

RECENSIONES

GIULIO HERCZEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963, pp. 264, «Biblioteca di *Lingua Nostra*», XIII.

Sullo stile indiretto libero o discorso rivissuto, importante fenomeno linguistico-stilistico della prosa moderna, esiste ormai una bibliografia copiosa di studi per le maggiori lingue europee, particolarmente per il francese e il tedesco. Non così per l'italiano dove l'indagine, fino a poco tempo fa, si trovava appena ai suoi inizi. Infatti, dopo i saggi di Werner Günther (*Probleme der Rededargestellung*, Bern, 1928), di Vittorio Lugli (in *Memorie d. R. Acc. d. Sc.*, Bologna, 1943), di Nicola Vita (in *Cultura Neolatina*, 1955), dopo gli acuti rilievi di Giacomo Devoto sullo stile del Verga (ora in *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, 1962) e le poche pagine dello Spitzer sullo stesso argomento, e se si eccettuano inoltre alcuni studi particolari pure citati dal nostro autore, tra cui gli «Appunti sullo stile libero indiretto nella *Mascherata* di Alberto Moravia» di I. Frangeš (*LN*, XV, 1954) e le importanti osservazioni di F. Čale sulla intonazione umoristica dell'indiretto libero in Pirandello (*St. rom. et angl. z.*, VI, 1958), mancava un lavoro sintetico che ci presentasse la materia in tutta la sua complessa varietà. È questo il compito che si è assunto Giulio Herczeg, l'eminente italianista di Budapest, apprezzato specialmente nel campo degli studi sintattici e stilistici. Data l'indiscussa competenza dell'autore in questo ramo speci-

fico degli studi linguistici, era da attendersi da lui quello che egli effettivamente è riuscito a realizzare: un quadro sintetico del fenomeno, sia dal punto di vista grammaticale, sia dal lato stilistico-contenutistico. Quest'ultimo aspetto del fenomeno rappresenta anzi il nucleo centrale dell'opera che nel suo insieme si articola in tre grossi capitoli.

Il primo capitolo (pp. 5—81) tratta degli elementi grammaticali dell'indiretto libero: l'autore si propone di fissare i segni visibili, esteriori del fenomeno, fondandosi sugli strumenti della grammatica tradizionale, elementi che in base alle ricerche dell'Herczeg si possono riassumere nel modo seguente: frequenza (impressionistica) di sostantivi in genere, di nomi astratti indicanti azione, di infiniti di narrazione e di descrizione, iperboli metaforiche e altri elementi della sfera semantica (parole pittoresche e vivaci, locuzioni figurate, paragoni immaginifici). Nell'uso dei tempi e dei modi una parte dominante assegnata all'imperfetto, uso relativamente frequente del trapassato prossimo e del condizionale composto (quest'ultimo per esprimere un'azione futura nel passato), poca frequenza di congiuntivi. Inoltre un'accentuata tendenza all'intonazione emotiva del discorso con ricchezza di proposizioni troncate e di costrutti ellittici.

Tutti questi elementi vengono analizzati dall'autore su una ricca serie di passi concreti scelti da opere varie a cominciare dal Man-

zioni. Ma, mentre nella prosa dei *Promessi sposi* pochi sono ancora gli esempi dell'indiretto libero e, in quanto s'incontrano, sono ancora privi di quella rilassatezza caratteristica di stile con proposizioni troncate e costrutti ellittici, iperboli metaforiche ecc., nell'ultimo terzo del secolo XIX appaiono già esempi tipicamente perfetti che rappresentano indubbiamente un rinnovamento. E qui vanno citati i nomi di Fogazzaro, Verga, Cicognani, Pirandello, De Roberto, Matilde Serao, di cui l'Herczeg analizza in modo fine e acuto una serie di passi caratteristici, per arrivare infine ai contemporanei Moravia, Pasolini, Cassola. A differenza, però, di quegli investigatori che consideravano il fenomeno dell'indiretto libero da un punto di vista unilaterale, sia esclusivamente grammaticale (impostazione praticata da Ch. Bally e dalla sua allieva M. Lips, ai quali tuttavia compete l'onore di poter essere ritenuti «gli scopritori del fenomeno») sia esclusivamente stilistico, come usano con preferenza altri studiosi, l'Herczeg a questo riguardo tratta ampiamente sia l'una che l'altra faccia del fenomeno, dedicando al lato stilistico l'intero secondo capitolo del suo libro (pp. 85—195). E anche in queste pagine il lettore ha occasione di apprezzare l'acuta sensibilità critica del nostro autore e la sapiente messa in rilievo di importanti aspetti di questa particolare tecnica espressiva, quali la messa in primo piano dei protagonisti, che include una disinvoltura nel parlar comune, nonché la compenetrazione dello scrittore e del suo personaggio. Rileva infatti G. Herczeg: «Sia che si tratti della descrizione di un paesaggio ovvero della presentazione di una figura umana, gli scrittori cedono la parola a un loro personaggio, che esprime la sua opinione sulla casa, sulla camera, sul giardino, sul paesaggio, sull'uomo di cui tratta. Ciò è facilitato dal fatto che in seguito alla tecnica della costruzione dell'indi-

retto libero, la comunicazione dello scrittore e quella del suo protagonista si confondono, sicché non sappiamo precisamente chi parla, se lo scrittore o il suo personaggio. L'oscillazione presente sempre nell'indiretto libero, tra lo scrittore e il suo protagonista, è di grande vantaggio nei casi dell'ambientazione stilistica, permettendo facilmente lo spostamento verso l'ultimo dei due senza che nascano confusioni» (pp. 139—140).

Molto istruttiva riesce anche la lettura del III capitolo del libro (pp. 197—264) che ci dà uno sguardo retrospettivo dei vari tentativi intrapresi da critici e linguisti per giungere a una delimitazione dello stile indiretto libero. Accanto ai nomi di studiosi già ricordati all'inizio della nostra recensione e di cui vengono sottoposte a esame le varie impostazioni, appaiono qui analizzati i punti di vista di E. Lerch, O. Walzel, A. Thibaudet, Th. Kalepky e di altri specialisti in materia. Particolarmente importante per l'italiano il già citato lavoro del Günther che nello studio diacronico del fenomeno dello stile indiretto libero risale fino all'Ariosto e al Pulci.

In questo terzo capitolo l'autore, oltre a darci un consuntivo critico di quello che è stato detto finora intorno all'indiretto libero, cerca di fissare anche i suoi concetti personali sul problema di fronte alle posizioni specialmente degli studiosi tedeschi e degli specialisti di lingua francese. Secondo la concezione dell'Herczeg «il problema della vivificazione dello stile» è stato il fattore preponderante che in un determinato periodo di tempo ha contribuito alla diffusione della nuova forma espressiva.

In campo italiano, poi, una parte importante per questa diffusione è data dalla «volontà degli scrittori di trovare soluzioni sintattiche più sciolte, meno rigide, meno complicate» (p. 249) in opposizione al carattere aulico, rettorico, dagli

schemi complicati di tanta prosa italiana a partire dall'aureo trecento. Di fronte all'andatura regolare e compassata di questa prosa tradizionale, spesso appesantita e come impastoiata da una serie di *che* tutte le volte in cui si trattava di riprodurre i pensieri e i sentimenti di un personaggio, lo stile indiretto libero rappresenta, come già dicemmo, un importante rinnovamento. Ma qui va rilevato quello che già lo Spitzer aveva intuito e che ora viene confermato dalle ampie ricerche dell'Herczeg, e cioè che la voga dell'indiretto libero sta ormai declinando. In tempi recentissimi, poi, sembra che si possa avvertire addirittura una tendenza alla rinuncia di esso da parte di singoli scrittori.

Visione troppo pessimistica? Lasciamo la decisione allo sviluppo naturale dei fatti. Comunque, all'acuta osservazione dell'Herczeg non sono sfuggite certe nuove forme inconsuete di indiretto libero che sono venute diffondendosi in romanzi recenti di Pier Paolo Pasolini e Carlo Cassola. Sicché, parlare di una definitiva scomparsa dell'indiretto libero sarebbe per lo meno prematuro.

Ed ora qualche osservazione in margine.

A proposito delle proposizioni «esclamative» e degli infiniti esclamativi (p. 80) avremmo desiderato una maggiore precisazione trattandosi qui evidentemente di una particolare forma di affettività la quale può essere compresa in misura più o meno larga in ogni tipo di proposizione indipendente — enunziative, suppositive, volitive, interrogative e contemplative — (v. tra altro gli studi recenti di M. Regula e il mio articolo «Intorno alla classificazione delle proposizioni indipendenti secondo il loro contenuto» in *St. rom. et angl.* 2., XI, 1961).

Nell'analisi dell'esempio di discorso indiretto alla p. 13 tralascerei di mettere in rilievo uno dei *che* e precisamente quello che introduce la soggettiva «che le re-

gole non le permettessero» non avendo esso attinenza diretta col problema trattato. Altrimenti andrebbe messo in evidenza anche il quinto *che* dell'esempio manzoniano citato alle pagine 10—11 e che è di natura attributiva — «i sentimenti *che* s'avevan per lei».

In una nuova edizione del volume, che auguriamo prossima, sarà utile raccogliere in particolari indici separati i dati bibliografici nonché i nomi degli autori con l'elenco dei passi esaminati.

Concludendo, oltre a colmare una lacuna sensibile in un campo specifico degli studi linguistici italiani, l'opera dell'Herczeg è densa di spunti che riguardano i vari aspetti della moderna prosa italiana. Riuscirà quindi utile, per non dire indispensabile a chiunque si accinga ad un'indagine in questo campo e costituirà un importante punto d'appoggio per ogni tipo di ricerca sintattica e stilistica sulla prosa italiana degli ultimi cento anni.

Quello che pure ci attira nel libro del nostro autore è la ricca scelta di esempi concreti che vengono esaminati con profonda conoscenza di causa. L'opera potrà quindi servire utilmente anche per esercitazioni pratiche in corsi universitari di sintassi e stilistica.

Va rilevato infine che il libro di Giulio Herczeg costituisce una nuova e chiara dimostrazione del fatto come ogni seria analisi stilistica debba partire da un approfondito esame delle strutture grammaticali-sintattiche senza di cui correrebbe il rischio di rimaner come librata in aria.

J. Jernej

Dr VOJMIR VINJA, *Gramatika španjolskog jezika s osnovama španjolsko-francusko-talijanskog usporedenja* (Grammatica della lingua spagnola con elementi di comparazione spagnolo-francese-italiana) Zagreb, Školska knjiga, 1963, pp. VII + 436.

Da un po' più di un anno il pubblico scientifico jugoslavo e

con lui tutti coloro che, per varie ragioni, s'interessano delle lingue straniere, hanno a disposizione un'opera dell'eminente romanista e ispanista jugoslavo, prof. dott. Vojmir Vinja, cioè la sua *Grammatica della lingua spagnola*. L'opera è dedicata alla lingua spagnola moderna, la cui importanza nel mondo, e pertanto anche per noi Jugoslavi, è molteplice. Infatti, lo spagnolo è, di tutte le lingue neolatine, la più diffusa e viene parlato in ben quattro continenti. Per gli Jugoslavi lo spagnolo acquista una particolare importanza in quanto è la lingua ufficiale di quasi tutti gli stati dell'America latina, nei quali c'è una numerosa colonia jugoslava. Oltre a ciò, è nota la varietà dello spagnolo, chiamata giudeo-spagnolo, parlata in Bosnia e in Macedonia (ed anche in altri paesi della Penisola Balcanica). Il pubblico letterario, dal suo canto, dimostra un interesse sempre maggiore per lo spagnolo, lingua di Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Lorca, appartenenti alla letteratura e al patrimonio culturale mondiale. Non dimentichiamo, infine, che lo spagnolo ha un'importanza particolare per gli studenti di filologia romanza.

La *Grammatica* di V. Vinja cerca di rispondere a tutte le richieste sopra citate (dai bisogni pratici all'insegnamento universitario), e, diciamolo subito, ci riesce. Siccome è la prima grammatica scientifica ed esauriente dello spagnolo in Jugoslavia, essa deve necessariamente adeguarsi da un lato agli scopi pratici — senza perciò diventare un semplice manuale o un libro di testo — e dall'altra parte deve mantenersi su un livello scientifico che le possa assicurare nello stesso tempo un posto nella letteratura scientifica.

Il libro è diviso in sei parti, precedute da uno sguardo, breve ma condensato e istruttivo, sulla diffusione attuale, sull'origine e

sulla evoluzione dello spagnolo. La prima parte (*Fonetika i ortografija* — Fonetica e ortografia) studia i suoni ed il sistema grafico dello spagnolo, con le più importanti regole di accentuazione e di collegamento delle parole nella catena parlata (fenomeno quanto mai importante nello studio pratico della lingua parlata moderna). L'esame dei suoni spagnoli è impostato secondo il metodo tradizionale — crediamo che lo scopo pratico della *Grammatica* possa giustificare senz'altro questa impostazione —; però, a quanto siamo stati informati ultimamente dall'autore, la seconda edizione della *Grammatica*, che sta per uscire, sarà completata dallo studio del sistema fonemico spagnolo *in extenso*; oltre a ciò, siccome sarà la prima grammatica in cui il sistema verrà esaminato dal punto di vista fonemico, l'esame pratico del sistema spagnolo sarà preceduto da ampie nozioni introduttive della fonemica generale. — Nella seconda parte (*Rječnik i tvorba riječi* — Lessico e formazione delle parole), esponendo i suffissi, l'autore illustra l'importante fenomeno dell'affettività dei suffissi come pure quello, non meno importante, dell'affievolirsi ossia del consumarsi del valore affettivo dei suffissi alterativi (ad es. diminutivi) con la loro conseguente lessicalizzazione. Con molta ragione l'autore insiste sull'importanza e sulla frequenza dell'alterazione (specialmente la diminuzione) nello spagnolo in confronto con la sua ben poca vitalità, ad es., nel francese moderno. — Le parti terza, quarta e quinta (risp. *Morfologija i sintaksa promjenljivih vrsta riječi* — Morfologia e sintassi delle categorie variabili di parole, *Glagol* — Verbo e *Nepromjenjive vrste riječi* — Categorie invariabili di parole) sono dedicate a quello che tradizionalmente viene definito come morfologia e come

sintassi, e trattano insieme queste due parti della grammatica tradizionale. Né poteva essere altrimenti, dato il rapporto intimo tra la forma e la sua funzione, soprattutto in una lingua neolatina, in cui molti fenomeni, appartenenti in latino al dominio della morfologia, rientrano oggi nella sintassi. La terza parte tratta le parole variabili (cioè flessibili) eccetto il verbo, la quarta parte è dedicata tutta quanta al verbo, vista la sua importanza e la sua ricchezza formale, incomparabilmente maggiore di quella del nome nelle lingue neolatine; infine, la quinta parte esamina le preposizioni, gli avverbi, le congiunzioni e le interiezioni. Ci sia permesso di soffermarci su un capitolo della terza parte, cioè su quello che espone la comparazione degli aggettivi. In esso, il superlativo relativo viene trattato insieme al superlativo cosiddetto assoluto (pp. 94—95) il che è una concessione al metodo tradizionale che non corrisponde oggi completamente alla realtà linguistica. Infatti, il termine stesso di superlativo assoluto, generalmente in uso nelle grammatiche, contiene una *contradictio in adiecto*, perché il superlativo, per essere veramente superlativo, deve necessariamente riferirsi al suo termine di comparazione, quindi non può essere assoluto. Inoltre, crediamo che la forma in *-ísimo*, dato che non serve alla comparazione, ma unicamente all'intensificazione dell'aggettivo in sé, non va trattata insieme al superlativo analitico nel capitolo sulla comparazione, perché ciò crea notevoli difficoltà agli studenti la cui lingua materna non distingue un superlativo «relativo» da un superlativo «assoluto» ossia da un intensivo sintetico; e tale è appunto il caso degli studenti jugoslavi. L'inclusione dell'intensivo in *-ísimo* nel capitolo sulla comparazione sarebbe giustificata in un'esposizione storica

sull'evoluzione dello spagnolo dal latino, perché in latino la forma corrispondente in — *ISSIMUS* aveva effettivamente le due funzioni, di superlativo e di intensivo; in una grammatica sincronica della lingua moderna sarebbe preferibile vedere l'intensivo dissociato dalla comparazione e trattato a parte, onde evitare possibili confusioni sul piano pratico e le concessioni alla diacronia nello studio sincronico, sul piano scientifico. — Parecchi capitoli nelle parti III, IV e V sono seguiti dall'elenco dei più importanti modi di dire o idiomi (di cui lo spagnolo è molto ricco) e ciò accresce ancora di più il valore pratico della *Grammatica*. Ugualmente interessante e utile è la tabella dei verbi irregolari (cap. 10 della IV parte, pp. 257—262). Molta importanza viene attribuita — anche qui a buon diritto — alla scelta dei due verbi ausiliari *ser* e *estar*, illustrati in modo originale e con numerosi esempi e idiomi. — L'ultima parte, la sesta (*Osnove sintakse rečenice* — Elementi di sintassi della proposizione), ci presenta gli elementi della sintassi della proposizione, esaminando vari tipi di proposizioni semplici, composte, indipendenti e dipendenti, nonché la questione, importante in tutte le lingue neolatine, dell'ordine delle parole, con le anomalie, come p. es. l'inversione, che viene esaminata anche dal punto di vista stilistico.

Essendo la *Grammatica* destinata in primo luogo agli studenti universitari di filologia romanza, l'autore dedica parecchio spazio all'esposizione storica dei singoli fatti e fenomeni, la quale, sebbene condensata e breve, fornisce pure tutto quello che è necessario sia alla comprensione dell'evoluzione dello spagnolo che all'insegnamento nelle scuole superiori. Agli studenti delle lingue romanze sono destinate ugualmente le numerose e co-

stanti comparazioni dello spagnolo con il francese e con l'italiano, che fanno meglio risaltare l'individualità dello spagnolo; alle volte si è tentati di chiamarle non comparazioni ma avvertimenti, perché l'autore insiste a combattere la diffusissima e sbagliata opinione del pubblico laico che, cioè, colui che parla l'italiano *ipso facto* parla bene anche lo spagnolo. Con molti esempi e costantemente vengono illustrati i tranelli dello spagnolo, pericolosi per colui che sa bene l'italiano o il francese. Infine, lo scopo scientifico della *Grammatica*, insieme al fatto che è la prima grammatica scientifica spagnola in Jugoslavia, rende necessarie le spiegazioni teoriche sui singoli fenomeni linguistici, impostate sempre secondo i moderni risultati della linguistica romanza.

In un'opera che soddisfa a tanti e così vari bisogni e che segna un così grande passo avanti nella nostra letteratura linguistica, non possono naturalmente mancare punti che si prestano ad una discussione. Ci siano permesse alcune osservazioni:

1. a pag. 18, dove vengono elencate le origini del fonema /h/ spagnolo, crediamo opportuno separare i prestiti dal francese e farne un gruppo a parte. Infatti, in questi sostantivi avviene regolarmente la sostituzione del fonema /h/ spagnolo al posto di /š/ o /ž/ del francese, perché le rispettive parole francesi sono entrate nello spagnolo nel Medioevo, quando esso possedeva i corrispondenti fonemi /š/ e /ž/, che più tardi confluirono in /h/. Quindi il fonema /h/ della voce spagn. *viaje* 'viaggio' non deriva direttamente dal nesso TC del lat. VIATICU (il vero riflesso spagnolo è *-azgo* < — ATICU), ma attraverso il francese. Si ha a fare qui, insomma, con una «Lautsubstitution», che si osserva anche in altri casi, oltre a quelli citati (ad es. *jefe* 'capo' <

fr. *chef* < lat. CAPUT, in cui non si può dedurre il fonema /h/ spagnolo direttamente dalla K latina dav. a A).

2. a pag. 118, nell'esempio *Confieso mis faltas — a ver las tuyas*, le due traduzioni, date insieme, come sinonime (cioè «Confesso i miei sbagli — vediamo adesso i tuoi, vedendo i tuoi») corrispondono in realtà a due costruzioni differenti anche nello spagnolo. La traduzione esatta dell'esempio spagnolo citato è soltanto la prima, mentre per la seconda ('Confesso i miei sbagli vedendo i tuoi') l'infinito *ver* dovrebbe essere sostantivato e preceduto quindi dalla preposizione articolata *al*: *Confieso mis faltas al ver las tuyas*. Oltre a ciò, il primo esempio è affettivo, e possiamo immaginarvi anche dei punti esclamativi, mentre ciò non è il caso nel secondo esempio, che contiene una semplice determinazione avverbiale, un complemento, insomma, neutro dal punto di vista affettivo. Nel secondo esempio, a sua volta, l'infinito sostantivato si può sostituire con il gerundio (*Confieso mis faltas viendo las tuyas*), ciò che non è possibile nel primo esempio. Si tratta, insomma, di due proposizioni differenti.

3. a pag. 137 viene citato l'esempio *lo sé todo* in cui la forma *lo* viene intesa e interpretata come forma pronominale espletiva, il che è esatto; però, nello stesso esempio, riportato a pag. 160, in forma di due varianti *todo lo sé* e *lo sé todo*, la forma *lo* è spiegata come articolo; ora, l'articolo dovrebbe stare immediatamente prima della parola che determina, quindi l'esempio dovrebbe suonare **lo todo sé* o **sé lo todo*. A nostro parere in ambedue gli esempi abbiamo a fare con la stessa forma, quella pronominale. Ciò è visibile anche nel secondo esempio riportato a pag. 160, cioè: *para decirlo todo de una vez* 'per dire tutto in una volta', in cui,

se la forma *lo* fosse veramente l'articolo *lo*, essa dovrebbe essere separata dall'infinito *decir*, altrimenti diventa un pronome affisso, il che è effettivamente il caso.

4. a pag. 220, la sostituzione della lettera *z* con *c* davanti a vocali chiare (cioè palatali) viene spiegata con il bisogno di conservare la pronuncia [θ]. Ora, la pronuncia sarebbe uguale, cioè [θ], scrivendo indifferentemente *z* o *c* (ambidue davanti a vocali palatali). Forse sarebbe più esatto capovolgere il rapporto delle due grafie: la grafia fondamentale del fonema /θ/ è *c*, ovunque ciò sia possibile; lì dove ciò è impossibile, cioè davanti a vocali *a*, *o*, *u*, subentra la grafia diremmo «condizionata» *z*. Altrimenti non si vede bene la ragione per cui davanti a *e*, *i* bisogna scrivere *c* e davanti a *a*, *o*, *u* bisogna adoperare *z*.

5. Infine, a pag. 390 non è del tutto chiaro il criterio che ha servito di base alla divisione delle locuzioni congiuntive in coordinative (1) e subordinative (2). Perché, ad es., includere *después que* nel gruppo coordinativo, mentre *de modo que*, *de manera que* o *así como* sono definiti subordinativi?

I punti citati possono dar luogo ad una discussione, ma non infirmano per niente il molteplice valore della *Grammatica*. A nostro avviso, essa costituisce il primo tentativo, da noi, di creare un tipo di grammatica pratica e scientifica nello stesso tempo, una vera e propria «grammaire raisonnée», lontana sia dall'atomismo e dal formalismo dell'antiquato metodo tradizionale che dallo schematismo rigido e un po' astratto di cui talvolta soffrono le impostazioni strutturalistiche. E l'autore, siamo convinti, è completamente riuscito in questo tentativo.

P. Tekavčić

MIROSLAV PANTIĆ, *Poetika humanizma i renesanse (La poetica dell'umanesimo e del rinascimento)*, Beograd, Prosveta, 1963, I, pp. 319; II, pp. 323.

Questi due volumi, curati da Miroslav Pantić, sono un notevole contributo agli studi sui problemi di teoria letteraria, che da qualche anno suscitano tra gli studiosi jugoslavi interesse sempre maggiore. L'autore dedica la sua attenzione a tutte le questioni essenziali di una problematica complessa, ma, per compenso, studiata assai ampiamente, la quale ebbe la sua origine e la più grande fioritura nella tradizione letteraria italiana, diventando il patrimonio universale della cultura europea.

La letteratura croata dell'epoca, per quanto è interessante dell'Umanesimo e del Rinascimento, non può vantarsi, sul piano specifico delle teorie poetiche, di risultati propri, e perciò il Pantić non se ne occupa nel suo lavoro. Tuttavia, il suo libro si riallaccia in certo modo a questa nostra tradizione, che in lui ha trovato uno studioso diligente: le radici ispiratrici della sua fatica vanno cercate, senza dubbio, nel nostro Rinascimento, nella nostra letteratura in lingue latina e croata, partendo dagli umanisti Juraj Šižgorić, Ilija Crijević, Juraj Dragišić, Marko Marulić e tanti altri uomini dotti, letterati e poeti, importanti per la nostra storia letteraria, e alle volte anche per quella europea. La conoscenza della materia esposta in questo libro sarà quindi utile a chi si accinge ad approfondire lo studio dei presupposti teorici di un passato letterario, che testimonia i nostri legami secolari con la cultura occidentale, e più ancora a chi vuol studiare i grandi rappresentanti della letteratura rinascimentale, le cui opere principali sono state tradotte in serbo-croato, soprattutto nel dopoguerra, a partire dai precursori Petrarca e Boccaccio a Michelangelo,

Ariosto, Machiavelli, Vasari, Tasso, Cellini, Aretino, Leonardo — per limitarci solo alla letteratura italiana (cfr. le mie note bibliografiche in *Lettere italiane*, Padova, 1957, n. 1, e in *Letterature moderne*, Bologna, 1958, n. 3).

L'edizione contiene un ampio saggio (I, pp. 7—149), in cui l'autore presenta un'analisi accurata delle teorie umanistiche e rinascimentali; seguono testi scelti di carattere o valore teorico dei seguenti autori: Petrarca, Boccaccio, Salutati, Bruni, Ficino, Poliziano, Cortese, Pontano, Pico della Mirandola, Bembo, Leonardo da Vinci (I, pp. 153—221); Daniello, Trissino, Speroni, Giralaldi Cintio, Du Bellay, Maggi, Muzio, Varchi, Capriano, Fracastoro, Robortello, Dolce (I, pp. 225—314); Partenio, B. Tasso, Scalligero, Minturno, Ronsard, Ariosto, Castiglione, Machiavelli, Aretino, Gelli, Varchi, Lasca, Cecchi, Piccolomini, Montaigne, Sidney, Marlowe, Puttenham, T. Tasso, Lopez Pinsiano, De Nores, G. B. Guarini, Jonson, Cervantes, Cascales (II, pp. 7—148); Aretino, Castelvetro, Bruno, Petris, Shakespeare, Bacon, Cueva, Lope de Vega (II, pp. 151—218); e infine note su tutti questi autori (II, pp. 221—267) e note di commento ai loro testi (II, pp. 271—320).

Il numero rilevante di testi e di autori spiega da sé al lettore meno avviato, che nell'epoca del Rinascimento non è da cercare una poetica unitaria o almeno tale da comprendere la maggior parte di indirizzi teorici. Anzi, il secolo delle poetiche, il Cinquecento, con numerosissimi punti di vista, talvolta escludentisi reciprocamente, poteva essere rappresentato sistematicamente solo nella molteplicità di vedute e di tendenze, che caratterizzano la poetica rinascimentale, dai primi e ancora malsicuri passi all'alba dell'Umanesimo, attraverso il periodo di piena maturità, in cui culmina l'idealismo implicito in

tante dotte esegesi (e si credevano risolti tutti i problemi riguardanti le ragioni e i modi di essere dell'arte poetica), fino all'epoca di disgregamento che si annunzia col barocco per concludersi con la rivoluzione romantica. Perciò il Pantić ha affrontato l'«unica» soluzione possibile, decidendosi per una larga scelta di testi e di frammenti presi da molte opere, non sempre facilmente accessibili. Nella disposizione della materia ha seguito un criterio preciso, rendendo, nonostante la complessità dei problemi trattati in modo simile o diverso da singoli autori, chiaro l'orientamento, e ottenendo un'indispensabile perspicuità nella presentazione di giudizi disparati e di atteggiamenti multiformi, dai quali si potrebbe infine dedurre una certa unitarietà delle dispute teoriche durate due secoli. Non si è limitato, quindi, ai lavori di carattere spiccatamente teorico, ma ha completato l'immagine della poetica del Rinascimento con una scelta appropriata di vari altri testi, nei quali gli autori formularono le loro esperienze, per es. in lettere, dediche, prefazioni, o nella stessa opera poetica.

Non riuscirebbe facile riassumere in breve la ricchezza e la varietà delle dottrine, polemiche e discussioni che occupavano per alcuni secoli l'interesse di numerosi letterati italiani e di altre nazioni. Infatti, la stessa presentazione che ne ha fatto il Pantić non è che un ampio e intelligente riassunto, in cui egli è riuscito a spiegare e analizzare con massima chiarezza e da buon conoscitore tutta la gamma di problemi e di concezioni, evitando di essere monotono anche quando ve lo poteva indurre l'oggetto specifico delle sue lunghe ed esaurienti considerazioni. Perciò ha dovuto rinunciare all'erudizione e scegliere un metodo d'esposizione che potesse accontentare ogni lettore; ragione per cui il suo

lavoro va definito più una buona e precisa informazione che un esame critico anche parziale dei giudizi di altri studiosi.

Alcune osservazioni che sono da fare al suo testo e al modo con cui ha curato questa utile edizione non hanno un'importanza decisiva. Ciò vale anche per la parte finale del suo saggio, troppo breve e generica, mentre invece dovrebbe contenere un riassunto sintetico e criticamente determinato, specie per quanto riguarda una visione concreta delle ragioni storiche che condizionarono e che possono spiegare e talvolta giustificare quegli elementi costitutivi della poetica del Rinascimento, che sono stati superati dal pensiero estetico dall'epoca romantica ad oggi. D'altra parte l'autore poteva forse rilevare i legami che uniscono le concezioni moderne con i risultati delle indagini rinascimentali sull'essenza del fenomeno poetico. Le famose regole delle tre unità, ad esempio, e una serie di altre norme oggi superate, non furono considerate dai teorici della poetica del Rinascimento come leggi aprioristiche e incondizionate soltanto a causa della limitatezza, storicamente determinata, delle loro idee, bensì furono la conseguenza del principio d'ordine, di armonia, di classicità, accettati, *mutatis mutandis*, anche dall'estetica moderna, la quale ha rifiutato definitivamente solo le sue conseguenze assurde e il suo dogmatismo esclusivo: è il principio di disciplina artistica, di unità organica e di misura razionale dell'opera poetica, che potremmo contrapporre ancor oggi all'arbitrarietà anarchica in nome della cosiddetta libertà creatrice. La poetica rinascimentale, seguendo l'insegnamento aristotelico, fu la prima nell'epoca moderna ad impostare, anche se non riuscì a risolverlo, il problema dell'arte come facoltà conoscitiva essenzialmente diversa dalle altre, in primo luogo da quella della sto-

ria, che come oggetto ha la verità effettuale, mentre l'arte è la verità ideale e universale. Vi sono da aggiungere altri problemi fondamentali (per es. il concetto del verisimile), che le teorie moderne non hanno potuto trascurare e di cui un critico deve sempre tener conto, specie trovandosi davanti a certi problemi dell'arte moderna.

Bisogna riconoscere però, che tutte queste osservazioni e altre ancora che si potrebbero fare oltrepassano gli obiettivi che l'autore si è proposto, di offrire cioè un'informazione esauriente e fedele a un lettore medio che si interessi di problemi dell'arte poetica, e non solo a uno specialista. È strano tuttavia che il suo libro sia sprovvisto di una pur breve bibliografia, non solo di opere utilizzate nella scelta di tanti testi e di quelle di cui si è servito componendo il suo saggio, ma anche di altre riguardanti gli argomenti trattati.

Agli autori di testi di questa cretostazia sono dedicate cinquanta pagine di note informative con essenziali dati bibliografici, anch'esse compilate in maniera funzionale, sebbene alle volte con ineguale attenzione riguardo all'importanza del singolo scrittore. Qui non intendiamo elencare errori, spesso insignificanti e di stampa, che non modificano il giudizio positivo sul lavoro di Pantif. Notiamo tuttavia che la commedia intitolata la *Vedova* non fu scritta dal Varchi, ma da G. B. Cini (1569), mentre il Varchi è l'autore della *Suocera*. Non viene ricordata la seconda delle sue due opere più belle, l'*Ercolano*, significativa per l'idea sulla lingua fiorentina e sull'importanza del linguaggio popolare per il suo sviluppo, idea per cui il Varchi va considerato un precursore del Manzoni (II, p. 229). Le migliori commedie di L. Dolce, secondo il Sanesi (*La commedia*, I, 251—254) sono la *Fabrizia* (1549) e il *Ragazzo* (1541), che non

sono nemmeno ricordate, mentre si parla delle altre non originali; il *Roffiano*, poi, non fu composto secondo modelli antichi, ma è un plagio della *Piovana* del Ruzante (II, p. 236). *Commediografi italiani* (II, p. 53) non è un titolo adatto al capitolo dedicato al genere di commedia, perché fra gli autori figura anche il Castiglione per il suo prologo alla *Calandria* del Bibbiena, ma l'autore del *Cortegiano* non fu commediografo. Il Boiardo e l'Ariosto non s'ispirarono esclusivamente alle antiche fonti francesi, bensì i loro poemi sono il risultato più perfetto della fusione, posteriore, dei cicli carolingio e bretonne.

F. Cale

Dr MIHAILO PAVLOVIĆ, *Francuska književnost između Prvog i Drugog svetskog rata* (La littérature française de l'entre-deux guerres), Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, 1964, t. I, pp. 137.

M. Pavlović, maître de conférences à la Faculté de philologie de Belgrade, vient de publier, sur la base de ses cours, la première partie d'un manuel de la littérature française de l'entre-deux guerres. Plus qu'aux étudiants, ce livre est destiné à un grand public d'amateurs de la littérature, désireux de connaître le mouvement continu, la vie de la littérature française au XX^{ème} siècle. Il contribuera certainement à une meilleure connaissance de la littérature française auprès du lecteur yougoslave. Ne serait-ce qu'à ce titre, ce livre mérite d'être salué et signalé.

M. Pavlović ne donne pas un panorama de la nouvelle littérature, pas plus qu'une histoire vivante de la littérature. Attendons toutefois la deuxième partie de son livre pour voir s'il reste essentiellement en dehors de cette

optique comme c'est le cas dans cette première partie. Pour le moment, il fait de l'histoire littéraire tout court, mais de l'histoire littéraire dans ce qu'elle comporte de très bonnes traditions. Tout en essayant d'ordonner et de hiérarchiser la masse imposante et bigarrée de la production littéraire au XX^{ème} siècle, il se garde bien de nous la présenter en tranches trop nettes. Au contraire, M. Pavlović ne saurait assez insister sur la durée, le déroulement ininterrompu de l'histoire littéraire. A cet égard, comme à certains autres, il fait penser à Thibaudet.

Dans une introduction relativement longue (26 pages d'un livre de 137 p.) l'auteur s'efforce: a. d'établir pour la période allant de 1900 à 1939 la solidarité de l'histoire littéraire avec l'Histoire tout court; b. d'établir la continuité du XIX^{ème} siècle dans le XX^{ème}, et d'une manière générale, de présenter le XX^{ème} siècle littéraire comme la somme des siècles et des courants antérieurs.

Après l'introduction il présente une génération de prosateurs et une génération de poètes. C'est la génération de 1870: Proust, Gide, Valéry (il traite également de Valéry poète dans le même article) et Colette. Les pages consacrées à ces quatre écrivains constituent d'ailleurs la meilleure partie du livre. Pour chacun de ces grands écrivains M. Pavlović procède d'abord à une mise au point biographique et bibliographique pour passer ensuite à l'analyse idéologique et esthétique de leurs oeuvres. Il confronte les divers jugements portés sur ces oeuvres. Lorsque, pour sa part, il essaie de conseiller en matière de lectures, lorsqu'il suggère l'approche d'une oeuvre ainsi que l'enseignement et les conclusions à en tirer, bref lorsqu'il tente de formuler ses jugements, il le fait à partir d'une attitude de sympathie envers l'oeuvre, attitude

qui n'exclut jamais la recherche de l'objectivité. Grâce à ces qualités, le livre est en mesure d'encourager plus d'un lecteur devant des oeuvres d'accès souvent difficile. C'est ainsi que l'article de 20 pages consacré à Proust (l'oeuvre de Proust presque tout entière étant traduite en Yougoslavie) aidera maint lecteur qui commence le long et merveilleux périple de l'oeuvre proustienne à mieux s'y retrouver et à mieux goûter l'art de ce grand écrivain. Si dans cette grande génération, où certains noms ne figurent pas (mais il faut attendre la deuxième partie) Colette figure et sur presque autant de pages que Valéry, on a l'impression que l'auteur ne pouvait pas s'empêcher de parler d'un écrivain qu'il a longtemps étudié (voir l'étude de M. Pavlović: «Colette et l'animalité», *Zbornik Filozofskog fakulteta*, Beograd, 1959, IV, 2). Mais l'importance donnée à Colette est d'autant moins justifiable que, dans les articles consacrés aux poètes, l'article sur un Eluàrd n'occupe que trois pages.

D'ailleurs la partie du livre consacrée aux poètes est inférieure à celle dont on vient de parler. L'auteur présente deux groupes de poètes à peu près de la même génération: ceux qui n'étaient pas directement impliqués dans le surréalisme — Apollinaire, Cendrars, Jacob, Salmon, Reverdy, Fargue, et ceux qui l'étaient — Breton, Aragon, Eluàrd, Cocteau, Supervielle. Nous voyons la cause de l'infériorité de cette partie du livre dans le caractère par trop succinct de certains articles consacrés à ces poètes, ce qui souvent n'a permis à l'auteur que d'exposer certaines données biographiques et bibliographiques, accompagnée de certaines formules rhétoriques concernant par exemple le don de l'observation, l'imagination, le raffinement psychologique des poètes traités; ces formules fi-

nissent par apparaître un peu comme des clichés parce qu'elles viennent peut-être trop fréquemment dans cette partie du livre. Ces articles sont souvent trop succincts parce que l'auteur estime qu'une distance temporelle suffisante ne nous sépare pas encore de ces oeuvres (il le dit explicitement à la page 103) pour pouvoir en juger. Cette question relève de l'optique que l'on adopte et nous y reviendrons un peu plus loin. Pourtant il faut souligner que deux poètes sont présentés avec beaucoup plus de bonheur que les autres: Apollinaire et Supervielle. M. Pavlović a trouvé la bonne mesure en écrivant sur Apollinaire, parce que la vie et l'oeuvre de ce poète l'attirent irrésistiblement (voir: «Andre Žid i Gijom Apoliner», *Živi jezici*, Beograd, 1963, V, 1—4, et «Guillaume Apollinaire et les Yuogoslaves», *Analiz Filološkog fakulteta*, Beograd, 1963, 2). Pour Supervielle également il éprouve une profonde admiration qu'il fait ressentir au lecteur.

Les auteurs cités épuisent le contenu de cette première partie de «La littérature française de l'entre-deux guerres» de M. Pavlović. Le théâtre, le roman cyclique, la génération suivante de romanciers restent pour la deuxième partie. Est-ce que M. Pavlović essaiera de relier l'entre-deux guerres à l'actualité littéraire pour montrer le mouvement continu de la littérature, comme il a très bien relié l'avant guerre à l'entre-deux guerres? On aimerait voir comment non seulement *La Nausée* qui a paru en 1938, mais une oeuvre comme *Tropismes* de Nathalie Sarraute a pu mûrir dès 1939. Pourtant même si M. Pavlović veut écrire une histoire de la littérature française de l'entre-deux guerres non pour commencer seulement vers 1918, mais pour s'arrêter vers 1939, vu que ce qui suit n'est pas suffisamment «trié», son entreprise est très

bien venue. Ses livres rendront, comme on l'a dit au début, d'énormes services à un grand public. Services que rend une carte géographique à ceux qui doivent visiter une région plus ou moins mal connue.

J. Tarle

JANEZ STANONIK, *Moby Dick: The Myth and the Symbol. A Study in Folklore and Literature*, Ljubljana, University Press, 1962, pp. 214.

The main purpose of Dr. Stanonik's study is the investigation of the sources which Melville could have used as material for his story of *Moby Dick* and, further, the extent to which he followed, modified or added to these sources. His research centres predominantly on Melville's indebtedness to folklore and its rich symbolic and mythological connotations. Two aspects of this study seem particularly interesting of source materials. Dr. Stanonik of some previously known texts, connected with the genesis of *Moby Dick*, and the analysis of material newly discovered by the author. Secondly, the mythological interpretation of the whale in popular tradition in connection with the symbolism of *Moby Dick*.

The problem of the sources for *Moby Dick* has always been perplexing owing to the great scarcity of source materials. Dr. Stanonik's search for a White Whale tradition was rewarded with two discoveries: a French text about a white whale (*Le Cachalot Blanc*) published in 1837, and the novels of Charles M. Newell, a practically unknown American writer. Newell's novels were published after *Moby Dick*, but Dr. Stanonik found some indications that their author might have used the same sources as Melville. In a separate chapter or Newell he tries to extricate Melville's influence on his novels from elements pointing towards a common tradition connected with whales and drawn on by

both novelists. Dr. Stanonik is inclined to believe that Melville had read a definite account of or story about a ship named Pequod, and used it in his novel. To support this he quotes from Melville's letter to Evert Dyckinek, in which, commenting upon the recent destruction of a whaling ship by a whale, Melville says: »I make no doubt it is *Moby Dick* himself, for there is no account of his capture after the sad fate of the Pequod about fourteen years ago». Dr. Stanonik convincingly argues in favour of taking this statement at its face value as an indication that Melville had based at least part of his plot on some current contemporary account from which he also borrowed the name of Ahab's ship. A ship named Pequod, from New London, also appears in Newell's novels. This fact, along with Melville's well-known habit of borrowing his plots, adds considerable weight to Dr. Stanonik's argument.

In spite of the importance he attributes to stories and accounts of a white whale, Dr. Stanonik believes that Melville is even more indebted to stories about whales in popular tradition, and to folklore in general, as he got to know them from sailors during his voyages, but also from other sources. Accordingly, he traces motifs and characters from *Moby Dick* back to the popular tradition known to Melville: sailors' superstitions, ill omens, the symbolism of whiteness, the motif of the tempest and traits of the main characters. Dr. Stanonik, we believe, breaks new ground in Melville criticism by interpreting the White Whale as a mythological animal. He points out that in popular tradition a whale is often represented as a storm demon, a solar deity or a harbringer of death. Many themes of the novel — the mystical whiteness and the ambiguous moral symbolism of *Moby Dick*, the role played by fire and storm — can accordingly be traced back

to their mythological origin. In this point Dr. Stanonik's approach differs considerably from the most common interpretation of Ahab's chase as «the revolt... against the divine injustice and indifference which can frequently be found in the Christian doctrine of God as proposed by the Bible». The author does not deny the biblical parallels, but considers them to be subordinate to a wider mythological context. This mythological context can clear up what the strictly biblical parallel could only obscure, especially the meaning of the central symbol of the novel, the whale. Although numerous critics have associated *Moby Dick* with the biblical Leviathan, Dr. Stanonik points out that Leviathan in the Bible is a symbol for Satan, while in Melville's novel it is predominantly a symbol of God. Dr. Stanonik believes that this may have occurred under the influence of the mythological image of the whale. The contrast between light and darkness in popular tradition (in many stories the whiteness of the whale is set off against the darkness of its pursuer), could have reminded Melville of a «similar contrast between light and darkness which can be found in the Christian religion». Whales as storm demons in folklore are associated with lightning, and so is the Christian God. Although the author is well aware of the fact that the ambiguity of this symbol still remains the central crux of the novel (and part of its fascinating appeal), still his approach opens new possibilities for a fuller appreciation of its meaning.

In the end we should perhaps mention Dr. Stanonik's discussion of the *Ur-Moby Dick* problem. He is inclined to agree with those who believe that the first draft or original conception of the novel followed rather closely some folk tale, now lost or forgotten and was not, as some critics contended, begun as an autobiogra-

phical work. Of particular interest are those arguments which the author has based on the folklore tradition discussed in his book. He points out, for instance, the marked resemblance of Queequeg to the heroes who finally overcome Moby Dick in the popular stories of the time, and the indebtedness of the Ahab — Fedallah relationship to the popular concept of the devil contract. In this way, even the more sophisticated Ahab, who replaced Queequeg as main hero of the novel, and is rightly thought to have grown out of Hawthorne's influence and Melville's private struggle with destiny, is shown as connected with popular tradition, including that of the Wild Huntsman and, for instance, the Freischütz.

Folklore and the symbolism of popular tradition as reflected in *Moby Dick* remain Dr. Stanonik's central preoccupation throughout his study, while his discussion of direct source material adds convincing explanations and discoveries to some central problems of Melville criticism. This is a challenging approach which brings fresh insights into one of the most discussed, yet most mysterious, novels in American literature.

S. Bašić

SVETOZAR KOLJEVIĆ, *Trijumf inteligencije*, Ogledi o novijem anglosaksonskom romanu (The Triumph of Intelligence, Essays on the Recent Anglo-Saxon Novel), Beograd, Prosveta, 1963, pp. 243.

According to Mr. Koljević, the distinguishing mark of the recent Anglo-Saxon novel is intelligence, as a contemplative and formative power. He views the intentions and achievements of a number of modern writers in English as a triumph of intelligence — «but a triumph which is also in a certain sense a Pyrrhic victory». Intelligence as a creative urge and a basis of perspective is responsible

for «a uniquely penetrating and subtle vision, but also for a paralysis of sensibility and a barren subtlety» which fails to achieve artistic form or communication. The triumph of intelligence manifests itself not only in a few magnificent creative feats, but also as a «tragic victory of intelligence over art, life, creation, and communication». It speaks of the Faustian magnificence and tragedy of a time in which passion for life has been substituted by a passion for understanding life.

This leading idea can be traced through the essays in this book dealing with most of the important innovators of modern fiction in English: Lawrence and Huxley in the first part of the book, James, Virginia Woolf, Joyce, Faulkner in the second. In a chapter or essay on the «morality of desire» in modern novelists Mr. Koljević finds parallels between Norman Douglas, Gide, Huxley, and Lawrence, in their ambiguous attitudes to hedonism. He traces some of their moral dilemmas back to Blake, to whom he will return in the third part of the book, in a chapter on Joyce Cary. The problem, however, is more fully explored in separate chapters on Lawrence and Huxley.

The author maintains that Lawrence was the first English novelist who tried to break the convention of moral and existential compromises, intransigent in his commitments to everything that was vitally important in his time. He also stresses Lawrence's connections with that — Blakean, we might add — puritanism which considered moral independence and spontaneity as a presupposition for all living and all creativity. Lawrence's treatment of artistic form is in tune with such an attitude. Experience should be developed in such a manner in which external perfection will be realized in proportion with its inner fullness. The ideal shape of every human urge will be that in which all its

inner possibilities will have been realized to the utmost.

Mr. Koljević fully accepts Dr. Leavis's judgement about Lawrence's vital intelligence, and his unflinching sense for health and wisdom. Yet he is also aware that Lawrence's plea for spontaneity is so often and so systematically repeated as to become itself a mechanical act. Lawrence's need to communicate the vital message of his novels takes the form of rational abstract formulations, of discussion between characters in which Lawrence's partiality is obvious from the very beginning, and of an overexplicit symbolism. This is a fatal paradox which vitiates even Lawrence's greatest works except *Sons and Lovers*. In this novel «the structure of experience» has an «inner openness» which makes it a «unique dramatic embodiment of the uncertainties of life».

As for Aldous Huxley, both his intentions and achievements are, according to Mr. Koljević, misunderstood by most critics. His «novels of ideas» are not «a series of anecdotes or essays». Huxley's creative impulse achieves expression in the balance between various systems of values, in an attempt to find a justification or denial of each attitude or style of life. He denies the contention of some critics that Huxley lacks reverence towards life, that his chaotic inspiration is a rascally prank without moral significance, something almost inhuman and pathological. Huxley's work is profoundly human; he has understanding and feeling for his characters, and the tragicomical atmosphere of the surface hides an urge to transcend the shrunken, worn-out moral attitudes into a reign of infinite human freedom and a full realization of human possibilities.

The second part of the book explains the «irony of perspective» in the great innovators from James to Faulkner. In their novels the epic tone is replaced

by some essential features of drama: one witnesses a contemplation of conflicts, a confrontation of opposite aspects and qualities of life. But not for the purpose of moral discrimination, yet in order to communicate a certain feel of life — the meaning, paradox, pathos, and absurdity of different adventures in living. Not surprisingly, a cosmopolitan traveller like Henry James appears to be the first modern practitioner of this relativistic type of writing. His detachment from his own characters and their relations engendered the use of the observer and of the consistent point of view. The narrative stopped being a flow of contingencies, and lost even the vestiges of the picaresque tradition. It shaped itself into a structure in an almost architectural sense. A book like *The Ambassadors* is in fact a monument to human misunderstandings. In the novel various perspectives are demonstrated intersecting each other in a pattern of gradually shifting purposes. The situation develops through a series of sly ironic turns, and the novel becomes «a modernistic saga which speaks above all about the impossibility of discerning between appearance and reality». The basic measure of its value is no more the intensity of artistic feeling which it directly communicates, but the moral sensibility and intellectual subtlety of that vision of life which it makes possible.

In *The Golden Bowl* the great painter of manners has tried to catch unsuspected nuances of shape and to sharpen his vision to a superhuman degree. So he «looks through the microscope», but instead of catching the expressivity of the human face, the interplay of light and shadow, his lense offers only the look of individual cells which, however faithfully presented, cannot combine into a drama of human destiny, and produce the inevitability of an artistic impression.

However, James's method and his attitude to life sprang ultimately from a belief in »life as a Faustian adventure of human consciousness«. Virginia Woolf, in her novels, strove too «after a faithful reproduction of the inner vibrations and fluxes of consciousness», and Mr. Koljević examines *The Waves* to show how she too was doomed to fail when she tried to carry her method to an extreme. «Can a novel really be a series of impressions, can a novel be completely deprived of a dramatic centre? Does that not mean a negation of the novel itself?».

So if in *To the Lighthouse* Virginia Woolf was able to create a completely satisfying, living work of art, it was thanks to a procedure which, without quenching its poetry and sensibility, gave her novel the necessary coherence and provided it with a firm focus. Mr. Koljević's study of the symbolism in *To the Lighthouse* amounts to an original, convincing, and well-argued interpretation of the novel. He finds some earlier readings of the book (like J. L. Blotner's in PMLA, Sept. 1956, and G. Pedersen's in PMLA, Dec. 1958) unsatisfactory, because they attribute a too rigid and onesided meaning to the various characters and their mutual relations. Instead, Mr. Koljević feels that Virginia Woolf's symbols «cannot be statically reduced to one single fixed meaning. Almost always they have a changing value which in each new context receives fresh nuances of meaning, even though their starting point is firm, concrete, and usually realistic». The symbols grow out of definite life relationships and visions, and are not predetermined or subsequently imposed upon the work. «The lighthouse represents a cluster of various hints and suggestions which are occasionally refracted through the prism of the individual characters, and the spectrum of these refractions itself changes in different

moments, moods, and visions. Many details by repetition become *leitmotifs*, some of them grow into living and changing symbols — not substitutes for a particular idea or feeling but meeting points of different ideas or feelings, of the vortex of life whose meaning ought always to be looked for in the concrete context, and not as the American critics usually do, in an automatic and often gratuitous mythological association».

The nature of symbolism is also studied in Mr. Koljević's next essay, in which Eliot's «objective correlative» and Joyce's «epiphany» are discussed on the examples of «The Love Song of J. Alfred Prufrock», «The Waste Land», and *The Portrait of the Artist as a Young Man*. The beginning of «Marina» is used to show how well the method of symbolic suggestion can express striving as against definite achievement, «something living yet still unformed, full of inner possibilities».

Mr. Koljević's interest in the «adventure of consciousness» and in the method of symbolic suggestion is also the basis of his critical strictures against Joyce's *Ulysses* and Faulkner's *The Sound and the Fury*. He admits that there is an enormous artistic power in many or at least some fragments of both books. Yet in an extended analysis of Faulkner's novel he denies that a first reading of it can yield an artistic experience. This first reading — except, to some extent, of the third part of the book — gives an occasion only for an «alternation between annoyance and boredom combined with the strain of trying to remember and «understand» as many details as possible». The effort of intelligence necessary to view the basic artistic texture of *The Sound and the Fury* is only occasionally justified. If the book offers any artistic experience at all, this can be achieved only in a subsequent contemplation of the

work when one has finished reading it. One can work out the inner thematic relationship and admire their subtlety and profound human meaning, the harmony of the structure as a whole. This means «to admire one's own or someone else's intelligence and ingenious critical constructions, . . . but it is not an artistic experience . . .»

Mr. Koljević does not hesitate to point out that Virginia Woolf's best works are more satisfactory than *Ulysses* or *The Sound and the Fury* «not because she was able to use the stream of consciousness technique more consistently but because she alone felt the limits of this technique and therefore succeeded in removing its shortcomings, if not also in realizing its ultimate possibilities. . . . If Virginia Woolf had only had that elemental force of personality, that intensity and directness of a sharp and wide vision of life — which Joyce and Faulkner possessed — if she had felt — as they did — the depth and significance of a split in man who is torn between the burden of the past and the pressure of the present, the conflict between culture and life, the whirlpool of absurdity into which man has been thrown and his yearning for meaning, perhaps, indeed probably, the technique of the stream of consciousness would have found its supreme artistic justification». Or if Joyce and Faulkner could have envisaged the dangers of their own excesses, if they had only had — «and this seems so simple», Mr. Koljević continues ironically — her feeling for functionality in communication, and her artistic sense of measure . . .

Mr. Koljević's controversial criticism of *Ulysses* and *The Sound and the Fury* is essentially fair, though his negative arguments are much more fully presented than are those other aspects which a more comprehensive view of these works would have necessarily also developed.

Consequently, Virginia Woolf appears as a more satisfactory artist than Joyce or Faulkner. There is a similar bias in the earlier part of the book where Mr. Koljević argues against some misconceptions concerning Huxley's novels, and as a result, compared with the treatment of other novelists, Huxley appears as the most flawless of all the modern writers before World War II.

It would be wrong, however, to blow this point up into a major criticism of Mr. Koljević's book. For his plain intention was to stress those features of the works of his authors which have escaped general recognition, or to offer an introduction to the merit of authors who have not yet become part of a standard cannon. In the third part of his book he discusses two types of novels after World War II, the individualist novel and the novel of environment. Yet he is quick to show how much a «sociological novel» like Braine's *Room at the Top* differs from a traditional realistic novel by shifting the categories of social ethics onto a deeper personal and existential level, and vice versa, how a book like Angus Wilson's *Anglo-Saxon Attitudes* defines man's relation to general ideas and permanent dilemmas of life not in some «poetic solitude» but through a study of human relationships. In his last chapter Mr. Koljević discusses the Gully Jimson trilogy in which Joyce Cary revives in a more modern context Blake's vi-

sion of life as a tension between freedom and purpose, innocence and experience, imagination and reality. In this way the end of the book restates, this time with a satisfactory synthesis, a problem posited in the introductory chapter on the «morality of desire».

The central theme of the book, concerning the »triumph of intelligence» is not very apparent in the discussion of the postwar writers. It has, however, been consistently treated as a test of artistic value in the works of all the authors in the first two parts of the book. Mr. Koljević's case is persuasively argued, with flexibility and a fine sense for the differences between the kinds and qualities of vision of all the authors who he deals with. His interpretations of Huxley and of the method of *To the Lighthouse* amount to a valuable and original contribution to a better understanding of these subjects, and his chapter on Lawrence is a very penetrating reassessment of the author of *Sons and Lovers*. Mr. Koljević's writing is clear and incisive even in his subtlest analyses, and often permeated by a fine, urbane irony, full of illuminating wordly and nonbookish metaphors. His book is one of the most remarkable volumes of literary essays recently to appear in Yugoslavia, and one of the most important Yugoslav works of criticism dealing with modern literature abroad.

I. Vidan