

7297

INSTITUT D'HISTOIRE
ET DE THÉORIE
LITTÉRAIRE

COMITÉ NATIONAL
ROUMAIN DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

SYNTHESIS

p3492

HOMMAGE
À ALEXANDRE
CIORĂNESCU

XVIII 1991

EDITURA
ACADEMIEI
ROMĂNE

COMITÉ DE RÉDACTION

Directeur : **ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA,**
vice-président de l'Académie Roumaine

Redacteur en chef : **MIRCEA ANGHELESCU**

Membres : **AL. CĂLINESCU**
AL. CIORĂNESCU (Tenerife)
AL. DUȚU
MIHNEA GHEORGHIU
DAN GRIGORESCU
EVA KUSHNER (Toronto)
ADRIAN MARINO
MARIAN PAPAHAĞI
MONICA SPIRIDON
CORNELIA ȘTEFĂNESCU
I. ZAMFIRESCU

Secrétatre du comité : **CĂTĂLINA VELCULESCU**

La correspondance, les manuscrits et les publications (livres, revues, etc.) envoyés pour comptes rendus seront adressés à « Synthesis », 1, Bd. Șchitu Măgureanu, 70626, Bucarest, Roumanie.

Les articles seront remis dactylographiés en deux exemplaires. Les collaborateurs sont priés de ne pas dépasser les limites de 10 pages dactylographiées pour les articles et de 2 pages pour les notes de lecture.

Toute commande de l'étranger (fascicules ou abonnement) sera adressée à **ORION SRL Splaiul Independenței 202A, București 6, România PO Box 74 – 19 București, Tx 11939 CBTxR, Fax (400) 424 169.**

EDITURA ACADEMIEI ROMĂNE
Calea Victoriei 125, 79717 București, România

P297

SYNTHESIS

BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE
COMPARÉE ET DE L'INSTITUT D'HISTOIRE ET DE THÉORIE
LITTÉRAIRE « G. CĂLINESCU » DE L'ACADÉMIE ROUMAINE

XVIII

1991



SOMMAIRE

HOMMAGE À ALEXANDRE CIORĂNESCU

P3492

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, Hommage au professeur Alexandre Ciorănescu	3
ADRIAN MARINO, Le Masque et le Visage	5
HENRI-FRANÇOIS IMBERT (Nanterre), Alexandre Ciorănescu et la littérature comparée	9
MICHAELA SCHIOPU, Al. Ciorănescu — italianista	13
DOLORES CORBELLA (Tenerife), La investigación canaria de Alejandro Ciorănescu	19



MIRCEA ANGHELESCU, Utopia as a Journey : Dinicu Golescu's Case	25
ISTVAN BITSKEY (Debrecen), The Role of Churches in the Development of Hungarian Baroque Literature	33
IOANA GOGEANU, U-topos and Eu-topos	43
DAN GRIGORESCU, A Premise for Theory of Narrative Genres	51
MANFRED GSTEIGER (Lausanne), Guillaume Tell révolutionnaire et conservateur	57
FELIX KARLINGER (Salzburg), Moira — Fata — Zână	63
MILAN KOPECKÝ (Brno), Development and perspectives of Czech baroque research	69
JEAN LACROIX (Montpellier), Du « mensonge romantique » : la « fabuleuse réalité » (I)	77
MIHAI MORARU, Stilistische Wert der Diglossie im Rumänischen Volkstheater	83
MONICA SPIRIDON, Eminescu et les âges du journalisme européen	89
ANCA VASILIU, Tradition byzantine et réception des images dans le cadre du post-byzantinisme roumain	97

HOMMAGE AU PROFESSEUR ALEXANDRE CIORĂNESCU

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

Dans un éloge fait au Professeur Alexandru Ciorănescu, Corrado Rosso, de l'Université de Bologne, disait : « L'esprit et l'âme de Ciorănescu sont ceux d'un comparatiste ». Ce sont en effet l'esprit de synthèse du savant roumain, son envergure universelle qui lui valent cette caractérisation. Être comparatiste, c'est avoir une vision d'ensemble de plusieurs cultures, c'est embrasser de vastes horizons dans un regard compréhensif. La formation même d'Alexandru Ciorănescu, qui était un humaniste, un historien et un philologue, lui a ouvert, dans ce domaine, les portes de la connaissance, l'histoire lui offrant sa méthode, la philologie sa rigueur. Au cours des années, ces méthodes subirent des changements, en s'élargissant, en s'approfondissant, au fur et à mesure que le professeur avançait dans sa longue et laborieuse carrière et qu'il ressentait le besoin de pousser plus loin l'investigation de son domaine. Les modes n'eurent pas d'attrait pour lui. Il avoua ne s'être jamais soumis tout à fait à aucune méthode, mais, les avoir employées toutes, lorsqu'elles lui étaient utiles, lorsqu'elles répondaient à une nécessité immédiate.

Quoi qu'il en soit, dès le début, la rigueur du philologue fit naître un *Dictionnaire étymologique roumain*, celle de l'historien engendra ses célèbres *Bibliographies de la littérature française* des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, tandis que, de la combinaison des deux rigoureux sortirent les travaux de littérature comparée, depuis le déjà classique *Arioste en France* (de 1938), et jusqu'au *Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, de 1983. Entre les deux, et comme en leur milieu, la densité théorique des *Principios de literatura comparada*, de 1964.

Sous l'objectif du savant succédèrent les littératures roumaine, française, espagnole, italienne, dont il maîtrisait quelques-unes à la perfection. Il donna des monographies dédiées à des écrivains (Al. Depăruțeanu, Vasile Alecsandri, Ion Barbu), des bibliographies dressées avec toute l'exactitude possible, des ouvrages de synthèse où tout se tient, comme celui qui est dédié au baroque. Car le jeu serré du comparatiste a lieu au-dessous des gouffres, qu'il avait bâti solidement l'appareil de ses conclusions, couronnées par l'érudition et par la brillante pensée philologique. D'ailleurs, dans l'immense et presque incroyable bibliographie personnelle qui est le monument de son labeur intellectuel, surprend une traduction versifiée en français de la *Divine Comédie*, primée d'une médaille d'or. Cela explique bien des choses, ainsi que l'étonnante

version des *Stances* de Jean Moréas, que Perpessicius trouvait supérieure à celle du poète Ion Pillat.

On sent jusqu'à ce jour chez Alexandru Ciorănescu, déjà octogénaire, une joie du travail intellectuel que le passage du temps n'a pas pu altérer. Son intelligence brillante, son érudition tempérée par une modestie impressionnante, sa verve inépuisable, son ironie teintée d'auto-ironie, tout dans ce grand homme exprime la jeunesse perpétuelle d'un intellect d'élite, qui ne se lasse jamais de connaître.

En fait, à travers la vocation humaniste et universelle d'Alexandru Ciorănescu, c'est l'universalité de l'esprit roumain, néolatin, qui se vérifie et s'affirme une nouvelle fois.

LE MASQUE ET LE VISAGE

ADRIAN MARINO

The contribution of professor Alexandru Ciorănescu to the debating of the European baroque cannot be presented briefly. It is beyond any doubt that this author is the most important Romanian comparatist, even if his fundamental work has been conceived and published mainly abroad. One volume in 1944: *Literatura comparată* (Comparative Literature), a translation in 1980: *Barocul sau descoperirea dramei* (The Baroque or the Discovery of the Drama, Dacia Publishing House), even if they can offer some useful indications and references, are still far from granting a synthetic image about a work or a method. We pass over the monumental *Bibliographie de la littérature française* (16th, 17th, 18th centuries), an enterprise of a vast erudition. It is something else besides his huge and authoritative studies on European renaissance and baroque relations, or his first biography of Jacques Amyot, that we admire in Alexandru Ciorănescu's work.

First of all the fact, we would say rather unique in present-day comparatism, that he has direct access to the fundamental sources of three great cultures: the Italian, the French and the Spanish ones, so that he permanently works with the rarest books on his desk. The knowledge from the interior of three great western cultures and literatures, at their summit, to which one must add of course the Romanian literature, is in itself an incomparable merit. To that we should add the quality of his method: the direct reading of all the texts he uses, an enormous quantity that gradually leads to very solid inductive conclusions. There is an impressive number of references behind each assertion. Nothing is borrowed, compiled or schematically predetermined. Everything is discovered step by step, starting from first-hand sources, from texts and constantly coming back to them with a familiarity and facility of cross-references that amazes the reader. It is obviously the work of a great library researcher who is able to assimilate and dominate a BORGESIAN library. We cannot help comparing, since the content of some chapters is almost the same, *Le Masque et le Visage* with *Impressions upon the Spanish Literature* by G. Călinescu. We immediately discover two different levels of perception, research and competence. But first and foremost the passage from an amateur essay writing, undoubtedly refined, to a solid specialization, equally refined, even if less brilliant since devoid of a faux brillant.

The book we are concerned with is the newest and the vastest synthesis we have about the penetration of the Spanish literature in

France in the 17th century. The purely documentary perspective that offers only the infrastructure of an imposing building does not say everything. The book considers the structure and the Spanish and French metamorphoses of the baroque spirit explained by "the masque" and the false appearances laid bare. *Engano* and *desengano*. Or as Calderon said in the title of one of his plays: "En esta vida todo es verdad y todo mentira", "in our life everything is true and everything is a lie". . . Simulation, double identity, imposture followed by the inevitable coming back to reality which itself is held under question mark and doubted about. The result? A perpetual confusion of plans, hypocrisy and cheating as an authentic way of living, as the baroque hero starts and ends by mystifying himself, relativism of truth, the cultivation of appearance and travesty. The baroque psychology reaches its climax with Don Quixote, who will undergo in France classical-rationalistic changes that will not diminish his fascination.

An obvious sign of universal moral structure: man indulges in wearing a masque. More than that, he needs it as a form of existence and security on the stage of world's great theatre (see *The Manual Oracle* by Baltasar Gracián and some other of his books, *El Criticón* very well translated and presented into Romanian by Sorin Mărculescu, 3 vols., B.P.T. Publishing House, 1975). What else could be added to the exhaustive demonstration of Alexandru Ciorănescu? There are only two minor observations: the circulation of the paternity aphorism is uncertain, somewhat anterior, but taken over by the most perfect baroque cynicism: *Mundus vult decipi ergo decipiatur*, "the world does want to be deceived, so let us deceive it" (cf. Henri Busson, *Le Rationalisme dans la littérature française de la Renaissance, 1533 — 1601*, Paris, 1957, p. 346); the assertion has also the value of a "political" method. The author touches upon the question of "propaganda" (p. 98, 561) as well. The method of the above-mentioned maxima is related to the purest *engano* imposed from the top, accepted, expected, even wished for at the bottom. The dissimulation that some (Italian) moralists consider to be "honest" is the consequence of tyranny and has a primarily defensive function. Going on the same way, one can assert that the philosophy of "the masque" is flourishing in all the absolute tyrannical systems and the studied epoch (to which some more recent examples can be added) fully verifies the observation. The conclusion belongs to Gracián: "He who cannot act as a lion should act as a fox" (*Oraculo Manual*, 220). Sometimes the members of an entire collectivity do practice this method of simulating, which becomes their second everyday attitude. It is not quite a heroic instance, but it is an inevitable form of outliving through generalized duplicity.

The comparative method proper is interesting too and especially characteristic. First one can notice some clefts into the concrete-like unity of positivism: there certainly exist sources, but the authors themselves do not work, as the comparative researchers do, with scores of books on their desks (p. 288, 376, 377, etc.). "Structures", "models", "clichés", always interpreted in a personal way, are the ones that circulate. The formation and the modification of these "structures" can satisfy everybody. The erudites will demonstrate that nothing is super-

fluous in the literary history, that even the most mediocre works and adaptations do have a formative function (p. 357). The comparatist pre-occupied with value and novelty retains in his turn, only the varieties and the "metamorphoses" (p. 224) of the circulating structures. Once more one can consider that in literature novelty consists of the modification of the basic structures (p. 10, 11, 364) according to the paradigm continuity – discontinuance. That thesis, wildly spread, is verified by Alexandru Ciorănescu too, through an enormous number of facts. Even farther: one can imagine "a rhetoric of the structures" and of the proceedings (p. 377, 385), somehow in the spirit of formalism. One can therefore notice an evolution of the author from his *Principios de literatura comparada* (Universidad de La Laguna, 1964). Pure, lansonian historicism is definitely transcended.

Except, may be, for a certain generalizing inhibition (p. 11, 561). Of course, the oneness and the nuances of the literary works defy total definitions, simplification. But not at all the research levels. Alexandru Ciorănescu himself uses general concepts, "romantisme avant la lettre" (p. 106), "novalistic", etc., and we cannot see how he could have prevented himself from doing it. Out of modesty and prudence he asserts that he has only gathered "the bricks with a view to building" and that anyhow comparatism (to be understood: traditional comparatism) is both "indispensable and insufficient" (p. 564), conclusion on which we totally agree. Nothing can be built without a solid documentary basis. But to what direction? We would rather see the operation continued in a twofold sense: towards the elaborating of a literary theory on comparative bases (cf. our text in *The Review of Literary History and Theory*, 1, 2, 3, 1983) and towards a militant ideological comparatism according to the these in *Etiemble ou le comparatisme militant* (1982), a programme-book in which "the bricks" of the French comparatist (like those of some others) are used with a view to a new "construction", the "design" of which belongs to us. In that way, the continuity between two comparative generations and conceptions, including the Romanian ones, could be realized.

ALEXANDRE CIORĂNESCU ET LA LITTÉRATURE COMPARÉE

HENRI-FRANÇOIS IMBERT
(Nanterre)

Alexandre Ciorănescu est un de ces *happy few* dont la valeur reconnue ne peut que gagner aux yeux de ceux qui ont le privilège de le fréquenter et il ne concevrait pas qu'on parle de lui autrement qu'il se juge lui-même, en toute loyauté.

C'est un euphémisme d'écrire que les hasards de la guerre et de la politique ne l'ont pas épargné, lui-même et son épouse et ses deux enfants. Conseiller culturel à l'ambassade de Roumanie à Paris, il était destiné à remplir de hautes fonctions dans son pays : le rideau de fer anéantit ces grandes et légitimes espérances. En décembre 1948, devenu exilé politique, il était accueilli aux Canaries, à l'Université de La Laguna. Pour l'heure, il se trouve encore sur cette terre lointaine, où repose désormais son épouse Lyda.

Peu d'hommes auraient été capables d'affronter avec une telle force d'âme un tel déracinement. Mais Alexandre Ciorănescu sut instaurer entre lui-même et ses îles le plus fécond des dialogues. Et c'est lui, l'exilé, qui finalement, par le meilleur hommage qu'il pouvait lui rendre, la joie d'y poursuivre une œuvre immense, conféra à la terre d'exil, une importance nouvelle, bien au-delà des réalités géographiques. Il fit d'elle le centre de ce qu'il appelle l'*humanismo atlántico*. Escapes sur la route de Colón, les Canaries devenaient, comme il le déclarait dans son entretien avec Daniela Dalla Valle, une *tête de pont* pour la découverte du Nouveau Monde. Les petites Canaries apportaient à l'Amérique autant qu'elles recevaient d'elle. Le mythe des Îles Fortunées devenait une utopie réalisée. Ce miracle, Alexandre Ciorănescu allait le vivre tout au long d'un séjour qui fut avant tout celui de la recherche et du travail. Dans cette solitude marine, l'exil, par la plus féconde des alchimies, l'aïda à se maintenir à une certaine hauteur de soi : il se trouvait ramené à l'essentiel de lui-même. Les Canaries se transformaient en un belvédère d'où le domaine littéraire apparaissait dans toute sa pureté, comme affranchi des pesanteurs nationales.

Mais il ne s'agissait plus pour lui de poursuivre en toute quiétude une œuvre de chercheur commencée en 1938 par cette monumentale thèse d'Etat sur *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII^e siècle*, qui vient d'être reproduite à Turin en 1963 : le travail de recherche devenait la raison même de sa vie. Il allait désormais s'étendre sur un

large domaine géographique englobant la Roumanie et la France, l'Italie, l'Espagne, le Portugal, sans oublier l'Angleterre, l'Allemagne, le monde slave.

Un domaine à la mesure de l'énorme puissance de travail d'Alexandre Cioranescu, de l'extraordinaire variété de ses aptitudes. On pourrait voir en lui un prince de la bibliographie, couvert d'éloges admiratifs pour sa *Bibliographie francoespañola* (1600 — 1715). Mais il est aussi un critique, à la fois érudit et moderne, d'inspiration — sans pour autant se laisser prendre séductions des formes fugitives de la mode — et tout particulièrement, le spécialiste du baroque. Un historien : ce franco-roumain est devenu l'historien reconnu des Canaries avec ses études sur les chroniques françaises de la conquête des Canaries, sans parler de sa monumentale *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, en attendant son (ou ses) volume(s) sur l'histoire du port. En fait, on peut considérer que tous les livres ou articles d'Alexandre Cioranescu sur les hommes ou les événements des Canaries relèvent de l'histoire, tant les notes, par leur nombre et leur précision, à elles seules, suffiraient à renouveler les sujets.

Un biographe. Sa *Vie de Jacques Amyot* a été saluée par Pierre Champion comme un modèle. Celle de Béthencourt (*Juan de Bethencourt!*) mêle heureusement la puissance de l'érudition et l'élégance du récit. Si l'on considère, outre ses *Œuvres de Christophe Colomb, présentées, traduites et annotées*, l'ensemble de ses livres et articles sur le sujet, Alexandre Cioranescu apparaît comme le maître historien de Colomb.

Il est aussi bien éditeur de textes, avec, par exemple, son édition critique de l'*Historia de la conquista de las Islas de Canaria* de Fray Juan de Abreu Galindo, ses *Cartes de Jose Cavanilles à José Viera y Clavijo*. Traducteur, il s'est attaqué à Dante ! Entre autres éloges, ceux d'A.-M. Schmidt : « une traduction définitive qui se recommande par sa fidélité textuelle et rythmique ». Yves Berger, Pierre Contamine, Pierre Chaunu considèrent sa traduction de Colomb comme un modèle d'élégance.

Nous n'avons donné là qu'un aperçu fort incomplet des aptitudes d'Alexandre Cioranescu. Nous ajouterons qu'il sait être le plus brillant des essayistes avec, par exemple, parue dans la collection « Les Essais » de Gallimard, cette belle étude si riche et si personnelle *L'Avenir du passé. Utopie et littérature*, — ou ses articles dans la Revue *Diogène* : *Troisième articulation : Littérature, et Les mots magiques*.

Qu'on ait à discuter certains de ses points de vue, il serait le premier à s'étonner qu'on ne l'ait pas fait. Une chose est sûre : il aborde tous les domaines avec une aisance parfaite, une aisance qui repose sur l'efficacité du travail et la compétence, mais aussi bien sur la bonne foi de sa modestie. Il a fait sienne cette réflexion de Montaigne : « Ce sont ici mes humeurs et opinions et je les donne pour ce qui est ma créance, et non pour ce qui est à croire ».

Cette situation politique d'un homme écartelé entre sa patrie et des nations amies dont l'une est devenue sa seconde patrie, cette stupéfiante variété d'intérêts d'Alexandre Cioranescu, son inlassable curiosité ne pouvaient que faire de lui un comparatiste vivant. N'en eût-il pas eu conscience, son œuvre relèverait d'elle-même du plus pur com-

paratisme, non celui qui tient à une étiquette universitaire, mais celui qui implique une vision du monde.

On devine pourtant que, comparatiste, Alexandre Ciorănescu le serait strictement à sa manière. L'affrontement de doctrines qui se développa dans les années soixante, où certains virent une véritable crise de la littérature comparée, est, semble-t-il, terminé. La préférence française allait à l'étude des rapports de fait entre deux ou plusieurs auteurs de nationalité différente : les Américains, eux, ouvraient la discipline à toute forme d'étude (esthétique, stylistique, etc.) qui permit d'atteindre le cœur de l'œuvre. Chacune de ces thèses, poussée à l'extrême, aboutissait, l'une à une sorte d'historicisme factuel qui occultait la vie profonde de l'œuvre, l'autre, à des jeux brillants et stériles reposant souvent sur des rapprochements mal définis.

Alexandre Ciorănescu renvoyait dos à dos les combattants. Il s'est attaqué, en particulier, dans *Le Masque et le Visage*, à ce qu'il appelle l'idée de dette. Ainsi, à propos de Corneille et de Guillen de Castro : « Le problème ne se pose (. . .) pas de savoir si c'est vrai que Corneille doit quelque chose à Guillen de Castro, ni si celui-là a fait *mieux* que celui-ci ; le problème est de savoir si, obligé comme il était, de suivre un modèle, Corneille a réussi à faire *autre chose* », c'est-à-dire, ajoutons-nous, *ce qu'il voulait*.

Ces considérations étaient d'importance : elles nous introduisent au cœur de la création littéraire et dénoncent une maladie infantile de la critique. Il suffit de songer à l'abus invraisemblable fait de la recherche des sources à propos du plus original de nos romanciers : Stendhal. Comment supporter que la formation d'un esprit comme le sien soit le résultat de ses larcins au cours de ses mille et une lectures ? Alexandre Ciorănescu n'est pas loin de voir dans cette recherche systématique des sources le signe d'une impuissance à comprendre la vraie nature de la création artistique.

Attitude qui ne manque pas de piquant de la part d'un bibliographe de la valeur d'Alexandre Ciorănescu. Il a, véritablement, une vision bibliographique du domaine littéraire. Et Dieu sait qu'il a plaisir à jouer au bénédictin. Mais l'érudition bibliographique est pour lui une promenade dans ces nouveaux jardins d'Armide où fleurit la littérature.

Au reste, les missions du critique et de l'érudit se ressemblent. L'essentiel, c'est qu'ils respectent l'objet de leur étude et qu'ils restent eux-mêmes ouverts à la vie. A titre d'exemple d'un travail d'érudition exceptionnellement vivant en dépit de la sévérité de son objet, l'ouvrage d'Alexandre Ciorănescu : *Los hispanismos en el Francés clásico*.

Cette méthode, toute de force, et simultanément de scrupule, est la marque de son œuvre. Nous la reconnaissons dans ses *Principios de Literatura comparada*, précieuse mise au point sur la question, mais en même temps méditation personnelle non exempte, parfois, d'un humour subtil, sur les difficultés d'un chemin que l'on devine plus qu'on ne le voit, tant la lumière est confuse. Jacques Amyot représente assez bien son idéal artistique, fait de savoir et de sympathie.

Cette méthode anime ses deux plus importantes œuvres critiques : *El Barroco o el Descubrimiento del Drama* et *Le Masque et le visage*. Nous laissons de côté le débat sur la nature et la fonction du baroque,

problème qui, dans les années 50, parut capital, mais qui s'est assourpi aujourd'hui. Alexandre Cioreanescu ne pense pas avec P. Charpentrat que le baroque soit un mirage. Le terme et la chose qu'il représente sont obscurs, mais enfin, ils existent. Alexandre Cioreanescu admet qu'on peut avancer une définition fonctionnelle du baroque, tirée des nombreuses observations des critiques qui mettent en évidence un élément fondamental de la notion : la permanence de ses aspects conflictuels. Le baroque tient dans une tension intérieure, un affrontement, permanent et sans issue, de principes contradictoires. Cette lutte n'est autre chose que la nostalgie de la paix, d'une impossible paix confusément entrevue dans le désordre et la violence du combat.

Cette définition sert de guide à Alexandre Cioreanescu pour l'étude de la littérature espagnole du Siècle d'Or et de l'impact qu'elle a eu sur la littérature française. En fait, le baroque ne refléterait-il pas la nature même de l'Espagne, l'Espagne profonde, non celle que l'imagination française a souvent revêtue d'une robe d'opérette ? Le baroque exprime une volonté d'être toujours menacée et toujours exaltée, dans un monde dont l'équivoque et la fragilité sont la condition.

Alexandre Cioreanescu est bien placé, d'ailleurs, lui qui fut précipité dans l'exil, pour comprendre cette fragilité. Il la retrouvait au fond de lui-même. Il écrit dans son roman *Le Couteau vert* — publié sous le nom royal d'Alexandre Treize ! — : « Nous sommes si différents des autres aussi bien que de nous-mêmes, que nous ne saurions nous appliquer aucune vérité première ». Cette réflexion à la Montaigne — ce Montaigne en qui il voit le premier baroque française — ne le jette pas pour autant dans le pathétique. Le baroque repose sur une dualité de nature : il faut en maintenir ensemble les éléments constitutifs, fussent-ils contradictoires.

Combat douteux. Mais Alexandre Cioreanescu possède une arme de bonne trempe pour le mener à bien : le sens de l'humour. Ses livres sont un dialogue avec lui-même, — où il ne s'épargne guère. Les victoires de l'érudit et du chercheur n'ont pas développé en lui une tendance au dogmatisme. Peut-être est-ce précisément la richesse du savoir qui le maintient ferme à l'écart de toute intolérance. La critique est pour lui exercice d'humanité et invitation au partage.

AL. CIORĂNESCU — ITALIANISTA

MICHAELA ŞCHIOPU

L'entrata di Al. Ciorănescu nella pubblicistica romena degli anni trenta sta sotto il segno della sua formazione di specialista nelle lingue romanze, improntata da due caratteristiche essenziali: la tendenza verso un'analisi del documento archivistico e l'interpretazione sintetica, globale dei dati, per approdare a delle conclusioni significative, in cui gli argomenti di natura letteraria equivalgono quelli sociologici.

Questi tratti del suo spirito critico, svelati nei primi scritti, lo spingono non tanto verso lo studio minuzioso e separato delle letterature romanze (specie la francese e l'italiana), ma prevalentemente verso il dominio del comparatismo, affermato in quell'epoca come una importante e rivelatrice possibilità a spiegare e chiarire il processo delle origini culturali romeni, sotto l'influsso delle grandi culture occidentali.

Il momento era dunque molto propizio ad un tale orientamento, dopo l'attività compiuta dal professore Ramiro Ortiz, un vero iniziatore, con cospicui risultati nel fondare una vera e ben affermata scuola romena di italianistica. Laureato nelle lingue francese e italiana, ma con una seria formazione di storico, Ciorănescu esordisce sulla rivista „Roma”, negli anni 1932 — 1933, con una stupendamente matura e complessa ricerca, intitolata: *Italia nella letteratura romena*. Sin dal 1916, quando apparve lo studio di Ortiz: *Per la Storia della Cultura Italiana in Romania*, i dati si erano raccolti grazie ai contributi documentari di Al. Marcu, pubblicati su „Roma”, oppure alle considerazioni di Iorga, esposte nell'articolo: *Le relazioni letterarie romeno-italiane*. Lo spirito che anima le ricerche di Ciorănescu però, ci sembra in quel momento di una diversa e superiore qualità, una formula ad indagare il materiale documentario che sorpassa la semplice indicazione bibliografica. Egli è in grado a valorizzare tutte le informazioni e i documenti scavati dalle biblioteche romene o italiane, tanto da compiere uno studio di sintesi e direzione, strutturato intorno a dei problemi impostati con precisione. Le tesi di base espone fin dall'inizio cercano di chiarire la questione degli influssi italiani nella cultura romena, dissipando le confusioni e le interpretazioni esagerate. Seguendo i dati disponibili, gli venne suggerita una premessa, esposta e arguita con competenza, cioè: il periodo degli influssi culturali italiani da prendere in considerazione si possono stabilire nel periodo che va dal 1800 al 1830, epoca di transizione, „di profondo mutamento dello spirito romeno nel suo cammino verso la contemporaneità. „Dopo 1830 soltanto, si può parlare di un periodo che sta sotto l'influsso francese, coll'esodo dei giovani boiari verso le scuole fran-

cesi, nel momento di una massima influenza politica della Francia, che era in grado, come un grande potere europeo che era, di sorreggere il nostro paese nel compimento dei suoi ideali nazionali.

La domanda a cui cerca di rispondere Ciorănescu fin dall'inizio del suo studio è importante e definitiva per la qualità delle sue ricerche. Ebbe davvero la letteratura italiana, nel rispettivo periodo (1800—1830), un'influenza piena di conseguenze sulla cultura romena? La risposta negativa si chiarifica con tante spiegazioni: la mancanza di un gusto pubblico ben definito, le vie incerte dell'aggiornamento coll'occidente, la campagna delle traduzioni senza precise direzioni. Sebbene non mancasse un contatto a volte diretto con l'Italia, non si fece palese un'influenza massiccia, penetrante nelle masse, perchè Italia non era ancora una forza politica unitaria, ma stava dibattendosi e cercandosi essa stessa.

Si poteva dunque puntare una conclusione importante: le influenze italiane si sono manifestate in modo ristretto solo in ciò che riguarda alcune personalità della nostra cultura. Basato su queste premesse sintetiche, Ciorănescu divide il suo materiale in tre direzioni: Italia apprezzata come scuola, in un primo intervallo di tempo, poi come espressione dei viaggi di piacere e al fine, come motivo tematico politico.

Il materiale documentario che si trovava fin ora sminuzzato, venne riorganizzato da Ciorănescu nell'intenzione di arguire le tre direzioni proposte. Italia fu dunque considerata una scuola per i romeni, fin dal viaggio di Petru Cerceel a Venezia e poi da quello di Constantin Cantacuzino a Padova. Fu così ancora durante il secolo XVIII, nell'epoca dei fanarioti, mentre C. Mavrocordat inviò dodici figli di boiari a Venezia per istruzione. Come scuola fu apprezzata Italia dai latinisti transilvani (Simeon Bărnuțiu e Papiu Ilarian compiono studi di diritto e filologia a Pavia), e pure da Asachi "spinto come i suoi predecessori d'oltre le montagna, da medesimi impulsi, nati da un mistico nazionalismo che li guidava ad inchinarsi davanti l'altare del grandioso passato della sua stirpe". Gli studi dei primi studenti inviati nel 1822 a Pisa, dall'Eferia delle Scuole, come anche i viaggi di D. Goleescu e di I. Văcărescu, si concludono con alcuni scritti memoriali e qualche traduzione. Mentre Asachi è in realtà una di quelle personalità marcate dalla cultura italiana, che Ciorănescu cerca di analizzare ampiamente.

Possiamo affermare che gli studiosi che si occupano del primo Asachi, viaggiante per l'Italia, riescono ad abbozzare un ritratto più interessante e vivace, che i critici della sua opera di maturità. Contrario alle affermazioni di Ortiz, che sottovalutava le poesie italiane di Asachi, perchè stavano sotto l'influenza dei petrarchisti arcadici dell'epoca, Ciorănescu dichiara: „A Roma scrisse Asachi le prime e, per quanto disseto alcuni critici, forse le sue migliori poesie”, che si distinguono per „la colcezza malinconica della frase, la limpida armonia della forma, una generale tinta di rassegnata e nascosta sofferenza”. Asachi ha dei meriti certi sul piano linguistico e poetico, fu lui a chiedere l'introduzione dei caratteri latini nello scritto e di una ortografia italiana, facendo uso per la prima volta delle forme poetiche italiane come il sonetto, l'oda, l'anacronica e la rima sdrucciola. Ancora di più grande rilevanza sembra: no a Ciorănescu i fattori psico-sociali che influirono su Asachi durante il suo soggiorno in Italia: „il contatto intimo con le realtà del presen-

te, che lo hanno fortemente marcato, le possibilità della comprensione diretta dell'attualità, che gli eruditi transilvani non furono capaci a vedere e a vivere, l'emozione quanto pallida della sua anima, in questo contatto che rimase per gli altri solo un'arricchimento della mente".

Dal momento in cui Parigi diventa la principale capitale degli studenti romeni, comincia la serie dei così detti viaggi di piacere in Italia, i nostri scrittori si lasciano ispirati dalla beltà dei luoghi e dagli aspetti culturali e artistici. Su questo piano, l'importanza delle ricerche di Ciorănescu è incontestabile: cosa significò il contatto con Italia di tanti scrittori come C. Negri, V. Alecsandri, Aricescu, G. Creţeanu, M. Zamfirescu, Al. Macedonski, D. Zamfirescu. I viaggi hanno come meta le città di Venezia o di Roma, o la regione del Sud. Intorno a Venezia sorgerà una letteratura d'ispirazione romantica, e Ciorănescu, che non si limita ad annoverare statisticamente le opere che si riferiscono alla geografia italiana, cerca a differenziare le sfumature, le note originali o di natura imitativa, i possibili avvicinamenti alla generale letteratura romantica che riguarda Venezia. Si può osservare, scrive lui, che la letteratura su Venezia conosce da noi due grandi modelli di ispirazione, due poeti che non hanno mai visitato la città delle lagune: cioè Musset ed Eminescu. Dunque Venezia venne descritta come sede degli amori romantici, con tutto ciò che implicava di gelosie e vendette, oppure la città che parlava al mondo del suo tramontato splendore, con accenti di straziante pessimismo. Ciascun poeta guardava la sua nota dominante nel trattare questo soggetto: Alecsandri palesò un ottimismo facile, Macedonski narrava un racconto melodrammatico e primitivo, Pillat creò una luce festevole. Anche la città di Roma evocò ai poeti romeni: I. Văcărescu, C. D. Aricescu, Rănişteanu, A. Naum, D. Zamfirescu (*Inni pagani*), I. C. Drăguşanu, il contrasto tra il silenzio della morte e la vita attiva, molto caro ad alcuni romantici come Lamartine.

Come motivo politico, Italia entrò nella letteratura romena grazie alle similitudini delle nostre situazioni nazionali, essendo proprio un'avanguardia. I due paesi avevano in comune le stesse aspirazioni verso l'indipendenza e l'unità nazionale che spinsero Alecsandri, Sion, Fundescu, Aricescu, Depărăţeanu e Hasdeu a cantare Italia nella sua lotta di liberazione.

Il valore referenziale di questo studio basterebbe a definire l'importanza di Ciorănescu come studioso delle relazioni romeno-italiane. Il frequentare dei documenti e dei manoscritti continua ad attirargli l'attenzione sulla necessità di chiarificare una serie di problemi, segnalati alla sua volta da Ortiz, tra le quali la questione sulle origini del teatro romeno, sorto sotto l'influsso delle traduzioni da Metastasio e Alfieri.

Il lavoro assiduo di Ciorănescu sui manoscritti dell'Accademia Romana, si fa palese anche nelle notizie che appaiono sulla rivista „Studi Italiani” nel 1934. Una di queste, intitolata *I manoscritti italiani dell'Accademia Romana*, ci presenta un manoscritto, una telegramma tedesco-italiana, che data dal 1595, per cui si comunicava la morte del poeta Torquato Tasso nel convento di Santo Onofrio. Sempre nel 1934, Ciorănescu si riferisce ad una traduzione fatta da Gr. Alexandrescu dal poema di Tasso *Gerusalemme liberata*, nel periodo del suo declino, quando era ormai vecchio e malato. La traduzione, di cui si dava notizia nella

gazzetta „Cimpoiul” del 1882, consiste solo nei primi tre canti, ed fu fatta in prosa, secondo un intermediario francese, con scarso o nullo valore poetico.

Le traduzioni dal Metastasio, rimaste in manoscritto o stampate, sotto la firma di Al. Beldiman, I. Slătineanu e un frammento di I. Budai-Deleanu, furono, come abbiamo detto, anche per Ortiz una preoccupazione. Per Ciorănescu era ora importante a spiegare la significazione letteraria e sociologica di queste traduzioni nell'epoca, cominciando dal gusto pubblico del tempo fino all'azione propria di modellare la lingua letteraria romena. „Il valore delle nostre traduzioni metastasiane consiste dunque, d'una parte nella loro anzianità, ciò che fa palese l'esistenza di una tendenza a sincronizzarsi coi movimenti occidentali di questa letteratura romena, appena sorta alla vita, tendenza che può essere seguita attraverso i preromantici e i Romantici, fino ai contemporanei; d'altra parte nel loro contributo ai generali sforzi verso la purificazione e l'arricchimento della lingua, che si stava preparando a diventare idonea alle nuove tendenze”.

Tra l'opera di Metastasio, attraente per eccellenza grazie al suo vestimento poetico, di una limpida e nobile espressione, e la lingua romena in cui fu tradotta, si manifesta da principio una essenziale incompatibilità. Ciorănescu dimostra chiaramente che i traduttori romeni, che usarono le versioni fatte in greco, furono sedotti forse solo dalla „favola”, dallo svolgimento degli eventi, dal banale intreccio d'amore, che sottostava nei melodrammi di Metastasio. C'è una „realtà immediata, mal nascosta sotto la finzione poetica e musicale”, nel teatro metastasiano, che determinò la scelta dei traduttori. „E questa non è poca cosa, scrive Ciorănescu, giacchè in una letteratura appena sorta, non si bada mai alle attrazioni formale: solo interessa la favola, ma più tardi, nella necessaria evoluzione dal primitivismo all'alessandrinismo, il contenuto non avrà più tanta importanza, nel favore della forma”.

Sviato così tramite la doppia traduzione, il teatro di Metastasio ha evidenti corrispondenze con un certo gusto dei boiari romeni, „l'ambiente arcadico, la semplicità della lirica amorosa, il sentimentalismo piatto e lo sfogo lirico”.

Tranne le traduzioni segnalate da Ortiz, Ciorănescu fa la scoperta di una copia in manoscritto, datata 1807 e firmata da Ioan Gorovei, secondo *Artaxerz*, e del manoscritto di un anonimo valacco dal 1800, che consiste da un quaderno intitolato: *Dintr-ale lui Metastasio* (Cose di Metastasio), in cui si trovano tradotte tre melodrammi: *Milostivirea lui Tit* (La clemenza di Tito), *Siroiu* (Siroe) e *Catbn* (Catone in Utica).

Per mettere in rilievo le differenze che corrono tra il testo originale e le traduzioni, l'autore mette in parallelo le versioni italiana, greca e romena, arguendo così che tutti i peccati delle traduzioni romene sono da imputare esclusivamente al modello greco, che viene considerato „un tradimento e un macello”. Mentre la traduzione di Beldiman è qualificata „un esercizio della penna”, quella di Slătineanu è apprezzata per la chiarezza e una maggiore correttezza: „Una tale scorrevolezza e una nettezza così agevole, una tale felice sistemazione di un verso che sembra facile solo in apparenza, sono delle cose rare in quei tempi”. La

traduzione di Slătineanu *Ahilefs la Schiro* (Achille in Sciro) dal 1797 è la sola versione che fu rappresentata.

Nel 1942, quando si mette in scena al Teatro Nazionale di Bucarest *Mirra* di Alfieri, nella traduzione di Al. Marcu, Ciorănescu ha l'occasione di pubblicare su "Universul Literar" (nr. 24), un articolo molto documentato riguardante V. Alfieri e il teatro romeno. Già nel 1911 Ortiz aveva sottolineato nel suo lavoro *Per la fortuna del teatro alfieriano in Rumania*, l'importanza della penetrazione di Alfieri insieme a Voltaire al cominciamento del diciannovesimo secolo, nel repertorio teatrale di Romania. Se Metastasio e Florian furono i poeti del diciottesimo secolo, cortegiano e galante, così che „la loro poesia corrispondeva al gusto e alle inclinazioni dei boiari antiquati, al sentimentalismo dominante e al languore orientale dei costumi”, „le forze rivoluzionarie, invece, che desiderano a rinnovare gli spiriti abbeverandosi alle nuóvi fonti di energia e ai potenti modelli di azione, non seguiranno questi esempti, ma cercheranno a soddisfare il loro gusto nella tragedia di Voltaire, e ancora di più in quella di Alfieri”.

Dal 1816, quando si ebbe una rappresentazione nella lingua greca di Alfieri, in una sala del palazzo signorile, per cura di Ralù Caragea, e poi alla „Cişmeaua Roşie”, fino al 1836, quando C. Aristia tradusse in romeno e mise in scena *Virginia* e poi *Saul*, si era sempre parlato della forza educativa delle tragedie alfieriane. Ma nemmeno queste traduzioni, sottolinea Ciorănescu, non si trovano all'altezza delle intenzioni. Il fatto che le traduzioni di Aristia furono apprezzate nell'epoca da Negruzzi a Eliade, e più tardi anche da Ortiz, viene considerato da Ciorănescu come „una pia bugia”. „Dubito che la frase tortuosa ed oscura di Alfieri fosse seguita con leggerezza dal pubblico spettatore, come si desidera in tali occasioni; il verso di Aristia, fiacco e prolisso non è capace a trasmettere la precisione e la rapidità di coltello del nervoso Alfieri”. Se Metastasio interessava per l'intreccio della favola e per il suo sentimentalismo, dal testo alfieriano era ritenuta soprattutto la preoccupazione morale. „Il poeta italiano, constata Ciorănescu, non si mantenne sulla prima scena romena grazie al particolare ingegno del suo traduttore, ma per l'interesse che destava il suo pensiero e i caratteri esemplari che poteva offrire su questa scena”. Più tardi, nel 1847 quando apparsero le traduzioni di Simion Marcovici, *Oreste* e *Filippo*, in una prosa nitida e scorrevole, esse erano già ritardate nella generale prevalenza dei modelli francesi, dopo la rivoluzione del dramma compiuta da V. Hugo. Macedonski scrisse anche lui un *Saul* di ispirazione alfieriana, ma il suo interesse punta sul possente conflitto sentimentale, sullo scoppio delle passioni violente e scatenate. Nel 1942, quando Ciorănescu faceva queste considerazioni, i critici teatrali sottolineavano ormai nello spettacolo di *Mirra*, la sensibilità moderna, la tragedia dell'introspezione romantica.

L'interesse di Ciorănescu per la letteratura italiana e i suoi influssi e riflessi nella cultura romena, si manifesta anche sul piano delle traduzioni proprii. E' così che abbiamo da lui una prima versione del poema di Guido Gozzano: *Domnişoara Felicita sau Fericirea*, pubblicato sotto la sua firma nel 1933, sulla rivista „Roma”, nr. 4. Ciorănescu fu attratto probabilmente in modo speciale dalla chiarezza formale dei versi gozzaniani, dal suo magistero tecnico di alta perfezione, con abili e sottili ef-

fetti verbali. La traduzione è notevole per il tono elegiaco, per la fluidità del verbo e la melodicità del verso: „Lăsasem fruntea-n geamuri să se-apese/priveam cum zboară lilieci-n cete/și umbrele devin mereu mai dese,/svoniri de clopot ne-ajungeau încete/și noaptea clară cobora-n-delete/pe-acest senin și dulce Canavese”.

La curiosità dell'erudito è destata anche dalla figura di quel straordinario principe romeno Petru Cercel, viaggiante nei paesi stranieri, autore di grande finezza di un'opera poetica singolare, un inno, una preghiera dal titolo *Inno a Dio*, scritta nell'italiano e trascritta da Stefano Guazzo nel suo volume *Dialoghi piacevoli*, nel 1586. Nelle discussioni che l'autore sostiene coll'amico di Cercel, Francesco Pugiella, si tracciano i lineamenti essenziali di un cuore nobile, di un perfetto cortegiano, come veniva considerato Cercel. „Troppo vicine all'ideale del cortegiano di B. Castiglione per essere del tutto reale”, nota Ciorănescu, che apprezza però il suo dono poetico e traduce la sua composizione in romeno, sottolineando l'esistenza della terza rima, „la lingua semplice e chiara, senza fioriture retoriche”.

Verso la fine del 1945, quando la prestigiosa rivista „Universul Literar” si trovava sotto la direzione di Al. Ciorănescu, viene pubblicata una sua traduzione dell'episodio Ugolino dalla *Divina Commedia* di Dante, una prova convincente della sua profonda interpretazione del testo e la capacità di usare una lingua espressiva, colorata, con durezza di metallo: „Urmind poteca, mai văzui din fugă/doi degerați, chinciți pe-o curmătură,/și-un cap șezind pe-altul, ca o glugă/Cum duce piinea cel flămînd la gură,/in dinți pe celalt cel de sus il luase/de-a capului cu gitu-ncheietură”.

L'interesse manifestato da Al. Ciorănescu nei suoi primi esordi letterari per la letteratura italiana s'iscrive in una più vasta e complessa attività di comparatista, che si prolungherà anche nei domini delle letterature romanze di espressione francese e spagnola (la sua tesi di dottorato sostenuta a Parigi nel 1939 si riferisce a: *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII-e siècle*), indicandoci la via che sarà percorsa da un erudito e profondo analista dei fenomeni letterari e culturali nelle sue compenetrazioni e determinismi.

LA INVESTIGACIÓN CANARIA DE ALEJANDRO CIORANESCU

DOLORES CORBELLA
(Tenerife)

En una entrevista que le hicieron hace ya algunos años, A. Cioranescu comentaba que todo cuanto ha escrito sobre las Islas se explicaba, quizá paradójicamente, por su condición de forastero — de forastero residente en Canarias — : „Cuando se ha vivido siempre en un lugar, se le tiene cariño, pero este sentimiento no se confunde con la curiosidad : los monumentos, el pasado se aman como objetos poseídos y que igual se amarían si fueran diferentes. Para mí, en 1948, Canarias era un país totalmente nuevo. No puedo pretender que lo amaba, ya que no lo conocía, pero precisamente por ello me convenía conocerlo. Creo que cuando se conoce verdaderamente bien a alguien a algo, el afecto se da por descontado. Incluso si me equivoco, yo no he estudiado las circunstancias canarias por ellas mismas sino por mí, por egoísmo y como una necesidad de conocimiento”¹. Sea como fuere, los hechos contribuyeron a que este „prototipo de intelectual puro”, como se le ha definido en muchas ocasiones, sólo un año después de su llegada a las Islas empezara ya a publicar su primer estudio sobre un autor canario², y a que hoy se haya convertido en punto de partida imprescindible para cualquier investigación histórica o literaria, desde la recalada colombina, hasta el análisis del mito de San Borondón o la impronta canaria en América, desde el estudio de Antonio de Viana, hasta Bartolomé Cairasco o Tomás de Iriarte.

Llega a Tenerife en 1948 con un prestigio ya reconocido y, adaptándose a la comunidad investigadora de la Universidad de La Laguna de aquella época, sin „ninguna intención de reformar o de innovar, tanto más que la escuela histórica de Canarias no necesitaba de reformas o directrices”³, aporta su madurez intelectual, su escrupulosidad científica, su erudición y su saber hacer, llegando a convertirse en uno de sus mejores representantes. Durante todo este tiempo escribe en las principales revistas del Archipiélago (*Anuario de Estudios Atlánticos*, *El Museo Canario*, *Revista de Historia Canaria*, *Estudios Canarios*, *Gaceta de Canarias*, *Syntaxis* · · ·), colabora en periódicos locales (*La Tarde*, *El Día*, *Diario de Avisos*, *Jornada*), es miembro del *Instituto de Estudios Canarios* y asesor del *Aula de Cultura del Cabildo Insular de Te-*

¹ *El Día*, 16 · 12 · 1979.

² Se trata concretamente del análisis que sobre „José Viera y Clavijo y la cultura francesa”, publicó en la *Revista de Historia Canaria*, XV, 1940, págs. 293 — 320.

³ *El Día*, 16 · 12 · 1979.

nerife, y — en la medida en que las circunstancias lo han permitido ⁴ — las instituciones canarias han respaldado y avalado sus publicaciones (el *Instituto de Estudios Canarios*, el *Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna*, el *Cabildo Insular de Tenerife*). A él debemos la difusión de lo canario en el exterior con títulos como *Tenerife, renacimiento cultural* ⁵, *Rabelais et les Canaries* ⁶, *Le Tasse aux Canaries* ⁷ o *El mito de la Atlántida* ⁸. Y desde Canarias publica algunos otros trabajos que han supuesto verdaderas novedades en el ámbito nacional e internacional, como sus *Estudios de literatura española y comparada* ⁹ o el *Diccionario etimológico rumano* ¹⁰. No resulta vano decir, en definitiva, que durante todos estos años „Don Alejandro Cioranescu da muestras más que sobradas de su valor como „arraigado” de Canarias y con el que Canarias está en deuda permanente” ¹¹: al Archipiélago ha dedicado casi la mitad de sus investigaciones y, como señala A. Sánchez Robayna, „puede decirse, por ello, que hay un *antes* y un *después* de las contribuciones de Alejandro Cioranescu en los estudios históricos y literarios en Canarias” ¹².

Pero quizá lo más importante no está sólo en el impulso que da a la investigación, sino en el tipo de acercamiento que realiza a los hechos canarios. Uno de sus trabajos sobre Viera y Clavijo lo titulaba *Don José de Viera y Clavijo y el precio de la insularidad*, y en él se quejaba de que hace ya más de doscientos años Viera había comprendido que „en Canarias no le faltarían los medios materiales, pero no dispondría ni de instrumentos de trabajo, ni de un público, que es la caja de resonancia indispensable de toda creación o investigación” y afirmaba: „cuando no tiene uno la suerte de nacer en tiempo y lugar oportuno, el precio de la insularidad es vivir fuera del tiempo” ¹³. Había sido precisamente esa relativa incomunicación una de las causas del aislamiento cultural del Archipiélago: „a mí me parece que la cosa canaria se ha enfocado demasiado desde dentro. Ese enfoque ha variado mucho. Ahora, la historia y los hechos de Canarias tienen una significación más universalizada. El ejemplo está en el interés grande que tienen muchos investigadores extranjeros en la época de la Ilustración

⁴ Las condiciones materiales en las que se desarrolló la actividad científica y literaria en las Islas hasta prácticamente la década de los setenta fueron bastante difíciles. Como el mismo A. Cioranescu ha señalado, „Canarias es un ejemplo típico de economía deprimida. Su sol es generador de un fácil optimismo, que su suelo no le puede ofrecer. La riqueza relativa (. . .) tiene más de ilusión que de realidad” (en *Don José de Viera y Clavijo y el precio de la insularidad*, en *Gaceta de Canarias*, n.º 2, 1982, pág. 14).

⁵ Publicado en *Blanco y Negro*, Madrid, 16 — 1 — 1960.

⁶ En *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1967, págs. 89 — 105.

⁷ En *Revue de Littérature comparée*, 1988, págs. 521 — 528. Una traducción castellana se incluyó en el n.º 22 de *Syntaxis*, 1990, págs. 35 — 42.

⁸ En *Revista de Occidente*, n.º 105, 1990, págs. 106 — 119.

⁹ Editados por el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna en 1954.

¹⁰ Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1958 — 1966.

¹¹ O. Falcón Ceballos, *Diario de Las Palmas*, 11 — 10 — 1972.

¹² A. Sánchez Robayna, *Alejandro Cioranescu. Bibliografía canaria (1949 — 1989)*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1989, pág. 15. Puede consultarse también la reseña de Corrado Rosso, *La bibliografía di A. Cioranescu e le Canarie, Berenice* (Rome), n.º 8 (juillet 1983), págs. 133 — 138.

¹³ *Art. cit.*, págs. 15 y 19.

en Canarias, en el arte canario . . . Podría decir que en esta corriente universalizadora de la Historia y la vida de Canarias yo estoy entre los iniciadores”¹⁴. Aporta así A. Cioranescu su actitud particular euro-peísta a las dos parcelas de investigación a las que más ha dedicado su esfuerzo: la historia y la literatura.

En la primera, decía A. García Ramos, „se muestra como investigador celoso de su oficio que con mano libre y serena nos va descubriendo los secretos de la historia, y que nos señala con gesto preciso dónde acaba el mundo de los hechos demostrados para dar paso a las hipótesis”¹⁵. Con una rigurosidad científica encomiable, diferencia lo que es historia de lo que es mito, pero teniendo en cuenta que „el deber del historiador no es derribar los mitos, sino interpretarlos como tales, como hechos que van más allá de la realidad y, por lo tanto, son más fuertes que ella”¹⁶. Recordando a Mircea Eliade, para A. Cioranescu, „el mito, por otra parte, es tan necesario como la historia, o posiblemente más. Una colectividad que se asocia para construir una realidad común y proyectar un porvenir de todos modos incierto, necesita un modelo, una garantía trascendental; y el mito es un compromiso a nivel de la colectividad. No se funda en error ni en mentira, sino en su valor simbólico, que recoge la esencia de los hechos en una operación que resulta imposible a la historia, si la dejamos sola”¹⁷. Destaca dentro de la historiografía canaria porque sabe valorar en el discurso histórico la actitud hacia los acontecimientos relatados („la historia no es tan sólo un saco en que se enfundan los hechos: la historia es aquello que de los hechos sabe, imagina y piensa el historiador”¹⁸), actitud que coloca al historiador, como indica Todorov, en la „experiencia de los límites”, y consigue en sus ediciones la simbiosis entre „discurso histórico” y „discurso literario” de la que hablaba R. Barthes¹⁹, porque „en Cioranescu la erudición no cierra el paso al espíritu creador, ambos se unifican con admirable continuidad en el tiempo”²⁰. Sabe abordar la historia de un modo peculiar y leer sus estudios „constituye un goce simultáneo para la mente reflexiva y la sensibilidad estética”²¹.

Con estos puntos de vista, se acerca con sus ediciones y traducciones a la incierta protohistoria de las Islas y a la incipiente historia canaria que nació con la llegada de los primeros europeos hasta el siglo XVIII. A él debemos, entre otras, la edición de la *Historia general de las Islas Canarias* de José de Viera y Clavijo (1950), la *Historia de la conquista de las siete islas de Canaria* de Fray Juan de Abreu y Galindo (1956); junto a E. Serra Ràfols, realiza la traducción y edición

¹⁴ *El Día*, 20 - 11 - 1971.

¹⁵ *La Tarde*, 17 - 7 - 1959.

¹⁶ A. Cioranescu, *Le Canarien. Crónicas francesas de la conquista de Canarias*, SJC de Tenerife, 1980, pág. 12. Para él, „la mitología no contradice la historia, sino que la sitúa allí donde la llama su nivel fundamental, en la imaginación”, en „Viera y Clavijo y la filosofía de la historia”, *Syntaxis*, nº 4, 1984, pág. 65.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 73.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 59.

¹⁹ R. Barthes, *El discurso de la Historia*, en *Estructuralismo y literatura*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, págs. 37 - 50.

²⁰ A. Sánchez Robayna, *op. cit.*, pág. 14.

²¹ V. Doreste, en *El Museo Canario*, XVI, 1955, pág. 122.

crítica de *Le Canarien. Crónica francesa de la conquista de Canarias por Juan de Béthencourt* (1959 — 1965), y en 1959 traduce del italiano la *Descripción e historia del reino de las Islas Canarias, antes Afortunadas, con el parecer de sus fortificaciones*, de Leonardo Torriani, obras todas ellas continuamente reeditadas y fundamentales para la historiografía canaria.

Comentario aparte merece su bibliografía colombina. Con ella, dice, „pretendí algo difícil atrevido: resolver una dificultad con que tropiezan todos los estudiosos de la gesta colombina. La biografía de Colón plantea muchas dificultades y guarda muchas incógnitas, que nadie ha resuelto satisfactoriamente”²². Así escribe su libro *Colón y Canarias*²³, monografía que el mismo Pérez Minik elogiaba „por la concisión al presentar los hechos, por la mano maestra como los sitúa y los convierte en materia viva de historia y por la pasión desplegada al alcanzar ese punto imponderable, pero concreto y tangible, que encierra el conocimiento de la verdad”²⁴. Fruto de la misma investigación fueron los artículos *Colón y Canarias, ¿en rigor o sin rigor?* y *Cristóbal Colón y San Borondón*²⁵, así como la reciente monografía *Una amiga de Cristóbal Colón. Doña Beatriz de Bobadilla*²⁶.

Su interés por los hechos americanos le ha llevado a investigar sobre el conquistador del Perú *Lerino Apolonio, un „historiador de Indias” en Tenerife*²⁷; *La aventura americana de los hermanos Silva*²⁸; los *Conquistadores de Tenerife en el Río de la Plata*²⁹ y la sugestiva figura del Padre Anchieta (*La familia de Anchieta en Tenerife*³⁰ y *José de Anchieta, escritor*³¹).

Y dentro también del ensayo histórico, no hay que olvidar su *Historia de Santa Cruz de Tenerife*³², definida por los historiadores canarios como „una obra monumental, en la que los aspectos artísticos afloran con el resto de las facetas que constituyen el latido vital de la ciudad a lo largo de los siglos”³³, o por el crítico Pérez Minik como „una historia única en su género”³⁴.

Pero el mismo A. Cioreanescu ha dicho en varias ocasiones que todos estos trabajos de corte histórico le han apartado por completo de su verdadera profesión que es la de comparatista. Como crítico literario impartió el primer curso de „Literatura comparada” que se ha dado en España y que él define como „un estudio de la literatura por encima de las fronteras

²² *El Día*, 16 - 12 - 1979.

²³ La Laguna, 1959. Una segunda edición apareció en Santa Cruz en 1979.

²⁴ En *Colón y Canarias, La Tarde*, 24 - 9 - 1959.

²⁵ Publicados, respectivamente, en la *Revista de Historia Canaria*, XXVII, 1961, págs. 345 - 349 y en *El Día*, 12 - 10 - 1967.

²⁶ Editada en Santa Cruz de Tenerife en 1989.

²⁷ En *Anuario de Estudios Atlánticos*, XI, 1960, págs. 411 - 433.

²⁸ En *Anuario de Estudios Atlánticos*, XVIII, 1972, págs. 277 - 308.

²⁹ En *Segundas Jornadas de Estudios Canarias-América*, Santa Cruz, 1981, págs. 153 - 167.

³⁰ En *Revista de Historia Canaria*, XXV, 1960, págs. 1 - 54.

³¹ Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1987.

³² En cuatro volúmenes, articulados en dos tomos. El primero cubre el período que va entre 1492 y 1803; el segundo, entre 1803 y 1975. Ambos fueron editados en Santa Cruz de Tenerife en 1977 y 1978.

³³ C. Fraga González, en *Arte en Canarias: Estudios de la cuestión*, dentro del *Quinto Coloquio de Historia Canario-Americana*, vol. III, Las Palmas, 1985, pág. 53.

³⁴ D. Pérez Minik, *El Día*, 10 - 12 - 1978.

no sólo lingüísticas sino también políticas. Es una manera de ver lo que tienen en común los escritores, el conjunto de ideas que trasciende el formalismo literario puro : se trata de advertir, en definitiva, cuál es la influencia de cada creador. El objetivo no es buscar imitaciones, sino descubrir cuál es el proceso real de creación de una obra”³⁵. Con este precepto se acerca por primera vez a la literatura canaria con una pegueña reseña sobre Tomás de Iriarte y, aunque sus preferencias, como ocurriría con sus ensayos históricos, nunca han sobrepasado el siglo XVIII, en los últimos años también ha analizado la actividad de algún autor contemporáneo como A. Sánchez Robayna³⁶.

Recuerda en sus primeras anotaciones que „aquellos escritores canarios que han logrado crearse una posición en la literatura española se caracterizan precisamente por su cosmopolitismo”³⁷, por su universalidad, por su lucha contra el inmovilismo, por haber salido de sí mismos y haber emprendido — con las limitaciones que su época les imponía — una exploración y un intercambio con otras culturas fuera de las Islas. Analiza el ambiente renacentista en el que Cairasco o Viana escriben sus obras y después se detiene en la Ilustración, en Tomás de Iriarte, en el marqués de Villanueva del Prado y en Cristóbal del Hoyo, marqués de San Andrés. Es el mejor conocedor de la obra del autor del *Templo militante*, del que a través de más de treinta años de estudio, ha ido poco a poco poniendo al día su obra completa, resaltando su vocación italianizante y su faceta de traductor de Torcuato Tasso. La figura de A. de Viana señala que le interesó „por que cuenta una historia científicamente sugestiva y sentimentalmente bella. Con no ser poeta ha creado un gran mito : el mito de Dácil. Con pocos medios logró dar a su historia un ambiente que inspira cierta fe en el lector. Por eso, su mito ha prosperado y la gente lo ha llegado a creer”³⁸. Y en los últimos años edita *Madrid por dentro, 1743* de Cristóbal del Hoyo Solórzano, marqués de San Andrés³⁹, devolviendo a su lugar — como señaló A. Tovar — „una figura literaria que faltaba en nuestra historia de la literatura”⁴⁰.

En sus primeros años de estancia en las Islas. A. Cioranescu afirmaba que „todos los temas son unéditos, afortunadamente para el investigador. Es decir, siempre cabe decir más o decirlo mejor, o siquiera de otro modo”⁴¹. A lo largo de todas sus investigaciones lo ha demostrado : ha dicho mucho sobre la historia y la literatura canaria en temas que hoy ya no son tan desconocidos gracias a su trabajo, pero, sobre todo, ha abierto nuevos caminos y prometedoras perspectivas de la realidad a la que se ha acercado, aportando un moderno enfoque literario, una nueva interpretación de su dimensión mítica, un análisis del fenómeno de la intertextualidad y una visión abierta, profunda y europeísta de los hechos.

³⁵ *El Día*, 20 — 11 — 1971.

³⁶ *Luz dramática : la poesía de Sánchez Robayna*, en *Revista de Occidente*, nº 105, 1989, págs. 140 — 143.

³⁷ En *Tomás de Iriarte*, *Revista de Historia Canaria*, XVI, 1950, pág. 245.

³⁸ *El Día*, 20 — 11 — 1971. En 1968 publica en el Instituto de Estudios Canarios las *Obras* de este autor, definidas por R. Ricard como „une petite encyclopédie canarienne, qui constitue maintenant un ouvrage de base” (en *Bulletin hispanique*, LXXXI, 1974, págs. 230 — 231).

³⁹ Instituto de Estudios Canarios, Santa Cruz, 1982.

⁴⁰ En *Jornada*, 15 — 11 — 1983.

⁴¹ *El Día*, 18 — 4 — 1965.

UTOPIA AS A JOURNEY : DINICU GOLESCU'S CASE

MIRCEA ANGHIELESCU

When Constantin (Dinicu) Golescu published his *Insemnare a călătoriei mele* (Diary of my Travel) early in 1827¹, as the Romanian Principalities were emerging from the tight grip of Ottoman rule and looking for support not only to neighbouring Orthodox Russia, but also to the West (it should be reminded that a boyar delegation had appealed to Napoleon in 1802 to intervene in favour of their country), the book was regarded as a timely look to the civilized West. It was as much a diary which recorded the author's striking experiences about the way of life and the institutions of foreign countries as it was a challenge to the author's compatriots to shake off economic dependence, put an end to administrative chaos and cultural backwardness and set the country on the road to progress and welfare: "Many good and useful things for his nation's culture and land economy did he see and write about on his way across Europe . . . and if he puts them to work — to the extent a private person can do it — great benefits will the country reap", writes dr. Vasile Pop in a preface in the same year 1827. Two years later, in the leading article of the first issue of his newspaper *Curierul românesc*, I. Heliade-Rădulescu refers to the press reading habit of the man in the street in Western Europe by supplying an example from the same book: "To see how widespread newspaper reading is in enlightened Europe today, one should read the great chancellor Constantin Golescu's Travels to see that there, even ploughmen feel they have to live by the worthiness of the word". Therefore, for Golescu's contemporary fellow Romanians, the book seems to fulfill the same role as N. Karamzin's *Letters of a Russian Traveller* for its Russian readers a bit earlier, in 1791, which was "a highly authentic cultural presentation of life and manners in the major Western countries. It contains well organised descriptions of European architecture, art treasure, legislative practice, theatre, national monuments and nature's interesting phenomena"².

Rediscovered by Romanian literary historians only at the close of the past century, Dinicu Golescu impressed them by a conscience crisis that his book reflects, and by the admission that only when he

¹ Although the year 1826 is written on the title page, Golescu's book was published in the first half of 1827, cf. our notes in D. Golescu, *Serieri*, Bucharest, 1990, p. 355 -- 358.

² Roger B. Andersen, *Karamzin's "Letters of a Russian Traveller": an Education in Western Sentimentalism*, in *Essays on Karamzin*, ed. by J. L. Black, The Hague, 1975, p. 22.

saw what the administrative system was like in Austria, Germany, Switzerland where justice was dispensed in disregard of status or wealth and where natural resources were wisely developed, for the benefit of the state and the citizen, did he realise his past mistakes and unfair train of life as a big landowner and high official who had despised the real source of his vast riches and honours: the peasant — doomed to a miserable life by an unmerciful taxation policy: "I now remember and must confess to my mistakes! Not only did I not do any good, no matter how little, for my country to thank it for having fed my parents and my grandparents, made them rich and honoured them, but from my first office up to the last I never stopped collecting unlawful taxes from these people who do not even manage their daily food. Seeing that this no longer happens elsewhere in the world, I must say with a pang of regret how happy are my fellow countrymen who did not do like me . . ." The shock of revelation made him sorry, suggesting to his conationals (i. e. the boyars who shared his status) a firm change of attitude, more reasonable and humanitarian, inspired from the generous principles of the Enlightenment: "the time has come for us all, from the highest down to the lowest, to exchange this alien coat for that of charity, unity and virtue, for everyone to serve one's country as happens throughout Europe. Instead of undeserved gains we can make incomes by shedding idleness away and by concerning ourselves with our own estates, removing luxury and opting for thriftiness. Only by so doing will we be truly honoured and happy, and undoubtedly in a matter of years the people will enjoy the same status as all other European peoples. It can only have a true image of itself when we increase school revenues to the model of other peoples and when young foreign-language speaking noblemen set up a society no matter how small for the translation of useful foreign books, etc."

The pathetic tone of these confessions made a deep impression on Pompiliu Eliade, the first Romanian literary historian who dwells at length on the author's "changement radical de l'esprit" and on his travel accounts which "nous fait assister en premier lieu à la naissance même de l'esprit de son auteur ou, si l'on veut, à sa métamorphose complète, rapide et définitive"³ (and further on: "Enfant au moment où il traça la première page de son livre, le boyar Goleșcu était décidément un esprit mûr au moment où il en rédigeait la dernière"). This judgement which creates the idea of the author's dramatic conversion and his conscience-examination after the journey to the west, favoured by the psychologist critique fashion at the end of the 19th century, has endured to this day, sanctioned by the highly respected critic George Călinescu who views the author "deeply shaken" by his journey that takes him "from one emotional state to another, from amazement to shame, and from apathy to a fierce will for improvement and advancement" in what was a sharp "change of opinions" during that travel that the book records⁴.

Dinicu Goleșcu's book has been regarded to this day as the record of a change of conscience, occurred in the very time of his journey; how-

³ Pompiliu Eliade, *Histoire de l'esprit public en Roumanie au XIX^e siècle*, t. 1, Paris, 1905, p. 176 — 177.

⁴ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucharest, 1941, p. 85.

ever, a closer look at the book discloses details that put it in another perspective and in another class. First of all, historical facts do not support the author's self-drawn profile, which casts a doubt about his dramatic conscience crisis. So, for instance, an 1811 act shows that Golesecu in his capacity as head of Argeş county applies to the princely diwan (or cabinet) for permission to buy corn from Transylvania for the residents of his county in a poor harvest year in order "to do them good, because that was his duty as a governor and as a man" for purely philanthropic purposes, "for the benefit of residents, at no profit of his own"⁵. Later on, his attitude to Tudor Vladimirescu's revolution of 1821, a largely peasant uprising, is not hostile, but rather supportive, either directly (he is the only high boyar to negotiate with Vladimirescu in an early stage of the revolution) or through mediators. A couple of years before the book was published he was a subscriber and a supporter too of several educational publications and an active promoter of a literary society at Braşov, in 1822, that had among its aims the publication of a dictionary. But even in his book there are hints that should have arrested the literary historian's attention: reminiscing on his first office, he graphically describes the realisation of the difficulties that lie ahead of a conscientious office-holder: "When I was first appointed governor and saw the supervisor and the secretary coming in with piles of papers I was supposed to read, make my decision on and authenticate with my signature, I began to shake. And when, the next day, twenty heirs came with chestfuls of acts two-three hundred years old for me to find who the first heir was and see in how many shares the estate was divided in order to rule what each heir's share was, I was left speechless, cursing the hour when I accepted the post, because only then did it dawn upon me how many things the governor must know, which makes him no different from a prince in his own county ...".

So, if there was a crisis of conscience, if a drama took place in the author's inner self, it happened in his early youth, at about 1808—1810, when he filled his first posts and realised the abuses, wrongs and lack of interest that burdened the peasant and made agriculture unprofitable, and his book of 1827 is the late reflex of his anterior experience, not the direct one, of his travel to the West. Therefore, the author's own image as it appears in the book is fictitious pursuing in all probability to give its readers the model for a conversion he would have favoured, for a willing change of attitude, as the only way Golesecu saw for democratic reforms that were long overdue in his country. The author had to win over the high boyars, his peers, to a reformist programme he outlines in the book comprising every good example he had discovered in the West. However, he stood few chances to win them over by lashing out at them or publicly admonishing them; by depicting himself as a repentful sinner, he stood far better chances of success. But this fiction changes our view not only of the author's position to this own account, but also of the book as a literary achievement: if the hero of the book, the teller, the confessor is not the author himself, but an alter-ego of his, then the latter is no longer a concrete, historical person, but a literary character and the book can

⁵ I. Cojocaru, *Documente privitoare la economia Țării Românești*, t. 1, Bucharest, 1958, p. 102 — 103.

no longer be regarded as a travel diary: it is a pseudo-diary, a kind of philosophical novel in the guise of a travel diary.

In fact, the travel notes are not written during the author's journey through foreign countries gradually recording — with the eyes of his fictitious character — places and people that Dinicu Golescu saw, as it was thought. Reaching Pressburg (Pojon, Bratislava today) before Vienna, Golescu writes: "I was lucky to witness there the coronation of emperor Francis II's wife as empress of Austria, in the year 1825 on 25 September" which is followed, in an apparently chronological order, by the account of his Viennese visit which, however, had happened in summer "when the emperor was away, and so were all high dignitaries who had left for the spas or for their country homes, and the merchants, too: not few of them were at Pojon where preparations were made to crown the empress", an event he had described a few pages before which had apparently taken place before. However, we realise he was in Vienna in summer and in Pressburg (Pojon) where he witnessed the coronation in autumn, on his way back, which is inferrable also from his notes on Graz, on his way out of Austria at harvest time, therefore in July, "and when I returned it was ploughing time" therefore September. Many such examples can be found in the book. The author weaves into the account of the places he visits abroad experiences and facts that happened at different times on his journey to central Europe and on his return, therefore what he writes is not a travel diary, but a narration of his journey, an "ideal" journey made of different bits that serve the avowed central aim of the book, namely to show his fellow countrymen what is good and worthwhile copying from abroad: "How could I, having eyes, fail to see; seeing, not to notice; noticing not to make comparisons; comparing, not to reveal the good and to wish to tell it to my compatriots?"

It has long been remarked that Golescu was insensitive to beauty — natural or even artistic — since his opinions on the paintings he saw in famous galleries in Austria and Italy were rather built on morals: he praised the theme and the educative value of the work of art above all, whence the conclusion that he lacked an artistic education as well as sensitivity, which ranked him below his predecessor Karamzin, who had both. Obviously, Golescu's artistic education was almost nil, or rather it was limited to Aristotelian principles still held in high regard at the Greek Academy in Bucharest where art were appreciated as *tehne*, as skill, rather than originality, and nature was praised artfully, and likened to a product of the highest symbolic reduction: a map (even though Golescu, who visit Rousseau's house in Geneva, appeared elsewhere sensitive to a melancholic natural landscape).

Unlike Karamzin, the Romanian traveller does not put down forthrightly his impressions of such places and people as he saw during his journey, or rather he does it very seldom, because this is not his aim: instead, he looks for examples or organisation or operation of institutions that his country needs, each detail tends to add to a world that could set a model of civilised and welfare-conducive way of life for the Romanian reader: the city postal system ("how very necessary it would be for

us. . . , so that people may no longer shiver in halls awaiting an answer, or come twenty times for just one and the same problem. . . ”), schools of various kinds, the women’s unostentatious clothing (“whoever looks at the most highly born ladies in Vienna and at our third-class ladies, may think the Viennese are poor and ours millionaires, whereas the opposite is the truth: the former are wealthy but dislike luxury . . . , as ours are poor yet they would rather get themselves into debt to buy a dress. . . ”), etc.

However, such remarks on what he had seen as the above may also raise the question of their objectivity, since one would find it rather difficult to accept the idea that high-society ladies in Vienna in 1825 were dressed in an unassuming fashion or the absence of all critical remarks in the Romanian author’s book where he could at least in part repay in kind for the many humiliations he had felt when comparing things at home and abroad. So, Dinicu Golescu chose from the beginning to put down only what he thought was good from what he had seen in the West, or rather what could set an example for his countrymen. Unlike Karamzin, who praisingly records in his *Letters of a Russian Traveller* also things which in his opinion were unfit for his native Russia (for instance the British political system), or even notes down critical remarks (the canals in Berlin are smelly, the roads to Frankfurt are bad, etc.)⁶, Golescu concentrates only on what he could consider as “perfect”, as fitting in his construct. In so doing, he depicts a Europe – little known to his compatriots – that borders on the ideal hence that does not exist as such; what he depicts is in fact a Utopia. The author’s dissertations in which remarks on a specific institution or establishment are interspersed with considerations on its benefits in terms of economic efficiency or a better more balanced society (which in the last analysis down to efficiency as well) are set forth in special chapters entitled *Curîntări deosebite* (“Special speeches”). They often resemble the didactic picture drawn by Mentor to Idomeneus to show how Salente could become a true kingdom of reason and happiness in Book Ten of *Télémaque*. Translated into Greek in the first half of the eighteenth century⁷, and into Romanian later in that century, Fénelon’s book enjoyed widespread circulation in Romanian intellectual quarters⁸ and could not be unknown to Dinicu Golescu. To him it must have been as much a guide to utopian society set on reason, as an example of how social utopia could be depicted in the guise of a journey.

As a matter of fact, Fénelon’s book supports two main points of Golescu’s social programme by blaming luxury for extravagant spending which drove society to poverty, and preaching a return to farming

⁶ J. L. Black, *N. Karamzin and the Russian Society in the Nineteenth Century*, Toronto, 1975, p. 15; see also N. M. Karamzin, *Письма русского путешественника*, ed. by Iu. Lotman, N. Marchenko and B. Uspenskij, Leningrad, 1984, p. 34, 90, etc.

⁷ Ariadna Camariano-Cioran, *Les Académies principières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Thessaloniki, 1974, p. 647.

⁸ Ileana Vărtosu, *Istoria unei cărți: ‘Întimplările lui Telemac’ de Fénelon și circulația ei pe teritoriul românesc în sec. al XVIII-lea*, in *Revista de istorie și teorie literară*, XXVIII (1979), nr. 3, p. 365 – 379.

to achieve welfare and a sound education -- of the mind and of the body. This latter idea at least may be traced further back, to Xenophon's *Peri Oikonomia* -- highly thought of by Golescu who had translated it shortly before his *Însemnare a călătoriei mele* appeared and included it in his commented anthology for school use *Adunare de pilde* (Buda, 1826). Both ideas, which pursue first of all to achieve a human moral ideal, are actually part of an ideology that Western European thinking had dismissed by the time the Romanian author upheld them. Fénelon's criticism of luxury voiced the position of a waning class of landed nobility which was prompted by economic reasons above all, namely the impoverishment and decline of the big landowners' class which was characteristic for France at the close of the seventeenth century⁹. Xenophon's plea for farming (along with a criticism of town life and the trades) had been shown to lead to the acceptance of a closed, family-type economy and its human ideal to be the "gentleman-farmer" whose close farm-stead was self-sufficient, hence did not favour exchanges, trade, or production specialisation¹⁰. Those tenets that the author upheld, probably because the high reputation that certain books enjoyed in his formative years but also because of their moral value, were sharply opposed to the modern principles of economic progress expounded in the same book which praises the sense of action of the people in the visited countries, the freedom of trade which is made easier by the banking system, the expansion of communications (the steamship, water shipment down rivers and canals, etc.), and which urges the development of a national industry to revert a trend for cheap raw materials exports and costly manufactured imports.

However, this is not the only contradiction in Golescu's book, and it is hardly characteristic of him alone; it was probably the result of historical conditions in Eastern Europe. At about the same time when Golescu wrote his book, in Hungary count Stephen Széchenyi wrote his economic pamphlet *Hitel* (The Credit, 1830) in which, starting from altogether different circumstances and in another form than his Romanian contemporary chose to use, a similar body of principles is set forth: a nation may advance only through culture and schooling, individual prosperity is the only way towards national prosperity, good justice and good administration may lead to a better social performance, and the future of the economy hinges on the growth of agriculture and commerce. It may be interesting to note that Széchenyi who was a cultured man and who appeared -- just like Karamzin -- to find the British model as the most attractive, resorted time and again to examples he had come to know during his previous travels to the West¹¹, in 1822 and 1825, which is what Golescu also did. Which is just another proof of the close link between a social utopia as a model for a better society and travels abroad. As a matter of fact it has

⁹ R. Galliani, *L'Idéologie de la noblesse dans le débat sur le luxe, in Études sur le XVIII^e siècle*, éd. par R. Mortier et M. Hasquin, t. XI (1984), p. 53.

¹⁰ Leo Strauss, *Xenophon's Socratic Discourse. An Interpretation of the 'Oeconomicus'*, Ithaca and London, 1970, p. 115 -- 116.

¹¹ Suzanne Balpataky, *Stephen Széchenyi and his Socio-economic and Political Ideas*, Toronto, 1972, p. 106.

been remarked before that the kind of description in a utopia is very similar with that in travel notes¹², being placed in an outer paradigmatic plane which rules out historical motivations, hence the specifics, the particularities.

With facts of life which he selected to prove his case, the author makes a utopian construct the role of which is to strike a nostalgic chord in the reader, a yearning for that imaginary land, now set in the past of the golden age, now far away in space where the ideals of organisation and rational life do not have to cope with specific obstacles of a specific situation, like that in his own country. Golesecu who may have thought to give a practical social and economic model, actually remains within the confines of literature; yet, it is this literary model that appeals to the readers' emotions and enthusiasm and makes them contemplate change, which is the driving force of action. Only by getting into literature can political utopia add hope to reason¹³.

¹² Alexandre Gioranescu, *L'Avenir du passé. Utopie et littérature*, Paris, 1972, p. 65.

¹³ Alexandre Gioranescu, *Op. cit.*, p. 273.

THE ROLE OF CHURCHES IN THE DEVELOPMENT OF HUNGARIAN BAROQUE LITERATURE

ISTVÁN BITSKEY
(Debrecen)

It can hardly be denied that church systems and writing (*religio* and *literatura*) did have a tight interrelationship as early as during the centuries of the Middle Ages, i.e. during the systematic formation of European Christendom. In spite of the well-known fact of Latinity dominating medieval religious writing, the tendency of vernacularization (i.e. mother tongues gaining more and more space) is something recent researches come to emphasise more and more. This is especially true for Hungary where — as Andor Tarnai puts it — “Hungarian language *was* strengthened by the School of Latinity” and “in the pre-*Mohács* era: adaptations of religious bases, meant for the public, were getting to the forefront.”¹ With the due consideration of the linguistic level of late, medieval, Hungarian religious writing, it is undeniable that (all previous merits regarded) the Reformation brought about a decisive, more important than ever before, change in the development of vernacular/home tongue writing, too.

THE REFORMATION AND MOTHER-TONGUE WRITING

Erasmus's linguistic-educational program must be mentioned here, as a premise, since, without that, no crystallization of the Lutheran-Melanchthonian linguistic philological theses could have come into being. The activity of the three “Erasmian” Hungarian Bible-translators is well-known enough; it has amply been commented upon by historically-minded, literary criticism². Their standpoint may be different, still, preachers, coming home from Wittenberg, maintain relatively similar ideas, namely: “the Holy Scripture should be presented to the Public in Hungarian, since Salvation can be achieved only by way of rightly interpreting the Bible”³. The program and the problem is still undecided (till our days) when we raise the question: how shall we

¹ Tarnai Andor, “A magyar nyelvet írni kezdik”. *Irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon*, Budapest, 1984, p. 276.

² Balázs János, *Sylvester János és kora*, Budapest, 1958; A *History of Hungarian Literature*, ed. by Tibor Klaniczay, Budapest, 1983, p. 50 – 51; Lóránt Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature*, Oxford, 1981, p. 35 – 36.

³ L. Czigány, *op. cit.*, p. 39.

interpret the thesis (the Bible should be read by everybody) if we also consider 16th century Hungarian living conditions? One of the proposals says that "this programme always remained to be a mere *common-place* -- even if theoretically suggested and often mentioned -- as far as translations are concerned, there were no translations that would have evoked some 'thirst for reading' and practice never ever 'realized' the often mentioned theory".⁴ Another, more often shared viewpoint is that reading the Old and the New Testament -- individually and in one's mother tongue -- even in 16th c. Hungary did contribute both to individual and, especially, literary developments and furthering energy.⁵

The reference to this rather pertinent debate, concerning the problem posed, is not to propose the one and real solution. This writing aims only at re-considering the importance of studies dealing with 16th c. Hungarian "Bible-reading culture"! As it happened, the Hungarian book-producing system got a fair enough philological evaluation⁶, whereas we know far less about the *reception-aesthetics* (aspects of the reader) of the same period! Almost needless to say: reading habits must have played a very important role in the development of public views, public opinion, as well as in that of the Hungarian language. It would be just as well to somehow get to know about the book-selling and -- buying habits. After having gathered the items of book-lists and possessors' remarks -- in process, right now -- we might get an access to an almost full list of 16th c. overview of Bible editions and their possessors (WHO WAS WHO? and to what extent did they immerse themselves in studying the Bible?). All this as far as the century of the Reformation is concerned. Before getting the hypothetical/final results of this research -- quite a long time, I should say -- I think, I might contribute to the general debate with a special aspect of mine. I happened to have found a kind of "double nature" in the individual "reading versions" of the Bible -- i.e. both in the "Catholic" and the "Protestant" versions. It was suggestive enough for me, and I tried to differentiate between printing, reading, etc. factors. Theoretically speaking, theologians of each basic religion suggested that the holy texts should be studied in one's mother tongue so that the already existing translations should also find their possessors. It was for the purpose of individual reading that both the *Vizsoly-Bible* (1590) and the Catholic, *Káldi Version* (1626) had been created. On the other hand, each congregation was afraid of innovation, was ready to defend its supposedly right interpretation and was scared of yet newer and newer ones. This fear was very natural, right in the century of confessions, when new and new, vernacular translations came into being -- all around Europe: from Iceland to Poland. The Catholic party was not actually afraid of the Hungarian version of the Bible getting publicized; the need for translation had been urged by István Szántó as early as in the 16th century. The anguish came rather from the fear that the Holy Scripture

¹ Péter Katalin, *A bibliaolvasás mindenkinek szóló programja Magyarországon a XVI. században*, in *Tótfalusi Kis Miklós előadások*, Debrecen, 1985, p. 124 -- 125.

² Köszeghy Péter, in *Iradalomtörténelmi Közlemények*, 1986, p. 466 -- 468.

³ *Régi magyarországi nyomtatványok*, 1473 -- 1600, ed. by Borsa Gedeon, Budapest, 1971. The first volume contains the publications issued prior to the year 1601 in Hungary in any language or abroad completely or partly in Hungarian.

might get into non-professional hands and — by way of translational variations — Christianity might get into an even more divided situation. Like Péter Pázmány has remarked: “whoever commands Hungarian language is likely to understand each word of the Hungarian Bible, still he may not understand the *meaning* of sayings and metaphors, several times”.⁷

Quite an amount of detailful research seems to be still necessary in the realm of 16th century Bible readings and interpretations of various Hungarian congregations, in order to clearly see all the links between the *Scriptura Sacra* and the — then — Hungarian literature! One thing, however, may be taken for granted, namely: that there was a rapid growth and spreadth of *printed* publications following the appearance of the Reformation (especially in the decades called as “golden” ones of our literature: 1570 — 1600). And — as Tibor Klaniczay puts it — “this huge amount of mother-tongued texts made it possible that [literaturewise] mother-tongue came to be respected; the texts helped to form, and enlarge the stylistic treasury of the home-language, thus providing the opportunity for works of art to come into being, at all”.⁸

The eminent role of the Reformation, displayed in the history of Hungarian literature, is undoubtable. Even so, research still must make its own efforts to find out about details of particular interconnections which might give a more “realistic”, or else: sensible, picture of the pertaining phenomena.

Another significant, yet perhaps less researched question is to what extent Catholic Church strivings served the development of our Baroque literature. To answer this question seems to be an even more difficult task, that is why I try to concentrate on these problems, as follows:

CATHOLIC RENEWAL AND HUNGARIAN LITERATURE

It is a well-known fact that most theologians' opinions, concerning the quality and the results of the *Synod of Trident* (1545 — 1563) differ a lot from each other. The different viewpoints also represent different attitudes⁹. One thing, however, seems to be sure: whether we interpret it as a “reform-Synod” or as the rebirth of conservative tendencies, it still is important as a milestone in European Church-History. Catholicism, reconstructing itself after the Synod, had to achieve new scientific syntheses as well as new literary products, once it was to rival Protestantism, as such. But, just like in the case of Protestant Churches, having strengthened their issue by the end of the 16th century, the *post-Tridentarian* Catholicism *was* to communicate that their interpretation meant a service applicable both for *ars* and *scientia* and for *dogma* and *pietas*. This was what contemporary Catholic science and literature had been striving for — this or another way . . .

⁷ Pázmány Péter, *Osszegyűjtött művei*, vol. 5, ed. by Kiss János, Budapest, 1901, p. 649.

⁸ Klaniczay Tibor, *A reformáció szerepe az anyanyelvű irodalmak fejlődésében*, in *Hagyományok ébresztése*, Budapest, 1976, p. 308.

⁹ Hubert Jedín, *Katholische Reform oder Gegenreformation?*, Luzern, 1946.

Hungarian phenomena ought to be interpreted from the same viewpoint. It was Miklós Telegdi, the first important Catholic writer who—rivaling with the representatives of the Reformation—could really produce rhetorically balanced, Hungarian prose to defend his (Roman Catholic) viewpoints. His three volumes of collected sermons appeared a decade and a half after the “Trident Consilium”, yet no “scent” of the synodical system can be felt on them¹⁰. This is understandable enough, if we take into consideration that its spirit, in Hungary, came to be decreed much later and that the idea of conciliation was getting its real stress only in the course of Péter Pázmány’s church-forming activity. It is a regrettable fact that Miklós Telegdi, our first Catholic debater, has not got a commenting kind of acceptable study of his activity as yet, although his lifework would also deserve a modern approach.

Different is the case with Péter Pázmány. Recent studies concerning his activity may be dated back to 1970: that is when Miklós Öry’s study of Pázmány’s studying years appeared, which was a work to open new perspectives for the survey of the life and works of the “Hungarian—cardinal—Cicero”.¹¹ In the past two decades¹² a whole series of studies, comments and textual commentaries came into being, and the fill-up of the gaps seems to have been continuous, too. It is especially welcome that a separate monograph on Pázmány, as a theologian, has also been created by Ferenc Szabó— which means that the very territory not as yet covered by modern research has at last got a real expert¹³.

It demands no special proof that Pázmány’s lifework is highly valuable not only from the standpoint of histories of church, politics etc., but also as seen from the perspective of the entirety of Hungarian intellectual life. He, too, practised his pen in order to propagate *dogmas* and *piety* and creeds and improving the *morale*, but all these noble tasks went hand-in-hand with high-quality Hungarian writing and stylistics. This is why his debating writings, as well as his sermons, became “works of art” as well.

But the same Pázmány (who translates and amply quotes from Latin) gets an appraisal from most recent researches: “While evaluating Pázmány’s quotations we can admire both the freely adaptive yet Hungarian-minted translation as well as the sovereign author”¹⁴.

¹⁰ Telegdy Miklós, *Az evangéliumoknak. . . magyarázatllya*, vols. I—III, Wien-Nagyszombat, 1577—1580.

¹¹ Öry Miklós, *Pázmány Péter tanulmányi évei*, Eisenstadt, 1970.

¹² Bitskey István, *La Baroque édifiant dans l'œuvre d'un archevêque hongrois, Peter Pázmány*, in *Baroque*, Montauban, 1978, p. 35—47; idem, *La predicazione, uno dei generi principali della letteratura barocca dell'Europa centrale*, in *Venezia e Ungheria nel contesto del barocco europeo*, Firenze, 1979, p. 287—303; idem, *Péter Pázmány: Cardinal, Statesman, master of Hunarian prose*, in *The New Hungarian Quarterly*, no. 109, Spring, 1988, p. 67—71; idem, *Pázmány Péter*, Budapest, 1986; idem, *Der ungarische Cicero-Kardinal*, in *Bücher aus Ungarn*, 1988, no. 2, p. 9—11; Öry Miklós, *Kardinal Pázmány und die kirchliche Erneuerung in Ungarn*, in *Ungarn-Jahrbuch*, Bd. V, 1973, p. 76—96; Szabó Ferenc, *In memoria di Péter Pázmány*, in *Rivista di Studi Ungheresi*, 1987, pp. 41—54.

¹³ Szabó Ferenc, *A teológus Pázmány*, Roma, 1990.

¹⁴ Lukácsy Sándor, *Pázmány fordítói elvei és gyakorlata*, in *Iredalomörténeli Közlemények*, Budapest, 1990, p. 16.

Which statement is true, but which may lead to yet another conclusion. If Pázmány happens to have been not only the starter but an eminent representative of Hungarian Baroque prose, then his further impact on posterity would deserve yet more attention than had been attributed to him ever before. There is a sample, though, which contemporarily enough, points out e.g. Pázmány's influence in the sermons of Kelemen Didák (1683 – 1744)¹⁵; still we would need even more analyses to be able to draw the developmental lines of our Baroque prose in a more punctual way.

The collections of the Cardinal's sermons – no matter what – served as an example for preachers up until the end of the 18th century. These preachers took over his heritage; meaning: his vocabulary, constructional mode and systems of viewpoints. It would be worthwhile to investigate the sermons delivered by János Taxonvi (1677 – 1746) János Gusztinyi (1718 – 1777), and others. . . . Philological data might or might not strengthen, or else change, this common opinion.

Beside the "Father of the Hungarian prose", several 17th century authors might be mentioned as *innovators* of the era and to whom we still owe philological debts. E.g. Mihály Veresmarti (1572 – 1645) – who seems to have been one of the greatest figures of convertites of Re-Catholicization and whose *conversion* had offered quite a number of psychological, religion-oriented, theological and philological questions – not to mention the recently changed ones! As far as conversions in the 17th century are concerned, an extensive, international research has been dealing (especially conferences of French religionists)¹⁶ with pertinent examinations of pertinent phenomena. Which is again to say that Hungarian research should also farther its investigations towards conversing-history of this kind.

It may be a randomly, yet somewhat connectible enough, raised question: what prompted some of the secular persons [nobility and aristocracy] to contribute to theologian debates, without their having the pertinent education. One example is that of Miklós Esterházy the State Chancellor who wrote a discursive letter to Ferenc Nádasdy, concerning "who should we follow, while interpreting the Scripture, so that we should remain in True Faith and not fall into Heresy".¹⁷ His own comment upon his own undertaking sounds as follows: "Altho' I'm not officially prepared to comment on very prepared Learners' Scripture-knowledgeable – written products. . . nevertheless. . . in thirst of Your Excellence's enlightening of all these (seemingly similar to that of mine), I ought to set myself to a similar work, maybe unfit for my poor self. . .".

We seem to have no reason to doubt the Lord Chancellor's words. In fact he *did* immerse himself into a task that was not in coherence

¹⁵ Ocskay György, *Pázmány hatása Kelemen Didák prédikációjában*; idem, 1982, pp. 436 – 448.

¹⁶ Levi, A. H. T., *La psychologie de la conversion au XVII^e siècle: de François de Sales à Nicole*, in *La conversion au XVII^e siècle*, Centre Meridional de Rencontres sur le XVII^e siècle, pp. 19 – 29.

¹⁷ Esterházy Miklós, *Értekezé levél*, Pcut. 1852, col. 7.

with his previous education. We cannot, however, neglect interpreting and causating this very phenomenon. We may not be far from actual truth, when saying that 17th century Hungarian, religious writing *did* possess a sense of spiritual re-consideration (self-recognition; attempts at trying of re-discovery of the Self) — all manifesting themselves in literary productions. The same inspirations seem to have prompted Veresmarty and Miklós Esterházy. The essence of both messages is religious debate — individually put not only in the debative language of discourses — but based upon *individual* convictions. This immersing into one's conscious, this meditating-musing attitude seems to be typical for Hungarian Baroque prose.

Yet another important task of the research of our Baroque, Church prose is to counterpose our devotional literature with those abroad: i.e. with Latin, Italian, German or other sources. An important field for analysis, for example, would be Bálint Lépes' series of meditations very rich in colourful, baroque descriptions and in almost innumerable enumerations. This work could be contrasted to Gabriele d'Inchino and Antonio Duleken's publications.¹⁸ Several other Baroque Church writers might also be mentioned — of whose European orientation we should know better. Just one of the examples is András Illyés, (1637 — 1712) one of the most popular Catholic writers of the end of the 17th century. This is how he looked back upon his beginning of his career: "While being a IInd, IIIRD, IVth year theologian in Rome I had written two huge books in Italian, composing them of various great Italian authors and summarizing the lives of saints, which I came to explain in Hungarian parishes although I could not have them printed then."¹⁹ The two successful books of András Illyés get an illustration from this biographical note. As an *alumnus* of Rome he had excerptized the Toledo theologian, Alonso Villegas's *De vitis sanctorum*, I — V. from its Italian version, then at home he produced the Hungarian version ("ex italico idiomate") and finally he published it, too, with the title: "The Example or Mirrour of Christiane Life" (Nagyszombat, 1682-3). It became a "bestseller" of the period. Three other re-editions followed: 1705-7, 1742 and 1711. Our literary history regards it as a non-doubtfully basic work of "romance-like piety".²⁰

His other source for his other book is also documented by himself. He bought it in Rome. It was the Italian translation of the Spanish Jesuit, Alonso Rodriguez' meditational book — widely read in Europe —²¹ and it served as a basis for his Hungarian version: "The Practice of Christian Good Deeds and Becoming Perfect" (Nagyszombat, 1688). Although he did possess — as he says — a Latin text as well, he rather followed "the Italian author in his usage of words and verbs".

¹⁸ Don Gabriele Inchino, *Prediche sopra i quattro novissimi*, Venezia, 1601; *Conciones de quater hominis novissimis*. . . interprete F. Antonio Dulcken. . . , Coloniae Agrippinae, 1609.

¹⁹ Illyés András, *Megröndített íge*, Nagyszombat, 1691, Preface.

²⁰ *A magyar irodalom története*, vol. II, ed. by Tibor Klaniczay, Budapest, 1964, pp. 422 - 423.

²¹ *Esercizio di Perfettione et di Virtu christiane*. . . tradotto dalla lingua Spagnuola nell'italiana dal Segretario Tiberio Putignano, vol. I, Roma, 1617; Vols. II — III, Milano, 1619.

This characteristic work of the Spanish Baroque thus came to us through Italian intermediation. The way of intercommunication of ideas like these seems to be typical for our Baroque prose.

This all warns us that our pious, Baroque literature must be researched from the possible standpoint of potential, or real, foreign sources. It is a must to survey the methods of adaptation as well as the evaluation of peculiarly Hungarian, stylistic strata; just like in the case of András Illyés. It may be taken for granted that it is not only literary history, but also religion-researching ethnography, history of theology, history of linguistics and several other disciplines could profit from thorough analyses of works of this kind. Yet another question is: where and when the tendencies — to become typical for the 18th century — appear in Hungarian Church Literature, foreshadowing the laymen's viewpoints. Ferenc Biró has just recently maintained (regarding the pre-Enlightenment period) that: "those were the days when everyday allusions came to the forefront even in religious literature" — which means that Religious Thought seems to have turned towards the activity of the Average Believer"²².

To point out the right time of beginning, to register certain phases is possible only if we re-search our late Baroque Church literature from this standpoint as well!

INNER REFORMS OF CONGREGATIONS AND THE LITERATURE

My brief survey must touch upon each Church's inner strivings for whatever reform. These were usually connected with national intelligence and literature. From time to time, several studies have dealt with the impacts of *Puritanism*, *Pietism* and *Janzenism* on Hungarian Thought. Nowadays, it looks like bringing all these facts together might result in a sceptical view of all these. Those acquainted with the Baroque — despite the very different historical facts — might, perhaps, realize, both the co-incidences and the differences of the Period. Nevertheless, comparative studies of this kind seem to be fruitful to me. They *might* shed light on aspects that must have been common, or else: identical, as far as the three important churches/the Catholic, the Evangelical and the Calvinist/were concerned.

If we turn our chronological attention towards intellectual strivings, appearing at home, and striving for inner innovation, the first thing we must mention is Puritanism. Literary history says that its first, important literary document was that of Pál Medgyesi's translation of *Praxis Pietatis* (Debrecen, 1636) within the circles of the Reformed Church. Concerning the keywords of the "Anglicist" version of Calvinism, the oftenmost categories are: individual consciousness, belief and conversion, self-command, obedience towards the church, family and folks, a democratic-presbyterian system, social consciousness, mother-tongued education, "schools to keep and schools to raise". Hereby it is enough to refer to the names of János Apáczai-Csere, János Tolnai

²² Biró Ferenc, *A barokk és a felvilágosodás köztül*, in *Irodalomtörténet*, Budapest, 1990, p. 224.

Dali, György Komáromi Csipkés, Sámuel Köleséri — but then the *Sárospatak*-activity of COMENIUS (and his “Didactica Magna” or his “Gentis Felicitas”) also comes to this front. Puritanism — and following its tradition; in several aspects; coccejanism and carthesianism — had brought about the deepening of progressive notions in religious life, in the church-structure, in education and literature. This tendency strove for a somewhat more *bourgeois*-like attitude, it contributed to the strengthening of National Educational Walls! Recent studies concerning this problem also attest to this hypothesis (see: Imre Bán, Géza Katona, János L. Györi).²³

After all, if we turn our attention towards pietism, then, once again — with due respect to German and Hungarian secondary literature — inner and individual belief, reading the Bible, “far from the madding crowd”, etc. sorts of attitude can be read in the interpretations²⁴. Elsewhere, we can read about the domination of *too* individual, *too* psychological religiousness, about the “pious-sentimental” feelings and about the right to process religion in one’s mother tongue.²⁵ It has also been acknowledged by researchers of intellectual and religious history that the Protestant intellectual strivings tried to get rid of “sectional borders”. Hand-in-hand, reflecting upon each-other, they opposed even to their own extremes (orthodoxy) and conventions. Let me just mention here the names of Kata Bethlen (biographer), or Szidónia Kata Petröczi (poetess). Their world-views both synthetised, sort of, various tendencies of Protestantism, i.e. mysticism and rationalism, depth-feelings and practicality, self-reproach and collective-congregational reproach.

In the last years of the 17th century, PIETISM, quickly spreading, appears both among the Transylvanian Saxons and the Upperlands’ German and Hungarian intellectuals. It achieved merits both in the sphere of mother-tongue-cultivation and in its being scientifically commented upon. The — so-called — Carpathian Basin has got new kinds of colors — not that it had not been rich enough before, either.

If we try to comeasure these trends of feelings and thoughts within the realm of Protestantism, should not the apparently parallel (or else: synchronic?) phenomena of Catholicism be appreciated as being almost the same? (Cf. “muratorianism”, “quietism”, “jansenism”, etc.). Ferenc Rákóczi, II. and Kelemen Mikes seem to have had a rather tolerant religious attitude, which may well have been suggested by their readings in *Rodostó* (i.e. French, Jansenist book-material, or else the more practical and feasible ‘moralities’ of *Ferenc Faludi*, the ‘maecenatura’ for 18th century arts and sciences, the establishment of high

²³ Bán Imre, *Die literatur — und kulturgeschichtliche Bedeutung des ungarischen Puritanismus des 17. Jahrhunderts*, in *Rebellion oder Religion?*, edd. Peter F. Barton und László Makkai, Budapest, 1977, pp. 75 — 88; Káthona Géza, *Tofeus Mihály korá szellemi áramlataiban*, in *Irodalom és ideológia a 16 — 17. században*, Budapest, 1987, pp. 401 — 425; Györi L. János, *Az exemplumok szerepe Tofeus Mihály sziklármagyarázataiban*, in *Studia Litteraria*, Debrecen, 1991, pp. 79 — 90.

²⁴ Kosáry Domokos, *Minélűdés a XVIII. századi Magyarországon*, Budapest, 1980, p. 42.

²⁵ Kantzenbach, F. W. *Orthodoxie und Pietismus*, 1966; J. M. Carré, *Le pietisme de Halle et la philosophie des lumières*, Paris, 1913.

schools on a mother-tongue-basis)—all these factors seem to point towards a re-thought, more liberal, renewed kind of fine scholastic activity. Not even the interpretational differences between the churches did count that much. Whatever all “congregations seem to have been striving for was the un-necessity of ancient dogmas, the conservative view of the church, intolerance and the idea of *pietas* (if confined to strict rules)”.

It is undeniable that various “confessions” might have got quite apart from one-another. They were — by way of definition — “rivals”! Each had its extreme representatives and militant/intolerant propagators. Politics did its own to display all of them against each-other. Still, the preserving power, the awareness of parallel devotions, the inter-structure of various religious gulfs may suggest us to take them even more seriously than we used to. . . .

Doubtlessly, the Baroque, Church-oriented cultural products *did* find their way into the organic structure of our developing Culture. Each important religious field of ours really and actually contributed to it — not (*per se*) the larger, but also the smaller ones. It is not only the jewel-sparkling, Hungarian language of Cardinal Pázmány, neither only the Protestant educational program or the scientific results of János Apáczai Csere and Mátyás Bél were factors that contributed to Hungarian intellectual Treasury, but other achievements, too. Just think of the mastery of the Unitarian song-makers . . . of the Orientally-minded poesy of Simon Pócsi and of the “Sabbathians” . . . of “school drama” almost for all . . . and of all of Hungarian theologians/wandering around Europe/who brought HOME their notebooks, transcripts, dissertations, occasional poems and inherited ideas!

This is how Hungarian Baroque Culture came to join the general one, this is how it got — perhaps — even more colourful than those of other European peoples. This is a heritage that we — Hungarians — ought to really preserve and maintain; without any bias, of course. The intellectual goods our churches have left to us are likely to become sources of further moral power and knowledge, so that we might prosper in the Future, too.

U-TOPOS AND EU-TOPOS*

The image of Being is the island that emerges from the ocean depths and thereby adds to the substance of the worldly reality.

Constantin Noica, *The Coming-into-Being*

IOANA GOGEANU

THE MIRROR AND THE SHIELD

Whenever we refer to "the appearance of life on earth" we seem to imply that we think of beings as "appearances". Accordingly, we seem to consider that they emerge in a relatively hostile phenomenal space following a traumatical scission that has divided the matricial unity. The self seems to have abandoned a space characterized by nowhere-ness or every whereness, a secluded area as far as it protected and delimited, to become a presence-in-the-world, Dasein. Once the umbilical cord—the only vestige of a devoid *hortus conclusus* has been cut, the self comes to experience a permanently, disquieting nostalgia for that invisible and desirable primeval scenary. Its pilgrimage in the new circumstantial landscape that it has been transferred to, is a constant progress into changing configurations. Assuming multiple forms, the self seems to discover with each of its enquiries, a kind of space which willingly comes out of its concealment, on condition the investigation of the self be innocently and intuitively conducted. In its new exile, the self confounds completely with the medium: it is not yet differentiated, it is still dispersed in the dissolving plurality of things and events. This uncertainty seems to last until the self has reached the mirror. Of all instruments the mirror — especially the *psyche mirror**, is more likely to become its most familiar tool of awareness, gradually tending to replace the ancient placenary, containing and contouring recipient, and to define the self more or less as an ego. For it is the mirror that apparently directs the display of the ego's discontinuous appearances in a spectacular, specular speculation, constructing them in an apparently convergent, pseudo-coherent pattern. This image is the more satisfying, the less expected. It is the mirror, therefore, that operates this second protective and reflexive outline, drawing the contours of the persona, building it into a distinct and unitary image against the environment in which the self had previously indulged and identified itself with. The mirror builds the identity on the

* This article is the final version of the paper delivered at the seminar on "Literature and Space" at the English Department in Bucharest in January 1988 (I. G.).

consistency of the self with itself, preventing its identification with the things and circumstances at hand¹.

When the newly coagulated image has been accepted as familiar enough, the ego is able to refer to it in a conventional and verisimilar way, using a current substitutional *pro*-form, i.e. the personal pronoun I. This way, it has seemingly secured its emancipation and, eventually, its dignified existential solitude.

This decisive way out and return upon oneself could be described as a typical utopian device. Thus, one of King Utopos' first exploits is to ensure a perfect isolation for the inhabitants of the recently conquered territory, turning the promontory into an island, by cutting the isthmus that has previously connected it to the maternal shore².

But kyng Vutopos, whose name as a conqueror the Iland beereth (for before that tyme it was called Abraxa), which also brought the rude and wild people to that excellent perfection, in al good fashions, humanitie and ciuile gentleness, wherein they now go beyond al the people of the world; euen at his first arriuinge and onetringe vpon the lande, furth with obteynunge the victory caused XV myles space of vplandyshe grounde, where the sea had no passage, to be cut and dygged up; and so brought the sea rounde aboute the lande³.

The tradition of the isolated and secluded space can be traced back to Plato's Atlantis, and can be easily identified in most of the utopias; thus, Nova Atlantis can be only reached by sea and on special grant from authorities; Civitas Solis lies within a series of seven precincts; and merely distance, if not an obstaculated journey, always interferes between this world and a world far away or beyond.

This narcissistic process may be termed as the ego's apparent integration with a structure. The mirroring process builds up a fictitious sensation of unitary selfhood, pointing towards that *something* with which the self may identify itself, thereby offering a stable frame for the existential flux to be collected into. The image in the mirror provides a false self consciousness, both in an imagistic and imaginary sense. The utopian reflexion comes therefore close to the primitive apprehension (frightful understanding) of the self as singular and autonomous. It is the pseudo-consciousness of an appearance which is only partly and superficially coherent, and which attempts to invent a harmonious imagistic construct versus the seemingly disordered historical fluidity. The surface of the mirror offers a superficial image whose bidimensional space, in A. Ciorănescu's words: "souffre naturellement d'un immobi-

¹ "The mirror stage seems to be « the child's first development of an ego; he sees himself in the mirror as an integrated self-image, a gratifying, unified image of itself », which, nevertheless, is a false image and the child can be said to « mis-recognize » itself", J. Lacan: cf. Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, Basil Blackwell, 1983, p. 164.

² "Cette quële de l'immuable fait de l'utopie une île souvent protégée par des bras de mer, concentriques, une cité close entourée de champs réguliers", Jean Servier, *L'Utopie*, [1979], PUF, Paris, p. 101. Servier further on refers to the utopian city in the terms of an "urbanisme utopique" standing for "un symbole maternel, une matrice", Ibid. p. 101.

³ Thomas Morus, *Utopia*, [1904], Oxford at the Clarendon Press, Ch. 1. p. 49.

lisme qui garantit contre toutes les tentations de l'histoire" ⁴. This kind of spatiality assigned to the regarding ego deprives it of antecedents and of the possibility of evolving towards something else ⁵.

By positing the self as an object of investigation, a self-consciousness is created, which stipulates and stimulates a distance, separating the *Da* (here) from *Fort* (there), placing between them a defensive gap. This attempt at safety may be more clearly understood if the mirroring image of the self is viewed as a protective shield: Achilles' shield, Hercules' shield, Aeneas' shield or the reflecting shield of Perseus are as many instances of coherent images of a chaotic, diverging reality and as many defensive attitudes against the phenomenal aggressiveness. ⁶

IN FRONT OF THE MIRROR: A PORTRAIT STUDY

In a manner similar to the image built up during the mirror stage, the utopian space appears as a pseudo-regular yet highly instrumental, efficient and necessary ground for the discourse. The utopian space can be also defined as eutopian insofar as it can express/imagine the admirable or wonderful prohibited ordinary happiness. The world in which the ego lives is reflected by the shield, which, by acquiring self-defensive attributes, will become, in its turn, a convenient mask (*persona*). Therefore the ego protects itself against the assaulting reality by the image of this very realness that it holds against it, reflecting the real as apparently ordered, classified and hierarchical. In other words, the utopian distortion of the world follows an ingeniously logic device, which has its origins in the ego's fear of the disrupting reality ⁷.

When the infantile ego has grown familiar with the things at hand, it is in the position to resent their absence. Moreover, it realizes that it can refer to/designate this want by word. At the same time, it becomes aware of the basic ambivalence of the signs that make up the linguistic code, i.e. of the fact that the sign will ambiguously and with equal patience stand for presence as well as for absence ⁸. Implicitly, the ego feels the real and the already appropriated surrounding world as liable to a possible disappearance, and itself as exposed to existen-

⁴ Alexandre Cioranescu, *L'Avenir du passé. Utopie et littérature*, [1972], NRF, Gallimard, Paris, p. 36.

⁵ *Ibid.* p. 36.

⁶ For an interesting comparison between Homer's shield of Achilles and Virgil's shield of Aeneas, see G. E. Lessing's elaborate study in his *Laocoon*.

⁷ "L'articulation de la construction logique est obtenue par le procédé utopique que nous pourrions aussi bien nommer méthode hypothétique déductive. L'hypothèse est le fait de base: la déduction est l'échafaudage logique qui ne tient à la réalité que par le tout premier chaînon du syllogisme, et la méthode utopique est la règle de calcul de cette démarche logique. Le raisonnement prend l'hypothèse pour une vérité possible: comment cette vérité plausible devient une vérité vraie, pour permettre la déduction à une nouvelle vérité possible dans une chaîne sans fin: au bout de ce voyage hasardeux, on débarque sur une île flottante d'une affirmation". A. Cioranescu, *op. cit.*, p. 25.

⁸ "La possibilité d'être remplacé par un acte 'autre', par un acte à côté, est l'essence même de l'acte conscient. L'acte conscient est utopique, au sens étymologique du mot. Il n'est exclusivement là où il se déroule, puisqu'il se survole lui-même." Raymond Ruyer, *L'Utopie et les utopies*, [1950], PUF, Paris, p. 10.

tial uncertainty. This possible dissolution is, however, contained within the innermost essence of any of the things that appear, as soon as they have come forth into the visible.

In case the field of presence alters, the efficient way of compensating or stabilizing a situation of fact, would be the appeal to language, since by its capacity of artefacting a situation of right, language can reorganize the field, by stating its determiners, and further dominating them and exorcizing any malefic subterfuge that might attempt a dissolution or a possible de-possession or obscuring of the real in the shade.

This statement about the field of presence can only be derived from a critical perspective. It is only when it reaches this state that the utopian consciousness is able to formulate a utopian space as a model devoid of its most blatant impurities. A parallel space is manufactured — as can be found in the classical examples of secular or sacred utopias, i.e. Plato's "Atlantis" and Err's story, *Utopia*, *Nova Atlantis*, *Erehwon*, *News from Nowhere* or St. John's *Apocalypse*, Campanella's *Civitas Solis*, Bunyan's *Pilgrim's Progress*. In the first case, the criticism of the phenomenal constantly relies on a theoretical or a scientific perspective. In the second, the celestial taxonomy hints at a mythological or dogmatic background.

UTOPIA AS A REGULATOR OF PRACTICAL REASON

As a result of its constant fear of being deprived of the real, the ego is continuously searching for a compensation. One way of avoiding this permanent anxiety of loss may be to give up the property of the real. It is here that the utopian method is perhaps most relevant in the process of relieving the distressing load of the realness as possession from the mind of the ego. The way of total escape consists in positing the hypothesis — originally disconnected from reality, or reality-loose — as a true starting point and next on inferring a series of descriptive verities on this basis (for details see note 7). Another way is that of prescribing rules which should enable one to perfectly cope with reality — by paradoxically escaping in a secondary, intellectually organized society, or by positing these rules as true for the real structure to come.

Both description and rules allude to a hyperbolic moral code of behavior, thus turning utopia into a regulator element reaching for a corrective-coercitive system: "des idylles géométriques, extases réglementées, des (mille) merveilles éœurantes, telles qu'en présente nécessairement le spectacle d'un espace parfait."⁹

The utopian space has therefore acquired all the elements of a theoretical construct, the proportions of which have reached a geometrical perfection. The Utopians and the inhabitants of Bensalem provide a suitable and eloquent example.

A mania for symmetry is obvious not only in the fact that the construction duplicates the reality, but also in the symmetrical, polar aspects which characterize the mode of replication. There are negative

⁹ E. N. Cioran in A. Cioranescu, *op. cit.*, p. 35.

or eschatological utopias, and positive, Saturnine utopias, that deal with either a past or a future golden age. Err's story in Plato's *The Republic* belongs to the first, while most of the others range in the second category.

Between these regulating, statutory extremes, indicating models to be followed or avoided, and thereby laying a pedantic emphasis on educability, we can notice a third category of distorting utopias. These deviations are suggestive of the specular deformity they employ in order to account for the real, in the terms of *Gulliver's Travels* or the morbid, post atomic landscapes in SF¹⁰.

Eventually, the utopian discourse does not aim at depicting a real space, despite the attempt to create a verisimilar alibi; such is the case with Morus's *Utopia*, Bacon's *Nova Atlantis*, with Campanella's *Civitas Solis*. In the introductory part of his work, Morus deliberately refers to the consistent realness of his world by carefully relating the utopian events to the name of Amerigo Vespucci; Bacon anchors his narrative in the real space close to Peru; Campanella situates his town in Ceylan, near Taprobana. However, since the utopian discourse exists not in the realm of knowledge, but in that of thinking, it therefore follows that it has little need — if any at all — of anything except a logical consistence of its constituents.

The utopian discourse can easily move between logical coherence, absurdity or ambiguity, but it is not relevant on a table of true/false values. Despite its passivity and immutability, the utopian discourse can incite and induce action, and, although itself formally sterile, it can bring about a certain type of behavior, either by the norms it prescribes or by the repulsion in front of its negative examples. In the former case, it acts in a persuasive manner, forcing upon the reader the image of a pleasant eventually satisfying, accomplishment, by appeal to the classical efficiency of the example to be followed. In the latter situation, it advances an image that the reader abhors and readily avoids, according to the rule of the shocking instance.

In both cases there is a reminiscence of that primordial *awe*, which can be understood, as a mixed feeling of respectful fear and wonder caused by something solemn or sublime or simply unnatural, a terrifying reverence.

¹⁰ In his work on utopia, R. Ruyer describes several types: his inventory includes evasion utopias, critical utopias, neutral utopias, plainly constructive utopias and ingenious fabulations. His study also draws a detailed distinction between myth and utopia: "Le mythe est subjectif: il est la projection sur le monde des complexes humains alors que l'utopie, de l'essence théorique, nous le verrons, est objective. Le mythe déçoit l'homme éternel, ou le monde éternel, ou les rapports éternels de l'homme et du monde. Il dégage des éléments constants, alors que l'utopie souligne impitoyablement les éléments variables et l'arbitraire.", R. Ruyer, *op. cit.* p. 4. We cannot entirely agree with this marked distinction, as we consider that utopias also deal with perennial aspects, although in an oblique way, which dissimulates their full possibilities to cope with the problem as myths do. Moreover, utopias generally hint at whatever they consider eternal as stable in the particular images they offer. Ruyer himself admits that "cependant l'utopie peut rejoindre le mythe", but he places this approach under the condition that the myth should involve some theoretical element, see Ruyer, p. 5.

The unnatural character of the utopian discourse introduces an "awful" reaction, as if while gazing at itself in the mirror, the ego would suddenly experience an ambiguous feeling of wonder, including fear and admiration faced with its unbelievable and admirable coherence, and in general, faced with that which seems the essence transgressing the mask. At the same time, the ego would also be frightened by the horrifying, non-actualized possibilities that have not surfaced on the mask. The ego would, in short, resent/feel both fear and admiration in front of the well-delimited contours of its face and whatever this face defined as *persona* might be concealing.

UNDERMINING THE FIELDS OF PRESENCE

Both fear and astonishment are reactions against that something which cannot be known. As the ego is placed in the field of fluctuating presences, it is forced to permanently and drastically redefine its contours by that artifice which is the *pro*-form. In its attempts to delimitate itself, the ego cannot but acknowledge and show *that which is not itself*. By rejecting *whatever is not itself*, the ego abandons the various negative elements of itself, which could possibly substantiate and enrich the negation until rendering it of a frightful anxiety.

In a similar way, the utopian discourse defines its space by negation¹¹, whose quality lies in that it can make up an image of that which reality is not, therefore reminding one what reality really *is*.

The negative prefixation (Utopia or Nusquama, nowhere; Ademus — a prince without subjects; Anydris or waterless river; Alaopolites or citizens without a city; Achoriens or inhabitants who dwell nowhere) points not to the inexistence but to an upside down, specular reading. Similarly, in a logic formula, *a* or *-a*, the latter is not understood as in-existent but as non-existent, within the system that includes both terms and in which each, *a* and *-a* presupposes and compels the other, having equal existential status.¹² The two levels, the real and the uto-

¹¹ In defining the intention of the utopian models, in his *Traité de morale générale*, PUF, Paris, in Ruyer, *op. cit.*, p. 7, Le Senne suggests the following scheme:

a) cathartique — on débarasse la réalité de ce qu'elle comporte de déplaisant. L'utopie, comme beaucoup de systèmes philosophiques, vise à donner une représentation satisfaisante de la réalité.

(b) subjective — L'utopiste satisfait son 'moi' singulier (une manque d'humilité morale)

(c) ultra-mondaine — L'utopie est une évacion hors du monde humain.

Mention should be made that in most cases, the utopian model and its inherent intentions are approached from a perspective which has its starting point in reality and evolves towards a world of possibles, whereas on the contrary, our attempt tries to define them from the opposite ground. The two approaches, however, share several points. In the case above, by rejecting whatever elements it considers as malefic into the realm of the invisible, the ego does operate a certain purge, a catharsis. Nonetheless, as the phenomenal ego, the *Daseln*, does not possess a permanently valid criterion to judge and define that which is good/bad, we thought it would be more appropriate to draw the distinction in terms of affirmative and negative or existence and non-existence.

¹² "Il est possible de définir le mode utopique comme exercice mental sur les possibilités latéraux. Il appartient par nature à l'ordre de la théorie et de la spéculation. L'intellect se fait pouvoir d'exercice concret, il s'amuse à essayer mentalement les possibilités qu'il voit déborder du réel. . . Il dépend d'une première compréhension du réel, et il aide, à son tour, à une compréhension meilleure", Ruyer, *op. cit.*, p. 9.

pian, relate and intend each other. From this standpoint, the utopian space is a pure theoretical construct built by an intellectually imperfect mind, and which, consequently, is populated with simulacra of perfection according to an improper, mundane vision of eternity. The utopian space is a complementary device meant to define the realness of the actual space.

It is simultaneously the same and something else in a way that recalls Plato's definition of thinking as belonging to, and yet distinct from, existence, or a "living death".

Along this perspective, the utopian space may be also understood as an aesthetical artefact, relying on order, proportion and harmony, as an emblematic description of the mind.

THE ADMIRABLE LANGUAGE

The ego's living in a disordered world implies a necessary projection of itself towards something else, towards that which is becoming, the reality to come forth. In other words, the ego is supposedly continuously projected into an enigmatical field of mystery, which is tantamount to a *mise-en-mystère*.

The dichotomy *Fort/Da* is recovered within the lability of language, due to its fundamental ambivalence to signify, which makes it possible for words to equally stand for that which is present and that which is absent. A sum of polarities can thus proliferate within language: here/there, inside/outside, before/behind, everywhere/nowhere, up/down. They all belong to an area of common language and they all possess the dexterity or sinistrity not to divulge the sense of the axis that keeps them together in the ambiguous construction. It is by referring to this axis that one can understand the equivalence between here and there, inside and outside, everywhere and nowhere, the way up and the way down.¹³ A similar reading can be applied to awe (as fear and wonder).

Under the circumstances, we owe it to the intellect that the ambivalence of language can be brought to a disambiguated, univocal, unequivocal meaning as the intellect can think only one side at a time, privileging and validating only one aspect of a duality. Space will therefore be defined as near (vs. far), everywhere (vs. nowhere), full (vs. devoid), up (vs. down), superior (vs. inferior).

Similarly language may map bright, scintillating areas (vs. obscure, shady), and will thus be able to place things into light in a *mise-en-lumière* or epiphany, or conceal them in the shade, in a *mise-en-ombre*. The image of the ego in the mirror can either be made manifest or it can be intuited obscurely and enigmatically, as by divination in the mirror.

Wondering in general and wondering at itself, and equally bewildered by what, for the present, it can merely and faintly grasp in the

¹³ This basic ambiguity will be found in the early Greek thought with Herakleitos' "The way up is the same to the way down", Diels, Frg. 60.

psyche* mirror, the ego finds itself ready to begin the pilgrimage back, towards the depths. This reversed progress is a *mise-en-abyme*, whose image the manifest ego seems to be.

The ego will therefore start its wandering by a utopian exercise, by projecting a wonderland, an unnatural utopian landscape in a wondering and wandering language¹⁴. This admirable language is organized according to a presumably harmonious intention: here or beyond; on this side of the mirror or through it, beyond; on this side of the shield, in the craftsman mind, or beyond, in an invisible but not absent, modelling *topos noetos*, traditionally transmitted by archetypal images. It is this way that the utopian space makes its presence manifest up to a coherent degree. As defensive, unifying and reflecting image, it can prove critically and aesthetically satisfying and a necessary negative correction.

Utopos can be equally well eutopos insofar as it provides beings with a sheltering space made up of permanent echoes of the golden age; it can also be read as an aesthetic emblem. Moreover, it is a propitiatory spatial formula for the mortals to refer to the *topos noetos* in a conveniently biased way, for fear of possible reprimands from the unnameable forces underlying the invisible, inaccessible city of ideas.

¹⁴ We had in mind L. Wittgenstein's remark on language and philosophy, on the way language refers to or expresses philosophical problems, "when on holiday, or when it celebrates" (wenn die Sprache feiert).

* A *psyche* is a full-length, mobile mirror, which can be bent according to one's wish. (Larousse, 1977)

A PREMISE FOR A THEORY OF NARRATIVE GENRES

DAN GRIGORESCU

In her deceptively unassuming — but, in fact, very perceptive — way Virginia Woolf once advised writers “to live in the presence of reality”. Since “philosophic works, if one has not been educated at a university, are apt to play one false” she does not try to define exactly what she meant by “reality”. It was, she considered “something very erratic, very undependable — now to be found in a dusty road, now in a scrap of newspaper in the street, now in a daffodil in the sun”. For her, reality could be described only by putting down “whatever it touches, it fixes and makes permanent”; reality is everything that is revealed when the world is “bared of its covering and given an intenser life”. Reality is “invigorating”. The writer’s business, Virginia Woolf concluded, is to discover reality, “to collect it and communicate it to the rest of us”¹.

Virginia Woolf’s concept of “reality” is complex and its implications deserve a careful scrutiny. It differs greatly from the one which is prevalent among literary historians, and which is exemplified by Wellek, for whom realism is “the objective representation of contemporary social reality”². The same concept underlies Ortega y Gasset’s distinction between realist and modernist art: comparing the work of art to a window pane, the Spanish scholar suggested that works of realism look *through* the glass and make it invisible, while modernist works focus instead on the glass itself and see only a confused blur of colour and form³.

That literary historians should hold this view of reality is somehow startling “since — Robert C. Post understandably argues — philosophy long ago rejected the belief that reality exists «out there» beyond the glass, waiting to be copied”⁴. And, truly, one can say with complete certitude that the perception of reality is, in itself, a *creative process*: Or in John Dewey’s words: “We do not have externally gi-

¹ Virginia Woolf, *A Room of One’s Own*, New York, Harcourt, 1957, p. 14.

² René Wellek, *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1963, p. 240.

³ José Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*, Princeton University Press, 1968, p. 10.

⁴ Robert C. Post, *A Theory of Genre: Romance, Realism and Moral Reality*, in *American Quarterly*, vol. 33, nr. 4, Fall, 1981, pp. 367 - 68.

ven to us some fixed conception of reality which we can compare with our ideas, and thereby see how much agreement with reality the latter have. Reality, like everything else that has meaning, is a function of our ideas". Not only is reality cognitively constructed, it is also "socially constructed" as sociologists maintain. The reality accepted by a social group or by a stage of social development is a cultural artifact; it is "a social achievement, directed by the community of needs and interests and fostered in the interests of cooperation"⁵.

The question of reality is important for the literary historian because it is generally accepted that every novel presents an image of the world in which the literary characters exist and interact⁶. The naive philosophical realism, that has, unfortunately, characterized literary history for a long time, has led to two alternative interpretations of the poetic image of the world. In the case of literary realism, this image is understood as an exact reproduction of "objective" reality or, in the case of other literary forms, it is detached from reality and explained in terms specific to the conventions of the literary composition. So that the naive philosophical realism compels the literary historian to interpret changes in the literary representation of reality in terms of the transformations of the *purely aesthetic* priorities and it leads him to underestimate the possibility that these changes may in fact be caused by a broader cultural evolution in the apprehension to reality itself.

As Virginia Woolf's remarks illustrate, the particular manner in which a novel *represents* reality is difficult to specify. The novel's world is imaginary and what reality the novel does portray is highly selective. At a first glance it would seem to follow that literary historians are right, and that the reality represented by the novel is merely a literary construct unrelated to the actual world of the surrounding culture.

But such a conclusion is a non-sequitur. What has been demonstrated is only that the fictive world of the novel is, in some respects, different from that of the daily life-experience. A deeper analysis will reveal, however, that the artistic success of a novel depends, in other respects, on the very similarity between the world of fiction and the everyday reality we inhabit. The reality created by a novel belongs to a specific category whose nature is determined by the cultural functions which the novel performs; these cultural functions are manifest in the aesthetic criteria by which the novel is judged. A criterion of major and unvarying importance is that the quality of a novel depends on the richness and depth with which it illuminates the possibilities of human values and significance. But these possibilities only have meaning if they are perceived to be *real*, not merely literary constructs. The aesthetic criterion will therefore be satisfied only if the novel's audience believes that, given the nature of the actual world of their experiences, the potential for the realisation of these possibilities truly exists. The novel is — as a contemporary author states — "an affirmation of what

⁵ John Dewey, *Knowledge as Idealization*, in *Philosophy, Psychology and Social Practice*, edit. Joseph Ratnes, New York, G. P. Putman's Sons, 1965, p. 159.

⁶ Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality*, Garden City, Doubleday, 1968, p. 116; Frank Kermode, *The Sense of Ending*, London, Oxford University Press, 1977, p. 140.

ought to be and what, in the artist's devout opinion, is, whether or not it can be reached from where we are" ⁷.

In other words the novel presents the reality of human meaning, the so-called "moral reality" ⁸, that is, the complex form of reality which Virginia Woolf urged writers to find, collect, and communicate. *Moral reality* is a cultural artifact which, like all such artifacts, evolves in time. Besides, as Virginia Woolf's example illustrates, moral reality does not exist in an abstract ethical realm; on the contrary, it is predicated upon specific and demonstrable assumptions about the nature of the world and the way in which individuals, society or the natural universe must exist in order for human meaning to be possible. For a novel to succeed aesthetically, these provisions should be recognized by its readers as descriptive of the reality they inhabit; so that, no matter how fancifully a novel may otherwise portray the world, it cannot violate these provisions, without simultaneously breaching the aesthetic criterion that requires the novel to explore the possibilities of human value.

Since the aesthetic significance of the novel is accepted and an ingenious philosophical realism is safely laid to rest, the concept of moral reality becomes a legitimate analytic tool for the literary historian. It also provides a foundation for a theory of genre in the novel; as R.P. Blackmur once suggested, the novel is "a theoretic form of our experience of life" ⁹ and moral reality establishes the predicates for that form. It not only thematically defines relevant aspirations and, by implication, pertinent temptations but it also entails specific assumptions about the nature of the human material out of which that form will emerge.

In this sense, moral reality allows the novelist "to create coherence out of the buzzing, blooming confusion" of his experience. Most literary historians view the novel, as does Lionel Trilling, as a "perpetual quest for reality, the field of its research being always the social world, the material of its analysis being always manners as the indication of direction of man's soul" ¹⁰. The concept of *moral reality* points, however, in the opposed direction: it is only because novel *presupposes* a reality, a conception of mores, manners, soul, and society, that it can exist at all. The moral reality assumed by the novelist will thus deeply affect the literary presentation of his own experience; it will influence such various aesthetic concerns as, for instance, methods of characterization, rendition of dialogue and action, treatment of natural and social settings, and organization of narrative presentation.

Novels which share a common moral reality consequently share common aesthetic attributes. These "family resemblances" are classified as *genres*. In Anglo-Saxon criticism it is commonly recognized that *the romance* and *the novel* represent two such genres. It is possible to demonstrate that the characteristic aesthetic attributes of each can be

⁷ John Gardner, *On Moral Fiction*, New York, Basic Books, 1977, p. 162.

⁸ Cf. Rober C. Post, *op. cit.*, p. 369.

⁹ R. P. Blackmur, *Between the Numen and the Mocha, The Lion and the Honeycomb: Essays in Solicitude and Critique*, New York, Harcourt, 1955, p. 303.

¹⁰ Lionel Trilling, "Manners, Morals and the Novel", *The Liberal Imagination*, Garden City, Doubleday, 1953, p. 205.

traced back to a systematic apprehension of moral reality. The usefulness of this approach can best be illustrated by contrasting it to the usual manner in which historians of Anglo-Saxon literatures (especially American) have discussed of these two genres.

The traditional framework of analysis has been to contrast the romance to the realist novel and to conclude that, while the latter "objectively" represents reality, the former must be understood in terms of its use of particular literary devices. The naive philosophical realism of this approach is illustrated by Richard Chase, whose *The American Novel and Its Tradition* is probably the most influential attempt to distinguish the *romance* from the *realist novel*¹¹. Chase begins his discussion in what appears to be a promising manner. "The main difference between *novel* and *romance* is the way in which they view reality" -- he writes. It soon becomes clear that what Chase means is that the novel describes objective reality, while *the romance* does not. He claims that the novel "renders reality closely and in comprehensive detail". In the novel, character is "more important than action and plot" and character is realized in "its real complexity of temperament and motive". Characters are in an "explicable relation to nature, to each other, to their own past". Events in a novel will usually be "plausible". The reality of a *romance*, on the other hand, is almost always described in largely negative terms. The romance, Chase contends, "feels free to render reality in less volume and detail"; it prefers action to characters "and action will be freer in a romance than in a novel, encountering, as it were, less resistance from reality". Romance action will feature "astounding events" which "are likely to have a symbolic or ideological, rather than a realistic plausibility". Despite the fact that "character may become profoundly involved", characters in the romance are "somewhat abstract and ideal", not "completely related to each other or to society or to the past". In short, "being less committed to the immediate rendition of reality than the novel", the organizing principle of the *romance* is not objective social reality, but the use of literary devices like "mythic, allegorical or symbolistic forms".

Defining the romance in terms of its literary techniques turns out to be vague and imprecise, leading to endless and sterile debates on such questions as whether Henry James' *Golden Bowl* is truly a romance or a novel. The truth is that the literary themes and techniques identified by Chase are used by a great many more writings than those that by consensus constitute examples of the American romance of the 19th century. The inability systematically to comprehend the aesthetic attributes of the romance has thus led to the widespread and confusing diversity of opinion which now dominates the contemporary critical scene. For Perry Miller the romance means "the connection between character and nature"¹² and Matthiessen views it as primarily a con-

¹¹ Cf. Richard Chase, *The American Novel and its Tradition*, Garden City, Doubleday, 1957, pp. 1 — 28. For a very enlightening discussion concerning the book, see David H. Hirsch *Reality and Idea in the Early American Novel*, The Hague, Mouton, 1971, pp. 32 — 40.

¹² Perry Miller, *Nature's Nation*, Cambridge, Belknap Press, 1967, p. 260.

cern for "the life within the life"¹³. Terrence Martin sees it as having a certain kind of improbability¹⁴, Joel Porte, on the other hand, considers the romance to be a form of "stylized art that attempts to explore the darker sides of the self"¹⁵. Daniel Hoffman believes that "the romance depends upon folklore, myth, and ritual"¹⁶, while Nicolaus Mills sees no significant difference between romance and realist novel¹⁷, an opinion shared, in essence, by John Frow¹⁸.

So far criticism has not taken seriously the possibility that the aesthetic characteristics of the romance could be explained with reference to a systematic understanding of moral reality. This is perhaps because, firmly and unconsciously entrenched in our own cultural reality, we see in the moral reality of the past only the unreal world of myths and symbols. Our inability to discern the moral reality of romance is but the other side of our uncritical acceptance of the "objective" reality of realism. We can demonstrate, through a thorough analysis of the writings belonging to the two categories, that just as realism is not "an objective representation" of social reality, but is instead a *genre* whose common aesthetic characteristics derive from a particular understanding of moral reality, so the romance can also be defined with reference to a moral reality of precisely analogous logical properties and coherence.

Social conventions are given by society, yet they must be inhabited by individuals, with their own feelings and desires. This moral paradox is the reason why realist fiction to be filled with flickering back and forth between social and psychological perspectives. Thus doubleness is not, as it is sometimes characterized, a dialectics between appearance and reality¹⁹, but a competition between two ways of understanding the same events, neither of which could exist without the other.

Social standards and conventions give shape and form to the energies of the self, while the energies in turn animate and give meaning to social usages. It is in this mutual dependence of the social and the psychological that the realist novel finds its domain of moral significance. The mistake of some narrators is in viewing their characters *only* as social conventions. On the one hand, we are not moved at the conclusion of the story "merely because this conclusion means a psychologi-

¹³ F. O. Matthiessen, *American Renaissance*, Bloomington, Indiana, University Press, 1961, p. 58.

¹⁴ Terrence Martin, *The Instructed Vision*, Bloomington, Indiana University Press, 1961, p. 58.

¹⁵ Joel Porte, *The Romance in America*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, p. 26.

¹⁶ Daniel Hoffman, *Form and Fable in American Fiction*, New York, Oxford, University Press, 1961, p. 26.

¹⁷ Nicolaus Mills, *American and English Fiction in the XIXth Century*, Bloomington, Indiana University Press, 1973, pp. 11 - 12.

¹⁸ John Frow, *Spectacle Binding: On Character, Poetry Today*, XIX (1986), nr. 4, pp. 227 - 250.

¹⁹ Cf., for instance, Marius Bewley, *The Complex Fate: Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers*, London, Chatto and Windus 1952, pp. 79 - 114; Jaap Linvelt, *Essai de typologie narrative: le « point de vue »*, Paris, José Corti, 1981, pp. 93 - 101; Shlomith Rimmon-Kennan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Methuen, 1983, pp. 123 - 145.

cal state abstracted from *social significance*'²⁰. On the other hand, we assimilate the conclusion because it shows us the materialization of the characters' destiny, their embodiment in "the eloquence" of a gesture with social significance "in their offer to become the narrator's servants"²¹. The gesture both defines and reveals to the readers and to the narrator the pains and the joys of the character.

Richard Rorty remarked that "objective truth" is "no more and no less than the best idea we currently have to explain what is going on": the concept of *moral reality* imperatively requires us to take into serious consideration the fact that, in the past, the "objective" world of human meaning a differend in fundamental ways from our own world of today²². The *romancer* inhabited a world in which, as Melville said, the earth was "a fast-sailing, never-sinking world-frigate, of which God was the shipwright", and whose "final haven was predestinated ere we slipped from the stakes at Creation". It was a world where "we ourselves are the depositories of the secret packet" that will dispel the mysteries of the voyage. We recognize the aesthetic consequences that flow from the attempt to represent such a world in fiction as the genre of the romance. The genre of the realist novel, on the other hand, is the aesthetic result of the attempt to represent in fiction a world in which value has no distinct ontological status, and in which human meaning is perceived to reside in the unending and indissoluble tension between self and society²³. Understanding the problem of genre in this way not only allows the aesthetic attributes of a genre to be systematically identified and explained but also permits these attributes to be related in a coherent manner to the circumstances of intellectual history. The aspiration towards a lucid integration of all the phenomena of intellectual creation within a clear system of significances can not elude an important field like the theory of genres. Even the more so since, in the whole sphere of comparatism, because its very reason to be is *the tracing* of limits and not their solution. A discussion concerning its position within the universe of general significances is a supreme test for the power to act, for the dynamics of today's cultural history forms integralist by its own nature.

²⁰ Robert C. Post, *op. cit.*, p. 350.

²¹ *Ibid.*

²² Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, University Press, 1980, p. 385.

²³ Herman Melville, *White-Jacket: Or, The World in a Man-of-War* (1850), Evanston, Northwestern University Press, 1989, pp. 398 - 399.

GUILLAUME TELL RÉVOLUTIONNAIRE ET CONSERVATEUR *

MANFRED GSTEIGER
(Lausanne)

Le mythe scandinave du grand archer Toko, transmis entre autres par le chroniqueur danois Saxo Grammaticus (XII^e siècle), est devenu à la fin du Moyen âge, on ne sait comment et par quelle voie, un des éléments constitutifs de la mythologie fondatrice de la Confédération helvétique. Dans le premier document suisse qui fait état de lui, le *Livre Blanc* (Weisse Buch) de *Sarnen* de 1471, le personnage porte le nom de « Tall » ou Tell, il est bon tireur et homme honnête (« gut schütz », « redlicher man »), mais aussi rusé, essayant devant le bailli d'expliquer son refus de saluer le chapeau par son inintelligence : « Si j'étais avisé, je m'appellerais autrement et non pas le Tall » (c'est-à-dire le lourdeaud, selon l'étymologie du chroniqueur). Guillaume Tell, devenu arbalétrier, prend ainsi place dans le contexte de la libération des Waldstätten que les historiens fixent à la fin de l'année 1307 (ce n'est que le XIX^e siècle qui préférera le mois d'août de 1291). Les différents épisodes du mythe, — l'obligation de transpercer avec sa flèche une pomme posée sur la tête de son enfant, la seconde flèche réservée au bailli, le saut du bateau et l'assassinat de Grisler — sont mis en rapport avec le serment du Grütli et la démolition des châteaux forts. Qu'il s'agit bien de deux récits distincts ressort assez clairement du fait que, selon la tradition, Tell lui-même n'assiste pas au serment des trois Suisses. Mais très bientôt dans des ballades et dans des œuvres dramatiques Tell apparaît comme le véritable symbole de la libération. Au XVI^e siècle le chroniqueur Aegidius Tschudi l'intègre définitivement dans l'histoire des origines de la Confédération et, au XVIII^e, Jean de Muller ne manque pas de l'évoquer dans sa vaste reconstitution du passé national, en dépit des doutes quant à son historicité exprimés par des esprits critiques comme Voltaire. En 1804 enfin Schiller lui donne une forme littéraire qui est une synthèse et qui marque un point culminant.

Très tôt déjà, et à plus forte raison depuis Schiller, Tell est devenu un topos, un cliché, voire une banalité pouvant servir à des buts apparemment divers et parfois contradictoires, donnant lieu aussi, de Chavannes à Frisch et Michel Bühler, à des mises en cause et des transformations littéraires qui ne laissent pas subsister grand-chose du héros

* Texte lu au Colloque « Mythes et Littérature » (Paris, Sorbonne, mai 1991).

légendaire. Si la vieille controverse autour du Tell historique ou fictif peut parfois encore soulever des débats, le problème essentiel semble se situer ailleurs, c'est-à-dire dans la perspective de l'utilisation d'un mythe avec qui il faut bien vivre, mais qui est polyvalent comme tous les mythes. Je voudrais brièvement examiner un aspect sinon de la polyvalence au moins de l'ambiguïté de notre héros mythique qu'on pourrait résumer dans cette question : Tell, symbole de la liberté, mais de quelle liberté ?

Jean de Muller, en parlant de Tell, insiste sur « la juste colère d'un homme libre » pour ajouter : « Celui-ci ne sera désapprouvé de personne, excepté de qui ne réfléchit pas combien étaient insupportables, dans ces temps surtout, à l'âme ardente d'un valeureux jeune homme, l'orgueil et l'insulte des oppresseurs de l'antique liberté de la patrie. Son action, peu conforme aux lois établies, ressemblait aux actes pour lesquels les anciennes histoires et les livres saints célèbrent les libérateurs d'Athènes et de Rome, ainsi que les héros des antiques Hébreux, afin de former, pour des époques où la vieille liberté d'un peuple pacifique succomberait à une puissance prépondérante, de pareils hommes, fléaux des tyrans »¹. Cette exemplarité de Tell tient à la distinction subtile et malgré tout précaire entre le meurtre injustifié et l'acte de violence « obligé », et par conséquent vertueux, thème que Schiller illustrera par la figure de l'assassin Parricida opposée à Tell. De plus elle s'autorise de l'histoire ancienne et biblique. A la différence du *Livre blanc* le Tell de Muller n'a rien d'un faux naïf, mais il est jeune et impétueux, ce qui doit expliquer sa réaction que l'historien tente de légitimer. L'important est cependant que son intervention se fait au nom de l'ancienne liberté (« die uralte Freiheit » dit le texte allemand) : Tell ne veut pas changer les choses, mais les rétablir. Celui qui se révolte contre le pouvoir tyrannique des baillis est un conservateur, non pas un révolutionnaire. Chez Schiller il est foncièrement pacifique et reproche à Grisler (ou Gessler) de l'avoir littéralement dénaturé en l'obligeant de recourir à la force :

• Du hast aus meinem Frieden mich heraus
Geschreckt, in gärend Drachengift hast du
Die Milch der frommen Denkart mir verwardelt,
Zum Ungeheuren hast du mich gewöhnt. . . » (IV, 3)

Le rebelle à contre-cœur a pu devenir ainsi le garant des institutions et même, paradoxalement, le porte-parole du statu quo, et cela parallèlement et simultanément à son instauration comme emblème d'une liberté révolutionnaire, comme c'est le cas dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Tandis qu'à la fin de l'Ancien Régime helvétique le peintre bernois Balthasar Anton Dunker représente Tell et son fils en héros éclatants terrassant l'effroyable dragon de la Révolution retranché dans ses ténèbres², on évoque à la Convention nationale « Guillaume Tell, forcé d'enlever une pomme de la tête de son enfant, avec une flèche meurtrière » et les « braves contemporains de Guillaume Tell qui pré-

¹ *Histoire de la Confédération suisse* par Jean de Muller, t. 2, trad. par Ch. Monnard, Paris/Genève, 1837, p. 238.

² Cf. *Quel Tell? Dossier iconographique* de L. Stunzi, textes de A. Berchtold e.n., Lausanne, 1973, p. 80.

«épitées du haut de vos rochers les oppresseurs de votre pays et les esclaves de l'Autriche »³.

L'ambiguïté de Tell se manifeste non seulement dans cette nouvelle utilisation, qui fera bientôt du héros national le symbole et pour ainsi dire la marque de fabrication de la République Helvétique unitaire installée à la suite de l'invasion par les troupes du Directoire comme Etat satellite de la France. Elle se reflète également dans le fait qu'on lui attribue maintenant une fonction de guide, voire de chef de la rébellion, qui est en contradiction avec le caractère hésitant que la tradition lui reconnaît. Cette réinterprétation correspond aux besoins d'un dynamisme révolutionnaire : un héros qui s'interroge constamment sur la légitimité de sa démarche ou qui essaie d'éviter la confrontation avec le pouvoir ne fait pas l'affaire, il faut une figure dont la signification n'est pas sujette à caution, faisant preuve de décision et d'entrain et apte à *exalter les masses*.

Si la Révolution française s'est largement servie de ce Tell dynamique, qu'elle a volontiers mis en parallèle avec Brutus, assassin de César et en même temps chef politique, on ne peut cependant pas dire que ce soit elle qui l'ait inventé, ni qu'elle ait fait disparaître le Tell individualiste. Bien au contraire, Schiller nous montre un Tell essentiellement axé sur les valeurs morales de la famille et de l'amour du prochain, comme le fera en 1846 Jeremias Gotthelf dans son récit *Der Knabe des Tell*, où il apparaît comme un homme de la nature solitaire, mais aussi, à ses heures, père et mari exemplaire, véritable « Hausvater »⁴. C'est ainsi qu'il incarne avec les siens la famille idéale : « Es war wirklich ein schönes Luegen, als der schöne, hohe Tell mit seinem holden, blühenden Weibe andächtig auf dem Kirchwege daherschritt, hinter ihnen die schönen Kinder, die mit Mühe ihre Ungeduld zügelten zu einem anständigen Schritte »⁵. Ce bref passage ne contient pas moins de trois fois l'adjectif « schön », et il est sans doute significatif que le Tell de Gotthelf dépasse ses concitoyens également du point de vue pécuniaire, « er war ein sehr wohlhabender Mann im sonst armen Lande »⁶. Mais, surtout, il sera profondément préoccupé par le problème religieux et moral soulevé par son intervention, et la mort de son fils à la bataille de Morgarten apparaît finalement comme la pénitence pour le forfait du père⁷. Quant à la collectivité qui va prendre sa destinée dans ses propres mains, Tell ne la commande ou ne la dépasse en aucune manière. Après la mort du bailli Tell et son fils rentrent dans le rang, et Gotthelf ne les mentionne presque plus, car : « Beide waren Teile des Ganzen, Glieder einer Leibes, der von einem Sinne regiert war. »⁸

Tout autre est le Tell révolutionnaire et prérévolutionnaire qui hypertrophie la fonction de chef que la tradition n'ignore certes pas totalement, mais qu'elle ne contient qu'en germe. Ce changement va de

³ R. Labhardt, *Wilhelm Tell als Patriot und Revolutionär 1700 - 1800*, Thèse, Bâle, 1947, p. 114 s.

⁴ *Der Knabe des Tell, eine Geschichte für die Jugend* von Jeremias Gotthelf, Berlin, 1846, p. 211.

⁵ Gotthelf, *ibid.*, p. 130.

⁶ Gotthelf, *ibid.*, p. 7.

⁷ Gotthelf, *ibid.*, p. 177.

⁸ Gotthelf, *ibid.*, p. 173.

pair avec le développement d'une rhétorique libertaire ou libérale dont le tireur mythique devient le porte-parole principal. Dans *Grisler ou l'ambition punie*, tragédie « voltairienne » du Bernois Samuel Henzi publiée à titre posthume en 1762 (mais écrite autour de 1748), il véhicule une philosophie politique proche de Montesquieu où l'idée du maintien ou du rétablissement des garanties institutionnelles et la primauté des lois jouent un rôle prépondérant. Parallèlement l'emphase, pour ne pas dire la verbosité révolutionnaire remplace la parcimonie du discours traditionnel :

• Abattez, foudroyez le château de Grisler !
Précipitez ses tours au profond de l'enfer !
Et vous, Helvétiens ! allumez dans vos âmes
De l'indignation les plus brûlantes flammes,
D'un fer libérateur armez soudain vos bras,
Et frappez le tyran même au sein du trépas. . . .⁹

Le ton n'est pas bien différent dans le fameux *Guillaume Tell* d'Antoine Lemierre, tragédie créée en 1766 par « les Comédiens français ordinaires du Roi », qui sous le titre *Guillaume Tell ou les Sans-Culottes Suisses* fut une des pièces régulièrement représentées pendant la Terreur. Dès la première scène Tell apparaît comme l'idéologue et le véritable organisateur du soulèvement populaire qui déclare à un Melchtal terrorisé :

• C'est aux cœurs indomptés et tels que sont les nôtres,
C'est à nos trois cantons à réveiller les autres : (. . .)
Ici le même espoir et nous arme et nous lie,
D'un côté nos tyrans, de l'autre la patrie. . . .¹⁰

Ensuite, ayant réuni Melchtal, Furst et Werner (Stauffacher) il proclame devant la triade mythique les principes, en l'occurrence rousseauistes, de l'action future :

• C'en est trop : les humains nés libres, nés égaux,
N'ont de joug à porter que celui des travaux.
Amis, que parmi nous la valeur rétablisse
Les droits de la nature et l'honneur de la Suisse.¹¹

Et devant Gessler il ne songe pas à cacher son jeu, mais répond carrément à la question « Quel es-tu ? » : « Un citoyen, Gessler, lassé de l'esclavage »¹². Il est par ailleurs intéressant de constater que ce Tell « progressiste », à la différence du Tell conservateur de Gotthelf qu'il faut bien appeler un macho, a une femme qui réclame l'égalité des sexes face au projet de libération dont son mari semble vouloir l'écarter :

• . . . chacune de nous est ici citoyenne,
Chaque une toujours libre, et partageant vos droits. . . .¹³

⁹ M. Gsteiger/P. Utz (Hrsg.), *Telldramen des 18. Jahrhunderts*, Bern/Stuttgart, 1985, p. 34.

¹⁰ *Guillaume Tell*, tragédie par M. Lemierre, Yverdon, 1767, p. 11 s.

¹¹ Lemierre, *ibid.*, p. 17.

¹² Lemierre, *ibid.*, p. 50.

¹³ Lemierre, *ibid.*, p. 22.

C'est donc sous le signe de ce Tell « Sans-Culotte Suisse » que l'idéologie révolutionnaire a été imposée en 1798 par les baïonnettes françaises en Helvétie. Peu avant, la même année Charles-Adolphe-Maurice de Vattel, fils d'un célèbre juriste et avocat général à Neuchâtel, publie un récit allégorique intitulé *Guillaume Tell ou La Suisse délivrée du joug des étrangers*. La page de titre, sans nom d'auteur, mais avec l'indication « par un Suisse », porte en épigraphe une citation de la tragédie de Lermier. Le contenu est pourtant tout le contraire d'une incitation au soulèvement. Vattel place sa narration dans le cadre d'une Suisse primitive dont le cadre naturel traduit la pérennité du mythe : « On dirait que le Ciel a voulu, par de si fortes barrières, garantir l'Helvétie de la contagion de ses voisins, et conserver dans une enceinte insurmontable, ce temple à la liberté »¹⁴. C'est ici que Tell, « de tous les chasseurs d'Uri le plus fameux », a un rêve où lui apparaît la Liberté, « vierge majestueuse et d'une beauté céleste », pour lui transmettre un message et lui ouvrir les yeux sur l'avenir. Non seulement elle exalte, dans la meilleure rhétorique de l'Ancien Régime finissant, les vertus de la « Suisse heureuse et tranquille », mais elle met en garde son héros contre une rivale, « fantôme trompeur, l'ANARCHIE ». Gare aux humains qui l'ont suivie, elle « les a, sous ma ressemblance, entraînés dans un abîme de maux ; elle les a livrés à la défiance, à la cruauté, à la cupidité, à l'ambition, à la tyrannie (...), et après leur avoir ravi la paix de l'âme, la tranquillité, les douceurs de l'amitié et de tous les sentiments de la nature qui seuls procurent le vrai bonheur, ils ont fini par les livrer au despotisme qui les a tous engloutis »¹⁵.

Ce discours ouvertement contre-révolutionnaire, inséré dans le récit traditionnel qui se termine par l'expulsion des étrangers, montre encore une fois la polyvalence d'un mythe qui n'a pas fini de nous étonner. Que Tell puisse se prêter à un message où on flaire la xénophobie donne à réfléchir à la fin de ce XX^e siècle. Et la vision du héros endormi « dans le creux d'un roc solitaire »¹⁶ nous fait peut-être souhaiter qu'il ne se réveille pas trop tard.

¹⁴ *Guillaume Tell, ou La Suisse délivrée du joug des étrangers*, par un Suisse, s. l. 1798, p. 13.

¹⁵ *Guillaume Tell*, p. 20 s.

¹⁶ *Guillaume Tell*, p. 17.

MOIRA – FATA – ZÎNĂ

FELIX KARLINGER
(Salzburg)

Unter den Jenseitsgestalten, die in Märchen und Sage häufig auf die menschlichen Geschehnisse einen starken Einfluß ausüben, gehören vor allem jene weiblichen Figuren, die im französischen Raum der ganzen Gattung als „Contes de Fées“ die Bezeichnung gegeben haben. Hinter dem Sammelnamen „Fée“ verbergen sich freilich in der Volksvorstellung und ihrer Darstellung in prosaischer und gereimter Epik verschiedene Funktionen, zumeist auch im Zusammenhang mit unterschiedlichen mythischen Gestalten als Urgestalten.

Im Gegensatz zu den meisten männlichen Jenseitsfiguren, die in der Regel stets in der Vereinzelnung auftreten, begegnen wir den Moiren, Fate und Zine im allgemeinen als einer Gruppe von 3 bis 12 Frauen. Ein häufiges Phänomen ist dabei die unterschiedliche Einstellung dieser Wesen zum Menschen: es fehlt ebenso wenig die lichte wie die dunkle Gestalt. Damit in Zusammenhang steht dann das menschliche Schicksal, das sich je nach der Entscheidung gestaltet, welche die dominierende Fée bestimmt.

Meist handelt es sich bei diesen Kräften um Schwestern, doch wird dieser Zug nicht immer hervorgehoben.

Ist für den Mitteleuropäer die „Moira“ nur mehr im mythologischen Zusammenhang evident, so spielt sie auf dem Balkan wie der iberischen Halbinsel noch lebhaft in den jüngeren Volksglauben und das Brauchtum hinein. Georgios Megas¹, der ihr eine ausführliche Studie gewidmet hat, schreibt unter anderem:

„Es ist immer noch eine griechische Volkssitte, in der dritten Nacht nach der Geburt eines Kindes das Zimmer der Wöchnerin zurechtzumachen und Brot und Honig auf den Tisch zu setzen, um die Moiren zu bewirten, die dann herankommen, um dem Neugeborenen sein Lebenslos zuzuteilen“².

Wir finden diesen Brauch bereits in der *Odyssee* Homers (VII, 196), wo dem Helden auch bereits sein Geschick erkiest wird. Doch verweist Megas darauf, das sich das Wirken und Einwirken der Moiren nicht

¹ Georgios Megas, *Die Moiren als funktioneller Faktor im neugriechischen Märchen*; in *Märchen – Mythos – Dichtung. Festschrift für Friedrich von der Leyen*, München, 1963, S. 47.

² Megas, Ebda, S. 47.

auf die Begegnung nach der Geburt des Kindes beschränkt, sondern daß sie auch später in die weiteren Lebensereignisse des Menschen eingreifen können.

„So erscheinen die Moiren in einigen Märcchen, um dem Helden nützliche Ratschläge zu erteilen“³.

Und Megas gibt dazu ein praktisches Beispiel :

„In dem Märcchen des T. 501 sind es die drei Moiren oder die eigene Moira des Mädchens, die ihm helfen, viel Wolle zu spinnen, und ihren Mann — den König selbst — überreden, er müsse seiner Frau verbieten, weiterhin so viel zu arbeiten“⁴.

Die Griechen sind bei der Bezeichnung „moira“ geblieben, in Unteritalien kann man sogar innerhalb eines Textes den beliebigen Wechsel von „moira“ und „fata“ beobachten, ebenso hält man sich — von wenigen Ausnahmen abgesehen — an die Dreizahl. Als typisch darf gelten, daß eine der moiren oder fate das dunkle, unheilvolle Geschick symbolisiert. Manchmal wird sie direkt die „Schwarze“⁵ genannt, wobei ihre Schwestern als die „Weiße“ oder die „Rote“ bezeichnet — aber auch nicht näher charakterisiert — werden können.

Den schlimmen Schicksalspruch zu mildern vermögen manchmal die freundlichen Schwestern. Gelegentlich hat das seinen Preis, den entweder eine der Moiren oder das dem Schicksalspruch ausgesetzte Opfer zu entrichten hat.

„Wenn man — gewöhnlich eine Frau — irgendwie die nie lachende Moira zum Lachen bringt, überreicht sie oder ihre beiden Schwestern zur Belohnung dafür das Glück“⁶.

Dies ist ein Zug, den die schwarze Moira gelegentlich auch mit männlichen Dämonen gemeinsam hat. Doch ergibt sich dazu nur dann eine Gelegenheit, wenn der Spruch nicht bereits an der Wiege verhängt worden ist, sondern die Heldin des Märcchens den Feen erst auf dem Wege ihrer Lebensbegegnung, auf jener Wanderschaft, welche die Grundachse der meisten Geschichten bildet. Das passiert etwa bei Basile, der durch seinen Aufenthalt auf Kreta sicher auch viele griechische Erzählstoffe kennen gelernt hatte, in der 10. Geschichte des ersten Tages⁷.

Moiren und fate stellen sich also meist an der Wiege des Kindes ein, und es hängt oft von Zufällen ab, wie sie dann ihr Los für das Kind werfen. So erzählt etwa Sarnelli in seinem im neapolitanischen Dialekt gehaltenen Büchlein : „ . . . und niemand konnte hören was sie (scil. die fate) sagten, außer der Mutter, die hinter den Vorhängen des Bettes versteckt, durch einen Spalt spähte. . . “⁸. Daß nun eine der Feen einen ungünstigen Schicksalspruch abgibt, hängt oft mit einem Tabubruch oder einer Unvorsichtigkeit der Verwandten des Neugeborenen

³ Megas, Edda, S. 48.

⁴ Megas, Edda, S. 48.

⁵ Felix Karlinger, *Rumänische Märcchen außerhalb Rumäniens*, Kassel, 1982, S. 60.

⁶ Megas, Edda, S. 56.

⁷ Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, Napoli, 1634.

⁸ Pompeo Sarnelli, *Posillecheata* (Die fünf Märcchen vom Gastmahl in Neapel). Übersetzt von J. Pögl, Frankfurt, 1988, S. 58.

zusammen. Im oben angeführten Märchen von Sarnelli hatte ein Bursche achtlos Nußschalen auf den Boden geworfen und von den Feen, die beim Betreten des Hauses, wie es auf dem Lande üblich war, die Schuhe ausgezogen hatten, trat eine auf die Schale, verletzte sich und kam vor Schmerz in Zorn.

Eine solche rustikale Motivierung ist zweifellos märchenhafter als jene, die wir bei Perrault finden, wo es sich um eine Verletzung der höfischen Etikette handelt. Es ist nicht nur der Unterschied eines Jahrhunderts zwischen Sarnelli und Perrault, sondern die Gestalt der Fee hatte in Frankreich seit jeher einen ganz anderen Nimbus als ihre italienischen 'Schwestern'. Schon im altfranzösischen *Guigemar* tritt eine Fee — übrigens in Gestalt einer Hirschkuh — auf, die nicht nur böse wird, weil der Held einen Pfeil auf sie abgeschossen hat (den sie auf ihn zurücklenkt), sondern weil er die Minne bisher verschmäht hat. So hat die Strafe im Sinne der höfischen Dichtung einen persönlichen Grund.

So wird leicht ersichtlich, daß die französische Fée des Mittelalters und der Barockzeit eine ganz andere Funktion hat als in der restlichen Romania. Lediglich wenn es um den Wunsch nach einem Kinde geht, kann in portugiesischen Märchen eine Königin die Feen aufsuchen oder an ihren Hof einladen. Ähnlich ist die Vorgangsweise in Erzählungen der Bukowinaer und Siebenbürger Armenier⁹.

Hinzu kommt freilich eine Verschiebung in der Ausgestaltung des Feenhaften in Frankreich zwischen Mittelalter und 18. Jahrhundert. Die Feen in den Lais der Marie de France (2. Hälfte des 12. Jahrhunderts) sind noch in Wald und Feld daheim, besitzen zauberische Macht und können auch unter der Gestalt von Tieren auftreten¹⁰. Die barocke Fee¹¹ ist dagegen eine prachtvoll herausgeputzte Adelsdame. „Gute Feen sind bei Perrault Verkörperungen der Vernunft, böse Feen die Verkörperung des Irrationalen“¹².

Freilich muß man berücksichtigen, daß es in Frankreich auch einen völlig anderen Typus der Fee gibt, doch hat er nicht den Weg in den Salon gefunden; lebt vielmehr in einzelnen Volkssagen. Eine Gruppe solcher Feen-Sagen¹³ rückt die Figur in die Nähe der Naturgeister, wie sie ähnlich ja im rumänischen Raum bekannt ist. Hier dominiert das Schicksal-Gestaltende nicht mehr so evident wie bei den Moiren, sondern die Rollenaufgabe ist anders orientiert.

Bereits rein äußerlich unterscheidet sich der Typus vom bisherigen; wie er auch als nicht näher beschriebene Frau in Italien, Spanien und Portugal vorkommt. Französische Sagenfeen können etwas geradezu Gespenstisches haben, wenn sie als Skelette auftreten und Kinder rauben.

⁹ Heinrich von Wlislöcki, *Märchen und Sagen der Bukowinaer und Siebenbürger Armenier*, Hamburg, 1891, S. 70 (Das ungetaufte Kind), 72 (Die gekränkte Glücksfrau) und 76 (Der Verführer der Glücksfrau).

¹⁰ F. Karlinger, *Einführung in die romanische Volksliteratur*, München, 1969, S. 153.

¹¹ Ursel Scheffler, *Der 'Conte de fée' als Spiegel und Ausdruck der Gesellschaft des ausgehenden 17. Jahrhunderts*, München, 1965.

¹² Paul W. Würl, *Das deutsche Kunstmärchen*, Heidelberg, 1984, S. 37.

¹³ F. Karlinger/Inge Übeleis, *Südfranzösische Sagen*, Berlin, 1974, S. 129.

Die Abgrenzung gegenüber den Hexen oder bestimmten Wald- und Wasserdämonen fällt dann nicht immer leicht. Zu diesem Typus, der zwar „Fee“ genannt wird, jedoch eher etwas Spukhaftes repräsentiert, gehören in Frankreich auch jene Wesen, die christliche (also getaufte) Kinder stehlen. „Les fades“ (und nicht Féés) wie hier diese naturgeisterhaften Frauen genannt werden, kann man nur zur Rückgabe der Kinder zwingen, indem man ihnen selbst zu einem geeigneten Zeitpunkt ihre eigenen Kinder stiehlt. Dann erscheinen sie bei den Wohnstätten der Menschen und sagen:

„Randa nou noutri Fadou,
Vous randren voutri Saladou.“

(Gebt uns unser Feenkind, /So geben wir euch euer gesalzenes (= getauftes) Kind)¹⁴.

Verschiedene Sagen, die über die Pyrenäen hinüber bis nach Spanien hinein reichen, schildern aber diese Jenseitsfrauen im Grunde gutartig, wenn man sie nicht reizt oder zur Unzeit überrascht. Sie erweisen sich auch dankbar, wenn ihnen jemand zum Tanz aufspielt oder sie eine Speise kochen lehrt, die sie nicht kennen.

Das Tanzen verweist auf größere Gruppen, wie auch die zîne meist zu etwa einem Dutzend auftreten. Mircea Eliade hat geschrieben: „... die Feen singen und tanzen gern. An der Stelle, an der sie getanzt haben, ist das Gras wie von Feuer verbrant. Diejenigen, die sie tanzen sehen oder die gewissen Verboten zuwiderhandeln, schlagen sie mit Krankheiten . . .“¹⁵.

Der Typus, der bei den Rumänen der fata entspricht, hat allerdings in manchem stark abweichende Züge. Ovidiu Birlea¹⁶, der unter „Zină“ auf „Iele“ verweist, schreibt: „Au aripi și zboară cu părul despletit, îmbrăcate în mătase sau vestminte albe, purtînd și coroane. Dar sînt invizibile, numai noaptea putînd fi văzute de om“.

Das nächtliche Wesen verbindet sie mehr den Moiren, die auch in der Regel nicht an Tage erscheinen, während die romanische fata meist an keine Stunde gebunden ist.

Die zîne haben jedoch noch einen wichtigen Zug, der sie nach einer ganz anderen Richtung hin ausrichtet: „Sînt trimise de Dumnezeu să pedepsească pe cei răi . . . Locuiesc în văzduh . . .“¹⁷.

Es wird klar, daß der Typus christianisiert ist und auch mit heiligen Gestalten einen Rollentausch eingehen kann. Ihr Wesen bleibt freilich zwitterhaft und Eliade formuliert: „. . . Die zîne können grausam sein, und es ist unklug, ihren Namen zu nennen. Man sagt: „die Heiligen“ oder „die Freigebigen“ oder „die Rosalien“¹⁸.

Sie nähern sich damit einer Gestalt, wie sie in Rumänien die heiligen Wochentage darstellen. Dieser Typus tritt in Sizilien und Unteritalien lediglich als Santa Domenica und als Santa Venere (oder Veneranda) auf, das heißt in den beiden wichtigsten Tagen. Man findet jedoch auch im Iberischen die Vorstellung, daß die Tagesfee das Neugeborene

¹⁴ Karlinger/Übleis, Ebda, S. 130.

¹⁵ Mircea Eliade, *Geschichte der religiösen Ideen*, Freiburg 1983, III. Bd., S. 185.

¹⁶ Ovidiu Birlea, *Mica enciclopedie a poveștilor românești*, București 1976, S. 196.

¹⁷ Birlea, Ebda, S. 196.

¹⁸ Eliade, Ebda, S. 225.

abhole und zur Kirche zur Taufe trage. Im Brasilianischen kann diese Fee, die in die Rolle einer Patin eintritt, auch von den Sternen herunter kommen¹⁹.

Aus der Diana ist also hier eine quasi-christliche Heiligenfigur geworden, die auch Kinder erzieht und prüft. Und wo die rumänische Gestalt eine Krone trägt — und das gilt auch für die Feen der rumänischen Armenier — kann das Haupt der sizilianischen fata ein Sternenkranz wie ein Nimbus, ein Heiligenschein, umgeben. Schönheit ist hier wie dort ein wesentliches Kennzeichen dieses Jenseitswesens.

Was bei der Moira ein Schicksalspruch an der Wiege — ohne jegliche Berücksichtigung von Verdiensten oder von Verfehlungen — bleibt wird bei jenen Feen, die sich bestimmten weiblichen Heiligen oder den heiligen Tagen nähern, zu Belohnung oder Bestrafung. Dabei bleibt freilich die „heilige Freitag“ am ehesten in der Nähe der „schwarzen Moira“ denn sie achtet besonders auf die Verbote als Tabu = Bruch (kein Fleisch essen, nicht an ihrem Tage waschen oder backen etcetera).

Paraien gehen dazu im Norditalienischen und Rätoromanischen — im Germanischen ist der Typus „Fee“ relativ selten und Märchen wie das von „Frau Holle“ (KHM 24 — AT 580) dürfen nicht als genuin deutsch gelten — jene fate, welche allgemein (vor allem aber die Mädchen) die Menschen prüfen. Sauberkeit, Fleiß aber auch Hilfsbereitschaft und Mildtätigkeit stehen dabei im Vordergrund.

Die zine scheinen weniger streng zu sein — zumindest gegenüber den Burschen — und ihre Hilfe auch ohne sonderliche Verdienste des Helden zu verschenken. Birlea schreibt: „Cu ajutorul Sf. Miercuri, Vineri și Duminecă, ajunge la muntele de sticlă unde locuia Ileana Cosânzeana“²⁰.

Seltener ist es eine von der Fee oder zină verliehene Gabe — Ring, Schleier, Haube oder blaue Schuhe — die dem Helden oder der Heldin die Lösung der jeweiligen Aufgabe ermöglicht. Das Motiv der Zaubergabe ist aus anderen Erzählbereichen entlehnt.

Manchmal aber bestehen die Gaben auch nur aus kostbaren Gegenständen, die sonst keine wunderbare Wirkung einschließen. Dann erhalten Held oder Heldin meist so viele Geschenke, wie die Zahl der Feen ist. Moiren trifft man nie mehr als drei, Feen oder zine können es auch sieben oder zwölf sein. Man wird dabei spontan an die Siebenzahl der Wochentage und die Zwölfzahl der Monate denken, obwohl dieser Bezug nur in Einzelfällen gegeben ist und allgemein die symbolische Bedeutung und Heiligkeit von 7 und 12 ihre Wirkung ausübt.

Von der Wochentagen wird in Rumänien nur sfinta Vineri mit der „Preacuvioasa Maica noastră Parascheva“ in Verbindung gebracht, deren Fest am 14. Oktober gefeiert wird. In Italien begegnen nicht nur fate, die auch die „drei heiligen Marien“ genannt werden, sondern neben den bereits genannten Sta. Venere und Sta. Domenica kommen auch Namen von verschiedenen Heiligen vor, ohne daß in jedem Fall unbedingt gesagt wird, es handle sich beispielsweise bei der 'fata Teresa' um die hl. Teresa.

¹⁹ F. Karlinger/Geraldo de Freitas, *Brasilianische Märchen*, Köln, 1972, S. 171.

²⁰ Birlea, Ebda, S. 202.

Was bei den zine auffällt, ist die Tatsache, daß sie trotz ihrer geschilderten Naturverbundenheit fast nie als Vieh-Spender oder Viehbeschützer fungieren, wie es bei den Rätoromanen²¹ aber auch im alpinen Bereich Norditaliens und der Provence, sowie in den Pyrenäen erzählt wird. Vielleicht steht im Hintergrund bei dieser Vorstellung im Westen mehr die Gutartigkeit der fate und im Osten die Sorge vor der Unberechenbarkeit der zine.

Es mag auch sein, daß die *coincidentia oppositorum* im rumänischen Volksglauben die Grenze zwischen Hexe und Fee stärker verwischt – wo nicht gar aufgehoben – hat. Eliade hat diesem „Verschmelzen der Gegensätze: Sântoaderi und Zine“²² ein eigenes Kapitel gewidmet. Er schreibt darin: „Ferner findet vierundzwanzig Tage nach Ostern ein Fest statt, bei dem sich die Feen mit den Sântoaderi treffen, mit ihnen spielen und zum Schluß einem jeden von ihnen einen Strauß bestimmter Blumen (*Melites melissophyllum*) überreichen. Dieses Fest betont den Wunsch, zwei Klassen übernatürlicher Wesen zusammenzubringen, die für die menschliche Gesellschaft zwar verschiedene aber gleichermaßen bösertige Mächte verkörpern“²³.

Sieht man vom Brauchtum um Geburt oder Taufe ab, so hat sich im Westen kein Ritus um die Feen entwickelt, so verbreitet auch im einzelnen Abwehrritten gegen Hexen sind.

Diese Beobachtung geht parallel zu jener, daß im rumänischen Raum das Motiv des dankbaren Toten bei weitem seltener ist als das vom bösertigen oder vampyrischen Toten. Manche Feen des Westens verschmelzen mit der Gestalt der verstorbenen Mutter, so etwa im Katalanischen und Sardischen *Die Fee des Meeres*²⁴, deren Züge an die des *Aschenputtel* (KHM 21) erinnern. Vereinzelt werden auch gute Mädchen in den Kreis der Feen aufgenommen. Zumindet ist auffallend wie oft sich fate spontan als Patinen gerade in armen Familien anbieten, manchmal auch mit dem Hinweis, Vorfahren davon gekannt zu haben.

Daß in einem sardischen Märchen die fata Diana (sardisch Janna)²⁵ heißt, rückt sie zwar dem Namen nach der zinä näher, doch trennt sie von der letzteren die ausgesprochene Gutmütigkeit und Hilfsbereitschaft.

So verschlingt sich Verbindendes und Trennendes zwischen den Gestalten von moira – fata und zinä, die jeweils auf ihre eigene Weise die Oraltradition der romanischen Länder intensiv beeinflußt haben. Der Zauber, der von dieser Gestalt ausgeht hat über die Volkserzählung hinaus auch die Literatur der meisten europäischen Völker ergriffen und nicht nur das Kunstmärchen angeregt, vielmehr darüber hinaus auch mit „Feerien“ in Oper und Ballett die Bühne erobert.

„Die heilige Mittwochfee erscheint“, lautet die Überschrift des 4. Kapitels von Sadoveanu's *Dumbrava minunată*. Und als Resumé von des Dichters Einstellung zu diesem Genre darf der Satz gelten: „Fräulein Lizuca, du liebst Geschichten und Märchen sehr, nicht wahr?“ – „O ja, sehr. Mutter sagte mir immer, ohne Märchen sei das menschliche Leben traurig und schal“.

²¹ Anton von Mally, *Sagen aus Friaul und den julischen Alpen*, Leipzig, 1922, Nr. 23.

²² Mircea Eliade, *Das Okkulte und die moderne Welt – Zeitströmungen in der Sicht der Religionsgeschichte*, Salzburg, 1978, S. 88.

²³ Eliade, *Ebda*, S. 89.

²⁴ F. Karlinger/J. Pögl, *Katalanische Märchen*, München, 1989, S. 5.

²⁵ F. Karlinger, *Das Feigenkörbchen – Sardische Märchen*, Kassel, 1973, S. 95.

DEVELOPMENT AND PERSPECTIVES OF CZECH BAROQUE RESEARCH

MILAN KOPECKÝ
(Brno)

Baroque as a significant phenomenon of Czech culture is a specific part of European culture. Its great values are generally known and acknowledged though there exist some differences concerning the opinions about the individual fields of culture. The most famous is certainly baroque art: the visitors of Prague admire Charles' Bridge decorated with baroque statues, the church of St. Nicolas on Malá Strana and a number of church and secular buildings on the territory of Bohemia, Moravia and Silesia. The names of architects G. Santini (creator of the so-called baroque Gothic) and both Dienzenhofers, painters K. Škréta and P. Brandl, graphic artist V. Hollar, sculptors M. B. Braun, F. M. Brokoff, etc. may be found in any respectable publication on European art culture. Great values are given also to baroque music (J. D. Zelenka, B. M. Černohorský, etc.) which is a living part of our present times. As far as the literary baroque is concerned, to which we will turn our attention in this paper, for more than half a century disputes about its character and evaluation have dragged.

The first expressions of baroque in the Czech literature appear already at the end of the 16th century; however, the social and political preconditions for its development in the printed literature are given as late as in 1620. At that time there culminate long lasting disputes of three types:

1. political and economic disputes, especially between the middle classes and feudal lords who were backed by the Hapsburg ruling house, striving after the gradual refeudalization and recatholicization since its ascending the Czech throne in 1526;

2. religious disputes between the non-catholic majority (represented by Utraquists, Czech Brothers and Lutherans) and the catholic minority;

3. cultural disputes in problems of the Renaissance, Humanism and Reformation and of the beginning baroque with the Counter-Reformation.

The culmination of the multilateral contradiction was the battle on the White Mountain on November 8, 1620. Only two hours were sufficient for the defeat of armies of the Non-Catholic Estates; however, the consequences of this defeat were long lasting. Mostly affected were

the economically dependent sections of the public which did not take part in the uprising. A very hard recatholicization took place which could be avoided only by members of the privileged sections, through emigration. That is why a part of the educated population went abroad (mostly to Poland or Germany), where the exiles' writers continued the tendencies of the Pre-White Mountain literature in a Reformation and humanist style. The printed literature at home expresses first of all the re-catholicization efforts, yet one may read out in some works also a disagreement with the intolerant Counter-Reformation. Beside the more or less official printed literature, there arises at home either the hand-written production of a semipopular type, depicting the rural environment from the position of small-town intellectuals coming mostly from the people, or the popular literature reflecting the interests and ideology of the exploited people.

Baroque as an artistic style gets first of all into the official literature published in Czech territories. As in this literature there appears an opposition often motivated by a disagreement with the distortion of the Czech past and with the discharging of the Czech language from the administrative and cultural positions (this mainly concerns the opposition of the historians, grammarians and dictionary-makers), it had no great social reach, as the works and opinions of relatively progressive writers did not reach the people (due to the barrier of scholarship, increased some times also through the Latin form of their papers, like with Bohuslav Balbín). Out of the baroque Czech written literature from the artistic point of view a thematically very heterogeneous poetry (the greatest authors of which are Adam Michna z Otradovic, Fridrich Bridel and Felix Kadlinský) stands out. This type of literature got among the people. Here the printed official literature was more or less adapted and laicized, some times even parodied. We may find in this respect some evidence, e.g. in semipopular theatre plays and in popular dramatic performances and dialogues. Such formations were very favoured not only due to their content but even for their form enabling the direct contact of the author with the audience. During their realization the stage merged with the auditorium: in the pub, on the market or in the peasant's yard were performed Christmas, Easter and Saint's scenes, the themes of which are basically the same as in the official theatre; however, the popular author from the country or a township intellectual allied to the people put into the elaboration of traditional subjects folk motives and a progressive ideology. This can be manifest e.g. by the Christmas play from Rakovník from the eighties of the 17th century, the author of which (probably Jan Liberin) enlarged the crib scene by the dispute between the poor shepherds and the rich kings about the problem for whom was Infant Jesus born, whether for the rich or for the poor ones, with whom the author sympathizes. That is why one may rightly speak about the popular baroque showing itself not only in the literature but also in the field of plastic arts, architecture, music, etc.

Besides the official catholic baroque and the popular baroque there is also the baroque of Czech exiles. Though this opinion is some times refuted by the argument that the culture of the Czech Post-White Moun-

tain exiles continued in the Renaissance style (or humanistic) and Reformation one, yet I take for unquestioned the fact that the pathetic baroque style and the characteristic art means are manifest in the protestant milieu and therefore also in the literature of the Czech exiles. Their representative, the world-famous Czech Jan Amos Komenský, writes in Latin and Czech, where there is more baroque features than humanistic ones. He reacts to the decay of the medieval renaissance conceptions of ideas by his philosophical and pedagogical conception.

Baroque as a historical epoch and art style has been interpreted in the Czech science and evaluated in different ways. I will briefly mention at least the evaluation after the origin of the Czechoslovak Republic in 1918. At that time Josef Pekař takes an important position in Czech historiography; with a considerable rehabilitation tendency his interpretation of the Post-White Mountain time is stated in several papers, e.g. *White Mountain*¹ (1921), *Book about the castle Kost*² (1935) etc. In Pekař's conception and that of his school baroque is standing as a "constructive" epoch against Hussitism as a "destructive" one, baroque as "modern" against Hussitism as a "medieval" phenomenon. This is connected with the older doubts about Hussitism from the ideologic, aesthetic and other positions. Pekař's conception influenced a number of scholars who formed in the thirties a front of defenders and people enforcing the baroque. In 1935 the excellent literary critic F. X. Šalda published the study "About the literary baroque at home and abroad"³, in 1937 another distinguished literary scholar Václav Černý published the "Essay on baroque poetry"⁴ in 1938 the book of Arne Novák "Baroque Prague"⁵ was issued in three editions (the first time already in 1915; in 1938 this book was published in French for the third time and for the first time in English translation) and the same year Josef Vašica published a set of his studies about the baroque literature "Czech literary baroque"⁶. The next year the book "Characters and problems of Czech baroque"⁷ was published by Vilém Bitnar, whose anthology "Birth of the baroque poet"⁸ appeared in 1940. Within this period Zdeněk Kalista finished the synthesis of the hitherto baroque research. His great and still valuable anthology "Czech baroque"⁹ was issued in March 1941.

We may find in these and other papers from the thirties and first half of the forties many revealing features and passages from a material and methodologic point of view. The exhibition of the baroque art in Prague in 1938 is connected with this research stream, when different actions took place within its framework. They presented to the public first of all the official baroque, i.e. the baroque of cathedrals and palaces, statues, frescos and paintings, so that the multiform culture of

¹ *Bílá hora.*

² *Knih o Kostl.*

³ *O literárním baroku cizím i domácím.*

⁴ *Esej o básnickém baroku.*

⁵ *Praha barokní.*

⁶ *České literární baroko.*

⁷ *Postavy a problémy českého baroku literárního.*

⁸ *Zrození barokového básníka.*

⁹ *České baroko.*

the Pre-White Mountain time was reduced to a certain extent. In this situation the avant-garde stage manager E. F. Burian came up with a defence of the underestimated popular culture through the essay "How do I see the Czech popular baroque and why do I like it" (Critical monthly 1938)¹⁰ and by staging his two popular suites (1938 and 1939). According to Burian the people fought in its creation—having not once the artistic form of Counter-Reformation—against the oppression and lawlessness through its content and form being of Reformation meaning. Christianity does not seem to have in popular plays a strictly religious sense but it functions as a symbol of truth generally and a manifestation of resistance against the lords' despotism. Burian's staging of both popular suites counterbalanced the officially proclaimed baroque and the slanted "Exhibition of baroque art". His creative method was actualized at the end of the sixties in the adaptations and staging of popular and semi-popular plays, especially of Christmas and Easter themes.

It is, however, understandable from the political development in Czechoslovakia after World War II that there is a departure of the scientific interest from baroque, if not its direct refusal. Not infrequently is baroque refused as a consequence of the simplified understanding of literature, being the reflection only of antagonistic social relations and as a consequence of the officially declared reactionary spirit of the religious ideology. This, of course, complicated the possibility of a deeper study of culture so rich and internally differentiated, especially when the periodicals refused to print papers about it and the publishers rejected manuscript books and editions.

Only the scientific conference arranged by the faculty of Czech literature at the Faculty of Philosophy in Brno between the 17th and 19th May 1967 pointed out the necessity of an all-around research of the Post-White Mountain literary life with a constant aspect towards the previous and following development leading to the discovery of specific features of the Czech baroque. It was not only a literary-scientific matter as the conference was attended also by historians, linguists, scholars of fine arts, musical and theatrical scientists and folklorists. The lectures and excerpts from the discussions were included in the proceedings "About the baroque culture"¹¹ (1968).

This conference was followed by another baroque-related action from 10th January to the 10th March 1968 meant for the public, i.e. the exhibition of baroque printings (catalogue "Baroque printings"¹², 1967). The exhibition was accompanied by a cycle of lectures concerning the problems of the literary baroque (Journal of Moravian Museum in Brno 1968/1969, Social sciences II)¹³. In this connection the organizer of the conference on the baroque and the editor of its proceedings Milan Kopecký published in two editions the anthology of baroque poetry, named by the verse from Bridel's head-turning poem "What God? Man?" (1968 and 1969)¹⁴, the monograph "The baroque writer Valentin

¹⁰ *Jak vidím české lidové baroko a proč je mám rád* (Kritický měsíčník, 1938).

¹¹ *O barokní kultuře*.

¹² *Barokní tisky*.

¹³ *Časopis Moravského muzea v Brně, 1968/1969, Vědy společenské II*.

¹⁴ *Co Bůh? Člověk?*, Ed. Kapka rosy tekoucí (1968 a 1969).

Bernard Jestřábský”¹⁵ (1969) and an anthology from the Silesian homiletics “The old Silesian preachers”¹⁶ (1970). Within the surge of interest about baroque, some further remarkable works were published: the anthology of the poetry of the baroque in Europe “If only my ash burns”¹⁷ (1967) by V. Černý, the Munich edited critical edition of A. Škarka “Adam Michna z Otradovic: Das dichterische Werk” (1968) and his monographic attempt “Fridrich Bridel new and unknown”¹⁸ (1969), the edition of Z. Tichá “Sad cavaliers about love”¹⁹ (1968) and the anthology “Rose which was closed by Death”²⁰ (1970), Ryba’s Czech translation of Balbin’s paper *Verisimilitia humaniorum disciplinarum* (Outline of humanitarian disciplines)²¹ (1969), Hrabák’s edition of the interesting semi-popular composition “Fortunatus” (1970), the inter-disciplinarily conceived book of Z. Kalista “Czech baroque Gothic and its centre in Ždár”²² (1970), etc.

The mentioned actions and papers were a reflection of the new political situation in Czechoslovakia called “socialism with a human face”, when up to a certain extent some taboos were removed and, with a provisional clarification the tabooed phenomena were reintegrated in the Czech culture. When, however, the democratic political and cultural efforts were wrecked due to the outer military intervention and inner so-called consolidation, baroque became some rehashed taboo. The publishers succeeded to edit some works from the previously prepared manuscripts, e.g. edition of M. Kopecký’s “Sulking Nightingale of Felix Kadlinský”²³ (1971) and “Various visions of the simple peasant”²⁴ (1973).

After this baroque research was reduced to a minimum and relegated abroad. There were published the papers of Z. Kalista and his book “The venerable Marie Elekta of Jesus”²⁵ (Rome 1975) and “The face of the baroque”²⁶ (Munich 1982, London 1983 and 1989) and the papers of exiles Josef Koláček “He is with me”²⁷ (Rome 1986, this concerns Fr. Bridel) and “Martin Středa” (Rome-Munich 1987), Antonín Kratochvíl’s work “Das böhmische Barok” (The Czech baroque; Munich 1989), etc. This specification, however, does not claim completeness as the author wanted only to support the thesis on the decline of baroque research in politically unfavourable times. Although in those times they succeeded to realize many a thing and to publish via “samizdat” some journals and books. One may not overlook the gradual realization of the historical-critical edition of the “Works of J. A. Komens-

¹⁵ *Barokní spisovatel Valentin Bernard Jestřábský.*

¹⁶ *Staří sležští kazatelé.*

¹⁷ *Kéž hořel popel máj.*

¹⁸ *Fridrich Bridel nový a neznámý.*

¹⁹ *Smutní kavaleři o lásce.*

²⁰ *Růže, kterouž smrt zavřela.*

²¹ *Nástin humanitních disciplín.*

²² *Česká barokní gotika a její žďárské ohniško.*

²³ *Zdoroslviček Felixe Kadlinského.*

²⁴ *Vidění rozličné sedláčka sprostného.*

²⁵ *Ctihodná Marie Elekta Jetřábova.*

²⁶ *Touť baroka.*

²⁷ *Je se mnou.*

ky" (J. A. Comenii Opera omnia) out of which already 13 carefully prepared volumes have been published since 1960.

The new political situation after the 17th of November 1989 formed anticipations for the free development of culture also for the promising perspectives of baroque research. A disadvantage — probably only temporary — is the quantitative reduction of the production of valuable books and the fact that the publishers give priority to the sometime dissidents and exiles. This is the case of manuscripts of scientists remaining at home, based on materials unknown so far, shifted back out of sight (this concerns e.g. the author's edition of works in verse by F. Bridel and the monograph about Komenský taken as literary artist). The study of the materials is the basic precondition of the development of literary baroque. From the old printings and manuscripts it is necessary to utilize the editions of works not published so far, the analysis of which may change the hitherto image of the baroque, some times even up to a principle.

First of all it will be necessary again and in all contexts to study and publish the most important baroque Bible, the so-called St. Wenceslav's. It was printed three times (in 1677 — 1715, 1769 — 1771 and 1778 — 1780) and had a basic impact on Czech bibliography, mainly on the catholic one and on the literature style of the baroque and further, even on modern writing. In connection with this Bible it will be necessary to investigate in detail how it was influenced by the most important Reformation Bible from the 16th century, the Bible of the Czech Brethren, the Bible of Kralice (1579 — 1594, 2nd edition 1596, 3rd edition 1613). There arises a whole complex of literary history problems and also of other branches tabooed through the materialistic rejection of the Bible.

Such problems are frequently connected with the questions of another field recently rejected, i.e. hymnography. The hymn books or volumes of spiritual songs used by different churches keep mostly artistically important musical-literary creations. Hymnography accomplished in the baroque period the function of present collections of poetry and music and it has to be reintegrated in the development of Czech poetry and music since the 9th century.

Another field once significant and until now not investigated is the homiletics. Nobody has so far shown how it exploited the systematically worked out rhetoric theories, either the older ones (e.g. Cicero, Quintilianus or Erasmus from Rotterdam), or the present ones (e.g. from the work of Mikuláš Causinus "De eloquentia sacra et humana libri XVI" or of Bohuslav Balbín "Quaesita oratoria"). For the moment the analyses of homiletic works are very scarce and their publishing is unlikely for the time being due to extent reasons. The Czech literature has preachers' collections. Some prefer from the original preacher or general rhetoric aim "prodesse et delectare" the first part, others the second one. The preachers with the basic "prodesse" want first of all to influence the listener's intellect and do it by means of "conchetto", verbal and composition adroitness. Contrary to this, preachers being keen on "delectare" very often use exemplars, i.e. stories of an anecdote style (taken from different books and aids, while such stories not infrequent-

ly became independent and entered other units). The literature is very interested in such part of the baroque homiletics which links up to the folklore, to the shop-keeper production and theatre (the pulpit was indeed a stage for a single player).

It is necessary to carry out a detailed study of the artistic means of the homiletics and literature in general. It concerns first of all the tropes, figures and hyperboles, i.e. means known and used already a long time ago but baroque innovates them with regard to the typical life feelings of the man of that time. From them there follow the antithetic relations and that is why, instead of the trope, there is contrast expressing the desire to represent the irrational as rational. The contrasts increase the excitement in the same way as paradoxes, apostrophes, rhetorical questions and calls, the metaphor with a literary core raises the dynamics of speech, the conceits extend to parables and apotheoses. The hyperboles coming from the baroque pathos are accumulated in long synonymous rows which sometimes function as an end in itself; as a matter of fact there is the preacher's or writer's desire to find a phrase as expressive as possible.

In the homiletics of the mature baroque there occurs more than in other genres the peculiar Czech phenomenon known from the artistic culture as the baroque Gothic. On principle it concerns the application of the form and content heritage of the Gothic in changed conditions. The baroque Gothic crystallized thanks to Giovanni Santini in different places, e.g. on the territory of the present Moravian district town Žďár n Sázavou, where a number of sermons were done with a commemorative general subject of the typical baroque saint Jan Nepomucký. The authors of the sermon invited to Žďár by the local Cistercians, followed mainly the principle of transforming the concrete conceptions into the abstract ones and vice versa, the penetration of the Christian and the pagan myths and a contrast pervading the rational with the irrational, with an aim to relieve the material weight of the conceptions.

I noted only three disciplines of the Czech literary baroque, i.e. the study of the Bible, hymnology and spiritual rhetoric which are waiting for their scholars. A thorough research requires also to study the legends, the spiritual and secular lyrical poetry, epic verse of stories, the drama, chronicle-writing and the remaining historical and the prose of travels, epistolography etc. simply the multiform baroque production as a whole and in its still incomplete genre and functional diversity. Only through a gradual material, methodologic, theoretical and comparative study may the present outlines of the Czech baroque provide the image of the Czech baroque as a cultural and historical epoch and artistic and living style which is not only the past but even our living and stimulating present.

DU « MENSONGE ROMANTIQUE » : LA « FABULEUSE RÉALITÉ »

(Traitement du réel dans le récit ambigu de Théophile
Gautier (I))

JEAN LACROIX
(Montpellier)

De la 1831 à 1846, pendant une quinzaine d'années, Théophile Gautier écrit une série de récits baptisés différemment : « contes », « histoires », « souvenirs » . . .

Ces récits trouvent un accueil fréquent dans différents organes de presse qui se nomment *Le Cabinet de lecture* (pour *La Cafetière*, le 4 mai 1831), *La France littéraire* (pour *Onuphrius*, l'année suivante, au mois d'août 1832), *Le Journal des Gens du Monde* (pour *Omphale*, deux ans plus tard, le 7 février 1834), *La Chronique de Paris* (pour la *Morte amoureuse*, publiée en deux fois les 23 et 26 juin 1836), *La Presse* (pour *La Pipe d'opium*, deux ans plus tard encore, le 27 septembre 1838), *Le Musée des Familles* qui, à lui seul, en héberge trois : *Le Chevalier double* (en septembre 1840) *Le Pied de momie* (même date), puis *Deux acteurs pour un rôle*, l'année suivante, en juillet 1841 ; enfin *Les Guêpes* pour *Une visite nocturne* et la célèbre *Revue des Deux mondes* qui reçoit *Le Club des Haschichins*, le 1^{er} février 1846.

Quelques-uns de ces récits sont complétés par un sous-titre qui précise soit le genre ou le style qui les caractérise, soit la circonstance dans laquelle est né le récit ou l'équivalent en signification qui situe mieux l'histoire en question. A la première catégorie répondent *La Cafetière* baptisée « conte fantastique » ou bien *Omphale* désignée comme « histoire roccoco » ; en revanche, à la seconde catégorie appartiennent plutôt la seconde histoire, *Onuphrius* porteuse d'un long commentaire (« ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffman ») et *Arria Marcella* complétée par la mention temporelle : « souvenir de Pompéi ».

L'épithète « fantastique » paraît à deux reprises — notons-le, — dans les deux premiers récits ; enfin, trois de ces récits présentent un découpage caractéristique : en quatre parties (*La Cafetière*), en trois seulement mais pourvues chacune d'un titre (*Deux acteurs pour un rôle*) et, subdivision maximale, pour le *Club des Haschichins*, neuf parties également assorties d'un titre.

Une extrême variété par conséquent, mais aussi une notable ambiguïté que nous proposons d'éclaircir.

I. SOUS LE SIGNE DE L'AMBIGUÏTÉ

Le conte de Gautier est marqué au sceau du signe permanent de l'ambiguïté qui devient, dans le cheminement narratif, ambiguïté du signe. Ambiguïté d'abord inscrite au cœur d'une poétique qui affiche d'emblée son caractère à la fois synchronique. Cette poétique n'est nulle part mieux traduite, et avec le plus de force, que dans le conte au titre lui-même symptomatiquement ambivalent : *Deux acteurs pour un rôle*¹. Vivre, confesse le personnage, du moins l'intense désir d'exister s'y confond virtuellement avec tous les possibles autorisés par la création poétique : « je sens le désir de vivre dans la création des poètes ; il me semble que j'ai vingt existences . . . ».

Un tel désir de vivre une genèse, d'adhérer à elle, de la faire exister tout en assumant par là son propre droit à l'existence projetée autant qu'il la fonde une polyvalence active dont nous préciserons plus loin la nature et la portée. Là réside *a priori* l'ambiguïté qui affecte autant le narrateur du conte (quand il ne s'agit pas de l'auteur lui-même qui lui délègue malicieusement sa narration) que son auditoire fermé d'initiés semblable à la convocation du *Club des Hachichins* : « . . . rédigée en termes énigmatiques, compris des affiliés, initilligibles pour d'autres ».

Ainsi ces adeptes d'une histoire au départ ambiguë, à la fois sujets et objets, partagent avec le narrateur-spectateur un doute, et vivent dans et avec ce doute que la raison ébranlée, amputée d'une grande partie de son pouvoir clarifiant et analytique ne parvient point à dissiper : « . . . à la clarté d'un reste de raison qui s'en allait et revenait par instant ».

Dans ces conditions, chaque récit ne peut faire intervenir que des protagonistes porteurs eux-mêmes d'ambiguïté tel Onophrius affichant « quelques formes de transition de l'adolescence à la virilité » et vivant poétiquement dans « un état d'hallucination presque perpétuel . . . qui ne lui permettait pas de distinguer ses rêveries d'avec le vrai » : tel, cette fois, le narrateur d'*Omphale* qui confesse une identité invérifiable au regard d'un âge quantitativement moyen et qualitativement mixte (« d'une jeunesse prolongée ») : « en ce temps-là, j'étais fort jeune, ce qui ne veut pas dire que je sois très vieux aujourd'hui ».

Ambiguïté par conséquent mais aussi bien ambivalence manifestée dans et par une nature « double » : nature féminine dans *Arria Marcella* se présentant sous le double masque « rêve ou réalité, fantôme ou femme » ; dédoublement conduisant à une duplicité chez le seigneur et prêtre de *la Morte amoureuse* soumis à l'alternative d'un rôle diurne et nocturne ; mixité concurrentielle mais néanmoins complémentaire habitant « l'étoile double » verte-espérance et rouge-enfer du petit Comte Oluf dans *le Chevalier double* . . . le bien-nommé !

Bref, le récit-texte, en ses composantes multiples et dans sa dynamique, porte les marques visibles d'une contamination permanente d'hypothèses ou de solutions « ouvertes », invitation explicite à une lec-

¹ T. Gautier, *Contes fantastiques*, Paris, José Corti, 1972, p. 169. Toutes les références suivantes sont extraites de cette édition.

ture plurielle : ainsi s'expliquent l'aptitude re-créative à la dispersion et à la diversion qu'éprouvent et qu'expérimentent la femme-caméléon dans un contexte amoureux : « avoir Clarimonde . . . c'était avoir toutes les femmes, vingt maîtresses . . . » (*La Morte amoureuse*) ou dans le contexte du surgissement d'une relation, la lecture du polymorphisme instantané d'un visage « aux trois physionomies » : « par un phénomène très singulier, je vis passer sur sa figure trois physionomies différentes » (*La Pipe d'opium*)

L'ambiguïté se double du sentiment d'étrangeté proche du trouble lorsque lesdites « physionomies » « retombent aussi brutalement qu'elles étaient apparues », en une « fixité » et dans une « condensation » typiques.

En définitive, le conte comme certaines formes de nouvelles écrites au XIX^e siècle (Barbey d'Aurevilly ou encore Gobineau)² fondent une ambiguïté insistante sur toute une phénoménologie du regard que les personnages apprennent à cultiver et qu'ils portent sur les choses et sur les êtres environnants pour mieux les déchiffrer voire les posséder, les subjuguier le cas échéant.

Pareil regard déployé mais aussi concentré sollicite et subit tout à la fois la vision : il se fait « attention extatique qui précède les visions », revendiquée et formulée dans *la Pipe d'opium* mais il sait se faire « transparence » comme dans *la Cafetière* qui appelle à un déchiffrement d'une réalité simple ou multiple.

Regard focalisant, il est aussi regard focalisé, et spatialement d'abord sur des plages disqualifiant, par avance, toute localisation repérable et identifiable sur une carte, à l'instar « de ces pays reculés » du *Club des Haschichins* combinés avec « le luxe des temps reculés » (*ibid.*, p. 196) ou bien au hasard de ces rencontres qui s'effectuent « en des endroits invraisemblables, par des temps impossibles » (*Une Visite nocturne*), assurant un dépaysement total et brutal ; ou au contraire progressif, au profit d'un univers de formes nouvelles ; un univers réductible ou extensif allant de la simple pièce « dont les dimensions me parurent changées et méconnaissables » (*Le Club des Haschichins*) aux objets déformés par la trajectoire d'un voyage en voiture : « les objets prenaient autour de moi des formes étranges » (*La Pipe d'opium*) un univers enfin où la seule localisation admise s'accompagne dynamiquement de « sauts » — faussement chiffrés — qui de surcroît avalisent la vision : « un pas de deux siècles en arrière » (dans *Le Club des Hachichins*) devient « le brusque saut de dix-neuf siècles en arrière » dans *Arria Marcella*.

Ainsi le regard, focalisé cette fois sur des époques historiques privilégiées, n'atteint qu'une spécificité codée, un « style », ou « un ton », ou encore « une mode », ici Louis XIV (*Club des Hachichins*), la Régence dans *La Cafetière* ou dans *Omphale* ; encore Régence et troubadour dans *Le Pied de Momie*, ou bien gothique « à l'allemande » dans *Onuphrius*, et parfois Louis XVI comme dans *La Pipe, d'orient*. Une place à part doit être consacrée au dernier conte (*Arria Marcella*) qui entre de plein-pied

² Jean Lacroix, « Une forme nouvelle de récit : le "langage de la conversation" chez Barbey d'Aurevilly », in *Analele univ. Al. I. Cuza, Iași*, sect. III, 1983, t. XXIX, pp. 11 — 26.

dans ce mythe de l'Italie que Gautier comme Stendhal, Gobineau, Mérimée et tant d'autres, exploite et orchestre mais qui constitue un cas-limite d'ancrage historique et de décalage onirique. En effet, cette « reconstitution intégrale » d'un passé reculé, fabuleux et tragique, effectuée *in vivo* (visite des fouilles de Pompéi bien dans le goût archéologique de remise à la mode de civilisations antiques) c'est-à-dire de reviviscence par le biais d'une poétique de réactivation, cette reconstitution-reviviscence donc recoupe une investigation minutieuse de type scientifique et parallèlement (ou mieux simultanément) une incitation au rêve initiatique ; la brutale confrontation de « sentiments modernes » d'une Pompéi morte et d'une Pompéi vivante est ainsi tenue jumelée sous le regard « d'un Français du XIX^e siècle » dans le cadre mythique du récit et réel d'une histoire réactualisée : ces fouilles en cours, à l'époque précisément où Gautier écrit son conte.

Plus largement, et en dépassant le cadre de ce conte « italien et latin » tout à la fois, on peut affirmer que la qualité de ce regard apte à franchir les confins du réel et du rêve, de la science et de la magie, de la vie et de la mort des formes trouve son répondant dans la propriété qu'ont ces êtres (narrateurs, interlocuteurs) à se constituer, par profession ou par vocation, en personnages de lisière : Onuphrius, « peintre et de plus poète » . . . qui pouvait passer pour un fou, ou du moins pour un original ». le Romuald de *la Mort amoureuse* à la double nature et vocation érémitiques et mondaines, ou encore l'inventeur d'*Une visite nocturne*.

D'une telle ambiguïté primordiale, d'une telle ambivalence essentielle, découle une dynamique du récit fondée sur la collusion de forces temporelles diversifiées qui établissent ainsi, en tension, la mixité d'un temps zéro constituant, à l'intérieur de chaque conte, un noyau central de références pour les déplacements des acteurs-spectateurs et pour les insertions des épisodes ; de ce nouveau type de temps « narré », il est aisé de présenter un bilan provisoire et sommaire où l'on relèvera la mise en équation du temps chiffré (humain et quotidien) et d'un temps neutre, négation et dénonciation du précédent, ainsi que la valeur de réactivation en virtualités variées (simultanéité, antériorité, rétroactivité . . .) de ce temps mixte apparemment statique et faussement neutralisant.

« Le temps qui passe si vite semblait n'avoir pas coulé sur cette maison », trouve-t-on dans le *Club des Hachichins* ; « je ne sais pas combien de temps nous restâmes dans cette position, car tous mes sens étaient absorbés dans la contemplation », constate un personnage de *La Cafetière* ; « Ces trois jours ne comptent pas dans ma vie, et je ne sais où mon esprit était allé pendant ce temps », confesse un autre (*la Mort amoureuse*).

A ce bref rappel de constats obsédants relatifs au mirage du temps, ajoutons les deux notations suivantes, tirées d'*Arria Marcella*, et quantitativement étalonnées selon la mesure du cadran et du sablier : « l'aiguille du temps avait reculé de vingt heures sur le cadran de l'Eternité . . . », valeur numériquement confrontée au changement soudain « en un après-midi, d'une restauration étrange » (*ibid.*, p. 231) et surtout, de

surcroît, à l'heure véritable contrôlée par le narrateur en personne (« Octave tira sa montre : elle marquait minuit »).

La seconde notation insiste sur « la force de faire reculer le temps et de passer deux fois la même heure dans le sablier de l'Éternité ». Le sablier appelle, un peu plus loin, l'image de « la roue du temps qui était sortie de l'ornière ».

L'institution narrative d'un tel temps susceptible de discréditer et même d'annihiler le temps réellement mesurable et scientifiquement contrôlable et de consacrer, selon l'expression même de Gautier, l'« usure de l'Éternité », cette institution recouvre l'objet matériel et métaphorique de l'horloge dont il est fait abondamment mention dans le *Club des Hachichins*, dans la *Cafetière*, dans *Onophrus*, dans *Omphale* au même titre que la montre d'Octave, dans *Arria Marcella* qui sonne l'initiation ou que la cloche lointaine, dans le récit en question, qui en scan-de l'exorcisme³.

Rien d'étonnant, après cela, que Gautier conteur ait fréquemment recours à la technique du bric-à-brac dont l'un des personnages (*Le Pied de Momie*) paraît constituer le paradigme : ce marchand de bric-à-brac défini comme . . . « marchand de rêves » au sujet duquel Gautier convoque, pour la circonstance, des techniques ou des arts propices à des métamorphoses de la réalité : « C'est quelque chose qui tient à la fois de la boutique du ferrailleur, du magasin du tapissier, du laboratoire de l'alchimiste et de l'atelier du peintre ».

Si l'on y ajoute la référence, un peu plus loin, aux toiles d'aragnée, voici le texte-tapisserie restitué dans sa structure complexe, structure elle-même achevée d'abord dans l'ordre des références culturelles : des auteurs fantastiques et de leurs œuvres (*Onophrus*) ou de leurs héros seuls, ou bien des héros associés à leurs créateurs (*Une visite nocturne*), ou bien encore des projets personnels (*ibidem*), enfin des héroïnes, grandes amoureuses de l'Antiquité (*Arria Marcella*).

Ainsi, chez Gautier conteur, le récit composite vise sciemment au synchronisme culturel nécessaire à la création de formes nouvelles et n'hésite pas à dresser de provisoires bilans rhétoriquement exhaustifs à partir desquels peut s'établir la vision singulière : ainsi en va-t-il d'*Onophrus* rappelant « le luxe de tous les mondes à contribution . . . », du *Pied de Momie* en qui « tous les siècles et tous les pays semblaient s'être donnés rendez-vous », du *Club des Hachichins* qui regroupe « tous les types inventés par la verve moqueuse des peuples et des artistes (qui se trouvaient là, mais décuplés, centuplés de puissance ». Ainsi, en fin de compte, se nourrira la passion anachronique et multiforme du « rêveur-pcète » Octave : « aussi s'était-il épris tour à tour d'une passion impossible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire ».

Mais quel « art » ? Et quelle « histoire » ?

³ Comparer avec la structure de roman de Steinhilck *Des souris et des femmes* dont le romancier américain avoue lui-même la parenté étroite avec la structure de la *Symphonie du Nouveau-Monde* de Dvofak.

STILISTISCHE WERTE DER DIGLOSSIE IM RUMÄNISCHEN VOLKSTHEATER

MILAI MORARU

Das rumänische Volkstheater enthält Elemente des folklorischen Rituals, der liturgischen Repräsentation, der orientalischen Jahrmarktschau, des Alumnatstheaters mit barocken Zügen, des Schäferspiels, des romantischen Dramas u.a. All diese Bestandteile durchdringen sich und bilden ein veränderliches Konglomerat. Während das Szenar weniger zahlreiche Abarten zeigt, sind die sprachlichen Variationen derart vielseitig, daß sie häufig als „Defekte“ der Schriftsprache in derartigen Texten angesehen wurden.

Bei dem Versuch, den Beitrag der mittelalterlichen Literatur zur Konfiguration der Spezies des Volkstheaters näher zu ergründen, bemerkten wir, daß unter den Abarten im stilistischen Register der Volkstheaterexte auch Tendenzen auftreten, die nicht als absolut zufällig betrachtet werden können und daß manche der vermeintlichen Defekte, die bis zur völligen Sinnesverdunkelung der Repliken gehen, doch befriedigende Erklärungen finden, wenn man sie genetisch verfolgt.

Miogagaleta ist ein ziemlich bizarres *lexem*, das in mehreren Varianten eines bekannten rumänischen Volksstücks, *Jocul cu Constantinul* (Das Spiel mit dem Constantin), vorkommt; das Stück behandelt die tragische Episode der Hinrichtung des walachischen Fürsten Constantin Brâncoveanu (1688 — 1714) durch die Türken in Konstantinopel. Das betreffende Wort erscheint im Wortwechsel zwischen Brâncoveanu und dem Sultan:

Vodă (Brâncoveanu) către Împăratul turcilor:

— „*Miogagaleta*“, înălțate împărate.

Cu ce viclesuguri mare m-ai aflat

dea aşe foarte tare m-ai legat?

(Fürst — Brâncoveanu — zum Herrscher der Türken):

— „*Miogagaleta*“, erhabener Herrscher!

Welch schwerer Missetaten fandest du mich schuldig.

daß du mich in so starke Fesseln schlagen ließest?)

Ion Muşlea (1899 — 1966), dessen Verdienste nicht nur um die Sammlung des rumänischen Volkstheaters in Transilvanien, sondern auch die komplexe komparative und historische Untersuchung dieses Phänomens bedeutend sind, befaßte sich u.a. auch mit diesem Wort. Während er

den Zusammenhang anderer seltsamer lexikaler Formen im Text desselben Stücks mit bestimmten Grußformeln des mittelalterlichen slawisch-rumänischen Hofzeremoniells beobachtete, hielt er „Miogagaleta“ für „ein Wort der Zigeunersprache oder einfach eine Wortbildung mit komischer Wirkung, wie sie in den scholastischen Stücken üblich war“¹. Da sich der Disput zwischen Fürst und Sultan aber keineswegs im komischen oder parodistischen Register abspielt, ist es wenig wahrscheinlich, daß wir es hier mit einem solchen Fall zu tun haben könnten. R. Werner zeigte vor längerer Zeit in einem ausgezeichneten Aufsatz, zu welchem bizarren Formen gewisse exorzistische Formeln in den kolumbischen Volksbüchern (*pliegos de cordel*) gelangen übrigens befinden sich darunter auch einige Formeln in Kirchenslawischen!)². — Auch in dem hier in Frage stehenden Fall handelt es sich um eine Formelentstellung: „miogagaleta“ gehört ebenso wie die von I. Muşlea untersuchten Wörter zu den üblichen Grußformeln im Kirchenslawischen: *многа лета*. Seine Beibehaltung — mit den inhärenten Verunstaltungen — noch in einem rumänischen Volkstheaterstück aus der Zwischenkriegszeit (etwa 1938)³ ist nur ein etwas ungewöhnlicher Fall der Langlebigkeit solcher Formeln. Interessanter ist aber folgendes: eine Rekonstruktion der kirchenslawischen Repliken zwischen dem rumänischen Woiwoden und dem Sultan bzw. seinem Abgesandten ergibt, daß sie in derselben Form und Reihenfolge in der *Alexandria* oder *Geschichte Alexanders des Großen*, dem meistverbreiteten Volksbuch im rumänischen Milieu, zu finden sind. In der rumänischen *Alexandria* erscheinen die kirchenslawischen Grußformeln bei Alexanders Zusammentreffen mit den Gymnosophisten (den nackten Weisen, Nachfolgern des Sith). Diese Formeln im rumänischen Text bildeten eines der Argumente, auf die Nicolae Cartoian (1883 — 1944) in seiner Monographie aus dem Jahre 1922 über die rumänische *Alexandria* seine Folgerung stützte, die rumänische Version sei aus dem Kirchenslawischen übersetzt⁴. Ohne diese Ansicht zur Diskussion stellen zu wollen, sei nur bemerkt, daß sich hier eine Frage erhebt, deren Beantwortung nicht rein textologisch sein kann: warum sollte der Übersetzer, dem es gelang, den ganzen Text ziemlich fließend ins Rumänische zu übertragen, gerade über diese banalen und äußerst geläufigen Grußformeln gestolpert sein?

Die Erklärung könnte wohl nur darin bestehen, daß der Übersetzer absichtlich die Worte in Kirchenslawischen belassen hat, um so die „interkommunitäre“ Funktion der Kultursprache hervorzuheben. Sucht man aber eine Erklärung für die Anwendung dieser Grußformeln auch im *Jocul cu Constantinul*, so darf man nicht von dem Kontext absehen, in

¹ I. Muşlea, „*Cintare și Verș la Constantin*“, in *Studii de istorie literară și folclor*, Cluj, 1964, wiederaufgenommen in *Cercetări etnografice și de folclor*, Hrsg. Ion Taloș, 1972, Bd. II, S. 263 — 314.

² Reinhold Werner, *Nichtspanische Sprachelemente magischer Formeln in volkstümlicher kolumbianischer Literatur*, in *Europäische Volksliteratur (Festschrift für Felix Karlinger)*, Wien, 1980, S. 194 — 207.

³ Ein Volkstheaterstück über Brâncoveanu ist in Umlauf noch in 1968 gewesen; aus den Fragmenten (Teilen) die H. B. Opreșan in *Teatru fără scenă*, 1981, S. 138—141, stellt vor, kann man sehen, daß es sich um die dramatische Aufführung der Fürstensendeballade handelt.

⁴ N. Cartoian, *Alexandria în literatura românească. Noi contribuții. Studii și text*, 1922.

dem die hier erscheinen. Alexanders Dialog mit den Gymnosophisten beinhaltet die Gegenüberstellung des heldischen mit dem asketischen Ideal, eine der bekanntesten literarischen Darstellungen des *topos* des Disputes Held-Weiser. Der Sinnesunterschied zwischen den Kontexten, in denen der Wortwechsel mit den kirchenslawischen Formeln in den beiden Schriften auftritt, ist ziemlich groß. Alexanders Gespräch mit den Gymnosophisten auf der Insel der Glücklichen wickelt sich während einer phantastischen Reise mit initiatorischer Bedeutung vom Typ *iter ad paradysum* ab, verknüpft mit der eschatologischen Vision (hier im räumlichen Sinne der *Eschatie*). Dem Helden wird aber die paradiesische Kondition — die Zulassung zur Kaste der nackten Weisen — nicht gewährt, da er der Erdenwelt angehört und das Paradies nur mit der Seele erschaut werden kann, nach den letzten Leiden (τὰ ἔσχατα παθεῖν). Trotz der ziemlich starken christlichen Umbildungen im Pseudo-Callisthenes, der der sogenannten serbischen *Alexandria* zugrundeliegt, behält Alexander während des Dialogs mit den nackten Weisen das Wesen des eroberungslustigen Helden. Um zum Märtyrer, zum dramatischen Helden zu werden, müßte er sich der Buße unterziehen, was nicht einmal in seiner Todesszene der Fall ist, die doch am stärksten von dramatischen Elementen christlicher Tönung durchdrungen ist. Daher könnte man, von der religiösen Bedeutung dieses Dialogs ausgehend, im Modell der *Alexandria* die dramatischen Gestalten des *Jocul cu Constantinul* wie folgt identifizieren: Sultan = Alexander, Constantin = Ivantie. Zur Erhärtung dieser Deutung ließen sich zahlreiche Beispiele für die Umformung des Dialogs zwischen *Held* und *Weisen* in eine Konfrontation zwischen *Verfolger* und *Märtyrer* anführen.

Das liturgische Drama und die zahlreichen dramatisierten Hagiographien nach dem Muster des Szenars der *Passionsspiele* stellen — besonders in der Zeit der Gegenreformation — die Gestalt des Glaubensmartyrers als dramatischen Helden erneut in den Vordergrund. Da sich jedoch nach dem mittelalterlichen religiösen Universalismus bis zur Gegenreform in den europäischen Literaturen die Nationalsprachen als Kultursprachen durchgesetzt hatten, erhält auch der Märtyrer als dramatischer Held nun manche der Züge, die später das romantische Drama seinen *Nationalhelden* verlieh. In diesem Kontext führen die ersten rumänischen Geschichtsdramen (*Occisio Gregorii vodae* . . . , etwa 1778-80⁵; *Jocul cu Constantinul*, 18. Jh. ¶⁶) in das Szenar der *Passion* die Gestalten *nationaler Märtyrer* ein.

Gegenüber der kulturellen Dualität des Mittelalters, als die Diglossie der Dramentexte den dialogischen Gegensatz Klerus-Volk in der Liturgie bewahrte, wurde die Diglossie im Volkstheater nach dem Durchdringen der National- als Kultursprachen zu einem stilistischen Verfahren mit Funktionen, die sich im Laufe der Zeit änderten. Die Persistenz dieses Vorgehens zeigt trotz der eingetretenen Abänderungen des Sin-

⁵ Al. Ciorănescu, *Occisio Gregorii Vodae. Cea mai veche piesă de teatru în românește*, in „Revista Fundațiilor Regale“, IV, 1938, nr. 8; L. Drimba, *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, Ausgabe, Studium, Noten. . . , Cluj, 1983.

⁶ Siehe I. Muşlea's Meinungen über die Textedatierung, in die 1972 Ausgabe, S. 296 — 297.

nes, daß der dialogische Gegensatz, den es markiert, eines der Organisationsprinzipien des dramatischen Spiels an und für sich darstellt. Es läßt sich in der Tat leicht beobachten, daß dieser dialogische Gegensatz einerseits die Verbindung zwischen dem liturgischen Drama und dem Phänomen aufrechterhält, das als Ursprung des antiken Dramas betrachtet wird: *die dialogische Trennung der Chöre*, daß er aber andererseits auch den Anstoß für die Emanzipation der „poporeni“ (der Volksmasse, ursprünglich im Sinne der „Herde von Gläubigen“) bildete. Der dialogische Gegensatz zwischen κλῆρος und λαός in der Liturgie⁷ erschien und entwickelte sich gerade gleichzeitig mit dem Aufstieg der *Rolle des Chors*. Dieser war in den ersten christlichen Jahrhunderten von dem eucharistischen Sakrament (ἐσθροφά) ausgeschlossen; mit der Zeit gewann aber seine Beteiligung mit Worten und Gesang an Gewicht. Die dialogische Spannung zwischen den *Akteuren* des Sakraments und den *Laien* äußerte sich im liturgischen Drama des ausgehenden Mittelalters durch den linguistischen Gegensatz zwischen der (sakralen) Kultursprache und dem (volkstümlichen) Idiom. Dieser Gegensatz bewahrte gewiß auch manche der ursprünglichen Konnotationen, aber in dieser neuen Phase neigt er dazu, eine definitiverische stilische Marke für die Register der dramatischen Handlung zu werden.

Die These, wonach der „populäre Faden“, der durch die Spalten des Zwischenspiels dringt, allmählich das ganze Gleichgewicht des Theaterspiels verändert und seines sakralen Charakters entkleidet, scheint eine Tatsache zu übersehen: die dramatische Spannung des Spiels beruht doch gerade auf dem dialogischen Prinzip, und infolgedessen kann ein originärer dialogischer Gegensatz wie der eben erwähnte (Akteure — Chor, Klerus — Volk) nicht gänzlich verschwinden, sondern sich nur verändern und sein Wesen „tarnen“⁸. Das Volk erscheint in diesen Zwischenspielen zuerst als Zielscheibe der Spöttelein des „Literaten“ und der Topos des „plumpen Tölpels“ bleibt, vor allen durch die alumnalen Theaterstücke, bis Ende des 18. Jahrhunderts erhalten. Obwohl schon in der Komödie der Renaissance der *Pedant* den komischen Typ des „Latinisten“ ankündigte, erschienen erst in der Romantik die „Völker“, die „Sprachen“ (der Mohr, der Türke, der Zigeuner u.a.) als positive dramatische Personen, und die Verspottung des Latinisten mit seinem Kauderwelsch begann.

Wie aus Texten, die frühestens Ende des 18. Jahrhunderts entstanden sind festzustellen ist, enthält das rumänische Volkstheater eine Reihe von Elementen, die als Reminiszenzen mittelalterlicher institutioneller Formen, Normen oder Auffassungen zu betrachten sind. Die größte Schwierigkeit bei der Entdeckung solcher Elemente in den gegen Ende des 19. und im Laufe unseres Jahrhunderts gesammelten Stücken stellen die „falschen Medievalisierungen“ dar, die auf die Romantik und die volkstümliche Literatur nachromantischen Ursprungs (Hajdu-

⁷ Als öffentliches Werk wendet sich die Messe an das Volk (λεῖτον=λήϊτον<λαός).

⁸ Die These des Verborgenen oder „Tarnung“ den sakralischen Elementen wurde von Marco Eliade behauptet und in mehreren Studien über Mythos und Folklore angewandt; s. insbesondere *Surnivances et camouflage du mythe* in „Diogenes“, 41, 1963, S. 3 – 27, wieder aufgenommen in *Aspects du mythe*, 1963.

ckenromane und- spiele oder Fürstenbiographien in Roman- oder Dramenform u.a.) zurückgehen. Es gibt noch ein anderes wichtiges Element, nämlich der Zwang kalendaristisches ritualischen folkloristischen System bei den Aneignungen aus dem kulturellen Repertoire. Infolge dieses Zwangs tritt der allmähliche Schwund anfänglichen, raumtemporellen Texten-Koordinatensystem auf. Deswegen, in den Volkstheater Drehbüchern gibt es das sonderbarste und unbegreiflichste Anakronismus, „ein richtiges Sammelsurium theatralischer Ausdrücke“⁹. Trotzdem trachtet dieses mobile Textenmosaik nach einer Organisierung im Rahmen einiger Data mit ritualischen Bedeutungen. Neben dem landwirtschaftlichen Kalender-Ritualien, die religiöse Ritualien (insbesondere das Gottesgeburtzyklus und der Osternfastenzeit Beginn – die sogenannte „Süßes“ Bestattung) bringen die größte Zahl allogenischen Texten mit. Als eine gemeinsame Note sind die Weihnachtsausführungen, die Veranstaltung der Drehbücher, um einen dramatischen Konflikt im ersten Register zu bemerken (*Das Neujahr und das Altesjahr, Die drei Könige*) und, im Falle des Faschingsausführungen, ringum einem Konflikt in parodistischen Register entfaltet, in den Volkstheaterausführungen sind der Aktionregister und die Funktion der Ausführungen mit maximal Ersparnis markiert. Genau so wie in den „gewöhnlichen Stellen“ (*loca comuna*, die Stereotypen) aus der Volksballade, haben manche, scheinbar unlogische Elemente aus dem Volkstheater, doch eine entscheidende Funktion. Unterdessen, sprachliche Formeln von dem Typus aus dem vorangehenden zitierten haben die Rolle des Registersverlaufs der Handlung. Auch in dem verstümmelten Form (*miogagaleta*) wo wir sie finden, bleibt sie doch die Marke des aluischen, gebildeten Charakters der betreffenden Szene; man kann auch andere solche Formeln zitieren: *Kiralesa* (χόρις έλεισον) benützt als Beginnformel bei den Weihnachtsliedern¹⁰, als Marke der religiösen Rahmen (der Priester kündigt Gottes Geburt an, bei der Prozession nehmen auch die Dorfskinder teil)¹¹; *Hristos Vascri* (eine slawonische Formel aus dem Auferstehungshymnus „Hristus ist auferstanden“ wird auch in dem rumänischen Text der Kronstädterjungen (junii braşoveni) benützt, anlass zu dem ritualischen Beerdigung des Jungenführers (vătaf); obwohl die Formel nicht mehr als Sinn begriffen ist, wie es die ungarischen Übersetzung *Kristus irt nektek*: „Christus hat es Euch geschrieben“¹². Die Enthaltung dieser Art lingvistischen Formeln beweist daß sie, auch wenn sie ihre Bedeutung verloren hatten, ihre Rolle als stylistische Marke fortsetzten, dem Zuschauer den Register des dramatischen Handlungsverlaufs hinzuweisen.

⁹ Horia Barbu Opreşan, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰ *Ibidem*, p. 28.

¹¹ *Ibidem*.

¹² I. Muşlea, *Noi contribuţii la studiul Obiceiului Junilor braşoveni*, in die Ausgabe von 1972, S. 119.

EMINESCU ET LES ÂGES DU JOURNALISME EUROPÉEN

MONICA SPIRIDON

Il y a plusieurs âges rhétoriques, tout à fait distinctes, du journalisme européen, considéré dans son ensemble. La Révolution française — qui imprime inconfondablement son empreinte sur un mode particulier de la *Pensée* ainsi que de la *Diction des idées* — est un des points de repère qui nous permettent de les identifier. Victor Hugo remarquait, occasionnellement, que toute « la démocratie de l'idée » du XIX^e siècle — la littérature, l'histoire, l'éloquence, la philosophie, etc. — représente, en quelque sorte, un produit de la Révolution française.

Voilà une allégation dont la clairvoyance se révèle sur plusieurs plans. Parmi eux, celui du discours de la presse. Il serait donc intéressant de chercher les traits rhétoriques spécifiques de la Révolution française, reflétés dans le miroir du journalisme roumain du XIX^e siècle.

Commençons par quelques remarques essentielles, concernant la rhétorique inconfondable de la Révolution, telle qu'elle se laisse saisir dans l'abondance des élocutions publiques ou dans la presse prolifique de l'époque. Tout d'abord, une expression verbale hyperdilatée, *emphatique*. Un trait peut-être moins frappant chez Saint-Just dont les écrits gardent pourtant un caractère d'urgence, mais presque choquant, dès le début et progressivement accentué, dans les discours enflammés de Marat (l'un des premiers journalistes français modernes). La figure rhétorique préférée par Jean-Paul Marat reste l'hyperbole. Parmi ses instruments formels il faut aussi compter la phrase aux volutes amples et aux arabesques savants, riche en répétitions et en agglomérations nominales :

« Quel sort affreux que le nôtre ! Pour nous le ciel fut toujours de bronze ; et aujourd'hui comptés pour rien dans vos décisions, l'espoir même nous est enlevé ; vous vous êtes emparés des biens des pauvres pour payer les Sardanapales de la cour, les favoris de la reine, les pensionnaires du roi, les usuriers, les agioteurs, les maltotiers, les concussionnaires, les déprédateurs, les délapidateurs, les sangsues de l'Etat, et non contents de nous laisser dans le plus affreux dénuement, vous nous enlevez nos droits, pour nous punir des crimes des méchants de la barbarie du sort » (« L'Ami du peuple », 30 juin 1790).

Pour des raisons conjoncturelles, un pareil type d'expression nous paraît jusqu'à présent fonctionnel. Les événements exceptionnels auxquels il est étroitement attaché lui confèrent de la crédibilité et même une certaine apparence de « vérité ». Baudelaire — cité par Barthes —

parlait « de la vérité emphatique du geste dans les circonstances capitales de la vie ». Et Barthes de conclure : « L'écriture révolutionnaire fut ce geste emphatique qui pouvait seul continuer l'échafaud quotidien. Ce qui paraît aujourd'hui de l'enflure, n'était alors que la taille de la réalité. Cette écriture qui a toutes les signes de l'inflation, fut une écriture exacte : jamais langage ne fut plus invraisemblable et moins imposteur ».

Autrement dit, parmi les traits essentiels de la rhétorique dont il y est question, il faut compter un rapport tout à fait inédit entre le langage et son référent, ainsi qu'une détermination strictement contextuelle du mot. Certains textes de Saint-Just — voir, par exemple, *Fragments sur les institutions républicaines* — semblent être (comme on l'a déjà dit) composés sur les genoux, en pleine campagne. D'où leur capacité de persuader et de provoquer l'action. (Les théoriciens de la pragmatique parleraient, sans doute, de la force illocutionnaire de ce genre de discours).

Surtout dans la seconde période de son journalisme — lorsque Marat n'est plus un simple opposant — la surcharge rhétorique de son discours instigue carrément à l'action. Ses célèbres brochures datant de 1790 — *Infernal projet des ennemis de la Révolution* et *C'en est fait de nous* — sont de véritables instigations à la révolte. Une certaine motion de la Société des Jacobins, datant de 1793, exige tout simplement la liquidation des Girondins. Tandis que, dans un article signé par Marat dans « L'Ami du peuple », le mot s'adjuge des pouvoirs judiciaires, même si, dans ce cas, justice veut dire *crime* : « Citoyens, c'en était fait pour toujours de traîtres à patrie, si vous aviez eu le bon sens de rejeter la loi martiale, ce rempart sacré des ennemis de la Révolution. O'en était fait pour toujours des conjurations si vous aviez laissé le peuple courir sur les conjurés. Mais vous avez ouvert l'oreille aux sophismes des écrivains soudoyés et des citoyens pusillanimes ; vous vous êtes élevés contre ces exécutions populaires auxquelles vous devez la Révolution, et les seuls bons décrets qui soient jamais émanés de l'Assemblée nationale. Vous avez répété stupidement ces cris perfides de ne mettre à mort les coupables qu'après qu'ils auraient été condamnés par la loi ». (*Sur l'union nécessaire des forces populaires, face à la trahison*, « L'Ami du peuple », 26 septembre, 1790).

Jules Michelet a essayé, à son tour, d'offrir une série d'alibis conjoncturaux à un cynisme tellement monstrueux (doublé, au plan de la gesticulation verbale, par une certaine théâtralité) : « La Révolution, qui n'était dans son principe que le triomphe du droit, la résurrection de la justice, la réaction tardive de l'idée contre la force brutale, pouvait-elle, sans provocation, employer la violence ? (. . .)

Les efforts violents, terribles, qu'elle fut obligée de faire, pour ne pas périr, contre le monde conjuré, une génération oublieuse les a pris pour la Révolution elle-même.

Et de cette confusion il est résulté du mal grave, profond, très difficile à guérir chez le peuple, l'adoration de la force » (*Histoire de la Révolution Française*).

Assez perspicace pour identifier les divers visages de la Révolution, le même Michelet fait une séparation aussi nette entre les âges de son

discours. A partir d'un certain moment, remarque l'historien, l'éloquence de Robespierre commence à trahir l'alliance de l'illuminisme de type chrétien avec le mysticisme révolutionnaire et le visionnarisme de souche prophétique. Son jacobinisme du début glisse lentement vers un messianisme détectable au plan idéologique ainsi qu'au plan rhétorique. Entre l'utopie rousseauiste (où il s'enracine) et la rhétorique de Robespierre (où il aboutit), le discours de la Révolution avance progressivement dans une direction précise : la glorification quasi-mythisante de la notion de « peuple ». Plus tard, des notions comme la « *volonté générale* » ou la « *souveraineté populaire* » supportent toute une série de grefes sémantiques. On parle d'une cohésion idéale de la volonté populaire ; le peuple est pratiquement identifié avec ses mandataires. Enfin, tout aboutit à la fondation d'une équivalence inévitable entre *la vertu* et *la terreur*.

L'image utopique d'une société patriotique et vertueuse évolue vers une irréalité frappante. Du point de vue strictement formel, l'expression verbale du moment est dominée par le *pathos conventionnel*. Certains commentateurs avisés ont même parlé de *l'effet hypnotique* d'un tel type de discours. Le rationalisme est pratiquement substitué par le messianisme moral et politique.

Dans son aspect particulier qui a marqué le plus visiblement l'éloquence du XIX^e siècle, le discours de la révolution emprunte décidément la voie d'une espèce archi-conue de l'utopie. Il s'agit du *millénarisme*, avec tout son cortège de tropismes : de l'universalisme abstrait, à la mystique de l'avenir ; de l'ouverture eschatologique et du verbiage apocalyptique, aux fantasmes de la « *Terre promise* ». Surtout cet aspect tardif de l'éloquence de la grande Révolution française est obsessivement prisé durant les révolutions européennes de 1830 ainsi que de 1848.



Dans le journalisme roumain du XIX^e siècle, les échos de l'éloquence révolutionnaire française sont très persistants et, de plus, ils polarisent les opinions. Au fur et à mesure qu'il change de position par rapport à ce type de discours, le journalisme roumain traverse des âges distinctes.

Celui qui s'applique à diagnostiquer de l'intérieur le journalisme roumain de cette époque est le poète national Mihai Eminescu. C'est à lui que l'on doit un examen avisé et lucide des rapports particuliers entre le paradigme rhétorique de la Révolution française et ses variantes roumaines.

Rédacteur-en-chef du grand journal conservatoire « *Timpul* », Mihai Eminescu s'est lancé dans une polémique à long terme avec le journal libéral « *Românul* », dirigé par C. A. Rosetti — un des chefs de la révolution de 1848, exilé en France pour un certain temps. Le duel durable des deux journalistes dépasse largement — comme importance et comme signification — la simple adversité politique de leurs gazettes. Derrière les conflits conjonctureux se cache une mise beaucoup plus importante. Il s'agit de deux façons opposées (incompatibles même) de concevoir l'éloquence et, tout particulièrement, le journalisme.

Eminescu — dont le discours est constamment doublé d'une méta-rhetorique avisée — s'applique à démontrer minutieusement *le système de pensée* ainsi que *la diction* de son adversaire. C'est donc d'autant plus intéressant de le surprendre faire des références exactes aux *modèles français* du journalisme roumain post-révolutionnaire :

« Car on connaît depuis bien longtemps ces idées. Quiconque ait jamais feuilleté un traité d'histoire sait bien quand et par qui elles ont été énoncées.

Ce sont ces mêmes idées, ce sont ces mêmes expressions à l'aide desquelles les plus indécents, les plus insensés des dirigeants de la Grande Révolution ont instigué la foule et l'on conduite à tuer ses adversaires.

Ainsi parlait Marat pour pousser à l'assassinat de Louis XVI ; ainsi parlait Danton pour faire tuer les prisonniers politiques ; ainsi parlait Robespierre, pour provoquer l'assassinat des Girondins, de Danton et de ses partisans.

De telles idées ont été appelées à justifier les massacres affreux, qui ont recouvert de honte la grande Révolution de la France et qui ont mené à la perte de tout ce que la France a eu de plus intelligent et de plus patriote.

Mais tout cela se passait aux temps d'anarchie. Des temps où les dialogues entre les partis finissaient par des assassinats. Des temps où les passions étaient exacerbées à tel point que, si tu ne tuais pas ton adversaire politique, c'était lui qui allait sûrement te tuer à son tour.

Il faut retenir de cet article surtout la perspicacité avec laquelle Eminescu sait identifier la racine rhétorique du discours de son adversaire.

Issue, elle-aussi, des circonstances brûlantes, l'éloquence roumaine des années '48 avait élevé la température du verbe jusqu'à l'incandescence de l'hyperbole. Son modèle originaire — Eminescu s'empresse de le remarquer pertinemment — avait été le discours politique de la Grande Révolution : un style breveté par les réquisitoires fulminants de Camille Desmoulins, de Mirabeau, de Robespierre ou de Marat. Un temps qui avait débordé son ravin avait alors accordé à la parole des prérogatives exceptionnelles de vie et de mort. Dans des journaux éphémères, comme « L'Ami du Peuple », « Le Défenseur de la Révolution », « Le Vieux Cordelier », « Le Père Duchesne » ou « Le Courrier de Provence » s'étalait à l'époque un logos engendré par des réalités terribles.

A peine soutenue par les fondements fragiles des événements incomparablement moins dramatiques, une superstructure verbale fastidieuse s'étalait — fière et provoquante — dans la presse roumaine, à l'approche de 1848. Sinon tout à fait fonctionnelle, au moins motivée par les anomalies d'un moment de crise socio-politique, l'emphase verbale des années '48 nous donne aujourd'hui — et elle le donnait déjà à l'époque d'Eminescu — une forte impression de dissymétrie entre le mot et son référent. Artificiellement dilaté, le langage a plutôt l'air d'obnubiler la vérité que de la révéler. Vu du dehors, par le commentateur lucide qui était Eminescu, le discours révolutionnaire roumain obligeait presque à l'établissement d'une synonymie — pas tout à fait réelle — entre le pathos et le dilettantisme, entre l'éloquence et le mensonge.

Voilà un échantillon probant de *L'Appel adressé à tous les partis politiques*, composé en 1850 par C. A. Rosetti :

« Puisque vous n'entendez pas les trompettes des anges intonner l'hymne du réveil, comment pouvez vous saisir l'universalité des révolutions de '89, de '30 ou de '48? Ce fut le moment des tonnerres, des éclairs, des tremblements de terre, du mélange de la grêle, du feu et du sang. Ce fut le moment où les peuples, terribles comme des montagnes enflammées, tombèrent sur les trônes impériales afin de les rendre en cendres. . . »

Bien qu'une pareille situation ait l'air plutôt invraisemblable, les sympathies réelles d'Eminescu se dirigent vers le jargon de la Révolution française, plutôt que vers l'épigonisme promu au « Românu! », où l'on cultivait le vide des mots coupés de l'histoire.

Quoiqu'emphatique — explique Eminescu, presque dans les mêmes termes que Barthes le fera plus tard — l'éloquence de la Grande Révolution fut le produit des événements exceptionnels, qui obligeaient le public de camper, la respiration coupée, à la frontière entre la vie et la mort.

Obligé, par des raisons morales et politiques, à condamner un tel discours, Eminescu rêve, en secret, des temps où *dire* était l'équivalent parfait de *faire*. (N'oublions surtout pas son roman inachevé *Geniu pustiu*, ayant pour héros, un révolutionnaire-martyr, d'incontestable allure titanique, Toma Nour).

Quelles sont, donc, d'après Eminescu, les traits essentiels de cette époque distincte du journalisme roumain? Tout d'abord, l'obsession de la révolution perpétuelle; un pan-révolutionnarisme qui érige la révolution en paradigme universel.

Voilà encore une citation illustrative de C. A. Rosetti :

« Oh ! Révolution ! génie de l'avenir, sainte trompette de la vie, comment ne pas se fier à toi, quand on se rend compte qu'en Angleterre les guerres de l'Eptarchie, la conquête normande ou la querelle des deux roses furent de véritables révolutions, ayant favorisé l'épanouissement du caractère national ainsi que l'accroissement du bonheur publique. En France, les tristes annales des successeurs de Charlemagne, les guerres ensanglantées de la religion et les saintes révolutions de '89, de '30 et de '48 furent les seules chances d'affirmation des plus grandes et des plus nobles qualités du peuple français et du monde entier . . . »

Dans les discours de certains révolutionnaires roumains, la Grande Révolution est évoquée symboliquement par tous les événements historiques importants — du présent ou bien du passé — ainsi que par toute sorte d'incidents mineurs et quasi-domestiques. Nous assistons, parfois, à une véritable « carnavalisation » de l'idée-même de révolution, qui descend rapidement la pente qui mène du *grave* au *trivial*. Eminescu ne tarde pas de le faire remarquer :

« Chez nous, il suffit de se précipiter dans les rues et de crier « À bas celui-ci, à bas celui-là ! » pour prétendre déclencher „une révolution”. Avec toutes mes excuses, j'appellerais ça plutôt une comédie, qu'une véritable révolution ».

Dans le discours de presse prisé à l'époque d'Eminescu, la mémoire formelle de la rhétorique révolutionnaire ne subsiste plus que dans une collection de lieux communs, de clichés et de stéréotypies grotes-

ques. C'est, par exemple, le cas du mot d'ordre, « Liberté, égalité, fraternité ! » :

« Est-ce que le chemin est mauvais et le chariot se casse en route ? „Liberté, égalité, fraternité !” et tout s'arrangera. Est-ce que la dette publique augmente ? Il suffit de promettre aux gens de la liberté, de l'égalité, de la fraternité et ils payeront volontiers. Est-ce que l'enseignement est mauvais et les professeurs incompetents ? Est-ce que le paysan s'appauvrit, les corporations se ruinent, le blé cesse de pousser et le bétail est malade ? Il suffit de s'écrier „Liberté, égalité, fraternité !” et tout ira à merveille ».

Bien qu'il insiste sur le côté formel, Eminescu ne perd pas de vue les fondements idéologiques de ce type de discours : plus précisément, sa racine utopique de nuance rationaliste.

Chaque fois que l'occasion se présente, le poète révèle les bases spéculatives et utopiques du discours « révolutionnaire » de ses adversaires :

« Une profession de foi politique qui s'obstine à ignorer le cours de l'esprit public ne se distinguerait en rien des écrits du roi Jacob d'Angleterre, de l'*Utopie* de Thomas Morus, de l'Etat idéal de Platon ou du *Contrat Social* de Jean-Jacques Rousseau ».

Le journaliste tire profit de chaque argument, pour signaler l'ouverture sur-nationaliste de la pensée de C. A. Rosetti, « un homme né pour métier qu'il exerce. Car il n'a pas de patrie, puisque sa patrie est l'univers de Blanqui. Il n'a pas de nationalité, car sa nationalité est l'humanité entière des communards. Il n'a pas de passé, ni des traditions ; bref, il n'a rien à perdre et tout à gagner ».

Telles remarques d'Eminescu riment parfaitement avec l'hypothèse bien connue de l'emprunt en Roumanie des ainsi-dites « formes sans fond », durant la révolution de 1848.

Dans le cas particulier en discussion, il s'agit des structures de discours non-fonctionnelles, incompatibles avec le contexte. Vidées de tout potentiel illocutionnaire et dépourvues de toute motivation contextuelle, elles perpétuent l'inertie d'un siècle révolu et de ses structures mentales spécifiques :

« Notre vide intellectuel, avide de civilisation à tout prix, a avalé sans contrôle, sans censure, de bonnes et de mauvaises idées, opportunes et inopportunes en Roumanie. Une nation entière, à peu d'exception près, n'arrivait pas comprendre que jamais la parole ne finirait par remplacer la réalité et que jamais le discours de la liberté ne vaudrait la vraie liberté ».

Pour résumer, le journaliste Mihai Eminescu s'adonne à une analyse aiguë de la structure du lexique politique contemporain marqué par l'inertie révolutionnaire de 1848. D'après le poète, son modèle est à trouver dans la révolution française, élevée au rang de paradigme pour tout type d'action sociale. Il révèle sa racine rationaliste et utopique, ainsi que son glissement progressif vers le millénarisme.



Puisque Eminescu propose aux adversaires sa propre alternative, il ne serait pas sans intérêt de découvrir ce qui se cache derrière elle.

Car, au millénarisme révolutionnaire prisé par C. A. Rosetti, le poète-journaliste oppose une . . . utopie typique de « l'âge d'or ». L'on admet, en général, que le *millénarisme* et respectivement *l'âge d'or* sont les deux branches du même tronc — *l'utopie*. Orientées dans des directions opposées, l'une idéalise l'avenir et l'autre plutôt le passé. En ce qui le concerne, Eminescu réussit un vrai tour de force : car il garantit la substance « réaliste » (le terme appartient au poète-même) de son version utopique et lui offre aussi une motivation empirique convenable. Ses articles consacrés au passé utopique s'avèrent solidement ancrés à la terre ferme d'une documentation historique, ethnographique, démographique ou économique et pourvus d'un appareil statistique pertinent.

Voilà un détail tout à fait digne d'être retenu. Car, d'un côté, les alibis réalistes procurés par Eminescu à son discours, et de l'autre, la révélation obstinée des artifices techniques de C. A. Rosetti — taxé carrément de « sophiste » — nous renseignent sur la vraie signification de la polémique entre « Timpul » et « Românul ». Cette véritable guerre rhétorique est le symptôme incontestable *d'un moment de transition d'un âge littéraire à un autre*.

Les théoriciens russes de *L'Opojaz* ont démontré, d'une manière convainquante, que le recours à une légitimité « réaliste » du discours — du point de vue substantiel ainsi que formel — survient dans l'histoire des littératures aux moments de passage d'un système à un autre. Il faut aussi ajouter que, chez nous, C. A. Rosetti et sa rhétorique illustraient le système révolu (celui des années '48), dans sa dimension irréversiblement périmée : sa fidélité absolue envers le modèle de la Grande Révolution française et envers son cortège de tropismes.

En France, la Révolution recouvre l'époque du journalisme incontinent et enflamé, dit *d'opinion*. Une grande partie des articles publiés cependant (quelque fois, une gazette entière, comme « L'Ami du peuple », dirigée par Marat) étaient tout simplement des pamphlets.

Une telle rhétorique imprime nettement son empreinte sur le journalisme roumain des années '48. En France la Restauration inaugure l'âge du journalisme *professionnel*. C'est l'époque du grand journalisme politique. En Roumanie, le moment de passage vers le nouveau système de discours, vers l'éloquence vraiment professionnalisée, est illustré d'une manière emblématique par Mihai Eminescu.

REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, I — II, Ed. de la Pléiade, Paris, 1939.
2. Jean-Paul Marat, *Textes choisis*, Editions sociales, Paris, 1950.
3. Saint-Just, *L'Esprit de la Révolution suivi de Fragments sur les institutions républicaines*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1963.
4. Michèle Ansart-Dourlen, *L'Utopie politique de Rousseau et le jacobinisme*, dans *Le discours utopique*, Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1978.
5. Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1967.
6. Roland Barthes, *Écritures politiques*, dans *Le degré zéro de l'écriture* Paris, Ed. Gauthier, 1964, pp. 22 — 23.
7. C. A. Rosetti, *Gînditorul. Omul*, Radu Pantazi (éd.), Bucarest, Editura Politică, 1969.
8. M. Eminescu, *Opere*, vol. II — IV, Ion Crețu (éd.), Bucarest, Ed. Cultura Românească, 1938 — 39.
9. M. Eminescu, *Opere*, vol. IX — XIII, Bucarest, Editura Academiei, 1980 — 1985.

TRADITION BYZANTINE ET RÉCEPTION DES IMAGES DANS LE CADRE DU POST-BYZANTINISME ROUMAIN *

ANCA VASILIU

« Re-trouver la peinture », en tant qu'engagement de tout l'être, c'est aller à sa rencontre, à la rencontre de l'image. En fait, la rencontre avec l'image n'a lieu que lorsqu'on répond à un appel (qui préexiste en elle) avec le désir de la connaître et avec la conscience vive de pouvoir trouver dans cette rencontre la réponse d'un sens : c'est-à-dire, une *orientation*. L'image, quand elle met celui qui la regarde en rapport avec une transcendance, vient « à la rencontre » munie d'une économie de silence et d'attente. Et ce n'est qu'à partir de la rencontre que son silence, pris en charge par le regard, et son attente, comblée par la prière que le fidèle lui adresse, prennent ensemble la vraie forme d'une Image. Dans le silence et dans l'attente de l'Image, le regard et la prière poussent l'apparence des lignes et des couleurs vers une configuration intérieure de l'image, vers son iconicité intérieure, vers son Icône. Toute entrée dans l'Église est ainsi accompagnée d'une rencontre intérieure avec l'Image. Et toute rencontre du transcendant, pour le théologien orthodoxe, passe à travers une Image qui se dévoile¹.

* Ce texte a fait, sous une première forme, l'objet d'une communication soutenue à l'Abbaye de Saint-Savin s/Gartempe (Vienne, France) dans le cadre du « séminaire International d'Art Mural » organisé par le Centre International d'Art Mural, et il a été publié dans le cahier du séminaire : *Retrouver la peinture*, Saint-Savin, 1 - 4 mai 1991 (p. 102 - 110).

¹ Pour le rôle que joue à Byzance l'icône, comme lieu privilégié où se dévoile la Présence du saint représenté, je me limite à citer l'exemple du « miracle » du *Voile de la Vierge* qui se déroulait aux Blachernes (Constantinople) et dont nous avons le récit détaillé de Michel Psellos (XI^e s.). Le « miracle » consistait justement dans le dévoilement brusque de l'image de la Vierge dans l'église et, ensuite, dans le changement de celle-ci, comme si la figure de Marie était investie d'un coup par la présence animée de la Vierge elle-même. Et l'auteur byzantin commente la signification de ce dévoilement de l'icône en rapport avec la déchirure du voile du Temple au moment de la Crucifixion du Christ. « *Pour son Fils et Dieu suspendu à la croix, le voile du temple se déchire soit pour nous révéler la vérité cachée par les symboles, soit pour rappeler à l'intérieur des mystères ceux qui ont cru et abolir le mur de séparation qui s'oppose à notre amitié avec Dieu. Mais pour la Mère de Dieu, le voile sacré se lève sans qu'on puisse dire comment, afin qu'elle accueille la multitude qui entre en son sein comme dans un sanctuaire nouveau et dans un abri inviolable* » (apud. David Lathoud, *Sanctuaires et culte du Voile de la Vierge*, extrait du Bulletin Sanctuaires et Pèlerinages, n° 8, juillet 1957 (Notre Dame de Salut - Centre de documentation), p. 1.

Synthesis, XVIII, Bucarest, 1991

Dans sa configuration, ainsi que dans les fonctions qui s'accomplissent en elle, l'église peut être comprise comme une Image. Le « discours » que tiennent les espaces successifs de sa rencontre, dans leurs valeurs architectoniques, dans l'enchaînement iconographique et dans le déroulement de la liturgie, est conçu comme un « discours » de dévoilement d'une Image-Présence. Il faudrait donc, lorsqu'on s'approche d'une église, voir dans l'aspect de l'édifice non seulement son Prototypé, qui est la « cité de verre » de la Nouvelle Jérusalem, mais aussi un ensemble de formes, de lignes et de couleurs, d'ombres et de lumières qui concrétisent d'une façon particulière la rencontre qu'on vient de définir. Et cette rencontre, si elle a lieu, témoigne d'une Présence que dévoilent le mémorial liturgique et l'icônicité de toute l'iconographie de l'édifice.

Il y a, bien évidemment, une stratégie que l'édifice impose à cette rencontre. Il y a des images qu'on traverse, des images qui se promènent avec nous et des images qu'on voit à peine, presque inaccessibles au regard, comme si elles faisaient l'acte d'une Présence d'outre-monde. Et il y a des formes architectoniques (dans l'architecture de tradition byzantine), spécialement élaborées pour recevoir ces images, ainsi que les gestes et les paroles liturgiques, et qui sont conçues comme des réceptacles transparents. Laisser la lumière envahir un espace peint, peindre à l'extérieur ou mettre des images en fresque dans l'obscurité d'une voûte à peine éclairée et séparée de la vue par une paroi dont les portes s'ouvrent à des moments précis, traverser une porte (ou un porche) chargée d'images pour entrer dans une nef dont le parcours est conduit, par une succession de cycles iconographiques dont le but reste narratif et illustratif, vers le Lieu même de la Présence révélée — voici, en raccourci, les aspects par lesquels l'église vient à notre rencontre. Et cette rencontre est un mouvement qu'elle met en acte et qui se caractérise, à la fois, par une direction unique et par un rythme qui suit les formes circulaires, successives et ascensionnelles de toute approche spirituelle. Car l'entrée dans l'église, si elle s'accompagne de la pleine conscience que ce lieu est destiné à recevoir une Présence, et qu'il s'ouvre par conséquent à la rencontre, prend le sens d'un passage ontologique, d'une sortie en dehors de l'histoire et de la finitude terrestre.

Se précise à ce point la nécessité de définir la notion de *tradition*, dans la conception de la théologie orthodoxe. En effet, toute notion touchant le temps historique trouve dans la vie chrétienne un tout autre sens que celui d'une progression égale et qui va unilatéralement du passé à un futur non-précisé. « *La grande originalité du judéo-christianisme*, disait Mircea Eliade ², *a été la transfiguration de l'Histoire en théophanie* ». Or, dans ce même sens, la notion de Tradition dans la pensée chrétienne orientale, touche non pas à un passé déterminé culturellement, mais, dans une totale sortie du temps, elle se définit par rapport à la Révélation et elle donne une ouverture vers l'éternité. Un rapprochement s'établit alors entre ce qu'on appelle la Sainte Tradition, dans l'acception théologique du terme, par référence à l'Écriture Sainte, et le monde des images qui soutiennent, par leur icônicité, le mystère de la Ré-

² Dans *Images et symboles*, Gallimard, 1980, p. 217.

véléation et de la rencontre qui a lieu dans l'église. Ce rapprochement tient à la définition même de la Tradition dans la conception orthodoxe et appartient au plan de l'Economie divine, donc à la manifestation, à la phénoménalité, à l'entrée dans le visible -- dans l'image -- de l'Invisible. « *La Tradition, telle qu'elle est définie par V. Losski³, à partir des écrits des Pères (comme Basile de Césarée, Jean Cassien ou, bien avant, Ignace d'Antioche, Tertullien, Clément d'Alexandrie), dans sa notion première, n'est pas le contenu révélé, mais le mode unique de recevoir la Révélation, faculté due à l'Esprit Saint qui rend l'Eglise apte à connaître le Verbe Incarné dans son rapport avec le Père (gnose suprême qui est la théologie dans le sens propre de ce mot, pour les Pères des premiers siècles), ainsi que les mystères de l'Economie divine, depuis la création du ciel et de la terre de la Genèse, jusqu'au nouveau ciel et la nouvelle terre de l'Apocalypse* ».

Placées sur la verticale dressée par la pensée orthodoxe à partir des concepts-dogmes de l'Incarnation, de la Révélation, de la Présence et de la Tradition, les églises byzantines et post-byzantines sont élaborées comme des réceptacles de la Divinité trinitaire. Invoquée par le mémorial et l'anamnèse liturgique de la vie du Fils, réelle par la Présence effective de Celui-ci au moment de l'épiclèse et accomplissant les « mystères » dans l'ensemble de l'Economie du Saint Esprit, sous laquelle se place toute la vie de l'Eglise, la Divinité se donne dans l'Image qui constitue l'édifice de l'église et la transforme en Lieu de la rencontre. Dans ce contexte, l'image peinte et toute l'iconographie de l'édifice jouent un rôle primordial.

L'ordre d'un programme iconographique qui se déroule à l'intérieur d'une église orthodoxe n'est jamais aléatoire. Prises dans l'ensemble des formes architectoniques, les images concentrent dans leur présence un témoignage, le même qu'expériment les gestes, eux aussi rigoureusement ordonnés, du rituel liturgique. Et par ce témoignage, elles participent à la perfection du « discours », à l'accomplissement de la vie de l'église. (Ce n'est pas par hasard si on peut établir un parallèle évident entre la syntaxe des programmes iconographiques et la rhétorique des homélies byzantines, comme l'a démontré H. Maguire⁴). La fonction rituelle de chaque espace est ainsi marquée par les images qui lui sont destinées. Et, à son tour, chaque image trouve son sens à partir de l'exégèse théologique, liturgique et mystique imposée par l'objet même de la représentation. Un exemple, généralement invoqué, est celui des images de la Prothèse (espace liturgique qui se trouve à gauche de l'abside de l'autel, derrière l'iconostase), images dont la lecture est triple, en accord avec la symbolique des gestes et des prières que le prêtre accomplit pendant la préparation des espèces avant l'office. Ces images, choisies dans l'ordre d'une syntaxe précise, doivent concentrer d'une manière propre -- littérale -- pareille aux gestes et aux paroles du prêtre, les trois niveaux de toute lecture iconographique. Le premier c'est l'anamnèse de l'Incarnation (généralement illustrée par un commentaire dogmatiques des deux natures de l'Incarné -- la *Vision de St. Pierre*

³ Dans *À l'Image et à la ressemblance de Dieu*, Aublier-Montaigne, Paris, 1967, p. 152 -- 153.

⁴ Dans *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981.

d'*Alexandrie*, avec l'enfant Jésus représenté sur un autel et la chute d'*Arius*, ou plus rarement, une des scènes du cycle de la *Nativité*); le second c'est le *mystère du Sacrifice Rédempteur* (illustré par la *Crucifixion*, ou le thème du *Vir Dolorum*, du *Christ de Pitié*, ou des *Arma Christi*). Ces deux premiers niveaux sont ceux qui forment ensemble le symbolisme ecclésiologique de toute image (car, dans chaque image, sans tenir compte du fait qu'elle appartient aux cycles de l'*Enfance* ou des *Passions du Christ*, on retrouve, par transparence du sens, le croisement de ces deux niveaux). Et, dans un troisième temps, le niveau de la *vision mystique* qui permet la participation à travers les images à la célébration de la *Liturgie céleste*, accomplie par les anges et par Christ lui-même, et qui est l'archétype de toute église terrestre. C'est à ce troisième niveau de lecture que se place le symbolisme mystique et eschatologique de l'image et de la liturgie qui témoignent et actualisent ensemble le temps de la Promesse accomplie, de la Parousie. Et, en fait, l'analyse de toute image importante et de tout cycle iconographique, qui forme le décor d'un édifice byzantin, ou post-byzantin, s'appuie sur cette structure à la fois ecclésiologique et eschatologique du « discours » de la Présence révélée, que tiennent la forme et la fonction liturgique de chaque espace de l'église. On pourrait même dire, que chaque fête de l'Église (chaque « grande » image correspond à un moment important du calendrier liturgique) contient le concentré de toutes les autres et, en effet, le concentré de tout le dogme chrétien.

Il est également possible de poursuivre la lecture d'un programme iconographique, dans la tradition orthodoxe, en suivant à la fois l'*ordre canonique* du « discours » figuratif, celui qui commence par la clé de la coupole centrale, avec l'image du Christ Pantocrator, descend ensuite dans l'abside de l'autel (destiné à la Vierge Platytera — « Instrument de l'Incarnation ») et se dirige petit à petit vers la sortie de l'église; et, en même temps, l'*ordre initiatique*, qui se charge d'une révélation successive, au fur et à mesure que l'on entre et qu'on traverse les espaces de l'édifice, depuis l'exonarthex jusqu'à l'autel. On remarquera alors, au croisement des deux lectures possibles, l'interférence de ce qu'on appelle traditionnellement la conception cosmologique de l'édifice byzantin et de ce qui se relève être une expérience spirituelle, conçue comme progression dans la foi, dans la « vie en Christ », c'est-à-dire, dans l'Église. Et l'espace paradoxal de ce croisement se trouve dans l'*image* même, dans la perspective a-topique de la rencontre, de l'icône.

Il ne serait peut-être pas dépourvu d'intérêt de rappeler que, dans la conception cosmologique de l'église byzantine, présente déjà chez Maxime le Confesseur (dans la *Mystagogie*), ainsi que dans les descriptions des édifices à partir du VI^e s. (comme Paul Silentarius, sur la Sainte Sophie de Constantinople, ou l'auteur anonyme qui décrit la Sainte Sophie d'Édesse, un siècle plus tard⁵), l'image de la Jérusalem et de la liturgie céleste est traduite dans l'édifice de l'église terrestre en

⁵ André Grabar, *Symbolisme cosmique et monuments religieux*, dans *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, vol. I, p. 71. Pour Paul Silentarius, particulièrement, les fragments cités et commentés par Peter Dronke dans *Tradition and Innovation in Medieval Western colour-imagery*, *Eranos Jahrbuch* 1972, Leiden E. J. Brill, 1974, p. 53 — 55.

faisant appel non seulement à des formes architectoniques spéciales, mais aussi à l'intervention de la lumière, des couleurs, de la brillance et de la translucidité des matières précieuses et des images, dont le message s'ajoute à la symbolique cosmique, liturgique et eschatologique du programme architectural. Des images comme la figure du Jésus-Pantocrator entouré de séraphins et de chérubins, vue à travers la lumière qui « sectionne » la tour centrale et qui « repose » sur les témoignages des quatre évangélistes et des miraculeuses preuves de l'icônicité de l'Incarnation (le *Mandylion* et le *Kéramion*, représentés sur les clés des deux grandes voûtes situés sur l'axe longitudinal du naos) font glisser le « discours » iconographique dans le registre de la Révélation. Mais celle-ci est, en fait, préparée depuis l'entrée par un système de mise en acte de la rencontre, à l'aide des rapports créés entre l'ombre et la lumière et à l'aide des suites iconographiques qui, traversées par le regard, initient l'âme à cette rencontre. Les fonctions liturgiques placées dans l'ensemble de ces espaces s'ajoutent, avec leur triple symbolisme (commenté plus haut) au scénario de cette rencontre, dont l'objet central est, en effet, *l'image dévoilée de la Présence divine dans le mystère eucharistique et dans la pénétration du Prototype à travers la transparence inouïe des icônes*. Une rencontre qui est placée, avec tous les mystères accomplis dans l'église, sous le signe de l'Economie du Saint Esprit et de la Tradition apostolique, reçue avec les feux de la Pentecôte.

Il y a, dans la descendance de cette Tradition orthodoxe de l'édifice byzantin, une forme particulière d'application qui est celle de l'architecture et de l'iconographie des peintures roumaines de facture post-byzantine. Cette façon, qui s'inscrit dans ce que les théologiens appellent les « traditions horizontales » des églises orthodoxes, est caractérisée par des rapports organiques entre les éléments, qui visent à l'atténuation de tous les contrastes de valeurs (esthétiques et spirituelles), par le souci d'une harmonisation et d'une ouverture, d'une osmose et, finalement, d'une transparence cosmique entre des plans qui ontologiquement restent dans la distance⁶. Comme tout mouvement artistique et dogmatique tardif, les peintures des églises post-byzantines roumaines font preuve d'un certain « académisme ». Les cycles iconographiques sont souvent dominés par l'esprit narratif et par un excès de symbolisme ecclésiologique, presque auto-référentiel (comme dans le cas des peintures brancovannes, par exemple), trop explicite, trop militant, trop conservateur et souvent laissant glisser le conventionalisme des représentations dans le registre des apocryphes et des fables populaires. Ce mouvement, perceptible dès le XVI^e s., s'accroît surtout vers la fin du postbyzantinisme, au XVII^e s., quand les nouveautés stylistiques et iconographiques se multiplient grâce à la diffusion inévitable de plusieurs langages artistiques parallèles (circulation des gravures de la Renaissance et du Baroque, imagerie pieuse de facture occidentale juxtaposée à une imagerie décorative issue de l'Orient islamique, très à la mode dans les pays roumains à cette époque). Dans ce

⁶ Une synthèse de « l'esprit roumain » définit comme « espace mirifique » dans l'ouvrage de philosophie de Lucian Blaga *Trilogia Culturii* (La Trilogie de la culture), Bucarest 1935 - 1937. Un choix de textes de cet ouvrage a été traduit en allemand sous le titre *Zum Wesen der rumänischen Volkseele*, Ed. Minerva, Bucarest, 1982.

cadre, la culture de tradition byzantine, réfugiée auprès des monastères et dans le folklorique, côtoie les traditions populaires et l'on remarque, en plus du narrativisme prononcé dans les cycles iconographiques et du conservatisme dans lequel se fige le style des images, la présence d'un nombre de plus en plus important de sujets tirés des apocryphes de l'Ancien Testament⁷, jusqu' alors moins répandus. Ceux-ci viennent s'ajouter aux « images apocryphes » déjà en usage depuis quelques siècles dans l'iconographie évangélique traditionnelle⁸. Cette iconographie de source apocryphe est complétée, vers la fin extrême du post-byzantinisme, par des illustrations de récits populaires à caractère moralisateur et eschatologique⁹, orientées surtout à l'extérieur de l'édifice et projetant au regard *du dehors* l'image de l'Église comme l'image d'un monde « paradisiaque », un monde à la fois pittoresque et fantastique.

Pourtant, regardées dans le contexte des volumes architectoniques, dans les détails de leurs emplacements, de leurs configurations et de la lumière qu'elles reçoivent et qu'elles *donnent* aux espaces et aux paysages, les peintures roumaines post-byzantines présentent plusieurs traits particuliers. Il ne s'agit pas d'imposer une certaine originalité qui les caractériserait, car il n'est pas question « d'invention » ou « d'innovation » dans le cadre de ce qu'on vient de définir comme « art » de la Tradition orthodoxe. Mais il est, cependant, question d'une façon unique, dans tous les cas, de recevoir la Révélation et d'aller, par des moyens propres, toujours dans la particularité de chaque individu ou ethnique, à la rencontre de l'image dévoilée, vers sa connaissance et sa louange. Et ce n'est que dans ce sens qu'on peut témoigner de plus près et garder la puissance toujours vivifiante de la Tradition.

On remarquera alors, dans le cas précise des peintures roumaines, une certaine préférence, exprimée de façon différente pendant les diverses époques et selon les régions, pour le caractère ouvert, non-cryptique, de la configuration des images et de la syntaxe des programmes iconographiques. Accessibles à une lecture directe leur message, ces images s'adressent, tout en gardant leur « orthodoxie », à un public dont l'intérêt porte moins sur la structure de base de la théologie dogmatique, que sur les symboles prégnants de la vie liturgique (comme les images concernant le mystère eucharistique), sur les signes qui marquent

⁷ Voir par exemple les « scènes » et les détails insérés dans les cycles de l'Ancien Testament (surtout dans la représentation de la *Genèse*, comme le détail du *Contrat d'Adam*, entre autres) illustrés sur les façades peintes des églises de Moldavie, qui sont tirés pour la plupart des apocryphes bogomiles ou pseudo-bogomiles, slaves et roumains, analysés par Emil Turdeanu dans son ouvrage *Apocryphes slaves et roumains de l'Ancien Testament*, Leiden E. J. Brill, 1981 (chap. 2 : *La vie d'Adam et d'Eve en slave et en roumain* et chap. 12 : *Dieu crée l'homme de huit éléments et tira son nom des quatre coins du monde*). Il serait, d'ailleurs, intéressant de faire une étude systématique de toutes les dates et les textes analysés dans l'ouvrage d'érudition d'Emil Turdeanu, en rapport avec l'iconographie des peintures murales du XVI^e – XVIII^e s. en Moldavie et Valachie, étude qui mettrait en lumière d'un côté la circulation des manuscrits et de l'autre, la pratique de la transposition en image (modèle figuratif) dans récits non-canoniques.

⁸ Comme, par exemple, le cycle de la *Nativité* et de l'*Enfance* dans le Protévangile de Jacques, ou le cycle de la *Passion* dans les Actes de Pilate, ou l'Évangile de Nicodème.

⁹ Voir, par exemple, l'iconographie des peintures extérieures du XVIII^e – XIX^e s. en Valachie (Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească* (La peinture extérieure en Valachie), Bucarest, 1984).

le rôle protecteur de l'Église (assimilée le plus souvent à la Vierge et au Collège des Apôtres) et sur la théologie morale (dimension étique et spirituelle de la Foi, vies exemplaires des saints).

Mais il faut, néanmoins, voir une dimension eschatologique présente au long de toute cette « ouverture » des images et de l'église dans ses fonctions et dans ses formes architectoniques. Et comme une conséquence de cette permanente dimension eschatologique, on devrait remarquer, en dépit des interprétations « historicistes » de l'apparition et du rôle de l'exonarthex dans l'architecture roumaine (partie ouverte, espace de l'entrée dans l'édifice — *pridor*), que cet espace de « transparence » entre l'intérieur et l'extérieur et de passage entre deux mondes ontologiquement différents, porte une signification, elle aussi, eschatologique, signification que les thèmes iconographiques, qui lui sont en général destinés, expriment et développent d'une façon parfaitement explicite. Cette ouverture que réalise l'exonarthex des églises roumaines est, en fait, une ouverture du monde terrestre et du temps historique vers la cosmologie divine de l'Église. A travers le *Jugement Dernier*, les scènes illustrant l'Apocalypse et les paraboles de la foi comme gage de la rencontre de l'âme avec l'Époux divin (*Parabole des dix vierges*, *Parabole du riche et du pauvre Lazare*, *Parabole de celui qui a préparé le repas de Noces*, etc.), le passage vers l'intérieur de l'église, ainsi que l'ouverture de celle-ci vers le monde extérieur se trouvent dans un rapport sans rupture et sans séparation, comme si l'image de la Nouvelle Jérusalem sur la terre (préfigurée par le *Trône de l'Hétimasie* représenté souvent, dans la peinture extérieure de Moldavie, comme à Moldavitsa, par exemple, sous la forme d'une cité avec quatre tours — allusion à la Cité céleste — au-dessus de la porte principale d'accès dans l'église) était, à travers l'église, un acte déjà accompli. Car la « forme de l'attente » (le « trône préparé ») contient déjà la forme de la rencontre et de la Présence révélée, est déjà la Parousie. C'est dans ce sens eschatologique que Mircea Eliade remarquait : « pour chaque chrétien, individuellement, cette fin (il s'agit de la Nouvelle Parousie, la seconde venue du Christ dans le monde) et l'éternité qui la suivra, le paradis retrouvé, peuvent avoir lieu dès maintenant. Ce temps-là annoncé par le Christ est déjà accessible... »¹⁰.

On remarquera, ensuite, que la qualité d'exemplarité qui est donnée aux images (en rapport avec la structure archétypale de leur composition), a aussi le rôle d'écartier en partie la distance ontologique dans laquelle se placent, par leur statut d'iconicité, les images et le « discours » des programmes iconographiques. La lecture passe alors plutôt à travers l'ordre *initiatique* de la composition générale de l'édifice, à travers la succession harmonieuse des espaces enfilés au long d'un axe longitudinal dont le bout mène directement dans le *Saint des Saints*. Et celui-ci, à des moments eux-mêmes exemplaires, ouvre ses portes pour la *Petite et la Grande Entrée* (dans la liturgie orthodoxe — il s'agit de l'entrée, de l'Évangile et de l'entrée des espèces pour la consécration eucharis-

¹⁰ *Op. cit.*, p. 227.

lique¹¹, et pour le « Temps de l'Ouverture des Cieux », entre Pâques et Ascension, dans le calendrier de l'année liturgique, quand les « portes impériales » de l'iconostase restent continuellement ouvertes. Au long de cet axe, les espaces et les images contenues (le narthex avec son iconographie généralement dédiée à la Vierge et au calendrier des saints, le naos avec son cycle christologique rigoureusement disposé) déroulent les étapes et préparent la rencontre qui aura lieu entre le fidèle et la Présence divine qui se dévoile dans le sens de chaque image et se donne à chacun, à travers l'Hostie, dans le mystère de la Communion. Et c'est ainsi qu'on pourrait parler des peintures roumaines de tradition byzantine, comme d'une expérience spirituelle particulière, dans laquelle l'image a pour rôle de traverser les parois de l'Eglise pour communier avec le monde extérieur et, par cette transfiguration que confère au regard l'image contemplée, lui ouvrir le Paradis.



¹¹ Un commentaire sur la liturgie orthodoxe en rapport avec la forme et le décor des espaces du culte, chez Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în liturghia ortodoxă* (Spiritualité et communion dans la liturgie orthodoxe), Craiova, 1986, chap. « Preliminarul », p. 13 – 106.

REVUES PUBLIÉES AUX ÉDITIONS
DE L'ACADÉMIE ROUMAINE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
série Théâtre, Musique, Cinéma
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
série Beaux-Arts
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
REVUE ROUMAINE DE LINGUISTIQUE

ISSN 0256-7245

SYNTHESIS, XVIII, BUCAREST, 1991