“Servicio” significa en realidad la aceptación — con docilidad, en la obra de Manrique, pero dinamizada por la impaciencia y la pasión en las obras de los poetas portugueses — del ritmo pendular de una existencia que se realiza en el espacio misterioso que parece abrirse únicamente hacia la muerte para el poeta español (es el espacio en que mora la quimera de la satisfacción suprema, el amor correspondido), pero que se dilata en una indefinida, evanescente esperanza para el portugués:

“onde vos m’is, esperança,
va-se todo o mais qu’eu tinha”¹⁹. (Bernardim Ribeiro — p. 27)

La alegoría del enamoramiento — representada en la obra de Manrique como sitio de una fortaleza (“cordura”) en que el acceso es posible sólo por

“vuestra beldad y mesura”²⁰ (p. 50)

¹⁵ Jorge Manrique, Obra citada.

¹⁶ João Gaspar Simões, obra citada.

¹⁷ Jorge Manrique, Obra citada.

¹⁸ Florilégio do Concioneiro de Resende, idem

¹⁹ Florilégio do Concioneiro de Resende, idem

²⁰ Jorge Manrique, Obra citada.

se vuelve en la poesía portuguesa el sitio del alma por los ojos :

“Que de meus olhos partais,
em qualquer parte qu'esteis,
em meu coração ficais
e nele vos converteis”²¹ (Rui Gonçalves — p. 27)

“Que quer mais quem pode ver-vos
que sofrer pena crecida?
Pois o bem de conhecer-vos
nom pode satisfazer-vos,
— que perca por vós a vida !”²². (Diogo Lopes d'Azevedo — p. 32)

El empleo del interrogativo le da al discurso poético una tonalidad de discreción y a la vez de reverencia que conviene muy bien a la timidez del poeta y evidencia el matiz de su melancolía.

Todo se concentra poéticamente en esta magnífica quintaesencia de delicada tristeza que es la poesía de João Roiz de Castelo Branco :

“Senhora, partem tam tristes
meus olhos por vós, meu bem,
que nunca tam tristes vistes
outros nenhuns por ninguém.

Tam tristes, tam saudosos,
tam doentes da partida,
tam cansados, tam chorosos,
da morte mais desejosos
cem mil vezes que da vida.
Partem tam tristes os tristes,
tam fora d'esperar bem,
que nunca tam tristes vistes
outros nenhuns por ninguém”²³. (p. 31—32)

Aquí la repetición insistente de “tam” y del adjetivo “tristes” intensifica la cadencia afectiva y crea un efecto de triste inquietud acentuado por la musicalidad melancólica de la lengua, potencializando en el registro de las profundidades la pertenencia de João Roiz de Castelo Branco a la categoría de aquellos “tristes esenciales” de la poesía portuguesa, cantores de tantas penas vagas y profundas. Es aquí tal vez algo de aquel “fundo contemplativo da alma lusitana que compraz-se na repetição ou na imobilidade da imagem”²⁴.

El sentimiento amoroso estimula la existencia humana hacia un realizarse por la acción — metaforizado o alegorizado a nivel de la obra de Manrique en una multitud de términos bélicos que comunican la impetuosidad propia de la existencia guerrera del hombre de las armas, compendio siendo al respecto la poesía “Castillo de amor” — o aparece sublimado en los poetas portugueses en el dinamismo mucho menos con-

²¹ *Florilégio do Cancioneiro de Resende*. idem.

²² *Florilégio do Cancioneiro de Resende*, idem.

²³ *Florilégio do Cancioneiro de Resende*, idem.

²⁴ Jorge Dias, *Os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Lisboa, 1960, p. 24.

vencional de la contemplación y de la vivencia en comunión orgánica con la naturaleza, actualizando a la vez, en ambas hipóstasis, las virtualidades del ser humano.

Al leer los signos del alfabeto poético de los poetas portugueses distinguimos entre estos escritores “sensitivos” de la gran familia de los “tristes” portugueses a algunos de aquellos poetas profundamente heridos por una añoranza anhelosa.

“Su” naturaleza, vista por el prisma de su temperamento, está potencializada a nivel de sus elementos componentes — recargados de significados y sentires, cubiertos las más de las veces de una pátina humana de manifiesto panteísmo franciscano que les descubre las valencias de interrogante drama y suave ternura — re-constituida de imágenes que vibran de la irradiación de sus sentimientos. Esta naturaleza — transcripción de su estado de alma, pintura de la soledad en que se adentran — está percibida por la gradación del apagamiento que matiza el “traspaso” emocional y crea una atmósfera confidencial, armónica pero melancólica :

“Comecei de caminhar
um caminho povoado
por um mui craro lûar,
que me fazia parar
a cada passo pasmado.
Pus os olhos nas estrelas
por nam ver por donde andava :
olhando por todas elas
lágrimas tristes, querelas,
escuro tudo tornava”²⁵.

(Francisco de Sousa — p. 46)

Es una atmósfera en que “craro lûar” parece ser la revelación del orden, de la serenidad, del equilibrio anímico, poco a poco amenazado y destruido por la gravedad, el agobio, la tristeza, la inquietud, el apagamiento y la emoción depresiva general creada por el verso “escuro tudo tornava” en que la disminución de la luz no simboliza únicamente la quietud y la suave melancolía que invade su espíritu, sino que aparece a la vez como disminución de la compañía lo que acentúa aún más la soledad.

Marco y medio de exacerbación de los sentimientos y de las vivencias, la naturaleza se revela como la necesidad interior e imperiosa de evadir (del propio ser “...de cá/me parto sem meus sentidos”)/confundirse con ella (lo que equivale a una peregrinación, a un vagar por un estado interior), como un refugio emotivo — soporte y compañero sentimental :

“Depois me desço nos vales,
con tençam que me descensem,
mas ante crecem meus males
que s’amansem.
Os doces cantos das aves,
mui suidosos,
assi me sam amargosos
como graves.

²⁵ *Florilégio do Cancioneiro de Resende*, idem.

Os frescos prados e rios
 que mil vidas a mi ventam,
 muito mais meus desvarios
 acrecentam ;
 que minhas desaventuras
 lastimeiras
 nam se curam com frescuras
 das ribeiras

.

Fim

E desta sorte, de cá
 me parto sem meus sentidos,
 que todos me ficam lá
 bem perdidos”²⁶.

(D. Brandão — p. 35—40 y 45)

Los elementos de la naturaleza y su “comportamiento” llegan a ser emanación de su propio sentir simbolista “avant la lettre” ya que estos poetas saben “llenar de alma cualquier paisaje percibido...” y así “el mundo exterior recibe la luz de su alma, mientras que la naturaleza se colorea con el matiz de su espíritu”²⁷.

La emoción poética se vuelve fusión osmótica, por un proceso de “espiritualização da materia e materialização do espírito”²⁸ por intermedio del cual los detalles de la naturaleza adquieren valencias de símbolo. El poeta descubre por todo lado, en derredor suyo, afectividad, participación, animismo, simbolización (en el sentido de evocación, acercamiento emotivo) y los elementos de la naturaleza vienen a ser, de este modo, los ingredientes dinámicos de su realidad interior, asumiendo incluso funciones vitales.

Dos coordenadas estructuran y deslindan la originalidad de la óptica relativa a la naturaleza en esta poesía portuguesa: el arcaísmo de la robustez esencial, de resonancias románico-góticas del sostenimiento exterior patente en la firmeza de los pilares de la naturaleza que soportan el edificio interior, austero en sus proporciones, pero expresivo en su contorsionada ritmicidad y en el dinamismo de modulado aliento manuelino.

Estas dos coordenadas fusionan al nivel subyacente y dramático de los intercambios osmóticos profundos y dinámicos que definen la esencialidad de la sensibilidad del poeta portugués hecha del naturalismo lusitano refundido junto con su hondo y vernáculo lirismo humano.

La nostalgia dolorosa de la adoración en ausencia de la mujer amada está graduada matizadamente en la poesía portuguesa en el registro de la “enajenación” congojosa:

“Coitado, quem me dará
 novas de mim onde estou?
 pois dizeis que nam som lá,
 “e cá comigo nam vou.

²⁶ *Florilégio do Cancioneiro de Resende*, idem.

²⁷ Tancrède de Visan, *L'attitude du lyrisme contemporain*, Mercure de France, Paris, 1911, p. 278.

²⁸ Fernando Pessoa, apud Francisco da Cunha Leão: *O enigma português*, Guimarães Editores, Lisboa, 1973, p. 161.

Tod'este tempo, senhora,
sempre por vós preguntei,
mas que farei, que já agora
de vós nem de mim nam sei?
Olhe Vossa Mercê lá
se me tem, se me matou,
porqu'eu vos juro que cá
morto nem vivo nam vou"²⁹. (Francisco de Sá de Miranda — p. 26)

La repetición insistente de los pronombres le concede al discurso lírico — por la precipitación que le inculca — cierto patetismo.

Otras veces el apóstrofe exclamatorio se vuelve medio patético específico para expresar el tragismo de una vivencia; el ritmo se dinamiza por el movimiento que procede de su condensación nerviosa en versos breves, cortantes, con valor de moraleja, dramatizados en una estructura poética que recuerda los más remotos debates :

“Coração, já repousavas,
Já não tinhas sujeição,
Já vivias, já folgavas;
Pois porque te sojigavas,
Outra vez, meu coração?

Sofre, pois te não sofreste
Na vida que já vivias;
Sofre, pois te tu perdeste,
Sofre, pois não conheceste
Como te outra vez perdias.

. ”³⁰ (Jorge de Aguiar — p. 24—25)

Otra definición apotegmática del propio sentir y a la vez expresión de una profunda angustia es la glosa que explica y varia el mote del Conde de Vimioso :

“Meu bem, sem vos ver,
se vivo um dia,
viver nam queria.

Caland'e sofrendo
meu mal sem medida,
mil mortes na vida
sinto, nam vos vendo.
E pois que, vivendo,
moiro toda via,
viver nam queria”³¹.

(p. 21)

Al igual que en la glosa de Manrique “Ni miento ni me arrepiento” :

“Ni miento ni me arrepiento,
ni digo ni me desdigo,

²⁹ *Florilégio do Cancioneiro de Resende*, idem.

³⁰ Cabral do Nascimento, *Colecção de versos portugueses do século XII ao século XX*, Editorial Minerva, Lisboa, 1964.

³¹ *Florilégio do Cancioneiro de Resende*, idem.

ni estoy triste ni contento,
 ni reclamo ni consiento,
 ni fío ni desconfío;
 ni bien vivo ni bien muero,
 ni soy ajeno ni mío,
 ni me venzo ni porfío,
 ni espero ni desespero.

Conmigo solo contiendo
 en una fuerte contienda"³² (p. 98)

se varia un tema dado (aquí el mote del poeta), la glosa siendo el fruto de la simbiosis de una actitud lírica y de otra intelectualista (que resalta por su *pregnancia* — en la composición del poeta español — el matiz enfático). Construida sobre toda una cadena de antítesis, en la obra de Manrique, antítesis por las cuales el poeta disocia su propia personalidad, la glosa se hace sumaria e intrínsecamente dramática en la composición del poeta portugués. Por su mismísima estructura composicional descubre un *psiquismo* oscilante que se define por el dualismo íntimo de la cadencia pendular entre el registro positivo y negativo del tema y la oscilación entre dos polos — de concentrada intelectualización en la obra de Manrique y de cándida confesión en la del Conde de Vimioso.

La existencia del poeta de fines de siglo aparece como el campo de interferencia de la tristeza con la soledad del alma. Defraudado de cualquier satisfacción y "des-individualizado", el poeta pasa por un estado singular, parecido a la "enajenación" de los modernos y sazonado por la tristeza, la desesperación, la soledad e incluso la disolución de la propia identidad — de forma más conceptualizada en Manrique :

"yo soy el que, por amaros,
 estoy, desde os conocí,
sin Dios y sin vos y mí"³³ (p. 100)

pero más vaga y diluida en una tristeza indefinida en la poesía portuguesa :

"Esquecei vossas lembranças,
 deixai-me viver assi
 sem vossas vãs esperanças,
 porque com vossas mudanças
 vivo sem vós e sem mim"³⁴ (Francisco de Sousa — p. 47)

y

"Cada dia, cada ora,
 assy ando deste arte,
 "de meu sentido tam fora

³² Jorge Manrique, *Obra completa*, idem.

³³ Jorge Manrique, *Obra completa*, idem.

³⁴ *Florilégio do Cancioneiro de Resende*, idem.

como quem canta, e chora,
que nam sabe de sy parte"³⁵. (Duarte de Brito — p. 166)

La soledad como aislamiento forzado está rechazada por el poeta que tienda en contra de su vida saudosa que desearía anular por la fuerza motriz de su dinamismo contemplativo.

Saudade se construye en una dialéctica paciente, estructurada de un perpetuo balanceo entre someterse y liberarse. *Amor* (aspiración constante) y *Ausencia* (tensión que no puede distensionarse más que en el plano de la presencia) le dieron la vida, mientras que la *Tristeza*, su valencia indisociable, le comunica, a nivel de la expresión, la cadencia sombría pero a la vez etérea :

“Meu desejo, e saudade,
de meus males galardam
.
doce coyta da vontade
de meu triste coração”³⁶. (Duarte de Brito — p. 166)

La “des-personalización”, “la voz de un ausente” son sólo algunos de los matices por los cuales se traduce *Saudade*. Como anhelo de retener el deseo, la esperanza para hacerlos eternidad en lo más hondo del alma *Saudade* está al mismo tiempo potencializada por la misma aspiración de disolverla en un perderse en la naturaleza, en aquella naturaleza capaz de compartirla orgánicamente y de intensificarle las resonancias en el registro de las profundidades :

“As ondas, quando batiam
Assi manso, nos faziam
Nos corações saudade...
.
Um ventozinho corria ;
Era o ar sereno e manso
Que a mesma água trazia...” (Bernardim Ribeiro)

Los distintos registros de las obras aquí analizadas estructuran un recorrido intimista de representaciones que va desde la inquietud amorosa, por la vibración serena pero entrañable ante la naturaleza, ante su consistencia emocional, de naturaleza vivificada, humanizada, de naturaleza en que el sentir humano dramatiza el paisaje, atribuyéndole, por intermedio de un poderoso “traspaso” emocional, cierto mimetismo de las pasiones y de las angustias humanas, hasta la comprensión abstracta de la vida. Al hablar de la poesía portuguesa de los “Cancioneros” Roxana Eminescu hacía justamente hincapié en este valor profundo, recalcando que “lo que es realmente notable y digno de ser tomado en cuenta en estos centenares de poesías, copiadas o imitadas de otras poesías populares más antiguas, es la diversidad de los sentimientos expresados, que prueban la existencia de una psicología evolucionada y refinada,

³⁵ João Gaspar Simões, obra citada.

³⁶ João Gaspar Simões, obra citada.

capaz de recorrer toda la escala de las alegrías y de los sufrimientos humanos"³⁷.

Al intentar sorprender algunas de las connotaciones de los registros de dichas composiciones notamos a la vez la complejidad de estas obras que nos obligan a leerlas como se leen los contrapuntos, es decir "en en suivant les mouvements, les relations et les combinaisons, mais sans négliger la valeur sensible du thème et la qualité expressive des jeux et des combinaisons... Il faut considérer le chiffre ou la formule, mais percevoir en même temps la puissance incantatoire et la vie"³⁸.

Aquella época fue agitada y contradictoria, llena de inquietudes y entusiasmos. Pudieramos incluso decir que fue "manierista", lo que correspondería psicológicamente a la tensión íntima, al fervor que expresaba en realidad la intranquilidad de aquel "século atlântico"³⁹, llamado así porque "o quatrocentismo foi o tempo da caravela descobridora"⁴⁰. La gente de esta época fue perfectamente equilibrada y fuerte, caracterizándose, en la opinión de Rodrigues Lapa, por "a fina sensibilidade e a inteligência do amor, o gosto incipiente das letras, de mãos dadas com o rude prazer das armas e com a distante aventura heróica"⁴¹, era de este modo, observa el mismo autor, que "se preparava entre nós o homen da Renascença"⁴².

Todas estas composiciones se originan de una inquietud compleja y a la vez muy original en su espontaneidad innovadora (que era en estos poetas innata y nada tenía que ver con la esclavitud impuesta por las novedades importadas), en su dinamismo y ritmicidad. El nuevo espíritu del Renacimiento — con el equilibrio de sus proporciones, la finura, el primor diáfano, la naturaleza en fusión etc. — se injerta en el tronco del pensamiento medieval, todo severidad, geometría, elevación espiritual, estructura esencial, firmeza, expresión metafórica, alegórica o simbólica, para engendrar un producto de "mestizaje" (en el mejor sentido de esta palabra), cruce de lo medieval y de lo renacentista.

Fue por consiguiente nuestro análisis un intento de enfocar estas composiciones sobrepasando aquella óptica por la cual la obra de arte está concebida sólo como totalidad de signos lingüísticos, estilísticos etc. que corresponden a convenciones establecidas entre el creador y su lector, es decir penetrando en el terreno en que ésta se nos puede revelar como el síntoma de las condiciones personales. Es en tal sentido que opinamos que estos escritores actuaron sobre las tendencias comunes como una lupa que acentuó ciertas facetas conforme con ciertas determinaciones de su personalidad, facetas por las cuales lograron abatir aquella tan debatida "castelhanização, felizmente de superfície"⁴³.

El controvertido problema de la sinceridad o no sinceridad del autor medieval (y sobre todo del lírico cortesano) está expresado por

³⁷ Roxana Eminescu, obra citada, p. 214.

³⁸ R. Guiette, *D'une poésie formelle en France au Moyen Age*, apud P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, 1963, p. 195.

^{39 40} José Hermano Saraiva, *História concisa de Portugal*, Publicações Europa-América, Coleção Saber, 4.ª edição, 1979, p. 145, 173.

^{41 42} Rodrigues Lapa, *Lições de literatura portuguesa*, Centro de Estudos Filológicos Lisboa, 1934, p. 315.

⁴³ Hernani Cidade, *Lições de cultura e literatura portuguesas*, 1.º volume, 5.ª edição, Coimbra Editora, Ldt., 1968.

R. Dragonetti en palabras que nos parecen traducir la comprensión matizada y la ponderación conciente y sensible del problema: "Seulement, quel sens le mot sincérité peut-il avoir dans un style lyrique qui en exclut l'effet au sens romantique du terme? Écoutons les trouvères: ils nous disent qu'il y a chanson et chanson, c'est-à-dire qu'il y a celle qui est le produit d'une simple habileté technique et l'autre qui répond à l'idéal du genre. Cette distinction est précieuse, car s'il est téméraire de prétendre que tous chantèrent par nécessité intérieure, il le serait tout autant de croire qu'il n'y eut que des versificateurs adroits et aucun *poète*. Il y a eu les initiés et il y a eu les habiles. Cette distinction entre ces deux formes de chanson courtoise, la vraie, où la forme est signe d'un sens à éprouver, et l'autre qui n'est qu'assemblage de mots, court à travers toute la tradition lyrique courtoise et nous livre une clef.

Chez le vrai poète courtois, sincérité signifie donc que technique et images sont chargées d'appel. Pour lui, élaborer un poème et en *vivre* (symboliquement) la fiction sont une seule et même chose"⁴⁴.

Confesion directa de unas almas "bem individuadas" en que intentamos leer algo del enigma de aquella "correspondencia entre la palabra y la acción, entre el poema y su realidad sentimental"⁴⁵ — estas composiciones plantean todavía problemas y abren perspectivas, obligándonos a desempolvarlas, ya que el tiempo no pudo desgastar en el olvido y en la rutina la evanescente finura del sentir inquieto, en ininterrumpida búsqueda, no exento de la voluptuosidad del dolor y recargado de las infinitas saudades de estos tan remotos buscadores de lo absoluto.

En la intención de desentrañar algo del valor sensible de algunos de los motivos que integran los paradigmas de las realidades poéticas en las cuales nos hemos detenido aquí, hemos deseado hacer patente a la vez su profunda diversificación a niveles paralelos, confluentes o divergentes.

⁴⁴ R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, De Tempel, Brugge, 1960, p. 139.

⁴⁵ F. López Estrada, *Introducción a la literatura española medieval*, Editorial Gredos, Madrid, 1966.

LA COMMUNICATION | DE LA TRADITION TEXTUELLE LITTÉRAIRE (ÉLÉMENTS POUR UN MODÈLE POSITIONNEL)

MICHEL ECKHARD
(Université de Tel Aviv)

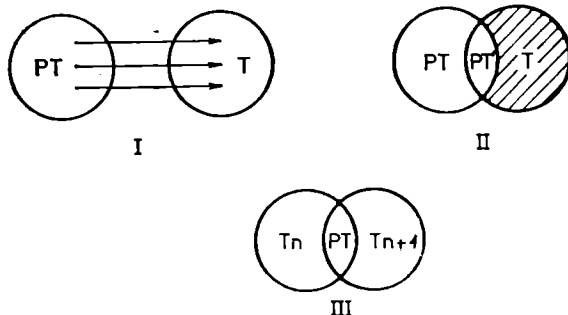
I. LES STRATÉGIES DE COMMUNICATION DE LA TRADITION

1. La tendance à considérer la littérature comme un continuum mécaniste de tensions et de rencontres de systèmes culturels et textuels homologues fait ignorer le caractère communicationnel et processuel de l'évolution littéraire. Dans cette mesure, l'examen du procès évolutif, basé sur les aspects de la production et de la réception des textes produits ou à produire et de la fonction régulatrice qui tend à assumer historiquement leur représentation, doit tenir compte des situations communicationnelles qui rendent possibles et nécessaires la concrétisation des opérations émettrices et réceptrices de textes (cf. Jauss, 1970 notamment). Les textes au regard de la perception de l'évolution ne semblent être que la configuration émergée et variable *his* et *nunc* du phénomène plus complexe de la communication littéraire. La transmission des textes littéraires en effet obéit non seulement au double principe dynamique du système littéraire et de la « déconstruction évolutive » de la tradition littéraire mais aussi à ce que nous poserons comme consubstantiel à la logique systémique, à une fonction dominante qui s'impose non seulement comme effet de reconnaissance de ses produits mais surtout comme fonction d'organisation et de transfert des moyens de production textuelle. C'est à cet égard que nous émettrons l'hypothèse d'une fonction de reproduction, l'idéologie, à laquelle est assignée la tâche trans-historique, de s'imposer comme un rituel de (re) connaissance (pour la définition de l'idéologie : cf. Althusser, 1970).
2. Ce sont ces deux composantes de la dynamique littéraire, comprise comme un champ positionnel (marquage dans les termes du système textuel) d'interactions et de déterminations textuelles et historiques qui sous-tendent la stratégie des situations de communication littéraire. La production/réception des textes et les relations entretenues entre eux et d'autres systèmes de communication culturelle (nous mettons de côté le problème des relais intrasystémiques de la sémantique textuelle traité par ailleurs, Eckhard 1980), s'établit sur la base d'une macro-communication de la tradition qui fonctionne pour chaque situation de communication textuelle comme :

- a) programme d'informations prélevées dans un répertoire de la grammaire littéraire (savoir-faire);
- b) stratégie d'actualisation et de modelage des structures textuelles en fonction d'un système socio-récepteur (pouvoir-faire).

La tradition comme fonction dominante de l'évolution (métafonction) semble donc posséder un double statut :

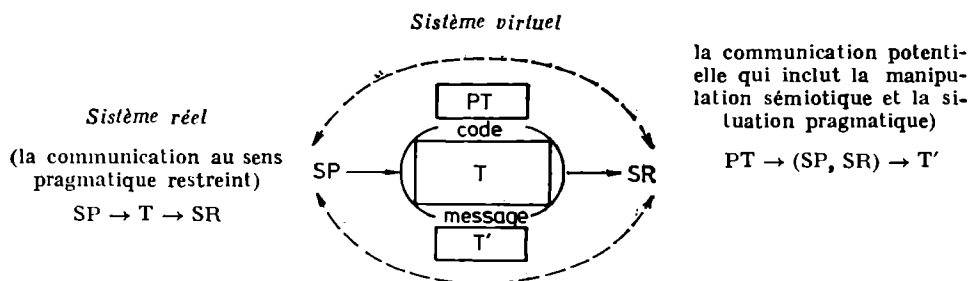
- *systémique* : quant au type de cohésion attribué à tout le processus évolutif, processus évolutif basé sur la « progression récurrente » (Genot, 1976 :22). (Il faut en effet une base de récurrence, de « déjà-vu » pour que le processus soit perçu dans sa réalité littéraire).
- *fonctionnel* : quant aux types de stratégies d'adaptation et d'actualisation. On distinguera, en fonction de la nature et de la portée des transformations opérées sur le *prototexte* (= l'ensemble des textes manifestés dans la diachronie, antérieurs au texte actuel mais qui contribuent à la création du modèle de production/réception-désigné par le sigle *PT*) trois types de stratégies : (problématique et terminologie esquissée dans : Popović & Deneš, 1979).



- (1) *stratégie d'appropriation-conversion*, lorsque le PT est placé tel quel dans un nouveau contexte communicationnel qui lui assure une nouvelle fonctionnalité socio-pragmatique ; lorsque l'invariant sémantique est converti à un nouveau code ;
- (2) *stratégie de déconstruction-traduction*, lorsque le PT est décomposé et que ses éléments sont traduits dans une nouvelle matrice (en fonction du système récepteur). Le nouveau texte d'une certaine manière interprète et explicite le PT par rapport à une nouvelle codification culturelle ;
- (3) *stratégie de médiation*, lorsque le PT ou le modèle virtuel, qu'il représente dans la mémoire des utilisateurs (producteurs/récepteurs) s'interpose entre des séries diachroniques de textes passés et présents :

3. Il faut noter que le fonctionnement de la tradition qui gouverne la communication littéraire lie dans une (méta) stratégie homogénéisante de (re) production de textes littéraires, aussi bien les systèmes producteurs que récepteurs (lecteurs, critiques, traducteurs, etc.) de la littérature. Cependant au regard de la diachronie ou du principe de codification

culturelle (l'idiolècte culturel), une échelle d'écart et de discordances (bruits) s'établit entre les finalités tactiques (modèles de production/réception) des deux systèmes producteurs et récepteurs. La thèse explicite d'un certain nombre de textes (textes d'avant-garde) étant à même de revendiquer l'écart maximal.



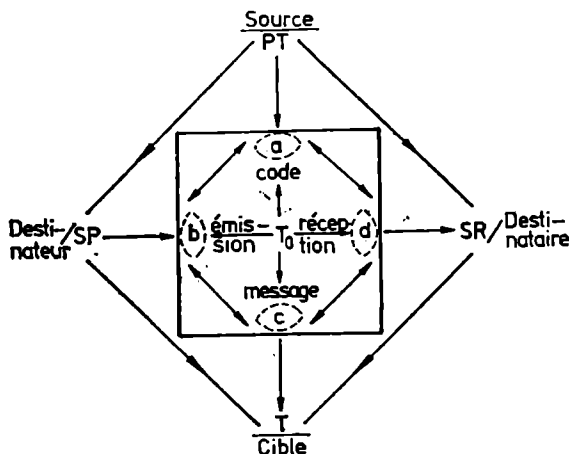
C'est en effet le degré de congruence et de divergence relative : (cf. le concept de circulation : Veron, 1977 : 18) entre les modalités productrices de la tradition dans une situation de communication donnée (synchroniquement) qui établit la visée stratégique du message textuel. Cette visée, même si chaque situation de communication s'inscrit dans un mouvement de changement, de révision du donné de la tradition (PT), est gouvernée par la recherche d'éléments et de structure de reconnaissance : dans le mouvement adaptatif ou déconstructif de la stratégie, trois systèmes régulateurs semblent commander la sélection des stratégies textuelles :

- (1) le système des normes génératives de la grammaire littéraire qui établit la base modélante du système littéraire à l'intérieur d'une délimitation de champ sémiotique ;
- (2) le système des normes interprétatives de la grammaire culturelle qui gouverne les processus de reconnaissance de la tradition à l'intérieur de situations de communication par les utilisateurs de textes ;
- (3) un système de concordances entre les modèles de programmation et les intensités d'actualisation de la tradition. Le transfert du PT au T suivant les stratégies précitées peut conduire à différentes intensités de reconnaissance. Intensités qui s'expriment au niveau de la fonctionnalité systémique des textes (rhétorique notamment), du statut de la représentation discursive ou du statut de la communication elle-même (situation interactive des systèmes (re) producteurs de communication : $SP : PT : T : T' : SR$).

II. (RE) PRODUCTION DE COMMUNICATION

1. La communication de la tradition fonctionne donc, dans l'évolution littéraire, comme une métastratégie d'actualisation de la production textuelle. Cette communication lie à un niveau métatextuel les instances communicationnelles constituant les sous-ensembles ou appa-

reils du système (re) producteur de la tradition : le schéma suivant est un prolongement du modèle communicationnel proposé par G. Genot (1976 :20) :



Le système global de la communication fait apparaître un double champ de relations et d'opérations de la stratégie (pour le cadre théorique : cf. Genot, 1979) :

- (1) un champ de formalisation métatextuel qui opère la mise en place (le positionnement systémique) du modèle textuel virtuel ; il peut correspondre grosso modo dans une première approche à la définition de la position « code » dans les termes du système textuel SP(PT)SR — T.
- (2) un champ de référenciation sémio-pragmatique qui consiste à actualiser et à placer le modèle virtuel dans le cadre d'une situation productrice de communication (SP — SR). C'est un tel cadre qui établit le modèle réel de la communication textuelle SP(T)SR — T'.

2. C'est donc le réglage entre une certaine image du texte, coproduite par les utilisateurs du système littéraire (SP, SR) à partir du système source de la tradition et en direction du système-cible de la concrétisation textuelle (T') qui détermine les conditions de production/réception de la communication du texte littéraire. C'est la positionnalité de ce réglage (+/-) à l'intérieur du champ sémiotique T (a, b, c, d) et tel qu'il sera traduit et transféré par une stratégie de reconnaissance de ces positions (les effets de reconnaissance n'outrepassent pas l'effet esthétique) qui assure la fonctionnalité du procès spécifique, pragmatique de la communication.

Toute situation de communication textuelle renvoie donc à un réseau sémiotique complexe et historisé de médiations intersystémiques. Ce qui est conceptualisé comme procès de communication met en fait en jeu un double conditionnement du procès productif : d'une part les conditions de production proprement dites (la matérialité de la

transaction textuelle) et les conditions de reconnaissance, d'autre part, de cette matérialité sous forme de modèles interprétatifs (par ex. modèles d'écriture et de lecture). C'est la distance variable entre ces modèles, telle qu'elle est médiatisée par l'interpellation d'un certain rituel de reconnaissance qui constitue l'horizon des effets discursifs d'un dispositif textuel. Une production textuelle ne peut être attestée que dans la mesure où les conditions de sa reproduction (sa représentation) sont engagées, communiquées, en d'autres termes, quand les conditions de sa matérialité sont reconnues « vraies » et pertinentes pour la fonctionnalité d'un système textuel littéraire.

3. Les changements opérés dans l'ordre diachronique de la communication se font ainsi autant dans le sens du dynamisme évolutif du système littéraire que dans le sens de la modification des médiations sémiopragmatiques qui lient la manipulation d'un champ sémiotique donné à une nouvelle situation de communication. Or c'est sur le fond de la tradition, c'est à dire d'un schéma relativement stable de prévisions et de reconnaissances textuelles, que se constitue l'horizon des situations possibles de communication organisées en modèles virtuels de production et de participation. La description d'une telle grammaire « où tout processus de production d'un texte est en fait un phénomène de reconnaissance » (Veron, 1977 :21) permet de mieux comprendre la nature de l'interaction communicationnelle des stratégies textuelles. Aussi bien les relations entre textes que les relations intrasystémiques des dispositifs textuels peuvent être établies sur la base des fonctions médiatrices (Wienold, 1978 :5) au sein du réseau de la sémosis textuelle. Leur positionnalité (position produite et productrice) permet de rendre compte :

- 1) du type de transformations et de révisions textuelles (structurales sémantiques) opérées sur un PT en vue de produire un texte-cible (T') ;
- 2) de la circulation des modèles qui orientent les conditions de la transaction textuelle ;
- 3) du travail métatextuel (idéologique) lié à la reconnaissance des conditions et des modèles de production et qui surdétermine tout le procès communicationnel ;
- 4) de la dissémination (ou mise en perspective : expliquant ainsi les effets discursifs intratextuels) du code à travers des sphères ou dispositifs d'opérativité productive (transcodage) ;
- 5) du mode de participation à l'exécution des séquences (re)productrices de la transaction textuelle et qui ritualise le « pratico-textuel » du PT.

III. L'OPÉRATION DE TEXTE

La communication textuelle littéraire, fondée sur l'utilisation de modèles interprétatifs de la tradition, c'est-à-dire d'une double grammaire de production et de reconnaissance (cf. Veron, 1977 :18), semble être la « modalité structurante » des dispositifs textuels. Les médiations mutuelles qui incluent l'ensemble des positions textuelles à l'intérieur d'une stratégie déterminée constituent l'horizon aussi bien systémique qu'historique

de la « productivité dite texte ». La corrélation, le passage, et le recouvrement historisé de ces positions communicationnelles (cf. Eckhard, 1979) constituent la validité empirique, structurale des dispositifs textuels. C'est sur cette base théorique qu'il faut peut-être radicaliser et fonctionnaliser l'argument fonctionnaliste lui-même : le texte ne peut être réduit à la réalité unidimensionnelle d'un « précipité de sens » ou d'une performance signalétique (signal d'une codification culturelle : Lotman & Piatigorsky, 1978) ou « fictionnelle » (cf. Iser, 1979) mais, redéfini par rapport à l'ensemble de la transaction communicationnelle qui le fonde. C'est à cette condition seulement qu'il est possible de réassumer la dimension historique des « fonctions textuelles » et de répondre à la question de savoir comment l'idéologie les transforme, les stabilise, les interpelle en effets de sens en produits textuels, à travers un champ positionnel. Ainsi tout texte, en tant qu'énergie stabilisée, ne serait jamais que le modèle virtuel d'une concrétisation souhaitable (cf. la notion de « Textverarbeitung » de Wienold) et rendue possible quand toutes les conditions de sa communication (y compris sa reproduction) sont remplies.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Althusser, L., 1970, *Idéologie et appareils idéologiques d'état; notes pour une recherche*. La Pensée, 151, p. 3—38.
- Genot, G., 1976, *Règles du jeu et règlement du texte*, CRLI, Université de Paris-Nanterre.
- , 1979 : *Elements of Narratives: Grammar in Narrative, Narrative in Grammar*, Papiere zur Textlinguistik, Hamburg : Buske.
- Eckhard, M., 1979, *Tradition et stratégie narrative: récit mythique et récit romanesque, deux exemples d'historisation des textes narratifs*. Communication pour le IX^e Congrès de l'ICLA, Innsbruck, 20—24. 8. 1979.
- , 1980, *Stratégie communicationnelle et champ positionnel de la narrativité* (à paraître).
- Iser, W., 1979, *La fiction en effet; éléments pour un modèle historico-fonctionnel des textes littéraires*, Poétique, 39, p. 275—298.
- Jauss, H. R. 1970, *Literary History as a Challenge to Literary Theory*, New Literary History, 2 :1, p. 7—37.
- Lotman, Y. M. & Piatigorsky, A. M., 1978., *Text and Function*, New Literary History, p. 233—244.
- Popovič & Deneš, 1979, *The Communicational Aspect of Literary Tradition*, Publikácie kabinetu literárnej komunikácie a experimentálnej metodiky, Nitra.
- Schmidt, S. J., 1978, « Some Problems of Communicative Text Theories », Dressler (éd), *Current Trends in Textlinguistics*, p. 47—60.
- Veron, E., 1977, *La sémiosis sociale*, Documents de travail et pré-publications, 61, Centro internazionale di semiotica e di linguistica, Urbino.
- Wienold, G., 1978, *Some Basic Aspects of Text Processing*. Paper presented to the 1st Synopsis Symposium of the Porter Institute for Poetics & Semiotics, Tel Aviv 27.3—1.4.1978.

THE HISTORICAL NOVEL AS POPULAR LITERATURE. NOTES ON THE SUCCESS OF THE ENGLISH AND AMERICAN NOVEL IN THE 19th CENTURY ROMANIAN LITERATURE

ILEANA VERZEA

The notion of popular literature which "as its simplest can be defined as what the unsophisticated reader has chosen for pleasure"¹ covers a rich area of genres and species whose common feature is accessibility, hence their appeal to the broadest category of readers of different social backgrounds. The notion of popular is larger than that of folk (the difference between "popular literature" and "folk literature" is terminologically clear in English; the confusion is produced by the term in Romance languages that covers two different notions). Determining for the limits of popular literature is the reception point of view; the term "popular" is consequently used in this article in the acceptation offered by the size of the audience. Restricting the area of the popular novel to the moral-sentimental problems, Yves Olivier-Martin adopts the same criterion of the determining target. Popular literature is for him "un ensemble des mythes adressés aux membres des classes populaires mais aussi bourgeoises, à travers lequel les lectures s'identifient aux types éternels de l'âme humaine, mais déformés, magnifiés, sous les différentes orientations de la mode, des impératifs commerciaux de l'édition. Surtout, le genre est populaire par son destinataire, le peuple". "Le roman populaire, c'est l'amour et la haine, ce sont les pulsions motrices de la vie; on les rencontre aussi bien dans les intrigues criminelles que dans les petites histoires pour mininettes"².

Popularity, a projection of collective desires and fears with a historical-social motivation, implies a (deliberate or fortuitous) agreement between the emitter and the receiver, converging interests, a coincidence of mental structures, a premise of communication founded on accessibility. The relation between the structure of feelings and the literature of the time is a materialization of the complex links between art and society. Popularity includes, but also goes beyond success, because decisive is not so much the composition as the number of receivers. Popularity, starting especially from the previous century, when the printing technology and the practice of dissemination made progress, has become a matter of commercial implications. The low price of such books (of literature, history, religious propaganda, etc.), and later on that of the reviews publishing *feuilleton*

¹ Victor E. Neuburg, *Popular Literature. A History and Guide*, Penguin, 1977, p. 12.

² Yves Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris, 1980, p. 13 and 177.

or serialized novels, was the key of their rapid and extensive dissemination among the reading public which acquired mass proportions. A problem of synchrony, popularity implies the fitting of the work to the contemporary public taste; that does not mean that popularity cannot be prolonged or transmitted. The popularity of translations more often than not repeats that of the original; the guarantee coefficient of success plays no negligible role in selecting the titles for translations. Popularity does not exclude, nor does it imply, criteria of value. Historical, mystery, science-fiction stories written by great authors can be popular as well as other novels of no quality, subproducts of the genre that exploit a pattern which had been successful. It would be wrong yet to think that popularity is always in an inverse ratio to quality; hence considering the popular novel as paraliterature. Writers whom literary history places in the first ranks can at the same time be authors of popular literature; suffice it to mention the names of Charles Dickens and Mark Twain. The fact that Walter Scott is mentioned in a study of translations next to G.W.M. Reynolds is a proof of the contemporary agreement between the intention of the emitter and the receiver's expectation (*Erwartungshorizont*), an agreement to be accounted for historically and socially by the study of collective mentalities. Popular novels, for example, can also be seen as a mutation within the literature of delight, which took place when the imagination got free from the censorship of traditional principles³. As well overdoing the analogy, "colportage" didactic literature can be seen as a result of the successive mutations operated by degradation in the literature of wisdom⁴. We have therefore considered as popular novels those fiction works which by theme and expression imply the large audience, a non-élite fiction as intention and reception.

The study of reception in terms of the theory of communication, of the author-reader relationship as partners in a dialogue, shifting the emphasis from the creator to the consumer, is equally interesting for sociology (the mass reading public, the historical-social environment, the development of school, of the print, of the press, of the distribution network, etc.) and comparative literature (the emitter-receiver relation) as modern methods of investigating the connections of the literary phenomenon, making it relevant especially in diachrony. A reader's literary history is one of the basic purposes of the *Rezeptionästhetik*⁵.

The novel is the highest step in the evolution of popular literature. We dwelt upon it as a significant popular genre as a bearer of social and aesthetic implications of great importance (see the interesting critical literature from René Bazin and Maurice Talmeyr to Henri Cazals and Yves Olivier-Martin, in France, Hans Jörg Neuschäfer, in Germany, M. Dazial, Bruce Tolley and Victor Neuburg in Britain, etc.); on the other hand, the circulation of the novel illustrates one of the most fertile ways of contact with a foreign literature, stimulating for the initiative of

³ See Alexandru Duțu, *Imagini mentale și structuri literare: mutația din secolul 19*, in *Modele, imagini, privilegiți*, București, 1979.

⁴ See E. A. de l'Étang, *Des livres utiles et du colportage comme moyen d'avancement moral et intellectuel des classes rurales et ouvrières*, Paris, 1866.

⁵ See H.-R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M., 1970; precious suggestion in the articles published in "Œuvres et critiques", II, 2, 77–78.

the receiving national literature; the novel is also a genre alive, liable to modifications of its traditional nuclei, which proves the demand of consuming literature, the only able to make for the cinematography and television boom.

From the sphere of the popular novel, we have selected the historical novel (on the pattern of adventure and fictionalized events), not forgetting that the frontiers of the genre are subjectively labile. Some researchers exclude this category from the popular novel, whose area covers in their opinion only the sensational or the sentimental novel. Rigid delimitations are not recommendable, and the more so in the case of a genre which is not strictly aesthetically determined. The historical novel that acquires identity and autonomy in Europe in the romantic period, when consciousness became sensitive to the sense of history (the past was deemed important in making up the national being) is a species whose topical character is demonstrated by the great number of books inspired from historical events and personalities. The genre has gradually enlarged and modified its scope, so that novels by Scott, Vigny, Hugo, Dumas, Manzoni, Thackeray, Flaubert, C. F. Meyer, Tolstoy, Sienkiewicz, H. Mann, Merejkovsky, Zweig, Sadoveanu, etc., different in point of conception on the literary approach to history, require one more term to precise their belonging to certain trends: the romantic historical novel, the realistic, the Parnassian, the "reportage" historical novel, etc. To the same category belong the hybrid literary productions of historical evocation usually dedicated to the youth, as supplements of colourful details to schoolbooks, or the romances, popular novels equivalent to cinematographic super-productions that invaded the market of the 1950's and 1960's. The scope of the historical novel is thus extended and overlaps other species: the social, documentary, adventure, journalistic novel.

The reasons why we dwell on the historical novel, whose basic, "classical" (says G. Lukàcs) moment in shaping the narrative prose is to be met with in Romanticism, and which, according to Thibaudet, accomplishes the actual revolution in the literature of the time, are numerous: On the one hand, the romantic historical novel, which continues the Gothic fiction, from which it inherited the temptation of the miraculous that increases the historical colouring, can overlap the adventure novel illustrating a hypostasis of the historical novel. The differences, when it is hard to make, are as a matter of fact irrelevant; the reader's consciousness decides upon it. *The Black Arrow* by R.L. Stevenson or *The Mutiny of the Bounty* by Sir John Barrow can be equally considered historical or adventure fiction. A drastic disjunction in such a case is insignificant, although the priority of the author's interests determines the category of those novels in which the level of history coincides with that of adventure, as it happens in the works of Scott, Dumas, Hugo, Sienkiewicz, Fenimore Cooper. Important is the fact that the romantic historical novel may have the attributes of a national epic, in which the revival of the past becomes a political instrument in the present.

The premises that Raymond Williams⁶ established for the expansion of popular literature in 19th century England may be valid *mutatis mu-*

⁶ Raymond Williams, *The Long Revolution*, Penguin, 1961.

tandis in the Romanian provinces : the technological (the print), the institutional (education, reading rooms, the press, the inexpensive printing collections towards the end of the century), the political-social (the development of trade, later on of industry and the emergence of new social classes and categories) progress, as well as the evolution of mental structures (models for humanity). The interest in the novel became ever more apparent in the Romanian provinces, after a period that had rejected it as a frivolous genre ; a proof is the relatively large number of titles showing starting from the 1850's the orientation to Romanticism in a tendency of European synchronization. The epic character of the reading taste is not the equivalent to a saturation of lyric or of the drama. The appetite of romance of the Romanian reading public whose structure becomes ever more democratic (tradesmen craftsmen, clerks), makes little critical distinction between good and bad literature. Following the translation of fiction works made in the epoch⁷, and knowing that translations have been a stimulus of the native inspiration, it is significant to notice the frequency of the names of Walter Scott, Bulwer-Lytton, M. E. Braddon, Dickens, A. Conan-Doyle, G.W.M. Reynolds, H. G. Wells, Ed. Bellamy, J. Fenimore Cooper, Harriet Beecher-Stowe, Anna Katherine Greene, Bret Harte, Captain Mayne Reid, Lew Wallace, illustrating British and American fiction. The obvious differences between those names, both in point of value and in point of species (historical, social, adventure, detective, anticipation novels) do but confirm the flexibility of the popular novel : their common denominator is the accessibility and the response of the audience. And one should not forget that many boyars could read English and American novels in the French versions that were available in the reading rooms and in the bookshops of the time.

The qualities that had ensured a rapid popularity in their own countries for Dumas-père or Scott proved in their turn to be good for literary "export", which has contributed to their European fame : a high degree of accessibility signifying an exponential character based on the deep affinity between the creator's sensitivity and that of the reading mass. Such features of the popular historical novel as the dynamic plot, the eventful and spectacular epic, the minuteness of the historical make-up are a compensating reward for the shortcomings of composition, for the shallow characters lacking an ethic and psychologic motivation ; a fact to be accounted for by the ideal dimensions of the here who, descending from a legendary prototype, is a man of action and not of meditation.

On the one hand these novels answer the imperative of the time, the historical novel being a conquest of the past : it stimulates the national bravery, seconds the awareness of history and mobilizes the civic spirit, gives civic and moral commandments in an ingenious fictionalized form. "And since the supreme criterion of social order is the national state, the historical novel in its romantic variant is eventually a *sociogenesis*. In areas of culture deprived of a national state, the novel gets the mission

⁷ See the respective chapters from the *Bibliografia analitică a periodicelor românești. 1790–1858*, vol. I, and II, Bucharest, 1967, and from *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859–1918)*, București, 1980, vol. 1.

to assume it" ⁸. On the other hand, they answer the expectations of an audience eager of romance. The receivers are thus prepared to know and become familiar with a work with which they can identify themselves (in an ideal and sometimes illusive way), or which meet their need for entertainment; for the average consumer of literature the novel is first of all an act of life and not an aesthetic one. The mentality of the epoch is nurtured by the idea of reading as a means of escaping the routine, as a compensatory refuge into an idealized world which is usually the heroic world of exemplary virtues: valour, loyalty, honour, devotion. "Preoccupation with the past and hope for future bliss meant that the present could be endured. This is what romance readers wanted — a story which could take them out of the present, out of the crowded homes and poverty. A penny was not too high a price to pay for such escape from reality" ⁹. Reading purely romanesque novels, in the traditional meaning of the word — "Doric", Nicolae Manolescu ¹⁰ recently proposed — becomes a handy substitute of life experience, a fictitious form of self-achievement.

Among the tens of titles covering the literary headings of a great number of journals throughout the last century the names of Walter Scott and Alexandre Dumas-père cut no poor figure at all. The books of Dumas, the most popular writer of historical novels as frequency of translations and as circulation of novels, a frontier literature placed between the historical novel and the novel of adventures, enjoyed by generations of readers, are still today a favourite entertainment of young people. What they actually give is not a first level romance processing of reality, but a total fictionalization of history which lends but the names of personalities, events and epochs to an imaginary plot. The metamorphosis is made by the author who speculates the epic, the spectacular, the picturesque, adapting history to his narrative needs, modelling the subject-matter and the characters by the laws of verisimilitude and not by those of historical truth.

Different is the contribution of Walter Scott. "The great extensive accomplishment of modern epic forms, Lukàcs says in *The Historical Novel*, has been made by Walter Scott by fusing the closed total epic form with the conscious historical and social character of the content, both on the whole and in its details". The popularity of Scott's ¹¹ novel is due, beyond the major sense of historicalness, to the continuity of those elements that had secured before him the public success: the Ossianic colours, and especially the Gothic ingredients — medievalism, mystery, the adventure, the sensational ¹². The Gothic "recouvre dans tous les cas l'usage d'une architecture médiévale, la présence réelle à des degrés divers — de l'Au-Delà, et une atmosphère particulière, faite d'angoisse et de

⁸ Tudor Olteanu, *Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea*, București, 1977, p. 90—91.

⁹ Victor E. Neuburg, *Popular Literature*, op. cit., p. 230.

¹⁰ Nicolae Manolescu, *Doricul, ionicul și corinticul and Arta de a începe romanul românesc*, in *Area lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, 1980.

¹¹ Raymond Williams in *The Long Revolution*, op. cit., writes that 11,000 copies were sold from *Marmion* in one year, and 10,000 copies from *Rob-Roy* in a fortnight.

¹² See Reginald W. Hartland, *Walter Scott et le roman "frénétique". Contribution à l'étude de leur fortune en France*, Paris, 1928.

mystère" ¹³. To all this the level of ethic confrontations in which virtue eventually overcomes the evil is to be added. With Scott's name that had been part of Ion Heliade Rădulescu's project of a universal library should be connected the earliest Romanian translations from English fiction as well as the first critical notes on this literature; the critical bibliography about Scott was equivalent with that about Shakespeare for the drama and about Byron for poetry ¹⁴.

The demand of historical novels continued throughout the century, but in the late 80' the numerous imitations led to a degradation of models. Conforming themselves to the demand that ensured their profit, the editors published ever more numerous novels in serials; the commercial aspect is easily transparent from the advertisements preceding the translations in newspapers and magazines. The term of "sensational" is indiscriminately applied to works which by their own structure refuse such a belonging. The series of historical fanciful narratives ¹⁵ is opened by Bulwer-Lytton's *Last Days of Pompeii*, a novel which translated into Romanian ¹⁶ demonstrates the interest in the suspense evocation of history. Bulwer-Lytton's novels are one of the late embodiments of the English Gothic novel, which, under the excuse of medieval inspiration, stages a series of terrifying adventures. The taste of "curiosity" is a pseudo-scientific interest; it cannot be mistaken for the interest in science fiction, for it coincides with that fashion of finding sensational explanations for historical or natural phenomena insufficiently elucidated. Incorrect would be the assimilation of Bulwer-Lytton's novel with Flaubert's novels inspired from the antiquity, be it only for the minute pictorial evocation of an exotic history. They are sooner related with the novel of Nicholas Patrick Stephen, Cardinal Wiseman, *Fabiola seau Baserica Catacumbelor* ¹⁷, whose moral and religious character is by far more conspicuous, and especially with Lew Wallace's popular *Ben-Hur*, or with Charles Lloyd's historical forgeries, so popular in Jul. Giurgea's translation in Romania between the two world wars.

The discrepancy between the public demand and the educational purposes of the "wits" of the epoch is demonstrated by the articles that condemn that tendency, drawing, on the one hand, the attention to the difference between historical literature and degraded imitations, and on the other hand, warning on the risks of morally and aesthetically corrupting the readers ¹⁸. Worth noticing in this connection that although the

¹³ Maurice Lévy, *Le roman "Gothique" anglais 1764—1824*, Toulouse, 1968, p. 388.

¹⁴ A bibliography of the translations and critical commentaries on Walter Scott's work is that of Elena Lazu, *Opera lui Walter Scott în România, Analele Universității din București, Limbi germanice*, 1973, p. 141—150; see also the two *Bibliographies* mentioned in footnote 7.

¹⁵ Sir Carl Rouchingham, *Cel de pe urmă Egmont*, Iași, 1853; H. Shorthouse, *Umbra lui Trafford*, Națiunea, 1882, 43; Baroness Orczy, *Cavalerul dreptății*, București, etc.

¹⁶ Besides the translations published in periodicals, we mention: *Hristianismul la începutul său. Estract din Cele din urmă zile ale Pompei*, București, 1836; *Ultimele zile ale politiei Pompei*, Iași, 1853—1856; *Ultimile zile ale cetății Pompei*, București, 1908 etc.

¹⁷ Cu iertarea Eminenței Sale, tradusă de membrii Societății Bisericesci-Literare a teologilor romani din Viena. Vienna, Tiparul Mechitaristilor, 1863.

¹⁸ See the article of Calion in *Adevărul de Joi*, 1899, 28, p. 4 about the historical novel, and the article of Ulysses de Marsillac, *Despre cetirea romanelor*, in *Românul*, 1860, 272, p. 823.

number of obscure writers translated is large, it is only the important ones that enjoyed the credit of commentaries. It is easy to understand therefore that the references to Bulwer-Lytton are by far less numerous than those to Scott even in the last century. And as far as one can speak of an influence, rather of a creative assimilation, it is only Scott's work that can be considered a stimulus not in detail borrowings but in the context of the entire influence exerted by the novelist's vision on the romantic historical perception of Michelet, Quinet, Thierry and on European literature in general. The interest in history paved the way for the earliest original experiments of historical prose in the Romanian provinces of V. Alexandrescu-Urechea (*Logofătul Baptist Veleli*, 1855), of Al. Pelimon (*Hoții și Hagiul*, 1853, *Crimeea sau Campania oștilor aliate la Sevastopol a.o.*). Numerous other "historical novels" by I. Dumitrescu (*Radu Buzescu*, 1858), Ath. Marienescu (*Petru Rareș, principele Moldavei*, 1862), N. D. Popescu (*Radu al III-lea cel Frumos*, 1864, *Junețea lui Mihai Bravul*, 1872) claim their inspiration from the past. Resorting to models is but part of the general orientation to exemplary prototypes, for the maturity of the genre in Romanian literature had occurred in the short-stories of C. Negruzzi, Odobescu and Hasdeu.

Holding a place apart in the historical novel, mentioned in this connection for their popularity in the Romanian provinces, Fenimore-Cooper's stories and Harriet Beecher-Stowe's book make the transition towards the fiction of adventures and the social-political novel. If moral aspects are interwoven in the narrative that first and foremost focuses the reader's attention in the *Leatherstocking's Tales*, Harriet Beecher-Stowe's popular roman à thèse, written as a human and artistic document in an epoch of strong movements against slavery, is a political novel, inspired from immediate history, with deep-going echoes in the national reform movement.

The translation of the novel one year only after its publication in a volume was not an accident, but a functional moment in the Romanian literates' progressive and democratic campaign for emancipation. It is a period when the liberal youth were agitated by the problem of liberating the Gypsies, a problem partly solved in 1844 and completed in 1855. Gazettes and magazines published articles, comments, stories about the life of the negroes on plantations or exposed the shameful institution of Gypsy serfdom. Kogălniceanu's surveys on slavery, Alecsandri's *Istoria unui galbăn*, different translations (Kotzebue's *Robii*, 1842, and *Familia africană sau sclava întoarsă la credință*, 1853) illustrate the determination of the Romanian intelligentsia to fight "this black blemish in the social history of all peoples which is still maintained in spite of the age, by nations that call themselves Christians"¹⁹. The first Romanian translation, *Coliba lui Moș Toma sau viața negrilor în sudul Statelor-Unite din America*²⁰, accompanied by a "historical outline on slavery" by Mihail Kogălniceanu, was a success, proved by the reprints and by the requests for subscriptions. The second version followed in the same year, *Bordeiul Unkiului Tom sau Viața Negrilor în America*²¹. Both translations were appreciated by

¹⁹ M. Kogălniceanu, *Ochire istorică asupra sclaviei*, preface to the first version.

²⁰ Translated from the French by T. Codrescu, Iași, 1853.

²¹ Translated from the French by Dimitrie Pop, Iași, 1853.

the reviewers as literary and civic activities. A dramatization of the novel was staged in Bucharest in 1860 and 1867, under the title *Sclavia sau coliba unchiului Tom*. Mention should also be made of an original story inspired from the American novel, *Coliba Măriucăi*, partly published by V. Alessandrescu/Urechea/ in the 1855–56 *Zimbrul*, depicting the humiliating life of Gypsy serfs. The author himself acknowledged Harriet Beecher-Stowe's influence, as well as the explicit emancipating purpose of his work: "Anyway, the novel *Coliba Măriucăi* brought me the praise of the late unforgettable voivode of Moldavia, H. M. Grigore Ghica himself . . . Who knows, reading about the injustice suffered by poor Vasile, the Gypsy, of *Coliba Măriucăi*, may have also contributed a little to the glorious great act of emancipating the serfs".

The historical novel, allowing the *feuilleton* novel of French origin, the "mystery" story or the sentimental romance to take its place in journals and magazines, continued to be translated in cheap collections of publishing houses in the late 80' and 90'. But the native productions started a competition, speculating the readers' taste for the pseudo-historical romance. A specific variant emerged at the boundary of the popular historical novel and the adventure story: the outlawry novel (as well as the *banditti's* novel, as an outgrowth of the picaresque, G. Călinescu shows) in the last quarter of the century, have a strong social substratum and an obvious redeeming purpose, when they are not overridden by crimes or obscenity. This native variety of popular historical fiction, first sprung from local oral traditions, of a great circulation in its time, cannot be considered an emanation from foreign models. And even if the author of an outlaw series of novels as N. D. Popescu praised among his masters "the French novelist Alexandre Dumas and the English novelist Walter Scott", that is an influence mediated by *feuilleton* subproductions, doubtful succedanea of historical novels or of adventure novels, important is the naturalization of the genre, the capability of an original processing of the formulae of an international reputation.

The temporal limit to these notes is no arbitrary boundary between the centuries, but a significant date in Romanian literature: the year 1904 marks the publication of a historical novel that confers aesthetic citizenship to the genre. With *Șoimii* Mihail Sadoveanu announced the directions of the Romanian historical novel, nurtured on European sources, yet becoming gradually emancipated by the maturity of its conception and art.

DICKENS CRITICISM IN ROMANIA BEFORE WORLD WAR II

GRIGORE VEREȘ

To be open to currents of ideas from abroad means, implicitly, to possess in your own cultural structures elements which favour and, often, even claim the taking over of values — not mechanically, of course. The circulation of a writer's works in Romania, the attention he has enjoyed from our critics, can tell us much about the works themselves and about the receiver, according to the widely recognized principle that only those works are received for which there is an internal demand.

In the modern Romanian culture a steady increase of the public's interest in other peoples' cultures may be noted. The translations which appeared in periodicals and in book form, and the commentaries on foreign literary phenomena written by specialists are sure indications of a preoccupation arising out of a compulsive urge to know.

Wishing to become acquainted with the British cultural achievements, sensitive to the spiritual values of that country, the Romanians have duly appreciated any manifestation of similar interest coming from the English, with the full conviction that Romanian spirituality can not only *borrow* but also *create* values.

Taken as a whole, English literature has enjoyed, in the last two centuries, a growing attention in this country. Conditions have not always been quite favourable to the reception of English literature. Social and political circumstances have influenced the exchange of values between our countries but, as Ileana Verzea has shown, "the early and extensive contacts with English literature entitle us to speak of a really systematic reception of English literature"¹.

Although translations from it were not as numerous in the nineteenth century as, for example, those from French or German intermediaries, it can be said that the English writers with a powerful echo on the continent came to be known through representative works. Translations were made from the great English writers of past centuries like Shakespeare, Defoe and Swift, from the more recent ones like the Romantics, Byron, Wordsworth and Walter Scott, but also from contemporaries like Bulwer-Lytton, Charlotte Brontë and Charles Dickens.

Dickens' reputation had been established in Europe almost as quickly as at home. Translations from and commentaries on his work in countries such as France and Germany have a direct bearing on his reception

¹ Ileana Verzea, *Anglia văzută de români*, in "Secolul 20", București, 10—11—12 (1978), p. 63.

in this country. The continental "mirror" played an important part in determining Dickens' fate in Romania. But the local conditions and historical circumstances obviously decided more than any other single factor his fortune in our culture. Or, as Alexandru Duțu pointed out, important "changes in mentality" bring about significant modifications of attitudes toward cultural and literary phenomena².

An explanation for the poor reception of Dickens in Romania in the last century can be found in the lack of definite points of contact between, on the one hand, the public literary spirit, the preferences and tastes engendered by the very nature of the sociopolitical circumstances of our nation, which underwent in the course of its evolution in the first seven decades one of its most troubled periods, and on the other hand the conservative spirit of bourgeois stabilization peculiar to the Victorian Age.

Dickens' name was first mentioned in Romania in 1842, and two years later a translation of one of his sketches appeared, but his novels were to receive attention much later. It is at the end of the century, as a result of the literary movement initiated around the "Contemporanul", that a steady interest in Dickens was to lead to the first translation of one of his novels — Sofia Nădejde's rendering of *Hard Times* (1894–96). Various versions of some of his sketches, Christmas books and stories as well as fragments from his novels, appeared at regular intervals in literary magazines or in separate volumes, both before and after *Hard Times*. However, the full translation of other novels had to wait until the late nineteen-twenties when *Pickwick Papers*, in part, and *David Copperfield*, in complete translation, finally came out, the latter in the version of V. Demetrius, a novelist who was himself much concerned with the social significance of literature. The novelist Ion Pas then translates the complete *Pickwick* just before the war, while Teodora and Profira Sadoveanu bring *Oliver Twist* to light as the nation is heading for new horizons in 1944. A massive translating activity started as soon as the new social and cultural conditions created by the democratic regime made it possible and imperative that Dickens should be given the place he deserves in the Romanian literary landscape. We shall soon be able to possess in our libraries the complete Dickens in Romanian.

As soon as the Romanian critics became aware of Dickens' art, they tried to interpret it from the standpoint of an approach that was neither narrowly aesthetic nor exclusively dogmatic. By briefly noting their views, we aim at tracing a path through a "complex of argument"³ fully understanding the general predicament of literary criticism which evolves with society and ways of thinking. We quite fully agree with Graham Hough that :

no criticism is final. It is always contingent on the historical process and the state of social evolution. With every change of historical phase the literature of the past requires to be reinterpreted, and the critical questions are never closed because the existing canon is not a closed series... The critic is situated in history like everyone else, and cannot escape his situation⁴.

² See Alexandru Duțu, *Modele, imagini, priveliști*, Cluj-Napoca, 1979.

³ See Philip Hosbaum, *Theory of Criticism*, Bloomington, 1970.

⁴ Graham Hough, *An Essay on Criticism*, London, 1966, p. 6.

Progress in criticism is not always linear. Quite often we find that there are many sound ideas in studies written in the past when critics did not make use of the critical jargon or the investigative possibilities of more recent schools of criticism. We do not mean to say that students of literature should now return to past authorities for learning about Dickens, but we do feel that their contribution is worth pointing out. The Romanian critics writing about the English novelist have left many sound judgments, and it is only fit to pay tribute to our predecessors by bringing their contribution out into the daylight.

The first highly accomplished work which dealt with the aesthetics of literature in this country was Radu Ionescu's *Principles of Criticism*, published in 1861. The role of criticism in spreading knowledge about the literature of various nations, in making the public aware of the general movement of ideas, is emphasized in this work:

When criticism helps us to know the literature of various nations and to appreciate it at the right value, we come to know the development of ideas in many countries, the influences that were exerted upon them, and the connections which are established between them⁵.

The views expressed by Radu Ionescu had existed for some time, as one can see in the writings of I. Heliade-Rădulescu, Alecu Russo, George Barițiu, Mihail Kogălniceanu, and others⁶. It is no mere coincidence that in the year when *The Principles of Criticism* appeared we find the first reference, in a critical context, to the works of Dickens. This cannot be considered without meaning for the stage reached in our further integration in the general movement of literary and aesthetic ideas.

The beginnings of the aesthetical approach to the novel in Romania, traced to a letter by Radu Ionescu published in "Independența" in 1861, are connected with the name of Dickens. Nothing of critical value about the novel had been written until then, so perhaps it is not at all surprising that Dickens as a novelist should have received less attention. The letter in question accompanied a fragment of a novel entitled *The Don Juans of Bucharest*. Radu Ionescu claims in this letter that:

England has not a *Comédie humaine*, but it has Dickens' and Thackeray's fascinating novels of manners. With real talent and a profound power of observation and in a very lively style, full of movement and poetry, they portray for us exceptional scenes and characters from the life of the English society⁷.

In a period when the Romanian novel was emerging as an independent literary genre, the achievements of Dickens and Thackeray along with those of Balzac were given as examples of the possibilities of this genre which has "a great variety of forms and can describe for us everything".

The news of Dickens' death reached the Romanian public through a short notice that appeared in "Familia", in June 1870:

Dickens has died. Boz, the great English author, the great novelist of the modern world, is no longer among the living. His works *Bleak House*, *Oliver Twist*, *A Tale of Two Cities* are quite well known, and there is no need to demonstrate the literary greatness of the eternal Dickens⁸.

⁵ Radu Ionescu, *Scieri alese*, București, 1974, p. 110.

⁶ See Florin Mihăilescu, *Conceptul de critică literară în România*, vol. I, București, 1976.

⁷ Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 317.

⁸ "Familia", Pesta, VI, No. 24, 7/19 iunie (1870), p. 284.

The same magazine subsequently published more detailed comments on Dickens' life and work. Brief references to Dickens can be found in various articles and reviews that appeared in the next decade in parallel with the spreading of his work through translations in all the Romanian provinces.

"Noua Bibliotecă Română" carried a perceptive and well-documented study about Dickens' art in its third number of 1883. Its author was a writer himself. We learn this from the opening words of his commentary, in which he makes reference to a critic who had found his novel faulty, unworthy of comparison with any of Dickens' novels. Admitting that his humorous writing was very defective, he said he considered himself "rather flattered" that a challenging critic denied him the right to be compared to Dickens: "Flattered indeed, because if that novel reminded the reviewer of the writings of the great English humorist, then it must have some grain of humour"⁹. After some bio-bibliographical information about Dickens, and an analysis of his art with emphasis placed on its realistic and poetic features, the author of this study sees Dickens mainly as a humorist, and refers to "exaggerations in his art which often harm aesthetics".

Romanian critical and aesthetical theory in the 1880's and 1890's came under the positive influence of Titu Maiorescu and C. Dobrogeanu-Gherea. Their personalities were complementary, each of them stressing what he considered more worthy of attention, but working toward the same goal: the creation of an original and valuable national literature. Maiorescu dominated the scene by the clarity of his aesthetic conceptions in which one could perceive the disciple of the German philosophers. Gherea, on the other hand, more heterogeneous in selecting his formative sources, proved a wider opening toward the whole literary phenomenon, accentuating its contemporary tendencies toward a greater closeness to life, as these tendencies made themselves felt in the European naturalistic novel. Advocate of the principles of historical materialism, it was natural that with him the ideology of the writer should be essential. But the fact that both Maiorescu and Gherea were from the beginning great admirers of Dickens can be an indication that their elective affinities came close to identification when a great writer was involved.

Maiorescu's attitude regarding Dickens crystallized when still a student in Austria and Germany. In his *Critice*, he mentions *David Copperfield* side by side with *Madame Bovary* and *A Hunter's Memoirs*. Rejecting the productions of French naturalism, Maiorescu showed a preference for the English novels. Dickens (Boz) he read and re-read, finding him a "warm writer" who displayed great mastery "in provoking sympathy for the misery of the lower classes"¹⁰. Maiorescu's point of view became widespread in the Junimea circle where, as far as we know, Dickens enjoyed a favourable reception. In an article published in the Junimea review "Convorbiri literare", Al. Gr. Suțu¹¹ offers Dickens together with

⁹ Charles Dickens (Boz), in "Noua Bibliotecă Română", Brașov, II, (1883), pp. 47—48.

¹⁰ D. Zamfirescu și Titu Maiorescu *În scrisori*, (București,) Casa școalelor, 1944, p. 363.

¹¹ Al. Gr. Suțu, *Studii asupra romanului realist din zilele noastre*, in "Convorbiri literare", Iași, 65 (1884).

Thackeray and George Eliot as a model for the kind of poetic realism the Junimea critics wanted to find in Romanian fiction as well.

Gherea did not write extensively about Dickens, but the references we find in some of his studies are sufficient for us to gauge the critic's opinions regarding the English novelist. These references become valuable because they set the standard for many other critics whose views and sympathies coincided with Gherea's.

In his essay *Citizen Artists*, Gherea praises Dickens' work warmly because "from the first to the last line in Dickens everything is permeated by the deepest love and compassion for the poor, the oppressed and suffering people. Even more than Victor Hugo he could say, « I have pleaded throughout my life for the cause of the common and oppressed people »"¹².

When writing about Eminescu and the element of fantasy in poetry, Gherea used the example of Dickens' *Christmas Carol* to illustrate his idea of fantasy: "The picture of misery which is displayed in these 'stories' is frighteningly and appallingly real. Fantasy was only the handmaiden, or rather the frame of the picture, but its content is as real as life"¹³. Characterizing the English literature of the last decades of the nineteenth century, he is of the opinion that Swinburne, Rossetti, and Morris could not be compared with their predecessors of genius like Shelley, Keats, and Byron; nor could the novelists be compared with Dickens, Thackeray and George Eliot.

At the turn of the century, the name of Dickens is more frequently mentioned by our critics. His achievement becomes a standard of reference, being singled out, sometimes along with that of other great writers of world literature, as a model for our writers. The articles rarely go into details of critical analysis. On the whole they are laudatory, and show that there was a sincere enthusiasm for the profound humanism found in Dickens' works. In the West at about this time a reverse trend in Dickens' fortune started to set in. The new ideas about the aesthetics of the novel, which were to crystallize towards the end of the century, influenced to some extent the discussion of Dickens' artistry.

Western critical opinions on Dickens found their way into Romania mainly through the French "channel". Especially those readers who knew French came across a diversity of views in the French books or magazines entering the country and thus soon became familiar with what H. Taine, Hennequin or Brunetière had written about Dickens. But the opinions of English critics, too (such as G. K. Chesterton), were first known from French sources.

The centenary of Dickens' birth occasioned ample commentaries about the Dickensian heritage, in 1912. A chronicle in "Tribuna" referred to the regrettable fact that Dickens was too little known in Romania through translations, specifically mentioning *David Copperfield*, which is "a masterpiece of verve, affection, observation, psychology". We have here an example of the appreciation Dickens' autobiographical novel receiv-

¹² C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, București, 1967, p. 506.

¹³ C. Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, p. 170.

ed from those who had succeeded in reading it even before translations of it appeared. Dickens was commented upon with warmth primarily for his pages of social criticism, in which the children's fate is in the foreground. The critic points to Dickens' art, especially the irony with which he withers human selfishness. Dickens is a rebel, but his rebelliousness does not ask you to turn from a victim into a tyrant. As regards the way his novels end, the critic explains that "honesty and virtue most often triumph in his novels owing to that mysterious immanent justice, which in vain do the positivists stubbornly deny", and emphasizes that "it is not the denouements that interest us particularly in Dickens' novels but the studies of character, which he makes with a rare mastery, and the gusto with which he knows to mock at the human comic and ridiculousness"¹⁴. Showing that in *David Copperfield* Dickens is a great master in the study of some pathological states, including madness, which ranges from mild and inoffensive dementia to the furious one, the critic dwells on Dick's case of madness. Besides *David Copperfield*, *Dombey and Son* too comes to the attention of this critic. In this novel, Dickens reached "the hallmark of his art". The novel is considered worthy of comparison with pages written by Tolstoy, Dostoevsky, and even Balzac. Impressed by the short life of that precocious child Paul Dombey, the Romanian critic recalls the scene in which the child feels his approaching end whose mystery he seeks in the impenetrable infinite of the ocean with waves murmuring so enigmatically, and compares it with the scene in *War and Peace*, in which Prince Andrey, wounded and lying on his back, looks at the vast sky above his head: "Yes, so powerful is at times Dickens' talent of evocation. Why has he not been translated yet into Romanian?"

Shortly after this article, "Tribuna" published an extensive study¹⁵ about Dickens' life and work. This time the novelist is not praised for artistic values. He is a popular writer, but not a great one. He lacks profundity, a broad and harmonious view of life, a logical and true-to-life narrative, a suggestive power of creation. Despite such shortcomings, Dickens enjoyed the greatest popularity because he was the first writer to have approached the lower classes with love and interest, defending them with enthusiasm and discovering in them virtues of which the rest of society was not aware until then. A parallel is drawn between Dickens and the Romanian poporanist writers whose main aim was to arouse sympathy for the humble people in the countryside.

Seven years after the articles in "Tribuna", we find a short but challenging intervention in favour of Dickens in "Însemnări literare". Coming from the pen of Garabet Ibrăileanu, who had in an earlier article placed Dickens among the "fighting artists", this intervention has a special significance. The main stress is laid on the need to reestablish Dickens' image which had suffered because of some aestheticians. Ibrăileanu reaffirmed the attitude previously expressed by Maiorescu and Gherea about the work of the English writer. He did this from the perspectives which the more recent events gave to the literary discussions, and showed that Dickens enjoyed wide popularity among intellectuals with democra-

¹⁴ *Ceva despre Charles Dickens* by A.C., in "Tribuna", Arad, XVI, (21 I 1912), pp. 3–5.

¹⁵ *Centenarul lui Dickens*, by Ad, in "Tribuna", Arad, XVI, No. 23, (10 II 1912),

tic views in spite of the way he was treated in some European circles ; "The overflowing life in his work, the frank expression of his attitude, his democratism, his direct and at times familiar style did not suit the taste of latter-day modernists" ¹⁶. Ibrăileanu perceived in Dickens' work the creative genius and a great heart. Dickens' rare quality was that of being, at the same time, "a great writer and a revolutionary". In these works an answer was given to those who had expressed reserves about Dickens' art. Ibrăileanu did not hesitate to characterize the English novelist as a great artist of the pen, and a writer with democratic views, the two sides being seen as inseparable :

It can be said that of all the great European writers, only the great English novelist has expressed that ideology which forms the substratum of all the movements of regeneration and reawakening on the continent and elsewhere in the nineteenth century. Through the way he portrays social conflicts, ridicules the upper classes, their rascality, cruelty, and hypocrisy, through the way he brings out the living and healthy fund of the common people, through the merciless criticism of all the old-fashioned and unjust institutions, through the generous soul of the fighter for justice, which permeates every page, his work has done and changed more than any reformist and even subversive party¹⁷.

The social and aesthetic views of two centuries are thus connected, and the basis for the continual contemporaneity of Dickens' work is affirmed. It will be possible from now on to distinguish in Dickensian criticism in Romania this attitude toward Dickens, who is seen as a writer with an authentic art and a humanistic message. But while discerning critics saw these two sides of the Dickensian creation as indivisible, others spoke about Dickens as about a fighter who was not, however, an artist, or, on the contrary, thought him an excellent writer who showed "limitations" in his social conceptions. The modern character of Dickens' work is unequivocally expressed by Ibrăileanu : "Now that the old world is shaking, when the anonymous masses, loved by him, rise like a wave, no writer can be so modern as this friend of genius of the humble and the oppressed". Dan Grigorescu is of the opinion that in Ibrăileanu's essay we can find "perhaps the most beautiful words said about Dickens by our critics before our Liberation" ¹⁸.

After World War I, English literature was the great revelation for our men of letter and critic, translations from Joseph Conrad, Aldous Huxley, John Galsworthy and James Joyce revealing unmapped territories for the novel. The classics of the past century were not neglected. The commentaries about English literature, ever more frequent in this period, testify that "this literature had become, along with the other great literatures of the world, a well-known domain, frequented by and familiar to specialists" ¹⁹, writes Ileana Verzea.

In the interwar period, many of the traditional confrontations come again to the fore, gaining an unprecedented vigour in the national culture. Aware of the danger of fascist dictatorship and of other grave processes

¹⁶ Garabet Ibrăileanu, *Studii literare*, București, 1957, p. 334.

¹⁷ *Ibid.*, p. 335.

¹⁸ Dan Grigorescu, Preface to Charles Dickens : *Marile speranțe*, București, 1968, p. XXXVI.

¹⁹ Ileana Verzea, *op. cit.*, p. 71.

which evolved rapidly and under various forms, the editorial boards of left-wing periodicals acted according to the best traditions of militant criticism. The periodicals connected with the socialist and democratic movement — such as “Viața Românească”, “Adevărul literar și artistic”, “Reporter” and “Cuvîntul liber” published most of the articles on Dickens that appeared in this period.

By the publication of reviews, chronicles, and studies about Charles Dickens, “Viața Românească” ensured a regular debate on the aesthetic-literary and ethical-moral values in his work. Owing to the prestige it enjoyed, this literary review had a leading role in moulding the public's taste in literary matters. G. Ibrăileanu referred to this when he recorded the service rendered by “Viața românească”, writing that “we have kept the public abreast with the movement of literature and ideas abroad and given thus the writers a more knowledgeable and competent public”²⁰.

“Viața românească” published a number of extensive studies meant to clarify various features of Dickens' literary achievement; outstanding among them is the study *Reading Dickens* by Paul Rareș (a pseudonym). This essay, whose authorship has been attributed to Ibrăileanu²¹ but which, according to Al. Piru²², is more likely to have been written by N. Porfiri, deals with the characters, the themes and the composition of Dickens' novels. For the first time a Romanian critic concentrates on his novels of maturity. The fairness of the analysis, the keenness of the observation, and the modern critical approach impart to this study a value which makes it stand a favourable comparison with the best criticism produced in other countries.

Although reminiscent of Ibrăileanu's earlier position of defending Dickens against the modernists, this study no longer sketches the image of a revolutionary writer but that of one having goodness as the prevailing characteristic. The English novelist stubbornly pursued an older manner, and portrayed the world with naïveté from the position of a simple and well-known morality which suits the common man wonderfully. After such introductory remarks and a presentation of Dickens' life, Paul Rareș comes closer to “Dickens' world”. He considers Dickens a realistic writer, especially in his last novels:

Dickens had a broad perspective on life, and by means of it he never lost sight of either its heights or its abysses. Despite appearances, one cannot state too categorically that Dickens had an optimistic conception since, to put it briefly, he did not trust that the principle of evil had a provisional character, and that the principle of good will always be triumphant. And it could no be otherwise for a realist of Dickens' force. Just think of the sarcastic and bitter parts found in his last novel: *Little Dorrit*, *Hard Times*, *Great Expectations*. The ending of his novels by the victory of the good characters, and the vanquishing of the evil ones is only a conventional way of winding up the story as we shall see elsewhere, too²³.

There is here an important clarification regarding the structure of Dickens' novels and his outlook on the world. It is not the happy endings of his novels that give us the key to his vision of life, but the events that

²⁰ Garabet Ibrăileanu, *Campanii*, București, 1971, p. 183.

²¹ See I. Crețu, *Garabet Ibrăileanu. Restituiri literare*, București, 1968.

²² Al. Piru, *Varia*, București, 1972, pp. 266—270.

²³ Paul Rareș, *Cetind pe Dickens*, in “Viața românească”, V (1922), p. 219.

occur before the story is over. Some of the protagonists may be happy in the end — Dickens observed a convention his readers preferred above all — but how many tragedies occur before this end! Then evil will not disappear, even if some villains receive their punishment. Dickens considered “beauty, goodness, and youth as the most precious treasure a man can have” and “he admired the good characters and hoped for the regeneration of the evil ones”. After a convincing and impassioned argumentation regarding the above points, Paul Rareș sets forth his judgement on the art Dickens uses to force on us his vision :

No matter how interesting they /his likes and dislikes/ may have been, nobody would take them into consideration if there did not exist the writer's art, the only element that matters. The conception of a writer is valuable only because it forms the organ that selects the elements from reality to be wrought out artistically²⁴.

By his analysis, Paul Rareș explains the specific features of realistic art and literature, and the importance of talent which, together with the writer's conception will lead to the presentation of a personal and convincing vision of the writer about the world. Is Dickens a realistic writer? asks the critic. Yes, he is, but “there cannot be pure realism, and nobody, I think, can show such a novelist to exist”, and that is why in Dickens' case, too, there can be reserves when he is proclaimed a realistic writer. Speaking about the great variety of Dickensian personages (independent creations, full of life, following their destiny in keeping with their character and the environment, and having physiognomy and idiosyncrasies), and the social categories to which they belong, Paul Rareș focuses his attention on the late novels to prove that “it is not true that Dickens sees a grain of gold in the soul of each mortal”. He offers the examples of Clennam's mother (*Little Dorrit*) and Bradley Headstone (*Our Mutual Friend*) to show that “stormy passions form the fatality of many lives”. The critic shares the view that there are no psychological problems in Dickens' novels, and criticizes their composition, finding *Hard Times* an exception. According to him the flaws are also absent in *A Christmas Carol*. He warmly recommends this story of the banker Scrooge through which “we can now and then free ourselves from the many mean pursuits of this world so that the spirit of goodness may lighten the burden on earth”. He also finds *The Cricket on the Hearth* one of the writer's “best pieces”. Considering Dickens-the Man “an excellent soul and a great heart” and Dickens-the Writer “a genius through his realistic creations”, Paul Rareș concludes that he is “a rare glory of humanity, and an exceptional source of pride for his people” and recommends him as an admirable educator, especially “for our country of Latin origin where the aesthetic conceptions have priority over all other values”.

The anniversary of 125 years since Dickens' birth was observed in this country in 1937 by articles published in literary magazines. Dickens' personality was evoked in the context of events that were pushing the country on the road to fascism, negative phenomena against which the communist and democratic intellectuals rose courageously. Among those who then wrote about Dickens was the critic Silvian Iosifescu, whose interest in the art of the great English novelist has been constant ever since.

²⁴ *Ibidem*, p. 220.

In his words, that was "the paradoxical epoch" in which "there had to be demonstrated, upheld again and defended all the primary truths, all the general ethical norms of humanity" ²⁵.

Silvian Iosifescu recommends the novels *David Copperfield* and *Bleak House*, which are "monuments of creative energy, equilibrium, sensibility, and fantasy". He sees Dickens mainly as a humorist and one of the greatest satirists of the world. "Of course", he says, "there are in Dickens some things which are not in agreement with the present taste and mentality", mentioning the interpolated stories some artificialities and mannerisms, but he praises *Pickwick Papers* and *David Copperfield* also because they offer an escape in troubled times when the reader can transpose himself "in a world of ineffable charm". Dickens' works have the added quality of "giving the reader a lesson of superior humanity, of warm love of people". The critic discards the false belief some people entertain that Dickens is mainly a writer for children. He takes the opportunity of drawing attention to the scarcity of translations from Dickens and insists that people should refresh their memories of the English novelist by reading him at adult age because those who read him only in childhood often preserve an insubstantial and false impression of him.

In the same year, dwelling on the significance of Dickens' work for the modern reader, Vera Panfil expresses the opinion that the external aspects of life portrayed by Dickens belong to the past, and as such Dickens' social criticism has but a reduced value for the twentieth century reader. Then she is not happy with the way Dickens treats the question of love and marriage. The modern reader, she says "cannot help smiling at Dickens' extremely cautious attitude when describing the relations between sexe /.../ Love in Dickens' works is chained to the family hearth, and woe betide the heroines who dare rise against official morality" ²⁶. The inference made is that Dickens is above all a "moralist and a preacher of goodness".

In the later part of her article, Vera Panfil deals with the art of Dickens' novels. This time the modern reader's view is considered to be favourable because even if he is skeptical about Dickens' moral, he cannot but remain captivated by Dickens' talent and creative imagination. In the end, Vera Panfil achieves a balanced view of the writer: "Dickens is a realist having typical characters of an amazing variety, who nevertheless remains a lyric and a sentimentalist of a happier destiny for mankind. In her opinion, Dickens was "far ahead of his epoch".

The literary periodicals in this country continued to publish articles about Dickens right up to the outbreak of the Second World War. A commemorative article written by the novelist Ion Pas, the translator of *Pickwick Papers*, best illustrates the general tone of most of these articles. To make clear what the loss of Dickens meant Ion Pas quoted Chesterton, who on ordinary occasions was a man with a cool judgement and biting word but who, under the influence of the writer he admired (Dickens), turned lyrical in his characterization. This, Ion Pas thought, "is one more proof of the warmth Dickens' work continues to irradiate,

²⁵ Silvian Iosifescu, *Citind pe Dickens*, in "Reporter", No. 38 (1937), p. 6.

²⁶ Vera Panfil, *Charles Dickens*, in "Adevărul literar și artistic", București, XVIII, No. 849 (1937), p. 13.

brushing aside any reticence, and converting all adverse feelings". Informed about the preparations made in England for the commemoration of the writer, Ion Pas pointed out that these were made despite the special situation in which the country found itself because of war conditions:

The author of *David Copperfield* and *Pickwick Papers* has the right to receive the homage of all the cultural forums and of all the people who in the commemoration of the writer seize the opportunity of proving that they had not given up even now — and especially now — the magic virtues of mankind²⁷.

Sensitive to the goodness which comes out of Dickens' pages and to the Pickwickian expedition which he calls "a march against egoism", Ion Pas quoted Pickwick saying, "If I have done but little good, I trust I have done less harm", and concludes that in these words "one could sum up the philosophy of many personages in the extraordinary gallery of Dickensian creations". The explanation for the beneficent Dickensian influence lies in the harmonious unity which exists in his work between the literary achievement and the moral sense. To come under this influence, we should read him: "This work must be taken off the shelf in order to return to the people the coin which they have lost, and which can help them regain all their good ways — their humanity". Written with much sentiment, this article is a wonderful essay devoted to Dickens and the moral values in which he believed. It is like a hymn of praise for the writer who preached not only love but also a permanent and tireless struggle against egoism.

With these remarks we have reached the end of the period under consideration. Although we have not been able to include in these few pages all the articles about Dickens that had appeared in the course of almost eighty years of Dickens criticism in this country²⁸, the examples selected for discussion can offer a fairly accurate picture of the general trend. All commentaries bear witness to the constant attention that was paid to the ethical values, the democratic spirit, and the humanistic message found in the great English novelist's work.

²⁷ Ion Pas, *Charles Dickens*, in "Azi", VIII, No. 44 (1939), p. 7.

²⁸ See Al. Duțu and Sorin Alexandrescu, *Dickens in Romania* (A Bibliography), București, 1962; Alexandru Duțu, *Dickens in România* in "Studii de literatură universală", XVI, 1970, p. 45—51.

DER ROMAN AUS DER SICHT DES JUNGEN LUKÁCS

GAVRIL MÁTÉ

In der Auffassung von Lukács ist die Epik — im Gegensatz zum Drama — die Kunst des *Seins* und nicht des *Wesens* sondern die auf der Erfahrung beruhende konkrete Existenz und der dieser entsprechende empirische Held. Daher steht das Drama in negativer und die Epik in positiver Beziehung zum Leben; Lukács ist der Ansicht, daß der Grund für diese Verschiedenheit in der „existentiellen Immanenz“ des Wesens zu suchen ist, die zwischen dem Subjekt der Epik — vor allem des Epos — und dem des Dramas unterscheidet. Die Diversität des Subjekts, die Modellierung, die Ausdrucksweise und innerhalb derselben das Verhältnis Subjekt-Objekt erfordert neue, andere Formen als das Drama. Die Ausdrucksform der Epik ist, da sie direkt an das Leben gebunden ist, nicht apriorisch ein für allemal vorgegeben sondern historisch-philosophisch bestimmt und veränderlich. Das Ergebnis des schöpferischen Aktes ist keine der empirischen Welt fremde oder diese negierende Realität wie beim Drama, sondern gerade die Immanentisierung des Sinnes der vorgegebenen Existenz.

Das Wesen des epischen Genres schließt alles Übersensorische, alles dem Reich der Utopie oder des Phantastischen Angehörnde aus: Die Entfernung vom vorgegebenen wirklichen Leben zieht unweigerlich die Mutation der Epik in den Sinn der Lyrik oder des Dramas und gleichzeitig die Negation des ihm eigentümlichen Wesens nach sich. Diese Tatsache wird nicht durch die epischen Werke der entfernten Vergangenheit widerlegt, deren Wesen in utopischen und phantastischen Elementen besteht. Was uns heute phantastisch, unwahrscheinlich vorkommt, war für die Verfasser jener Werke und ihre Zeitgenossen natürlich und wirklich — mehr noch, in manchen Fällen handelt es sich überhaupt nicht um Schöpfungen der Phantasie sondern um Beschreibungen — in der Art der Chroniken — von Begebenheiten, die sich einstmals zugetragen hatten, von wirklichkeitstreuen Situationen und Geschehnissen. Die relevante Eigentümlichkeit des epischen Genres besteht in seiner engen Verbindung zum Leben, zum Zeitalter, da es von diesem bedingt ist. Hieraus folgt, daß weder das Schaffen epischer Werke noch deren Beurteilung einen normativen Charakter haben kann. Leben und Norm stellen zwei inhomogene Modalitäten dar, die sich gegenseitig ausschließen. Es ist auch kein Zufall, daß das Objekt der Kunstphilosophie, die mit Begriffen arbeitet, in den meisten Fällen nicht die Epik sondern das einen normativen Charakter besitzende Drama bildet.

Von der Verbindung zwischen der Epik und dem Leben, von den sich für dieses Genre ergebenden Folgerungen soll ausführlicher bei der Untersuchung des Romans die Rede sein. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß sich die für das Drama charakteristische Einheit Subjekt-Objekt in der Epik in zwei kontradiktorische Modalitäten spaltet. Die für das moderne epische Genre ausschlaggebende direkte Folge ist die Aufhebung des auf der Einheit Subjekt-Objekt beruhenden Ganzen bzw. die Änderung der künstlerischen Ausdrucksweise. Im Gegensatz zum Drama bildet also die Grundlage des Ganzen nicht die Einheit zwischen der formschaffenden Subjektivität und dem das Wesen ausmachenden Objekt, sondern die Inbeziehungsetzung des unabhängig gewordenen Subjekts zum Leben, das ebenfalls unabhängiges Sein ist. Lukács meint, diese Beziehung drücke sich dadurch aus, daß das epische Subjekt infolge der „Notwendigkeit“ nicht mehr die Empirie des Lebens beseitigt, wie es beim Subjekt des Dramas der Fall ist, nicht eine neue transsubstanzierte Welt erschafft, sondern sich mit einer passiven Betrachtung des Lebenssinns, vor allem seiner Ausdrucksformen — und mit der dementsprechenden künstlerischen Wiedergabe in dem Rahmen begnügt, den ihm das Genre bietet. Die Rolle des epischen Subjekts ist also der des Sokrates identisch, der nichts als ein „Geburtshelfer“ der Ideen war. In der Epik hat man es mit dem umgekehrten Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt zu tun; mit anderen Worten — in der relativen Einheit und im Prozeß der Wechselwirkung ist das ausschlaggebende Element im Gegensatz zum Drama nicht das Subjekt sondern das Objekt. Jeder Versuch — im Schaffensprozeß oder im Aufbau des daraus hervorgehenden Werkes — das Subjekt in den Vordergrund zu stellen, es zum Mittelpunkt zu machen, so daß das Objekt, die Wirklichkeit in den Hintergrund tritt und dem ersteren untergeordnet wird, führt unweigerlich zur Mutation des Epischen in die Richtung des Lyrischen oder Dramatischen. Das gilt für die großen epischen Gattungen und für die Novelle. Letztere ist nach Lukács die volendetste und „künstlerischste“ Form der modernen Literatur, weil hier das Subjekt — im Gegensatz zu jeder der kleinen epischen Gattungen keinen organischen Teil des Werkes bildet, sondern seine Rolle nur darin besteht, das zu verzeichnen, abzusondern und „ohne Kommentar“ darzustellen, was in einer bestimmten Ebene des Lebens sinnlos, überraschend und problematisch ist. Auf diese Weise nimmt der Nonsens des Lebens in all seiner Objektivität und Nacktheit künstlerische Form an.

Eine solche Auffassung der Novelle wie auch eine gewisse Überbewertung derselben erklärt sich wohl aus zwei hauptsächlichen Gründen: einerseits besteht — nach Lukács — das Wesen des modernen Zeitalters, sein ausschlaggebender Zug in seiner Bedeutungslosigkeit, seinem Nonsens; die Aufgabe der wahren Kunst ist es jedoch gerade, das was das Wesen, die Eigentümlichkeit des geschilderten Zeitalters, seine Wirklichkeit ausmacht, herauszukristallisieren. Wenn nun aber gerade die Wesenlosigkeit, der Sinnverlust das Wesen der modernen Welt kennzeichnet, so ist — folgert Lukács logisch — die Novelle das „künstlerischste“ und zugleich wertvollste Genre der modernen Kunst. Andererseits bereiten diese Betrachtungen über die Novelle schon Lukács Auffassung von der Epik vor, die in dem Werk der Reife über die Theorie des Genres zum Aus-

druck kommen sollte, nämlich das was er — in Übereinstimmung mit Engels — die Objektivierung der Gefühle und Ideen nennt, ein grundlegendes, spezifisches Unterscheidungsmerkmal der Darstellungsweise in den großen epischen Gattungen.

Der in den historisch-philosophischen Voraussetzungen begründete Zerfall der Einheit Subjekt-Objekt, deren Umwandlung in eine autonome Modalität führt einerseits zu einer gegenseitigen Durchdringung der Genres und andererseits zur Entwicklung des epischen Genres. So entstehen neben den umfangreicheren epischen Gattungen (Epos, Roman) und der Novelle auch Spezies kleineren Umfangs (das kurze Genre), deren Basis nicht das Objekt sondern das Subjekt bildet. In diesen Gattungen ist die schöpferische Subjektivität nicht darauf bedacht, das Leben in seiner Gesamtheit, sein objektives Sein künstlerisch zu schildern, sondern sie unterstreicht willkürlich, sondert ab und schafft einen streng umrandeten einzelnen Bestandteil des Lebens nach, den sie vollständig beherrscht. In den Spezies kleineren Umfangs hat man es nicht mit der Gesamtheit des Lebens sondern mit seiner subjektiv-affektiven Wiedergabe zu tun; so erklärt sich übrigens auch die lyrische Tönung dieser Genres. Die entscheidende Rolle des Subjekts äußert sich in der Wahl des Objekts und der Darstellungsweise, und die Maßeinheit ist auch hier — ebenso wie bei den großen epischen Genres — die Gesamtheit, die Herauskristallisierung des „ausgewählten“, „abgesonderten“ Wirklichkeitsfragments. Das In- den-Vordergund-Stellen des Subjekts, seine Umwandlung in das Objekt des Schaffens führt ebenso wie bei den großen epischen Gattungen zur Vernachlässigung der Gesetze des Genres, zu wertlosen Werken.

Die veränderliche Dynamik des Verhältnisses Subjekt-Objekt (hervorgehend aus der *Abhängigkeit von dem historischen Zeitpunkt* im epischen Genre) und vor allem ihr problematischer Charakter äußern sich am stärksten und vollkommensten im Roman. Nach Lukács ist der Roman der wahre Sproß des modernen Zeitalters, daher auch das vorherrschende und beliebteste Genre. Die Entstehung des Romans, seine Zugehörigkeit zum Epos und die Züge die ihn von diesem unterscheiden, werden aufgrund der von Hegel inspirierten historisch-philosophischen Auffassung erläutert: so unterscheiden sich das Epos und der Roman, die beiden großangelegten Erzeugnisse der Epik, nicht durch die Darstellungsweise sondern durch diejenigen Voraussetzungen, die sie fertig für die Darstellung vorfinden. Der Roman ist das Epos des Zeitalters, für das die extensive Gesamtheit des Lebens nicht mehr ausdrücklich gegeben ist, das aber trotzdem die Anziehung des Gesamten spürt.

Aus dieser Grundauffassung heraus leitet Lukács die historisch-philosophischen Züge des Romans und diejenigen, die ihn als Genre kennzeichnen, ab. Das Erscheinen des Romans erklärt sich in erster Linie durch den historischen Prozeß und die von ihm erzeugte Realität, deren Grundzug im Mangel an der Immanenz der Bedeutung besteht. Das für den Roman spezifische Subjekt bestimmt — im Gegensatz zu dem des Epos — sowohl seinen Zweck als auch seine Mission: im Prozeß der Darstellung beleuchtet es den geheimen Sinn und die Gesamtheit des Lebens und gestaltet sie künstlerisch. Entsprechen dem Subjekt und dem Sinn ist das Grundge-

fühl, das in hohem Maße die Form des Romans bestimmt, die „Suche“ die ihren Ausdruck in der Psychologie der Helden findet. Das vorherrschende Gefühl des Romans, die Suche, wird dadurch problematisch, daß weder der Zweck (das Wesen) noch die Arten der Verwirklichung eindeutig und unmittelbar so wie in der Welt des Epos vorgegeben sind. Lukács meint, daß die Erklärung hierfür in der spezifischen Struktur des modernen Zeitalters liegt. Die Entstehung der ausschlaggebenden Bestandteile dieser Struktur und der paradox kontradiktorische Charakter der Beziehung zwischen ihnen erklärt sich durch jenen vollständigen und anscheinend nicht zu beseitigenden Mißklang zwischen dem Ich und der Welt, zwischen Wesen und Phänomen. Die Welt, die ihr Wesen verloren hat, oder das in die Empirie herabgesunkene Wesen bildet nicht mehr oder aber nur teilweise den Gegenstand der Suche, der Entdeckung. De facto zieht der Romanheld wohl auf die Suche nach dem Wesen aus, aber sein Bestreben ist unweigerlich zum Scheitern verurteilt, denn das Wesen des modernen Zeitalters besteht eben gerade im Mangel an Wesen, sein Charakter ist „dem Wesen des Menschen entfremdet“.

Lukács' Auffassung von der „Entfremdung“ als entscheidendem, ausschlaggebendem Zug des Wesens der modernen Zeit ist eine Synthese und gleichzeitig eine Antithese. Einerseits die Synthese der betreffenden Auffassungen in der Kulturphilosophie Hegels und Kierkegaards und in der Geistesphilosophie und andererseits deren Antithese, da sie seiner späteren Ansicht über diese Frage vorangeht, so wie sie später in *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Berlin, 1923, zum Ausdruck kommen sollte. Dieser Auffassung nach stehen die sozialen, materiellen und geistigen Formationen der modernen Zeit nicht nur dem schaffenden Subjekt sondern auch der Welt der wahren Werte feindlich gegenüber. Als solche können sie nicht zum Gegenstand und Ziel der wahren „Suche“ werden.

Hieraus folgt unweigerlich, daß das Objekt und Ziel der Suche, der Entdeckung, nicht die Welt ist, die ihr Wesen verloren hat, sondern allein der Wesensträger, das Subjekt. Die Postulierung des Subjekts im Roman und allgemein in der Epik nimmt — im Gegensatz zum Drama und vor allem zur Lyrik — eine problematische, paradoxe Form an. Diese äußert sich u.a. dadurch, daß das unvermeidliche Medium des Versuchs der Selbstentdeckung des Romanhelden die Welt ist, die ihren Sinn verloren hat und der er feindlich gegenüber steht. In der Struktur des Romans treten also zwei entgegengesetzte Tendenzen zutage: einerseits das Subjekt, das sich selbst, sein eigenes Wesen sucht, andererseits das Objekt — die Realität, die Welt der Gebilde die dem Subjekt feindlich gegenüberstehen. Das Grundprinzip der Ausarbeitung des Romans ist — im Gegensatz zu einer stark verbreiteten Auffassung und Praxis — gerade die Hervorhebung der Dissonanz und nicht deren Beseitigung durch die von der Kunst gebotenen Mittel. Paradoxe — aber erklärlicherweise ist die künstlerische Wiedergabe des Subjekts, des Wesens des modernen Menschen, nur dann vollständig und vollkommen, wenn das Objekt des Werkes — das im Mittelpunkt des Romans stehende Problem — nicht das nur auf seine Innenwelt beschränkte, über sein eigenes Geschick nachdenkende Subjekt, sondern die Wirklichkeit mit ihren wesentlichen Komponenten ist.

Lukács' Gedankengänge in dieser Hinsicht, von denen noch viele andere anzuführen wären, gehen theoretisch der von Kafka und Joyce verfolgten Linie in der Entwicklung des modernen Romans voraus. In dieser Hinsicht wäre ein Vergleich der Grundsätze der *Romantheorie* mit der späteren Entwicklung nicht nur des Romans sondern auch der gesamten modernen Kunst aufschlußreich. Die Vernachlässigung des weiter oben erwähnten Imperativs, des Grundprinzips für den Aufbau des Romans, entspringt der Postulierung des Subjekts in der unsere Zeit kennzeichnenden Weise, aber in diesem Fall kann es nicht die Grundlage der epischen Gesamtheit bilden.

Das Konzept der Gesamtheit setzt die Einheit von Subjekt und Objekt voraus, selbst wenn diese Einheit wie im Roman in einer paradoxen, unversöhnlichen Form auftritt. Diese auf dem Gegensatz beruhende Einheit — meint Lukács im Zusammenhang mit dem Roman seines Zeitalters — entsteht auch durch die Vermittlung der Ironie, die gerade deswegen eine der Grundmodalitäten des Romanaufbaus bildet. Im deutschen Roman — bei Schlegel oder vor allem bei Solger — ist die Ironie die Bewegung, durch die sich das Subjekt enthüllt und sich gleichzeitig aufhebt. Das ist so zu deuten, daß sich das Subjekt im Vorgang der Schöpfung in zwei schöpferische Einheiten spaltet: die eine kämpft mit der ersehnten aber entfremdeten Außenwelt und neigt dazu, diese zu vernachlässigen, die andre verhält sich reflexiv und gleichzeitig ironisch zu den beiden entgegengesetzten Welten. Die letztere, d. h. das Objekt der Ironie, ist also nicht nur die Welt, die ihr Wesen verloren hat, sondern auch die Subjektivität, die sich feindlich zu ihr verhält. Aufgabe der Ironie ist die Betonung der Dissonanz und die Verknüpfung der Elemente, die sie bewirken. Auf diese Weise gelingt es dem Roman, das was das Wesen des Zeitalters ausmacht, das ihn erzeugt, nämlich die unüberwindliche Dissonanz zwischen dem Ich und der Welt, dem Einzelwesen und der Gesellschaft, zwischen aktivem und reflexivem Subjekt zu erfassen und künstlerisch wiederzugeben.

Im Gegensatz zu den formzentrischen Genres erklärt sich die Problematik der Romanstruktur durch die Heterogenität der Bestandteile. Aus dem gleichen Grund sind das reflexive Subjekt und die ihm eigene Ironie notwendig. Ohne diese beiden ist die Verwirklichung des Gesamten, die von jeder Kunstschöpfung verlangt wird, die „Abrundung“ des Werkes, nicht möglich. Allerdings hat man es hier mit einer anderen Form der Totalität, der „Abrundung“, als beim Epos zu tun. Die wirkliche, echte Totalität — meint Lukács — kann nur von homogenen Komponenten erzeugt werden. Gerade aus diesem Grunde umfaßt die Gesamtheit des Epos sowohl den Inhalt als auch die Form, da hier die Form nichts anderes ist als der Ausdruck des ihr entsprechenden Inhalts. Beim Roman kann, da das Subjekt, das ihn entstehen läßt, und die Helden, die seinen Ausdruck bilden, sich zum Subjekt der Darstellung, der Wirklichkeit feindselig verhalten, nur von einer formalen Totalität oder „Abrundung“ die Rede sein. Kurz gesagt ist das Ergebnis der schöpferischen Subjektivität und der Ironie, die sie hinsichtlich des Inhalts ausdrückt, der Verzicht auf die Betrachtung der Welt als rationale Entität und die damit verknüpf-

ten Ideale, und hinsichtlich der Form — die relative, unvollständige „Abrundung“ des Werks.

Die im Sinne der romantischen Ästhetik aufgefaßte Theorie der Ironie wird von Lukács durch die Goethesche Dämonstheorie ergänzt.

Der Roman ist nicht nur das Epos der von den Göttern verlassenen Welt, sondern auch das der Welt männlicher Reife; das bedeutet daß sein Thema, objektiv betrachtet, keine vollkommene, an sich rationale Welt ist, was in subjektiver Hinsicht den Verzicht, das Gefühl des Sichabfindens hervorruft. Hier entsteht in ethischer und künstlerischer Richtung eine doppelte Gefahr. Eine derselben konkretisiert sich in der Tendenz, — die sich im Laufe der Geschichte des Romans verfolgen läßt —, die Sinnlosigkeit des Lebens, seine Unerklärlichkeit wiederzugeben. Die ethische Projektion dieser Tatsache macht sich im Gefühl der Hoffnungslosigkeit bemerkbar. Die entgegengesetzte Tendenz besteht in dem Versuch, die tatsächlich vorhandenen Dissonanzen durch die der Kunst zur Verfügung stehenden Mittel zu „vertuschen“. In beiden Fällen ist das Resultat das gleiche: eine einseitige, oberflächliche, künstlerisch wertlose Wiedergabe der Wirklichkeit, wodurch sich notwendigerweise die Abstraktheit im Hegelschen Sinne des aus einer solchen Auffassung hervorgehenden Werkes ergibt. Die Abstraktion läßt sich nur dann vermeiden, wenn der Schriftsteller bewußt und konsequent das an die Oberfläche bringt, was das Wesen seines Subjektes bildet: die Abstraktion und die Sinnlosigkeit.

Hypothetisch sei bemerkt, daß diese Untersuchung Lukács' im Kern bereits seine spätere Theorie des Realismus und die Stellungnahme zu den „formalistischen“ und naturalistischen Richtungen enthält. Eine solche Wiedergabe des Subjekts eines Romans wird auch dadurch problematisch, daß beim Roman im Gegensatz zu den auf die Form ausgerichteten Genres die Dissonanz zwischen Kunst und Wirklichkeit nicht nur den Gegenstand des Schaffensprozesses sondern auch den für die Form entscheidenden Mittelpunkt bildet oder, anders gesagt, die eigentliche Form festigt. Daher weicht das Verhältnis zwischen Ethischem und Ästhetischem im Schaffensprozeß von dem bei anderen Genres ab: während das Ethische in der Lyrik und im Drama apriorisch ist, bildet es im Roman einen wesentlichen Bestandteil jeder noch so unbedeutenden Einzelheit und bestimmt als solcher den ganzen Aufbau des Werkes.

Im gleichen Zusammenhang ist auch Lukács' Auffassung von den geschlossenen Formen der übrigen Genres bemerkenswert. Dem Subjekt entsprechend ist die Form des Romans ein *Entwicklungsprozeß*. Das schließt aber die Vollkommenheit nur hinsichtlich des Inhalts aus. Als Form dagegen bildet er ein labiles aber sicheres Gleichgewicht zwischen Werden und Sein; als Idee des Werdens wird er Zustand und somit Norm des Werdens. So drückt der Roman dem maßgebenden Zug der modernen Zeit aus und gerade deshalb ist er — einer weit verbreiteten Meinung entgegen — eines der wertvollsten Genres der modernen Kunst und Literatur. Das „Fließende“ der Romanform erfordert die noch strengere Einhaltung gewisser Gesetze als es bei den geschlossenen Genres der Fall ist. Lukács benutzt die Bezeichnungen *Takt* und *Geschmack* für diese schwer zu definierenden Gesetze, durch die der Schriftsteller das not-

wenige Verhältnis und Gleichgewicht zwischen den heterogenen, getrennten Teilen des Aufbaus herstellt.

Die Problematik des Romans erklärt sich ferner auch daraus, daß die sein Subjekt bildende Wirklichkeit sich nur dann künstlerisch gestalten läßt, wenn sie entweder einen psychischen Prozeß anbetrifft oder den Gegenstand eines reflexiven Bewußtseins bildet. Daher meint Lukács — ist die innere Form des Romans nichts anderes als die Selbsterkenntnis des problematischen Helden. Der Prototyp des Romanhelden tritt auf dem Schauplatz der Geschichte dann auf, wenn das „Innenleben“ und die „Außenwelt“ einander entfremdet sind. Daher ist der Romanheld im Gegensatz zum Helden des Epos nicht der Vertreter einer Gemeinschaft, sondern stellt eine in sich selbst zurückgezogene Subjektivität dar, die über das eigene Schicksal meditiert. Nach Lukács ist der Romanheld problematisch, weil die „*Idee*“, in der modernen Zeit in der Wirklichkeit untergeht, nicht immanent gegeben ist, sondern erscheint als ein unwirkliches *Ideal*. Das Streben nach dem Ideal und dessen Unerreichbarkeit bestimmen das geistige und psychologische Profil des Romanhelden und letzten Endes seine Problematik. Die subjektive, ideale, abstrakte Natur des problematischen Helden, identisch der inneren Form des Romans, läßt sich nur in der Biographie (als Kunstform) gestalten, in der die äußere Form der Persönlichkeit den Eindruck eines wirklich gelebten Lebens erweckt. Daher ist die äußere Form des Romans biographisch. Die Gestaltung eines als wirklich oder imaginär vorgestellten Geschicks erfordert auch die Darstellung jener historischen, sozialen und menschlichen Beziehungen, die den Existenzrahmen bilden und gleichzeitig den Sinn, das Ziel und das Wesen des Helden bestimmen. Durch diese Beschreibung eines Einzelgeschicks spiegelt der Roman eine ganze Reihe von menschlichen Schicksalen und auch die sozial-historischen Beziehungen wieder, die diese Schicksale veranlassen.

Bei der Betrachtung des Romanhelden seiner Zeit unterscheidet Lukács zwei Grundtypen dieses Genres: den Roman des abstrakten Idealismus und der desillusionierten Romantik. Die theoretische Basis der Roman Typologie von Lukács bildet einerseits die Geistesphilosophie und in deren Rahmen Diltheys Typensystem und andererseits das von Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* und der *Ästhetik* konsturierte triadische System. Dementsprechend führt die Verfolgung und Untersuchung der Entwicklung des Romans einerseits zu der, auf eine nichthistorische Auffassung des Statischen gestützte Typologie und andererseits zu zahlreichen, der Hegelschen Auffassung von der historischen Mobilität entspringenden Feststellungen, die das Wesen des Romans als Genre und seine historischen Gestaltungen in weitem Maße bestimmen.

Einer der Grundtypen des Gegensatzes zwischen dem Ich und der Welt, der gegenseitigen Unangemessenheit, der Roman des „abstrakten Idealismus“ erfährt eine höchstgradige Verwirklichung, ein Musterbeispiel von Ewigkeitswert in Cervantes' *Don Quijote*, dessen Aufbau und Ausdrucksform durch das geistige und seelische Verhalten der Hauptperson und sein Verhältnis zur Wirklichkeit bestimmt ist. Das Wesen des Don Quijote und der ihm gleichenden Romanhelden, die Eigentümlichkeit ihres Verhältnisses zur Wirklichkeit besteht einesteils in dem unerschüt-

terlichen Glauben an die zum Ideal gewordene Idee und andererseits in dem tragikomischen Kampf mit der gegensätzlichen Wirklichkeit. Der Held, der in der idealen Welt lebt und an sich glaubt, tritt unweigerlich zu der vom Ideal entblößten Welt in Konflikt. Das Suchen und Nichtfinden des Ideals erklärt die entscheidende Rolle des Helden und der Reihe der Abenteuer im Aufbau dieses Romantyps. Cervantes' Werk bezeichnet einen Wendepunkt nicht nur in der Geschichte des Romans sondern auch in der Geschichte der Gesellschaft. Er ist nicht nur eine nostalgische Parodie des Ritterromans und der „idealen“ Welt, die er entstehen läßt, sondern auch das erste Zeugnis des modernen satirischen Romans. Trotzdem ist er der Ansicht, daß *Tote Seelen*, ohne die Forderung der Totalität zu erfüllen, den Romanen von Dickens, die eine falsche Illustration der Gesamtheit liefern, überlegen ist. Auch die Romane von Balzac gehören zu dieser Kategorie des Strebens nach Totalität, obwohl der für den abstrakten Idealismus so charakteristische dämonische Held eine Hauptrolle spielt; bei Balzac verschwindet die nur eine Reihe von Abenteuern verknüpfende einseitige Struktur und macht einer novelistisch konzentrierten Struktur Platz, die vielfältige heterogene Elemente vereint. Der Vorteil und das direkte Ergebnis ist — in Lukács' Ausdrucksweise — die Immanentisierung des Wesens und gleichzeitig die Verwirklichung der Totalität. Das alles gilt aber — so Lukács — nicht für den ganzen Balzacschen Zyklus sondern nur für einige seiner Romane.

Die zweite Grundform der Typologie besteht im Roman der „Desillusionsromantik“. Sein Held und dessen Verhalten zur Wirklichkeit bildet den Gegensatz des ersten und teilweise dessen Ergebnis. Der Held des abstrakten Idealismus ist aktiv und positiv; der Held der „Desillusionsromantik“ ist passiv und verhält sich negativ zur Wirklichkeit. Lukács meint, daß sich dieser Unterschied aus den gegebenen geschichtsphilosophischen Voraussetzungen und dem historischen Prozeß erklärt, der diese erzeugt hat. Dieser — dem allmählichen Verschwinden des Ideals identische — Entwicklungsprozeß hat auf literarischer Ebene den Roman von Cervantes zum Ausgangspunkt und die Werke Flauberts als Krönung. Der Prototyp der „Romantik der Desillusion und gleichzeitig des Genres ist der Roman *L'Éducation sentimentale*. Auch weil er alles das zusammenfaßt, was sowohl den Roman als Genre als auch das Objekt der Betrachtung desselben — das „Zeitalter der völligen Schuldigkeit“ im wesentlichen definiert. Im Gegensatz zum Roman des abstrakten Idealismus ist hier das Objekt der Darstellung nicht die objektiv vorhandene, äußere soziale Wirklichkeit, sondern deren subjektive Spiegelung, die Lyrik des Innenlebens. So erklärt sich u.a. auch die für die Form ausschlaggebende Rolle, die im Roman die *Hoffnung* und *Erinnerung* und durch diese die Zeit im Sinne der Bergsonschen Dauer spielen. Eingehende Untersuchungen der künstlerischen Funktionalität der Zeit bilden neben denjenigen der Ironie eine zweite wichtige Neuheit im Buch von Lukács. Hierin besteht vor allem das Moderne der *Romantheorie*, in der Lukács, seiner Zeit vorangehend, jene Probleme des modernen Romans aufwirft, die damals nur intuiert werden konnten, da die künstlerischen Beweise der hier formulierten Ideen (die Romane von Proust, Joyce und Mann) in Deutschland viel später bekannt wurden.

Die hier angedeutete Einteilung und die sich daraus ergebenden Folgerungen hinderten Lukács nicht daran, auch die Formen wahrzunehmen, die nicht in diese hineinpassen oder sie überschreiten. Im 3. und 4. Kapitel des Teils, der die Typologie behandelt, untersucht er die atypischen Abarten des Romans, wenn auch nicht so gründlich und ausführlich wie die Formen, die er als Grundtypen betrachtet. Die Überschreitung und gleichzeitige Synthese dieser Grundtypen erfolgt im *Erziehungsroman* mit Goethes *Wilhelm Meister* als Schulbeispiel. In Tolstois Werk, dem Gegenstand des 4. Kapitels, entdeckt Lukács die Verschiebung des Romans in der Richtung der dem Epos eigenen Totalität. In beiden Fällen beschäftigt er sich eingehend mit den Gefahren, die den eine Synthese oder eine Überschreitung der Grundtypen anstrebenden Romanen innewohnen. Diese nehmen gewissermaßen seine von der Analyse der Dostojewskischen Romane angeregten Schlußfolgerungen vorweg und begründen sie theoretisch. Der Sinn dieser Folgerung ist ein doppelter: einerseits drücken sie die Überzeugung aus, daß der Versuch einer Überschreitung der Grundtypen zur Negation des Wesens des Romans als Kunstgenre und zu dessen Verschwinden führt, andererseits formulieren Dostojewskis Romane — wenn auch verschleiert — die Prophetie der Erwartung einer neuen Welt, die das Wesen und die Tonart des Gesamtwerkes bedingt.

L'UTOPIE VERNIENNE

LUCIAN BOIA

Bien que trois quarts de siècle se soient écoulés depuis la mort de Jules Verne, son œuvre, loin d'être engloutie par l'oubli, connaît une nouvelle vogue, une nouvelle jeunesse. C'est un vrai miracle littéraire qui vient de se produire : des romans, naguère lus avec passion par les adolescents mais passant pour ne point appartenir à la « grande littérature », jouissent de nos jours de l'intérêt général, l'œuvre dans son ensemble, ainsi que son auteur faisant l'objet des recherches historiques et littéraires, aussi nombreuses que fort variées¹. Le Jules Verne actuel est-il bien le Jules Verne d'il y a un siècle ou s'agit-il d'un autre écrivain — et dans quelle mesure ? Pareille question, susceptible d'être posée au sujet de l'œuvre de n'importe quel écrivain, est essentielle. Somme toute, une lecture représente aussi un dialogue entre des époques, entre des générations de mentalités différentes. On serait en droit de douter du fait que Jules Verne aurait approuvé sans réserves les interprétations données aujourd'hui à son œuvre, néanmoins, chaque génération est libre de considérer de ses propres yeux la littérature du passé. De toute évidence, ce qui passionne maintenant dans l'œuvre vernienne représente souvent des problèmes et des points de vue sur lesquels les générations précédentes sont passées rapidement, que l'auteur lui-même, peut-être, n'a traités en profondeur ou qu'il n'a pas estimés essentiels².

Notre propos, en ce qui suit, est de souligner l'un de ces problèmes, que Jules Verne traita d'une manière fort originale et comportant des traits d'une actualité toute particulière. Il s'agit de la présence de l'*utopie* dans ses ouvrages. Ce serait vraiment très difficile de dénier à l'écrivain français son intérêt dans ce domaine. Pourtant, même les écrits de langue française consacrés au phénomène utopique ne le citent qu'en passant,

¹ Mentionnons parmi les ouvrages les plus importants parus au cours de la dernière dizaine d'années ceux les plus proches de la problématique traitée par la présente étude : Jean Chesneau, *Une lecture politique de Jules Verne*, Paris, 1971 ; Marie-Hélène Huet, *L'histoire des voyages extraordinaires. Essai sur l'œuvre de Jules Verne*, Paris, 1973 ; Simone Vierre, *L'île mystérieuse de Jules Verne*, Paris, 1973 ; Marc Soriano, *Jules Verne*, Paris, 1978 (avec une bibliographie détaillée des études verniennes) ; *Jules Verne et les sciences humaines* (Colloque de Cerisy), sous la direction de François Raymond et de Simone Vierre, Paris, 1979.

² Avant toute chose, Jules Verne se proposait de vulgariser les connaissances géographiques (et, à un point de vue plus général, les connaissances scientifiques) du temps. Il nous apprend qu'il a tâché « de répandre la connaissance de la géographie parmi la jeunesse en la revêtant de la manière la plus attrayante possible » (Jules Verne, *Textes oubliés*, sous la direction de Francis Lacassin, p. 384—385). Or, il va sans dire que ce n'est pas cette problématique-là qui pourrait intéresser le lecteur adulte de nos jours.

quand ils ne le laissent tout à fait de côté³. Omission d'autant plus singulière que des dizaines et des dizaines d'ouvrages utopiques, officiellement consacrés mais que personne ne lit plus maintenant, demeurent de simples repères historiques, alors que l'œuvre de Jules Verne est encore vivante, toujours présente... Il est vrai que (si l'on excepte peut-être *Les cinq cents millions de la Béguin* — roman qui ne lui appartient pas en entier) l'écrivain ne s'est pas donné pour but de forger méthodiquement des édifices utopiques, précis dans leurs détails et complets. Toutefois, son penchant à l'utopie, à créer des organismes sociaux différents de ceux de son temps ou attestés par l'histoire se laisse saisir dans une bonne partie de son œuvre (et, probablement, dans sa partie la plus apte à survivre).

Il serait impossible de saisir la place et l'originalité de Jules Verne dans le domaine de « ces pays de nulle part », sans présenter une image — nécessairement incomplète et superficielle — de la littérature utopique au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Pour l'évolution du genre, la période considérée s'avère cruciale. C'est que dans le contexte d'une civilisation scientifique et industrielle, l'ancienne utopie disparaît pour qu'une autre la remplace. Si l'on simplifie (mais quelle explication ou définition ne suppose-t-elle une simplification, avec ses omissions et exagérations inhérentes?), quelques différences fondamentales peuvent être marquées entre les utopies traditionnelles et les utopies modernes. Les premières, celles antérieures à l'ère industrielle, sont généralement *insulaires*, la planète, recouverte d'une mosaïque de civilisations et encore insuffisamment explorée, permettant d'imaginer sans difficulté quelques sociétés à part, développées dans des îles ou des contrées lointaines, complètement à l'écart de notre monde. Ces sociétés étaient tantôt situées hors du temps, tantôt dans le présent — la chronologie ne comptant pas, du reste, puisqu'il s'agissait d'un monde étranger à notre société, d'une *autre* histoire⁴. Aussi, leur crédibilité est-elle pour le moins douteuse. Ces sociétés d'un autre monde ne sauraient que difficilement s'implanter dans notre sol. On ne sort donc pas du domaine de la pure fiction. Les sociétés préconisées sont, généralement, de type archaïque, reposant sur une économie naturelle, à circuit fermé. Leur ton général reste optimiste, toute utopie représentant à sa manière un idéal du bonheur, de l'harmonie.

L'ère industrielle — celle des *bourgeois conquérants*, suivant l'expression de Charles Morazé — a unifié le monde et effacé les taches blanches de la mappemonde. En même temps, pour la première fois dans l'histoire, s'impose l'idée d'un progrès matériel continu et rapide, d'une évolution accélérée, avec des résultats insoupçonnables, mais qui de toute façon feront du monde de demain tout autre chose que celui d'hier et d'aujourd'hui. De nos jours, l'utopie cesse (bien qu'il y ait, certes, encore

³ Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, 1975 (le nom de Jules Verne n'est pas une seule fois mentionné); Gilles Lapouge, *Utopie et civilisation*, Paris, 1978; Jean Servier, *L'utopie*, Paris, 1979.

⁴ Il y a, certes, aussi quelques exceptions; entre autres, l'ouvrage attribué à Mercier, *L'An deux mille quatre cents quarante*, Londres, 1772.

quelques exceptions)⁵ d'être confinée dans une île ou quelque contrée perdue, pour s'élargir à l'échelle de l'humanité toute entière. D'insulaire, elle devient mondiale. Tournée vers l'avenir, elle revêt un caractère d'anticipation. Du coup, sa crédibilité augmente sensiblement, elle devient en quelque sorte « expérimentale », formulant des hypothèses possibles aujourd'hui en ce qui concerne un avenir plus ou moins proche. Il s'agit en tout premier lieu d'une utopie du triomphe de la science et de l'industrie (en faveur ou aux dépens de l'homme), de radicales transformations économiques et sociales. L'optimisme ne manque pas tout à fait — du moins au début — mais peu à peu, avec le développement des conflits sociaux, avec l'utilisation de la science et de l'industrie dans des buts destructifs, en vue de l'asservissement de l'humanité et non de son émancipation, avec le contour de plus en plus net des vocations totalitaires, les solutions utopiques tournent au pessimisme, pour culminer dans l'antiutopie du XX^e siècle. Comme de juste, la différence entre ces deux types d'utopie n'a rien d'absolu, les formes intermédiaires ne faisant guère défaut ; de même, il n'y a pas de limite chronologique exacte qui marque la transition de l'une à l'autre. De toute façon, Jules Verne est contemporain de la période d'élaboration de l'utopie moderne, aussi sa place et son originalité se doivent-elles d'être précisées en fonction de cette dernière.

Mentionnons quelques-unes des utopies d'anticipation de l'époque : pareille liste — fort incomplète du reste — est bien nécessaire pour le repérage de quelques jalons chronologiques et idéologiques. En 1888, le journaliste américain Edward Bellamy faisait paraître, sous le titre *Looking backward*, une vue du monde à l'an 2000, présentant une société de la félicité et l'abondance, variante du socialisme issue de l'évolution pacifique du capitalisme. De son côté, William Morris plaçait son intrigue au XXII^e siècle, dans son livre *News from Nowhere* (1891), pour brosser l'image d'une société de type communiste, à même d'assurer une parfaite harmonie de l'existence. On retrouve l'idéal socialiste aussi dans l'œuvre de Jack London : avec son *The Iron Heel* (1906), l'écrivain américain ayant en vue un proche avenir donne la description d'une conflagration géante entre le prolétariat et la bourgeoisie en 1913, qui achevée momentanément par la victoire du capitalisme annonce néanmoins le triomphe du socialisme un siècle plus tard. Mais, à part les utopies « socialistes », il y a, certes, aussi des utopies « bourgeoises ». *Le meraviglie de duemila* (1907) d'Emilio Salgari brossent par exemple, l'image d'un monde des années 2000, un monde essentiellement transformé par la science sur le plan technique (surtout grâce à l'usage de l'électricité), gardant cependant toujours dans la sphère des relations sociales et politiques les principes bourgeois de 1900. C'est également à la lumière du futur que H. G. Wells conçoit ses grandes utopies : *When the Sleeper wakes* (1899) et *A Modern Utopia* (1905), par trop généralement connues pour parler ici plus longtemps d'elles.

Une solution intéressante — typique de l'époque — se révèle celle des utopies extra-terrestres, placées notamment dans Mars, une planète

⁵ Par exemple, une île modèle, *Prosta*, proposée par le Roumain Ion Ghica, *Insula Prosta*, 1885.

fort à la mode vers la fin du XIX^e siècle. Il ne s'agit pas, dans leur cas, d'une variante des anciennes utopies « insulaires », car leur caractère est en fait toujours anticipatif, selon l'opinion du temps, Mars, planète plus « vieille » que la terre, étant le miroir de l'avenir de cette dernière, la société martienne annonçant donc l'évolution ultérieure de la civilisation terrienne. Les plus réussies entre les utopies de cette espèce sont celles de Percy Greg, *Across the Zodiac* (1880), Kurt Lasswitz, *Auf zwei Planeten* (1897), Alexandr Bogdanov, *Krasnaja Zvezda* (1908), la dernière de la série représentant une variante socialiste de l'utopie martienne⁶.

Pour nous rapprocher de Jules Verne, achevons cette brève revue par quelques titres pris à la littérature française : H. Le Hon, *L'an sept mille huit cents soixante de l'ère chrétienne* (1860) ; Tony Moilin, *Paris en l'an 2000* (1869) ; Albert Robida, *Le vingtième siècle* (1883) ; Gabriel Tarde, *Fragment d'histoire future* (1884) — ouvrage évoquant l'évolution de la société humaine aux XXII^e — XXV^e siècles, etc. La plupart des écrivains sont fascinés par l'avenir ; dans un style sérieux ou humoristique, d'un ton optimiste ou pessimiste, ils tentent d'écarter un pan du voile qui cache le futur à nos yeux.

Quelle est la position de Jules Verne par rapport à ce trait dominant de la littérature utopique pendant la seconde moitié du XIX^e siècle ? La science et l'industrie se rejoignent à chaque pas dans son œuvre. Ceci est de fait l'aspect le plus connu de l'œuvre vernienne, amplifié même, exagéré par la conscience publique, pour laquelle l'écrivain demeure avant tout un grand précurseur de la technique moderne, qui aura anticipé à peu près toutes les réalisations de notre siècle. Or, ce n'est pas là l'exacte vérité. Bon nombre des idées scientifiques et des solutions techniques utilisées par l'écrivain circulaient à l'époque (il suffit d'en rappeler seulement son fameux sous-marin), alors que certaines autres ne tenaient que de la fiction pure (l'obus vers la lune). Mais ce qui importe en fin de compte c'est que le rôle et la valeur d'un écrivain (fût-il auteur de science-fiction !) résident en toute autre chose que la compétition avec les hommes de science et les grands maîtres de la création technique⁷. Un trait se dégage comme particulièrement singulier. Malgré le formidable arsenal scientifique et technique dont il dispose, Jules Verne n'anticipe presque jamais. Avec quelques exceptions sans grandes conséquences, l'intrigue de ses écrits se place au présent. Quel sera le monde futur, transformé par la science, Jules Verne ne nous le dit pas. Si grand que soit le paradoxe dans ce cas-là, il s'ensuit que l'auteur de ces nombreuses

⁶ Voir à ce sujet aussi Lucian Boia, *Le roman astronomique*, « Synthesis », VII, 1980, p. 145–164. Généralement, les histoires de la littérature utopique ne tiennent pas compte de ce type à part d'utopies, ce qui ne l'empêche d'être pourtant fort caractéristique pour l'idéologie et la mentalité du temps.

⁷ C'est aussi l'opinion de Jules Verne en personne au sujet de de son œuvre. Ses différentes interviews dément de façon systématique la moindre tendance anticipative chez ses ouvrages, n'admettant que la possibilité de quelques « simples coïncidences ». Il dit, à propos du célèbre sous-marin : « Il n'y a de rapports entre mon bateau et ceux qui existent maintenant. Ces derniers fonctionnent mécaniquement. Mon héros Nemo, étant misanthrope, et souhaitant ne rien avoir à faire avec la terre, tire sa force motrice, l'électricité, de la mer. Cela possède une base scientifique car la mer contient des réserves de force électrique, au même titre que la terre. Mais on n'a jamais découvert comment capter cette force, et je n'ai rien inventé » (Jules Verne, *Textes oubliés*, p. 389–390).

« anticipations » n'a jamais médité sur l'avenir, ou — s'il l'a fait — il s'est refusé absolument de nous faire part de ses conclusions (certes, on retrouvera çà et là dans son œuvre des phrases sur l'avenir, mais dans des termes fort généraux à cette époque, où, comme nous l'avons vu, les ouvrages consacrés spécialement audit problème pullulaient). Peu à peu, les exégètes de l'œuvre vernienne ont été amenés à renoncer aux textes qui pouvaient illustrer l'intérêt de l'écrivain pour l'utopie anticipative. Il est maintenant avéré que les trois récits de cette catégorie — *La journée d'un journaliste américain en 2889* (paru en 1889), *L'éternel Adam* (publié en 1910 dans le volume *Hier et Demain*) et *Un express de l'avenir* (1889) — appartiennent en réalité à Michel Verne, le fils de l'écrivain⁶. Du reste, la principale révélation des recherches verniennes des dernières années réside justement dans la mise au jour de cette participation substantielle du fils à l'œuvre du père, qu'il s'agisse d'écrits appartenant entièrement au premier mais qu'il aura signé du nom de son père, ou bien du parachèvement (et parfois de la transformation radicale) des « voyages extraordinaires » parus comme œuvres posthumes. On peut estimer, généralement, que Michel Verne introduit une attitude plus combative, plus polémique, dans le débat des problèmes contemporains (par exemple, *Les naufragés du Jonathan*, 1909, roman où sa contribution égale celle de son père), de même qu'il fait preuve d'une vision chronologique plus vaste, d'un certain intérêt pour le développement futur.

Au bout d'une telle « dépossession » il ne reste de l'utopie anticipative vernienne qu'un seul texte, à savoir : *Une ville idéale* (connu aussi sous le titre moins approprié d'*Amiens en l'an 2000*). Il s'agit, en fait, du discours à l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts d'Amiens, en 1875, publié la même année. Or, le lecteur de cet essai ne pourra que rallier les conclusions de son commentateur récent, Daniel Compère : « Ce texte n'est pas de la science-fiction, ni une anticipation, ni même une véritable utopie. Bien plus qu'une vision de l'avenir, c'est une critique de la ville telle qu'elle existe en 1875 »⁷. Le ton général en est tantôt satirique-humoristique, tantôt d'un caractère concret et pratique, offrant des solutions d'un intérêt immédiat pour l'urbanisme et l'existence de la localité en question. Toutefois, dans la mesure où l'auteur entendait tant soit peu donner cours à quelques vagues penchants utopiques, anticipatifs, on ne pourrait être que bien déçu de sa prudence, voire de la pauvreté des solutions suggérées (en contraste frappant avec tant d'autres projets du temps, qui se caractérisent par leur imagination effrénée). A part un étrange piano électrique actionné à distance et quelques menues innovations du même genre, Jules Verne n'a rien d'intéressant à proposer pour l'an 2000, rien en tout cas qui déborde les possibilités et les préoccupations immédiates de son époque.

⁶ Au regret — du reste injustifié — de certains spécialistes de l'œuvre vernienne. D'ailleurs, pourquoi accorder à Jules Verne ce qui ne lui appartient pas et ce qui, somme toute, jure avec le reste de son œuvre ? Ion Hobana a traduit en roumain et publié à tour de rôle (en les attribuant à Jules Verne) ces trois ouvrages (dans les volumes : *Viitorul a început ieri*, București, 1966 ; *Odiseea marșiană. Maestrul anticipației clasice*, București, 1975 ; *20 000 de pagini în căutarea lui Jules Verne*, București, 1979). Pour ce qui est du dernier récit, il interprète la signature M. Jules Verne comme signifiant Monsieur J. V. et non Michel J. V., ce qui est toutefois une exagération.

⁷ Jules Verne, *Textes oubliés*, p. 282 (tout l'essai publié aux pages 257–282).

Son confinement dans le présent place Jules Verne en dehors d'une tendance dominante, comme nous l'avons vue, de la littérature utopique du temps. Aussi, Marie-Hélène Huet affirme à juste titre : « Si les œuvres de Jules Verne présentent parfois de ces merveilleuses machines susceptibles d'annoncer les temps futurs, elles se situent toujours, et très explicitement, au XIX^e siècle »¹⁰. Ce spécialiste met l'accent sur l'intégration de l'œuvre vernienne dans l'histoire et dans le contexte sociopolitique de l'époque. Si cette affirmation s'avère exacte dans un certain sens, elle ne peut, par contre, effacer un autre aspect de l'œuvre en question : celui découlant de la tentative de l'auteur d'échapper à l'oppression des réalités actuelles, des déterminations strictement historiques, tentative qui se traduit par l'édification en pleine époque contemporaine d'une série de structures indépendantes du milieu environnant. Tout en étant acceptée, l'histoire sera minée à l'intérieur. Un étrange archipel qui appartient et en même temps n'appartient pas au monde contemporain englobe les îles et les solutions de l'utopie vernienne.

L'attrait de l'insularité rapproche Jules Verne de l'ancienne utopie. Imaginer des organismes sociaux réduits (parfois même minimes) et isolés du reste du monde caractérise une bonne partie de son œuvre. Ce penchant est d'autant plus frappant que, vivant à une époque où les frontières de l'inconnu tendaient à être refoulées au-delà des limites de la Terre, l'écrivain se trouva astreint à de grands efforts d'imagination afin de rendre crédibles et viables ses petits univers autonomes. Il fut le dernier grand créateur de cette sorte d'univers, réussissant à les implanter dans un monde qui de par sa structure même était plutôt enclin de les écarter. Qu'est-ce donc, somme toute, « Nautilus » (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1869), et non seulement Nautilus mais tout le monde sous-marin qui lui est ajouté, sinon une société utopique, étanchement isolée, subsistant dans des conditions d'un parfait confort grâce de manière exclusive aux moyens fournis par le milieu marin ? Le monde du capitaine Némó est immense. Les autres utopies rentrent dans des limites plus modestes. Souvent c'est l'île, dans l'acception concrète du terme, qui représente leur terrain support. L'exemple le plus typique, parfait dans son genre, est offert par l'île de Lincoln, dans *L'île mystérieuse* (1874). Il s'agit d'une île inconnue, perdue dans le Pacifique, mais représentant par sa superficie relativement importante (3—400 km carrés) et par la variété de son relief, par ses richesses si diverses, un univers absolument autonome, au sein duquel les personnages respectifs arrivent dans l'intervalle de quelques années à refaire — depuis le premier feu jusqu'à l'utilisation de l'électricité — tout le parcours multimillénaire de la civilisation humaine. L'île réapparaît dans *L'école des Robinsons* (1882), *Deux ans de vacances* (1888), *Seconde patrie* (1900). Un monde utopique sera réalisé aussi par Mathias Sandorf, devenu le docteur Antekirtt, dans l'île Antekirtta, dans la Grande Sirte, le golf de la côte libyenne (*Mathias Sandorf*, 1885). Bien que moins éloignée du monde civilisé que les autres, cette île, assez grande (18 milles de circonférence) et assez riche, est organisée comme un domaine autonome, apte à survivre par ses propres moyens. Il y a, en outre, des îles mouvantes, soit naturelles, telles l'immense bloc de glace du *Pays des fourrures* (1873), soit artificielles

¹⁰ Marie-Hélène Huet, *op. cit.*, p. 9.

comme *L'île à hélice* (1895). Cette dernière est une île d'acier mesurant 7 km de long sur 5 km de large qui supporte toute une ville et quelques zones de cultures. Bien que conservant encore quelques liens avec le continent américain, là aussi nous avons affaire à un monde presque indépendant. De beaucoup plus modeste — un simple radeau d'une taille inusitée — sera l'île flottante de l'Amazone, *La Jangada* (1881), néanmoins pas si modeste pour qu'elle ne puisse abriter toute une communauté rurale.

Si l'île entourée d'eau est l'endroit isolé par excellence, elle ne détient pourtant pas l'exclusivité. Des édifices utopiques se dessinent aussi dans certaines zones continentales, plus ou moins éloignées des régions peuplées et industrielles. Par exemple, *Le superbe Orénoque* (1898), au cœur même du Venezuela, à proximité des sources du grand fleuve, nous réserve la surprise de découvrir la colonie de Santa-Juana, fondée par le père Espérance, l'ex-colonel français de Kermor, retiré loin du monde civilisé. Plus proche du monde moderne, aux Etats-Unis même, en Floride, le planteur James Burbank organise son domaine de 3000 hectares sous la forme d'une unité économique et sociale autonome, fondée sur une agriculture diversifiée, sur l'élevage et l'exploitation des forêts, produisant par conséquent le strict nécessaire (*Nord contre Sud*, 1887).

Toujours aux Etats-Unis, à savoir dans leur partie nord-occidentale (Oregon) moins développée et moins peuplée à l'époque, sera placé un double projet utopique, plus audacieux que les autres, mais dont la forme initiale appartient à l'écrivain André Laurie (1845 — 1909). *Les cinq cents millions de la Béguin* (1879) offrent la parfaite antithèse de deux villes utopiques, Stahlstadt et France-Ville, véritables Etats indépendants surgis comme par miracle du sol d'Amérique. Mais le summum de l'étrangeté est, certes, détenu par la solution utopique comprise dans le projet de la ville minière souterraine de *Coal-City*, située à un demi-kilomètre de profondeur, dans une carrière géante d'Ecosse (*Les Indes Noires*, 1877). Avec ce roman, la quête des solutions pour le plus complet isolement touche à son point culminant. Rien et personne n'avait obligé les habitants de cette « ville » de fuir la surface de la terre, c'est par un choix à bon escient qu'ils l'ont fait, préférant à la clarté du jour et à la végétation terrestre le décor souterrain dominé par le noir du charbon. Ses habitants ne remontaient au jour que rarement — et quelques-uns même jamais — cependant que d'après certaines personnes « ... Coal-City pouvait déjà se poser en rivale de la capitale de l'Ecosse, de cette cité soumise aux froids de l'hiver, aux chaleurs de l'été, aux intempéries d'un climat détestable, et qui, dans une atmosphère encrassée de la fumée de ses usines, justifiait trop justement son surnom de „Vieille-Enfumée“ »¹¹. Cette fois-ci, l'isolement sera poussé jusqu'à la modification radicale de l'environnement naturel ordinaire, des réalités écologiques et seul le talent de l'écrivain pourra rendre plausible — du moins pendant la lecture — une solution de ce genre.

Plus proche des réalités terrestres, en dépit de son périple cosmique, demeure le monde imaginé pour *Hector Servadac* (1877), roman où, à la suite d'un cataclysme, l'on voit apparaître une nouvelle planète, faite

¹¹ Jules Verne, *Les Indes Noires*, éd. Hetzel (in 8°), p. 100.

d'un morceau de la Terre arraché par la collision avec une comète et que ses habitants appelleront Gallia. Là, si l'isolement sera complet, le milieu géophysique et les rapports humains resteront fort terrestres.

Les utopies verniennes ne sont guère peuplées à l'excès, car l'écrivain n'aime pas les grosses agglomérations humaines. Ses presque cent mille habitants assurent à France-Ville un record, suivi par Stahlstadt, sa rivale, avec cinquante mille habitants. L'île à hélice compte dix mille hommes ; Antekirtta abrite deux mille et Santa-Juana mille. En revanche, le monde presque infini, pourrait-on dire, du capitaine Némó n'est peuplé que de 20 hommes. Encore moins nombreux sont les habitants de « l'île mystérieuse », où ne vivent que cinq ou six personnes. A ce niveau minime se pose le problème de la survivance des sociétés utopiques. L'œuvre du capitaine Némó disparaîtra avec la mort de ses compagnons et la sienne. Pour l'île mystérieuse, l'unique chance de survivance de son monde utopique est de refaire dans la mesure du possible l'entité sociale respective sur le continent. Et l'utopie des trente-sept habitants de la planète Gallia prend fin avec leur retour sur la Terre.

Selon l'interprétation de Marie-Hélène Huet, le moment du retour est essentiel, il représente le but même, la justification de toute l'aventure. « Le voyageur ne part que pour revenir, que pour rendre compte à sa nation... L'exploration, le voyage ne sont jamais des buts en eux-mêmes, ils sont inachevés si le héros ne revient pas faire part de sa découverte »¹². Jusqu'à un certain point, cette remarque est exacte, mais il y a pourtant aussi des arguments pour une interprétation tout à fait contraire. Somme toute, le genre même du roman d'aventures pour la jeunesse impose le « retour » final, s'agissant donc, dans une bonne mesure, d'un artifice littéraire. Toutefois, ce qui frappe chez Jules Verne — et Marc Soriano l'a souligné¹³ — c'est justement la facilité dont témoignent ses personnages à se détacher du milieu où ils vivent sans méditer sur les possibilités d'un retour. Dans ces cas-là, le retour se fera plutôt par l'intervention de quelques facteurs imprévus, extraordinaires, que par la logique du développement normal des événements. Le professeur Lindenbrock (*Voyage au centre de la Terre*, 1864) s'en va pour son expédition vers le centre de la Terre sans avoir la moindre idée de la manière dont il pourra revenir en arrière ; de même le capitaine Hatteras (*Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, 1866) lors de son expédition au pôle, ou encore Michel Ardan, Barbicane et Nicholl (*De la Terre à la Lune* (1865) et *Autour de la Lune* (1870)). Dans le cas de ces derniers, seule la déviation accidentelle de leur bolide les garde d'une mort certaine sur la Lune, les ramenant sur Terre ! En quête de quelques contrées utopiques, les personnages de Jules Verne coupent sans trop s'en faire les ponts qui les rattachent au monde civilisé.

Par ailleurs, le retour n'est obligatoire, ni toujours « complet ». Némó offre un cas particulier de mysanthropie déclarée, mais ni les habitants de Coal-City n'ont la moindre intention de renoncer à leur monde parfait pour retourner aux troubles et à l'incertitude du monde qui vit à la surface du sol. Même en reprenant son ancienne identité, le colonel

¹² Marie-Hélène Huet, *op. cit.*, p. 26.

¹³ Marc Soriano, *op. cit.*, p. 167—168 (« La plupart des héros de Verne sont des hommes qui ont déjà d'une certaine façon renoncé à la vie... »).

de Kermor persiste à habiter au fond de la forêt tropicale, où sa famille le rejoindra. Intéressant se révèle le cas des habitants de « l'île mystérieuse ». De retour en Amérique, ils n'aspirent qu'à y refaire « une véritable île en terre ferme », en fondant une grande colonie appelée du nom de leur ancien refuge : l'île Lincoln. Ils entendent poursuivre de la sorte l'aventure et le mode d'existence devenus habituels au cours de leurs années de « robinsonade ».

Si par le peu de cas qu'elle fait de l'avenir et sa propension à « l'insularité », l'utopie vernienne se place hors des tendances dominantes de l'époque, l'écrivain fait appel en revanche à tout l'arsenal scientifique et technique de son temps. Ses édifices utopiques ne sauraient être envisagés sans un solide support scientifique. Seules des performances techniques tout à fait particulières pouvaient créer et servir de support, dans les abîmes des mers, dans des îles désertes, au cœur des forêts vierges ou au tréfond de la terre, à ses audacieux projets utopiques.

Est-ce que l'utopie vernienne est-elle une utopie industrielle à l'instar de la majorité des utopies modernes ? Oui et non. Jules Verne ne fait appel à n'importe quelle industrie, il n'en fait pas un but en soi et n'entend pas faire de l'homme un esclave de la machine. Ses préférences vont vers une industrie « propre », pure de toute pollution, qui facilite au maximum le travail de l'homme, sans qu'elle lui crée par la même occasion un environnement désagréable. La force réunissant toutes ces virtualités est l'électricité, toujours présente en grand dans son œuvre. C'est elle qui met en mouvement le sous-marin du capitaine Némó, assurant à celui-ci son grand pouvoir sur le monde environnant. C'est elle, également, qui anime l'appareil aérien de l'ingénieur Robur, véritable Némó du ciel (*Robur le Conquérant*, 1886) et c'est elle toujours qui nourrit le mouvement et l'activité de « l'île à hélice ». Le monde souterrain des Indes Noires n'aurait pu être conçu sans l'électricité ; là « de nombreux disques électriques remplaçaient le disque solaire » — aussi « l'agent électrique était-il invariablement employé à tous les besoins de la vie industrielle et de la vie domestique »¹⁴. Et, l'on pourrait multiplier les exemples : presque toute l'utopie vernienne se trouve en premier lieu sous le signe de l'électricité.

Que Jules Verne n'est pas enclin d'accepter *n'importe quel* épanouissement industriel résulte clairement de l'antithèse sur laquelle est bâti son roman *Les cinq cents millions de la Béguin*. Stahlstadt, la cité de l'acier, annonce l'anti-utopie du XX^e siècle ; son monde est celui de la machine asservissant, anéantissant la personnalité humaine. Annulée la liberté, tout y est réglé avec minutie, l'homme répète à l'infini les mêmes mouvements. Le maître de la ville, Herr Schultze, est un tyran qui n'hésite devant aucun crime. D'aspect sinistre, la ville n'est qu'une vaste prison : « ... une masse sombre, colossale, étrange, une agglomération de bâtiments réguliers percés de fenêtres symétriques, couverts de toits rouges, surmontés d'une forêt de cheminées cylindriques, et qui vomissent par ces mille bouches des torrents continus de vapeurs fuligineuses. Le ciel en est voilé d'un rideau noir, sur lequel passent par instants de rapides éclairs rouges »¹⁵. Tout au contraire, France-Ville est une cité « nette »,

¹⁴ Jules Verne, *Les Indes Noires*, p. 94.

¹⁵ Jules Verne, *Les cinq cents millions de la Béguin*, Hetzel (in 8°), p. 42.

claire, bâtie selon les préceptes de l'urbanisme moderne. On y combat la pollution par tous les moyens, le but suprême résidant dans le bien-être et la santé des citadins.

Au fond l'épanouissement économique préconisé par Jules Verne est justement de l'espèce qui — tout en assurant le plus grand confort — n'écarte pas, ne coupe pas l'homme de son milieu naturel. L'écrivain use des moyens techniques de l'utopie moderne seulement pour obtenir une meilleure organisation de l'existence dans le milieu naturel, archaïque, de l'ancienne utopie. C'est, du reste, typique chez lui que ce trait qui, en pleine révolution industrielle et urbaine, lui fait éviter le périmètre des grandes villes et des zones industrielles. La vie de ses personnages se passe en plein air. Sous ce rapport, l'œuvre vernienne comporte un accent tout à fait moderne, qui rapproche son auteur des tendances écologiques actuelles. A une époque où l'homme se tourne à nouveau vers la nature, où il tente de raccorder le développement industriel aux exigences de l'environnement, peut-être que la simple coïncidence ne suffit pas à l'explication de sa nouvelle vogue (après une certaine éclipse, qui a eu lieu durant la première moitié de notre siècle, période caractérisée justement par la rupture toujours plus profonde industrie-nature. Or, Jules Verne représentait un tout autre monde que celui des gratte-ciel, du travail par la bande, des courses aux profits. La nouvelle vogue de cet écrivain parmi ses lecteurs *adultes* pourrait représenter un symptôme d'évolution à relever dans la mentalité contemporaine).

Quelle est l'organisation sociale et politique des petits univers autonomes forgés par Jules Verne ? Il a été question, à propos de son œuvre, d'une influence du socialisme utopique, depuis Saint-Simon jusqu'à Cabet ; et cette influence ne saurait, certes, être niée. Tout comme Saint-Simon, Jules Verne croit à l'évolution vers une société plus juste et plus riche, évolution déterminée par les progrès scientifiques et économiques (mais cette idée fort courante était largement véhiculée à l'époque du Second Empire, quand l'écrivain commençait sa carrière). D'autre part, à première vue ses solutions peuvent suggérer un système de type « phalanstérien » ou « icarien ». Aussi, un Francis Lacassin pourra-t-il aller jusqu'à intituler son étude *Jules Verne ou le socialisme clandestin*¹⁶, mu par le désir de dégager les penchants progressistes, voire révolutionnaires, qui se cachaient sous les apparences de conservatisme offertes par ce « bourgeois au-dessus de tout soupçon ». Il y a là le danger d'une exagération et d'une lecture partielle, orientée. Jules Verne forge un monde et ce monde, comme dans l'œuvre de chaque grand créateur, se révèle divers, disposant d'une certaine autonomie. Écléctique, libéral et tolérant par nature, l'écrivain accepte la diversité ; il évite, généralement, de formuler d'une manière catégorique ses options politiques — ce qui n'était, d'ailleurs, guère de mise dans des écrits conçus comme des romans d'aventures pour la jeunesse. Mais, dans la mesure où l'on pourra recon-

¹⁶ Publiée comme une étude introductive à l'ouvrage de Jules Verne, *Famille-sans-nom*, coll. 10/18, Paris, 1978, p. 7—36. Voir aussi J. Chesneaux, *op. cit.*, le chapitre sur *L'écho du socialisme utopique*, p. 61—76. A ne point confondre, cependant, le saint-simonisme typique à l'époque de Napoléon III — devenu par trop bourgeois — avec le noyau socialiste initial ; de même, les fantaisies géographiques et cosmologiques de Fourier n'ont, elles non plus, rien à voir avec le socialisme.

stituer son idéologie politique, celle-ci sera dans ses romans celle de sa vie réelle (donc, sans rien de contradictoire entre ces deux volets), autrement dit, celle d'un bourgeois modéré. En fin de compte, les utopies verniennes ne proposent pas une société complètement différente de ce qu'elle est ; elles se bornent à essayer d'écarter les désagréments et les contradictions des sociétés qui existent. Son penchant pour les communautés peu nombreuses, voire infimes, s'explique, entre autres, aussi par le souci de créer une harmonie, difficile à imaginer dans le cas des grands conglomerats humains, sujets à des incontrôlables antagonismes intestins. Il s'agit de simplifier et d'harmoniser l'organisme social existant, et non d'en forger de nouveaux. (Simplification à même d'abolir ou de réduire le rôle de certains intermédiaires entre les hommes ou entre l'homme et la nature. Jules Verne n'a aucune sympathie pour une certaine catégorie d'institutions ou de professions, la justice et tout le système répressif entre autres, ou encore les marchands et les banquiers — l'or est un symbole négatif dans son œuvre et l'usurier d'*Hector Servadac* en est l'un des personnages négatifs les mieux dessinés. Sur la liste des professions douteuses figurent même les médecins ! L'écrivain semble nourrir l'espoir naïf qu'une société plus proche de la nature serait à même de se dispenser de bon nombre des services qu'ils peuvent rendre).

Dans l'œuvre vernienne, les débats portant sur la propriété, sur l'appartenance des forces de production, sont rares. Mais le cas échéant, ses sentiments se tournent vers la propriété et l'initiative privée (non exemptées pourtant d'un contrôle sévère, afin de ne point prêter à des excès et des abus). Par exemple, à France-Ville, « toutes les industries et tous les commerces sont libres », se développant, néanmoins, dans les limites d'une réglementation sociale très stricte. « Les naufragés du Jonathan » adoptent dans l'île de Hoste, après toute une série d'essais divers, le système de la propriété individuelle, qui fonctionne parfaitement tant que la course aux profits — née de la découverte de quelques gisements d'or — ne mine pas les bases morales de la colonie. Quant à Coal-City, les miniers qui y travaillent ne sont pas les copropriétaires, mais les salariés de l'entreprise, « attirés par la certitude que le travail ne leur manquerait jamais, alléchés par les hauts prix que la prospérité de l'exploitation allait permettre d'affecter à la main d'œuvre »¹⁷. James Burbank exploite son domaine avec des esclaves ; une fois affranchis, ces derniers demeurent sur ses terres comme salariés. Il va sans dire que le problème de la propriété ne se pose pas dans le cas des « robinsonades », de quelques gens isolés dans une île, mais lorsque nous avons affaire à des unités sociales d'une certaine envergure, les rapports mis en lumière ne sont guère différents de ceux propres à l'époque, sans doute très simplifiés et à l'abri de tout conflit grâce justement au haut degré du développement économique assurant à chaque individu un bien-être digne d'envie. Toutefois, son œuvre ne comporte pas de phalanstères, de communautés de type socialiste ou d'un communisme utopique.

Un exemple éloquent nous est fourni par *Le village aérien* (1901), l'échafaudage utopique le plus étranger à la réalité sociale de son temps proposé par l'œuvre vernienne, puisqu'il s'agit d'une société non humaine

¹⁷ Jules Verne, *Les Indes Noires*, p. 95.

ou préhumaine, mettant en scène le « chaînon manquant » de la filiation singe — être humain. Mais le « Pithécantrophe » (le véritable avait été mis au jour quelques années auparavant, en 1891) suggéré par Jules Verne est d'une bourgeoisie exaspérante : il « s'habille » décentement, aime la musique et boit de l'alcool, mène une vie de famille irréprochable et, ce qui compte ici avant toute chose, a le sens de la propriété. Chaque famille possède sa propre maison, ses propres outils ; il a aussi le sens très développé de la propriété d'autrui. Certes, le tout à l'échelle modeste d'une communauté peu développée, mais il ne reste pas moins significatif le fait que même en mesure de nous proposer vraiment *autre chose*, Jules Verne ne se risque guère à s'écarter des limites de son époque.

Les différences de classe sont également nettement dessinées dans son œuvre. Si les rapports au sein des communautés sont généralement excellents, chacun n'en a pas moins sa place bien définie, place qu'on ne saurait penser de quitter. Le fait est évident même dans le cas des groupes réduits au minimum. Par exemple, « L'île mystérieuse » dispose d'une véritable hiérarchie, en haut de laquelle se place le capitaine Némó, presque un surhomme qui veille de loin, derrière lequel l'ingénieur Cyrus Smith, le chef de la communauté, dispose lui même de quelques dons exceptionnels ; à un échelon plus bas, se situe le journaliste Gédéon Spilett, intelligent, habile, mais au fond un homme ordinaire ; viennent ensuite le marin Penkroft, seulement adroit de ses mains, puis Nab, à un échelon encore plus bas, la série se continuant sans décalages par trop accusés avec Jap, l'ourangoutan si intelligent et le chien Top. Sur ce, le jeune Harbert, appartenant à une classe sociale supérieure, se prépare à accéder dans les temps à venir à un échelon élevé.

Essentiel dans l'utopie vernienne s'avère le rôle du chef. Le personnage exceptionnel, le chef inné, a toujours fasciné l'écrivain. Némó, Robur ou Kaw-Djer, Cyrus Smith, le docteur Sarassin (ou au pôle opposé Herr Schultze), l'ingénieur James Starr, Mathias Sandorf — sont, chacun à sa manière et à un degré différent par rapport à la communauté qu'ils dirigent et aux difficultés qu'ils leur faut surmonter, des personnages remarquables, réunissant, dans la plupart des cas, une intelligence hors concours et une force de caractère, jointe à une véritable science de se faire obéir. Quand son chef lui fait défaut, la communauté est prête à la faillite ou, tout au moins, elle traverse une crise des plus graves. Selon la conception de Jules Verne, une direction unique et en force est indispensable. Eloquent à cet égard s'avère, par exemple, le fait que « l'île à hélice » disparaît par suite des conflits suscités par la compétition entre les deux groupes, de leur impuissance à se réunir dans une même idée et sous un seul chef. Considéré sous cet angle, le roman en question représente une utopie à rebours, l'illustration de la manière dont *il ne convient pas* d'organiser une société que l'on veut prospère ou, tout au moins, apte à survivre.

L'utopie vernienne assure à ses membres (dans le contexte de l'époque) un maximum de sécurité et de bien-être. Leur assure-t-elle dans une égale mesure la liberté ou même la possibilité d'un *choix* ? Dans une bien moindre mesure, sans doute. Afin d'être reçu et toléré à Franceville, « il est nécessaire de donner de bonnes références, d'être apte à exercer une profession utile ou libérale, dans l'industrie, les sciences ou les

arts, de s'engager à respecter les lois de la ville »¹⁸. Ses lois, minutieuses à l'excès, régissent, entre autres, l'aménagement des habitations, jusqu'à interdire (pour des raisons d'hygiène !) « les tapis et les papiers peints ».

Les habitants de Coal-City sont satisfaits, mais c'est justement cette satisfaction exagérée de leur part qui intrigue. Selon l'écrivain tout y marche parfaitement. « Il ne faudra pas s'imaginer que, même à l'époque où les linéaments de Coal-City se dessinaient à peine, toute distraction fût écartée de la souterraine cité, et que l'existence y fût monotone. Il n'en était rien. Cette population, ayant mêmes intérêts, mêmes goûts, à peu près même somme d'aisance, constituait, à vrai dire, une grande famille. On se connaissait, on se coudoyait, et le besoin d'aller chercher quelques plaisirs au dehors se faisait peu sentir ».¹⁹ Même contents, les miniers étaient donc devenus les prisonniers de la mine. De même les ouvriers de la plantation de Burbank : esclaves seulement du nom, dans la première partie du roman, ils deviendront par la suite des hommes libres, mais toujours seulement du nom, dirions-nous. La ville, la mine, la plantation protègent leurs habitants, mais cette protection n'est pas dépourvue de certains périls ; de toute façon, elle implique une certaine limitation de l'horizon et de la liberté, ainsi qu'un certain immobilisme social.

On serait en droit d'induire que le choix des solutions prônant le complet isolement représente la méfiance de Jules Verne quant aux aptitudes de la société où il vivait de réduire les contradictions et de contribuer à l'épanouissement de la personnalité humaine. Elles semblent aussi refléter la crainte de ce que donnera l'évolution à venir de cette société. L'écrivain tente de se mettre à l'abri du futur en cherchant refuge dans le présent, et à l'abri du présent en forgeant de toutes pièces, méticuleusement, un véritable archipel d'îles et de sociétés imaginaires. La rupture entre l'homme et la nature, l'industrialisation sans contrôle l'effraient tout particulièrement. *Stahlstadt* est un signal d'alarme, amplifié — à vrai dire par un roman appartenant presque entièrement à Michel Verne — par l'Etat utopique de *L'Étonnante aventure de la mission Barsac* (roman publié en 1920), ce *Blackland* perdu au cœur de l'Afrique — dramatique illustration de ce que peut devenir une science supérieure entre les mains d'un pouvoir sans scrupules. Jules Verne n'écrit pas sur le futur, mais la crainte d'un futur où la science serait devenue, de servante, ennemie ou maîtresse de l'homme, apparaît en filigrane dans les pages de ses livres, dans ce qu'il a écrit autant que dans ce qu'il a omis d'écrire.

Si l'on compare son œuvre aux tendances, mentionnées au début de la présente étude, de la littérature utopique fleurie durant la seconde moitié du siècle dernier, on est frappé par la singularité du grand écrivain français. Au sein d'un monde d'interdépendances croissantes, il s'isole. Au sein d'un monde penché vers le futur, il tâche d'oublier le temps qui s'écoule. Au sein d'un monde mécanisé et citadin, il retourne à la nature. Ces tendances le rapprochent de l'ancienne utopie, tout en interférant, cependant, avec les préoccupations modernes. Quelques-unes de ces tendances préfigurent même, comme nous l'avons déjà vu, l'anti-utopie du XX^e siècle — et en tout premier lieu le dilemme angoissant de la

¹⁸ Jules Verne, *Les cinq cents millions de la Béguin*, p. 102.

¹⁹ Jules Verne, *Les Indes Noires*, p. 99, 100.

manière dont l'homme entendra se servir de la force immense que la science moderne met à sa disposition. Il s'agit, dans son cas, d'une utopie *contradictoire*, n'ayant sa place dans aucun schéma historique plausible. Mécontent de la société qui est la sienne, Jules Verne la recompose pourtant, à échelle réduite et dans une variante simplifiée, sans lui dénier ses valeurs essentielles. En même temps, il demande à la science et à la technique, dont l'évolution tendait au nivellement de l'espace humain dans son ensemble, d'assurer certaines barrières protectrices face à ce processus niveleur. A l'instar du capitaine Némó, il essaie de s'opposer à l'histoire, se refusant d'accepter les solutions du présent, tout comme il se refuse à celles de l'avenir.

Si les utopies modernes se veulent expérimentales, en tant que produits de la marche objective de l'histoire, de l'évolution future, l'utopie vernienne se place hors du devenir historique. Et c'est justement pourquoi elle offre un refuge toujours accessible. Aujourd'hui, quand ses soi-disant « anticipations » ne sont plus que de pauvres oripeaux suranés (ou, comme dans le cas de l'obus interplanétaire ou de « l'éléphant en acier », par trop bizarres pour contenir le moindre intérêt technique), son œuvre, loin de perdre de sa vogue, connaît une popularité plus large même qu'au début. Ce n'est pas l'anticipation de l'avenir, mais la création d'un certain nombre de mondes « parallèles », autonomes, qui l'aura sauvegardée, lui assurant même — pour autant qu'on puisse le prévoir — encore une jeunesse prolongée. Dans notre monde tout en béton et en acier, nous ressentons parfois le besoin de quelques « voyages extraordinaires » vers les îles de l'archipel vernien.

JULES VERNE DANS UNE PERSPECTIVE ROUMAINE

MIRCEA POPA

Dans une étude sociologique que nous avons publiée récemment, sur le roman-feuilleton dans la presse transylvaine de 1838 à 1918, Jules Verne occupe la première place avec cinq romans qui ont paru en feuilleton.¹ C'est ce qui nous a incité à examiner de plus près les raisons qui ont déterminé un accueil si favorable et la traduction presque intégrale de son œuvre en roumain. L'une d'elles réside dans l'intérêt que l'écrivain français a témoigné au peuple roumain et à sa lutte pour l'indépendance et l'unité nationales — lutte qu'il a d'ailleurs évoquée dans son œuvre : un autre tient à la haute valeur de ses écrits, ce qui leur a permis de pénétrer très tôt dans la conscience du grand public de notre pays.

Pour une meilleure compréhension de la postérité de cet écrivain et de son destin universel, il nous a semblé extrêmement important de suivre la manière dont son œuvre a été accueillie en Roumanie. Cela d'autant plus que nous avons affaire à un écrivain de génie, considéré, à juste titre, comme le fondateur du roman d'anticipation dans la littérature universelle ; il a pressenti une série d'inventions et de solutions techniques et scientifiques qu'il a proposées à l'humanité et qui se sont révélées, avec le temps, parfaitement valables. Car Jules Verne a développé l'imagination de nombreuses générations de lecteurs, a éveillé en eux le goût de l'aventure et de l'imprévu, au meilleur sens du terme, a stimulé les « voyages imaginaires » de l'esprit humain en général. C'est à lui qu'on doit l'intérêt pour la littérature de science-fiction dans le monde, ainsi que l'implantation de ce genre dans notre pays. En effet, à une époque où la nouvelle et le roman étaient enserrés dans le cadre rigide du réel immédiat, Jules Verne a proposé l'attrayante solution de l'évasion et a ouvert les portes mystérieuses de l'inconnu, il a offert, pour l'investigation du monde qui nous environne, des possibilités et des perspectives nouvelles qui ont enrichi la littérature fantastique.

Quant à la littérature roumaine de fiction, elle a eu dès le début, en Jules Verne, un de ses dieux tutélaires. On peut même affirmer que jusqu'à Jules Verne nous n'avons pas eu de littérature d'aventures ou d'anticipation. Ce n'est que lorsque l'écrivain français a commencé à être lu et traduit que l'on a vu apparaître quelque pâles imitations autochtones. Cela se passait au début des années 70 du siècle dernier, car c'est en 1873 qu'il est fait pour la première fois mention du nom de Jules

¹ *Analyse quantitative du roman publiée par la presse transylvaine, 1838 — 1918*, « Synthesis », VI, 1979.

Verne dans notre pays. La revue « Convorbiri literare » recommande à ses lecteurs plusieurs livres de Jules Verne publiés chez l'éditeur parisien Hetzel et ajoute : « En effet, l'auteur embrasse, dans ses recherches, l'univers entier, il décrit d'une manière aussi attachante qu'instructive toutes les connaissances acquises par la science moderne sur le ciel, la terre et la mer »². Trois ans seulement après cette date — et après la sortie de l'édition originale du roman *De la Terre à la Lune* — la revue « Familia » de Iosif Vulcan effectue la première traduction d'un des romans de Jules Verne : *Călătoria de la pământ la lună*, accompagnée de la note suivante : « Nous attirons l'attention de nos lecteurs sur cet ouvrage. L'auteur y traite des choses de la science sous la forme d'un roman, c'est pourquoi ses œuvres ont de nombreux lecteurs et sont traduites dans toutes les langues cultivées. Mais parmi toutes ces œuvres c'est *De la Terre à la Lune* qui a eu le plus grand retentissement. Le texte que nous commençons de publier dans ce numéro contient de très larges extraits de ce roman »³.

Ce début a été bientôt suivi par d'autres traductions, de sorte que, jusqu'à la fin de la 7^e décennie, six œuvres de Jules Verne se trouvaient traduites en roumain : *Autour de la Lune* (« Familia », 1876), *Un hivernage dans les glaces* (« Telegraful român », 1879), *Le tour du monde en quatre-vingt jours* (avec deux traductions, l'une dans « Timpul », 1877 et l'autre dans « Jurnalul pentru toți », 1879), *Michel Strogoff* (« Timpul », 1877) et *Les aventures de trois Russes et trois Anglais dans l'Afrique australe* (« Ziar pentru toți », 1879).

Dans la huitième décennie de nouvelles traductions ont été publiées : *Les tribulations d'un Chinois en Chine* (« Literatorul », 1882), *Le tour du monde en 80 jours* (« Steaua României », 1882 et « Dreptatea », 1886), *Le docteur Ox* (« Amaradia », 1884), *Un hivernage dans les glaces* (« Binele public », 1884), *L'Archipel en feu* (« România », 1885, et, dans le même périodique, une autre œuvre vernienne sous le titre *Pustiul de ghiață*), *Le rayon vert* (« România », 1886), *L'Île des Robinsons* (« România », 1887), *Un capitaine de quinze ans* (« România », 1887), *La maison à vapeur* (« România », 1887), *Cinq semaines en ballon* (« Tribuna », 1888), *Les cinq cents millions de la Béguin* (« România », 1888) et *Les Révoltes de la Bounty* (« România », 1888). A ces volumes on peut ajouter *Frrit-Flac* (« Telegraful », 1886), *Gazeta viitorului* (« Tribuna », 1889), et *Zece ore de vîndătoare* (« România », 1887).

Entre 1890—1900 on a traduit : *Sans dessus dessous* (« România », 1890), *César Cascabel* (« Biblioteca Familiei », 1891), *Le château des Carpathes* (« Ziarul călătoriilor de pe mare și uscat », 1897), *Le docteur Trifulgas* (« Revista ilustrată », 1892), *Martin Paz* (« Dreptatea », 1894), etc. Le rythme des traductions a été, comme on le voit, assez vif.

² *Revista bibliografică externă* (La revue de la bibliographie externe), « Convorbiri literare », 1873, p. 307.

Selon Hobana, l'auteur de cette première note de « Convorbiri literare » serait le membre du cénacle « Junimea », George Panu, qui parle de manière extrêmement élogieuse de l'écrivain français, dans ses *Amintiri de la Junimea din Iași* (Souvenirs de Junimea de Iași) (p. 167—168, le chapitre *O încheiere care nu e decât un început* — Une Fin qui n'est qu'un commencement).

³ « Familia », XI, 1876, n° 41, p. 410.

Mais c'est la traduction du *Château des Carpathes* par Victor Onișor et sa publication dans un volume séparé à Sibiu en 1897 qui a eu le plus grand retentissement parmi les Roumains⁴. Il était spécifié sur la fausse page de titre que « c'est la seule traduction roumaine autorisée par l'éditeur propriétaire des romans de Verne : I. Hetzel et Comp. de Paris ». Le livre contenait également plusieurs gravures et une préface de E. Dăianu qui présentait brièvement la vie et l'œuvre de l'auteur et relatait les circonstances dans lesquelles il avait écrit ce roman. Selon E. Dăianu, l'auteur n'avait jamais été en Transylvanie pour se documenter⁵, mais avait utilisé — comme l'écrivain lui-même le reconnaît — les notes de voyage d'Elisée Reclus et d'Auguste (le préfacer le nomme Attila !) de Gérando, l'auteur de l'ouvrage *La Transylvanie et ses habitants* (Paris, 1845, en 2 volumes). Mais le sujet était entièrement inspiré de la vie des Roumains de Transylvanie et l'action se déroulait à Mățețiș, localité située dans la vallée du Jiu, où, sur un haut plateau rocheux, au milieu d'un paysage pittoresque, se dressait le château du baron de Gorț, descendant des seigneurs de Gorj. Ce roman a éveillé l'intérêt de l'Europe et des lecteurs de Jules Verne pour cette belle province nommée Transylvanie, « une sorte d'Helvétie » comme il l'appelle, et pour ses habitants roumains, les descendants des anciens Daces. « Avec ses plateaux livrés à la culture, ses luxuriants pâturages, ses vallées capricieusement dessinées, ses cimes sourcilleuses, la Transylvanie, zébrée par les ramifications d'origine plutonique de Carpathes, est sillonnée de nombreux cours d'eau qui vont grossir la Theiss et du superbe Danube, dont les Portes de Fer, à quelques milles au sud, ferment le défilé de la chaîne des Balkans ».⁶

C'est là, dans cette vallée et dans ce château romantique que se déroule l'action captivante du roman. Le château, depuis longtemps abandonné, commence à rennaître à la vie, les habitants du village entendent une étrange musique qui vient de là-bas, on aperçoit même le fantôme d'une femme qui erre le long des murs, mais ceux qui veulent pénétrer dans le château se heurtent aux appareils électriques du baron de Gorț et de son serviteur, le physicien Orfanik. Le baron était rentré d'Italie où il avait enregistré la voix de la cantatrice Stilla sur un phonographe et il aimait l'écouter, regardant en même temps son portrait en pied, grandeur nature, éclairé par les miroirs spéciaux qui lui donnaient une sensation de matérialité. L'ancien fiancé de la cantatrice, le boyard craïovien Emil Telescu qui vient de passer dans cette localité, entend la voix de la femme aimée et monte à l'assaut du manoir. Mais le baron de Gorț provoque une explosion et fait sauter le château, tandis que Emil Telescu qui ne comprend pas le secret des mécanismes diaboliques de son rival perd la raison.

⁴ *Castelul din Carpați* (Le Château des Carpathes). Roman inspiré de la vie du peuple roumain de Transylvanie. Traduction autorisée, par Victor Onișor, Sibiu, 1897, p. 4.

⁵ Son opinion a été récemment confirmée par Mihai Stolan dans *Jules Vernes și lupta românilor transilvăneni pentru unire cu țara. A fost autorul « Castelului din Carpați » în Transilvania?* (Jules Verne et la lutte des Roumains de Transylvanie pour l'union avec le reste du pays. L'auteur du « Château des Carpathes » a-t-il été en Transylvanie?), « Luceafărul », 1978, n° 7, p. 5–6.

⁶ *Le Château des Carpathes*, Paris, J. Hetzel et Cie, s.a., p. 5.

Cette intrigue qui suit une « filière sentimentale » se propose, en fait, deux buts plus subtils : créer l'atmosphère nécessaire à ce sujet de science-fiction et intervenir en faveur de la cause nationale des Roumains de Transylvanie. Le noyau sentimental est inspiré, semble-t-il, de l'un des nombreux « faits divers » de la vie des cantatrices de la Scala de Milan, à moins qu'il n'ait été raconté à l'écrivain par une de nos compatriotes qu'il eu l'occasion de connaître. La petite nièce de l'écrivain, Mme Allotte de la Fûye, qui a écrit une sorte de biographie romancée de Jules Verne suggère une telle hypothèse, de même qu'un autre de ses biographes, Dinu Moroianu, qui écrit : « Il semble que Jules Verne ait eu à son service, à un moment donné, une Transylvaine nommée Luiza, originaire de Homorod-Rupea, qui était venue en France après s'être mariée avec un commerçant, Faure, qui avait vécu plusieurs années à Bucarest. Il se pourrait que l'écrivain ait été également informé par cette voie de la vie et du paysage roumains »⁷.

Quoi qu'il en soit, l'atmosphère roumaine du village transylvain est assez bien rendue et on trouve dans le texte plusieurs mots roumains comme : *cucuruz, mămăligă, rachiu, catrință, barăci, baluri, zmei, stafii, șarpele casei, babe, doine, voevozi*, etc. Le roman témoigne d'une bonne connaissance de l'histoire du peuple roumain de Transylvanie et on y trouve des allusions très claires aux luttes politiques menées à cette époque par le Parti National Roumain qui venait justement de créer le mouvement du Mémorandum. De nombreux passages de ce roman reflètent directement ces remous qui ont suscité des discussions amples et animées dans les journaux français de l'époque. Voici un tel passage :

« Le château des Carpathes date du XII^e ou du XIII^e siècle. En ce temps-là, sous la domination des chefs ou voïvodes, monastères, églises, palais, châteaux se fortifiaient avec autant de soin que les bourgades ou les villages. Seigneurs et paysans avaient à se garantir contre les agressions de toutes sortes. Cet état de choses explique pourquoi l'antique courtine du bourg, ses bastions et son donjon lui donnent l'aspect d'une construction féodale, prête à la défensive. Quel architecte l'a édifié sur

⁷ Dinu Moroianu, *Jules Verne și « căldătoriile sale extraordinare »* (Jules Verne et ses « voyages extraordinaires »), București, 1962, p. 189. L'auteur a publié une édition antérieure en 1945 sous le titre *Romanul lui Jules Verne și căldătoriile sale extraordinare* (Le roman de Jules Verne et de ses voyages extraordinaires), ed. Fundațiilor. Le problème est récemment repris par Ion Hobana dans son livre *20 000 de pagini în căutarea lui Jules Verne* (20 000 pages à la recherche de Jules Verne), București, ed. Univers, 1979, dont tout un chapitre est consacré au roman *Le Château des Carpathes*. Après s'être minutieusement documenté, il conclut que le château décrit par Jules Verne n'est autre que le château-fort de Colf (près du village de Suseni-Rîu de Mori de Țara Hațegului), que l'écrivain français place sur la colline de Gorgan (figurant dans le roman sous le nom d'Orgall). Une autre modification faite par Jules Verne concerne le propriétaire du château, Francisc de Teleac (Telek dans le roman, Emil Telescu dans la traduction de V. Onișor), qu'il remplace par Gortz (Gorj), le boyard de Valachie qui vient chercher Stilla, sa bien-aimée. Hobana avance également d'autres hypothèses intéressantes concernant l'onomastique et la toponymie de ce roman, en nous proposant une liste des noms roumains qu'il y a identifiés. Le problème a été repris par Simion Săveanu dans un livre récent : *Pe urmele lui Jules Verne în România* (Sur les traces de Jules Verne en Roumanie), ed. Albatros, 1980. Y sont présentées cinq œuvres ayant des personnages roumains — entre autres *Mathias Sandorf*, *Le comte de pays Făgăraș* ou *Claudius Bombarnac* — de nouvelles hypothèses concernant ses voyages en Roumanie et ses liaisons avec Luiza Müller. De telles recherches nous permettent de démarquer dans l'œuvre de Jules Verne un « décennie roumaine ».

ce plateau, à cette hauteur ? On l'ignore, et cet audacieux artiste est inconnu, à moins que ce soit le Roumain Manoli, si glorieusement chanté dans les légendes valaques, et qui bâtit à Curté d'Argis le célèbre château de Rodolphe le Noir.

Qu'il y ait des doutes sur l'architecte, il n'y a aucun sur la famille qui possédait ce bourg. Les barons de Gortz étaient seigneurs du pays depuis un temps immémorial. Ils furent mêlés à toutes ces guerres qui ensanglantèrent les provinces transylvaines ; ils luttèrent contre les Hongrois, les Saxons, les Szeklers ; leur nom figure dans les "cantices", les "doines" où se perpétua le souvenir de ces désastreuses périodes ; ils avaient pour devise le fameux proverbe valaque : "Dă pe moarte !" "Donne jusqu'à la mort !" et ils donnèrent, ils répandirent leur sang pour la cause de l'indépendance — ce sang qui leur venait des Romains, leurs ancêtres.

On le sait, tant d'efforts, de dévouement, de sacrifices, n'ont abouti qu'à réduire à la plus indigne oppression les descendants de cette vaillante race. Elle n'a plus d'existence politique. Trois talons l'ont écrasée. Mais ils ne désespèrent pas de secouer le joug, ces Valaques de la Transylvanie. L'avenir leur appartient, et c'est avec une confiance inébranlable qu'ils répètent ces mots, dans lesquels se concentrent toutes leurs aspirations : "Roman no péré !" "Le Roumain ne saurait périr !" ⁸.

Comme on le voit, Jules Verne est lui-même confiant dans le destin du peuple roumain qu'une grande injustice historique a divisé du point de vue politique. Il déplore en particulier l'oppression nationale en Transylvanie, où une population roumaine majoritaire subit le joug pesant d'une coalition féodale, cette monstrueuse *Unio trium nationum* : « Tel est cet ancien pays des Daces, conquis par Trajan au premier siècle de l'ère chrétienne. L'indépendance dont il jouissait... prit fin... » ⁹.

Mais l'intérêt que témoigne Jules Verne pour la Roumanie, pour ses habitants et ses réalités socio-politiques date d'une période antérieure. Il remonte aux années 1877—1878 lorsque de durs combats avaient lieu dans les Balkans pour la conquête de l'indépendance d'Etat de la Roumanie et pour la libération des peuples balkaniques du joug ottoman. Cette région si tourmentée du point de vue politique d'un grand pittoresque ethnographique, géographique et folklorique avait déjà attiré l'attention de Jules Verne lorsqu'il avait placé une partie de l'action de son roman *Kéraban le têtu* (1883) en Europe orientale — en Turquie d'Europe, en Bulgarie, en Roumanie — et avait donné à ses héros l'occasion de connaître ces contrées et les événements qui s'y déroulaient. A la suite de l'entêté personnage principal, les héros du roman contournent le littoral de la mer Noire et ont la possibilité de connaître de près la Dobroudja, le Danube et le charme du Delta roumain où, au cours des quelques années qui s'étaient écoulées depuis la conquête de l'indépendance, que l'auteur mentionne d'ailleurs — « C'est depuis le traité de 1878 que le royaume de Roumanie (Moldavie, Valachie et Dobroudja), les principautés de Serbie et de Monténégro, ont été déclarés indépendants » ¹⁰ —

⁸ *Op. cit.*, p. 19—21.

⁹ *Ibidem*, p. 22.

¹⁰ *Kéraban le têtu*, dans *Les Voyages extraordinaires*, Paris, J. Hetzel et Cie, s.a., p. 67. Voir également : Pomplu Voculeț-Lemeny, *Jules Verne prin Dobrogea* (Jules Verne à travers la Dobroudja), « Tomis », IV, 1969, n° 6, p. 10 et 18.

de nombreux progrès avaient été accomplis, que notre écrivain enregistre en faisant par la même occasion quelques incursions dans le domaine de l'histoire : « Cette région est comme une presqu'île, formée par un large coude du Danube, qui, après s'être élevé au nord vers Galatz, revient à l'est sur la mer Noire, dans laquelle il se jette par plusieurs bouches. Au vrai, cette sorte d'isthme qui rattache cette presqu'île à la péninsule des Balkans, se trouve circonscrite par la portion de la province située entre Tchernovoda et Kustendjé (Constanța — *M.P.*), où court la ligne d'un petit railway de quinze à seize lieues au plus ; qui part de Tchernavoda. Mais, dans le sud du railway, la contrée étant sensiblement la même qu'un nord au point de vue topographique, on peut dire que les plaines de la Dobroutha prennent naissance à la base des derniers chaînons des Balkans.

« Le bon pays », c'est ainsi que les Turcs appellent cette tranche fertile, dans laquelle la terre appartient au premier occupant. Elle est, sinon habitée, parcourue du moins par les Tatars pasteurs, et peuplée de Valaques, dans la partie qui avoisine le fleuve »¹¹.

En Dobroudja, les héros de Jules Verne traversent la vallée du Karasou, passent par les villes de Tulcea, Cernavoda, Constanța, Kilia, sont impressionnés par la beauté du paysage et par les coutumes des habitants : « Le lendemain, 24 août, la chaise traversait le Danube, devant Toultscha, et s'aventurait à travers le delta du fleuve, formé par deux grandes branches. La première, celle que suivent les bateaux à vapeur, est dite la branche de Toultscha ; la seconde, plus au nord, passe à Ismail, puis à Kilia, et atteint au-dessous la mer Noire, après s'être ramifiée en cinq chenaux. C'est ce qu'on appelle les bouches du Danube »¹².

Le livre nous donne aussi des informations sur certaines villes : « Medgidie, une ville toute neuve qui... promet de devenir plus importante » ; Tulcea « dont l'amphithéâtre, très pittoresque, se déploie sur le versant nord d'une petite chaîne, au fond d'un golfe formé par un élargissement du fleuve », dont le nom viendrait, selon le seigneur Kéranban, du mot zend « asdanu », qui signifie la rivière rapide, etc.

Un autre roman dont l'action se déroule partiellement sur le territoire de notre pays est *Le pilote du Danube*, publié en 1908, après la mort de l'auteur. On trouve, parmi les personnages, le Transylvain Miclesco, président d'une association sportive de pêcheurs, le détective Dragoș, chef de la police de Kilia, etc. Les héros arrivent eux aussi en Dobroudja et nous apprenons que des patriotes bulgares se sont réfugiés en Roumanie avant la guerre de 1877—1878 pour échapper aux vexations des Turcs, l'auteur nous fait part de certaines nouvelles diffusées par le journal « Românil » de Bucarest, il décrit le paysage et les localités entre les

Ion Hobana fournit de nouvelles données concernant *Le Pilote du Danube* (paru vers 1880), dans son livre *20 000 de pagini în căutarea lui Jules Verne*, p. 111—117, tout en y procédant à une minutieuse analyse de ce roman. Outre Miclesco, le président de la Ligue Danubienne Société Internationale des pêcheurs des pays riverains, y figurent encore d'autres personnages ayant des noms roumains : Illa Bruschi (Brus) Karl Dragoș (Dragoș).

¹¹ *Ibidem*, p. 91—92.

¹² *Ibidem*, p. 95.

Portes de Fer et Sulina, nous informe sur la largeur du Danube à Brăila, etc., — ce qui montre que pour chaque roman il rassemblait une solide documentation.

Il est dommage que ces deux derniers romans n'aient pas été alors traduits en roumain. En revanche, on a traduit *Le Tour du monde en 80 jours* (par Haralamb Lecca) et *Voyage au centre de la Terre* (par le professeur Munteanu de Ploiești). La traduction du *Château des Carpathes* par V. Onișor a été amplement commentée dans la presse transylvaine. « Tribuna » de Sibiu a publié pendant près d'un an, sous une rubrique spéciale intitulée *Les opinions de la presse sur le Château des Carpathes*, les points de vue exprimés dans « Foaia literară », « Gazeta Transilvaniei », « Patria », « Unirea », « Familia », etc. « Liga română » louait le roman parce qu'il offrait « aux étrangers une image suggestive des rapports culturels et nationaux des Roumains d'outre-monts »¹³. « Familia » le considérait comme « l'un des romans les plus intéressants » ; « Calendarul poporului » de Sibiu pour l'année 1898 le qualifiait d'« admirable roman » et la revue « Tribuna » lui consacrait, encore sous la signature de D. P. Barcianu, un long compte rendu qui s'efforçait d'établir quelques-unes des coordonnées fondamentales de l'écriture vernienne : « C'est ainsi qu'une abondante littérature de vulgarisation de la science est née — affirmait l'auteur du compte rendu — dans le sillage de la littérature scientifique. Mais tandis que la plupart ne franchissaient pas les limites du problème scientifique dont ils s'occupaient, le réduisant à ses formes les plus simples, à ses résultats les plus évidents, dans un langage accessible au grand public, Jules Verne a emprunté une autre voie, celle du roman. Comme Defoe et Campe avant lui — dans leur « Robinson » — Verne nous présente sur la toile de fond d'une action plus riche et plus fantastique — des personnages qui travaillent, se démènent, luttent contre toutes les circonstances défavorables, contre les difficultés et les obstacles dressés sur la voie qui doit les mener vers toutes sortes de découvertes et d'inventions. Pour éveiller l'intérêt du lecteur et le maintenir toujours aussi vif, la fantaisie de l'auteur imagine, comme dans les contes populaires, les situations et les événements les plus divers, étranges et merveilleux, mais qui, à la différence des contes, ont une base réelle car ils s'appuient sur les résultats des sciences modernes et trouvent tout naturellement leur solution dans la science et dans le niveau de développement auquel elle est parvenue aujourd'hui, ou dans le niveau de perfectionnement proposé pour l'avenir »¹⁴.

Une seule voix discordante s'est élevée dans ce concert de louanges : celle d'Ilie Chendi, le critique de la revue « Familia »¹⁵. Selon

¹³ « Tribuna », IV, 1888, n° 9 et n° 23, p. 91.

¹⁴ D. P. Barcianu, *Castelul din Carpați*, « Tribuna », XV, 1898, n° 34, 135.

¹⁵ Ilie Chendi, *Jules Verne; Castelul din Carpați*, « Familia », XXXIII, 1897, n° 46, p. 545—547 et n° 47, p. 555—558. A consulter également *Calendarul poporului pe anul comun 1898*, Sibiu, p. 92.

lui, Jules Verne n'a présenté que l'aspect pittoresque des choses, afin d'attirer le lecteur étranger. Quant au lecteur roumain, il ne saurait accepter l'image archaïque de ce village situé au pied des Carpathes, qui vit dans la terreur et est tourmenté par les superstitions, ce qui, toujours selon ce critique, est invraisemblable et même naïf de la part de l'auteur. Il est vrai qu'en misant surtout sur l'exotisme et le merveilleux, Jules Verne grossit les traits qui définissent la vie des paysans de ce village de montagne situé au pied du Retezat.

L'opinion divergente d'Ilie Chendi n'a pu cependant empêcher la consécration de J. Verne dans notre pays ni entamer la popularité dont il jouissait parmi les Roumains. De nombreux autres articles viennent s'ajouter à ceux qui avaient été déjà publiés pour rendre hommage à l'écrivain français et commenter son œuvre. Certains le comparent à Zola¹⁶, d'autres à H. G. Wells¹⁷. À sa mort, en 1905, de nombreuses publications périodiques roumaines parlent du « triomphe »¹⁸ de Jules Verne. Les traductions se multiplient et atteignent de gros tirages, ce qui fait de lui l'un des écrivains étrangers les plus lus et les plus appréciés dans notre pays. Il est considéré comme un auteur vraiment providentiel pour la jeunesse¹⁹ et, en même temps, un écrivain qui a défendu avec sympathie et enthousiasme la cause du peuple roumain, sa lutte pour la liberté et la justice. Un Viennois, Max Popp, issu probablement d'une famille roumaine, a été l'un des premiers à lui consacrer une monographie, comme d'ailleurs — plus tard — le Roumain Dinu Moroianu. De même, le pianiste Carol Miculi s'est efforcé de mettre en application une de ses suggestions, présentée dans *Orașul fantastic*, concernant un spectacle radiodiffusé²⁰, tandis que de nombreux écrivains roumains ont essayé de suivre ses leçons²¹. Ainsi, Iosif Vulcan a écrit ses premiers romans, *Sclavul amorului* (L'esclave de l'amour) et *Barbu Strimbu prin Europa* (Barbu Strimbu à travers l'Europe) sous l'influence directe des aventures de Jules Verne. Ce dernier roman, en particulier, où l'auteur promène ses héros à travers l'Afrique, l'Angleterre et le Centre de l'Europe, contient des scènes entières qui semblent empruntées aux œuvres de l'écrivain français. À une époque plus récente, Dinu Moroianu a donné une réplique des héros de Jules Verne dans son « divertissement fantastique » intitulé *Un héros vernien*²².

¹⁶ E. Dăianu, *Zola și Verne*, «Tribuna», XV, 1898, n° 21, p. 82—83.

¹⁷ C. Paul, *H. G. Wells în literatura actuală* (H. G. Wells dans la littérature d'aujourd'hui), «Flacăra», II, 1913, n° 28, p. 224.

¹⁸ *Triumful lui Jules Verne* (Le Triomphe de Jules Verne), «Drapelul», 1905, n° 38, p. 3. Voir également les nécrologies publiées dans «Familia», XLI, 1905, n° 13, p. 154; «Luceafărul», 1905, n° 7, p. 159, «Revista idealistă», III, 1905, n° 3, p. 410, «Tribuna», IX, 1905, n° 49, p. 4.

¹⁹ Horia Petra-Petrescu, *Romanele lui Jules Verne* (Les romans de Jules Verne), *Calendarul Dacia trăind pe anul 1929*, p. 61—63.

²⁰ C. G. Dubrovskala, *Prodolženie Julia Verna*, «Znanie-Sila», 1973, n° 552, p. 30.

²¹ Rodica Florea, *Povestirea științifico-fantastică în literatura noastră actuală* (Le récit de science-fiction dans la littérature roumaine d'aujourd'hui), «Studii și cercetări de istorie literară și folclor», XII, 1973, n° 3—4, p. 617.

²² Dinu Moroianu, *Un erou jules-vernean (Divertisment fantastic)* (Un héros vernien, divertissement fantastique), *Colecția Povestiri fantastice*, n° 189.

Nous ne pouvons nous appesantir ici sur toutes les implications de l'œuvre de Jules Verne dans la littérature roumaine²³. Elles sont très nombreuses car les traductions de Jules Verne se sont succédé à un rythme rapide. Ainsi, rien qu'au cours d'une décennie, *Le Tour du monde en 80 jours* a connu en Roumanie 5 éditions différentes et *Les Enfants du capitaine Grant* — quatre. Plus de cinquante ouvrages de Jules Verne ont été traduits au fil des années dans notre pays, parfois même dans le cadre de la série des *Voyages extraordinaires*. Il n'existe presque aucun titre dans cette œuvre si vaste qui n'ait sa version roumaine. Car Jules Verne représente lui-même un véritable continent de surprises et d'enchantements insoupçonnés.

²³ Mentionnons cependant : C. N. Negoită, *Jules Verne și știința* (Jules Verne et la science), «Adevărul literar și artistic», IX, 1928, n° 327, p. 6 ; I.S., *Un profet al tehnicii moderne* (Un prophète de la technique moderne), «Adevărul literar și artistic», XIV, 1935, n° 750, p. 2 ; *Jules Verne și istoria literară* (Jules Verne et l'histoire littéraire) «Adevărul literar și artistic», XI, 1932, n° 585, p. 8 ; *Prietenii lui Jules* (Les amis de Jules), «Adevărul literar și artistic», XIV, 1935, n° 771, p. 10 ; Ovidiu Drimba, *Jules Verne*, «Vlața românească», VIII, 1955, n° 11, p. 235—241.

LA RÉUNION DU BUREAU DE L'AILC À CHAPEL HILL, AVRIL 1980

Les longues séances qui se sont déroulées dans la charmante ville de Chapel Hill à l'University of North Carolina, où le professeur Eugene H. Falk a été un hôte accompli, ont précisé les objectifs des nouvelles commissions qui épauleront le travail du Bureau et les thèmes du Dixième Congrès de l'Association qui se tiendra à New York, en août 1982 : « Problèmes généraux d'histoire littéraire » et « Poétiques comparées ». On a choisi aussi les commissions de tri, de même qu'on a clarifié les relations entre l'Advisory Committee for the Congress et l'Organizing Committee of the Congress présidé par pr Anna Balakian. A la fin des séances, les membres du Bureau ont écouté avec grand intérêt les réflexions de Lydia Bronte, C. Hugh Holman et Monroe C. Beardsley sur la situation actuelle des « humanities » et ont partagé leurs propres pensées sur les perspectives des études comparées dans leurs pays.

La session triennale de l'Association Américaine de Littérature Comparée s'est déroulée ensuite dans les amphithéâtres de l'université. Problèmes de théorie littéraire, aspects des relations Est-Ouest, mouvements littéraires et valeurs esthétiques ont été analysés par les membres de l'Association américaine, parmi lesquels se trouvaient Harry Levin, René Wellek, Werner Friedrich, Haskell Block, Horst Frenz qui, d'ailleurs, ont évoqué les rencontres et les espoirs du congrès de 1958 tenu toujours à Chapel Hill. Chaque participant a pu faire son choix dans cette abondance de communications qui étaient soutenues dans des séances parallèles : l'auteur de cette chronique a été frappé par le grand nombre de contributions sur les littératures extrême-orientales et par les problèmes que posent toujours les essais d'interprétation simultanée des textes littéraires et du langage figuratif ou de la musique (surtout la musique !). Mais la session a tiré au clair un fait incontestable, notamment que la littérature comparée se porte bien.

ALEXANDRU DUȚU

Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859—1918), 1^{er} volume coordonné par Ioan Lupu et Cornelia Ștefănescu et élaboré par Luminița Beiu Paladi, Ana-Maria Brezuleanu, Catrinel Pleșu, Michaela Șchiopu, Cornelia Ștefănescu, Ileana Verzea, București, Ed. Academiei, 1980, XIX + 316 p.

Plus de 1 500 000 pages d'à peu près 600 périodiques ont été parcourues par une équipe de l'Institut d'histoire et de théorie littéraire de Bucarest pour mettre en lumière les traductions roumaines des œuvres appartenant aux littératures germaniques — anglaise, canadienne, américaine, australienne, allemande, autrichienne, suisse de langue allemande, saxonne de Transylvanie, hollandaise, flamande, norvégienne, suédoise et danoise, ainsi que les études roumaines consacrées à des œuvres ou à des personnalités de ce groupe de langues. Aussi bien dans l'Etat roumain que dans la province englobée dans l'Autriche-Hongrie, en Transylvanie, l'intérêt pour les littératures étrangères a été manifeste, d'après les indications fournies par cet instrument de travail de premier ordre qui reflète aussi, à part les choix, le jeu de la mode et l'intervention du critère esthétique, les appréciations des critiques et le goût du public. Souhaitons que les volumes suivants, consacrés aux langues slaves et romanes, ne tardent pas à paraître.

ROBERT J. CLEMENTS, *Comparative Literature as Academic Discipline*, New York, The Modern Language Association of America, 1978, XXII + 342 p.

Même si cette nouvelle introduction à l'étude de la littérature comparée s'occupe de genres et formes, de périodes, mouvements et influences, de thèmes et mythes ou des relations entre la littérature et les autres arts ou disciplines, son originalité est évidente : l'auteur y insère tout ce que son expérience de professeur lui a appris, en y ajoutant les réflexions d'un humaniste qui a vécu dans l'intimité des hommes de la Renaissance. Stimulantes sont les considérations sur les programmes scolaires et la place de la littérature comparée dans le cadre des facultés des sciences humaines ou de lettres, aussi bien que les exemples — syllabus of Western Heritage Genre Course, checklist of Elements of European Baroque, syllabus of symbolism, etc. Naturellement, ce livre reproduit une expérience américaine, d'où l'accent mis sur la triade « Western Heritage », « East-West » et « World Literature » ; mais le pragmatisme n'étouffe pas ce plaidoyer en faveur d'une discipline scolaire et d'une préoccupation destinée à supprimer les cloisons du provincialisme.

GERHARD R. KAISER, *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, 237 p.

Une perspective philosophique est ouverte à la littérature comparée par ce manuel très dense et très précis. Après avoir réévalué les contributions théoriques, à partir de Goethe, l'auteur accorde un chapitre spécial aux aspects de la méthodologie, pour aborder, ensuite, les deux grands groupes qu'il reconnaît en tant que genres d'études comparatistes, par excellence : les études concernant les contacts — les intermédiaires, la transformation des genres, thèmes et motifs, les traductions, la réception — et les études sur la typologie littéraire — segmentation minimale, segmentation maximale, l'œuvre littéraire dans un contexte international. Chaque chapitre comporte des exemples, comme, par exemple, dans le cas de la « minimale Segmentierung » : « les métaphores du moderne chez Balzac et Keller » ou dans le cas de la « maximale Segmentierung » : « „Poétiser" en tant que norme esthétique chez Julian Schmidt ». Un dernier chapitre relève les confusions créées par « la littérature universelle » et souligne la nécessité d'établir un système propre théorique et méthodologique qui puisse assurer une solide indépendance à cette discipline en ébullition. Une présentation des centres d'enseignement et des sociétés est suivie par quelques réflexions finales et par une excellente bibliographie de quelques centaines de titres.

MIRCEA POPA, *Tectonica genurilor literare*, București, Ed. Cartea Românească, 1980, 275 p.

Des données nouvelles sur le début du théâtre roumain en Transylvanie, au XVIII^e siècle, ou sur un recueil de fables, des analyses quantitatives sur le roman roumain (un fragment de

ce chapitre a été publié dans « Synthesis », VI, 1979) ou un bilan des relations de voyage dues à des écrivains de Transylvanie pour déceler les directions suivies par la curiosité des Roumains dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, et d'autres aspects inédits retiennent l'attention du lecteur de ce livre. Mais la nouveauté du livre de Mircea Popa est son essai d'expliquer la parution de la nouvelle et du roman en fouillant dans le passé parmi les historiettes ou les fables. La transformation des genres, parfois lente et insaisissable, nous laisse entendre ces explorations captivantes.

Enlightenment studies in honour of Lester G. Crocker, Oxford, The Voltaire Foundation, 1979, LXIII + 404 p.

Ce beau volume dédié au dix-huitièmiste qui a beaucoup contribué à l'étude de l'œuvre de Jean-Jacques et Diderot renferme des contributions de la plume d'A. Owen Aldridge (la réputation de Voltaire), Yvon Belaval (le portrait pittoresque, avec des conclusions très intéressantes sur la formation du réalisme romanesque), Paolo Casini (sur le hasard), Otis Fellows (sur Est-il bon ? de Diderot), J. Robert Loy (Richardson et Diderot), Rolan Mortier (Diderot et l'assistance publique), René Pomeau (De Candide à Jacques le fataliste), Jacques Roger (Buffon et la théorie de l'anthropologie), Robert Shackleton (Montesquieu, Suard and the philosophes), Aram Vartanian (The politics of Les Bijoux indiscrets), Jerom Vercruysse (Diderot héros de théâtre), Paul Vernière (Problèmes de l'accueil et de la survie à propos de Voltaire et de Rousseau) et beaucoup d'autres études qui concernent directement la littérature comparée (comme, par exemple, Jean A. Perkins : Contexts of autobiography in the eighteenth century — France and America).

The age of enlightenment — le siècle des lumières, Wrocław, Ossolineum, 1979, 161 p.

Ce quatrième volume de la série « Etudes littéraires en Pologne » se propose de passer en revue des aspects moins connus des Lumières polonaises, ceux qu'on découvre dans des œuvres moins fréquentées — les écrits littéraires. Mieczysław Klimowicz brosse un tableau fascinant par ses détails du classicisme, du rococo et de l'originale fusion d'éléments traditionnels avec les tendances jacobines qui se laissent saisir dans le XVIII^e siècle polonais (Literary Aspects of the Polish Enlightenment). Zdzisław Libera s'occupe du rôle de l'écrivain dans la culture des Lumières polonaises, pendant que Teresa Kostkiewiczowa formule des remarques sur la culture littéraire de la seconde moitié du siècle ; Alina Witkowska traite du poème descriptif, Przemysława Matuszewska de la prose — les menues formes génologiques — et Edmund Rabowicz récapitule les productions appartenant au rococo. Une riche rubrique de comptes rendus reflète, à travers les livres polonais très variés consacrés à l'époque des Lumières, la place insigne de l'histoire littéraire polonaise dans le mouvement comparatiste mondial.

AUGUST BUCK, *Forschungen zur romanischen Barockliteratur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, 239 p.

Il suffit de parcourir les 829 titres figurant dans la bibliographie de ce livre, pour se rendre compte qu'il s'agit d'un bilan imposant et d'une mise au point précise faite par un des meilleurs spécialistes dans la littérature de la Renaissance et du Baroque. Sans doute, une telle entreprise s'est avérée difficile non seulement à cause de la richesse du matériel, mais surtout à cause de la diversité des opinions sur une époque littéraire et un style qui séduisent les spécialistes ; « il n'est plus douteux, remarquait Jean Rousset, qu'à l'origine de notre goût pour l'art et la poésie dits „baroques” un sentiment de connivence et de parenté a joué un rôle non négligeable ». August Buck définit d'abord les termes « baroque » et « maniérisme », pour dégager ensuite de l'historiographie récente les traits les plus saillants du baroque en tant qu'état d'âme et crise de conscience qui s'est reflétée dans la théorie poétique, les thèmes choisis, les moyens stylistiques : sont passées en revue les formes adoptées par le baroque dans la lyrique, le drame, l'épopée, le roman, l'emblématique. Dommage qu'aucun écho des débats roumains sur le baroque n'a pas été enregistré dans ce livre qui s'occupe des littératures romanes ; on aurait pu, au moins, citer l'article d'Adrian Marino paru dans la revue « Baroque », 6, 1973.

Vergleichende Literaturforschung in den sozialistischen Ländern, 1963—1979. Hrsg. von Gerhard R. Kaiser, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1980, 289 p.

La diversité des points de vue et la richesse du matériel analysé confèrent au recueil édité, avec une introduction substantielle, par Gerhard Kaiser une note spéciale : ce n'est pas seulement l'élaboration des systèmes théoriques, mais aussi les interprétations de l'avant-garde, du préromantisme, de la culture populaire qui s'imposent aux spécialistes et au grand public,

en général. Il s'agit, bien entendu, d'un choix, et les comparatistes qui ont répondu aux questionnaire imaginaire posé par l'auteur du recueil sont les suivants : Aleksandar Flaker, Ružena Grebeničkova, Tibor Klaniczay, Svetozar Petrović, Victor M. Zirmunskij, Dionyz Źurišin, Karel Krejčí, Henryk Markiewicz, Miklos Szabolsci, Mihail Bahtin, Edward Balcerzan, Istvan Söter, Adrian Marino, Robert Weimann, Winfried Schröder. Il aurait été utile, peut-être, d'ajouter à la fin du livre quelques données capables de suggérer la toile de fond de ces opinions, comme, par exemple, les sociétés ou comités nationaux, colloques internationaux organisés dans chaque pays, liste des revues de littérature comparée, cours donnés à l'université, etc. Mais ce début est très prometteur.

ALEXANDRU DUȚU

IOSIF CHEIE-PANTEA, *Eminescu și Leopardi. Afinități elective*, București, Ed. Minerva, 1980, 209 p.

Pénétrant dans la conscience critique roumaine seulement en 1866 comme l'« un des plus nobles génies de l'Italie » qui « est passé en gémissant au-dessus des misères du monde » (Iosif Hodoș, *Discurs despre istoria literaturii italiene*, « Familia », 1866, p. 368), Giacomo Leopardi est vite devenu, pour les contemporains d'Eminescu, un illustre repère de référence dans l'analyse de l'œuvre de notre grand poète. Destiné à nuancer, au début, les disputes littéraires de l'époque sur le pessimisme (voir les articles de Gherea, Traian Demetrescu, G. D. Pencioiu, M. Strajanu, Șt. C. Ioan, parus dans les périodiques de l'époque), Leopardi offre plus tard les éléments nécessaires à quelques étonnantes « analogies » avec le génie de la poésie roumaine. Depuis les observations de Titu Maiorescu, Duiliu Zamfirescu et Nicolae Petrașcu jusqu'aux études publiées pendant l'entre-deux-guerres par D. Caracostea, Nicanor Rusu ou bien par Tudor Vianu ou Nina Façon, les critiques roumains ont mis en évidence, ont étudié et analysé ces parallélismes, correspondances ou concordances thématiques lesquelles, en l'absence des témoignages de certains contacts directs, laissent entrevoir une étroite affinité spirituelle entre les deux grands poètes.

L'étude de I. Cheie-Pantea, *Eminescu și Leopardi. Afinități elective*, parue dans la prestigieuse série « Confluente » aux éditions Minerva, dépasse ces tentatives par la vision organique d'une incontestable profondeur analytique, qui comprend pour la première fois l'œuvre intégrale des écrivains (poésie, prose, correspondance, journaux), vision qui repose sur une solide méthodologie comparatiste moderne, sur une approche pluridisciplinaire, où les éléments de philosophie et de sociologie occupent une place de premier ordre. Essayant une délimitation de ces constances de la pensée de Leopardi et d'Eminescu qui se sont concrétisées d'une manière analogue au niveau artistique, l'auteur de l'étude, par une rigueur méthodologique stricte, choisit quelques repères de marque auxquels il rapporte ensuite, d'une manière nuancée, l'œuvre des poètes : Schopenhauer dans l'analyse du pessimisme et de la conception du génie, Hegel pour saisir le caractère dialectique de la vision sur l'histoire, J. J. Rousseau dans la définition de l'attitude devant la nature, la théorie de T. Vianu sur « l'idéal classique de l'homme » dans la rélèvement de la « vocation classique » des deux poètes. Le procédé réussit de mettre en évidence quelques aspects inédits, particulièrement intéressants de la problématique en question, par exemple, la « vocation tragique » des deux poètes — décelée au niveau existentiel, dans la vision sur l'histoire et sur la condition du génie — l'originalité et les particularités de leur attitude devant la nature, le conditionnement de la modernité de la forme par la « vocation classique ».

Le pessimisme, pilier central de toute tentative d'établir un rapprochement entre Eminescu et Leopardi, est traité dans un chapitre à part, mais les conclusions de I. Cheie-Pantea nourrissent secrètement l'ouvrage dans son ensemble. Partant de la réactualisation du célèbre texte de Francesco de Sanctis, *Schopenhauer e Leopardi* (écrit en 1858 et publié en volume en 1872), en consensus avec les orientations de date plus récente de l'exégèse italienne dédiée au grand *Recanatese* (Salvatore Battaglia, Mario Fubini, Sebastiano Timpanaro, Silvio Ramat, etc.) l'auteur roumain délimite le pessimisme poétique — étayé sur une conception dialectique sur le monde qui approche Eminescu et Leopardi — du pessimisme théorique schopenhaurien puisant d'une conception statique du monde. Les différences tranchantes établies entre le pessimisme léopardien et la métaphysique schopenhaurienne (rapport qui exclut la moindre trace d'influence) mettent d'autre part en évidence l'originalité du pessimisme eminescien,

apportant de nouveaux arguments contre les conceptions selon lesquelles le poète roumain serait, de ce point de vue, entièrement soumis à l'influence du philosophe allemand. Cette démonstration, reposant sur une solide base philosophique est richement illustrée par un choix de passages significatifs de la poésie et de la prose des deux écrivains. D'ailleurs, pour les amateurs de la lyrique des deux grands romantiques, l'étude offre dans son ensemble de nombreux fragments en original qui, dans une lumière comparatiste, revêtent des sens nouveaux, pleins de force suggestive. Malheureusement, en l'absence d'une traduction intégrale réellement artistique des *Canti* de Leopardi, pour le lecteur roumain qui ne connaît pas l'italien, le poète se trouve vraiment dans une situation défavorable. C'est peut-être pour ces raisons-ci que l'auteur s'est moins occupé du moment de la « matérialisation artistique » ne discutant qu'en passant une des possibles « affinités électives » ayant uni Eminescu à Leopardi : l'attitude et la solution offertes au problème de la langue, en corrélation avec le style.

Avec ces suggestions d'accomplissement, l'étude de Iosif Chele-Pantea s'affirme comme une des plus intéressantes réalisations du comparatisme roumain actuel, une excellente illustration d'une direction moins abordée par les chercheurs — compte tenu de ses difficultés — celle de l'établissement des analogies ou des similitudes entre les termes de l'équation comparatiste. La réussite de l'exploit prouve de son utilité par les nouvelles zones de lumière projetées sur les deux poètes : chez Leopardi, la gamme infinie des nuances de son pessimisme, l'affirmation de la théorie du pessimisme historique total, la réévaluation de l'attitude devant la nature ; chez Eminescu, la discussion, dans des termes plus exactes de la conception sur l'« épigonisme » artistique, la mise en lumière de sa puissante originalité, de pair avec la reconnaissance, solidement argumentée, de sa valeur universelle. Enfin, nous acceptons comme tout à fait nouvelle l'intégration des analogies établies dans la riche et extrêmement longue série des relations spirituelles entre les deux peuples apparentés car, ainsi que l'auteur de l'étude l'affirme, « dans l'esprit plus large de la tradition latine, les deux grands artistes de la parole se rencontrent [...] dans une fraternité idéale » (p. 163).

LUMINIȚA BEIU — PALADI

SERGIU PAVEL DAN, *Spiritul Romei*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1979.

Après l'ample et pertinente recherche sur la prose fantastique roumaine qu'il nous a donnée en 1973 et dans laquelle l'historien littéraire utilisait, habilement, tous les instruments du théoricien, établissant au-delà de l'évolution de l'espèce les catégories et les stratifications de la « modalité » respective, Sergiu Pavel Dan se lance dans l'essai de vastes proportions, spéculatif et peut-être moins démonstratif, incitant sous l'aspect de l'organisation de la déduction, et en même temps, comme ferment de la méditation sur des aires qui nous ont surpris plus d'une fois. Pourtant, *Spiritul Romei* n'abdique pas de ce qui pourrait être une possible rigueur disciplinaire : l'auteur définit son ouvrage comme « un aperçu comparatiste sur la pensée politique et les faits d'un peuple », ce qui suggère, dès le début, non seulement une documentation sévère mais aussi une méthode, donc, la « décodification » préalable de sa démarche. Mais, cet état de choses est habilement dissimulé, ou, plus exactement, maintenu — si le syntagme nous est permis — dans la prestructure du commentaire. Donc, *Spiritul Romei* est-elle une étude historique, *stricto sensu* ? La réponse est négative, sans aucun doute, même si les données ne lui manquent pas pour un déroulement en ce sens. Probablement, l'auteur n'a pas été satisfait par la perspective plutôt informative que laissait entrevoir l'accumulation savante des faits, malgré l'ingéniosité, de leur inventaire. Il a donc suivi la voie de la mise en valeur des conséquences morales et spirituelles des actions existant dans et par l'histoire, en s'assurant ainsi un risque pas du tout négligeable.

Signalons, en premier lieu, un retrécissement de la zone investiguée : « Les pages qui s'ensuivent se proposent la restitution d'un idéal de spiritualité par la personnalité de trois écrivains : Tite-Live, Tacite et Pline le Jeune (en tant qu'auteur du *Panégyrique de Trajan*). Donc, deux professionnels de l'historiographie et un orateur attiré à son tour par les murmures inspirateurs de la même muse Clio ». Mais, le retrécissement de la sphère n'est qu'apparent car, en réalité, sous le signe de la précision que nous venons de citer, l'auteur ne traverse pas seulement l'histoire de la Rome antique, une histoire chargée et proliférante, puis prolongée et obsessionnelle, métamorphosée et migratrice, mais il ressent la nécessité d'une incursion lente, synchronique et diachronique dans l'esprit même de la littérature latine, celle de « fron-

tière » y compris, détachable de l'art des orateurs. Parce que, Sergiu Pavel Dan se pose quelque part la question « est-il encore nécessaire de prouver que l'histoire confère à la littérature latine un certificat d'identité ? » Pour démontrer finalement — sans le noter explicitement — que la littérature confère elle aussi à l'histoire romaine un tel certificat stable et pérenne, d'une évidente expressivité même là où les ombres de l'Ellade se font ressentir. Mais, occupons-nous de la *modalité* de l'essai de Sergiu Pavel Dan et tâchons de détailler.

Après 476, quand Odoacre détronait Romulus Augustulus « mettant fin à son destin historique au moment même de la disparition du dernier pilier du pouvoir (devenu un pâle symbole), Rome transférerait sur le plan des valeurs spirituelles son autorité de longue durée : l'examen suprême de la pérennité commençait ». Par conséquent, puisque ce ne sont pas les preuves de cette autorité « posthume » qui forment l'objet de la recherche, Sergiu Pavel Dan tâche de déchiffrer, à travers des témoignages souvent déroutants et contradictoires, les enseignes de cet « idéal de spiritualité ». « Notre essai comparé poursuit l'évolution de l'idée de *liberté* chez les trois auteurs », par rapport à laquelle l'histoire a fait son option, consolidant au long des années le prestige civilisateur de « l'esprit de Rome ». Dès ce moment, et de ce point de vue, peut être effectuée — et en voici le « risque » de l'essai dont il est question — une *lecture moderne* des œuvres de Tite-Live, Tacite et Pline le Jeune, aboutissant à un « modèle » (pattern) de l'idée de liberté, avec des accents surtout dans la sphère de l'équité politique et civique ; un « modèle » qui n'est pas nécessairement « objectif » (en réalité il ne serait question que d'une fausse objectivité car nous savons que l'objectivité de l'individu — bien entendu relative — n'est rien d'autre que subjectivité sociale), mais tel qu'il est structuré, en s'étayant sur les normes de la réceptivité actuelle. Cela ne signifie pas une déformation, parce que ce n'est pas la couche de spiritualité qui nous est parvenue, d'une manière fragmentaire, distorsionnée, altérée, etc., mais notre propre pensée, et non pas moins, notre sensibilité sont projetées dans le passé, dans une projection qui met en valeur, en établissant des modalités et des voies d'intégration par le retour. Cela explique pourquoi, en se proposant d'élucider un « cas » spirituel et la période qui l'a déterminé, l'auteur soumet à sa démonstration des failles beaucoup plus vastes de l'histoire, évoquant l'évolution des peuples romains et surtout de l'espace roumain. « Nous oublions trop souvent que les premiers pas des Daco-Romains ont été guidés, pendant un siècle à peu près, par la pensée ferme et intégrée de Trajan, par l'esprit pénétrant de Hadrien, par l'âme noble d'Antonin le Pieux, par l'humanitarisme du souverain philosophe Marc Aurèle. C'est de leurs noms qu'est liée notre enfance ethnique, cet âge que n'oublie ni les hommes, ni les peuples. Alors, pourquoi nous étonner devant la volonté inébranlable de notre peuple de garder — en dépit de l'obscurité de son premier millénaire, la langue et l'âme romaines ? Il avait la mémoire de la genèse qu'il était seul à connaître, l'héritage vacillant mais jamais éteint des débuts », mais aussi la spiritualité de l'Ellade, le mouvement romantique, les tendances postdostoïevskiennes, l'antirhétorisme moderne ou bien les configurations démythiques.

La conclusion qui nous intéresse, évidente à une lecture critique est que le risque déjà mentionné a constitué la chance de cet essai dont le caractère « disciplinaire » et en égale mesure « littéraire » peut être mesuré par la réussite de la modalité de détachement des significations de la culture et de la civilisation de la Rome antique dans les structures de la sensibilité et de la pensée modernes. Et les implications de la recherche marquent aussi la validation d'une finalité « paradisciplinaire » car, ainsi que l'auteur le déclare « dans le miroir de notre réceptivité pour les ancêtres, nous pouvons apprendre à nous mieux connaître ».

MIRCEA BRAGA

DIM. PĂCURARIU, *Clasicism și tendințe clasice în literatura română*, București, Ed. Cartea românească, 1979, 398 p.

On ne peut pas parler d'un vrai courant classique, dans l'acception stricte du terme, dans la littérature roumaine. Cependant on y trouve des traditions classiques dès l'époque médiévale, dans les cultures laïque et religieuse. Celles-là s'affirment dans l'humanisme roumain, où la conscience de l'origine romaine est renforcée par l'influence du classicisme gréco-latin.

Au cours du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, le rôle exceptionnel de la culture latine dans le mouvement de l'École Transylvaine et la fonction de la culture néo-grecque dans les principautés stimulent la diffusion du classicisme, généralement sous une forme épigonique.

Dans cette époque de modernisation, c'est l'orientation classique qui domine, en couvrant toutes les zones de la littérature. L'auteur du livre, le professeur Dim. Păcurariu, retrace d'une manière sobre et convaincante cette accumulation qualitative et quantitative des traits classiques, en ajoutant à la présentation de la production poétique proprement dite l'analyse de l'enseignement, de la formation du goût littéraire et de la diffusion des traductions. Le meilleur du livre, la partie la plus attrayante, ayant d'ailleurs une teinte légèrement polémique par rapport à d'autres ouvrages consacrés à la littérature roumaine du XIX^e siècle, concerne le mouvement « quarante-huitard », placé entre le classicisme et le romantisme. Rigoureusement systématique, l'investigation de Dim. Păcurariu, appuyée sur une solide documentation, tout en utilisant les données d'histoire littéraire établies une fois pour toutes, aboutit à une conclusion inédite : le romantisme roumain ne s'est pas affirmé sans une confrontation théorique avec le classicisme (p. 158), bien évidente dans plusieurs préfaces et articles publiés pendant l'époque 1830—1850. L'histoire vivante de cette polémique, ainsi que les petites esquisses monographiques consacrées aux marquantes personnalités de l'époque (I. Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, V. Alecsandri, D. Bolintineanu, A. I. Odobescu), vues à travers leur orientation classique, constituent une contribution d'une portée inestimable non seulement du point de vue de l'histoire littéraire roumaine, mais aussi au niveau théorique concernant la question de l'interférence des courants littéraires, particulièrement au XIX^e siècle¹. L'auteur du livre décèle une intéressante solution, bien que partielle, de la « classicisation » du romantisme roumain, dans l'influence du folklore, « notre premier classicisme » (p. 362), avec son aspiration éternelle vers l'équilibre et l'harmonie, avec son optimisme réconfortant. Cette explication, contenue d'ailleurs *in nuce* dans les ouvrages antérieurs de I. Pillat, T. Vianu et Ov. Papadima, le fait parler d'une véritable « vocation » classique de la littérature roumaine, qui se manifeste également dans la seconde moitié du XIX^e siècle (le mouvement de la société « Junimea », Eminescu, Caragiale, Creangă, Macedonski, D. Zamfirescu et Coșbuc) et même au XX^e siècle, jusqu'à nos jours (de L. Rebreanu à Marin Preda, en prose, de Ion Pillat à Al. Philippide, en poésie).

Couronnement d'une vraie série de micro-synthèses dédiées au problème du classicisme dans la littérature roumaine (*Clasicismul românesc, Clasicism și romantism*, etc.), cette nouvelle synthèse du professeur Dim. Păcurariu est loin d'être une réédition ou une simple mise au courant du point de vue documentaire ; elle ne cherche non plus un objectif scolastique à atteindre par un long travail d'érudition, mais bien au contraire elle s'intègre à une conception plus générale, à une vision complexe sur l'essence spécifique de la littérature roumaine.

LUMINIȚA BEIU—PALADI

Българо — румънски литературни взаимоотношения през XIX-ту век, София, БАН, 1980

Ce volume, paru sous l'égide de l'Institut de Littérature de l'Académie Bulgare de Sciences de Sofia et de l'Institut d'Histoire et Théorie Littéraire « G. Călinescu » de Bucarest comprend 17 études tout à fait remarquables signées par les chercheurs bulgares et roumains, études auxquelles viennent s'ajouter deux bibliographies substantielles portant sur des livres et des articles (en langues bulgare et roumaine) dédiés au thème de cet ouvrage collectif.

Quelques brèves notes bibliographiques et un index alphabétique des noms complètent le volume.

De la préface signée par les directeurs des deux institutions, prof. dr. Toncio Toncev et prof. dr. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, nous apprenons que cet ouvrage est le résultat d'une longue et fructueuse collaboration. Il nous est agréable de souligner le parfait équilibre entre les contributions à caractère méthodologique et de synthèse, à savoir, *La classification et les particularités typologiques des relations littéraires roumano-bulgares au XIX^e siècle* (Ilia Konev), *La typologie des relations littéraires roumano-bulgares* (Elena Siupiu), *Le romantisme roumain et le romantisme sud-est européen* (Paul Cornea), *Traits spécifiques du romantisme et la litté-*

¹ Voir *Le classicisme des romantiques* de Pierre Moreau (1932) et *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento* de Sebastiano Timpanaro (1965).

ture bulgare (Krăstiu Ghenov) et les études de nuance analytique telles *La poésie bilingue de Dimităr Veliksin* (Ilja Todorov), *Anton Pan et Pelko Slaveikov* (Peniu Rusev et Dumitru Zavera).

D'autres comparatistes connus, tels Ion Chițimia, Gheorghe Dimov, Constantin Velichi, Rusin Rusinov, Mircea Anghelescu, Rodica Florea, Nicolae Jecev, Laura Baz-Fotladi, Ștefana Tarinska, Mihai Moraru réalisent dans leurs exégèses une recherche approfondie sur le rôle joué par les versions roumaines dans la diffusion des autres littératures dans les milieux bulgares, l'attitude des écrivains et des centres culturels roumains envers la Bulgarie, les aspects variés de la définition des éléments de base, nationaux et historiques, éthiques et esthétiques, dans les littératures roumaine et bulgare du XIX^e siècle.

Les auteurs qui ont modelé leurs interprétations en s'étayant sur des recherches antérieures, sur des découvertes propres, ainsi que sur les acquisitions critiques les plus récentes nous offrent, par l'originalité des analyses et des synthèses, des pages de référence d'un haut niveau scientifique.

DUMITRU BĂLAN

GEORGES GUSDORF, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1976, 456 p.

L'autorité de Georges Gusdorf dans le domaine de l'histoire des idées est reconnue depuis presque deux décennies. Le professeur de Strasbourg commençait en 1962 la vaste synthèse *Les sciences humaines et la pensée occidentale* arrivée, après la parution de *Naissance de la conscience romantique au siècle des lumières* à son huitième volume qui bien entendu ne sera pas le dernier.

En reprenant le « dossier » tellement controversé du romantisme, Gusdorf n'hésite pas de formuler de nouvelles vérités ou d'autres ensembles de significations par rapport aux résultats des recherches antérieures. De cette manière est écartée *ab initio* l'hypothèse qui proposait pour le XVIII^e siècle une unité littéraire artificielle, en le considérant intégralement le siècle des Lumières. Au contraire, nous en avertit Gusdorf, les rapports réels présents dans ce siècle appartiennent à des valeurs antagonistes, car l'« esprit éclairé » et l'« âme sensible » coexistent à l'intérieur du même univers aussi bien chez le même individu, souvent à la confluence de deux aspirations contradictoires qui disputent leur prédominance. Selon Gusdorf le terme de « préromantisme » est inexacte (le livre de Paul van Tieghem publié en 1924, *Le Préromantisme*, aurait eu un titre « regrettable »), puisque au XVIII^e siècle les lumières se sont affirmées en corrélation avec le romantisme. Si quelques-uns ont parlé d'un siècle exclusivement rationaliste, c'est parce qu'ils ont ignoré, pour l'intervalle 1700–1800, le dialogue continu et varié ayant lieu au sein de n'importe quelle société. La première partie du livre est fidèle à « une vision en relief » analysant les deux facettes des lumières et des ombres qui traversent l'époque. Les lumières pures sont une invention historiographique, parce que la réalité littéraire se présente comme une dispute permanente entre les forces de la raison et de la passion, tout comme l'opinion qu'au cours du XVIII^e siècle s'accroissent graduellement les éléments « préromantiques » desquelles jailliront le programme et la littérature romantiques n'est qu'une autre invention. La perspective doit être renversée, en acceptant que le romantisme, au lieu d'attendre son propre avenir est présent dès le début, durant le XVIII^e siècle tout entier, en tant que direction nécessaire de l'esprit humain. Prévost (1697–1731), Clara Reeve (1729–1807), Ann Radcliffe ou le génial artiste Gianbattista Piranesi peuvent-ils être considérés comme des pauvres égarés de leur époque ? « L'espace de Piranesi est déjà l'espace propre de Coleridge, celui de E.T.A. Hoffmann et d'Arnim, ou encore celui de Balzac en ses heures de songe, et de Gérard de Nerval, lieu de dépaysement ontologique ou les exigences de l'esprit de géométrie seront systématiquement déjouées » (p. 67).

Selon Gusdorf, l'esprit éclairé est dépourvu de la vertu de sympathie, de compréhension pour l'aspect individuel-affectif, avec ses déroulements imprévisibles. La lumière excessive est aveuglante, et ce n'est pas par hasard que la vie privée de certains représentants des lumières a été sérieusement ravagée par des événements difficiles à pénétrer et pourtant essentiels, justement parce qu'une analyse intellectualiste de la condition humaine ignore ces clairs-obscur qui régissent les plaisirs et les misères diurnes.

Diderot accepte le rôle de la passion, Chamfort lui reconnaît le droit divin et la force inspiratrice et Goethe avance le mot « démoniaque » pour désigner l'inconnu gisant dans l'homme

et dans la nature. Une nouvelle anthropologie, celle du sentiment ou de l'espace intérieur s'institue par les livres de Richardson et de Prévost, de Rousseau et Goethe etc. ; elle s'affirme de toute évidence, à l'encontre de ceux qui prétendent que l'existence humaine peut être réduite à un jeu de principes clairs, et l'homme à un pantin. Le schéma d'un homme pareil n'est qu'une simple utopie.

Cette anthropologie comprend aussi l'intérêt pour l'esprit féminin. A la vérité discursive, qui proposait un seul signe mental s'oppose l'être concret ; la nostalgie, le mal de vivre, les angoisses (« les vapeurs ») entrent dans l'anthropologie romantique, en même temps que la redécouverte littéraire de la femme, orientée vers la vie intérieure, vers les régions inaccessibles de l'intellect à la limite du rêve et de la réalité, tout près des fantasmes nocturnes de l'inconscient.

Dans la deuxième partie de son érudite méditation, Gusdorf consacre un vaste chapitre à Shaftesbury (1671—1713), écrivain anglais à peine mentionné par les dictionnaires, considéré pourtant comme principale source dans la reconsidération de la pensée par l'émotion « premier maillon de la chaîne romantique ». Nous devons à Shaftesbury la voie qui se sépare de l'intellectualisme dominant et qui exprime un autre style par rapport à la nature, à la société, à la religion, etc. Shaftesbury nous parle, surtout dans son principal ouvrage *Caractéristiques des mœurs, des opinions, des époques* de la solidarité originaire entre les hommes, entre ceux-ci et la nature. Contrairement à la philosophie de Hobbes, qui imaginait une société émietlée où chaque individu ne connaît que la loi des intérêts égoïstes, Shaftesbury soutient l'idée de l'existence d'une sympathie naturelle entre les individus et une possible théorie des valeurs reposant sur « l'œil intérieur » de l'homme. Une relation réciproquement sympathétique homme-totalité pose l'être en dehors de tout état de solitude ontologique dans une fructueuse communion avec la nature et avec ses semblables. Traduit par Diderot, connu par Herder et Goethe l'écrivain anglais a déterminé une réintégration de l'homme dans le rythme universel : « Le romantisme sera cette mutation de la situation de l'homme dans le monde, qui bouleverse et renouvelle les perspectives du dehors et du dedans » (p. 237). Le terme même de « romantique » est signalé pour la première fois dans un journal anglais, ayant le sens de « lieu particulièrement pittoresque ». Shaftesbury l'adopte en 1708 en lui attribuant un sens proche de celui connu aujourd'hui.

L'aventure vers le labyrinthe des espaces intérieurs compte Fénelon parmi les initiateurs français. Lui réservant un chapitre spécial, l'auteur n'offre pas à l'archevêque de Cambrai une place singulière ; venu après Blaise Pascal, mais avant Prévost, Richardson, Rousseau, Goethe, etc., Fénelon nous donne avec son *Télémaque* une véritable impulsion poétique et romanesque. *Les aventures de Télémaque* écrit aux prétentions éthiques évidentes qui a connu une remarquable diffusion chez les Roumains stimulait la connaissance de soi-même, aspiration spécifique du romantisme. Avec Du Bois, l'auteur des célèbres *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) se produit un renversement des priorités, les canons classiques étant remplacés par la notion de goût, émanation de l'esprit. Après Lelarge Lignac qui proposait dans *Le témoignage du sens intime opposé à la foi profane et ridicule des fatalistes modernes* (1760) une théorie de la subjectivité, après François Hemsterhuis, promoteur du concept d'univers intérieur et beaucoup d'autres encore, ce qui était prévu se produit : le triomphe de la littérature du moi. L'instauration de l'individuel dans la littérature, avec ses conséquences incalculables, atteste l'ouverture définitive vers l'esthétique romantique : « Les écritures intimes, concentrées sur une vie personnelle qui s'annonce, se dénonce, se condamne ou se justifie sont un signe des temps modernes » (p. 335).

Nous ne saurions conclure à ce point la présentation du livre de Georges Gusdorf avant de souligner l'importance de ses considérations pour la compréhension du XVIII^e siècle roumain avec ses nombreux aspects classiques et romantiques, déchiffrables dans les différentes époques littéraires et parfois chez un seul écrivain. La coexistence lumières-romantisme, loin d'être une « anomalie » esthétique, obéit à une dialectique toujours incitante.

V. FANACHE

PATRICK BRADY, *Structuralist Perspectives in Criticism of Fiction. Essays on Manon Lescaut and La vie de Marianne*, Peter Lang, Bern-Frankfurt am Main — Las Vegas, 1978, 236 p.

Au-delà de son but déclaré — d'explorer, par des moyens structuralistes, l'univers de la prose française de fiction du XVIII^e siècle — l'ouvrage de Patrick Brady vise de remettre en

discussion les principales pertinences, limites et variantes du structuralisme dans un moment où il devient, suite à une extension mais aussi à une dilution sémantique considérables, une sorte de panacée universelle, méthode, philosophie, Weltanschauung et même religion, s'il serait question de croire à Eco. Contesté par les phénoménologues qui y voient un kantisme dépourvu de sujet transcendantal (Ricœur) mais aussi par les formalistes radicaux qui lui reprochent d'avoir abdiqué peu à peu de ses prémisses éminemment nominalistes (Kristeva), le structuralisme traverse maintenant un moment de crise, reflux inévitable de l'euphorie provoquée par son irruption dans l'arène de la recherche humaniste. C'est le contexte dans lequel Patrick Brady fait son option, tolérant mais prudent aussi, pour la formule de la critique d'identification qui lui permet de se solidariser provisoirement et sympathétiquement avec son objet, afin de lui évaluer l'efficacité.

Pour P. Brady le structuralisme est en premier lieu un type de mentalité exprimée par une tradition exégétique, caractéristique pour la deuxième moitié de notre siècle, même si ses racines historiques descendent jusqu'à Wollin, Saussure et Lukács. Dénominateur commun de certains modèles de vaste facture structurelle, tels le new-criticism, l'école interprétative allemande, la critique archétypale ou la psychocritique, le structuralisme oppose à l'exégèse traditionnelle de la littérature le caractère systématique et une puissante tendance de dépersonnalisation. Le structuralisme proprement dit, dans son acception restrictive et spécialisée représente pour P. Brady seulement une des participantes à ce « genre contigu » dont il représente la variante « relationnelle », qualité qui l'oppose à l'immanentisme atomiste et au « holisme ».

Suivant à la dissociation euristique entre les trois « nuances » structuralistes mentionnées ci-dessus, l'ouvrage est divisé en trois sections.

La première, *Atomism and the Immanent Approach*, est consacrée à l'approche immanente atomiste. L'épithète atomiste, ajoutée à l'immanentisme tel que nous le rencontrons dans les variantes New Criticism ou bien Work Immanent Interpretation, permet la récupération sous un seul générique de nombreux modèles interprétatifs, tels la stylistique spitzerienne ou la thématologie, pour lesquelles le niveau de l'analyse est une œuvre provenant non seulement du réseau de ses déterminations extra-mais aussi intralittéraires. Le macrocontexte, clé de voûte de l'analyse, est la base de référence conduisant à ce que des microéléments formels tels la structure de la fable, le discours du narrateur, les styles, etc. soient élevés à une tension esthétique. La nouveauté de la démarche de P. Brady réside surtout dans l'application des catégories du structuralisme de facture « contextuelle » à un objet — prose ou fiction — ayant bénéficié très peu de l'attention de l'immanentisme, préoccupé en premier lieu, pour des raisons faciles à comprendre, par le discours poétique.

La deuxième section, *Holism and the Period Style Approach*, est dédiée aux modèles d'exégèse qui dépassent l'œuvre, s'élevant vers les grands ensembles formels de l'espace intralittéraire. Selon Brady, les catégories de genre et de style d'époque représentent les expressions les plus pertinentes — diachronique et synchronique — du holisme. Le structuralisme apporte une contribution importante à la définition de la catégorie de style d'époque, surtout par les efforts de la stylistique synchronique. Pour un spécialiste tellement connu dans les problèmes du rococo, tel P. Brady, la possibilité de tester dans le plus intéressant des chapitres du livre *Concepts of the Rococo Style in Literature*, l'efficacité du structuralisme dans l'identification du principe directeur qui permet de caractériser le rococo en tant que style historique est une occasion bienvenue. Partant de l'hypothèse de R. Jakobson qui voit dans la métaphore et dans la métonymie non seulement deux pôles du langage mais aussi de l'activité créatrice humaine en général, l'auteur définit le rococo comme une macrostructure stylistique de type métonymique, pareil à l'impressionisme, donc un antipode de certaines structures de type prépondérant métaphorique, comme seraient le romantisme et le baroque. Appliquée à la prose de fiction française du XVIII^e siècle, la trame méthodologique de P. Brady découvre dans *La vie de Marianne* de Marivaux une illustration paradigmatique du rococo dans le roman.

Enfin, la troisième section, *Relationism and the Structuralist Approach*, s'occupe du structuralisme proprement dit de facture relationnelle. Ce qu'il y a de nouveau dans le relationnisme c'est le retour à l'œuvre, — que le « holisme » avait abandonné en faveur des structures transindividuelles du champ littéraire — non pas d'une perspective étroite immanente, mais par le rapport au continuum de l'expérience culturelle et de l'activité structurante générale-humaine. En relevant l'ouverture de la structure littéraire vers les structures du psyché, de la supra-structure culturelle et de l'infrastructure matérielle, les modèles structuralistes de ce type empruntent leurs concepts à la psychanalyse freudienne et au marxisme. L'analyse met en lumière le caractère structuré de la condition humaine, soumise à des limitations et à des contraintes qui ne sont pas intégralement conscientes et qui échappent, partiellement, au contrôle individuel.

Déchiffrée dans ses implications ultimes, la variation des modèles structuralistes sur un objet unique que nous propose P. Brady est plus qu'un simple exercice de virtuosité. Il est démontré ainsi, de la manière la plus convaincante, que les hypothèses méthodologiques structuralistes ne peuvent pas impliquer des affirmations de type ontologique portant sur l'essence de l'objet étudié.

P. Brady n'oublie pas un instant, à la différence d'autres structuralistes professionnels, que les méthodes structuralistes ne sont que des fictions opérationnelles, que la structure n'appartient pas à un *ordo essendi* mais à un *ordo cognoscendi*. Le pluralisme déclaré de l'auteur se concrétise surtout dans la conviction qu'aucun modèle de recherche n'est unique et fondamental, mais provisoire et remplaçable.

MONICA SPIRIDON

Woman and Society in Eighteenth-Century France. Essays in Honour of John Stephenson Spink.
 Edited by Eva Jakobs, W. H. Barber, Jean H. Bloch, F. W. Leakey, Eileen Le Breton.
 The Athlone Press, London, 1979, 285 p.

Les volumes dédiés à la célébration d'une personnalité ont dépassé depuis longtemps la phase des recueils « mélanges » se constituant, dans la limite des possibilités, dans des livres unitaires ayant un dénominateur commun : le thème. L'hommage adressé à John Spink à l'occasion de son 70^e anniversaire est un recueil d'études unifiées par le choix d'un thème révélateur pour la carrière intellectuelle du professeur et de l'homme de science. Paru par les soins d'un groupe de collaborateurs et disciples, concentré sur un thème qui a constitué une des préoccupations majeures de Spink, ce volume est aussi une modalité de continuer, par des recherches appliquées, les principes et les efforts de l'auteur dans le domaine de l'éducation de la femme. Car, le professeur Spink a exercé ses fonctions au Collège Bedford, réservé, à ses débuts, aux jeunes filles, et a contribué par des études et des actions pratiques à l'émancipation et à l'éducation des femmes.

Le statut social, moral et intellectuel de la femme, loin d'être un problème unanimement résolu à notre époque — la libération, l'émancipation et l'égalité des femmes sont des questions mises en débat sous l'égide de l'ONU non pas seulement dans l'année internationale de la femme — revêt dans ce volume une perspective historique. Le choix du XVIII^e siècle revêt lui aussi une double motivation : il reflète, d'une part, l'intérêt professionnel que portait pour l'époque respective celui à qui on rend hommage et marque, d'autre part, les débuts des préoccupations systématiques pour l'étude de la condition féminine. Accordant toute l'attention à la structure équilibrée et à la concentration thématique du livre, les éditeurs ont divisé les 19 études et articles (signés, hormis les coordonnateurs, par Elisabeth J. Gardner, Sheila Mason, H. T. Mason, John Falvery, Robert Niklaus, Dennis Fletcher, John Lough, Vivienne Mylne, P. M. Hall, P. D. Jumack, Colin Duckworth, J. H. Brumfitt, Mark Waddicor, Shirley Jones, E. R. Briggs, Robert Shackleton, Jean Varloot) en trois sections sous-thématiques : *La femme dans la société* ; *La femme dans la littérature* ; *Cinq femmes*. Ils y ajoutent des renseignements éditoriaux, une fiche bibliographique de l'auteur, un riche corpus de notes et références et un index de noms propres et de matières qui, par l'enregistrement des récurrences soulignent l'unité du contenu des contributions.

Les dix études de la première section relèvent autant d'attitudes de certains écrivains et penseurs quant à la condition de la femme, de Fénelon à Rousseau, des encyclopédistes à Marivaux, Montesquieu et Diderot. Le passage en revue de l'attitude de certains écrivains sur le problème éducationnel et les principes de l'éducation, une incursion dans le problème de l'égalité et de la différenciation entre les sexes à la lumière des idées encyclopédistes, des recherches nuancées et de la détermination érotico-sexuelle mettent en lumière les possibilités d'approche offertes par ce thème. La section se constitue comme une suite d'analyses de l'histoire des idées et des Institutions, analyses qui visent l'évolution des formes mentales. Pour l'historien littéraire signalons une présentation de la collection « Bibliothèque universelle des Dames » (1785—1797), qui offre des données et une documentation sur la littérature de l'époque dans la balance de l'offre et de la demande.

Quatre articles d'histoire littéraire constituent la section médiane concentrée sur la femme en tant qu'auteur et protagoniste. Les articles sont loin d'épuiser le problème, même sous l'aspect informatif, certaines études de la troisième section, par exemple celle consacrée

à Madame de Tencin, étant plutôt justifiée au point de vue de sa sélection dans ce cadre, d'autant plus que la relation femme-histoire (dans le roman historique et par celui-ci) aurait été équilibrée par la complémentarité des articles sur l'*Histoire de Madame de Luz* de Diderot et sur le *Siège de Calais* par Mme de Tencin.

La dernière section comprend cinq portraits, des études de caractérologie d'une réelle réusite à la lumière de l'histoire culturelle : Ninon de Lenclos, Madame de Tencin, Marie Huber, Madame de Montesquieu, Angélique Diderot, qui viennent raffermir la cohésion du volume.

Ouvrage d'érudition, ce recueil publié en l'honneur de John Spink, comprend les interprétations des origines d'un phénomène d'actualité : l'émancipation de la femme sur le plan social, moral et intellectuel.

ILEANA VERZEA

CHARLES VIAL, *Le personnage de la femme dans le roman et la nouvelle en Egypte de 1914 à 1960*, Institut Français de Damas, Damas, 1979, 493 p.

L'étude que Charles Vial consacre au personnage de la femme dans la prose égyptienne moderne interesse non seulement l'arabisant, mais aussi le lecteur qui n'a pas un point de vue strictement spécialisé, curieux de connaître un visage particulier de cette héroïne qui a été — toujours et partout — prétexte ou sujet de littérature. D'abord, parce que, en choisissant la femme comme sujet de son enquête littéraire, l'auteur sera obligé de couvrir pratiquement toute la prose de l'époque, car il n'y a presque pas de roman important privé de sa présence, mystérieuse et troublante à la fois ; ensuite, parce que la femme étant un personnage typiquement privé de droits dans une société traditionnelle — et non pas dans la société musulmane traditionnelle seulement — l'étude portera implicitement sur le problème de l'émancipation humaine, sociale, religieuse, etc., bref, sur celui de l'émancipation tout court, question impossible à poser, et d'autant plus impossible à résoudre sans un minimum de références comparatistes. Enfin, le lecteur trouvera une autre raison d'intérêt pour ce livre très riche et documenté, c'est-à-dire le fait que l'auteur accompagne adroitement l'investigation sur le personnage littéraire avec des incursions dans le domaine du réel, qui lui offre un fond de paysage et parfois un modèle. Sans poursuivre délibérément le reflet de la réalité féminine dans la littérature l'auteur sait nous le suggérer avec beaucoup de nuances. Le livre débute d'ailleurs par un tableau historique de la situation que la femme avait dans la société égyptienne au début du XIX^e siècle et des tentatives de son émancipation (chapitre *L'environnement social*) et continue par un aperçu sur l'image féminine dans la littérature arabe médiévale, afin d'éclairer les antécédents du problème (*Esquisse progressive du personnage*). Cette image est certes assez inconsistante, car la poésie courtoise surtout nous transmet un modèle social de la femme plutôt qu'un modèle littéraire, un idéal et non pas une copie de la réalité ; mais ce modèle n'est pas sans suite dans quelques romans contemporains qui tâchent de ressusciter l'ancien type de l'héroïne arabe — et il ne s'agit pas seulement des romans de Jirji Zaydan. Le plan réel de l'existence de la femme dans la société comme terme de comparaison pour la littérature nous semble s'effacer dans la seconde partie du livre, ce qui est compréhensible d'ailleurs, car on a affaire maintenant à un inventaire détaillé des situations, conflits, thèmes caractéristiques pour la femme, glanés dans un très large répertoire de livres et d'auteurs, à partir de Mahmoud Tyamour jusqu'à Naguib Mahfouz, c'est-à-dire plus de cent vingt romans et recueils de nouvelles de trente auteurs.

Il y a néanmoins une question qui sous-tend tout le livre et qui semble oiseuse au premier abord : c'est l'apparition du personnage féminin, enfin maturisé psychologiquement, qui nous permet de parler d'une littérature narrative moderne, ou c'est plutôt le développement de la prose moderne qui mène inexorablement à l'abandon des êtres schématiques et crée le cadre nécessaire à l'apparition de la femme réelle, avec ses problèmes réels, dans la littérature ? L'auteur se garde bien de chercher une réponse et même de poser la question explicitement, car elle est en dehors des limites qu'il a été obligé de mettre à son ouvrage. Mais elle ne reste pas moins intéressante, car une réponse ou une autre suppose l'acceptation ou la réfutation de la thèse selon laquelle le personnage de la femme est le reflet du même personnage dans les littératures européennes, ou de la femme réelle, et de ses problèmes à elle, telle que la société égyptienne l'a créée.

Le livre de Charles Vial — riche d'informations et même de suggestions — ouvre la voie à une approche littéraire plus sociologique qui convient de toute façon à ce sujet, matière qui donnera du fil à retordre à beaucoup d'autres exégètes.

MIRCEA ANGHELESCU

JEAN JACQUES MARCHAND, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, Université de Lausanne, Publication de la Faculté des Lettres. XXIII, Genève, 1980, 355 p.

Ecrivain, critique littéraire, traducteur et professeur de littérature comparée aux Universités de Genève et de Lausanne, Edouard Rod a le grand mérite d'avoir créé et cultivé une étroite liaison entre les littératures française et italienne. On peut affirmer, ainsi que l'auteur du présent ouvrage le souligne, que dans la période 1881 — 1910 Rod a été la personnalité la plus marquante, ayant contribué à une meilleure connaissance de la littérature italienne par le public français et même par le public européen, en général.

Par sa vaste conception historique et littéraire et par la méthode sûre de ses recherches, l'auteur présente dans une vision d'ensemble les relations d'Edouard Rod avec les écrivains italiens de l'époque. L'étude est importante autant par les nouvelles données portant sur la biographie, la pensée et l'activité littéraire de l'écrivain suisse que par la publication de la correspondance inédite entre Rod et les véristes italiens. La parfaite connaissance du domaine investigué ainsi que sa passion jamais démentie, surtout pour le phénomène littéraire italien, explique la composition très systématique de son œuvre qui comporte deux parties. La première est consacrée à chaque écrivain et comprend deux chapitres : une note introductive concernant l'écrivain et l'analyse des informations tirées des lettres et se rapportant aux écrivains respectifs. Sans être des monographies, ces notes ont le rôle d'insérer le mieux possible cette correspondance dans le contexte biographique et littéraire des écrivains étudiés. La deuxième partie est dédiée à la correspondance inédite de Rod avec les véristes italiens, S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Delledda, A. Fogazzaro, et comprend en même temps 41 lettres adressées à G. Verga, lettres qui ne figurent pas dans l'édition de F. Chiapelli (G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, Firenze, Le Monnier, 1954, 169 lettres).

Intéressé par l'étude des grandes littératures universelles — française, italienne, allemande, anglaise, russe — ouvert à tous les courants philosophiques et à toutes les tendances littéraires, partagé entre sa formation intellectuelle suisse et l'expérience parisienne Rod reste, sans pouvoir être placé dans une formule littéraire précise, un chercheur persévérant et laborieux, avec un penchant tout particulier pour l'interprétation réaliste-naturaliste de la littérature. La passion pour l'Italie et la littérature italienne devient visible depuis les premières années de son activité littéraire tant par les nombreux voyages qu'il entreprend en Italie pour se mettre en contact direct avec les écrivains italiens que par la publication de quelques études et articles dans les revues de spécialité (« La Farfalla », « Gazzetta letteraria piemontese », « Fanfulla della domenica », « Nuova antologia »). Par ses recherches approfondies il réussit souvent de devancer la critique italienne, étant le premier à signaler la valeur de certaines œuvres. Sa priorité sur la critique contemporaine française et italienne est concrétisée dans son étude *Le verisme et les conteurs italiens*, publié en 1881 dans la « Revue indépendante ». L'idée soutenue par des arguments puissants porte sur la distinction entre le naturalisme et le verisme. Manifestant son désaccord face à l'opinion de la critique générale selon laquelle il serait question d'une imitation, Rod tient à souligner l'originalité de ce courant littéraire italien de la fin du XIX^e siècle.

En ce qui concerne son activité de traducteur, mentionnons qu'elle ne se borne pas, ainsi qu'on le croyait, à l'œuvre de Giovanni Verga. Son principal critère est de rendre accessible au lecteur français un nombre aussi grand que possible d'œuvres italiennes. Il n'accepte pas les coupures imposées par les maisons d'édition, considérant que le traducteur doit éviter les passages qui, par la traduction, seraient susceptibles de diminuer leur valeur (c'était le cas des répliques, en dialecte lombard, dans l'œuvre de Fogazzaro, et sicilien, dans celle de Verga). La collaboration a été réciproque, car les Italiens ont continué d'écrire sur l'œuvre de Rod encore longtemps après sa mort ; pour ce qui est des spécialistes suisses, des études récentes nous signalent une préoccupation encore présente, alimentée par les nombreuses lettres conservées à la Bibliothèque Universitaire de Lausanne. Parmi les environ 800 lettres adressées par Rod à plus de 70 personnes, 330 restent encore à explorer, si l'on ne compte que les lettres importantes du point de vue littéraire.

Parmi les grands écrivains italiens avec lesquels Rod n'a pas eu de correspondance rappelons Carducci et d'Annunzio. De l'antipathie pour l'un et une admiration tardive pour l'autre. Il est fort possible que la poésie de Carducci ait intéressé Rod uniquement sous l'aspect formel, l'auteur étant considéré un « génie verbal » dépourvu de sensibilité. Nous apprécions que ces paroles de Rod ne manquent pas d'intérêt : « C'est très certainement un très grand poète mais il est, comme Hugo, de ceux qu'il m'est impossible de sentir. Je comprends pourqu'ils ils sont grands et méritent la gloire. Ce sont ce que j'appelle, des "génies verbaux" et je reste obstinément insensible à ce génie-là. Il ne m'intéresse pas... Les gens qui se vantent d'avoir du talent ou du génie, sans participer à l'éternelle souffrance de tout ce qui respire, ne sont à mes yeux que des espèces de monstre, auxquels je préfère les plus humbles malheureux incapables d'écrire en vers, ou même en prose » (Ce. 13; 24.5.02).

En désaccord avec d'autres contemporains qui le considéraient un esthète nocif, Rod découvre d'Annunzio plus tard et il exprime un point de vue diamétralement opposé : « Je trouve que depuis *Laudi*, d'Annunzio est un très grand poète. Notez que je n'ai aucune sympathie particulière pour ses sujets et sa forme d'art ; il y a des choses que j'aime mieux... De plus la luxure et la mort me semble l'essence même des grandes œuvres de tous les temps : leurs jeux sont autrement tragiques que les problèmes de la morale privée ou sociale. Il faut seulement avoir une âme spéciale pour pouvoir s'y attaquer ; et je trouve que d'Annunzio a cette âme-là » (Ce. 68 ; 22.3.08).

La « bohème milanaise », cette « Scapigliatura » qui s'affirme en Italie du Nord après 1860 comme un mouvement littéraire plus ou moins politique, antiromantique et antibourgeois par sa rébellion contre la tradition cultivée ou doctrinale, sans avoir des fins trop précises, était quand même attachée au concept de « nouvelle littérature » de De Sanctis, concept que l'Unité imposait à la culture comme un « écho de la vie contemporaine universelle et nationale », tel qu'il était défini par le critique dans les pages de son *Histoire*. Le théoricien de cette nouvelle littérature est Luigi Capuana, le « champion du vérisme », selon l'avis de l'auteur de l'ouvrage que nous présentons. Si l'œuvre littéraire de Capuana est moins expressive que celle de Giovanni Verga, son activité de théoricien et critique a été plus importante. Il est l'auteur de la théorie d'inspiration réaliste qui prendra le nom de vérisme et qui en réalité est le produit des conditions italiennes, affirmée au moment où — selon la précision de Croce — l'« Italie participait à la vie moderne ». Capuana commençait avec Rod, après 1882-83, alors qu'il dirigeait à Rome la revue « *Fanfulla della domenica* », une correspondance qui reposait sur des intérêts professionnels réciproques et qui était facilitée par Giovanni Verga, ainsi qu'il résulte des lettres échangées par les deux écrivains siciliens (*G. Verga a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya. Firenze, Le Monnier, 1975, n° 59, pp. 193-194).

Les lettres nous offrent une suite d'informations concernant la collaboration d'Edouard Rod aux journaux « *Corriere della sera* » et « *Fanfulla della domenica* », la traduction et la publication de la prose de Capuana dans les revues parisiennes « *Revue des deux mondes* » et « *Parlement* », les préoccupations qu'ont manifestées tous les deux pour la réception de leur prose dans les pays d'origine ; le prosateur sicilien, moins modeste que Rod, insiste auprès d'Emile Zola pour une préface à la traduction du roman *Giaccinta* paru à Paris, demande des revues afin de garder un contact plus direct avec les nouvelles tendances de la littérature française. L'intérêt de Rod pour la littérature italienne acquiert des plus grandes dimensions, embrassant aussi des observations d'ordre social (Gens et choses de Sicile, trois articles publiés dans la revue « *Cosmopolis* » en 1898), qui flattent l'orgueil de Capuana et il ne manque pas de lui envoyer, à titre d'échange pour ces articles, encore un volume de nouvelles siciliennes afin de les traduire en français. La correspondance entre Rod et Capuana a aussi une valeur psychologique car elle laisse entrevoir certains traits spécifiques du tempérament sicilien.

Le professeur J. J. Marchand s'occupe ensuite de la correspondance entre deux véristes qui doivent être étudiés ensemble car leur œuvre s'entrecroise, tous les deux tâchant une transposition — sur le plan littéraire — de la problématique sociale. Giovanni Cena et Sibilla Alemano, aujourd'hui encore étudiés par les chercheurs italiens, font partie des intellectuels préoccupés et engagés activement dans une suite d'initiatives visant une amélioration ou même un changement dans le niveau de vie et dans la culture de la paysannerie italienne des régions moins développées. En ce qui concerne la liaison avec la critique suisse, la situation se présente d'une manière tout à fait différente : en 1901, Edouard Rod était une personnalité de la critique parisienne, et son œuvre était appréciée non seulement en France mais aussi au-delà de ses frontières. La communication avec Rod repose, cette fois-ci, sur un sentiment de profonde amitié. Cena n'exercera jamais des pressions sur Rod pour la publication de ses œuvres. Il insistera seulement pour une meilleure connaissance de Carducci en France. Les lettres adressées à Rod expriment la vision de Cena sur le sens et la finalité de la littérature. « C'est

surtout un Homme et un représentant d'une magnifique génération » — soulignait-il en parlant de Carducci ; donc, le poète doit être un homme dont l'œuvre reflète son époque. Il déteste d'Annunzio et Fogazzaro, estime Leopardi, recommande les « nordiques Ibsen et Tolstoï ». Certaines de ses lettres publiées transmettent la tendance de Cena — d'ailleurs assez ambiguë — vers le réformisme et le socialisme humanitaire qu'il préconise ; d'autres comprennent des informations sur les conférences de Rod en Italie, mais, en général, les discussions se maintiennent — de même qu'avec Sibilla Alermo — dans la sphère de l'art et de la culture.

De la même génération de véristes rappelons l'écrivain sarde Grazia Deledda, figure représentative des traditions, des coutumes, du paysage sauvage de cette île. La correspondance avec Rod — assez limitée — se rapporte à des situations précises : la rédaction d'un article, l'envoi d'un livre, l'élaboration d'un nouvel ouvrage, etc., et nous offre aussi des informations inédites sur la biographie et la pensée de Grazia Deledda, ainsi que sur la réception de l'œuvre de Rod en Italie.

Vers 1890 Rod entre en correspondance avec Antonio Fogazzaro, le plus important des écrivains véristes de la génération de G. Verga, provenant du nord de l'Italie. Cette correspondance présente quelques différences par rapport aux autres lettres publiées dans l'ouvrage du professeur Marchand, d'abord parce qu'elle couvre une période plus longue, puis parce qu'elle est plus complète et plus riche, comprenant 147 lettres qui nous donnent aussi des informations sur les possibilités de traduction en France. On a souvent affirmé sans avoir tort, que les romans d'Antonio Fogazzaro s'adressent surtout à la bourgeoisie provinciale et catholique. Ce qui est sûr c'est que dans aucune des lettres de l'auteur de *Daniele Cortis* ne peuvent être dissociées les préoccupations idéologiques, morales et surtout religieuses. Son intention de concilier la doctrine catholique avec l'évolutionnisme l'a conduit vers le décadentisme : ses romans se rangent sous le signe de l'amour et de la mort, de la superstition et de l'esthétisme, de l'occultisme et du surnaturel. La critique classique l'a rapproché de d'Annunzio mais d'un d'Annunzio qui n'oublie jamais les commandements moraux et les exigences du catholicisme et même celles du Vatican.

Le dernier écrivain auquel l'éminent historien littéraire J. J. Marchand prête attention est Giovanni Verga. Le dernier, mais aussi le plus représentatif du verisme italien. Les considérations judicieuses, étayées sur des textes, confirmées aussi par nos recherches, soulignent le fait que Verga est l'écrivain qui surprend la vie du village sicilien dans le moment du passage d'une existence semiféodale au capitalisme. Son verisme est d'une nuance singulière, l'écrivain se tenant à l'écart de la soi-disant impersonnalité de la doctrine réaliste, sans pourtant dépasser la formule de l'impartialité dans le sens d'une non-ingérence de l'auteur dans le déroulement de l'action, dans l'évolution des personnages qui se définissent par leurs actions mêmes. La participation de l'auteur consiste dans la création de la substance morale de ces personnages et Verga manifeste sa présence par la communication du lyrisme et de son amour pour les hommes. Le monde des écrits de Verga est émouvant. Sa sympathie va vers les hommes simples, sans complications mais profonds dans leur existence rudimentaire. Le tragique de la condition humaine, parfois irrémédiable, est converti dans une fatalité insurmontable (*Mastro don Gesualdo*) ; d'autres fois ces « vaincus » ne renoncent et ne se résignent pas, reprennent toujours leur lutte, avec obstination et ténacité (*Nedda*, *I Malavoglia*), transformant la prose de Verga dans des vrais documents concernant la paysannerie sicilienne.

Le critique suisse Edouard Rod est en réalité — tel qu'il ressort de la correspondance — le premier à avoir saisi l'importance de cette œuvre. Beaucoup plus tard la critique italienne observera que *I Malavoglia* (1881) et *Mastro don Gesualdo* (1889) marquent un revirement dans la littérature italienne du XIX^e siècle. Vu que la correspondance Verga — Rod a été partiellement publiée dans l'édition réalisée par F. Chiapelli en 1951 et utilisée par quelques monographies, le professeur J. J. Marchand résume l'importance de ces lettres sous les aspects suivants : le caractère de Verga ; sa conception sur la littérature et ses relations avec les naturalistes français ; son attitude au sujet des traductions et des pièces mises en scène en France ; son opinion sur sa propre position dans la littérature et son point de vue sur certains écrivains contemporains. Les lettres inédites publiées dans l'ouvrage que nous venons d'analyser, conservées à la Bibliothèque Universitaire de Lausanne sont celles que Rod avait adressées à Verga ; elles témoignent non seulement de l'intérêt mais aussi du sérieux et de la parfaite compréhension de la prose de l'écrivain sicilien. Verga est même surpris de la capacité du critique d'interpréter ses idées littéraires avec clarté et exactitude.

De nombreuses lettres adressées par Edouard Rod aux écrivains italiens laissent entrevoir la fascination constante que l'Italie exerce sur lui et le besoin de rajeunir ses forces dans la vie tumultueuse de ce pays. Pour tout exemple voilà sa confession faite à Luigi Capuana :

• Je ne saurais vous dire à quel point j'ai envie et besoin de prendre une dose d'Italie • (Ce. 35 ; 6.11.04). • J'ai le mal du pays, déjà. Quand pourrai-je lui donner la satisfaction qu'il réclame ? Dieu sait ! • (Ce.44 ; 5.6.05).

ANA IOACHIM

JACK LINDSAY, *Decay and renewal, Critical Essays on Twentieth Century Writing* Wild & Woolley, Sydney, Lawrence & Wishart, London, 1976, 447 p.

After 75 years of life and over half a century of writing in many fields, the versatile Australian-born author Jack Lindsay collected part of his essays — those on twentieth century literature and thinking — in a book, *Decay and Renewal*. The title appears as symbolic in the light of what we know about the author, his conceptions and his writings.

As is known, besides his chronicle novels offering panoramas of ancient history (*Rome for Sale*), of the modern age (*Men of Forty-eight*) or of the post-war world (*Betrayed Spring*), Jack Lindsay has contributed to contemporary culture a few interpretations of ancient civilization, politics, science and culture (*Origins of Alchemy in Graeco-Roman Egypt, Song of a Falling World: Culture during the Break-up of the Roman Empire, The Clashing Rocks: A Study of Early Greek Religion and Culture and the Origins of Drama*, etc.). Moreover, he has made earnest surveys of British and world literature, art and culture (*After the Thirties: The Novel in Britain and Its Future, The Death of the Hero, British Achievement in Music and Art, A Short History of Culture*) and has compiled biographies of artists (*Cézanne, Courbet, Turner*), of writers (*Bunyan, Dickens, Meredith*) or both (*William Blake, William Morris*).

Hence the interest aroused by the latest addition to a career boasting such credentials and unfolded under the sign of versatility and erudition. The volume under review brings together essays originally published in 1945–1974 (in fact mostly in the 60's) and now expanded, amended or completed with "personal notes". As a matter of fact, we soon realize there is a "personal note" throughout, in another meaning of the word — namely that Lindsay's comments and insights rely not only on studies of works and critical references, but also on direct contact with many of the authors discussed.

The first of the latter is Georg Lukács, the thinker to whom Lindsay devotes a substantial initial chapter, extensively illustrating his contribution. Lukács' opinions on distinct literary currents and authors are treated against those of other critics of various trends as well as against their fame, with the overall appreciation "George Lukács has been the only Marxist critic of literature to leave his mark on both the socialist and the non-socialist worlds" (p. 11), consistent with the conclusion: "...that does not mean that his method, as he uses it, is exhaustive or that there are not all sorts of ways — an endless amount, indeed — in which its central ideas can be applied and re-applied to the creative process. What he has given us is a magnificent starting-point for a Marxist aesthetic" (p. 49).

Lindsay indeed proceeds from Lukács in nearly all analyses he undertakes subsequently in his book.

In the second part, Lindsay devotes studies to the use of the time factor and to the modern interpretation of other philosophical concepts by such luminaries of twentieth century novel-writing as Proust, Joyce, Thomas Mann, Kafka and D. H. Lawrence.

The middle section of the book focuses on contemporary national writers whose social concerns and broadly acknowledged humanism warrant their claim to universality: the controversial Irish "socialist artist" Sean O'Casey, the Indian novelist Mulk Raj Anand, then Tagore and analysing Western and Eastern traditions, the Scots novelist Lewis Grassie Gibbon, the Danish novelist Martin Andersen Nexø, a comprehensive and many-faceted survey of the prose-writings of the Russian Sholokhov, etc.

A Marxist analysis — in the Lukács manner — "The Alienated Australian Intellectual" appears as a preface to the studies in section IV devoted to many prominent and not so prominent poets, story-tellers and particularly novelists of Australia.

After such diverse glimpses at galleries of portraits and minute descriptions of art objects in his native country as well as in so many other parts of the world, Lindsay reverts to generalizing meditations on Art and Letters, seen mainly in Lukács' terms. The first essay in this fifth section "The Role of the Individual in Art" deliberately starts from Plekhanov's "Role of the Individual in History".

In the last part — “Twelve” — of the final essay in the volume — as it seems entitled on purpose “Towards a Marxist Aesthetic” — Jack Lindsay, the man of letter and ideas deliberately sums up his outlook on writing and other arts :

“... artistic form results from the resolution of the conflict inside the content ; ... human division or alienation begins with the split between self and otherself in primitive psychology ; ... the false objectification or reification brought about by alienation or the split-self has radically distorted post-Galilean science so that its final working-out can only result in ever great destructiveness ; ... the deepest pattern of human experience is to be found in the rite of passage or initiation (linked as it is with certain deep bodily changes) and this pattern has reasserted itself at all stages of culture.”

It appears to us as a remarkably self-critical, frank, terse and conclusive summation of all the accumulations, comments, opinions, evolutions “agonizing reappraisals”, formulations and re-formulations of theories, experienced by an outstanding man who has identified himself — as an observer, meditator, critic and social actor — with our whole century of “decay and renewal”.

ANDREI BANTAŞ

ROCCO PATERNOSTRO, *Critica, marxismo, storicismo dialettico. Due note gramsciane*, Roma, Bulzoni, 1977, 151 p.

Ces deux « notes gramsciennes », pour reprendre le sous-titre de Rocco Paternostro, portent, la première, sur la philosophie de la praxis en tant que philosophie de l'homme et que nouvelle *Weltanschauung*, et la seconde, qui donne son titre au volume, sur la situation de Gramsci dans l'évolution de la pensée marxiste italienne sur l'art. Les « notes » de Paternostro confirment la vitalité et l'actualité des écrits de Gramsci sur l'art. Comme le souligne le commentateur, Gramsci, sans avoir jamais fait de critique littéraire, a stimulé (et continue à le faire) le développement d'une critique et d'une esthétique marxistes aussi éloignées autant de l'imprécision que du simplisme et de l'excès de sociologues.

Ces deux études se complètent. Dans la première, un regard circulaire sur les textes gramsciens, dont l'envergure et le sujet semblent si variés (examen de la philosophie de Croce, études sur le Risorgimento ou sur Machiavelli, etc.), découvre une intelligence des rapports entre le social et le culturel assez nuancée pour souligner les interdépendances et mettre en lumière les causes secondaires : l'action en retour, par exemple, du culturel sur le culturel. Paternostro cite souvent les quelques lettres dans lesquelles Engels s'attache à combattre la vulgarisation du marxisme. Le livre porte en exergue un fragment de la lettre à J. Bloch. Le recours à des textes si souvent sollicités ces dernières décennies est ici indispensable pour établir les coordonnées d'une application du marxisme à l'art, application antivulgarisatrice par excellence et susceptible d'aborder des problèmes complexes. En un temps où une pensée trop marquée par la sociologie a périéité tant d'interprétations qui se voulaient marxistes, l'antidogmatisme de Gramsci, sa conception de la praxis, « autonome », indépendante, « porteuse d'une culture nouvelle », d'un « historicisme absolu » (cette formulation de Paternostro est discutable) expliquent l'actualité et la vertu stimulante, un demi-siècle plus tard, des *Cahiers de prison*.

La seconde « note », plus ample encore, situe Gramsci dans l'ordre diachronique. On argumente minutieusement, dans un texte parfois touffu, qui n'évite pas les redites, sa parenté avec Labriola et, parmi les penseurs prémarxistes, avec De Sanctis. Sans doute — le fait est noté au passage — le système crocéen n'est-il présenté qu'en partie. Car Paternostro se propose non de discuter en elles-mêmes la critique et l'esthétique de Croce, mais d'expliquer le but que la pensée crocéenne constituait pour l'examen critique de Gramsci. Retenons que Croce, adversaire idéologique et politique du fascisme, est revenu, comme Gramsci, à De Sanctis, mais sous un autre angle de vue. L'analyse de cette filiation — double et contradictoire — fait écrire à Paternostro quelques-unes des pages les plus substantielles de son livre.

La démarche du commentaire, exégétique la plupart du temps, limite le champ des débats. Il n'aurait pas été dépourvu d'intérêt — et cela s'insérerait tout naturellement, croyons-nous, parmi les réflexions suscitées par les deux « notes » — d'examiner les rapports que la

pensée de Gramsci entretenait avec d'autres tentatives d'application créatrice du marxisme à l'art. Lukács est simplement évoqué au passage. Une confrontation, même esquissée, avec l'école de Francfort dans son ensemble aurait enrichi cette étude. Nous aurions également souhaité que la pensée de Gramsci soit située de façon moins fugitive dans le paysage polychrome des méthodes critiques et poétiques contemporaines. Mais par excès de modestie, Rocco Paternostro restreint son objet dans le sous-titre même de son livre. Néanmoins, ce qu'il nous offre est extrêmement précieux.

SILVIAN IOSIFESCU

TERRY EAGLETON, *Marxism and Literary Criticism*. London, Methuen & Co Ltd, 1976. viii + 88 pp.

As an undergraduate introduction to Marxist literary criticism Eagleton's text is about as sane and incisive as they come. His essential approach is not a chronological description of the development of Marxist aesthetics, but rather an approach through four major topics — and this last word ensures his understanding of the subject within the humanist tradition of classical rhetoric; for it is in the *topoi* or *loci* of Marxism that one can perceive most clearly its richness and resistance to reductions of partisans, pro or con. The four topics are: 1) Literature and History, 2) Form and Content, 3) Writer and Commitment, and 4) The Author as Producer.

It is significant that Eagleton's first task is to clear the ground and declare and explain that Marxist criticism is not a sociology of literature, that it is above all a literary criticism, and that, as such, it stands in the classic position of evaluating society within the dynamic of human history. On the basis of the dialectic of history, life determines consciousness, and the interaction of that consciousness and life as evidenced in institutions, classes, and social relations is a complicated field of contradictions and conflicts. The place of the work of art and of the writer who makes it is in the midst of that field, not passively so, or even superficially committed to its causes, but complexly interacting.

In his survey of what has thus far constituted Marxist criticism, and its sources in the founders of the scientific approach to human history, Eagleton does more than give a taxonomy. He offers evaluations and refinements on diverse views. Within the very limited scope of these introductory papers, however, he can do no more than make the introductions. One would hope very much that he will spell out in far greater detail some of the crucial points he is making, especially his triad of influences to explain the nature of literary form:

"Form, I would suggest, is always a complex unity of at least three elements; it is partly shaped by a relatively autonomous literary history of forms; it crystallizes out of certain dominant ideological structures...; and...it embodies a specific set of relations between author and audience." (p. 26).

Eagleton is also not inhibited in his denunciations of vulgar Marxism, but he is best when synthesizing the most perceptive and humane of the Marxist critics, Lukács, Goldmann, Althusser, Marchey and Jamieson. Their limitations are not only pointed to but sympathetically understood within historical reasons, and refinements are offered as deriving from possibilities inherent within the insights of their own work. It is particularly instructive to see Eagleton grapple with the question of literature as a "reflection" reality. He quickly dismisses, with reasons, the simplistic notion of art as a mirror of life, and then moves in to show the weaknesses of formalist theories, indicating that even the notion that art can be an idealist projection into realism is based on false premises. What he returns to is the dialectic, that the perceptions of art are a form of activity, a praxis, and they are involved with the concrete stuff of reality, but also that these perceptions are not just like any others, they are distinct in that they create a form, a form which of course arises from the inherent shape of reality itself as much as from the cumulative ideology of the writer as part of a conscious and unconscious literary tradition.

Yet if literature deals very much with the subject of human consciousness and the problems within individuals trying to make sense of their world, the subject of literature and even its form also can — and ought, at least, for a certain amount of critical time — be assimilated to the fact that literature is work: it involves money, work, and economic relationship.

Yet this is not an external fact of the existence of art, but an intrinsic element, part of the total complex of contradictions and conflicts which all critics must finally try to explain — not explain away, reductively, but understand as reality.

Seen that way, art is not merely sociology, as Eagleton first cautioned the student readers; but it is social practice as well as text. Two authors stand out as encompassing this point of view within an intelligent criticism of literature, Walter Benjamin and Bertold Brecht, each of them arguing for a revolutionary literature which uses the insights and new techniques of the late bourgeois period in order to disorient the reader from the stasis of middle class capitalist convention and see into — and re-form — the elements of real life on a scientific and dialectic basis.

In short, Eagleton is a strange critic to be operating from within the hallowed halls of Oxford. His book is more than an objective — even, a sympathetic — survey of the best that Marxist criticism has to offer, more than a cogent critique of vulgar Marxism — it is a positive evaluation and synthesis of Marxist critical positions as they stand today... but with two provisos. First, Eagleton really does not look at the East European schools of criticism, developing, say, in Romania or Hungary; his choices are English, French, and German writers, or Hungarians (Lukács) or Romanians (Goldmann) associated with the West. Second, he does not explore the literary criticism going on in China and the so-called Third World; the integration of non-Western perspectives and the interpretation of non-Western literary texts can do nothing but expand and further perfect the synthesis Eagleton has started.

NORMAN SIMMS

THANAS GJIKI, *Mihal Gramenoja, publicist demokrat (Monografi)*, Tiranë, 1980, 276 p.

L'histoire du journalisme est un domaine moins étudié. D'autant plus méritoire est l'initiative de dédier une monographie à l'un des plus actifs publicistes et hommes de lettres albanais de la fin de la Renaissance et des premières années d'après la conquête de l'indépendance. La période choisie est à son tour particulièrement importante pour l'histoire de l'Albanie. Au point de vue chronologique, Mihal Grameno se range parmi les premiers écrivains de la littérature moderne albanaise, en s'affirmant comme dramaturge, auteur de récits et mémorialiste; il a dirigé et il a collaboré à plusieurs journaux dans la diaspora albanaise de différents pays et plus tard dans l'Albanie. L'importance du livre dont il est question réside justement dans le rôle particulier qu'avait joué la presse dans le mouvement politique, idéologique et culturel de la renaissance albanaise, qui suppléa à ses débuts au manque de livres et d'institutions culturelles. L'étude des journaux parus à l'époque est une source importante à l'appui d'une meilleure connaissance de la pensée socio-politique albanaise¹.

La monographie de Thanas Gjika est une étude chronologique minutieuse, marquant par étapes l'évolution de l'œuvre journalistique de M. Grameno. Même s'il s'agit d'un autodidacte, ou peut-être justement pour cette raison-ci, l'auteur insiste sur la période de formation que Grameno a passée en Roumanie. Selon notre avis, M. Grameno est un exemple typique pour les représentants du mouvement culturel albanaise de renaissance nationale: autodidactes ou spécialistes dans des différents domaines qui cultivent l'histoire, la philologie, le folklore, le journalisme etc., mis au service de l'éducation de la conscience nationale; la colonie albanaise de Roumanie a joué un rôle important à cet égard. Il est fort probable que M. Grameno ait suivi les cours du soi-disant Institut albanano-roumain² créé par Nicolla Naco, un autre autodidacte ayant joué un rôle important à l'époque.

¹ L'intérêt que présente ce domaine est confirmé par l'édition de deux volumes comprenant des articles parus dans la presse, dont le titre est: *Mendimi politik i shoqëror i Rilindjes kombëtare shqiptare (Përmbledhje artikujsh nga shtypi* (La pensée politique et sociale de la Renaissance nationale albanaise. Anthologie d'articles parus dans la presse). vol. I, Tiranë, 1971, vol. II, 1978.

² Les données exactes sur cet important Institut sont insuffisantes. L'auteur aurait dû indiquer la source de certaines de ses informations, qui passent d'ailleurs d'un ouvrage à l'autre, d'un chercheur à l'autre. Un exemple en ce sens est la liste des personnalités roumaines qui auraient figuré parmi les enseignants de cet Institut. Cette liste comprend une inexactitude: le « linguiste Hasdeu et l'albanologue Barbu Petricefku (sic!) » sont considérés

Même s'il s'agit en premier lieu, d'un ouvrage historique se rapportant surtout aux idées de Grameno dans le contexte plus large du mouvement culturel albanais, la présente monographie se propose de poursuivre aussi les débuts de certains genres dans la littérature albanaise moderne. Sans trop insister, l'auteur ne néglige pas de surprendre quelques traits spécifiques du style journalistique des débuts, ou de la période de maturité de Grameno. À ces simples constatations portant sur l'évolution de ses écrits, nous aurions préféré une analyse plus détaillée, linguistique et stylistique.

La monographie est méritoire pour avoir publié des amples fragments d'articles, feuilletons, pamphlets, etc., mettant ainsi en circulation un matériel littéraire et linguistique difficilement accessible (sinon impossible à procurer). Elle est importante pour l'histoire culturelle et littéraire albanaise par l'analyse d'un cas typique d'autodidacte albanais qui par ses préoccupations culturelles répond ainsi aux nécessités du moment ; par cet exploit elle devient intéressante aussi pour l'histoire culturelle sud-est européenne. Mentionnons le mérite incontestable de Thanas Gjika, réalisateur de la première bibliographie presque complète des écrits de M. Grameno, particulièrement utile pour ceux qui étudient l'époque en question.

CĂTĂLINA VĂTĂȘESCU

TEODOR VĂRGOLICI, *Epopeea națională în literatura română*, București, Ed. Minerva, 1980.

La monographie de Teodor Vărgolici est une pénétrante radiographie d'ordre historique et littéraire, en même temps ; sans surestimer leur valeur en tant que lecture d'actualité, l'auteur apprécie que les épopées historiques roumaines du XIX^e siècle sont des œuvres ayant un caractère fonctionnel artistique et politique. Leur message artistique est réduit, pour le lecteur d'aujourd'hui, à une « saveur de l'évocation historique », à un « fluide épique », par lesquels est réalisé un « renouvellement » de certains moments et de certaines figures brillantes du passé historique des Roumains. L'effort des poètes (grands ou mineurs) de la postérité, de créer une épopée nationale ne s'est concrétisé que dans une moindre mesure ; c'est plutôt à Mihail Sadoveanu, par ses romans historiques et surtout par la trilogie *Frații Jderi* d'avoir concrétisé cette aspiration poétique.

Teodor Vărgolici consacre un des chapitres à une recherche très poussée concernant les contacts avec les grandes épopées classiques ayant servi comme modèle aux poètes roumains, recherche complétée par une énumération exhaustive des traductions et par une succincte caractérisation de celles-ci.

L'épopée faisait valoir la lutte pour l'unité nationale qu'elle transformait en symbole. L'histoire doit et a été reconstituée non seulement à travers les épopées (dont quelques-unes n'étaient que dans une phase incipiente) ; la littérature toute entière du siècle romantique roumain concourait à cette reconstitution, en premier lieu par la découverte de l'histoire nationale et du folklore.

Teodor Vărgolici a bien raison de consacrer un chapitre aux plédoires de l'époque en faveur d'une épopée nationale, par une analyse des opinions les plus argumentées émises par des écrivains tels Ion Heliade Rădulescu, Aron Densusăianu, Vasile Bumbac, I. I. Bumbac, Ioan N. Șoimescu. Les arguments les plus intéressants appartiennent à Ion Heliade Rădulescu qui plaidait en faveur du spécifique national des épopées et à I. N. Șoimescu qui recommandait aux poètes de prêter attention aussi à la poésie épique. Tous les auteurs d'épopées, *pro demo* parlant, visaient la reconstitution, par des synthèses documentées ou même par des inventions, d'une mythologie roumaine, à défaut de laquelle l'existence du peuple roumain dans l'histoire était inconcevable.

L'auteur ne met en discussion que les écrits qui « ont évoqué intégralement des moments à signification majeure du passé et dont les héros, réels ou imaginaires, sont les repré-

deux personnes différentes. En réalité, les deux ne font qu'une seule personne, l'historien et philologue Bogdan Petriceicu Hasdeu (c'est son nom entier et correct). Nous connaissons en échange le programme que l'Institut s'était proposé, et que l'auteur semble ignorer (p. 3). Pourtant ce programme figure dans le Règlement de l'école, point 5 et c'est un programme d'école normale (pédagogique).

sentants des circonstances et des aspirations caractéristiques pour les différentes étapes du destin national ». L'auteur de l'étude ne rappelle qu'en passant *Țiganiada* de Ion Budai Deleanu, épopée classique de notre littérature, qu'il considère une œuvre « héroï-comique » de même qu'*Anatoliada*, épopée cosmogonique de Ion Heliade Rădulescu.

Dans un chapitre spécial, *Etapele epopeii naționale*, est réalisée une recherche des essais ou des fragments d'épopées : *Ștefaniada* (Gheorghe Asachi), *Aproful Purice* (Costache Negruzzi), *Mihaiada* (Ion Heliade Rădulescu), *Povestea poestelor* (Costache Stamati), etc. Eminescu rêvait, lui aussi, d'écrire une épopée ; de ce projet eminescien font partie les fragments indépendants *Rădăciunea unui dac*, *Memento mori*, *Decebal*, etc., tous figurant dans une épopée dace. Avec les mêmes arguments peut être rappelé le projet d'une épopée dans la création de Coșbuc : *Moartea lui Fulger*, *Nunta Zamferei*, etc.

L'auteur distingue une obsession de l'épopée chez les écrivains roumains du début du XIX^e siècle, tels Petre Dulfu (*Gruia-al lui Novac*), Șt. O. Iosif (*Din zile mari*), Galia Tudor (*Latinada*), etc., qui ont continué, malheureusement sans succès, l'idée de leurs prédécesseurs du siècle passé.

Le chapitre consacré aux « modalités de composition » poursuit l'influence des classiques de l'épopée sur la création roumaine, de même que la présence des éléments romantiques adaptés par les poètes roumains (discours longs, pathétiques, et tableaux et scènes contrastants). Au terme de cet ouvrage l'auteur présente une énumération des carences du genre : conventionnalisme littéraire (Aron Densușianu), étymologisme strident (Ion Heliade Rădulescu), inconséquence prosodique (Dimitrie Bolintineanu et Ion Florian Pop), etc.

L'excellente monographie de Teodor Vârgolici est un ouvrage de référence.

EMIL MANU

BASIL MUNTEANU, *Correspondențe*, Ethos, Paris, 1979, 675 p.

Elève de Paul Hazard, tenant rubrique permanente dans la « Revue de littérature comparée », collaborateur d'autres revues connues telles « L'Europe centrale », « Études françaises », « Gazette de Prague », « Revue Bleue », « Yggdrasil », etc., auteur de plusieurs études de littérature française, roumaine et comparée, Basil Munteanu s'est affirmé sur le plan européen depuis 1938 après avoir publié *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, synthèse de littérature roumaine en vision européenne. Sans jamais quitter les liaisons avec le pays durant ses études, Basil Munteanu a persévéré dans ses efforts de connaissance et de propagation de la littérature roumaine en France, stimulant les traductions et présentant au public français les écrivains roumains classiques et contemporains.

Le présent volume, soigné avec attachement et compétence par Emanuela Munteanu, épouse de l'écrivain, a pour servir en tant que témoignage et document concernant les hommes et l'époque, réunit plus de 700 lettres appartenant à presque 30 personnalités de la culture roumaine de l'entre-deux-guerres. Beaucoup moins nombreuses, les lettres de Basil Munteanu (se trouvant, bien entendu, dans la possession des destinataires), constitueront un autre livre qui complètera l'image du savant reflétée dans ce volume d'environ 700 pages.

L'intérêt fondamental du livre consiste dans sa valeur documentaire au niveau des expéditeurs et, indirectement, à celui du destinataire. Car, si la richesse des données et des informations concernent surtout les vingt-neuf signataires, les informations inédites qui portent sur l'activité scientifique de Basil Munteanu ne sont pas du tout négligeables. Mentionnons quelques impressions favorables que la publication du compendium d'histoire littéraire roumaine a suscité parmi les spécialistes roumains : « Un ouvrage modèle ! Le meilleur qui ait jamais existé sur la littérature roumaine ! », s'exclame Lucian Blaga. « La meilleure histoire littéraire concernant la plus positive période de la littérature et de la culture roumaines », ajoute Ion Breazu. « Admirable livre que tu as écrit sur notre littérature et que je lis non seulement avec le plus vif intérêt pour la richesse et l'excellente organisation du matériel, mais aussi avec un authentique ravissement pour le pittoresque et l'originalité de la présentation », déclare N. Cartoian. Les lettres de Grigore Nandriș (p. 526) et Tudor Vianu (p. 658) sont de vrais comptes rendus dans lesquels la haute considération et l'admiration reposent sur des observations « techniques », professionnelles.

Des lettres des historiens et des archéologues (Iorga, Giurescu, Lambrino, Russ, Kirițescu, Kirileanu), des écrivains (Blaga, Crainic, Pillat, Voronca, Coculescu, Streinu, Cassil

Petrescu, Cezar Petrescu), des critiques et historiens littéraires (Cartoian, Puscaru, Chinezu, Perpersicus, Boitoş, Breazu, Vianu), des critiques d'art (Oprescu, Comarnescu, Busuioceanu), des philosophes (Rădulescu-Motru, Băncilă), des linguistes (Nandriş) ou des romanistes (Drouhet, Condeescu) font renaître un univers et une histoire : la société intellectuelle roumaine des années '20 et '30. Qu'elles soient amicales ou bien officielles, longues ou télégraphiques, familières ou sobres, la plupart des lettres ont des traits communs déterminés par les profondes résonances que Basil Munteanu éveille chez ceux qui l'ont connu, traits dont la concordance brosse le portrait moral et intellectuel du destinataire.

Préoccupé par des vastes « plans purement intellectuels », Basil Munteanu a le sens du devoir civique et moral et de la persévérance dans l'activité efficiente. Dans cet échange de correspondance se laisse entrevoir aussi sa méthode de travail : la recherche minutieuse des documents, l'information permanente, le point de vue comparatiste dans l'analyse du phénomène. De nombreuses lettres comprennent des informations de spécialité ainsi que des notes sur les livres et les revues expédiés à Paris sur sa demande. *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* se révèle une fois de plus comme un ouvrage reposant sur une recherche infailible.

De presque toutes les lettres se décèle une gravité professionnelle, une préoccupation constante pour le progrès des lettres roumaines, une parfaite compétence en matière de philologie, histoire, philosophie, littérature et folklore et, en général, une passion pour l'activité intellectuelle dans son ensemble. Ce sont les témoignages du progrès de la culture nationale, des aspirations vers une reconnaissance européenne de nos valeurs. Au point de vue chronologique, les lettres constituent un véritable matériel d'archives grâce auquel la littérature de l'époque peut être étudiée de l'intérieur. De tous ces témoignages d'histoire nous parvient le parfum de l'événement vécu, de l'interprète-témoin. Les affirmations sont souvent contradictoires, le subjectivisme et les malentendus personnels, les adversaires lancent des commentaires réciproquement défavorables. Mais tout cela sous le signe de la sincérité et de la confiance qui, fondant de vraies amitiés, donnent le ton des lettres reçues par Basil Munteanu.

Le détachement du tourbillon universitaire bucarestois de l'entre-deux-guerres, avec ses luttes pour des postes et des titres, confère à Basil Munteanu le rôle d'un participant objectif et calme, même quand ses propres intérêts sont en jeu. Mais, au-delà de ces notes savoureuses chargées du charme de l'époque qui confèrent au livre le caractère d'un roman épistolaire (nous sommes les témoins du processus d'élaboration de quelques grandes œuvres : de Blaga, Cartoian, Giurescu, Lambrino et d'une passionnante activité journalistique), nous pouvons saisir le pouls rapide des lettres roumaines, l'effervescence des opinions, la passion culturelle.

Volume d'histoire littéraire, *Correspondence* de Basil Munteanu, prouve l'utilité d'un tel type de littérature documentaire, contribuant pleinement à une meilleure connaissance d'un lettré et d'une époque.

ILEANA VERZEA

On imagine volontiers que les dictionnaires des littératures étrangères sont des sources précieuses dont la tâche essentielle consiste à offrir au lecteur un corpus d'informations fondamentales, caractéristiques, objectives et *exacts* sur une littérature ou un écrivain quelconques. A titre d'exemple on peut citer le grand *Dizionario universale della letteratura contemporanea*, publié entre 1959 — 1963 par Arnaldo Mondadori.

Mais à lecture de quelques autres dictionnaires de ce genre, on s'aperçoit qu'ils comportent des lacunes et, dans certains cas, même des erreurs.

Voici, par exemple, le très connu *Dizionario letterario* Bompiani (Milan, 1949 — 1951) dont on possède aussi une version française. A la page V du VIII^e volume, consacré aux personnages littéraires, tout se passe comme s'il n'y avait pas de littérature roumaine. En effet, alors que pour chaque littérature ou groupe de littératures on indique le nom du professeur responsable faisant partie du *Comitato direttivo*, le roumain ne figure même pas sur la page respective. Il faudrait peut-être deviner que, malgré l'absence de toute information introductive concernant la littérature roumaine, elle est, quand même, représentée dans ledit volume — hélas, de manière trop insuffisante — par quelques articles consacrés, à des personnages littéraires tels que *Nae Ţăbăneanu*, *Păcală*, etc. Encore faut-il regretter que le chef-d'œuvre de la littérature populaire roumaine *Miorița* ne soit pas mentionné dans la tranche consacrée aux grandes œuvres littéraires.

On constate des lacunes aussi dans le dernier volume, celui qui comporte un index chronologique. Ce n'est qu'à partir du XVII^e siècle que la littérature roumaine y est mentionnée et uniquement par le nom d'un seul chroniqueur (Costin) pour ce siècle. Le XVIII^e siècle, illustré dans ce volume par les noms de deux écrivains (Cantemir et Neculce), n'est pas, lui non plus, on s'en rend compte, beaucoup plus « étoffé », en ce qui concerne la littérature roumaine.

Plus riche et plus rigoureux, par conséquent plus utile, nous semble être le *Dictionnaire des littératures* publié sous la direction de Ph. Van Tieghem, P.U.F., 1968, en trois volumes.

L'ambition des auteurs a été de « fournir un instrument de travail aussi complet et aussi exact que possible », dit-on dans l'*Introduction*. En effet, dans le dictionnaire sont présentés plus de 20 000 écrivains, insérés par ordre alphabétique, dans des articles séparés ou généraux. On y trouve des données bio-bibliographiques du plus grand intérêt. Mais ici encore, le statut de la littérature roumaine est regrettablement différent de celui des autres littératures analysées. Alors que d'autres littératures, et non parmi les plus riches (bulgare, hongroise, etc.), ont bénéficié du concours de plusieurs historiens et critiques littéraires, la présentation des écrivains roumains est l'œuvre d'un seul spécialiste. Ceci expliquerait probablement l'espace réduit accordé à tel ou tel écrivain. Ceci expliquerait également l'absence d'une bibliographie générale pour la littérature roumaine, à la fin du dictionnaire. Pour les autres littératures on donne les titres d'ouvrages les plus importants.

Le roumain, langue... slave ?

En consultant le *Dictionnaire des littératures étrangères contemporaines* paru aux Editions Universitaires, en 1974, dont la *Préface* est signée par Dominique Roux, le lecteur, tant soit peu averti, éprouve une véritable stupeur, et c'est le moins que l'on puisse dire, pour ce qui est de la littérature roumaine.

Le dictionnaire comporte dix sections selon les langues d'expression des écrivains présentés. Ainsi, il y a une littérature de langue allemande, une autre de langue anglo-saxonne, ensuite espagnole, grecque, italienne, néerlandaise, portugaise, scandinave, slave et finno-ougrienne, turque. On dirait que les auteurs ont « oublié » le roumain. Mais non. La littérature roumaine y est présente, seulement, dans la conception des auteurs de ce dictionnaire le roumain serait une langue slave ou, peut-être, finno-ougrienne ! Toujours est-il que les quatre (il n'y a que quatre écrivains pour représenter la littérature roumaine d'aujourd'hui ?) auteurs roumains sont rangés bel et bien dans la section des langues slaves et finno-ougriennes. Les notices critiques sont signées par Hubert Juin, l'un des traducteurs français des poésies d'Eminecu, le grand poète national roumain. Peut-on supposer, ne serait-ce que pour un seul instant, que Cervantes, Hugo, Dante ou Eminescu aient écrit leurs œuvres en une langue slave ou finno-ougrienne ?

Voilà quelques aspects étranges, voire inacceptables dans des ouvrages pour l'élaboration desquels il convient de faire appel à des spécialistes du pays d'origine.

GHEORGHE HAȘ

MÄRCHEN DER WELT, Bd. 1, Südeuropa. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978
521 S.

Der berühmte Münchner DTV hat eine elegante Reihe eingeleitet, die mit dem Titel *Märchen der Welt* aufgrund der in der Sammlung *Die Märchen der Weltliteratur* (Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf und Köln) erschienenen Texte zusammengestellt wird, mit der erklärten Absicht dem breiten deutschsprachigen Publikum ein Bruchstück, von dem was in der Kultur „menschliches Gemeingut“ darstellt, mitzuteilen. Der schwierige Auftrag, dieses Unternehmen zu koordinieren, wurde von dem bekannten Romanisten Dr. Felix Karlinger von der Salzburger Universität übernommen; er gilt als ein guter Kenner vieler Fremdsprachen (auch der rumänischen Sprache), vertraut mit der theoretischen sowie auch mit der empirischen Problematik der Volksliteratur: siehe sein Buch *Einführung in die romanische Volksliteratur* (München, 1969).

Der erste Band der Reihe ist Südeuropa gewidmet, einem weiten Gebiet, verschieden bevölkert, wo ein elementarer Unterscheidungszug des Märchens „auf Wanderschaft zu gehen und von Volk zu Volk in neuen, anders farbigen Gewändern aufzutreten“ auch kennzeichnender Weise bestätigt wird. Der Herausgeber verteidigt von Anfang an einen dynamischen und gleichfalls undogmatischen Standpunkt, durch die Modalität in der er die begriffliche Einheit Südeuropa behandelt; anders als für den Geographen oder Botaniker, bestimmt diese Formel eine bewegliche Realität, Interferenzzonen der Mythologie, Kultur und Zivilisation, deren Horizont historische Entwicklungen, tausendjährige Prozesse mit noch aktuellen Folgen synthetisiert. Die Tatsache, daß wir zwischen den von Felix Karlinger ausgewählten Märchen aus dem Ukrainischen, Rumänischen, Bulgarischen, Mazedonischen, Serbo-Kroatischen, Slowakischen, Griechischen, Albanischen, Italienischen (einschließlich die sardische und maltesische Zone) Rhetoromanischen, Französischen (aus der Schweiz), Provensalischen, Baskischen, Spanischen, Katalanischen und Portugiesischen übersetzten Texte lesen, weist auf einen einheitlichen Kern, auf ein tiefes geistiges Argument der Verbindung, welches die geographischen Grenzen überschreitet. Die Behauptung des Herausgebers „das Gemeinsame sei in der Regel stärker als das Trennende, wenn auch das unterschiedliche Fortleben der Erzählungen in der mündlichen Tradition die differierende Ausprägung der kulturellen und gesellschaftlichen Verhältnisse... äußerlich größere Gegensätze sichtbar zu machen scheinen“ wird in dem vorliegenden Band völlig rechtfertigt. Gewiß trennen die ethnophysischen und sprachlichen Unterschiede die Griechen von den Slawen, und diese von der romanisierten ringsum das Mittelmeer angesiedelten Bevölkerung, freilich bestimmen die religiöse Trennung zwischen dem östlichen und westlichen Christentum, die verschiedene politische Entwicklung der Völker dieses Gebietes, die verschiedenen äußerlichen Einflüsse denen sie von den Germanen, Arabern, Türken, Mongolen unterworfen waren, unübersehbare Differenzierungen in dem Inhalt des volkstümlichen Schatzes, der in seinen wesentlichen Strukturen, wie auch in den Mentalitäten, die er widerspiegelt, doch ein Gut aller südeuropäischen Völker bleibt. Diese Erklärung findet nicht nur geoklimatischen der massenpsychologische Begründungen; es ist gleichzeitig die Rede von gemeinsamen Stoffen und Motiven, von produktiven und rezeptiven Kontakten und Interferenzen, von dem dialektischen Wesen jedwelter (mündlicher oder schriftlicher) Literatur.

Felix Karlinger betont seine theoretische Zustimmung zu den Max Lüthys Auffassungen, die den Begriff *Märchen*—oft vereinfacht und gebunden an vorgeschriebene Klischees—in einer polymorphen und polyvalenten Darstellung festlegt. Das bedeutet in erster Reihe die Hervorhebung der Funktionen des Mündlichen, der entscheidenden Rolle des Erzählers, der Beziehung zwischen Stabilität und Improvisation. „Wenn der Erzähler mit seiner Geschichte beginnt, so schwebt ihm wohl ein konkreter Sinnzusammenhang vor, aber die Ausführung ist im Detail noch völlig offen, die Einführung von Seitensträngen und die Kontamination von anderen Motiven noch keineswegs verbindlich“. Roman Ingardens Vision über das literarische Werk, als ein außerhalb des Lesensaktes, des direkten Kontaktes mit dem Empfänger „schematisches Gebilde“ — eine Reihe von in dem rezentiven Prozeß konkretisierbaren *Unbestimmtheitsstellen*—kann im Fall der Volksliteratur (und nicht nur) auf den produktiven Moment erweitert werden, als Voraussetzung aber auch als Folge des rezeptiven Moments betrachtet; das stabile Element ist hier nicht mehr ein schriftlicher Text, sondern nur ein mehr oder weniger konstanter thematischer Bestand, der sukzessiven Reinterpretationen und Remodellierungen unterworfen ist, was letzten Endes Re-Produktion bedeutet. Das Märchen existiert nur als *Erzählung*; „Die Gestaltung des Stoffes erfolgt erst beim Erzählen, und das Ausmaß des Interesses der Zuhörer, die Spannung oder auch die Müdigkeit des Publikums gewinnen deutlichen Einfluß auf die Aufbereitung der Geschichte“. Im Unterschied zu den *Kunstmärchen* und *Buchmärchen* bewahren die *Volksmärchen* durch die Gebundenheit ihrer zahlreichen Varianten an die einmalige Gestaltung des Erzählmoments die wirkliche und authentische folklorische Tradition.

Die rumänischen Märchen, gut gewählt und gut übersetzt, stammen aus der Sammlung *Rumänische Volksmärchen* (hrsg. von Felix Karlinger und Ovidiu Bârlea, Düsseldorf, 1969); die Märchen *Drăgan-Cenuşă Mit Odolean-dem Sohn der Boldicuşa* und *He-was-ich-weiß-nicht-was* werden den deutschen Leser, besonders durch ihren epischen Reichtum, fesseln; alle drei wurden von Ovidiu Bârlea von dem Bauer Gheorghe Zlotar aus Fundu-Moldovei gesammelt.

ANDREI CORBEA

Lucian Blaga-poète, « Dialogue », Revue d'études roumaines, 2/3, 1979, Montpellier, 127 p.

La publication semestrielle du groupe des études roumaines de l'Université Paul Valéry de Montpellier consacre à Lucian Blaga un numéro spécial (coordonnateur Nicolae Crețu) avec la collaboration de quelques spécialistes roumains et étrangers. La revue s'ouvre par une étude de Paul Miclău qui propose une investigation sémiotique sur *Le temps intérieur du signe poétique chez Blaga*. Constantin Clopraga, dans *Le poète et la condition humaine* et Alexandru Husar dans *Lucian Blaga par lui-même* situent l'œuvre du poète dans un contexte philosophique plus large tandis que Nicolae Balotă s'occupe de *Blaga, poète orphique*. Marino Baffi reconstitue les rapports entre *Lucian Blaga et l'Italie* et Gisèle Crivella, dans *Les Runes de Lucian Blaga* analyse à l'aide des moyens de la critique thématique, un poème représentatif pour le lyrisme de Blaga. Jacques Bouet traduit en français quelques textes choisis par Blaga pour son *Anthologie de poésie populaire* en y identifiant certains thèmes essentiels pour l'œuvre de l'auteur des *Poemele luminii*. Compétents, détaillés et comprenant de nombreuses observations utiles sont aussi les commentaires signés par Gheorghe Haș, George Barthouil et Ilinca Barthouil-Ionesco. Mentionnons enfin le compte rendu du livre d'Hélène Bălan-Osiac, *La solitude nostalgique dans la poésie roumaine, espagnole et portugaise* (Adrien Roig) et, dans le cadre de la section permanente « Points de vue roumains sur ... », l'étude d'Alexandru Călinescu *Lisibilité et motivation chez Gide*. Il s'agit d'un numéro étoffé et équilibré, qui réunit des contributions pertinentes et des points de vue originaux. Résultat d'une heureuse initiative, « Dialogue » est une revue sérieuse, à même de rendre à la culture roumaine des réels services.

C. ALEXANDRU

HANS-JOACHIM ALPERS, WERNER FUCHS, RONALD M. HAHN, WOLFGANG JESCHKE, *Lexikon der Science Fiction Literatur*, 2 Bände, Wilhelm Heyne Verlag, München, 1980, 1253 S.

Jedes Lexikon ist schwer zusammenzustellen und leicht zu kritisieren. Von Vorbehalten abgesehen, soll zunächst der Verdienst derjenigen hervorgehoben werden, die den zum großen Teil gelungenen Versuch unternommen haben, ein vielseitiges und ins Einzelne gehende Panorama der Science Fiction Literatur darzustellen. Das Werk beginnt mit einem kurzen geschichtlichen Abriss des Genres (S. 24–44) und einer Übersicht über seine wichtigsten Themen (S. 45–154); unterschieden werden 11 Themenkreise, deren Aufzählung bereits einen Einblick in die Landschaft und die Problematik der Science Fiction Literatur vermittelt: Utopien, Space Opera, Kolonien und galaktische Imperien, Militarismus und Antimilitarismus, Monster und außerirdische Lebewesen, Invasionen aus dem Weltraum, Mutanten, große Katastrophen, Roboter und Denkmäler, Zeitreisen, Alternativ- und Parallelwelten. Es folgt der Hauptteil des Werkes in Form eines Autorenlexikons (S. 155–680). Der ausgezeichnet informierte zweite Band, der Vollständigkeit anstrebt, ist fast gänzlich der zeitgenössischen deutschen Science Fiction gewidmet. Bemerkenswert ist neben zahlreichen anderen Vorzügen dieses Lexikons auch die *Präzision der bibliographischen Hinweise*, die das Werk für jeden, der das Science Fiction-Phänomen untersucht, zu einem unerläßlichen Arbeitsmittel machen.

Wie fast bei allen Nachschlagwerken bleibt das Auswahlkriterium diskutabel. Unter den insgesamt 584 biographischen Artikeln sind die Vereinigten Staaten mit 273, die deutsche Literatur mit 130 (darunter 73 zeitgenössische Schriftsteller der Bundesrepublik und 34 der DDR), Großbritannien mit 80, die UdSSR mit 32 (eine ziemlich gute Position, erklärlich durch die zahlreichen in der DDR erschienenen deutschen Übersetzungen), Frankreich mit 16, Italien mit 10, Österreich mit 9, Polen mit 7, Ungarn mit 4, Belgien, Kanada und die Tschechoslowakei mit je 3, Bulgarien, Dänemark, Irland, die Niederlande, Rumänien, Schweden mit je 2, Argentinien und Japan mit je einem Autor vertreten. Es kommen also 20 Nationalliteraturen zu Worte, andere fehlen, und auf alle Fälle wäre wohl außer dem thematischen Teil und dem Schriftstellerlexikon auch eine Erfassung der Entwicklung des Genres in den einzelnen Ländern und Kulturen am Platze gewesen. Die englischsprachige Literatur umfaßt 61 % des Ganzen (die amerikanische allein fast 47 %), die deutschsprachige 24 %, die Literatur der übrigen Länder insgesamt nur 15 %. Der von den deutschen Verfassern eingenommene bedeutende Raum ist erklärlich, ebenso wie auch die massive angelsächsische Präsenz bis zu einem gewissen Grad

durch den Umfang (und teilweise auch durch die Qualität) dieses Literaturzweiges in den USA und Großbritannien gerechtfertigt ist. Andere Literaturen sind aber benachteiligt, darunter auch die mancher westeuropäischer Länder, was beweist, daß bisher noch kein „gemeinsamer Kultur-Markt“ zustande gekommen ist und die Westeuropäer eher über den Ozean als über die Grenze zu ihren Nachbarn blicken. Unrecht geschieht auch den Vorgängern: fast ein Jahrhundert Science Fiction bis zum zweiten Weltkrieg wird durch nur 15 % aller Artikel ausgewertet, während 85 % derselben strikt zeitgenössische Verfasser behandeln. Es fehlt also an einem gewissen Gleichgewicht, denn es fragt sich, ob die amerikanischen Gegenwartsautoren unbedingt interessanter sind als die französischen Autoren um die Jahrhundertwende. Unter diesen vermißt man zum Beispiel Camille Flammarion (1842–1925), der heute allerdings auch von seinen Landsleuten fast vergessen ist, aber ein Klassiker der Gattung ist und bleibt (zumindest hat er zwei der wichtigsten Themen auf glänzende Weise illustriert: Außerirdische Lebewesen und das „Ende der Welt“).

Es fehlen auch Gustave Le Rouge (1867–1938), Jean de la Hire (1877–1956) oder — aus der Zwischenkriegszeit—Jacques Spitz (1896–1963). (Übrigens ist die Situation in Frankreich ähnlich, wo massenweise angelsächsische Literatur übersetzt wird, die deutsche Science Fiction aber erst seit kurzem allmählich bekannt zu werden beginnt). Von den Italienern hätte Emilio Salgari (1862–1911), ebenfalls ein Klassiker dieser Gattung, einen biographischen Artikel verdient.

Was Rumänien betrifft, erwähnt das Autorenlexikon nur zwei Namen: Sergiu Fărcăşan und Ion Hobana. Der bekannteste zeitgenössische Verfasser ist aber Vladimir Colin. Unter den Klassikern heben sich zumindest drei Autoren ab: Victor Anestin (1875–1918) mit *O tragedie cerească* (Eine Himmelstragödie) (1914), Henri Stahl (1877–1942) mit *Un român în lună* (Ein Rumäne im Mond) (1914) und Felix Aderca (1891–1962) mit dem Roman *Oraşele înecate* (1937), der unter dem Titel *Die Unterwasserstädte* ins Deutsche übertragen wurde und im thematischen Teil des Werkes verzeichnet ist.

All diese Betrachtungen beabsichtigen weniger, das Werk zu kritisieren (das im Grunde genommen die gegenwärtigen Kenntnisse und Interessen in der Bundesrepublik erfaßt), sondern möchten vielmehr einen Wunsch formulieren, der sich allerdings leichter formulieren als realisieren läßt — nämlich die Ausarbeitung einer ähnlichen aber gleichzeitig universell und historisch konzipierten Enzyklopädie, die sowohl der Mannigfaltigkeit der Kulturen als auch der zeitlichen Entwicklung der kulturellen Erscheinungen Rechnung trägt. Auf dem Weg zur Verwirklichung einer solchen „idealen“ Enzyklopädie bildet das hier vorgestellte Lexikon zweifellos einen äußerst wichtigen Markstein.

LUCIAN BOIA

Le Centre d'Etude du XVIII^e siècle de Montpellier a fait paraître, sous la direction de Jacques Proust, un deuxième volume de *Recherches nouvelles sur quelques écrivains des lumières (II)*, Université Paul Valéry, BP 5043 — 34032 Montpellier Cédex, 1979, 234 p. Il contient des études « menées en marge des entreprises de plus longue haleine », ainsi que l'affirme la préface de Jacques Proust, à savoir l'inventaire et l'exploitation de fonds imprimés au XVIII^e siècle, privés ou appartenant aux bibliothèques du midi de la France, la refonte en cours de la biographie de Voltaire et l'édition critique des *Œuvres complètes* de Diderot, également en cours. Il s'agit d'*Un correspondant de Montesquieu: La Beaumelle (avec treize lettres inédites)* de Claude Lauriol — qui éclaire indirectement un épisode demeuré obscur des relations de Voltaire avec ses contemporains; une deuxième étude consacrée à la même question, *En marge de la querelle entre Voltaire et La Beaumelle* qui présente la correspondance inédite du second avec la comtesse de Bentinck (1752–1753) est due à Claude Lauriol et André Magnan. Jean-Noël Pascal signe l'étude *Bordeu, Bouvart et Rostain: trois médecins face à la tuberculose en 1772*, avec documents inédits à l'appui; Jean Mayer et Georges Dulac s'occupent des manuscrits et de la genèse de l'œuvre diderotienne dans *Quand Diderot corrige Diderot: l'élaboration des « Eléments de physiologie »*, et respectivement, *Une version déguisée du « Rêve de d'Alembert »: le manuscrit de Moscou* (1774). La dernière étude du recueil, due à Claudette Fortuny dresse l'inventaire des pièces du théâtre révolutionnaire conservées dans une bibliothèque municipale du Hérault: *Le « Théâtre Républicain » de la bibliothèque de Lunel* semble annoncer, par sa future publication, une véritable remise en question des acquis sur cette époque littéraire encore trop mal connue.

Analyses détaillées ou même simples, mais minutieuses descriptions de découvertes en cours suscitent des questions auxquelles, si elles n'exigent pas une réponse immédiate, manifestent du moins le souci de cerner des hypothèses à même de modifier en retour un champ tenu pour exploré. Le détail de source intéresse dans l'immédiat le philologue et l'historien littéraire ; mais c'est qu'en étoffant la présentation des documents de notes, de commentaires et surtout, en formulant, dans la plupart de ces études, les possibilités interprétatives issues de l'examen des textes, ces recherches partielles s'avèrent aptes à prendre place à la fois dans un circuit d'informations rapides, dont le but essentiel est d'efficacité, et dans l'ensemble des perspectives, méthodologiques, historiques ou autres, concernant l'époque en question. C'est où réside, pensons-nous, l'intérêt premier de ce volume, signalétique au sens plein du terme, dans la mesure où il s'adresse, par son ouverture exégétique, à tous les types de spécialistes intéressés, par quelque biais que ce soit, dans l'étude des lumières françaises.

IRINA BĂDESCU

Heidelberger Jahrbücher 1979/XXIII et 1980/XXIV, Springer Verlag, Berlin — Heidelberg — New-York, 329 p. et 346 p. Herausgegeben von der Universitäts-Gesellschaft Heidelberg

Publication d'ancienne tradition (*Heidelberger Jahrbücher* paraissent sous des différents titres depuis 1808), cet annuaire rassemble dans les plus de 300 pages de chaque numéro des travaux et des informations concernant l'activité des membres des différentes facultés de l'Université de Heidelberg. Structurée d'après le modèle des annales, la revue n'a pas un profil thématique spécialisé, les études appartenant à des disciplines variées : philosophie (Paul Oskar Kristeller : *Philosophie und Gegersamkeit*), Médecine (Peter Hahn : *Allgemeine Klinische und Psychosomatische Medizin*), histoire et sociologie (Wolfgang Marx : *Soziale Wirklichkeit und soziologische Theorienbildung*), histoire littéraire (Hubertus Tellenbach : *Die Wirklichkeit, das Komische und der Humor*), musicologie (Boris Luban Plozza : *Musik und Psyche. Aphorismatischer Versuch eines Zuganges*), théologie (Kurt — Viktor Selge : *Heinrich Bornkamm als Kirchenhistoriker und Zeitgenosse*), génétique (Friedrich Vogel : *Humangenetik-Wissenschaft zwischen Betrachten und Handeln*), etc. L'élément qui assure l'unité du volume est sans aucun doute la teneur académique rigoureusement scientifique des travaux, expression d'une activité laborieuse dans chaque domaine.

D'une utilité égale est aussi l'ample chapitre de bibliographie qui occupe presque la moitié de chaque volume. La bibliographie consigne la littérature de spécialité par rapport aux disciplines enseignées dans les facultés respectives. Les titres mentionnés représentent les contributions des chercheurs et des enseignants universitaires de la ville, travaux parus dans l'année courante dans les publications allemandes ou étrangères. Un index des matériaux publiés dans les volumes précédents contribue à ce que cette publication se recommande comme une source bibliographique particulièrement riche et accessible.

Tableau éloquent de l'activité scientifique, didactique et de recherche réalisée dans les facultés de cette université allemande, *Heidelberger Jahrbücher*, publication d'une impeccable tenue graphique s'affirme comme une importante revue académique qui contribue, par sa minutieuse information, à une meilleure connaissance des succès réalisés par les scientifiques de cette institution de haute culture.

ILEANA VERZEA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

1/1980 : Alexandru Balaci : *Nuovo umanesimo romeno* ; Cătălina Velculescu : *Cărțile populare în secolul al XVII-lea* (Les livres populaires au XVII^e siècle) ; Mihai Vornicu : *Despre « Cuvintele » lui Neculce* (À propos des « Cuvintele » lui Neculce) ; George Munteanu : *Dialectica structurilor în « Afară-i toamnă »* (La dialectique des structures dans le poème d'Eminescu « Afară-i toamnă ») ; Alexandru Melian : *Cultul pentru muncă în publicistica lui Eminescu* (Le culte du travail dans l'œuvre journalistique d'Eminescu) ; Stan Velea : *Pagini din iluminismul polonez* : Ignacy Krasiński — romanul polemico-didactic (Pages de la littérature polonaise des lumières : Ignacy Krasiński — le roman polémique-didactique) ; Michaela Șchiopu : *Literatura americană și poezia neorealismului la Vittorini și Pavese* (La littérature américaine et la poétique du néo-réalisme chez Vittorini et Pavese) ; Alexandru Niculescu : *Revoluție, lexic, cultură* (Révolution, lexique, culture) ; Alec Hanță : *G. Călinescu despre specificul național al literaturii* (G. Călinescu sur le spécifique national de la littérature) ; Ion Rotaru : *De ce arhitectură ?* (Pourquoi l'architecture ? À propos des romans de G. Călinescu) ; Elena Hirșan : *Echivalentul formal în teoria traducerii* (L'équivalent formel dans la théorie de la traduction) ; Elena Loghinovski : *Eminescu în limba rusă* (Eminescu en russe) ; Marin Bucur : *Exegeza comparativă a traducerii « Cântării cîntărilor » în limba română* (Exégèse comparative de la traduction de la « Cantique des cantiques » en roumain) ;

2/1980 : Mihnea Gheorghiu : *Acea frază memorabilă* (Cette phrase mémorable. À propos de G. Călinescu) ; Mihai Vornicu : *Poezia ca tehnică a genezei* (La poésie en tant que technique de la genèse) ; I. Cheie-Pantea : *Tudor Arghezi și « transcendența goală »* (Tudor Arghezi et la « transcendance nue ») ; Dorina Grăsoiu : *Motivele « bătlăiei » Arghezi* (Les raisons de la « bataille » d'Arghezi) ; Nicolae Mecu : *Dramaturgia junimistă* (La dramaturgie du cercle de Junimea) ; Rodica Florea : *Adversarii Junimii* (Les adversaires du cercle de Junimea) ; I. C. Chițimia : *Coordonate fundamentale ale literaturii române vechi* (Coordonnées fondamentales de la littérature roumaine ancienne) ; Andrei Pippidi : *Moldova contesei Dash și a lui Alexandru Dumas* (La

Moldavie de la comtesse Dash et d'Alexandre Dumas) I ; Florea Ghiță : *Sensul istoriei și dimensiunea umană în romanele lui G. Călinescu* (Le sens de l'histoire et la dimension humaine dans les romans de G. Călinescu) ; Georgeta Stoia-Mănescu : *Un important fond epistolar : corespondența primită de G. Călinescu* (Un important fonds épistolaire : la correspondance reçue par G. Călinescu) ; Adriana Mătescu : *The zero sign of the poetical silence in Lucian Blaga* ; Elena Siuplur : *Valențe și limite ale monografiei literare* (Valences et limites de la monographie littéraire) ; Emil Manu : *Critica și poezia contemporană* (La critique et la poésie contemporaine) ; Luminița Beiu-Paladi : *Modelul italian — catalizator al spiritualității românești în concepția cărturarilor transilvăneni* (Le modèle italien — catalyseur de la spiritualité roumaine dans la conception des hommes de lettres transylvains) ; Monica Pillat : *Ecouri ale operei lui E. A. Poe în România* (Échos de l'œuvre d'E. A. Poe en Roumanie) ; Felix Karlinger (Salzburg) : *Ein Märchen der Brüder Grimm als Vorlage einer Ballade*.

3/1980 : Alexandru Piru : *Mihail Sadoveanu (1880—1961)* ; I. Opreșan : *Mihail Sadoveanu — Elementele unei filosofii a culturii* (Mihail Sadoveanu — Éléments d'une philosophie de la culture) ; Stancu Ilin : *Teme și motive în poezia lui B. P. Hasdeu* (Thèmes et motifs dans la poésie de B. P. Hasdeu) ; Gheorghe Cunesco : *Eminescu în conștiința lui Gala Galaction* (Eminescu dans la conscience de Gala Galaction) ; Vasile Marian : *Metodele teoriei literare și metodele istoriei literare* (Les méthodes de la théorie littéraire et les méthodes de l'histoire littéraire) ; Monica Spiridon : *Observații pe marginea unor concepte metodologice ale stilisticii* (Observations sur quelques concepts méthodologiques de la stylistique) ; Rodica Mihăilă : *Unele aspecte ale receptării ideilor marxiste de către mișcarea literelor americane în perioada dintre cele două războaie* (Quelques aspects de la réception des idées marxistes par le mouvement des lettres américaines entre les deux guerres) ; Catrinel Pleșu : *Un reprezentant al Renașterii engleze tirzii* : Thomas Browne (Un représentant de la Renaissance anglaise tardive : Thomas Browne) ; Babipata Battacharya : *Don Quixote, Robinson Crusoe and Rabindranath Tagore* ;

Andrei Pippidi : *Moldova contesei Dash și a lui Alexandru Dumas* (La Moldavie de la comtesse Dash et d'Alexandre Dumas) II; Stan Velea : *Universalisti români contemporani* (Universalistes roumains contemporains) II.

4/1980 : Eugen Todoran : *Filosofia realului și idealitatea artei* (La philosophie du réel et l'idéalité de l'art); D. F. Markov : *Condiționarea istorică a unui sistem estetic deschis* (Le conditionnement historique d'un système esthétique ouvert); Albert Kovacs : *Preliminarii la o teorie contemporană a genurilor* (Preliminaires à une théorie contemporaine des genres); I. Opreșan : *Circulația textelor scrise în cultura română. Repere* (La circula-

tion des textes écrits dans la culture roumaine: Répères); Cătălina Velculescu : *Literatura beletristică în limba română și listele de prenumerași I* (La littérature en roumain et les listes des abonnés I); Ileana Verzea : *Romanul popular și studiul recepției* (Le roman populaire et l'étude de la réception); Iordan Datcu : *François Villon și baladistii români* (François Villon et les balladistes roumains); Ovidiu Papadima : *Numele personajelor literare: funcție stilistică și emblemă morală* (Les noms des personnages : fonction stylistique et emblème morale); Rodica Ștefan : *Aspecte comparatiste în « Istoria literaturii române de la origini până în prezent »* (Aspects comparatistes dans « l'Histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à présent » de G. Călinescu).

CAHIERS ROUMAINS D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

4/1979 : Mircea Eliade : *Sur le roman. Choix de textes*; Alexandru Paleologu : *The Murdered God: A Central Theme in Sadoveanu's Work*; Dumitru Micu : *Une modalité romanesque roumaine: entre G. Călinescu et Balzac*; Ion Oarcășu : *Le roman roumain à l'heure actuelle*; Nicolae Tertulian : *Georg Lukács et la théorie du roman*; Ion Maxim : *Les perspectives du roman historique*; Romul Munteanu : *Romanesque et antiromanesque*; Jean Alter : *Mutations des formes: fiction et tensions sociales*; Livius Ciocirlie : *La typologie du sens: dans « Madame Bovary »*; Anda Teodorescu : *Saul Bellow — an Ironical Humanist*; Irina Mavrodin : *Proust lu par Camil Petrescu*; Livia Rebreanu : *Die Waage der Gerechtigkeit* (Horst Fassel); Augustin Buzura : *A halldátas arcai* (Marosl Péter).

1/1980 : Valentin Silvestru : *Le théâtre et la société roumaine d'aujourd'hui*; Ileana Berlogea : *La variété stylistique du théâtre roumain contemporain*; Romul Munteanu : *En marge d'une poétique de la farce tragique*; André Hurst :

Dionysos et les lettres; Albert Gerard : *Rhétorique secrète de la subversion dans le classicisme occidental*; Roger Fayolle : *Enquêtes sur le théâtre socialiste en France (1880—1914)*; Ilina Barthouil-Ionescu : *« La Princesse d'Élide » de Molière et « Dona Diana » de Camil Petrescu*; Adrian Marino : *L'Occident et l'Orient selon Mircea Eliade*; Thomas Bleicher : *Literarische Kritik: rällos?* Marin Sorescu : *A Cold* (Alina Clej); *Modern Romanian Poetry* (Virgil Stanciu).

2/1980 : Paul Cornea : *La sociologie du roman roumain au XIX^e siècle*; Mircea Popa : *Les conditions sociologiques de la naissance du roman roumain*; Elena Siupiur : *L'écrivain roumain au XIX^e siècle: typologie sociale et intellectuelle*; John Fletcher : *Comparative Literature and the Sociology of Art*; Romul Munteanu : *Lucien Goldmann*; Adrian Marino : *Le cycle social de l'avant-garde*; Jean Lacroix : *Rebreanu nouvelliste*; Octavian Goga : *Poesie* (Luminița Belu-Paladi); *Poesia tradicional rumana* (Tudora Șandru Olteanu).

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

2/1980 : Mihai Berza : *Quelques remarques sur la culture roumaine du Moyen Âge*; Zoe Dumitrescu-Buşulenga et Alexandru Duțu : *L'étude comparée des littératures du Sud-Est européen. Problèmes et méthodes (XVI^e—XX^e siècles)*; Albert B. Lord (Harvard) : *Tradition and Innovation in Balkan Epic. From Heracles and Theseus to Digenis Akritas and Marko*; Alexandru Rosetti : *Invocation du Soleil dans le folklore roumain*; Catherine Koumariou

(Paris) : *Tendances humanistes dans les littératures du Sud-Est européen au XIX^e et au début du XX^e siècle. La littérature néo-hellénique*; Michel Balard (Reims) : *Un document génois sur la langue roumaine en 1360*; Sylvia Agémian (Beyrouth) : *Deux manuscrits ciliéens du XVI^e siècle dans les Archives d'État de Cluj-Napoca*; Zamfira Mihail : *Nicolae Milescu, le spathaire — Un « encyclopédiste » roumain du XVI^e siècle*; Pirin

Boiagiev (Silistra): Vlad Boiculescu et Parteniț Pavlovič; Paul Cernovodeanu: Jérémie Căea-vela et le protestantisme; Valentin Antonov (Sistov): Manuscris et vieux livres roumains dans la bibliothèque de Sistov; Miskolczi Ambrus (Budapest): Projects of the Vienna State Printing-House (Staatsdruckerei) for the Publication of Romanian Books in the 1850's; Cornelia Papacostea-Danielopolu: La fonction idéologique de la littérature en langue grecque des Principautés Roumaines au XVIII^e siècle; Alexandru Zub: Sur la modernité de l'histoire roumaine au XVIII^e siècle.

3/1980: Andrei Brezianu: « Quirinus narravit »; Nicolaus Olahus and Sir Thomas More's Background Information on the Turkish Question and Buda in the « Dialogue of Comfort »; Felix Karlinger (Salzburg): La funzione del Märchen nel canto popolare della Romania esemplificata in base alleballate popolari rumene; Ion Dejan (Vîrșet): Fragments de la correspondance inédite de Ion Bianu avec Vladan Georgievič; Doru Mihăescu: La plus ancienne synthèse roumaine des chronographes néo-grecs et vénitiens du XVII^e siècle, I.

SECOLUL 20

6/1979: Constantin Tsatsos-Gheorghios Seferris: Un dialog despre poezie (Un dialogue sur la poésie); Victor Ivanovici: Seferis prazatorul—intertextualitate și scenariu mitic (Seferis, le prosateur—intertextualité et scénario mythique); Gabriel Liiceanu: Theorie des Tragischen als Peratologie; Ștefan Aug. Doinaș: Geometria unei pasiuni (La géométrie d'une passion-Gabriel Liiceanu); Sorin Vieru: Tragicul și înfrântarea limitei (Le tragique et le défi de la limite); Robert André: «...ce este, în fapt, o capodoperă? » («...qu'est-ce qu'en fait un chef-d'œuvre? »); Ov. S. Crohmălniceanu: O experiență plină de învățături (Une expérience riche en leçons: le projet UNESCO d'une liste de chefs-d'œuvres universelles); Caucher: Troilus et Cresida tradit par Dan Dănescu (Alina Clej); Creangă en anglais, tradit par Ana Cartianu et R.C. Johnston (Ioan Aurel Preda); Gelu Ionescu: La première jeunesse d'Eugène Ionesco.

7-8-9-1979: Geo Șerban: Patetica daneză sau refuzul limitării (La pathétique danoise ou le refus de se limiter); Georg Brandes: Puncte de plecare, nuvelistice, istorice și dramatice (Points de départ, nouvellistiques, historiques et dramatiques: De Saxo Grammaticus à Shakespeare); Gabriel Liiceanu: Kierkegaard. Repere pentru o biografie. Glosse (Kierkegaard. Repères pour une biographie. Glosses); Karl Jaspers: Cine este Kierkegaard? (Qui est Kierkegaard?); Denis de Rougemont: Doi prinți danezi; Kierkegaard și Don Juan; Kierkegaard și Tristan (Deux princes danois: Kierkegaard et Don Juan; Kierkegaard et Tristan); Georg Brandes: Goethe și Danemarca (Goethe et le Danemark); Ion Goian: O armonie insolită: Brandes-Nietzsche (Une harmonie insolite: Goethe-et Brandes); Geo Șerban: Întregiri la corespondența lui Brandes (Suppléments à la correspondance de Brandes); Vasile Ileaș: Trepte ale culturii și civilizației daneze (Étapes de la culture et la civilisation danoise); Nico-

lae Balotă: O Eladă a Nordului (Une Héliade du Nord: le Danemark); Valeriu Răpeanu: Organicitatea unei evoluții (L'organicité d'une évolution: la civilisation danoise); Ion Goian: « Modelul danez » și sociologia poporanistă (Le « modèle danois » et la sociologie populiste); Andrei Brezianu: Un drum al lui Anderson prin țărîmuri românești la 1841 (Un voyage d'Andersen aux pays roumains en 1841); Ioan Comșa: Contacte culturale româno-daneze (Contacts culturels roumano-danois); Geo Șerban: Kristoffer Nyrop către Titu Maiorescu: scrisori inedite (Kristoffer Nyrop à Titu Maiorescu — Lettres inédites); Torben Schmidt: Impresii de drum prin România (Impressions de voyage en Roumanie); Kirster Gregers Jensen: O țară pe care am învățat să iubim (Un pays que nous avons appris à aimer: La Roumanie).

10/1979: Zoe Dumitrescu-Bușulenga: Cultura românească și spiritul european (La culture roumaine et l'esprit européen); Al. Paleologu: Dialogul efectiv (Le dialogue effectif: entre national et universel); Eugen Simion: « Să fim naționali cu fața spre universalitate » (Seyons nationaux dirigés vers l'universalité); (Dan Hăulică: Sculptura și sensul primordialului La sculpture et le sens du primordial (George Apostu); Constantin Țoiu: Zeul privirii calme (Le dieu du regard calme: Hualing Nieh); Ioanichie Olteanu: În jurul lui Rubțov (Autour de Rubtsov); Eugen Simion: Mircea Eliade, miturile prozei (Mircea Eliade, les mythes de la prose).

11-12/1979: Dan Hăulică: Vitalitatea himerei (La vitalité de la chimère Andrzej Kusniewicz); Waclaw Sadkowski: Medalion Kusniewicz (Médallion Kusniewicz); Geta Dumitriu: « Darul lui Humboldt » în românește (Saul Bellow Humboldt's Gift en roumain: Antoaneta Ralian); Ștefan Stoenescu: Pe urmele unui personaj: Humboldt și modelul

său (Sur les traces d'un personnage : Humboldt et son modèle. Saul Bellow); Dumitru Ghișe : *Național-Universal-Universalitate* (National-Universal-Universalité); Alexandru Balaci : *A da și a primi* (Donner et recevoir : national-universel); Augustin Buzura : *Necesități și mijloace* (Nécessités et moyens : national-universel); Titu Maiorescu, A. Lambrior, A. D. Xenopol : *Scrisori către Jan Urban Jarnik* (Lettres à Jan Urban Jarnik); Nicolae Iorga : *Ian Urban Jarnik*; Zdenek Wittoch; *Drumul pe care a mers Jarnik* (La voie prise par Jarnik); Jan Urban Jarnik : *Drumul pe care am mers*; *Între români : din căldătoria unui filolog* (La voie que j'ai prise; Parmiles Roumains : le voyage d'un philologue); Ov. S. Crohmăniceanu : *Maria Banuș în librăriile pariziene* (Maria Banuș dans les librairies parisiennes).

1-2-3/1980 : *Fișe critice pro și contra* (Notes critiques pro et contra Vladimir Nabokov); John Updike, George Steiner, J.-P. Sartre, William H. Gass, J. P. Levine, Anthony Burgess, Alfred Kazin, Tony Tanner, Leslie Fiedler, Peter Ackroyd, Warner Berthoff, Pierre Dommergues; Radu S. Șerban : *Ironie și patos* (Irony and Pathos : Vladimir Nabokov); Mihai Mîndra : *Pentru o apropiere de opera lui Nabokov* (Pour une approche de l'œuvre de Nabokov); Radu Lupan : *Fantome de hîrtie...* (« Fantômes en papier... » à propos de *Lolita* de Vladimir Nabokov); Gabriel Berkes : *Poetul și anarhia* (Le poète et l'anarchie; Hermann Broch); Andrei Brezianu : *Jacques Attali despre dimensiunea sociologică a muzicii* (Jacques Attali sur la dimension sociologique de la musique); Dan Hăulică : *Istorie — sub arcu l'fntlnilor* (Histoire sous l'arc des Fontaines : un essai sur l'esprit romain); Alexandru Balaci *în colecția* « *Quaderni di Piazza Navona* » (Alexandru Balaci dans la collection « Quaderni di Piazza Navona »); Alberto Moravia, François Salvaing, Michel Piccoli, Jacqueline Cartier, Yannis Kokkos, Roland Barthes, Jean Marie Patte, Léonor Fini, Guy Demur, J. P. Rémy, Georges Portal : *Fabula lui Gozzi revizuită*; *Féerie și realist totodată*; *Un spectacol pentru toate vrstele*; *Baroc interior*; *Un efect simbolic exact*; *Un adevărat teatru popular*; *Seducție și vrajă* (La fable de Gozzi revisée; Féérique et réaliste en même temps; Un spectacle pour tous les âges; Baroque intérieur; Un effet symbolique exact); Un vrai théâtre populaire; Séduction et enchantement. Notes sur le spectacle « Turandot » de Lucian Pintilie); Lucian Pintilie :

Insemnări despre « Turandot » — fragments (Notes sur « Turandot » — fragments); Aurel Stroe : *Choeforele* (Les « Choéphores »); Lucian Pintilie : *Oresia II*; Georges Charbonnier : *Teatrul muzical și « Choeforele » lui Aurel Stroe* (Le théâtre musical et les « Choéphores » d'Aurel Stroe; Iosif Sava : « *Orestia II* » la *Avignon* » (Orestia II » à Avignon); Mihai Șora : *Climatul necesar* (Le climat nécessaire : national-universel); Ana Cartianu : *Din unghiul traducătorului* (Du point de vue du traducteur : national-universel); Norman Manea : *Vocațiul urgenței* (Le vocatif de l'urgence : national-universel); Andrei Ionescu : *Asumarea destinului românesc* : « *Jurnal politic* » de Martha Bibescu (Assumer le destin roumain : « Journal politique » de Martha Bibescu); Andrei Brezianu : « *Ariel și alte poeme* » — Sylvia Plath în *tălmăcirea română* (« Ariel et autres poèmes » — Sylvia Plath en traduction roumaine); Szczenel László : *Afinități electiv și semnificațiile lor* (Les affinités électives et leurs significations : relations littéraires roumano-hongroises); Gellert Gyöngyi : *Revista unei reviste*; *Secolul 20* (La revue d'une revue; Secolul 20); Alexandru Baci : *Tălmăcitorul — cititorul ideal* (Le traducteur — le lecteur idéal); Jascha Kessler : *Asupra traducerii ca act al comunicării* (Sur la traduction comme acte de la communication); Werner Creutziger : *A croi drum tradiției?* (Frayer un chemin à la tradition? — sur l'acte de la traduction)

4-5/1980 : Dan Hăulică : *Spania dincolo de Spania : Istorie și speranță* (L'Espagne au-delà de l'Espagne; Histoire et espérance); Florian Potra : *Prieteni vechi și noi* (Nouveaux et vieux amis; Aldo Nicolaj); Răzvan Theodorescu : *Romanitate și modernitate* (Romanité et modernité); Vasile Drăguț : *Arta veche românească în perspectiva culturii europene* (L'ancien art roumain en perspective européenne); Gabriel Liiceanu : *Parabola alfabetului armean* (La parabole de l'alphabet arménien); Alexandru Baci : « *Princepsa Cercel* » — un *renascentist* (« Le prince Cercel » — un homme de la Renaissance); Ion Frunzetti : *Poezia hispano-arabică și autonomizarea conștiinței literare europene* (La poésie hispano-arabique et l'autonomie de la conscience littéraire européenne); Henri Meschonnic : *Poetica traducerii* (La poétique de la traduction); Alina Ledeanu : *Teatru ca formă-sens* (Le texte en tant que forme-sens); Rodica Ciocan-Ivănescu : *Note poloneze despre creații românești* (Notes polonaises sur des créations roumaines).

PRINTED IN ROMANIA

REVUES PUBLIÉES AUX ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, série
Théâtre, Musique, Cinéma

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, série Beaux-
Arts

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
REVUE ROUMAINE DE LINGUISTIQUE

SYNTHESIS, VIII, BUCAREST, 1981