

**v**

Translations



# 호머와 서구 서사시 전통에서 개별성과 보편성

## 이 영 재

호머에 관해 논의해보자. 고전학자, 아테네의 철학자, 로마의 비평가, 신플라톤주의자, 중세, 르네상스 그리고 르네상스 이후의 해석가들에게 있어서 알레고리와 관련해서 호머는 끊임없이 문제를 야기한다. 호머의 텍스트 그 자체는 알레고리인가? 호머의 이야기를 소설이나, 영화, 텔레비전 드라마의 형태로 접하는 오늘날의 독자들은 호머를 본질적으로 자연주의적이며, 약간은 알레고리적이고 어떤 비현실적 요소(한 개의 눈을 가진 괴물, 말하는 말)를 등장시키는 탁월한 영감을 갖춘 소설가로 쉽게 간주하는 경향이 있다. 따라서, 현대의 독자들은 거대한 알레고리의 전통에 대해 무관심하거나 호머 스스로 알레고리를 중시하였다는 견해에 본능적으로 동의하지 않게 된다. 하지만 라블레(Rabelais)에 의하면, “마치 오비디우스(Ovid)가 그의 변신(Metamorphoses)에서 복음서를 염두에 두지 않았던 것과 마찬가지로 호머 역시 그와 같은 어리석은 짓을 하지 않았다”고 한다. 세네카 역시 철학적 성경연구가 특유의 보다 균형 있는 시각에서, “이러한 주장들 중 어떤 것도 호머에게는 타당하지 않으며, 그 이유는 이들 주장들이 모두 호머의 작품에는 존재하기 때문이며, 이 모두가 서로 모순을 띠고 있기 때문이다”라고 언급하였다.

그렇다면 호머의 작품에는 무엇이 존재하며, 우리는 그러한 존재를 어떻게 증명할 수 있을까? 호머를 알레고리적 시각으로 바라보는 독자들은 글도 읽을 줄 모르는 학생들을 가르치는 교사와 같은 입장에 서있을 것이다. 이들 독자들은 청중에게 눈에 보이는 것이 전부인 아니라는 것을 설득시켜야만 했다. 더욱이 그들은 전거(authority)에 의거함이 없이 최선을 다하여 왔다. 시 뿐만 아니라 비평적 글들은 호머로부터 출발한다. 그렇다면, 신화적 형태, 역사적 의미, 알레고리적 의미 그리고 테마적 내용 사이의 명확한 선을 긋는 것은 쉽지 않다는 사실을 솔직하게 인정하자. 어떤 사람에게 신화적인 것은 다른 사람에게는 역사적인 것일 수도 있다(트로이의 멸망은 동양에 대한 서양의 우위를 예고하고 있는가?). 마찬가지로, 어떤 사람에게는 알레고리적인 것이 다른 사람에게는 단지 테마적인 것처럼 보여 질 수도 있다. 또한 어떤 독자는 오딧세이는 알레고리적이지만, 일리어드는 그렇지 않다고 생각할 수도 있을 것이다. 호머의 의도와 관련해서, 그 독자는 그와 같은 서사시 전통의 후기에, 그와 같은 완전한 예술적 재능을 가진 시인이 알레고리적인 의미를 의식할 수 없었을 것이라는 주장은 설득력이 매우 부족하다고 생각할 수 있을 것이다. 더욱이, 호머는 그의 작품에서 후세가 이해하기 힘든 알레고리적 해석을 명료히 할 수도 있었을 것이다. 결국, 명목적 사건들의 발생시기와 호머의 그에 대한 편집 사이에서 이 전설의 역사에 대해 우리가 알고 있는 것이 무엇인가?

아리스토텔레스가 남겨놓은 3가지 중요한 술어 즉 mythos(신화), plasma(허구), 그리고 istoria(역사)를 살펴보기로 하자. 이 모두는 현실 혹은 현재의 경험에 대비된다. 호머는 신화적인가? 나기(Nagy)에 의하면, “그리스 서사시의 일차적 담론은 트로이 전쟁인데, 이는 칭찬과 책망의 균형이라는 인도-유럽적 사회 원리에 따른 자기 동기적인 것”이라고 한다. 나기는 그 예를 “아프로디테의 찬양과 아올러 헤라신과 아테나신의 비난을 수반했던” 파리스(Paris)의 판단 속에서 발견한다. 나기는 더 나아가서 “신화가 살아있는 전통으로서 존재하는 사회에서, 신화란 허구와 혼동되어서는 안 된다”고 하였다. 하지만 호머의 손에서 그것은 허구가 된다. 이는 또한 알레고리가 아닌가? 물론 그럴 것이다. 그것은 또한 역사적 사실인가? 그것은 최소한 호머가 물려받았던 전설이자 구전 서사시의 일부이다. 따라서 그 판단은 어느 정도는 아리스토텔레스의 세 가지 카테고리 모두에 부합한다.

그렇다면, 호머는 신화적이다. 그런데 호머는 또한 종교적인가? 헤라, 아테나 그리고 아프로디테는 서사시에서 잠재적 규범으로 뿐만 아니라 또한 중심권력으로도 등장한다. 제노페이니스에 의하면, 제우스는 일신론적 신과 유사하다. “제우스는 동일한 장소에 머물고 있지만...., 힘들이지 않고 모든 것을 마음먹은 대로 한다.” 노시카에서, 오딧세우스는 제우스의 딸인 아르테미스를 보게 된다. 파트로클로스는 헥터에게 말하기를, 파트로클로스를 죽인 것은 헥터 당신이 아니라 아폴로였다고 했다. 오비디우스에서, 넵툰은 아폴로에게 아킬레스를 살해하라고 꼬득였다.

만일 호머가 종교적이라면, 일리어드는 신성한 것인가? 타소나 밀튼의 기준에 의하면 그렇다. 분명 아킬레스의 방패는 그것을 예시하고 있다. 그렇다면 아킬레스는 또한 알레고리가 아닌가? 이를 증명하기 위해서 우리는 무엇을 해야만 하는가? 모든 책을 피곤할 정도로 조사하지 않고, 일부 요점만을 접근하도록 해보자. 단테나 밀튼의 신학적 의미를 염두에 두지 않더라도, 호머는 여하 간에 때때로 기독교적 논쟁을 시사하는 방식으로 신과 인간의 관계에 관한 문제를 제기한다. 과거, 현재 그리고 미래의 이 모든 고난은 무엇 때문에 겪게 되는가? 제3장을 살펴보자. 어떤 의미에서, 헬렌의 강간은 원죄의 또 다른 버전일 수도 있으며, 악마적인 파리스, 애처가인 메넬라오스, 자만심과 후회의 과정을 겪는 헬렌은 이브의 경우와 유사하다. 헬렌의 미모, 파리스의 매력 등 이들 신들의 능력은 일종의 운명이며, 제거될 수 있는 성질의 것이 아니다. 신들의 의지는 실질적이며 도덕적인 사항들과는 다를 수도 있다. 성실한 남편과 방탕한 왕자의 알레고리로서 메넬라오스와 파리스는 결투를 하기로 약속하였지만 어찌됐든 그들 자신의 문제보다 더 큰 갈등을 해결하는 데는 무력하다. 왜냐하면 헬렌(열정)이 그 해결을 금하고 있기 때문이다. 호머는 헬렌을 여신과 같은 존재로 묘사한다. 헬렌의 역할보다 더 중요한 것은 제우스의 역할이다. 하지만 제우스의 역할보다 더 거대한 것은 운명(Fate)의 역할이다. 파리스와 메넬라오스는 싸우기 보다는 그들의 알레고리적 성격을 보여준다. 스펜서의 경우와 같이, 호머의 알레고리는 복잡하고, 심리적이며, 도덕적이고 신학적이다.

제4장은 신들의 위원회를 묘사하고 있는데, 이는 고대 인간사회의 위원회와 알레고리적으로 평행선상에 있다. 제5장에서, 아테나, 아프로디테, 아폴로 그리고 아레스신은 전쟁에 개입한다. 이야기의 중간쯤에, 디오메데스는 아프로디테를 공격한다. 어머니에 의해 버려진 아이네아스는 아폴로에 의해 구원되고, 아폴로는 아이네아스를 화려한 이미지로 가꾼다. 버질은 문명의 사도로서 트로이의 왕자라는 이 상징을 얼마나 주의 깊게 탐구하였는가. 현저하게 자연주의적인 제1장, 제4장, 제16장 그리고 제24장과 마찬가지로, 제6장은 고대의 신학적 담론을 경험적 차원으로 전개하며, 여기에서 디오메데스는 글로코스에게 왜 인간들은 전쟁을 하는가를 질문한다. 제7장은 제우스의 황금줄과 황금저울의 알레고리적 에피소드로 전개되고 있는데, 여기에서 신들이 다시금 개입된다. 에너지(아폴로), 문화(아르테미스), 전쟁(아레스), 지혜(헤르메스), 풍요(제라), 권력(제우스), 사랑(아프로디테), 시간(크로노스)이 상징하는 것들을 살펴보자. 이러한 것들이 심리학적이고, 과학적이며, 우주적 양상의 비가시적 세계의 알레고리가 아니고 무엇이겠는가? 제14장과 제15장은 더 많은 알레고리적 에피소드가 전개된다. 헤라에 의해 교사되고, 슬립과 아프로디테에 의해 차례로 유혹된 제우스의 짝짓기, 헤라의 발에 족쇄를 채우는 것 등이 그것이다. 제18장의 결론은 일리어드에서 가장 광범위한 알레고리적 에피소드로 가득찬 소유주를 보여주고 있다. 지구, 하늘, 바다, 태양, 달 그리고 별, 대양 등 모든 것은 하나의 작품에 포함되고 있는데, 너무나 거대하고 문맥상으로 일치하지 않아서, 오비드의 율리시스에서 왜 테티스가 천상의 자질을 가진 그녀의 아들과 같이 거칠고 어리석은 병사를 무장하도록 고심하였을까하는 이유를 아작스에게 묻게 된다. 그러므로, 에피소드의 관련성과 부조화의 알레고리 원리는 여전히 지켜지고 있다.

일리어드가 종지부로 감에 따라, 알레고리적 요소는 많아진다. 제21장은 일련의 다차원적 패로디, 인간과 같은 갈등을 겪는 상징적 신들과 아울러 물의 신 대 불의 신의 근원적 투쟁을 다루고 있다. 아테나 대 아레스, 아폴로 대 포세이돈, 헤르메스 대 레도, 헤라 대 아테미스, 헤카이스토스 대 산토스의 투쟁은, 한 단계 아래에서 받은 신인 아킬레스와 언젠가는 죽을 운명의 헥토의 결정적 싸움을 예고하고 있다고 하겠다. 제우스나 아프로디테와 같은 신비적인 등장인물들만이 싸움을 하지 않고 있다. 그들의 몇 안 되는 상대방의 설명에서 그렇게 느껴진다. 제23장에서, 체육대회는 이 서사시에 전반적으로 흐르는 전쟁에서 어떤 평화적 은유로서 느껴지게 한다. 제24장은 전형적 모습(신들의 방문, 간청, 장례식)과 아울러, 화해의 시나리오에 헤르메스를 포함시키고 있다. 호머가 이 분노의 서사시를 결론지으면서(여기에서 또 다른 알레고리적 등장인물로는 두려움과 공포, 증오, 혼돈 그리고 죽음, 아테 혹은 블라인드의 어리석음을 포함한다), 호머는 지혜의 신으로서의 헤르메스를 보다 난해한 오딧세이에의 징검다리로서 간주하였는가? 의심할 여지없지 그런 것 같다. 왜냐하면, 아킬레스가 이 서사시의 마지막에 등장하였듯이, 이 이야기의 후반부에는 오딧세우스의 재등장이 예언되고 있다.

서사시의 오랜 역사에서 일리어드와 오딧세이 이 두개의 작품만이 살아남은 이유는 무엇인가? 그 이유는 영웅적 정신은 영웅적 신체를 보완하고 완성시키기 때문이다. 마찬가지로 페네로프(신님)는 헬렌(무신님)을 보완한다. 이 두 작품을 보완하고 구분하게 하는 단순한 상상적 대립(비극 대 희극, 예를 들면 아리스토텔레스의 소박하고 연민을 불러일으키는 일리어드와 복합적이고 윤리적인 오딧세이의 대립)과는 달리, 호머의 알레고리 결합은 그러한 방식으로 이루어진다. 일리어드와 마찬가지로, 오딧세이 역시, 헤라와 아프로디테에 대한 아테나의 우월성이 시사하듯이, 신학적이다.

역사를 통해, 오딧세이는 일리어드 보다 훨씬 더 알레고리적이었으며, 그 이유는 쉽게 발견된다. 오딧세우스의 이야기(제9장-제12장)에서 오딧세우스 자신이 명백한 알레고리스트이며, 호머는 매우 섬세하게 오딧세이의 행동을 묘사하고 있다. 더욱이, 호머 그 자신이 알레고리를 사용하고자 하며, 따라서 예컨대 조잡하고 덜 세련된 재료를 제작업하여 세련시키고 알레고리화 한다. 오딧세이는 일리어드에서 여러 요소들을 공연하게 관련시키고 있으며, 따라서 퇴각과 재진입이라는 고대 서사시 주제의 알레고리로 간주될 수 있기도 하다.

가족, 우정, 그리고 지도자의 원칙에 묶여있기도 했지만, 오딧세이는 혼자만의 생각(또는 보다 알레고리적 해석으로 영혼)에 관심을 집중한다. 외동아들인 라에르테스는 우리들의 영웅인 외동아들의 아버지이며, 우리들의 영웅은 또다른 외동아들인 텔레마코스의 아버지이다. 따라서, 개별적 존재로서의 인간 그 자체는 호머의 알레고리적 영웅이다. 파리스에 필적하는, 그의 유혹은 영웅적 저항을 불러일으킨다. 키르케의 지팡이, 사이렌스의 노래, 헬리오스의 암소 등의 알레고리가 이를 말해준다. 마지막 에피소드는 원죄의 비유이자, 이 서사시의 출발점에서 예고된 유혹이자, 이 지도자 자신이 아닌 그의 친구들이 희생되게 되는 유혹이다. 마찬가지로 페네로프는 유혹에 저항하지만, 그녀의 하녀들은 저항하지 못한다. 페네로프는 칼립스, 키르케 그리고 노시카를 포함한 알레고리적 여성 등장인물 4인방 중 한사람이다. 유사한 형태로, 오딧세우스는 아가멤논, 메네라오스 그리고 아작스를 포함한 또다른 알레고리의 4인방 사이에 끼게 된다. 이러한 유형의 대칭은 자연주의적인 것은 아니다.

텔레마키아드에 있어서의 알레고리적 요소들은 쉽게 간과되어져 버린다. 메네라오스가 프로테우스의 텔레마코스에게 말할 때, 헤라클리투스는 이 인물에게서 우주의 기원을 깨닫게 된다(그리고 우리는 오딧세이의 우주론적 차원을 깨닫게 된다). 베이컨에게 있어서, 프로테우스는 생산적 물질을 표상하지만, 통상적인 고전적 관점에서는 진리(Truth)를 표상한다. 호머가 그와 같은 알레고리적 의미를 알지 못했었다고 누가 말할 수 있겠는가? 제5장에서, 아리오스토의 기사들 중 한 사람같이, 오딧세우스는 헤르메스, 포세이돈, 류코시아 그리고

아테나와의 일련의 보다 공개적인 알레고리적 조우를 위해 칼립소 섬으로부터 출발한다. 제 6장에서, 오딧세우스는 어떤 설명에 따라 노시카를 응시한다. 전반적으로 피아키아의 에피소드는 어떤 알레고리적 표현, 어떤 애매모호한 패러다이스를 표상하는데, 이는 이후의 전통에서 많이 모방되었다. 거기에서 (이 서사시의 또다른 음유시인인 피미어스의 이름이 시사하듯이, 단지 “유명한” 것에 대비되는 것으로, 인기있는) 테모도코스는 호머 작품에서 알레고리적 형태로 아킬레스와 오딧세우스 사이의 논쟁에 관해 노래하고 있다. (일반적인 전통에 있어서와 같이 여기에서도 그의 의미에 있어서 다층적인) 게임의 막간 이후에, 아레스와 아프로디테의 노래가 수반된다. 이는 신플라톤주의자들에 의해 우주론적으로 해석된 또 다른 알레고리의 삽입이며, 분명 일리아드와 오딧세이의 테마를 위한 또 다른 은유이다.

오딧세우스 그 자신은 사이클롭스 (“둥그란 눈”), 심플리케이즈 (“덜그덕거리는 바위”) 그리고 네모(“무명인”)와 같은 알레고리적 주제에 관해 노래한다. 근대의 독자들은 이 서사시의 후반부를 본질적으로 자연주의적으로 간주하는 경향이 있지만, 이는 마술 보트 여행에 의해 도입된 것임을 잊지 말아야만 한다. 여기에서 헤라는 지혜의 여신과 조우하고, 헤라는 그를 그의 영토에서 거지로 변모시킨다. 이러한 로망스의 소재들은 쉽게 알레고리화할 수 있다. 예를들면, (지상에서) 유마이오스와 페네로프와 오딧세우스의 해후, (네키아의 후반부에 나오는 지하에서) 아킬레스와 아가멤논과 오딧세우스의 해후가 그렇다. 또한 악에 대한 선의 승리도 그러한 예의 하나인데, 이는 반대기질(안티오스), 불성실(암피머스) 그리고 배반의 세력에 대항한 지성, 신념 그리고 충성이라는 알레고리의 확장을 완결시키고 있다.

# L'Allegoria e l'epica occidentale

*Translation by Alessio Rosoldi*

Perhaps we have so much trouble [understanding allegory] because we still think of poetry as an end in itself rather than as a medium. The purpose of allegorical rhetoric is to create a particular experience within a person. The words of the poet stimulate this experience. Partial as it is, the *logos prophorikós* [the spoken word] requires the auditor to complete the poem himself, and in the process he enters into the thought-modes of the poet. He sees through the poet's verbal veil into the poet's mind and there finds the truth, but a truth which does not correspond to our notions of truth. He finds not a fact or a concept but a way of looking at things which reveals to him his own divinity. As if he saw lightning flash in a clear night sky, he suddenly perceives that he, simply by being man, transcends his own world, and the more he thinks mythologically, the less he is bound by the chains of contingency.

(Forse abbiamo così tanti problemi [a capire l'allegoria] perché ancora consideriamo la poesia come un fine in se stesso, anziché come un mezzo. Lo scopo della retorica allegorica è di creare un'esperienza particolare all'interno di una persona. Le parole del poeta provocano questa esperienza. Limitato com'è, il *lógos prophorikós* [la parola pronunciata] richiede che l'uditore completi la poesia da solo, e nel processo egli entra nei modi di pensare del poeta. Vede attraverso il velo verbale del poeta e penetra nella sua mente, dove trova la verità, ma una verità che non corrisponde alle nostre nozioni di verità. Egli non trova un fatto o un concetto, ma un modo di vedere le cose che gli rivela la propria divinità. Come se stesse osservando il bagliore di un lampo nel cielo notturno, all'improvviso percepisce che, grazie al suo essere uomo, egli trascende il proprio mondo e, più pensa in modo mitologico, meno è vincolato dai ceppi della contingenza.)

—Michael Murrin

Persuasive allegory does not duplicate ... It releases a counterplay of imagination and thought by which each becomes an irritant to the other, and both may grow through the irksome contact.

(L'allegoria persuasiva non raddoppia ... Essa rilascia un contro-gioco d'immaginazione e pensiero attraverso cui ognuno diviene un fastidio per l'altro, ed entrambi possono crescere mediante il fastidioso contatto.)

—Edgar Wind

Allegoria does not use metaphor; it is one. By definition a continued metaphor, allegoria exhibits the normal relation of concretion to abstraction found in metaphor, in the shape of a series of particulars with further meanings. Each such concretion of sensual detail is by virtue of its initial base already a metaphor.

(L'allegoria non utilizza la metafora; lo è. Per definizione una metafora continua, l'allegoria mostra la normale relazione tra la concretizzazione e l'astrazione che si trova nella metafora, sotto forma di una serie di particolari con significati supplementari. Ogni concretizzazione del dettaglio sensuale è, in virtù della sua base iniziale, già una metafora.)

—Rosemund Tuve

Oltre all'*allegoria* e alla *metafora*, al *pensiero* e all'*immaginazione*—il lettore attento l'avrà notato—le nostre epigrafi hanno introdotto anche i termini *mito*, *divinità*, *verità* ed *esperienza*, *concretizzazione* e *astrazione*, il *particolare* e, implicitamente, l'*universale*. Assieme al titolo hanno sollevato alcune questioni circa il rapporto tra il *poeta*, la *poesia*, l'*uditore* e, per esteso, il *lettore* di epica. Mi è sembrato meglio scoprire queste carte fin dall'inizio. Torneremo a trattare questi nostri termini con più considerazione quando ce ne sarà occasione, anche se in questo saggio nessuno di essi riceverà una spiegazione definitiva. Per farlo lasciamo che il nostro tema, l'elemento allegorico, preceda il nostro soggetto, l'epica occidentale. Iniziamo con la nostra tesi secondo cui *l'epica occidentale, dall'inizio alla fine, è allegorica*. Questa visione non è tanto nuova quanto neoclassica. Nel suo *Traité du poëme épique*, del 1675, riguardo all'azione epica, Le Bossu dice che “è *universale*, è *imitata*, è *simulata* e contiene *allegoricamente*, una verità morale.” Questa verità, egli continua, è velata dietro un'azione che, sebbene “sia inventata dall'autore ... sembra esser presa da una qualche *storia* e *favola*.” Naturalmente, la favola è una storia di fantasia che possiede una morale. Per Le Bossu, la *morale* e l'*allegoria* sono praticamente la stessa cosa. Non tutte le epiche possiedono forse una morale? Non sono forse tutte allegoriche? Che cosa è successo alla nostra idea secondo cui l'allegoria necessita di uno speciale macchinario retorico, una “metafora continuata” (Quintiliano), una “sequenza di metafore” in cui “il senso delle parole è totalmente alterato” (Cicerone), un distintivo grado di astrazione, come nella concezione moderna della forma?

Il fatto è che abbiamo fatto progressi nella comprensione dell'allegoria, che ora consideriamo come un modo, e non una forma; come un instabile “counterplay” (‘contro-gioco’) di termini, e non un'espressione omogenea (si veda Edgar Wind: “L'allegoria retorica (‘persuasive’) non si duplica ... Essa rilancia un contro-gioco d'immaginazione e pensiero attraverso cui ognuno irrita l'altro, ed entrambi possono svilupparsi grazie al contatto irritante”); come un discorso difficile da schematizzare, e non come i *quatre-sens* della teoria medioevo-rinascimentale. Jon Whitman osserva: “The more allegory exploits the divergence between corresponding levels of meaning, the less tenable the correspondence becomes. Alternatively, the more it closes ranks and emphasizes the correspondence, the less oblique, and thus the less allegorical, the divergence becomes” (‘Più l'allegoria sfrutta la divergenza tra livelli corrispondenti di significato, meno plausibile la corrispondenza diviene. Alternativamente, più essa serra i ranghi ed enfatizza la corrispondenza, meno obliqua, e quindi meno allegorica, la divergenza diviene’). L'allegoria comincia ad apparire come letteratura stessa, e l'esegeta ermeneutico come il critico moderno. Alcuni saranno d'accordo, altri in disaccordo: se ogni cosa è allegoria, allora niente è allegoria.

Tuttavia, ricordiamoci che, in questo saggio, il nostro soggetto non è la letteratura, ma l'epica occidentale. In *questa* tradizione cos'è allegorico, e cosa



non lo è? Oppure, per capovolgere la domanda, chi all'interno della tradizione si considererebbe allegorico, e chi no? Dante si considera allegorico. E Byron? E Omero? Nessuno dei due si è pronunciato riguardo all'argomento. Allora giriamo la domanda in un altro modo. Cos'è che manca in Dante da altre prospettive? Dal punto di vista preclassico, egli non è mitico; dal punto di vista moderno, egli non è storico. Oppure lo è? Auerbach lo descrive come "il primo a configurare ciò che l'antichità aveva configurato in un modo alquanto diverso e il medioevo non aveva configurato affatto: l'uomo non come un remoto eroe leggendario ... ma come noi lo conosciamo nella sua realtà storica, l'individuo concreto nella sua unità e interezza." Per quel che riguarda la sua fede cristiana, non è anch'essa mitica? Per Gregory Nagy, il mito rappresenta una "un'espressione collettiva," "un'espressione che la società stessa giudica vera e pregiata. Dal punto di vista della data società che esso articola, il mito è la realtà primaria." Nagy ha in mente la società di Omero, ma potrebbe anche parlare di quella di Dante. Dante, allora, è mitico, storico e allegorico. Inoltre, poiché rappresenta la sua esperienza storica, può anche esser chiamato esperienziale.

Cos'è allora che separa il *mito*, la *storia*, l'*allegoria* e l'*esperienza*? Molte cose: non sono affatto identici. Eppure, nell'espressione epica, essi si assimilano. Omero e Virgilio, Dante e Ariosto, Spenser e Milton, sono tutti scrittori mitici, eppure trattano tutti soggetti storici; tutti loro rappresentano l'esperienza, eppure sono tutti allegorici. Questa inclusività è una caratteristica che distingue l'epica dagli altri stili letterari. Inoltre, possiamo dire che ogni epica di rilievo è *sacra*, *cosmologica*, *geografica* e *filosofica*, in vari gradi, naturalmente. È questa variazione di grado che crea i sottogeneri e che rende lo stile più rilevante così resistente a qualunque definizione unitaria. Potremmo esplorare tutti questi aspetti dell'epica. Invece ci concentreremo solo su uno di essi, quello allegorico; ma nel farlo dobbiamo porre tale elemento in relazione agli altri. L'epica occidentale è un soggetto molto vasto. Ci limiteremo a esempi tratti dalla Grecia preclassica e da Alessandria; dall'antica Roma; dall'Italia medievale; dall'Italia rinascimentale; dalla Spagna del XVII secolo; dall'Inghilterra del XVI, XVII e XIX secolo.

## 1

Iniziamo con Omero. soggetto all'allegorizzazione da parte di scolasti, filosofi ateniesi, critici romani, neoplatonisti e commentatori medievali, rinascimentali e posteriori, Omero continua sempre a suscitare la questione se il testo sia allegorico in sé per sé. Il lettore moderno, che affronta l'opera omerica in forma di romanzo, film o serie televisiva, è fin troppo incline a considerare Omero fondamentalmente naturalistico, un romanziere dai meccanismi divini, qualche simbolo allegorico, e una certa dose di favolosa improbabilità (un mostro con un occhio solo, un cavallo che parla). Pertanto, egli è alquanto indifferente alla grande tradizione dell'allegoresi, e istintivamente rifugge

dall'idea secondo cui Omero stesso era un allegorista. Rabelais disse: "Omero sognò le assurdità non più di quanto Ovidio, nelle sue *Metamorfosi*, sognò i *Vangeli*." In un'affermazione più equilibrata riguardo agli esegeti filosofici, Seneca osserva: "Nessuna delle loro dottrine è in Omero, semplicemente perché sono tutte lì, a contraddirsi l'un l'altra."

Allora cosa c'è lì, e come proviamo che c'è? Il lettore allegorico moderno di Omero si trova nella stessa posizione dell'insegnante di studenti analfabeti. Deve convincere la propria audience che ciò che arriva agli occhi non è tutto ciò che c'è, e farebbe meglio a farlo senza ricorrere alla propria autorità. Con Omero inizia non solo la poesia ma anche la lettura critica. Ammettiamo allora, in tutta franchezza, che i confini tra struttura mitica, valore storico, significato allegorico e contenuto tematico non sono così facili da tracciare. Ciò che per un lettore è mitico, per un altro è storico (la caduta di Troia preannuncia la supremazia dell'Occidente sull'Oriente?). Allo stesso modo, ciò che a un lettore può apparire allegorico, a un altro potrebbe sembrare semplicemente tematico. E ancora, un altro lettore potrebbe considerare allegorica l'*Odissea* ma non l'*Illade*. Per quel che riguarda le intenzioni di Omero, al lettore potrebbe apparire alquanto improbabile che un poeta di tale maestria, alla fine di una tradizione poetica così lunga, possa esser stato ignaro della propria portata allegorica. Inoltre, potrebbe esser stato capace di articolare letture allegoriche della sua opera totalmente aliene ai giudizi successivi. Dopotutto, cosa sappiamo della storia di questa leggenda tra il periodo dei suoi ipotetici eventi e il suo adattamento omerico?

Partiamo da dove è giunto Aristotele, ossia dai suoi tre termini influenti: *mythos* (mito), *plasma* (finzione) e *istoria* (storia), tutti contrapposti alla realtà, o all'esperienza attuale. Omero è mitico? Secondo Nagy: "la storia primaria dell'epica greca, la guerra di Troia, è auto-ispirata dal principio sociale indoeuropeo del controbilanciamento tra lode e biasimo ("praise and blame")," il cui paradigma si trova nel giudizio di Paride che "richiese il *biasimo* ("blaming") delle dee Era e Atena e la lode ("praising") di Afrodite." Da qualche altra parte Nagy osserva che: "Il mito nelle società in cui esiste come tradizione vivente, non deve esser confuso con la finzione." Ma nelle mani di Omero il mito è una finzione. Non è anche un'allegoria? Certamente lo è. È anche un evento storico? È perlomeno leggendario, una parte dell'*epos* ereditato da Omero. Così il giudizio di Paride si adatta in un certo modo a tutte e tre le categorie di Aristotele.

Perciò, si può affermare che Omero è mitico; ma è anche religioso? Era, Atena e Afrodite appaiono non solo nel paradigma di base, ma anche come autorità centrali lungo tutto il poema epico. Nella descrizione di Senofane, Zeus assomiglia a un dio monoteista: "egli rimane nello stesso luogo . . . ma senza alcuna fatica scuote tutte le cose con la sola forza del pensiero." In Nausicaa, Odisseo intravede Artemide, la figlia di Zeus. Patroclo dice a Ettore di esser

stato ucciso da Apollo e non da lui; in Ovidio, Nettuno esorta lo stesso dio a uccidere Achille.

Se Omero è religioso, *l'Iliade* è *sacra*? In base all'esempio di Tasso o Milton, sì, lo è. *Cosmologica*? Certamente lo scudo di Achille ne è una dimostrazione. Allora, non è anch'egli *allegorico*? Cosa dobbiamo fare per dimostrarlo? Senza esaminare a fondo ogni libro, analizziamo solo alcuni punti importanti. Pur non essendo teologico come un Dante o un Milton, Omero solleva questioni sul rapporto tra gli dèi e gli uomini in una maniera che a volte suggerisce assunti cristiani. Qual è il motivo di tanta sofferenza, passata, presente e futura? Si chiede il libro III. Forse il rapimento di Elena non è altro che un'ulteriore versione del peccato originale, forse il satanico Paride non è altro che un'ulteriore versione dell'eccessivamente innamorato Menelao, ed Elena, con il suo orgoglio e il suo dolore, forse rappresenta un'altra Eva. I doni degli dèi (la bellezza di Elena e il fascino di Paride) sono una specie di fato, che non deve esser cacciato via. La volontà degli dèi prevale sulle considerazioni concrete e morali. Gli allegorici Menelao e Paride, marito responsabile e principe scapestrato, dopo aver deciso di duellare, sono incapaci di risolvere un conflitto più grande del loro, poiché Elena (la passione) ne impedisce la risoluzione. Essa, dice Omero, è come una dea. Più importante del *suo* ruolo è quello di Zeus; ancor più grande del *suo* è il ruolo del Fato. Paride e Menelao più che combattere, mettono in mostra i loro temperamenti allegorici. Come in Spenser, l'allegoria omerica è complessa, psicologica e anche morale e teologica.

Il libro IV descrive un Consiglio degli Dèi mediante un parallelo allegorico con un precedente consiglio degli uomini. Nel libro V, Atena, Afrodite, Apollo e Ares intervengono nella battaglia. Verso la metà dell'azione, Diomede attacca Afrodite; abbandonato dalla madre, Enea viene soccorso da Apollo, che gli concede un'immagine brillante. Virgilio deve aver studiato questo emblema con attenzione estrema: il principe troiano come apostolo della civilizzazione. Il libro VI, come i libri I, IX, XVI e XXIV, tutti estremamente naturalistici, abbassa il discorso teologico precedente a un livello *esperienziale*, appena Diomede chiede a Glauco perché gli esseri umani vanno in guerra. Nel libro VII, pieno di episodi allegorici riguardanti la corda e la bilancia d'oro di Zeus, gli dèi intervengono ancora una volta. Cosa sono se non allegorie del mondo invisibile, delle sue modalità psicologiche, scientifiche e cosmiche: energia (Apollo), cultura (Artemide), conflitto (Ares), saggezza (Ermete), fecondità (Era), potere (Zeus), amore (Afrodite), tempo (Cronos)? Nei libri XIV e XV seguono episodi ancor più allegorici: l'amoreggiamento di Zeus, fomentato da Era, a sua volta istigata dal sonno e da Afrodite; l'immobilizzazione dei piedi di Era con le incudini. La conclusione del libro XVIII ci offre l'episodio più allegorico di tutta *l'Iliade*, una cosmologia in miniatura: la Terra, il cielo e l'acqua del mare; il Sole, la Luna e le costellazioni; il fiume Oceano, tutti inclusi in un'opera d'arte così grandiosa e, nel suo contesto, incongrua, che l'Ulisse di

Ovidio è spinto a chiedere ad Aiace perché Teti abbia mai pensato di armare un soldato così rozzo e stolto come suo figlio con tali vestigia celesti. Così viene rispettato il principio allegorico della connessione e discordanza episodica.

Verso la fine dell'*Iliade*, gli elementi allegorici aumentano. Il libro XXI ci offre una battaglia elementale tra l'acqua e il fuoco, assieme a una serie di parodie a più livelli, dèi emblematici che si preparano a combattere alla maniera degli uomini: Atena contro Ares, Apollo contro Poseidone, Ermes contro Leto, Era contro Artemide, Efesto contro Xanto, tutti che preannunciano a un livello inferiore la battaglia finale del semidivino Achille e il mortale Ettore. Solo le figure mistiche di Zeus e Afrodite si astengono dalla lotta, come se volessero distinguersi dalle loro controparti minori. Nel libro XXIII, i giochi atletici fungono da metafora pacifica della lunga azione marziale del poema. Il libro XXIV, con le sue scene tipo (apparizioni divine, implorazioni, funerali), coinvolge Ermes nel suo scenario di rappacificazione. Portando a termine il suo poema dell'ira (le cui altre figure allegoriche includono: la paura e il terrore; l'odio, la confusione e la morte; l'Atè, o la cieca follia), Omero considerò Ermes, il simbolo della saggezza, come un ponte verso la più ermetica *Odissea*? Certamente. Perché, come Achille appare alla fine dell'*Odissea*, così la ricomparsa di Odisseo viene predetta alla fine dell'*Iliade*.

L'*Iliade* e l'*Odissea*: di un intero ciclo di poemi epici, perché solo questi due sono sopravvissuti? Perché la mente eroica integra e completa il corpo eroico. Allo stesso modo, Penelope (fedeltà) controbilancia Elena (infedeltà). Sono questi gli accoppiamenti allegorici di Omero, diversi dalle semplici opposizioni modali che equilibrano le due opere e le distinguono fra loro (tragedia contro commedia; la semplice e patetica *Iliade* di Aristotele contro la sua complessa ed etica *Odissea*). Come l'*Iliade*, anche l'*Odissea* è teologica, come rivela il predominio di Atena su Era e Afrodite.

Lungo la storia, l'*Odissea* è stata molto più soggetta all'allegoresi di quanto lo sia stata l'*Iliade*, e il motivo non è difficile da trovare: Odisseo stesso nella sua narrativa (libri 9-12) è un palese allegorista, e Omero, anche se molto più sottilmente, non ne è da meno. Inoltre, Omero stesso è impegnato nell'allegoresi, rielaborando, raffinando e allegorizzando materiali più rozzi e approssimativi. L'*Odissea* fa palesemente riferimento a molti elementi presenti nell'*Iliade*, e può persino esser considerata un'allegoresi del tema dell'allontanamento e del ritorno espresso nell'*Iliade*.

Sebbene si occupi anche della famiglia, dell'amicizia e del principio di leadership, l'*Odissea* si concentra principalmente sullo spirito solitario (in letture più allegoriche, l'anima). Laerte, un figlio unico, è il padre di un figlio unico, il nostro eroe, a sua volta padre di Telemaco, un altro figlio unico. Pertanto, l'eroe allegorico di Omero è l'uomo individuale; la sua tentazione, parallela a quella di Paride, provoca una resistenza eroica: contro le magie della Circe, le canzoni delle Sirene, la tentazione degli armenti di Elio. L'ultimo episodio è una para-

bola del peccato originale, una tentazione preannunciata all'inizio del poema, della quale cadranno vittime i compagni del leader, ma non il leader stesso. Allo stesso modo, anche Penelope resiste alla tentazione, sebbene le sue inservienti non ci riescano. Lei fa parte di un quartetto di figure femminili allegoriche che include Calipso, Circe e Nausicaa. Anche Odisseo si trova a far parte di un quartetto allegorico che include Agamennone, Menelao e Aiace. Questo tipo di simmetria non è naturalistica.

Gli elementi allegorici nella Telemachia sono probabilmente sottovalutati. Quando Menelao parla di Proteo con Telemaco, Eraclito riconosce in questa figura l'Origine dell'Universo (e noi, una dimensione *cosmologica* dell'*Odissea*); per Bacone, Proteo rappresenta la "Materia Produttiva" ("Productive Matter"); secondo una visione comune, rappresenta la verità. Chi siamo noi per dire che Omero era inconsapevole di tali significati allegorici? Nel libro 5, come uno dei cavalieri di Ariosto, Odisseo abbandona Calipso, l'Occultatrice, per affrontare una serie di incontri più palesemente allegorici con Ermes, Poseidone, Leucotea e Atena. Nel libro 6, egli posa gli occhi su Nausicaa, secondo alcune descrizioni lo specchio dell'anima. L'intero episodio di Scheria rappresenta un *topos allegorico*, un ambiguo Paradiso, spesso imitato nella successiva tradizione letteraria. Su quell'isola, Demodoco (il cui nome significa "Popolare," ed è opposto al semplicemente "Famoso" Femio, l'altro bardo del poema) loda in versi la disputa tra Achille e Odisseo in un'*epitome allegorica* del corpus omerico. Dopo un intermezzo ludico (i giochi sono scalettati a seconda del loro significato), segue una canzone dedicata ad Ares e Afrodite, un'altra *allegoria inserita*, interpretata cosmologicamente dai neoplatonici, e certamente un'altra metafora per i temi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*.

Lo stesso Odisseo canta soggetti allegorici come i Ciclopi ("Occhio circolare"), le Simplegadi ("Rocce cozzanti") e Nemo ("Nessuno"). Il lettore moderno tende a considerare la seconda metà del poema fondamentalmente naturalistica, ma non dobbiamo dimenticarci che viene introdotta da un viaggio in una barca magica; l'incontro dell'eroe con la dea della saggezza; e la sua trasformazione in un mendicante nel proprio regno. Questi temi romanzeschi sono facilmente allegorizzabili, come lo sono le riunioni di Odisseo con Eumeo e Penelope (sopra la superficie terrestre), con Achille e Agamennone (nella seconda discesa sotto terra); allo stesso modo, la vittoria del bene sul male termina un'estesa allegoria dell'intelligenza, della fedeltà e della lealtà contro le forze dell'anti-mente (Antinoo), della duplicità (Anfimoo) e della perfidia.

## 2

Quando l'epica classica è indubbiamente allegorica, come nella *Teogonia*, non c'è bisogno di aprire alcun dibattito. L'unica questione è vedere se, e in che punto, l'allegoria di Esiodo giunge a termine. Oltre agli elementi cosmologici

come la legge, la saggezza e la pace, alle condizioni corporee come il sonno, la morte e la vecchiaia, alle azioni morali come il castigo e il conflitto, Esiodo include sia le divinità principali, sia quelle minori come le muse, i giganti, le ninfe e le parche. Al termine del poema, egli rivolge tutto il suo poema allegorico in direzione di Giasone, Odisseo, Anchise ed Enea. Dobbiamo supporre che per Esiodo questi eroi erano meno allegorici degli altri suoi personaggi? Per alcuni lettori c'è un'altra questione da risolvere: la *Teogonia* è veramente un'epica? Gli antichi pensavano di sì, come lo credevano anche gli appartenenti alla tradizione allegorica. Il fatto che noi, al giorno d'oggi, prendiamo persino in considerazione una tale domanda, è un segno di quanto abbiamo allontanato la definizione del genere epico dall'espressione allegorica, per avvicinarla alla narrativa naturalistica.

### 3

L'intera impresa alessandrina di miniaturizzare, ironizzare e modernizzare l'epica rappresenta una forma di allegoresi omerica. In qualche centinaio di versi, Callimaco riesce a fare ciò che l'epica pre-classica ha fatto in un libro; Teocrito trasforma Polifemo in un oggetto di scherno; Apollonio, tramite una specie di allegoria psicologica, rimodella il Giasone pre-omerico in una moderna anima urbana. Poiché lo spazio è limitato, prenderemo in esame solo le *Argonautiche*, e poi solo l'introduzione al libro III. Con l'aiuto della musa Erato, anziché Calliope (la poesia amorosa al posto dell'epica), Apollonio fa in modo che Era e Atena supplichino Afrodite di far innamorare Giasone e Medea. Quest'imitazione del Giudizio di Paride crea un'allegoria sopra a un'altra. Il potere e la saggezza devono esser riconciliate prima di poter richiedere l'aiuto della bellezza e dell'amore (Eros). È una favola in cui la discordia (Eris) viene soppiantata dal principio della cooperazione.

Anche la versione di Apollonio è una fiaba dell'amore coniugale opposto all'adulterio. In essa si mescolano temi dell'*Odissea* (in cui, oltre a Odisseo e Penelope, si riuniscono anche Menelao e l'infedele Elena), che vengono opposti al tema che permea l'*Iliade* (nella quale Paride ed Elena, Agamennone e Briseide, e molti altri ancora, commettono adulteri). Apollonio raccoglie anche altri elementi dalla tradizione, in quanto la violenta perfidia di Medea *all'interno* della famiglia richiama alla memoria l'atto omicida di Clitennestra. La sua descrizione di Afrodite ed Efesto nella loro armonia coniugale soppianta il modello di Demodoco nel suo inno ad Ares e Afrodite. Riguardo a Efesto, l'alessandrino scrive: "Di buon'ora se ne andò ai suoi forni e alle sue incudini, in un'ampia caverna su un'isola fluttuante, e colà, con la potenza del fuoco, egli produceva le opere più bizzarre." In tale descrizione, il pubblico di Apollonio riconosceva un'allegoria del fuoco, dell'acqua e della Terra, una topografia della terraferma, dell'isola e della caverna, rappresentazioni cui non abbiamo molta familiarità al

giorno d'oggi. I primi tre termini appartengono a un teatro elementale eterno, mentre gli ultimi tre a una durevole geografia greca. Uno dei sottogeneri dell'epica è quello *geografico*. Nell'*Iliade* ci ritroviamo nella città di Troia; nell'*Odissea* torniamo in Grecia, prendendoci qualche pausa per compiere costose escursioni; nelle *Argonautiche* viaggiamo ancor più lontano, ma mantenendo sempre un piede in Alessandria.

#### 4

Malgrado i nostri progressi nella comprensione dell'allegoria, rimangono ancora molti fraintendimenti: che un'opera letteraria debba essere palesemente allegorica per esser considerata tale; che i suoi elementi allegorici debbano essere coerenti; che l'allegoria possa esistere senza alcuna lettura allegorica. Virgilio sembra essere un buon punto da cui partire per liberarci da tali idee errate, in quanto con l'*Eneide*, la lettura allegorica diviene istituzionale, sia da parte di Virgilio, che dalla parte dei suoi critici. Servio Onorato, che dovette inventare la parola "polisemo" per analizzare l'opera di questo poeta, dà inizio a un'impresa che a tutt'oggi è ancora viva e che include il cristiano Fulgenzio (che intravide nell'*Eneide* I-VI il corso della vita dalla giovinezza alla vecchiaia), il medievale Bernard Sylvestris (che nel poema scoprì la "verità sotto il velo della finzione"), Dante (che considerò il suo maestro come un esempio di Saggezza Umana), e Landino (che nell'opera vide una ricerca del bene supremo). Allo stesso modo, vari poeti da Boiardo a Milton, ebbero la propria *Eneide*. Tuttavia, non dobbiamo dimenticarci che il nostro principale interesse non va a ciò che i lettori hanno trovato in Virgilio, ma a cosa nell'opera ha permesso loro di trovarlo.

Possiamo dire che l'*Eneide* è un'allegoria derivata da una sintesi di allegoresi anteriori. Non vi è nulla d'ingenuo in Virgilio. L'influenza omerica compete con l'alessandrina, l'ateniese e la romana, e l'allegoria mescola i vari livelli *mitico*, *storico*, *teologico* ed *esperienziale* in un modo che risulterà congeniale ai lettori rinascimentali e successivi. Prima epica di complessa coscienza storica, l'*Eneide* è un'allegoria del passato, del presente e del futuro. Nella sua rappresentazione di Roma, Virgilio è anche un allegorista: politico, religioso e amatorio. Senza alcun dubbio, i suoi contemporanei riuscivano a scorgere molte più cose nella sua opera di quante ne riusciamo a scorgere noi lettori moderni. Solo dopo due secoli di studi stiamo cominciando a comprendere le allusioni di Virgilio.

La sua allegoresi di Omero è un soggetto più semplice, del quale possediamo un'analisi basilare ma non ancora un'interpretazione completa. Per esempio, solo gradualmente stiamo abbandonando la nozione che la prima parte dell'*Eneide* imita l'*Odissea*, mentre la seconda l'*Iliade*, un'idea rinascimentale imprecisa tanto quanto un'altra teoria critica coeva, ossia l'assegnazione alle due parti del poema di due temi diversi: la *via contemplativa* e la *via attiva*. Allo stesso

modo, l'inesattezza della caratterologia precedente, come nella visione di Scaligero secondo cui Enea rappresenta la forza d'animo di Achille (senza la sua temerarietà) e il senno di Odisseo (la cui astuzia viene trasferita a Sinone).

Non possiamo analizzare l'intera *Eneide*, anche se concentrandoci sulla sua storia centrale, quella di Didone ed Enea, possiamo scoprire una chiave per comprenderne la struttura. Come con Omero, Apollonio e altri facenti parte della tradizione, Virgilio indica che questo tema è la caduta dell'uomo quando, parlando della partenza del suo eroe e della sua eroina, dice: "Quel giorno fu la prima causa di morte, e la prima causa di dolore." Come l'Era e Afrodite di Apollonio, Giunone e Venere di Virgilio hanno collaborato per organizzare una tragedia, fatta precipitare dalla visita di Mercurio su ordine di Giove. Lo stesso Enea accusa Apollo e il fato per la sua partenza. Qui l'allegoria è teologica e morale. Come Milton, Virgilio castiga la sua eroina per le sue gesta malvagie; a differenza di Milton, lascia a noi il compito di presumerne le conseguenze (cosa significherà il suo suicidio per i suoi sudditi?). Sebbene sia formata da molti personaggi, storici e letterari (richeggia le omeriche Penelope, Elena, Nausicaa, Calipso e Circe, e come Aiace commette un suicidio; è modellata sulla Medea di Euripide e Apollonio; riflette sia la fondatrice storica di Cartagine, sia la sua successora africana, Cleopatra), Didone è un personaggio originale, come lo è Enea. Perché, sebbene anch'egli sia una combinazione di precedenti letterari e storici (gli omerici Odisseo, Ettore, Achille, Agamennone e Paride; prime rappresentazioni di Giasone; figure storiche come Antonio e Augusto), è pari a Didone per la vividezza di una polivalenza che ha mantenuto in vita la loro coppia per duemila anni, in quasi cento rappresentazioni teatrali. Inoltre, questa coppia (potrebbero anche essersi sposati in quella grotta, visto che la legge romana non richiedeva alcuna cerimonia) costituisce un modello per gli Adamo ed Eva di Milton, e si fonde nella Britomarte di Spenser. Nessuno dei più grandi poeti è sfuggito al carisma di Enea e Didone.

Riesaminandoli attraverso gli occhi di Spenser e Milton, riusciamo a comprendere meglio il loro carattere. Come Didone ed Enea, Britomarte è sia casta, sia lasciva. Come Britomarte, Enea e Didone sono un tutt'uno: mentre leggiamo le loro parole, ci sembra di ascoltare due aspetti della personalità di Virgilio, in cui che possiamo chiamare un'allegoria del sé e dell'anima. Sia Didone che Enea sono dei leader politici che hanno fondato imperi, sono degli esuli che tradiscono i loro giuramenti e, come conseguenza, si incontrano nell'Ades. Ricordiamo bene Didone da questo incontro nel libro VI, e naturalmente dalla sua tragedia nel libro IV, ma tendiamo a dimenticare che è presente anche nei libri I-III. Inoltre, il suo personaggio si dissolve pian piano nei libri VII-XII. Milton non poteva non notare la possibilità di creare un'epica con due figure centrali, un uomo e una donna. Da viva, Didone rappresenta l'antitipo di Creusa; da morta, rappresenta il tipo dell'antitipo di Lavinia. Didone muore gettandosi sulla spada di Enea, e la sua pira funeraria richiama



alla memoria quella di Ettore; Enea è Ettore *redivivo*, la sua spada achillea è lo strumento di morte anche di Turno, anch'esso un altro Ettore, o Didone. Nulla è semplice in Virgilio.

La discesa negli inferi di Enea è un antitipo delle due discese infernali descritte nell'*Odissea*. Omero aveva traslato la prima con la seconda; ora Virgilio le trasla entrambe. Sebbene sia ossessivamente allegorico nel suo metodo, il poeta romano ci obbliga a incontrare il caos, il torrente impetuoso, la sofferenza e la preoccupazione, la malattia e la vecchiaia, il timore, la fame e il bisogno. La morte e la fatica sono seguite dal sonno (per Omero il fratello della morte), dalla guerra portatrice di morte e dalla discordia (quella Eris che aveva provocato il Giudizio di Paride). Continuiamo con Enea che passa davanti ai Centauri, a Scilla, a Briareo e all'Idra di Lerna, alla Chimera, alle Gorgoni, alle Arpie e a Gerione. E questa è solo la scena d'apertura. Non c'è da meravigliarsi che la geografia dell'Ade descritta da Virgilio sia bastata a ispirare l'Inferno dantesco. Come Virgilio stesso chiarifica alla fine del libro VI, la discesa di Enea non è reale, ma solo un sogno. In effetti, è un'allegoria del sogno, personale e psicologica, ma anche cosmologica, storica e profetica. Anche la cosmologia, la storia e la profezia sono chimeriche? La profezia sarà particolarmente importante per i successori cristiani di Virgilio. Dante si approprierà della storia e cosmologia virgiliane. Come Seneca disse di Omero, tutte le dottrine (in questo caso teologiche, filosofiche e politiche) sono lì, a contraddirsi l'una con l'altra. Ancora una volta Virgilio ha preso seriamente il suo maestro.

Nel nostro breve esame della sua allegoria, dobbiamo per lo meno accennare all'allegoresi di Virgilio trattata nel libro VIII, quella dello Scudo di Achille. Lo Scudo di Enea è stato creato da Vulcano su richiesta di Venere. (Notiamo brevemente come Virgilio estenda il resoconto di Apollonio riguardo alla riconciliazione tra Efesto e Afrodite.) Come lo scudo greco, lo scudo romano pone un microcosmo all'interno di un macrocosmo, uno strumento comune d'allegoria ambiziosa. Landino aveva allegorizzato l'*Eneide* in base a una teoria di corrispondenze tra il microcosmo e il macrocosmo; ora possiamo capire da dove abbia preso la sua sanzione. Come la discesa omerica nell'Ade, ma a differenza del suo scudo di Achille, lo scudo di Enea è profetico. Pertanto, lo scudo di Enea combina il *mito*, la *storia* e la *profezia*, una combinazione che sarà essenziale per le fasi successive della tradizione.

Nel libro IX, quando si avvicina alla conclusione dell'opera, Virgilio invoca la musa Calliope *contro* la musa Erato di Apollonio. Nel libro XI, Enea è definito il "primo nel mostrare deferenza per gli dèi." Di conseguenza, alcuni lettori lo considerano un prete piuttosto che un eroe epico, mentre altri considerano la sua pietà come una conferma della nuova direzione teologica che l'epica allegorica prenderà in futuro.

Non dobbiamo aspettare Prudentius, e nemmeno Dante, due devoti virgiliani, per assistere a una nuova direzione teologica, perché dopo una generazione da Virgilio, arriva Ovidio, per mettere in atto la più incredibile guerra di successione nella storia della letteratura. Alcune delle conseguenze di questa battaglia sono rappresentate allegoricamente nei racconti di Faeto, Icaro e nell'esilio di Ovidio per mano di Augusto. Per quanto riguarda la teologia, dove possiamo trovare una versione più ampia che nelle *Metamorfosi*? Nella *Bibbia*? Un romano imperiale che inizia la sua epica con dei resoconti della creazione, dell'uomo originario, del peccato universale, del diluvio e delle sue conseguenze, deve esser stato a conoscenza delle credenze ebraiche. Chiedersi se lui abbia o meno letto la *Bibbia*, significa perdere di vista il punto essenziale: come Shakespeare e Whitman, questo cosmopolita era un grande parlatore. Egli conobbe Israele, come Shakespeare conobbe l'Italia, e come Whitman conobbe l'India: leggendo libri e parlando. Per Ezra Pound, Ovidio, assieme a Confucio, è una delle due guide alla religione degne di fede. Uomo dotato di scarso senso dell'umorismo, Pound considerò Ovidio con molta serietà, come la maggior parte dei poeti occidentali. Cosa ha a che fare tutto ciò con l'allegoria?

Un bel po', perché si possono dire cose serie in forma ironica. Alcuni retori classici considerano l'allegoria come una forma d'ironia, altri come una specie di personificazione, altri come un ornamento (*kosmos*, in termini aristotelici). Ovidio è il primo poeta interamente ironico, nel senso che egli proietta perlomeno due attitudini contrastanti in tutto ciò che scrive. Egli crea anche ciò che D. C. Feeney chiama "l'allegoria della personificazione," "un metodo alternativo per riflettere sul comportamento umano, che alla fine emerge in maniera trionfante nella narrativa europea in versi." Secondo Angus Fletcher, *kosmos*, o l'immagine allegorica, enfatizza "la modalità visuale," più specificamente "l'isolamento visivo o simbolico," ed esprime sia "un universo," sia "un simbolo che implica un rango in una gerarchia." Secondo Gordon Teskey, l'allegoria è paratattica, digressiva ed episodica, e introduce dettagli iconografici che sono irrilevanti per la sua narrativa. Prese tutte assieme, queste osservazioni riguardo alla natura dell'allegoria, gettarono un bel po' di luce sulla prassi di Ovidio. Come attestano l'*Ovide moralisé* e i lettori rinascimentali, noi non siamo i primi a considerare Ovidio connesso all'allegoria. Tuttavia, potremmo essere i primi a sostenere che è fondamentale-mente allegorico.

Cominciamo con il principio di paratassi. Ovidio lega assieme duecentocinquanta storie in modo che, al giorno d'oggi, anche se possiamo riconoscere raggruppamenti tematici e strutturali, non possiamo distinguere alcun principio generale di subordinazione o unità. Persino la metamorfosi non è un principio adeguato. Continuiamo con il principio di digressione. Sebbene la maggior parte dell'epica divaghi, Ovidio è il primo a interrompere la catena dei pensieri o la

linea narrativa per il puro piacere di farlo. Nessun altro poema scritto prima è più episodico delle *Metamorfosi*, ossia, composta da tali unità allegoricamente indipendenti. Solo Petrarca con le sue *Rime* andò oltre nella minimalizzazione dei segmenti allegorici di un lungo poema. Con Tennyson e altri poeti moderni, la voga per i poemi lunghi cresce in maniera occasionale. Allora, possiamo dire che Ovidio enfatizza “la modalità visuale,” come è attestato dalla sua legione di seguaci pittori; che i suoi episodi narrativi si trovano in un “isolamento visuale o simbolico” l’uno dall’altro; e che spesso i loro dettagli iconografici sono estranei a qualunque maggiore narrativa, proprio perché non esiste alcuna narrativa maggiore. La struttura del poema, dalla creazione al presente, non è una narrativa, ma solo un *terminus a quo* e *ad quem*. Le originali allegorie di Ovidio (si veda l’invidia nel libro II, la fame nel libro VIII, il sonno nel libro XI e la diceria nel libro XII) ci pongono lungo un percorso che ci condurrà da Dante, a Spenser e Milton.

Le *Metamorfosi*, con la loro azione discontinua e la loro morale poco chiara, sono anche ambigue in riferimento alla tonalità. Di conseguenza, come con ogni allegoria, la responsabilità interpretativa ricade sulle spalle del lettore. Il poema inizia con la cosmologia, passando poi per la teologia, il mito, la storia e l’esperienza. Così viene proclamato uno schema allegorico a cinque livelli: cosmico, divino, semi-divino, eroico e mortale; tali singoli elementi vengono spesso intrecciati tra loro. Le parti iniziali del poema enfatizzano l’amore, mentre le ultime, enfatizzano la guerra, i due temi sono interconnessi, come lo erano Ares e Afrodite, la cui storia viene rinarrata da Ovidio. Questa interazione allegorica avrà molti seguaci durante il Rinascimento, tra i quali Ariosto, Tasso, Sidney e Spenser, che seguono Ovidio nello spiegare quell’unità allegorica come i due aspetti di Ercole.

Abbiamo parlato molto delle caratteristiche allegoriche di Ovidio. Torniamo adesso ad analizzare un singolo episodio, la storia di Faeto e del Carro del Sole, un’allegoria dell’Hubris. Rappresentata da un’*ekphrasis* delle porte del tempio di Apollo, la storia di Ovidio, come gli scudi di Omero e Virgilio, è un’*allegoria inserita*. Nella sua narrativa sono incluse le *figure allegoriche* del giorno, del mese, dell’anno, del secolo e delle ore, che, assieme alle quattro Stagioni, sono al servizio di Faeto nel suo cammino attraverso il cielo. Ovidio fa una digressione per introdurre le case dello Zodiaco, una *cosmologia allegorica* elaborata con ulteriori figure allegoriche al servizio del Sole: incendi, alba, fuoco e fiamma. L’intero episodio fa parte di un’*allegoria elementale* archeggiante che contrasta il fuoco con l’acqua dell’inondazione e con la madre Terra, che, alla fine della narrazione, si lamenta riguardo al calore solare. Naturalmente, questi tre elementi fecondatori sono anche complementari.

Passiamo ora dalle allegoresi ovidiane di Esiodo, Arato e Lucrezio, alle sue allegoresi di Omero, Apollonio e Virgilio. Nel rielaborare la leggenda di Troia, Ovidio espande la struttura omerica (include la fondazione di Troia e i momenti

successivi all'arrivo di Odisseo a Troia) e miniaturizza il racconto epico (come nel libro XII, nel quale riassume la Guerra di Troia in una mezza dozzina di versi). Successivamente, farà lo stesso con Virgilio, raccontando in maniera prolissa la leggenda di Roma, per poi sbrigare, in un paio di versi, gli ultimi sei libri dell'*Eneide*. Egli riassume la storia di Didone in quattro versi, svuotati di ogni interesse romantico. Come se stesse cercando di superare se stesso come miniaturista, nel libro XIII riduce l'*Odissea* e l'*Iliade* in un solo epigramma: "La mente vale più dei muscoli." Pertanto, il riassunto e la generalizzazione sono strumenti essenziali della tecnica allegorica di Ovidio, per mezzo della quale la storia viene convertita in astrazione. Egli ha appreso alcune tecniche dell'allegoresi dai suoi maestri: come ampliare l'elemento odisseo nel raccontare la storia dell'*Iliade* (da Virgilio); come riassumere Omero inscenando una battaglia tra Aiace e Odisseo (dallo stesso Omero); come introdurre il materiale apolloniano nella descrizione di Troia (sia Virgilio che Apollonio avevano portato il loro eroe nei luoghi dell'*Odissea*). Allo stesso modo, Ovidio aggiunge materiale post-omerico, seguendo le orme di Virgilio e indicando una direzione da seguire per Dante e altri poeti. La sua gestione della partenza da Troia collega i due poemi omerici per mezzo di un'altra allegoresi virgiliana.

Il problematico libro XV, preso troppo sul serio da coloro che in Ovidio cercano una filosofia coerente, annulla Pitagora e la generale gravità del pensiero classico. Appoggiando la Pax Romana, Ovidio infrange il mito di Eris. Invertendo l'andamento generale del poema, egli commemora il Cesare *politico* come una figura *storica*, dopodiché lo rende *divino*, riservando solo per sé una posizione *cosmica* tra le stelle. In una doppia ironia, l'Imperatore mortale viene rapito da Venere, una dea cui Cesare in persona aveva conferito il culto di stato. Ciononostante, la profezia divina di Ovidio supera la semplice profezia politica del libro VI dell'*Eneide*, la cui discesa negli inferi era già stata eclissata da Ovidio facendo ricorso al più profondo mito di Orfeo.

Dobbiamo notare che Ovidio è anche *anti*-allegorico, nel suo agnosticismo, nella sua trivializzazione del mito, della storia e della politica, nella sua parodia controproducente.

## 6

Ho due amici, un devoto cristiano e un non credente. Quest'ultimo, si è dedicato allo studio di Dante, e ha provato piacere a scandalizzare l'altro dicendogli che stava leggendo un lungo poema scritto da un italiano che aveva compiuto un viaggio. Ho un altro amico, anch'egli un credente, e studioso di Dante, che, sebbene riconosca un'allegoria nel modo in cui il poeta tratta i sette peccati mortali, non considera la *Divina Commedia* in sé come un'opera allegorica. Come non credente, ritengo il poema un'opera interamente allegorica, anche se considero Dante un critico piuttosto confuso della propria

opera, perché sembra alquanto improbabile e indesiderabile che una lunga narrativa debba costantemente mantenere quattro livelli di significato. Come può esserci un così profondo disaccordo tra cinque lettori cresciuti nella stessa tradizione, tre dei quali sono cristiani, e quattro dei quali vivono nella stessa epoca? La risposta è piuttosto semplice: allegoria è una questione di definizione e interpretazione.

Va riconosciuto che la *Commedia* tratta un argomento tra i più attraenti di tutta la letteratura. In cosa consiste questo suo fascino universale? Tra i contemporanei, pochi hanno letto l'intero poema nella sua lingua originale, perciò non ci soffermeremo sulla bellezza del linguaggio e delle immagini. Ci chiederemo, invece, cosa nel suo argomento epico, nella sua idea, ossia nella sua allegoria, risulta così attraente. Ma prima dobbiamo riassumere quell'argomento, e per farlo cediamo la parola a Dorothy Sayers. Secondo la Sayers, "L'allegoria è l'interpretazione dell'esperienza attraverso le immagini." Il poema di Dante "è un'allegoria della Via di Dio," "della ricerca di Dio da parte dell'anima." Dante "si mette a scrivere la grande *Commedia* della redenzione e il ritorno di tutte le cose tramite l'auto-conoscenza e la purificazione alla beatitudine della presenza di Dio." In contrapposizione a tanta allegoria cristiana, la sua è "un'allegoria di personaggi simbolici" in cui "la maggior parte delle ... figure sono immagini simboliche." Nel suo viaggio, Dante ("l'immagine di ogni peccatore cristiano") sperimenta l'Inferno ("l'immagine delle più profonde possibilità del Male all'interno dell'anima"), il Purgatorio ("l'immagine del pentimento attraverso il quale l'anima si libera del rimorso del peccato) e il Paradiso ("l'immagine dell'anima in uno stato di Grazia," simboleggiata da Beatrice). La Sayers ci dice che il fascino di Dante può avere a che fare con la storia di un uomo innamorato che è costretto a "avventurarsi nel regno dei morti per ritrovare la sua Amata."

Cos'è questo Inferno attraverso il quale si viaggia, questo Paradiso a cui si giunge, e questo Purgatorio che si trova nel mezzo? Può essere che l'Inferno sia la morte, mentre il Paradiso sia la vita, oppure il contrario? Come potete vedere stiamo parlando in modo allegorico: tocca a voi decidere. L'Inferno è il male e il Paradiso il bene, oppure il contrario? La maggior parte dei lettori si diverte a viaggiare attraverso l'Inferno, mentre sono pochi coloro che trovano interessante il Paradiso. Questo avviene tra i lettori occidentali; i lettori orientali sono più portati a considerare il poema come un'opera perfettamente simmetrica, molto probabilmente come Dante stesso l'aveva intesa. Quali altri schemi aveva in mente, visto che generalmente consideriamo i poeti virgiliani tutt'altro che mono-schematici? Potrebbe essere che Dante abbia preso la *rota Vergiliana* e l'abbia ribaltata, prendendo l'*Eneide* come modello per l'*Inferno*, le *Georgiche* come modello per il *Purgatorio* e le *Egloghe* come modello per il *Paradiso*? L'inversione e rettificazione degli archetipi potrebbe far parte del suo progetto.

Curiosamente, l'epica di Dante non assomiglia molto a un viaggio, anche se le nostre facoltà mentali possono essere estese per adattare il viaggio dantesco a quello di Enea, o al vecchio schema del *nostos* dell'*Odissea*. Infatti egli scende *giù* dentro una fossa e poi torna indietro *su* una montagna per fissare lo sguardo *più in alto* verso immagini celesti. C'è forse qualcuno che non ha mai avuto alti e bassi, e non cerchiamo noi tutti un qualche principio supremo? Dante è piuttosto originale e palesemente universale. Egli è anche personale, ammettendo schiettamente di provar piacere per le altrui sofferenze, ed egoista, nel ripetere i dettagli della sua crisi di mezza età. Un esule dal proprio paese, dalla propria famiglia e dalla donna che ama, egli è segretamente più felice delle anime comuni. Di conseguenza, egli interessa a due tipi di lettori: quelli che condividono la sua libertà, e quelli che vorrebbero dividerla. Nella vita reale, egli rappresenta l'uomo felicemente sposato (sembra che lo sia stato veramente) che, malgrado tutto, desidera ardentemente la sua donna ideale; nell'immaginazione, egli rappresenta il solitario libidinoso con tutte le sue varie fantasie. Il poema di Dante costituisce sia una fantasia, sia un incitamento a fantasie successive. Secondo me, il suo maggior difetto è rappresentato dalla sua mancanza di una base mimetica.

Dante trae vantaggi negando ciò che cerca e cercando ciò che lui e gli altri hanno negato. Dante è Enea, egli è Paolo, anche se nega entrambe le identità. La sua "falsa modestia" è un'altra caratteristica che io trovo poco seducente. Dante finge di essere lo studente di Virgilio, di Beatrice e di altri personaggi, ma in realtà egli è l'insegnante. Nella teoria poetica, da Orazio ai nostri giorni, abbiamo fatto finta di cercare un'istruzione, ma ci siamo divertiti nel farlo? Dante ci fa andare avanti e indietro, perché quando *lui* prova piacere, siamo *noi* a essere istruiti. Egli incarna brillantemente questo paradosso nel suo rapporto con Virgilio, che lui considera un insegnante, ma che poi non esita a licenziare. Nessun rapporto del genere insegnante-studente opprime l'epica classica (Fenice e Achille sono un'eccezione trascurabile), sebbene appaia spesso nell'epica indiana. Tale rapporto serve sicuramente a universalizzare il poema dantesco, specialmente perché l'insegnante è, in parte, una figura fallimentare. Virgilio, che ha fatto del suo meglio per salvare la propria anima, non verrà salvato, perlomeno non all'interno del sistema religioso del poema. Eppure Dante è un uomo così fortunato ad avere insegnanti come Virgilio, Stazio, San Bernardo e, in special modo, Beatrice!

La ricerca del poema per la giustizia disponibile nella Città di Dio, è compromessa dalla dottrina del castigo, una sublimazione simbolica del principio di vendetta. Dopotutto, l'Inferno di Dante è un Paradiso sado-masochista, una caratteristica che può rendere il fascino del poema ancor più universale. Il pregiudizio e l'esclusività culturale di Dante esercitano poco interesse sul lettore. Ciononostante, la sua risoluzione comica della storia del dolore umano, molto più globale delle dispense finali dell'*Iliade*, delle

*Argonautiche*, dell'*Eneide*, e persino dell'*Odissea* e delle *Metamorfosi*, spazza via la colpa, come, in teoria, la commedia dovrebbe fare. Se, in realtà, tutto ciò fosse accaduto. Dante potrebbe aver preso più seriamente il suo Ovidio.

Cosa possiamo imparare riguardo alla *Divina Commedia* dalla sua accoglienza più tarda? Ci limiteremo agli scrittori epici, ed esclusivamente agli inglesi, tra i quali Dante ha avuto dei lettori illustri: Chaucer, Spenser e Milton; Blake, Wordsworth e Carlyle; Pope, Byron e Joyce. Curiosamente, coloro che lo hanno studiato più profondamente hanno meno da dire a suo riguardo. Chaucer elude Dante; sebbene il sommo poeta influenzi la sua allegoria favolosa, il suo effetto su *Troilus and Criseyde* è insignificante. In Spenser non c'è alcun tipo di allusione a Dante; né appare in alcuna delle opere di Milton, se non in qualche nota critica. Secondo gli studiosi, entrambi sarebbero stati dei lettori esperti di testi in italiano e latino, ed entrambi avrebbero avuto accesso a tali testi, Spenser alla *Divina Commedia*, Milton sia alla *Divina Commedia* sia a molte altre opere (David Wallace ci informa che egli “conosceva la *Monarchia*, possedeva una copia del *Convivio*” e “aveva una certa familiarità con la *Vita nova*”). Forse la prova dell'influenza dantesca è così lampante che non riusciamo a vederla. La struttura in tre parti de *The Faerie Queene* (libri I-II; III-IV; V-VI) assomiglia molto alla struttura della *Commedia*; allo stesso modo, le assomiglia anche ciò che io considero come l'ordine più probabile delle maggiori opere di Milton: *Paradise Lost*, *Samson Agonistes*, *Paradise Regained*. Nella prima fase di Spenser e Milton, viene esposta la dottrina del peccato originale; nelle loro fasi intermedie sono entrambi interessati alla conoscenza del sé e dell'altro; nelle loro fasi finali entrambi contemplano i mondi ideali, Spenser, quelli della giustizia e della cortesia, Milton, quello del Paradiso.

## 7

Come Petrarca e Boccaccio prima di loro, Ariosto e Tasso rispondono alle tendenze minacciose di Dante. A differenza di quegli adulatori, che si sottomettono alla possente reputazione del loro predecessore, Ariosto e Tasso prendono delle misure per evitarlo, anche se ci sono dei tratti importanti nei loro poemi che possono esser fatti risalire alla *Commedia*. Ariosto sviluppa ciò che abbiamo identificato come la sua vena fantastica, mentre Tasso, la sua vena allegorica. Entrambi gli scrittori cinquecenteschi rifuggono dal personale in Dante, che Petrarca aveva intensificato e che Boccaccio aveva riecheggiato, anche se in un modo secolare (i suoi narratori fuggono dalla Firenze oppressa dalla peste, per rifugiarsi in un *locus amoenus* suburbano). A differenza di Tasso, che fonderà il romanzo con un'originale teoria allegorica, Ariosto si accontenta dei suoi materiali romantici, ripresentandoli in una maniera a volte più fantastica e più realistica dei suoi predecessori medievali. In questo modo egli predice la liberazione della narrativa mimetica dai suoi vincoli allegorici, che emergeranno

solamente nel romanzo. Come Virgilio, Ariosto celebra un impero, la più limitata Casa d'Este, per la quale egli offre un mito della fondazione, basato su quello di Virgilio. In un certo senso, tuttavia, come Dante prima di lui, egli amplia l'impero romano fino a includere l'intera Europa. Infine, tramite la sua tematologia francamente erotica, egli sovverte i sublimati atti di devozione di Dante e di altri che si erano battuti per riconciliare la loro adorazione della castità di Cristo e verginità di Maria con la propria sessualità.

Sebbene l'*Orlando Furioso* incorpori molte figure allegoriche, episodi e temi più ampi, Ariosto è in un certo senso lo scrittore meno allegorico della cosiddetta tradizione allegorica. A differenza della maggior parte dei nostri poeti epici, egli produce un poema per la recitazione orale. Le sue dichiarazioni di principi morali servono a salvare la coscienza di un pubblico i cui bisogni più urgenti sembrano esser stati il piacere e l'auto-adulazione. A differenza di Tasso, Ariosto non fornisce un'allegoresi della propria opera; né cristianizza i suoi temi al di là dei termini della sua controversia; imperterrita, egli privilegia "l'amatorio" rispetto al "marziale," anche se sono entrambi temi importanti. Nella genialità ed esuberanza della sua originalità, egli supera tutti quanti eccetto Ovidio, e può esser considerato il poeta epico più fantasioso. La sua decisione di *continuare* la già monumentale narrazione di Boiardo con una altrettanto monumentale, capovolge la tradizione dell'imitazione del palinsesto che parte da Alessandria, passa attraverso Dante e ricomincia con Spenser e Milton. Già tale decisione di per sé rivela il suo genio liberatore.

Sotto alla sua superficie romantica e malgrado le sue imprevedibili sconnesse, l'*Orlando Furioso* riflette i più profondi programmi allegorici, caratteristici del pensiero medievale e rinascimentale. Come l'opera di Dante, e in armonia con il principio poetico del *movere et docere*, l'*Orlando Furioso* rappresenta un'allegoria dell'educazione. Imitando Virgilio, e più appropriatamente i modi di interpretarlo del XVI secolo, l'*Orlando Furioso* rappresenta un'allegoria del principe perfetto. Il modello, sia per Orlando che per Ruggero, è Ercole, un eroe composito le cui dodici fatiche allegorizzano i dodici aspetti della sua personalità. Conosciamo la storia di Ercole dalla sua nascita alla sua morte, e oltre; ciò non è vero per quel che riguarda Odisseo ed Enea. Di conseguenza, egli fornisce ciò che potremmo chiamare una *metafora compressa* (in contrapposizione a "estesa") per gli eroi di Ariosto e di altri. Funge anche da uno dei due poli nella contrapposizione tra il Bene e il Male, mentre l'altro polo è rappresentato, nella tipologia rinascimentale, da Paride (si veda, per esempio, il dibattito di Landino tra la scelta malvagia dell'ultimo e la scelta virtuosa del primo). Allo stesso modo, la narrazione di Ariosto è organizzata in base a una contrapposizione tra la Venere *celestes* e la Venere *terrestre*, un altro *topos* rinascimentale.



Poiché chiunque con un occhio attento alle lettere maiuscole può leggere l'*Orlando Furioso* e la *Gerusalemme Liberata* alla ricerca di figure allegoriche, non ne compileremo un elenco, né forniremo alcun commento su queste astrazioni—classiche, medievali e rinascimentali—ampiamente convenzionali, sebbene Ariosto e Tasso ne facciano un abile uso. Più utile alla nostra comprensione della tradizione allegorica potrebbe essere una sintesi dei contributi tassiani alla sua teoria, riscontrabili nei suoi *Discorsi del poema eroico*, nell'*allegoria* della propria epica, nelle sue lettere e in altri scritti critici. Critico estremamente dotato, Tasso, malgrado delle assurdità occasionali e delle frequenti contraddizioni, può esser considerato il più influente teorico dell'epica dai tempi di Aristotele. La sua opera era così stimata che Spenser potrebbe aver fatto una pausa nella sua composizione del *The Faerie Queene* per assorbire l'ultima edizione della *Gerusalemme*; la sua teoria, che Milton conosceva bene, definisce di fatto il progetto del *Paradise Lost*.

Come la maggior parte dei critici rinascimentali italiani, Tasso mantiene sempre un occhio fisso su Aristotele. Riguardo al romanzo cavalleresco come equivalente letterario all'epica classica, egli spiega che Aristotele non poteva avere alcuna opinione a riguardo perché non ne aveva mai letto uno. Tasso continua sostenendo la superiorità della trama a episodi rispetto alla trama ad azione singola. Secondo lui, è più tipico del genio e del linguaggio italiano avere più azioni. Partendo da un brano della *Poetica* aristotelica, Tasso sviluppa il concetto secondo cui la caratteristica distintiva dell'epica è il *meraviglioso*, che lui ingegnosamente assimila al *verosimile*. In aggiunta ad Aristotele, egli sostiene che l'epica può imitare le azioni divine e le opere della natura come anche le gesta umane. In un'altra aggiunta, che fonde la retorica con l'etica e la poetica, egli sostiene che la narrazione è sostanza, non solo retorica; decoro etico, non solo stilistico. In una più importante e persino fantasiosa trasformazione di Aristotele, egli definisce l'allegoria come *l'imitazione verosimile dell'universo*. Seguendo l'epidittico Aristotele, egli afferma che l'epica, al contrario della tragedia, richiede *ammirevoli agenti della più alta virtù e pietà*, dal discorso dei quali noi ricaviamo immenso piacere. *Contro* Castelvetro, un rigido aristotelico, che aveva presentato delle argomentazioni a favore della storia, Tasso ragiona a favore dell'*invenzione*, vista come il principio più nobile nell'epica. Secondo lui, poiché la storia è intrecciata alla religione, la più sublime Verità epica verrà trovata nella storia cristiana. *Contro* Mazzoni, un platonista che aveva presentato argomentazioni a favore dell'immaginazione fantastica, Tasso ragiona a favore dell'epicistico, che, sostiene, costruisce *idoli* di realtà. Dapprima Tasso afferma che l'amore è il più grande tema epico, ma poi segue sostenendo che la fede, la Chiesa e l'Impero sono temi ancor più grandi.

Ancor più interessante per noi è la definizione data da Tasso riguardo all'allegoria. Il poeta epico (o eroico) dà forma al suo poema come Dio dà forma alla sua creazione. La sua allegoria è la sua *Idea* (cfr. il “fore-conceit” di Sidney), la sua *Verità*, la sua *Anima*. Non è nulla di meno che la figura in vetro della vita umana. La verità suprema verso cui il poeta epico tenta di arrivare è la verità degli universali. In una ridefinizione di Aristotele, l'*Imitazione* diviene la rappresentazione di realtà puramente esterne, in quanto solo l'allegoria, dice Tasso, può rappresentare la vita interna ed etica dell'uomo. L'allegoria entra in gioco quando il letterale, o lo storico, giunge a termine; ossia, quando inizia l'*Immaginazione*. La *Poesia*, che Tasso ha identificato con l'allegoria, viene definita un'imitazione dell'azione umana, modellata per insegnarci come vivere. In un'eccezionale inversione finale, l'*Imitazione*, che Tasso aveva contrapposto all'allegoria, adesso, attraverso il potere dell'*Immaginazione*, diviene il metodo per mezzo del quale il poeta consegue l'allegoria, che è stata definita l'idea universale.

## 9

Nel '500, la teoria italiana dell'epica e del romanzo ebbe un effetto formativo sulla struttura e sull'allegoria del *The Faerie Queene*. Minturno distingue l'epica che, imita un'azione memorabile portata a conclusione da una persona illustre, dal romanzo medievale, che ha come oggetto una folla di cavalieri e dame, e faccende di pace e guerra. In questo gruppo, il cavaliere viene considerato in maniera speciale, e l'autore lo renderà più famoso degli altri. Spenser chiamerà quel cavaliere Artù e la sua consorte Gloriana. Il biografo di Ariosto, Pigna, dice che i romanzi si dedicano a innumerevoli gesta d'innumerabili uomini, ma si occupano principalmente di un uomo che dovrebbe esser celebrato al di sopra di tutti gli altri. E così gli scrittori dei romanzi medievali concordano coi poeti epici nello scegliere una singola persona, ma non a seguire una singola azione. Toscanella suggerisce che il poeta debba porre svariate virtù in svariati individui; una virtù in un personaggio, e un'altra in un altro, in modo da usare tutti i personaggi per modellare un uomo perfetto e completo; quest'ultima idea è un segno dell'idealizzazione romantica di Enea. Petrarca, che nel XIV secolo aveva già riassunto il fine e il soggetto di Virgilio come l'uomo perfetto, aggiunge che è come se Virgilio non stesse descrivendo Enea, ma l'uomo coraggioso e perfetto sotto il nome di Enea.

Questo modo di pensare collettivo ci conduce verso lo schema di Spenser per il suo personale romanzo-epico, nel quale Artù, l'eroe primario, viene successivamente incarnato in mezza dozzina dei dodici, o persino ventiquattro, avatar che Spenser aveva originariamente progettato. Egli rappresenta le sue sei virtù *allegoriche* nei suoi sei libri (santità, temperanza, castità, amicizia, giustizia e cortesia), ai quali aggiunge una conclusione *filosofica*, un'*allegoria*, per così dire.

Alcuni hanno ipotizzato che i libri della mutevolezza formino la prima metà di un progetto costituito da dodici libri, secondo cui Spenser ci avrebbe offerto altri sei libri della costanza. A ogni modo, i libri ancora esistenti presentano altre importanti disposizioni allegoriche: i libri con numeri pari sono cristiani, mentre quelli con numeri dispari sono classici; gli eroi dei libri pari sono i Cavalieri, quelli dei libri dispari, gli Elfi. Anche se è profondamente influenzato da Virgilio e Ovidio, la concezione generale di Spenser è meno classica che medievale (i suoi cavalieri rappresentano ciò che Aquino chiamò virtù *infuse*, mentre i suoi elfi, le virtù *acquisite*); meno medievale (è priva del *quatresens* dei livelli storici, allegorici, morali e anagogici) che rinascimentale (l'intera concezione costituisce una sintesi cristiano-umanistica); meno rinascimentale che moderna (come in Dante, tutto è interiorizzato, se non nella figura del poeta stesso, allora all'interno della psicologia del lettore).

La sua architettura non è simmetrica come sembra, poiché il poema è modellato da una dinamica temporale, o esperienziale. Il *Libro della santità* pone le basi dottrinali valide per il resto del poema, e di conseguenza è più importante degli altri singoli libri (Milton contrapporrà alla scelta di Spenser della *Rivelazione* come suo testo scritturale, la sua scelta della *Genesi*, in una mossa come quella compiuta da Apollonio che, per affermare la sua priorità su Omero, racconta una storia più antica). Allo stesso modo, i primi due libri, che bilanciano e sintetizzano gli elementi cristiani e quelli classici, stabiliscono un modello che contiene il metodo dell'intero poema. Sotto quest'aspetto, i primi due libri sono simili ai primi due canti della *Commedia* dantesca e ai primi due libri del *Paradise Lost*; tutti e tre gli esempi compendiano le opere di cui fanno parte. In ognuno dei suoi libri, Spenser inserisce un *episodio allegorico* che serve a mettere a fuoco il suo tema: *La casa dell'orgoglio* (I), *Il pergolato della beatitudine* (II), *Il giardino d'Adone* (III), *Il tempio di Venere* (IV), *Il tempio di Iside* (V) e *Il monte Acidale* (VI). Il fatto che *Il giardino d'Adone* sia "classico" ma si trovi all'interno di un libro "cristiano," ci aiuta a capire un'altra dinamica: la tesi cristiana (I), l'antitesi classica (II) e la sintesi cristiano-umanista (III), uno schema ripetuto nei libri IV, V e VI. Anche i libri III e IV, una delle tre coppie di libri contrastanti, costituiscono un continuum. Sotto l'insegna dell'allegoresi virgiliana, per mezzo della quale Britomarte sussume sia Didone che Enea, Spenser allegorizza lei e la sua ricerca come amore e guerra, o Venere contro Marte, nei termini di un'*allegoria dialettica*. In due dei suoi avatar, Belpheobe e Amoret, Britomarte appare come un'altra allegoria, la Venere Celeste e la Venere Terrestre. Terza in una triade, Florimell, riconciliando i primi due elementi, trasporta l'Amore in un piano cosmico. In risposta a questo raggruppamento allegorico, il libro IV introduce le figure dell'Ate, della lussuria e della discordia. Il libro V è collegato ai libri III e IV dal personaggio di Britomarte, la cui ricerca di Artégall supera i confini del libro IV. In effetti, a partire dal libro II, ogni libro del *The Faerie Queene* serve da completamento del libro precedente; in questo modo si viene a

creare un'altra serie di accoppiamenti allegorici. Nel libro V, Spenser ci offre un'*allegoria politica*, fondando il suo trattamento della giustizia su un'allegoresi di Ercole. Il libro VI abbandona lo stile allegorico ed entra in quello romantico, come se volesse preannunciare ciò che sarebbe successo allo stile allegorico nella tradizione romantica. Nel passaggio del *The Faerie Queene* da un'allegoria atavistica attraverso un sincretismo culturale a uno stile romanzesco polivalente, possiamo persino intravedere un esame della cultura occidentale.

Ma qual è il principio unificante del poema? C. S. Lewis scrive: "Clearly some close relation obtains between Arthur and the liberating faith in the person of Christ" ("Chiaramente vi è una stretta relazione tra Artù e la fede liberatrice nella persona di Cristo"). Continua dicendo: "However, any direct leap from the literal Arthur to the theological would . . . have horrified Christian feeling. . . . The platonic level provided a meeting-ground between. It was unobjectionable to present an Arthur with philosophical overtones, and the Platonic Arthur was in turn easily syncretized with the Christian" ("Tuttavia, qualunque balzo diretto dall'Artù letterale al teologico avrebbe . . . scandalizzato il sentimento cristiano. . . . Il livello platonico fornì un punto d'incontro fra i due. Era ineccepibile presentare un Artù con sfumature filosofiche, e l'Artù platonico era a sua volta facilmente sincretizzato con il cristiano"). Lewis sostiene che *The Faerie Queene* è un poema sia sacro, sia filosofico. Come abbiamo visto, è anche *teologico* e, a volte, *storico*. È anche mitico? In altre parole, il poema di Spenser è un'epica o solo un romanzo della cristianità platonizzata? Abbiamo cominciato con C. S. Lewis, un cristiano credente, proprio perché, recentemente, Spenser è caduto nelle mani agnostiche di quei critici per i quali tutto relativo, e il suo metodo è "un avvicinamento della verità alla verità": la santità conduce alla cortesia, il Monte Acidale rappresenta "il centro allegorico del poema." Tuttavia, per i cristiani il centro allegorico del poema deve essere la dottrina della caduta e delle redenzione dell'uomo.

Spenser è difficile da interpretare in modo definitivo, forse perché in un certo modo egli è come Dante che, sebbene rigidamente Tomistico nella sua teologia, come allegorista è personale e moderno. Malgrado la sua esplicita negazione, abbiamo visto come Dante è Enea, ed è Paolo. Allo stesso modo Spenser, tramite l'allegoria interna o psicologica della battaglia di Guyon, rappresenta un processo simile al nostro o al suo personale. Il suo poema può essere in debito con un'altra allegoresi rinascimentale di Enea, una che allegorizza il processo dello spirito. Può anche essere direttamente in debito con Dante. Frank Kermode dice: "Guyon passes from the lower temperance of natural habit to the virtue of a hero, which includes all the cardinal virtues," in "a purgatorial process from human to semi-divine virtue, from a human to a divine *phronesis*" ("Guyon passa dalla temperanza inferiore delle consuetudini naturali alla virtù di un eroe, che include tutte le virtù cardinali", in "un processo purgatorio dalla virtù umana alla semi-divina, da una *phronesis* umana a una

divina”). Il modello per Guyon egli lo trova nel *Nuovo Testamento*, nella rappresentazione di Cristo nel deserto. In breve, Guyon, come un avatar di Artù, è una figura del Cristo eroico. Anche lui è Paolo ed Enea. Come sostiene Jon Whitman, la lettura allegorica è simile all’esegesi cristiana, un processo che tende verso la *conversione*. L’eroe elifico di Spenser, attraverso la sua conversione, diviene una specie di gentiluomo cristiano, “The general end” che Spenser aveva specificato nella Lettera a Raleigh per la sua epica educativa. Tramite la sua partecipazione al processo di redenzione di Guyon, Spenser, come Dante, indica la via per lo scrittore e per il poeta.

## 10

On the first pages of some ideal anthology of the period he does so much to initiate, one might find the poet Petrarch, confessing that he has made a holy thing of his beloved Laura—in other words, an Idol. The last pages of this same anthology would bring the reader up against a crazed hidalgo posted on a road in Spain—the mad one is trying to compel a group of traveling merchants to confess with him the supereminent beauty of a partly nonexistent lady whom he may never have seen. Behold, this dreamer cometh ... After all, it is not Shakespeare, but Don Quixote, of whom one could truly say that his whole life was a life of allegory.

(Sulle prime pagine di un’antologia ideale del periodo che lui stesso fa di tutto per iniziare, si può trovare il poeta Petrarca, che confessa di aver sacralizzato la sua amata Laura—in altre parole, un Idolo. Le ultime pagine di quest’antologia porterebbero il lettore a trovarsi faccia a faccia con un folle hidalgo collocato lungo una strada spagnola—il pazzo sta cercando di costringere un gruppo di mercanti a confessare insieme a lui la sovremenente bellezza di una donna parzialmente inesistente, che forse lui non ha mai visto. Osservate, questo sognatore che sopraggiunge ... Dopotutto, non è Shakespeare, ma Don Chisciotte, di cui si può sinceramente affermare che la sua vita è stata una vita di allegoria.)

—James Nohrnberg

Nel proemio al libro II del *The Faerie Queene*, Spenser incoraggia Elizabeth a osservare l’Inghilterra “in this faire mirrhour,” “thine owne realmes in lond of Faery.” L’*inversione*, come la sua controparte, la *conversione*, è una routine allegorica (*inversio* era un termine romano per allegoria). “Spenser,” dice Michael Murrin, “has inverted an age-old convention whereby the real world is mirrored in the ideal by asserting instead that the ideal world is mirrored in the real” (“Spenser ha invertito un’antica convenzione secondo cui il mondo reale è riflesso nell’ideale, asserendo invece che il mondo ideale è riflesso in quello reale”). Non è forse anche questo il procedimento della pazzia di Don Chisciotte? E non deriva dalla stessa fonte di Spenser: il mondo del romanzo? In una frase omessa dall’epigrafe succitata, James Nohrnberg afferma: “Renaissance literature, though it can hardly be said to put the relation of subject and object on the ideal basis of independence that leads from Descartes to Kant, might well be described as a critical engine for insinuating the unavoidable subjectivity of the mind’s construction of both the object of knowledge and the object of love” (“Sebbene si possa difficilmente affermare

che la letteratura rinascimentale ponga la relazione soggetto/oggetto sulla base ideale dell'indipendenza che conduce da Cartesio a Kant, può esser ben descritta come uno strumento critico per lasciare intendere l'inevitabile soggettività della costruzione mentale sia dell'oggetto di conoscenza che dell'oggetto d'amore).

Il capolavoro di Cervantes contiene due allegorie: un'*inversio*, in cui Don Chisciotte immagina il mondo ideale riflesso in quello reale, e una *conversio*, in cui il mondo del romanzo conduce alla fede cristiana. Questo spiega perché i critici che vedono solo un'allegoria (per Nabokov, per esempio, esiste solo l'inversione; per Unamuno, invece, esiste solo la conversione) non possono comprendere Cervantes. Più vicino alla verità è il critico che scorge nel libro "l'ultimo e più grande poema epico" e "il primo e più grande romanzo." Ma il *Don Chisciotte* è veramente un poema epico? Ed è veramente un romanzo? In realtà, non è nessuno dei due, se con quei termini indichiamo, rispettivamente, qualcosa di tragico e qualcosa di realistico. Se, tuttavia, aggiungiamo il termine "comico," allora il *Don Chisciotte* è sia un poema epico sia un romanzo. Torniamo ora alla questione della sua allegoria.

Poiché tutti noi concordiamo nel considerare Don Chisciotte come un idealista e Sancho come un realista (i loro ruoli sono, ovviamente, reversibili), non ci dilungheremo su questo punto. Se l'opera è *allegorica*, possiede anche i requisiti necessari per essere un poema epico, ossia è *mitica, teologica, storica ed esperienziale*? Nel *Racconto del capitano prigioniero*, Cervantes ripete chiaramente la propria esperienza. Gli studiosi hanno dimostrato che il libro riflette la storia della Spagna del XVI secolo. La teologia cristiana è onnipresente, sia in forma di parodia che di seria dottrina. Ciò che rimane è identificare il suo mito dominante, ma senza ricorrere alla mitologia anteriore. Il mito è proprio Don Chisciotte, l'uomo e il libro. Dalla sua personale "esperienza" kantiana, Cervantes ha creato un poema epico.

## 11

Malgrado la sua erudizione classica, Milton è profondamente in debito con la teoria rinascimentale italiana per avergli fornito le basi per la sua impresa. Il pastoralismo del *Paradise Lost*, per citare un solo esempio, sarebbe impensabile senza la classificazione di Minturno dei soggetti epici da leggere, in ordine ascendente, *eroico, filosofico, bucolico*, assieme all'esempio di lunghe opere pastorali da parte di Sannazaro, Tasso, Sidney, Spenser e altri ancora. Milton segue Minturno nello sminuire i temi marziali a favore di un "argument / not less but more Heroic," un argomento che sia filosofico nelle sue speculazioni cosmologiche, teologiche ed etiche, e bucolico nella sua scelta dell'Eden come luogo dell'azione. A conclusione di questa elevazione del pastorale da uno status umile a uno status ideale, René Rapin, nel 1659, mentre Milton sta

componendo il suo poema epico, ridefinisce lo stile come “un’immagine perfetta dello stato d’innocenza.”

Avendo riassunto la nuova teoria allegorica di Tasso sull’epica, applichiamo ora le idee principali al *Paradise Lost*, visto che i temi cristiani e la tecnica—allegorica di Milton devono molto a questo rielaboratore del genere. Particolarmente importante è la sanzione del critico italiano delle azioni divine come soggetto d’imitazione epica, poiché la volontà di Dio e la parola di Cristo appariranno in maniera notevole, la prima nel *Paradise Lost*, la seconda nel *Paradise Regained*. Inoltre, la visione tassiana del *meraviglioso* serve a stimolare lo sviluppo del fantastico macchinario allegorico di Milton: Paradiso e Inferno; Dio, Satana e gli Angeli; le battaglie celesti e altri temi fantastici. La sua concezione d’eroismo, come è riflessa nell’Adamo prelapsariano e nel Cristo divino, rispecchia la memoria cristiana di Tasso della prescrizione aristotelica: *ammirevoli agenti della più alta virtù e pietà*. Come Castelvetro, Milton preferisce ciò che per il fondamentalista biblico è un soggetto storico, ma, come Tasso, predilige l’invenzione come mezzo per trattarlo. Tramite il concetto d’immaginazione, Milton crea un’imitazione verosimile dell’universale. Tasso aveva detto che la più alta verità epica verrà trovata nella *storia cristiana*, che Milton assume come struttura teologica per la delineazione di eventi umani dalla caduta di Adamo, al regno di Cromwell, al secondo Avvento di Cristo. Il suo poema combina due dei temi suggeriti da Tasso: l’amore e la fede. Anche se Milton non fa alcun commento sulle asserzioni teoretiche dell’italiano, possiamo comunque immaginare il suo plauso a due dei concetti tassiani: che il poeta epico plasma il suo poema come Dio plasma la sua creazione; e che la verità più alta che egli anela è la verità degli Universali. Pertanto Milton agisce sulla sua creta biblica per creare una visione della sua storia la cui allegoresi universale ne trascende il contesto. In che altro modo, dalla sua prospettiva comparatista, il cristiano inglese moderno avrebbe considerato tali eventi se non universalmente veri?

Il *Paradise Lost* tratta principalmente di Adamo ed Eva, i nostri primi genitori secondo il mito biblico che Milton ha ricevuto. Allora perché noi, con il nostro concetto darwiniano di evoluzione, siamo ancora così affascinati da tale storia? Perché questa favola allegoricamente livellata agisce su di noi in altre maniere. Adamo ed Eva rappresentano i nostri genitori *reali*, dalla cui disposizione ereditaria noi discendiamo e dalle cui scelte etiche noi abbiamo tratto benefici o sofferenze. Inoltre, Adamo ed Eva rappresentano noi stessi (Eva per le donne; Adamo per gli uomini), come anche i nostri partner (Adamo per le donne; Eva per gli uomini). Di conseguenza, questo dramma domestico e personale esercita un fascino più diretto di molte altre storie epiche. Come fece Virgilio con Didone ed Enea, così anche Milton è ambiguo sul fatto se Adamo ed Eva siano sposati (non c’erano Chiese nell’Eden). Al di là di questi livelli, e forse più in profondità, c’è la configurazione psicologica della storia. Per usare termini freudiani, Dio appare come un austero Super-ego, Satana come un Id ribelle;

passando ai termini junghiani, Adamo ed Eva creano una figura androgina conosciuta allo stesso modo dal mito e dalla psicologia: per le donne, un sé e un Animus; per gli uomini, un'anima e un sé. In tutto ciò notiamo che, eccetto che per il lettore casto o omosessuale, le relazioni descritte da Milton sono universali. Avrebbe potuto sapere che avrebbe trovato degli accaniti lettori in tutto il mondo? Non c'è alcun dubbio. Milton era uno studente dell'universalità, un esegeta allegorico e un allegorista praticante degli archetipi.

Come Tasso ridefinisce il genere, *Paradise Lost* è fondamentalmente allegorico. La sua "Idea" è la dottrina del peccato originale, la sua teologia l'elaborazione di quel germe che si trova nel dramma della caduta, della cacciata dall'Eden e della seguente redenzione dell'uomo. Le sue figure allegoriche esistono a livelli compenetrantisi, e richiedono al lettore un coinvolgimento interpretativo che lo conduce teoreticamente alla conversione, se non è già convinto del credo di Milton. È talmente ovvio. Più interessante è il metodo stilistico richiesto dal soggetto miltoniano. Perché, malgrado il suo debito nei confronti di Omero, Virgilio e Ovidio, e la sua assimilazione di Dante, Tasso e Spenser, Milton dovette farcela da solo quando si trattò di scrivere i suoi poemi epici. (A questo proposito, *Paradise Regained*, con la sua forma senza precedenti, deve esser stata una sfida ancor più grande di quanto lo fosse stato *Paradise Lost*). Tasso aveva elevato lo status del romanzo medievale. In un certo senso, il suo schema di *agon*, *pathos* e *anagnorisis* è più inerente al *Paradise Lost* di quanto lo siano i modelli dell'epica e della tragedia classica. Il capolavoro miltoniano è anche un'epica teatrale, fondata sulla tradizione italiana della *sacra rappresentazione*, i cui interpreti principali mettono in scena una baldoria d'amore con conseguente caduta. I masque, e gli spettacoli all'aperto storici e profetici, tutte forme allegoriche, forniscono dei modelli per l'opera miltoniana, essenziali tanto quanto quelli dell'epica o del romanzo.

Il fatto che Milton scelse un soggetto biblico, impose la sua particolare soluzione. Leland Ryken osserva: "Gli scrittori cristiani di storie eroiche si sono battuti per secoli e secoli al fine di riconciliare le tradizioni teologiche e letterarie dell'eroe," nei poemi epici della "guerra santa," come quelli di Tasso; nelle "allegorie romanzesche," come quelle di Spenser; nella "poesia divina," come i poemi biblici dei contemporanei di Milton. Per Ryken e altri, la stessa *Bibbia*, considerata come un poema epico, fornisce un altro importante modello, non solo per la sua narrazione epica ma anche per le sue tradizioni di allegorizzazione. Inoltre, Ryken sostiene che: "Nelle epiche della Genesi, dell'Esodo e della Rivelazione, Milton trovò uno schema, rispettivamente, per la sua sostituzione di valori domestici con valori eroici, per la sua sostituzione della forza divina e della debolezza umana con il tema epico della gloria umana, e per la sua sostituzione delle versioni spirituali con quelle fisiche di alcuni temi epici molto comuni." Questo brillante studioso cita la definizione data da Ian Watt del *Paradise Lost*: "the greatest and indeed the only epic of married life" ("il



più grande e in effetti l'unico poema epico della vita coniugale'). Come Cervantes, Milton è una figura a cavallo di due epoche, che raccoglie avidamente tutto ciò che è stato fatto prima di lui, ma che, con la stessa vitalità, prepara la strada a tutto ciò che seguirà.

Allora, in che modo il progetto miltoniano è conforme alla nostra definizione di epica? Più fondamentalmente *mitico* e più ampiamente *teologico* di quello di Spenser, il modello di Milton è anche più globalmente *storico* di ogni altro modello precedente. Possiede molti altri aspetti *allegorici* oltre a quelli già osservati: i suoi *episodi allegorici* rispettano il principio di attinenza e discordanza; il suo discorso grandiosamente astratto mantiene una *distanza allegorica* dalla sua semplice storia; allo stesso modo, il suo narratore sostiene una tensione tra i suoi elementi *verosimili* e quelli *meravigliosi*; è *psicologico* e anche *etico*. In breve, come i poemi epici di Dante e Spenser, il *Paradise Lost* è *esperienziale*, anche se in un modo che i lettori inglesi non riusciranno a capire appieno finché Blake, Wordsworth e Byron non manifesteranno le implicazioni dell'innovazione miltoniana.

## 12

Allegory belongs to the fallen world, the world of Plato's caved wellers; it is an invention of mind on its own, trying to make sense of experience in a benighted world.

(L'allegoria appartiene al mondo caduto, il mondo dei cavernicoli di Platone; è un'invenzione della mente da sola, che cerca di capire il senso dell'esperienza in un mondo immorale.)

—Isabel G. MacCaffrey

Come critici, non possiamo vivere senza definizioni, poiché il criticismo è un ramo della filosofia, e la filosofia, perlomeno quella occidentale, inizia con le definizioni. Nonostante ciò, risulta inutile stringere il cappio della definizione attorno al collo della letteratura, specialmente quando i termini definiti sono l'*allegoria* e l'*epica*. Non è nell'interesse della letteratura, né della filosofia, né del criticismo, farlo. Secondo la definizione data da Isabel G. MacCaffrey, Byron è un allegorista in un senso sia antico che nuovo. Figura estremamente interessante, brillante come critico tanto quanto Tasso fu brillante come teorico, Byron è un praticante persino più innovativo di Milton. Se solo fosse vissuto abbastanza per scrivere i cento cantos programmati invece dei soli sedici che abbiamo in nostro possesso. Si potrebbe supporre che, se non avesse perso la testa dopo aver visitato Parigi per assistere alla rivoluzione, Don Juan avrebbe potuto accompagnare Byron lungo viaggi ancor più universali: in America, in India, in Cina. In un certo senso Whitman e Pound mantengono queste promesse. In un altro senso, si seppelliscono nei libri. Quando la MacCaffrey parla di *esperienza*, non si riferisce al tipo di esperienza kantiana.

Anche se, in un certo senso, ogni scrittore ha un progetto con finale aperto —la sua vita, la sua opera in corso—Byron interpreta letteralmente questo aspetto e pone fine alla chiusura che caratterizza l'epica da Omero a Milton. In questo senso, i suoi precursori sono Ovidio e Ariosto. Di conseguenza, egli si trova tra coloro che Pound definisce gli scrittori che saranno sempre letti, sia che vengano insegnati a scuola o meno. *Giovane* critico, Byron non può decidere se appartiene alla linea di Omero, Virgilio e Dante (egli sta pianificando la sua “panoramic view of hell”) o alla linea che egli sa più vicina a sé, costituita da Milton, Dryden e Pope. Byron considera Milton l'apostolo della libertà, sebbene la sua rielaborazione di Adamo in Juan dimostri che lui ha compreso anche l'importanza del poeta. Egli stesso non è così tanto Omero quanto Odisseo, perché Byron eguaglia Juan che eguaglia Odisseo. Il suo poema è autobiografico e filosofico, ma anche epico e mitico (non è un caso che egli abbia scelto Don Juan come suo eroe). Come Milton, Byron è uno studente della *Genesi*, che, assieme a Esiodo, Lucrezio e Ovidio, influenza la sua decisione di “begin with the beginning” (ossia, con la nascita di Juan), una mossa che libera e impoverisce, in quanto restringe la molteplicità delle prospettive altrimenti disponibili al poeta che inizia *in media res*. Una volta utilizzato il triangolo edipico, Byron decide di usarlo di nuovo. Personalmente, sospetto che egli abbia commesso un incesto non solo con la sorellastra ma anche con sua madre (si veda l'incontro di Juan con Caterina la Grande). Forse l'incapacità di Byron di risolvere il complesso di Edipo è un risultato di un evento talmente orribile; a ogni modo, è rimasto irrisolto. In un'opera con finale aperto come il *Don Juan*, tutto può esser cambiato, oppure nulla, poiché i termini fondamentali di un tale poema epico non sono mai stati determinati. È significativo che il *mito* di Don Juan sia esso stesso ripetitivo e con finale aperto. Sebbene la *teologia* lo porti a termine, Byron non vive abbastanza per finire la propria versione della storia. Nel *Don Juan* la *storia* è presente, ma la storia presente è una contraddizione in termini, e così cede il passo all'*esperienza*, di per sé una base inadeguata per l'epica, come il romanzo ha dimostrato.

# Erfahrung in spät moderner britischer Literatur

*Translation by Alexandra Sattler*

Ich habe oft mein Bedauern darüber ausgedrückt, dass Aristoteles nicht die Beziehung zwischen der Bedeutung des Poetischen oder Universalen und der Bedeutung des Partikulären diskutiert hat.

—Northrop Frye

Sage ich ein *einzelnes Ding*, so sage ich es vielmehr ebenso als ganz allgemeines, denn alle sind ein einzelnes Ding; und gleichfalls *dieses* Ding ist alles, was man will.

—Hegel

Streng bedacht, was ist all das Wissen... wenn nicht aufgezeichnete Erfahrung und ein Produkt der Geschichte; deren wesentliche Materialien deshalb Argumentation und Glaube sind, nicht weniger als Handlung und Leidenschaft?

—Carlyle

Obwohl gnomische Elemente im Überfluss vorhanden sind, ruht die westliche Tradition der Weisheit auf dem Fundament der Erfahrung, im Gegensatz zur Vedischen oder Konfuzianischen Tradition. Die Bibel erzählt nicht weniger als die Odyssee eine Geschichte. Beide Texte handeln von gewöhnlichen Menschen, gottähnlichen Menschen und einem Gott oder Göttern. Von den letzteren sagt Jenny Strauss Clay, sprechend über sie, wie sie in den homerischen Gesängen erscheinen, "Ihre Handlungen, Vorrechte und Epiphanien können zeitlos genannt werden—nicht jedoch in einem Sinne, dass sie jenseits oder ausserhalb der Zeit sind, sondern nur insoweit, wie ihre einzigartigen Manifestationen ununterscheidbar von ihren ewigen sind." Wir könnten die Debatte zwischen dem Partikulären und dem Universalem umformen, um einen mittleren Begriff einzubeziehen, den Helden oder Halbgott, jemand, der zugleich einmalig und ewig ist, zugleich konkret und abstrakt, zugleich besonders und allgemein, zugleich partikulär und universal. "Den Mann nenne mir, Muse," beginnt Homer, in Schadewaldts Version, "den vielgewandten, der gar viel umgetrieben wurde, nachdem er Trojas heilige Stadt zerstörte. Von vielen Menschen sah er die Städte und lernte kennen ihre Sinnesart; viel auch erlitt er Schmerzen auf dem Meer in seinem Gemüte . . ." Obwohl "*andra*" das erste Wort des Originaltextes, ein menschliches Subjekt bezeichnen könnte, vermittelt Homers Erzählung eigentlich zwischen Menschen und Göttern, ein Prozess, in dem der "gottähnliche" Odysseus zentral ist. Sein Plündern von Trojas heiliger Zitadelle sagt den historischen Sieg einer sekulären, demokratischen und vielfältigen Ordnung über eine heilige, hierarchische und singuläre Ordnung voraus. Odysseus ist nicht der Mann eines Weges, sondern mehrer. An anderer Stelle wird er "*polymetis*" von vielen Gedanken, hier wird er "*polytropon*," vielgewandt, genannt. Westliche Literatur fängt auf der Strasse an, weit entfernt von zu Hause (in Troja) oder auf einem gewundenen Weg zurück (nach Griechenland). Odysseus ist ein

Mann von vielen Erfahrungen oder hat viel Erfahrung, um dem *Terminus* zu entsprechen, den Lock auf seiner *tabula rasa* verwendet und als bestehend aus Sinneseindrücken definiert (“Von vielen Menschen sah er die Städte”), den Kant als geistiges Konstrukt neu formulieren wird (“und lernte kennen ihre Sinnesart”). Da er seine Reise nicht gewählt hat, die unter einem unglücklichen Stern steht, ist Odysseus “getrieben” (“*fato profugus*” wie Vergil über die Aeneis sagen wird). Da er getrieben ist, “*planchthe*” (von einem Verb, das verleiten oder irreführen bedeutet), wird er natürlich zu weiten Reisen gezwungen. Homer ist sowohl metaphorisch als auch wörtlich: Der erfindungsreiche Mann reist auf viele Arten. Wie Adam ist er unser erster Mann der Erfahrung, er fällt zuerst von der Einheit in die Duplizität, dann in die Multiplizität.

Er leidet an realen physischen Schmerzen, “*algea*,” aber durch seinen “*thymos*,” seinen Geist, werden sie zu seiner Erfahrung der weiten See. Auf diese Art wird die *aktuale Erfahrung* in *philosophische Erfahrung* verwandelt oder wir könnten einfacher sagen, *sinnliche Erfahrung* führt zu *akkumulierter Erfahrung*. “Von vielen Menschen sah er die Städte,” sagt Homer wörtlich, dadurch definiert er den Helden seines geographischen Epos’ als den ursprünglichen Universalisten. Obwohl die Erwähnung der “Städte” sonderbar ist, weil wir aus der Erzählung nicht erinnern können, dass er auf seinen Streifzügen viele besucht hat. Vielleicht ist Homer erneut metaphorisch: “Städte” steht für die verschiedenen Zivilisationen, die Odysseus kennengelernt hat.

Dieser Held ist ein Wandervogel—doch weniger durch Neigung als durch Zufall. In den Büchern 9-12 gibt Odysseus uns und den Phäaken einen Bericht seiner Wanderungen. Die Odyssee ist die erste westliche Erzählung, die eine weitere Erzählung beinhaltet, eine Geschichte, die sich uns bei der Reflexion als sowohl unglaubwürdig (ein Mann mit einem Auge in der Mitte seiner Stirn?) als auch wohlüberlegt allegorisch erweist (Kirke verwandelt Odysseus’ lüsterne Gefährten in Schweine). Odysseus ist, wie wir aus anderen widersprüchlichen Geschichten wissen, die er über sich erzählt, ein notorischer Schwindler. Ist Homer nicht auch ein Schwindler und hängt nicht Odysseus Erfahrung mit der Homers irgendwie zusammen? In einem früheren Aufsatz habe ich vorgeschlagen, dass Homer, wie Odysseus, eine wohlüberlegte Allegorie komponiert. Dorothy Sayers, die ich dort zitiere, definiert diese Methode als “die Interpretation der Erfahrung mittels Vorstellungen.” Ist die Allegorie der Odyssee dann, wie Odysseus’ eigene, ein Beweis, dass die Literatur auf Erfahrung beruht? Oder beruht alle Literatur auf Erfahrung? Wie *müssen* wir die Erfahrung begrenzen, sie also definieren?

Auf jeden Fall ist Homer, wie wir gesehen haben, kaum naiv. Odysseus’ lügnerische Darstellungen von sich selbst in Ithaka (Büchern 13-16) verlangen von uns zu bedenken, ob Geschichten von Erfahrung geformt werden oder ob Erfahrung von Geschichten geformt wird. Als er seine eigene Geschichte zum moralischen Abschluss bringt (Büchern 17-24), stellt Homer die implizite

Behauptung auf, dass, weit davon entfernt, ein Feind von Wahrheit oder Wissen zu sein, seine Fiktion ihr Vehikel ist. Zu diesen Punkten könnte keiner in grösserer Übereinstimmung stehen als Vergil, der in gewissem Sinne bloss rekapituliert und dadurch verstärkt, was Homer gesagt und getan hat.

Deswegen verkörpert Vergil in seinem Aeneas nicht nur die Erfahrung eines Odysseus, sondern auch die eines Hektors, Achilles', Paris' und anderer; nicht nur die Erfahrung von Troja, sondern auch von Rom. Er verbindet in dieser Figur nicht nur fiktive, sondern auch historische und universelle Erfahrung miteinander. Als Ursprung der gesamten Erfahrung seines Publikums führt er es zum Fall von Troja zurück, so wie Moses sein Publikum dahin zurückgeführt hat, dass ihr Ursprung der Sündenfall ist. Beide Allegorien kulminieren in Tränen, visualisiert in Masacios "Vertreibung von Adam und Eva" oder in Vergils "*lacrimae rerum*." Beide Bilder sind Embleme *akkumulierter Erfahrung*.

In den dreizehn Jahrhunderten zwischen Vergils Aeneis und Dantes Komödie erlebt die Literatur der Erfahrung wenig Entwicklung. Die Gegenwärtigkeit der ersten Person in den späten klassischen Erzählungen verschwindet, nur um durch den Florentiner wieder belebt zu werden, dessen sehr verschiedene Art eines heiligen Epos uns nichtsdestotrotz wie das klassische eine Geschichte der kollektiven Erfahrung innerhalb eines wohlüberlegten klassischen Programmes anbietet. Nicht weniger als Odysseus ist Dantes Held—er selbst—eine Everymanfigur. Auerbach bemerkt, dass in seinen Abenteuern "menschliche Vorsehung und die Geschichte der Welt einmal mehr ein Objekt dichter und zwingender Erfahrung werden, da in diesem grossartigen Drama der Erlösung jeder Mann handelnd und lebend gegenwärtig ist; er ist direkt in alles involviert, das geschehen ist und jeden Tag geschieht."

"Alles, das geschehen ist,"—wenigstens für den Historiker ein anspruchsvolles Gebiet. Wie Carlyle, ein Kenner der Erfahrung und ein beeindruckender Historiker bemerkt: "Noch der begabteste Mann kann nur die Reihenfolge seiner eigenen Eindrücke beobachten und sie lediglich aufzeichnen: seine Beobachtung muss deshalb sukzessiv sein, um nicht noch mehr über ihre andere Unvollkommenheiten zu sagen, während doch die Ereignisse simultan geschahen; die vergangenen Ereignisse geschahen nicht als Reihenfolge, sondern bildeten eine Gruppe." Am Beginn des sechzehnten Jahrhunderts wird Dantes grosser Nachfolger Ariosto dieses Problem der Fiktion so angehen, indem er die Episoden verwebt, so dass sie simultan erscheinen. In der Zwischenzeit befreit uns seine überragende Konzeption von Zeit und Raum, diesen Koordinaten kantischer Erfahrung, auf dieselbe Art, wie es Dantes Kosmologie tat, sich darauf stützt, als ob es eine Konzeption von Gott wäre.

Jedenfalls wird es dem neunzehnten Jahrhundert überlassen bleiben, erneut das Verhältnis von Erfahrung und ihres ultimativen Konzepts, der Geschichte, in einer Theorie zu definieren, die ich später im Detail aufgreifen werde und

hier bloss verkörpere durch ein Zitat von Emerson: "Dieser menschliche Geist schrieb Geschichte und nur der muss sie lesen. Die Sphinx muss ihr eigenes Rätsel lösen. Wenn die gesamte Geschichte in einem Menschen enthalten ist, kann alles aus individueller Erfahrung erklärt werden." Wenn wir die Betrachtung der Romantik abgeschlossen haben und einige Schlussfolgerungen darüber gezogen haben werden, wie deren Theorie der Geschichte durch den von Kant in Bewegung gesetzten philosophischen Idealismus beeinflusst worden sein könnte, werden wir in einer besseren Position sein, um sagen zu können, was über Erfahrung und ihr Verhältnis zur Geschichte gesagt werden muss, das ist *individuelle Erfahrung* und ihr Verhältnis zu *kollektiver Erfahrung*.

Um wieder zu Dante zurückzukehren: In gewissem Sinne und in Übereinstimmung mit Auerbachs Beobachtung, macht er aus etwas Persönlichem etwas Historisches; aus seiner eigenen Besonderheit etwas Universales—genau wie er die aktuelle Maria in die ewige Beatrice umgestaltet. Indem er dies tut, sagt er voraus, dass die spätere Grundlage westlicher Zivilisation die individuelle Erfahrung ist. Aber in einem anderen Sinne behält er die ältere Sichtweise bei, von Aristoteles über Aquin, dass das Partikuläre (der Mensch) nichts als ein Teil des Universalen (Gott) ist, dass "Einheit," wie er uns in *De Monarchia* erzählt, "die Grundlage des Guten ist und die Vielfältigkeit die Grundlage des Bösen." "Wir können sehen," fügt er später hinzu, "dass Sünden Verzweifeln und Verlassen der Einheit für die Vielfältigkeit ist." Wir erinnern uns, dass Homer, nachdem er die Vielfältigkeit der Erfahrungen von Odysseus zusammengefasst hat und seinen Kampf, nicht nur sein Leben, sondern auch das Leben seiner Gefährten zu retten gelobt hat, beginnt sofort, die Geschichte *ihrer* Erbsünde zusammen zu fassen: "Auch wenn er nicht seine Gefährten retten konnte, obwohl er sich stark bemühte; wurden sie durch ihren eigenen wilden Leichtsinn zerstört, Narren, die die Ochsen von Helios, des Sonnengottes, verschlangen, und er den Tag ihrer Heimkehr fortnahm." Dante kannte Homer nur durch Vergil und andere Vermittler, aber er sah zweifellos die Parallele zur christlichen Lehre. Selbst ein Mann vieler Wege, der in einem dunklen Wald wandert, sucht er den schmalen Pfad der Tugend, für den Fall, dass auch er, getrieben von seinen Sünden, gezwungen sein sollte, von ihm abzuweichen.

Innerhalb dreier Jahrhunderte war die italienische Renaissance zu einer Fülle von Selbstdarstellungen und individuellen Bewusstseins aufgeblüht, die nicht einmal Dante hätte vorhersehen können. "Ich halte mich so gut ich kann," sagt Castiglione, "daran gebunden, alle meine Anstrengungen dahin zu lenken, diese helle Erinnerung vor der menschlichen Vergesslichkeit zu bewahren und durch mein Schreiben für die Nachwelt lebendig zu machen." Dante konnte, obwohl er sich der Vergangenheit genauso bewusst war wie der Zukunft, sich kaum vorgestellt haben, dass er sich allein auf sich selbst verlassen hätte. In Castigliones Satz ist etwas Neues in das westliche Bewusstsein eingedrungen:

Die Vorstellung, dass wir schreiben, ja schöpferisch tätig sind, um unsere Erfahrung zu bewahren. Mit einem Streich der Feder kam es, dass paradoxerweise unsere Erfahrung zwar von unserem Schreiben abhängig ist und doch wichtiger als es zu sein scheint. Dies wird zu einer bedeutsamen Entwicklung gegen Ende des Jahrhunderts führen, nicht in Italien, aber in Spanien.

Wie Vergil erfindet der anonyme Autor von *Lazarillo de Tormes* einen Helden, der aus seiner Heimat fortgeht und niemals wieder zurückkehrt. Auf der Strasse durchlebt er eine harte Schule und erhält dadurch eine moralische Erziehung. Im Gegensatz zu Vergil ist es Lazarillo selbst, der seine Geschichte aufzeichnet, in Erweiterung der Odysseeischen Selbsterzählung, die Aeneas kurz imitiert. Die Selbstautorschaft des *pícaro* wird die Fundamente der westlichen Fiktion, und nicht zu vergessen, der Theologie, neu definieren. Denn wir haben Erfahrung nur, dies impliziert der pikareske Autor, wenn wir über sie schreiben. Lazarillo, der als Heranwachsender von einem bereits vaterlosen Zuhause aufbricht, um schliesslich Schriftsteller zu werden, erschafft eine Autorität, die ihm fehlte, eine, die er in Meister, Priester, Gott und anderen Vaterfiguren gesucht hatte. Die tatsächliche Gestalt der Erfahrung, durch das Aufzeichnen seiner Abenteuer wird er ein Meister der Erfahrung, ist ein Amalgam aus Leben und Kunst der kantianischen Begriffe Objekt und Subjekt, die er präfiguriert. Aber indem er zu einem *Wissen über Erfahrung* gelangt, gelangt er auch in einem gewissen Sinne zu einem Wissen über Gott, des ultimativen Autors. Hier prophezeit er die Krise des Glaubens.

Als literarisches Ausgangsmaterial kehrt das *pícaro* in den folgenden Jahrhunderten mit steigender Regelmässigkeit wieder, ersetzt allmählich seine klassischen heroischen Gegenspieler, bis diese Philosophen-Kritiker der Natur, des Ichs und ihrer Wechselwirkung, Locke, Hume und Kant, beginnen, aus dieser philosophischen Signifikanz einen Sinn zu machen. Nicht aus Zufall betreiben Defoe, Smollet und die Erfinder des *Bildungs-* und *Erziehungsromans* zur gleichen Zeit ihr Geschäft. Schliesslich verschwören sich Romanschriftsteller und Kritiker, um das *pícaro* respektabel zu machen, so wie es und seine Erzählung sich in dem *Entwicklungs-* und *Künstlerroman* herausbilden. Joyces *Portrait of the Artist as a Young Man* vervollständigt diesen Prozess der Introspektion. Noch wird dessen Autor nach Hause zurückkehren, ausser in seiner Vorstellung.

Im selben Zeitraum wurde ein anderer Aspekt der Erfahrung—*expérience*, wie die Franzosen sie nennen—bekannt: "Experiment," um den Begriff auf eine zweite Art zu übersetzen. Denn in der Zeit, in der LeSage das Prinzip des *pícaro* formalisiert hat, hat Bacon das empirische Prinzip der experimentellen Wissenschaften definiert. *Akkumulierte Erfahrung* und *experimentelle Evidenz* gehen Hand in Hand. Warum aber beschloss Kant, seine Erfahrung *Erfahrung* zu nennen? Natürlich weil er deutsch ist, aber auch, weil er zu einem neuen Verständnis gekommen ist, aber auch, weil er zu einem neuen Verständnis

gekommen ist: “Nur in der Erfahrung,” sagt er, “ist die Wahrheit” Wahrheit ist folglich nicht in der Wissenschaft, sondern auf der Strasse zu finden. (*Erfahrung* kommt von *fahren*, reisen). Doch ist die wissenschaftliche Erfahrung nur bekannt, wenn sie aufgezeichnet wird in eine Form, die experimentell repliziert werden kann. Dementsprechend hat unsere neue Art der Literatur, die wir manchmal “experimentell” nennen, wie die Wissenschaft ihr eigentliches Ziel in der Entdeckung neuer Realitäten, neuer Prinzipien und neuer Welten. Unser Zeitalter ist ein Zeitalter der Entdeckungen, in der Literatur nicht weniger als im Weltraum und in der historischen Zeit. Doch bevor wir in der Gegenwart ankommen, sollten wir erst zu unserem Hauptthema zurückkehren, der Literatur der Erfahrung im spät modernen Britannien.

“So wie die wahre Methode der Erkenntnis das Experiment ist,” sagt Blake, “muss die wahre Kraft des Wissens die Kraft sein, die Erfahrungen macht. Diese Kraft,” beschliesst er, “werde ich betrachten.” Indem er so spricht, verbindet Englands berühmtester Visionär Wissenschaft mit gewöhnlicher Sinneserfahrung. Wenn wir sorgfältiger seine Sprache untersuchen, bemerken wir, dass “Methode” die Metapher des Weges enthält (*meta*—nach; *hodos*—Weg). Falls Blake auf dem Weg zur empirischen Wissenschaft zu sein scheint, jedenfalls nicht auf diese Art; “Die Wahrnehmungen der Menschen,” behauptet er, “sind nicht an die Organe der Wahrnehmung gebunden; sie nehmen mehr wahr, als ein . . . Sinn entdecken kann.” Indem er religiöse Vision mit Erfahrung verbindet, hat Blake in einem gewissen Sinn Wissenschaft mit Religion verbunden und so eine weitere moderne Entwicklung prophezeit. Als Dichter dichtet er Lieder der Unschuld und Lieder der Erfahrung so wie er auch Lieder der Erfahrung und der Unschuld miteinander verbindet. “The Tyger,” sein berühmtestes Gedicht, veranschaulicht diese Verschmelzung, die die religiöse Unschuld seiner Vision mit seiner Erfahrung der empirischen Welt verbindet. Seine prophetischsten Bücher entwickeln lediglich diese Tendenz, setzen den mental Reisenden auf einen Weg, der, wie Dantes, Himmel und Hölle verbindet, um schliesslich in einer neuen Verbindung zu enden, einem wieder erbauten Jerusalem “in Englands grünem und angenehmen Land.”

Wordsworth und Blake teilen, obwohl sie sich sonst auf viele Arten unterscheiden, eine grosse Gemeinsamkeit: Das Prinzip der Erfahrung. Wie Blake “reiste Wordsworth unter unbekanntem Menschen” (seine Reise war im Gegensatz zu Blakes eine wirkliche), kehrte zurück über “ein englisches Feuer” zum “letzten grünen Feld,” ein pastoraler *topos* persönlicher Reminiszenz, eine Art platonischer *anamnesis*, da Wordsworth wie Blake, Milton, Spenser und vielen anderen vor ihm, Plato viel verdankt. Seine Erfahrung ist deswegen dreifach: *aktuelle Erfahrung*, *kantische Erfahrung* und eine *platonisierte Erfahrung*, die sich von Kants unterscheidet, da sie so stark von der Erinnerung abhängt. Plato



hatte gesagt, dass sich die aktuelle Welt von der idealen ableitet. Wordsworth kehrt Platon einfach um: die ideale Welt, sagt er, hängt von der aktuellen ab. In der Praxis sind beide Theorien Arten von Idealismus. Dass Wordsworth über Erfahrung auf diese Art dachte, ist bezeugt in einer Bemerkung, die er über seine eigene Immortality Ode machte: "Da mag es nicht schaden," schrieb er einem Freund, "hier besondere Gefühle öffentlich zu machen oder Erfahrungen meines eigenen Verstandes, auf denen die Struktur des Gedichtes teilweise ruht." Erfahrung ist für Wordsworth mental, er ist nicht weniger als Blake ein "mental Reisender."

Ausser Keats sind alle grossen englischen Romantiker Platoniker. Wenn er fragt "Whither is fled the visionary gleam? Where is it now, the glory and the dream?" könnte Wordsworth im Interesse von ihnen allen sprechen. Da Wordsworth nämlich nicht wie Blake so minutiös in einem Sandkörnchen oder wie Shelley, so leichthin wie der Westwind, in einem Narzissenfeld oder präziser, in seiner *anamnesis* des Feldes, eine andere Welt und das sie belebende Prinzip sehen kann. Sogar die Ziele von *The Prelude*, ein mutmassliches Werk über gewöhnliche Erfahrung, sind durch eine Vision des Absoluten definiert (I, 261-266):

This is my lot; for either still I find  
Some imperfection in the chosen theme;  
Or see of absolute accomplishment  
Much wanting, so much wanting, in myself  
That I recoil or droop, and seek repose  
In listlessness from vain perplexity...

Wie die von Blake sind die Lektionen, die Wordsworth von der Natur gelernt hat, häufig universal, genau wie die, die er und sein Gefährte sorgfältig studiert haben, als sie den Simplon-Pass überquert haben (VI, 544-548):

With such a book  
Before our eyes we could not chuse but read  
Lessons of genuine brotherhood, the plain  
And universal reason of mankind,  
The truths of Young and Old.

Die Besonderheiten der Natur sind nicht so sehr die Details der individuellen Erfahrung als die ewigen Symbole eines Romans, der zu dem Dichter spricht (VI, 633...642):

As if a voice were in them . . . (they)  
.....  
Were all like workings of one mind, the feature  
Of the same face, blossoms upon one tree,  
Characters of the great Apocalypse,  
The types and symbols of Eternity,  
Of first and last, and midst, and without end.

Es ist natürlich nicht der reine und Einfache Plato, sondern ein christianisierte Plato, der Wordsworth informiert, wie er schon Dante, Ariosto, Tasso,

Spenser, Milton und andere informierte, bevor die Romantiker den Schauplatz betraten. Aber genau wie Plato durch das Christentum umgeformt wurde, wurde die christliche Lehre durch Plato umgeformt. Die Beziehung ist reziprok.

Dass Wordsworth' Vision der Erfahrung platonisch ist, ist nirgendwo expliziter dargelegt, als in seinem Verzeichnis zu *The Recluse*, dem grossen Plan für sein magnum opus (1-9):

On Man, on nature, and on Human Life,  
Musing in solitude, I oft perceive  
Fair trains of imagery before me rise,  
Accompanied by feelings of delight  
Pure, or with no displeasing sadness mixed;  
And I am conscious of affecting thoughts  
And dear remembrances, whose presence soothes  
Or elevates the Mind, intent to weigh  
The good and evil of our mortal state.

Die christliche Lehre vom Guten und Bösen wird erst dann beschwört, nachdem ein reiner Zustand des platonischen Geistes erreicht wurde. "And if with this," fährt er fort (93-99):

I mix more lowly matter with the thing  
Contemplated, describe the Mind and Man  
Contemplating; and who, and what he was-  
The transitory Being that beheld  
This vision; when and where, and how he lived;-  
Be this labour useless.

Das Königreich, das er anstrebt, ist das von Platons Ideen, nicht das der kantischen Erfahrung. Obwohl seine Terminologie und seine Verfahren oft für die des deutschen Idealismus gehalten werden, ist er weniger ein Poet der philosophischen Erfahrung, durch die er repräsentiert wurde, als der unvollkommene Vorläufer eines Shelleyanischen Ideals.

Ich habe ausführlich Wordsworth zitiert, um meine Behauptung zu stützen. Coleridge werden wir etwas kursorischer betrachten. Der Idealismus in seiner Prosa wurde häufiger bemerkt als der in seinen Gedichten. Aber "Frost at Midnight" zeigt einen mystischen Zug, der sich von seiner Darstellung der Erfahrung her eindringt. Zu seinem Säugling, von dem grübelnden Dichter an dessen Seite in den Schlaf gewiegt, spricht er die Hoffnung aus, dass 'thou,' im Unterschied zu ihm und seiner eigenen frühen Erfahrung, "shalt wander like a breeze by lakes and sandy shores, beneath the crages of ancient mountain, and beneath the clouds." In den Zeilen, die diesen folgen (58-62), wird der Idealismus des Dichters deutlich:

So shalt thou see and hear  
The lovely shapes and sounds intelligible  
Of that eternal language, which thy God  
Utters, who from eternity doth teach  
Himself in all, and all things in himself.

“Great universal teacher!” fügt Coleridge hinzu, verknüpft dadurch implizit diese antithetischen, aber umeinandergreifenden Prinzipien—*Universales* und Partikuläres, *Eniges* und Einziges, *Unsterbliches* und Sterbliches—ohne die der westliche Dichter unfähig zu sein scheint, seine Erfahrung zu erfassen. Noch einmal, Coleridge verdankt dem platonisierten Christentum mehr als Kant.

Man könnte einwenden, dass, während “Frost at Midnight” primär ein Gedicht aktueller Erfahrung ist, doch auch in Coleridges oeuvre Gedichte *philosophischer Erfahrung* zu finden sind, so wie “Dejection: An Ode.” Aber auch hier gibt es mystische Züge, die die kantischen Formeln überschreiben, sowohl platonische (“Ah! from the soul itself must issue forth a light, a glory, a fair luminous cloud enveloping the Earth” (53-55) als auch christliche (“Joy, Lady! Is the spirit and the power, which wedding Nature to us gives in dower a new Earth and a new Heaven” (67-69)). Obwohl man so argumentieren könnte, dass Coleridge lediglich das romantische Problem darstellte (Ich und Natur) und eine romanische Lösung anbot (romantische Freude), bewegt sich dieses Gedicht theoretisch in ein anderes System. In der Art der *visionären Erfahrung*, wie in “Christabel,” “The Ancient Mariner” oder “Kubla Khan” betont Coleridge sein Ideal stärker. “A damsel with a dulcimer in a vision once I saw,” beginnt er die letzte Zeile des letzten Gedichts, dessen letzte Zeilen wieder die christliche und platonische Vision miteinander verbinden.

Sollten wir dies alles bloss als eine Angelegenheit dichterischer Vision betrachten, beweist uns Coleridge in seiner Prosa unmissverständlich seinen Glauben an das christlich-platonische Ideal: “Die Tatsache, dass der Verstand des Menschen in seiner eigenen wesentlichen und konstitutionellen Form die Gesetze der Natur repräsentiert, ist ein Mysterium, das an sich ausreichen sollte, uns religiös zu machen: weil dies ein problem ist, für das Gott die einzige Lösung ist, Gott, der einzige vor allen, von allen und durch alles!” Gegen Coleridges Theismus sollten wir kurz zurückkehren, um Shelleys Atheismus darzustellen, aber zuerst kommen wir zu Byron, den Coleridge gut hätte charakterisieren können, wenn er sagt: “In seiner äussersten Abstraktion und dem konsequentesten Zustand der Verdammung wird der Wille zu satanischem Stolz und zu rebellischer Selbstvergötterung in der Beziehung des Geistes zu sich selbst und ruhelosem Despotismus relativ zu anderen.”

Byron ist halb satanischer Idealist, halb satirischer Realist und vermeidet folglich die philosophischen Begriffe der Erfahrung, die Wordsworth und Coleridge so stark beschäftigen. Was seine Poesie hat, das ihrer (und Blakes) fehlt, ist *aktuelle* Erfahrung—drohend, gefährlich, bis jetzt noch nicht völlig

verstanden. Nur Byrons Leben ist aufregender als die offen endenden Abenteuer des *Don Juan* oder das geheimnisvolle Verbrechen von *Manfred*, beide liegen so greifbar im Leben des Poeten begründet.

“I am no Platonist,” gibt Byron im Alter von dreiundzwanzig Jahren bekannt, “I am nothing at all,” fügt er hinzu, meint also, dass er keinen Glauben hat. Auch wenn er kein Anbeter von Platon ist, ist er nichtsdestotrotz ein Nacheiferer der klassischen Dichter, rückbezüglich auf Pope, Milton, Ariosto, Ovid und als sich seine Vision vertieft, auch von Homer. Als er siebenundzwanzig ist, nennt er *Paradise Lost* ‘Die schönste Dichtung, die jemals auf der Welt erschaffen worden ist.’ Seine jedoch vielsagende Ambivalenz gegenüber den griechischen und römischen Klassikern, wie in *Don Juan* ausgedrückt, verkörpert die Hassliebe aller Philologen zu ihren mächtigen Vorgängern. Im Gegensatz zu einem Vergil, einem Tasso oder Spenser behauptet Byron jedoch, sich einen Weg in die reine *auf Erfahrung beruhende Improvisation* gebahnt zu haben. “I have no plan,” sagt er freimütig. Keinen Plan, das bedeutet, ausser dass er sich von ihnen befreit, er sie auch überwinden könnte. Und schon wird er charakteristischweise wegen der Begriffe für sein Projekt auf sie zurückgeworfen: “My poem’s epic, and is meant to be divided in twelve books,” erklärt er stolz. Wie bei Whitman, Ezra Pound und anderen, deren Werke ein offenes Ende haben und auf Erfahrung beruhen, sind es die Klassiker—in letzter Zeit Hindu und Konfuzianische genauso wie Griechische und Römische—die den Impuls geben und den Standard zur Verfügung stellen, gegen die ihr Experiment gemessen wird. Der Experimentiker muss genau, wie der, der von Erfahrung abhängig ist, irgendwo angefangen, worauf er sich stützen kann und wenn es nur die Sprache ist, die er erbt, in Begriffen, die seinem eigenem Experiment oder seiner Erfahrung vorausgehen.

“Tom hat diesen Nachmittag ein bisschen Blut gespuckt,” sagt Keats über seinen sterbenden, jüngeren Bruder, in einem Brief, mit fauler, gleichmässiger Hand die relativen Verdienste von Milton und Wordsworth abwägt. Ist Keats wirklich an aktueller Erfahrung interessiert oder ist er letztendlich ein Dichter des Schlags und der Poesie, ein Dichter für Dichter, von seiner eigenen Psyche absorbiert, in Lied der Nachtigall, im statischen Glück einer griechischen Urne? Seine grossen Oden sind alle, so dürfen wir sagen, von Melancholie und Indolenz durchdrängt. Eine erniedrigende allegorische Figur, Herbst genannt, offeriert sein quälendstes Bild. Yeats dachte über Keats als einen Schuljungen, der seine Nase an das Fenster seines Süssigkeitenladens drückt. Die längeren Erzählungen findet dieser Leser unlesbar; ihm scheint das Wiedereintauchen des Dichters in dekadente Mythen eine zügellose Nachgiebigkeit in ‘eher ein Leben der Sensationen als der Gedanken’ zu sein, ein Triumph des eigenen fragwürdigen Prinzips der “negativen Fähigkeit” des Dichters.

Keats repräsentiert die andere Seite von Shelley, dessen persönliche und moralische Dekadenz in seinem Umgang mit Harriet, Mary und Claire ein reifes Feld für Byron zum Pflügen bereitet hat. Wir dürfen nicht vergessen, dass Harriet, schwanger und verzweifelt, sich ertränkte; dass Clara und William, Shelleys Kinder von Mary, an Vernachlässigung in der frühen Kindheit gestorben sind. Shelleys Tod durch einen Unfall und Keats' an Tuberkulose sind bloss amoralische Details. Entscheidend ist, dass der Dichter der Erfahrung weder seine Erfahrung kontrollierte, noch in irgendeinem Sinne heroisch in ihrem Angesicht starb. Ihnen wurde wenigstens die Trotteligkeit eines Wordsworth oder Coleridge im hohen Alter erspart. Aber keiner der vier war in der Lage, sich auf eine der grossen Visionen Blakes einzulassen und Byron hatte vielleicht recht getan, den grössten Teil von ihnen abzutun, seinen Freund Shelley inbegriffen, als "all in the wrong . . . upon a wrong revolutionary poetic system, or systems, not worth a damn in itself."

Dieses System überschätzt im wesentlichen den Wert von Gefühlen, Schönheit und Vorstellungskraft. "Ich bin mir über nichts gewiss, ausser über die Heiligkeit der Gefühle des Herzens und die Wahrheit der Vorstellungskraft," sagt Keats. "Was die Vorstellungskraft als Schönheit begreift, muss die Wahrheit sein." Obwohl etwas reifer, ist Shelleys Gedanke ähnlich fehlerhaft, sowohl moralisch als auch ästhetisch: "Das grosse Geheimnis der Moralvorstellungen," sagt er, "ist die Liebe oder ein Herausgehen aus der eigenen Natur und eine Identifikation unsererseits mit dem Schönen, das in Gedanke, Handlung oder einer Person liegt, nicht in uns selbst existiert." Es ist die 'negative Fähigkeit' und ihr Fehler liegt in ihrem naiven Idealismus. "Ein Mann muss, um wahrhaft gut zu sein," betont er, "sich intensiv und umfassend etwas vorstellen. Das grosse Instrument moralischen Gutseins," beschliesst er vage, "ist die Vorstellungskraft."

Thomas Carlyle, im selben Jahr wie Keats geboren, ist der letzte der romantischen Dichter und dürfte der beste sein. Obwohl sein Medium die Prosa ist, ist *The French Revolution*, wie Macaulay als erster bemerkte, das grosse englische Epos des neunzehnten Jahrhunderts. Obwohl poetisch leidenschaftlich, ist es sein Hauptbeitrag, den Gedanken wieder in die Poesie zurückzuführen. Er ist abwechselnd Theologe, Moralist, Metaphysiker und Kritiker und definiert so Gott neu und auch die Einbildungskraft in Begriffen des kantischen Duplex Zeit und Raum in einem Absatz, der als Ode für und gegen Erfahrung betrachtet werden kann:

That the Thought-forms, Space and Time, wherein once for all we are sent into this Earth to live, should condition and determine our whole Practical reasonings, conceptions, and imagings or imaginings, seems altogether fit, just and unavoidable. But that they should, furthermore, usurp such sway over pure spiritual meditation, and blind us to the wonder everywhere lying close on us, seems nowise so. Admit Space and Time to their due rank as Forms of Thought; nay even, if thou wilt, to their quite undue rank of Realities: and consider, then, with thyself how their thin disguises hide from us the brightest God-

effulgences! Thus, were it not miraculous, could I stretch forth my hand and clutch the Sun? Yet thou seest me daily stretch forth my hand and therewith clutch many a thing, and swing it hither and thither. Art thou a grown baby, then, to fancy that the miracle lies in miles of distance, or in pounds avoirdupois of weight; and not to see that the true inexplicable God-revealing Miracle lies in this, that I can stretch forth my hand at all; that I have free Force to clutch aught therewith? Innumerable other of this sort are the deceptions, and wonder-hiding stupefactions, which Space practices on us.

“Noch schlimmer ist es bezüglich der Zeit,” fügt er hinzu. “Your grand antimagician and wonder-hider, is this same lying Time . . .” Carlyles Leistung ist hier nichts weniger als die Wiedererfindung einer kosmologischen Poesie, dieser Engländer ist sowohl der Hesiod als auch der Homer unserer postkantianischen Welt dessen Grundlagen sich in den anderthalb Jahrhunderten seit Milton vom Mythos zu Geschichte, von der geschichte zur Erfahrung und von der Erfahrung zur Wissenschaft verlagert haben und wodurch die Entwicklung der Zivilisation rekapituliert wird. Zunehmend versucht der westliche Intellekt, der sich rückwärts durch seine Phasen bewegt, zu Begrifflichkeiten mit jener zu kommen: Descartes mit der Wissenschaft, Kant mit der Erfahrung, Carlyle mit Geschichte und Frazer mit dem Mythos. Als Gigant unter Giganten gelangt Carlyle zu einer Synthese aller vier Arten des Denkens. Wir sollten uns hier auf seine Bearbeitung von nur zweien beschränken: Erfahrung und Geschichte.

“Examine History,” sagt er, “for it is ‘Philosophy teaching by Experience.’” Kein Wunder, dass Carlyle als Historiker, der zuerst zu Begriffen der Erfahrung kommen muss, selber auch zum Philosophen wird. Im Gegensatz zu den grossen romantischen Dichtern verstand er die Unhaltbarkeit des Idealismus (“reine spirituelle Meditation”), platonisch oder christlich, in der schönen neuen Welt. Gott muss statt dessen ausserhalb der neuen Realitäten von Zeit und Raum neu erfunden werden. Als nächstes, mit dem Erreichen und Begreifen seiner eigenen Hand als Beispiel führt er seine Meditation zurück zum Individuellen, zu *individueller Erfahrung*. Akkumulierte individuelle Erfahrung, wie bei Wordsworth, wird persönliche Geschichte. Für Carlyle, den Historiker der Erfahrung, stellt sich das Problem, wie man von persönlicher zu kollektiver Geschichte kommt. Vielleicht, schlägt er vor, ist der beste Weg die Anordnung.

“Geschichte,” sagt er, “so wie sie an der Wurzel aller Wissenschaften liegt, ist sie auch das erste distinkte Produkt der spirituellen Natur des Menschen; sein frühester Ausdruck dessen, was Gedanke genannt wird.” Wenn der Kosmos durch Raum und Zeit definiert wird, wird der Mensch durch Geschichte definiert, einen wissenschaftlichen Menschen vorausgesetzt. Von da an wird alles Denken historisch werden, alle Disziplinen entwickeln sich innerhalb ihrer eigenen Geschichte, als das grosse Projekt des neunzehnten Jahrhunderts hier seine Wurzeln hat. Wissenschaft wird zu Geschichte der Wissenschaft, Philosophie zu geschichte der Philosophie, Theologie zu Geschichte der Theologie. Für Newman kommt dazu, dass die Geschichte der Theologie die Theologie ersetzt. Wie Carlyle sagte: “Kirchengeschichte . . . sprach es weise

aus, würde sie uns bedeutende Geheimnisse zu lehren haben; nein, in ihrem höchsten Grade war es eine Art kontinuierlichen heiligen Schreibens; unsere sakralen Bücher sind in der Tat nur eine Geschichte der urzeitlichen Kirche, als sie als erstes in der menschlichen Seele entstand und sich selbst symbolisch in ihrem ewigen Leben verkörperte." Aber das Persönliche kann nicht eliminiert werden, nicht einmal auf Befehl. Newman reflektiert das Problem unbewusst, wenn er sagt: "Ich beabsichtige, einfach persönlich und historisch zu sein; Ich bin nicht die erläuterte katholische Lehrmeinung." Persönlich oder historisch? Oder beides? Warum nicht einfach das eine oder andere?

Weil Geschichte nichts als grossgeschriebene Erfahrung ist. Wenn wir überdies die Rolle des Historikers in Betracht ziehen, können wir nicht zur Objektivität zurückkehren. Wie mit dem Realismus und der Kunst oder der Gewissheit in den Wissenschaften, wir entdecken, dass Objektivität illusorisch ist. Was bleibt uns dann? Erfahrung. In unserer Selbstabsorbierung haben wir keine andere Wahl, als Wissenschaft der Erfahrung, Philosophie der Erfahrung und Theologie der Erfahrung neu zu definieren, soweit Gott nur von unserem eigenen Standpunkt erfasst werden kann. Dass Er diesen Standpunkt erschaffen haben mag, wird übersehen. Wenn Geschichte, aus Erfahrung empfangen, unser neuer Gott ist, dann ist Erfahrung, aus der Geschichte empfangen, unser neuer Held. Es ist dies das Vermittelnde, wie der Halb Gott, zwischen Partikulärem und Universalem.

Erfahrung fasst das romantische Thema von Ich und Natur zusammen, integriert dessen Hauptbegriffe und liefert eine problematische Basis für die Geschichte, wie wir gesehen haben. Seitdem wir Shelley hinter uns gelassen haben, haben wir ein anderes wichtiges Prinzip der Romantik ignoriert: Die Einbildungskraft. Wenn wir uns dem Roman zuwenden, stellen wir fest, dass sie wiedererscheint. Doch da diese durch und durch romantische Form weniger ein Produkt der Geschichte oder Erfahrung als von Coleridges formender (*esemplastic*) Kraft oder von Tassos vorausschauender *meraviglia* ist, bewegt sich unser integrierender Sinn des Staunens nun auf uns selbst zu, auf unsere sich selbst regulierende Gesellschaft mit ihren sich selbst determinierenden politischen und ökonomischen Institutionen. Weit vom objektiven Modus, impliziert durch Labels sind diese eingesetzt, um seine Phasen zu kategorisieren: historisch, realistisch, naturalistisch, der Roman ist grundsätzlich subjektiv, verlegt die Natur in den menschlichen Prozess, tatsächlich identifiziert er sie mit der menschlichen Natur. In dieser im wesentlichen populären und weltlichen Form verlieren wir die Geheimnisse der Kosmologie und den proportionalen Gesichtspunkt des Universums, den sie impliziert. Tatsächlich kann nicht einmal die Wissenschaft helfen, wenn einmal die Erfahrung, mit der Veränderung als ihres einzigen konstanten Prinzips, unsere Gedanken ergriffen hat. Dem sieht Carlyle tapfer ins Gesicht: "Wenn du jemals eine Theorie über

das Universum aufstellen könntest, die vollständig, nicht mehr zu verbessern wäre und die man nur auswendig lernen müsste,” meint er, “dann wären die Menschen spirituell gestorben, die Spezies, die wir heute Mensch nennen, hätte aufgehört zu existieren.” Der Roman präsentiert daher nur, qua definitionem, ein teilweises Bild, partikulär, nicht universal; bedarf ständig der Verbesserung—immer einzig, niemals ewig; und gebraucht eine notorisch uneinprägsame Form, wenigstens solange die Spezies Mensch und seine Einbildungskraft die Kunst dominieren und die Theorie der Kunst, die Kritik und Literatur, die darauf gedeiht. Wir sollten zurückgehen, um diese Fragen zu betrachten, wie sie in den Gedanken von Ruskin, Arnold und Pater wieder erscheinen.

Wenn Dickens, als die dominante viktorianische Figur in der Form des Romans, die Apotheosis der romantischen Einbildungskraft repräsentiert, wenn Scott im Abenteuerroman den Erfinder unseres selbstbetrachtenden Gesichtspunkts der Geschichte repräsentiert, wenn Jane Austen uns nichts als einen Spiegel vorhält, um unsere Manieren zu verbessern, und wenn die Varianten des Realismus, Naturalismus und Expressionismus Trollope, Hardy und den Brontes zugeschrieben werden können, was kann man über George Eliot, der seriösesten aller viktorianischen Romanschriftsteller sagen?

Die gelehrteste Frau des neunzehnten Jahrhunderts genannt, ist sie nicht nur Romanschriftstellerin, sondern Denkerin, Sozialhistorikerin, Theologin. Da die ersten beiden Rollen, aber nicht die letzte, oft von den modernen Romanschriftstellern gespielt werden, lasst uns innehalten und fragen, warum Eliot sich so mit Gott, Bibelstudien, mit theologischen Argumenten und allem anderen, das die höhere Kritik ausmacht, beschäftigt. Die Antwort ist einfach, wenn auch in ihren Begriffen komplex: Sie engagiert sich in der Aufgabe, *Paradise Lost* neu zu schreiben und darunter die biblische Genesis. Weil sie in *Adam Bede*, *The Mill on the Floss*, *Middlemarch* und *Romola*, um nicht weiter vorzuschauen, Eden neu schreibt, den Sündenfall, die Vertreibung und ihre Folgen. Wissenschaft, geschichte und Erfahrung, wie versiert sie auch immer darin ist, sind ungenügende Begriffe für ihr umfassendes Verstehen. Ihr Unternehmen erfordert einen präexistierenden Mythos, den sie in Adam und Eva findet. Sie ist die erste englische Romanschriftstellerin, die diesen Mythos, der so zentral in der westlichen Zivilisation ist, in Worte kleidet.

Warum zu diesem Zeitpunkt, während dieser besonderen Distanz von Milton und Dante, in diesem agnostischen Klima? Ueberraschenderweise wurde ihre Praxis nicht einer detaillierten, kritischen Untersuchung unterworfen. Oder vielleicht nicht überraschenderweise: Viele der wichtigsten Beziehungen zwischen den Figuren des neunzehnten Jahrhunderts und ihren Vorläufern und Nachfolgern wurden vernachlässigt. Wenn man an Whitmans Beziehung zu Blake und zu Pound denkt oder an Dickens' Beziehung zu Cervantes und zu späterer Literatur. Dieselbe Vernachlässigung in unseren



Studien ist typisch für die anderen Jahrhunderte englischer Literatur: Zum Beispiel Shakespeares Beziehung zu Milton und Spenser. Und wer hat im zwanzigsten Jahrhundert das, was durch *Middlemarch* erreicht wurde, den grössten englischen Roman, fortgeführt? Haben wir unseren Gefallen an Adam und Eva, am verlorenen und wiedergefundenen Paradies verloren? Wenn das so ist, haben wir den Kontakt mit unserem vielleicht tiefstinnigsten und dauerhaftesten Mythos verloren.

Henry James schrieb herablassend über *Middlemarch*, überbetonte dessen Portrait einer Lady, spielte seine Komplexität herunter und ignorierte seine mythischen Elemente. Henry James war selbst niemals in der Lage, einen solch bedeutenden Roman zu schreiben. Woran glaubte James, woran Eliot und woran Milton? Milton glaubte an Gott, Eliot anscheinend an Milton und James an sich selbst. George Eliot war nur *neugierig* auf Henry James (zu ihr nach Hause eingeladen, so berichtete er, dass niemals jemand eifriger erwartet worden und noch eifriger weggeschickt worden war). Auf der anderen Seite war Eliot vollständig in Milton und sein Material vertieft. Zusammen mit Gott und sich selbst verkörpert sie ihn in der Figur des Casaubon. Doch auch dieser archetypische alte Mann, der törichterweise eine junge Frau heiratet, dieser Gelehrte der Altphilologie repräsentiert mehr als man zuerst sieht, da Eliot, Expertin des offensichtlichen, populären Effekts, auch eine subtile Allegoristin war. Das Miltonsche Projekt, das Casaubon nicht in der Lage zu beenden war, auch nicht mit Eliots Surrogat Dorothea an seiner Seite, heisst *The Key to All Mythologies*, der Schlüssel in der Frage, die die Bibel ist. Zusätzlich zu Gott und Milton repräsentiert Casaubon Eliots Vater und diese Vaterfigur und Geliebten George Henry Lewes. Aber wenn wir Dorothea für Eva halten, muss Casaubon Adam sein, doch nur in dem vor-dem-Fehltritt-Teil der Geschichte, dem Teil, in dem Ladislaw Satan spielt. Nach Casaubons Tod—des Todes von Gott, von Eliots Vater, von Milton, des ersten Adams—heiratet Dorothea Ladislaw (Eva und Satan? Eva und ein zweiter Adam?) und lebt glücklicher als je zuvor. Sind sie Heilige und Sünder? Nicht nur benannte Eliot ihre Heldin nach einer Heiligen, sie vergleicht sie auch unverblümt mit einer anderen, während Mrs Cadwallader Ladislaw “byronesk” nennt. Henry James, der niemals seinen Byron geschlossen hatte, verstand diesen teil; verpasste aber, seinen Goethe aufzuschlagen und übersah einige andere Parallelen. Denn Casaubon ist eine Doppel-Figur, Faust und Gott; Dorothea sein Gretchen; Ladislaw sein Mephistopheles (in ihren guten Taten nach-dem-Fehltritt ist Dorothea auch ein Faust). Und wir haben nicht einmal die Parallelen zu Dante, Cervantes, Shakespeare und Bunyan berührt, zu dem uns Eliot direkt in ihren Epigraphen führt. Warum schliesslich diese karrierelange Obsession mit Adam und Eva? Weil George Eliot Miltons Hauptnachfolgerin des häuslichen Epos ist.

So wie es undenkbar wäre, Dostojewskij von einer Studie über die russische Literatur des neunzehnten Jahrhunderts auszuschliessen oder Victor Hugo von einer ähnlichen Studie über die französische, so muss Dickens einen Platz bekommen und zwar einen sehr wichtigen, in jeder Hinsicht der englischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Meiner Meinung nach hatte er die grösste Vorstellungskraft Englands seit Shakespeare. Die Frage ist, wie er sich zum Thema Erfahrung verhält. Denn es ist nicht genug zu sagen, dass sein Werk ungeheuer autobiografisch ist und deshalb seine eigenen Erfahrungen reflektiert; noch dass sie realistisch ist und so die Erfahrung des modernen London reflektiert. Das Werk eines Tagebuchschreibers würde dem ersten Kriterium genügen, das eines Journalisten dem zweiten. Dass er beliebt ist, spricht nicht gegen ihn, nicht mehr als es gegen Tennyson oder Shakespeare spricht; dass er seinen Lebensunterhalt als professioneller Schriftsteller verdient hat, stellt ihn in dieselbe Kategorie wie Carlyle. Warum, könnte man fragen, nehmen wir das Werk *Lazarillo de Tormes*, eines unbekanntes Autors, ernst, nicht aber das von Dickens? Man muss ehrlicherweise zugeben, dass ein hieb- und stichfestes Argument, ihn auszuschliessen, nicht gefunden werden kann. Noch ist dies eine Angelegenheit von persönlichem Geschmack. *Great Expectations* ist einer meiner Lieblingsromane, eine herrliche Unterhaltung, abwechselnd urkomisch und befriedigend, voller tief sinniger Menschenkenntnis. Aber alles in allem repräsentiert sein Werk weder eine kollektive noch eine persönliche Erfahrung. Der Roman betrifft nur nebensächlich Geschichte; was sich von Dickens selbst ableiten lässt, wurde durch die Vorstellungskraft in eine andere Welt verwandelt. Obwohl Dickens' Geist nicht unterschätzt werden sollte, ist er weder philosophisch gebildet noch dazu geneigt. In Kürze, *Great Expectations* ist ein Werk der romantischen Vorstellungskraft, dessen Ziel es ist, "the Hearts affections" zu ergründen. Dass er wenig Interesse an Aristoteles, Vergil, Dante oder Kant hatte, spricht auch nicht gegen ihn, sondern vergrössert eher unsere Bewunderung. Denn Dickens erfand kraft seiner Weite eine menschliche Welt, die mit ihrer an Umfang und Reichweite rivalisiert, wenn auch nicht an Gewandtheit und vermittelter Absicht. Er hat sie, wie auch immer, *erfunden*, und Erfindung ist nicht Erfahrung.

Doch der Kategorisierer Thomas Hardy wirft sogar noch ein schwierigeres Problem als Dickens auf. Zum Beispiel hat sein *Jude the Obscure* viele Merkmale mit den Romanen George Eliots gemeinsam. Und ich habe zusätzliche Merkmale zu ihren provinziellen englischen Schauplätzen, ihrem rückwärts-gewandten Blick auf ein früheres Zeitalter, ihren Gebrauch des Dialekts und anderer realistischer Techniken im Kopf. Wie in Eliots Romanen über Erfahrung verwebt Jude inmitten seines Plots von Leidenschaft und Bildungssystemen von evokativen Symbolen, die vom Christentum und der klassischen Tradition vorgezeichnet worden waren. Hardy, der ein langes und system-

atisches, wenn auch irgendwie grobes philosophisches Gedicht entwarf, konnte nicht wie Dickens, unaufmerksam gegenüber der Tradition von Denkern, die wir häufig evoziert haben, sein.

Naturalismus selbst entwickelte sich, wie uns von denen gesagt wird, die diesen Begriff favorisieren, aus Anliegen von Marx, Darwin und Spencer, und Hardy kannte sie gewiss. Wie kommt es dann, dass auch er von der Literatur der Erfahrung ausgeschlossen wird? Dieses Mal rückt ein persönliches Urteil ins Bild. Denn Hardys Denken scheint mir nicht reflektiv, sondern instinktiv zu sein, seine Theologie begrenzt zu einer kosmischen Ironie, seine Sichtweise der Welt ein Produkt romantischen Pessimismus<sup>7</sup> und begrenzt durch einen Mangel an philosophischer Reflektion. Nicht überraschend, ist er eine populärere Figur als F.H. Bradley, aber es ist Bradley, der sich mit Erfahrung beschäftigt, nicht Hardy.

Wir könnten hier kurz pausieren, um die Begriffe "romantisch" und "realistisch" neu betrachten. Obwohl sie sich durch ihre Geläufigkeit eingebürgert haben und unvermeidlich geworden sind, ist keiner sehr akkurat oder leicht definierbar. Man könnte daselbe über "auf Erfahrung beruhender Literatur" sagen, aber dieser Begriff ist wenigstens philosophisch legitimiert. Es gibt keine Philosophie der Romantik oder des Realismus. Da beide Gruppen von Literatur und das schliesst die gesamte hohe europäische Tradition des neunzehnten Jahrhunderts mit ein—in dem Ausdruck Literatur der Erfahrung<sup>7</sup> eingerahmt sind, würde ich vorschlagen, es zu erlauben, "Romantik," "Realismus" und den ähnlich problematischen "Symbolismus" zu erzetzen.

Im Gegensatz zu Byron und Eliot, die fast ihr ganzes Leben unverheiratet waren, war Tennyson, wie Milton durch und durch häuslich. Im Gegensatz zu den romantischen Dichtern war er wirklich beliebt, ein Dichter der *kollektiven Erfahrung*. Um eine bedeutsame Position unter den Viktorianern zu erreichen, versetzte er sich zurück in frühere Zeiten, verschiedentlich in das mythische Griechenland des Tithonius, das legendäre Britannien Arthurs, seine eigene *persönliche Vergangenheit* oder in eine allgemeine Vergangenheit, die er nostalgisch durch konservative Werte und die traditionelle Kultur beschreibt. Whitman beneidete Tennyson wegen seines demokratischen Anspruchs, aber versagte völlig, die cleveren Einsichten des poeta laureatus zu begreifen: In Angelegenheiten des Geschmacks sind die Völker anti-demokratisch. Tennyson sprach sie an durch seine emotionale *Wiederefabrung* der Vergangenheit, teilte sie mit ihnen, wie es Vergl mit seinem Publikum tat, seine eigene emotionale Antwort auf eine *kollektive Vergangenheit*, die sie selbst nicht in der Lage waren, wiederzugewinnen. Wieder wie Vergil, spricht er zu drei Audienzen: seinen heroischen Vorfahren, seiner zeitgenössischen Welt und zu seinen zukünftigen Lesern. Whitman spricht effektiv nur zu den zweiten und dritten von diesen—obwohl die Vedischen Sagen immer noch gehört werden könnten.

Wie George Eliot ist Tennyson ein ernsthafter Denker, eine Berufung, die grösstenteils von seinen nachgeborenen Lesern übersehen wurde, jedoch nicht von seinem Zeitgenossen John Stuart Mill. „Jeder grosse Dichter,“ sagt Viktorias führender Philosoph (er schreibt einen Rückblick über ihn in *In Memoriam*), „jeder Dichter, der die Menschheit beträchtlich oder permanent beeinflusst hat, war ein grosser Denker; hatte eine Philosophie, auch wenn er sie vielleicht nicht bei diesem Namen genannt hat.“ Was war es, worüber Tennyson nachgedacht hat? Ueber kollektive Geschichte in Beziehung zu seiner persönlichen Geschichte, in Kürze, über Erfahrung in dem Sinne, den sie für einen postromantische Mann hat, mag er Hegel oder Carlyle sein. Ich würde behaupten, dass Tennyson nicht weniger ein Denker als diese ist. Um ökonomisch und zweckmässig zu sein, konzentrieren wir uns auf ein einzelnes Werk, „Ulysses,“ und dessen Umgang mit unserem eröffnenden Thema: die homerische Tradition der Erfahrung, die Tennyson, wie wir sehen werden, sowohl weiterführt als auch unterminiert.

In den abschliessenden Zeilen von „The Lotus Eaters,“ ein Gedicht, das das Hauptobjekt unserer Untersuchung vorwegnimmt, schreibt der Dichter:

slumber is more sweet than toil, the shore  
Than labor in the deep mid-ocean, wind and wave and oar;  
O, rest ye, brother mariners, we will not wander more.

Hätten wir nicht den Rest des Textes, könnten wir uns fragen, wer spräche, Odysseus oder Aeneas? Ein englischer Seemann des neunzehnten Jahrhunderts oder Tennyson selbst? Die Zeilen erwidern vier getrennte Vorgänge, in denen man sich jede dieser vier Figuren abwechselnd vorstellen kann. Aber alle vier sprechen auf einmal, sobald der Leser es liest.

Von einer kleinen homerischen Episode aus, die er 1832 *erweitert* (mit Hilfe von Spenser und Lukrez) und 1833 kehrt er zurück zum vollständigen Homer, den er verdichtet (mit Hilfe von Vergil und Shakespeare). Hier erfindet er einen Prolog zu Dantes berühmter Episode in Inferno 26. Nachdem ein Hamlet-ähnlicher Ulysses zu seiner Frau zurückkehrt, sagt er: „I cannot rest from travel; I will drink life to the lees.“ Es war eine vergiftete Tasse, wie wir uns erinnern, die Shakespeares Everyman (Hamlet) tötete und Rastlosigkeit war es bei Dante. Aber Erfahrung, wie Literatur, ist fortlaufend; die Vergangenheit, alles, was er „enjoyed greatly,“ „suffered greatly“ muss Ulysses zurücklassen, obwohl sein Sensorium („viel hab ich gesehen und erfahren“), als eine Art Lockeanische Erfahrung beibehalten werden könnte. Nachdem er weiter Homers Inbegriff der Odysseischen Erfahrung universalisiert, lässt Tennyson in einer einzigen Zeile kantianische Vorspiels zu seiner eigenen Definition von Erfahrung Ulysses philosophisch ausrufen: „Ich bin Teil von allem, das ich gesehn habe.“ Sein Held fährt weiter fort:

Yet all experience is an arch wherethrough  
Gleams that untraveled world whose margin fades  
Forever and forever when I move.

Nicht nur ist die Erfahrung fortlaufend, sie ist auch niemals vollständig. Man könnte an die komische Antwort des Ginés de Paramonte denken, als er gefragt wird, wann sein *Leben des Ginés de Pasamonte* beendet sein wird: "Wie könnte es beendet sein? Ich bin immer noch am Leben." Wir lachen, aber dann reflektieren wir: Vielleicht ist das Leben, nach allem, unfähig, vollendet zu werden. Ausserdem, wenn wir unsere Erfahrung nur kennenlernen, indem wir über sie schreiben, was ist mit der Erfahrung, über die wir noch nicht geschrieben haben? Wie Cervantes in seiner Kritik des Pikaresken, so sagt Tennyson in seinen Meditationen über Homer etwas völlig Neues. Uebrigens bemerken wir, dass Tennyson von "aller Erfahrung" spricht. So weit für das ganze Projekt! Es ist alles unfassbar, impliziert er.

Wie der Esperantist hat Tennyson ein einfaches Englisch erfunden, das ihn für den Nicht-Muttersprachler des Englischen attraktiv macht und seltsamerweise auch für den Muttersprachler. Seine Vereinfachungen sind besonders bemerkenswert in seinen monosyllabischen Zeilen: "How dull is it to pause, to make an end." Die Erfahrung, diese Zeilen zu lesen, ist so ähnlich, wie die Erfahrung, diese Zeilen in eine andere Sprache zu übersetzen. Wir erinnern uns, dass "Ulysses" ein Gedicht ist, das aus einem griechischen Text stammt und über lateinische und italienische Texte ins Englische projiziert worden ist. Monosyllabische Phrasen sind auch wichtig: "Life piled on life," "When I am gone," "He works his work, I mine," "You and I are old." Jede Phrase taumelt am Rande semantischer Ambiguität. Manche von Tennysons am meisten erinnerte Phrasen sind auch monosyllabisch: "The long day wanes; the slow moon climbs," oder die letzte kumulative Injunktion "to strive, to seek, to find and not to yield."

Was hat dies mit *universaler Erfahrung* zu tun? Eine ganze Menge, doch wenn wir nicht alle Schriftsteller sind, sind wir doch alle Leser oder wenigstens Verbalisierer unserer eigenen Erfahrung. Wenn wir diese monosyllabischen Worte ernstnehmen: "life," "death," "fate," "time," "world," "will," "all," dann können sie uns erzählen, wie Tennyson sein Gedicht thematisiert, in Kürze, wie es ist, dass er "denkt." Sie können uns auch erzählen, auf welche Art er wünscht, wie wir Erfahrung überdenken sollten, in Beziehung zu "life," zu "death," zu "fate," und so weiter. Ist Erfahrung etwas, das man "hört" könnte? Wie ist ihre Beziehung zu Arbeit? "That which we are, we are," sagt der Poet in einem Satz, der lächerlich erscheinen könnte, wenn er von jemand anderem als Tennyson gesagt worden wäre. Aber nun, wenn wir sehen, wie er denkt, verstehen wir, dass er über die Beziehung zwischen Erfahrung und Existenz nachdenkt. Was meint "Ulysses," wenn er seine Seeleute als "Souls that have *toiled*, and *wrought*, and *thought* with me" bezeichnet? Im Sinne meiner Thesen—dass Tennysons Werk interaktiv ist—überlasse ich dem Leser statt einer Antwort sich selbst.

Wie in "Ulysses," wo er eine Perspektive aufrecht erhält, die sowohl persönlich als auch historisch ist, so balanciert Tennyson in seinen Anstrengungen in seiner Epik das Moderne mit dem Traditionellen. Sowohl *In Memoriam* als auch *Idylls of the King* beruhen auf früheren Modellen: sein Zyklus über Arthur auf Malorys Behandlung des Mythos; seine Elegie auf Dantes Gedicht über Erfahrung. Beide stellen die Erfahrung von Christus um, wie in Arthur "dead" aber "come again: he cannot die," wie in dem Vergleich von Arthur Hallam mit dem "strong Son of God." Tennyson selbst ist weniger ein Poet des Zweifels, als er sich ein zweifelndes Zeitalter hätte vorstellen können, er ist eher ein Dichter sublimer Christentums. Wie Dantes Werk beschreibt seines die Erfahrung von Verzweiflung, Reinigung und Erlösung. Wie in "Ulysses," wo Telemachus sich vorbereitet, die Erfahrung, seines Vaters fortzuführen, nach des letzteren Tod drückt Tennyson deutlicher sein Interesse an *Erfahrung über das Grab* hinaus aus. Nachdem wir gestorben sind, schliessen wir wieder an der Vergangenheit an oder bewegen uns in eine "untraveled world" der Zukunft? Tennysons Ulysses denkt über weitere Reisen nach, aber stellt sich auch eine Wiedervereinigung mit Achilles vor. Wie bei Eliot und Carlyle vor ihm führt Tennyson die Erfahrung auf ihre mythischen Wurzeln zurück.

Bei Browning—für uns, vielleicht sogar mehr als seine Zeitgenossen, der repräsentative Viktorianer—finden wir ein ähnliches Verständnis, ein Verweben der Arten, wodurch das neunzehnte Jahrhundert Realität neu begriff und ordnete: *Erfahrung, Vorstellungskraft, Geschichte*. Doch obwohl er von den Romantikern weit entfernt ist—in der Zeit, in der Kultur, im Aufenthaltsort, gehört Browning dennoch zu ihrer Gruppe, ein Dichter der Erfahrung *a fortiori*, halb Realist, halb sentimentaler Idealist und wurde wegen dieser Kombination sehr beliebt. Wie die Romanschriftsteller der Mitte des Jahrhunderts ist er im wesentlichen ein Dichter der Einbildungskraft, der seine florentinischen Maler wieder erschafft, seinen Graf von Ferrara, seinen Bischof, seinen Sordello, durch eine Historiografie, die er mit Flaubert, Tolstoi und Eliot teilt. Egal wie exakt sie ihr Gebiet erforscht haben, sind jedoch wieder sie noch Browning wirklich Historiker.

Browings dramatische Monologe, einmal auf Kurs gesetzt, segeln in Richtung ihres eigenen Schmelzpunktes ins Nichts (wie Frost zu Hause einen Eiswürfel auf seinen Ofen setzt), wo sie ihren Geist aufgeben, wenn ihre Substanz sich schliesslich in Luft auflöst. Einmalige Erlebnisse—energiegeladen, metaphorisch—gebieten über unsere Aufmerksamkeit immer genau deswegen, weil sie, ihre Darstellung, nicht wiederholt werden kann. Wenn wir nach Florenz zurückkehren, zu seinen Meistern der Renaissance, fahren Brownings Gedichte damit fort, wie er es beabsichtigte, in einen Shakespeareanischen Nebel zurückzugehen. Sie repräsentieren, in Kürze, nicht Geschichte, sondern ein neues Amalgam, so verschieden von Shakespeare wie

von unserer modernen Disziplin, der Kunstgeschichte, nichtsdestotrotz antizipiert es einige ihrer Grundzüge. Für Pound, für Yeats, für Eliot beinhalten sie eine permanente Faszination und belaufen sich auf einen tiefergehenden Einfluss, als im allgemeinen erkannt worden ist, trotz Pounds Anstrengung, seine eigene Verpflichtung an sie zu erklären.

Für Hegel ist Kunst, wie alles andere, untrennbar von Geschichte zu betrachten. Weniger als ein Einfluss auf Ruskin und Arnold, ist er eine Figur, dessen Denken ihres präfigurierte, hat er nichtsdestotrotz etwas zu unserem grösseren Problem, dem Partikulären und Universalen zu sagen, das erwähnt werden wollte, bevor wir mit diesen späten Viktorianern fortfahren. Um das zweite Epigrph vor diesem Essay aufzugreifen, könnten wir sagen, dass für Hegel das einzige Ding, das universal ist, alles ist. Obwohl er in der Erkenntnistheorie von Kant in Richtung des subjektiven Idealismus wegdriftet, ist seine Sichtweise von Erfahrung allumfassend. In einer allgemeineren Art antizipiert er, worauf sich Ruskin, Arnold und Pater, zusammen betrachtet, sich in ihrer Sichtweise von Erfahrung auf zu bewegen.

Dies ist nicht der Ort, auf die generellen Konturen der Werke dieser spätviktorianischen Denker zurückzublicken. Es reicht wohl zu sagen, dass die Geschichte der Kultur für jeden entscheidend ist, als ein Weg, die Entwicklung des englischen Denkens über Erfahrung weiterzubringen. Jedes Fortschreiten ist in seiner eigenen Art die allgemeine Integration der Erfahrung in die Geschichte. Ruskins dadurch, dass er sie sozial verantwortlicher macht, Arnolds dadurch, das er unsere vergleichenden Perspektiven verbreitert hat und Paters schliesslich dadurch, dass er insgesamt die Grenzlinie zwischen den beiden Prozessen auflöst. Jede dieser Personen geht in der Integration von Aesthetik in den Rest menschlichen Wissens weit über Hegel hinaus.

“Was wir tun müssen,” sagt Pater abschliessend in *The Renaissance*, “ist, für immer neugierig darauf zu sein, neue Meinungen zu testen und neue Eindrücke herauszufordern, niemals einzuwilligen in die oberflächliche Orthodoxie eines Hegels oder Comte, oder von uns selbst.” Pater stellt sich nicht so sehr einer neuen theorie entgegen, als dass er darauf beharrt, dass wir sie benutzen, um nach der Bedeutung des Lebens zu greifen, unsere Leidenschaft zu steigern und Erfahrung um der Erfahrung halber machen. Was aber trägt er—ausser von einem schon vergrösserten Sinn für ihre weltweiten Möglichkeiten—zu unserem Verständnis von Erfahrung bei? Einen Sinn, könnten wir sagen, von ihrer Vergänglichkeit, von ihrer Intermittenz, von ihrer Unbestimmtheit. Hiermit sagt er den Quantenphysiker vorher. “Die gesamte Möglichkeit der Erfahrung,” sagt Pater in seinem Resumee, “ist zwerghaft in der engen Kammer des menschlichen Geistes.” “Analysis,” fährt er fort, als ob er ein wissenschaftliches Labor errichtet hätte,

goes a step farther still and assures us that those impressions of the individual mind to which, for each one of us, experience dwindles down, are in perpetual flight; that each of them is limited by time, and that as time is infinitely divisible, each of them is infinitely divisible also; all that is actual in it being a single moment, gone while we try to apprehend it, of which it may ever be more truly said that it has ceased to be than that it is.

Nachdem er das Ich als “seltsam, fortwährend webend und umwebend,” definiert hat, erfasst Pater intuitiv die Anwendbarkeit dieser Figur auf die Natur selbst, warnt uns scharf, dass Erfahrung selbst eine gefährdete Spezies ist. “Nicht die Frucht der Erfahrung,” sagt er, abweichend von Hegel, “sondern die Erfahrung selbst ist das Ende.” Seine Position wird viele Figuren des folgenden Jahrhunderts beeinflussen, keinen direkter als den Dandy.

Nach einem Zeitalter politischer Revolution folgt ein Zeitalter sozialer Revolution; während des zwanzigsten Jahrhunderts hat sich eine dritte Revolution, die kulturelle, ihren Weg ins Bewusstsein gebahnt. Für vorwissenschaftliche Denker wie Alexis de Tocqueville war die dritte Revolution implizit in der zweiten enthalten; für Avantgarde-Denker wie Beau Brummel war sie implizit in der ersten enthalten. Brummel ist der erste Dandy im würdigen modernen Sinne, das ist der eines Mannes, der seine eigene Kultur entwirft, der sich selbst aus seinen eigenen Sitten heraus entwirft. Er ist eine Apotheose der demokratischen Menschen. Wenn wir alle gleich sind, nicht nur politisch und sozial, sondern auch kulturell, wie unterscheidet sich der Künstler von der durchschnittlichen Person?

Während der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts haben sich zwei Exzentriker, Charles Baudelaire und Walt Whitman, zum Dandy gemacht, mit dem Ziel ihre eigene Zentralität zu bilden. Beide verdanken Byron viel. Zu manchen Zeiten übernahmen sie beide seine Kleidung, Baudelaire täuschte das Auftreten des edlen Dekadenten vor, Whitman, im selben Kostüm, die Haltung des demokratischen Selfmademan. Baudelaire erwählt das urbane Böse als sein Thema (*Les Fleurs du mal*, 1857), Whitman die gesunde Natur als das Seine (*Leaves of Grass*, 1855). Untereinander teilten sie Gut und Böse auf, zwei universale Arten von Erfahrung. In der englischen Tradition ist der bedeutendste Nachfolger von Brummel und Byron, von Baudelaire und Whitman, Walter Paters Student Oscar Wilde. An unserem dramatischen Streit beteiligt er sich mit einer Antwort auf die Frage “Wie kann man Erfahrung haben, ohne über sie zu schreiben?” Dadurch, dass man aus sich selbst ein Kunstwerk macht, entgegnete Oscar Wilde. Den Part eines *objet d'art* bekleidend und allein kraft der Reputation seines Geistes zieht Wilde im Alter von siebenundzwanzig durch Amerika, hält an jedem Aufenthalt seine einzige Lesung über die Wichtigkeit des häuslichen Mobiliars. “Wir verbachten unsere Tage damit, das Geheimnis des Lebens zu suchen,” liest es sich nahe des letzten Satzes. “Also,” endet es, “Das Geheimnis des Lebens ist Kunst!” Wilde hat Paters Lektion gemeistert.



Er fährt fort zu schreiben, obwohl seine Dandy-Persönlichkeit und sein verbaler Geist sich als unvergesslicher als seine Verse oder Prosa erweisen sollten. Sein brillantes *The Importance of Being Earnest* lehrt uns auch die genau entgegengesetzte Lektion: Die Wichtigkeit, etwas anderes, als das eigene Ich zu sein; darüber, aufrichtig zu sein beim Abtun der Aufrichtigkeit. Bezeichnenderweise ist sein bestes Werk ein *Theaterstück*: Für Wilde war das Leben eine dramatische Aufführung. Damit nahm er Charlie Chaplin, Marcel Duchamp und Harry Crosby vorweg. Der erste von diesen erschuf von sich selbst das einzige Bild, das im universalen Reiz mit dem Image von Mickey Mouse rivalisieren kann; der zweite machte aus Stille und Inaktivität Arten von Aktivität und Ausdruck, die Rimbauds Entscheidung wiedergeben, mit dem Schreiben im Alter von neunzehn Jahren aufzuhören. Der dritte, im Paris des Picasso lebend, brachte es zur Reputation eines Künstlers ohne ein Künstler zu werden. Jeder hat eine Myriade Nachfolger. Wir müssen uns erinnern, dass nicht alle Dandys unvergesslich sind. "Das eigene Ding zu machen," wurde nun zur Standardprozedur für Jeden.

An der Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert wird, was ein radikaler Ansatz war, die Literatur der Erfahrung, plötzlich zur Konventionalität. Von aller gültigen Literatur wird von da ab angenommen, dass sie auf erfahrung beruht. Wir bekommen einen Begriff dieser Versteinerung der lebenden Kreatur in einer Charakterisierung von Conrad von 1899 über sein eigenes Werk aus diesem Jahr. "*Heart of Darkness*," sagt er, "ist auch Erfahrung, aber es ist Erfahrung, die ein bisschen . . . über die eigentlichen Fakten des Falles erweitert worden ist." Dass eine degradierte Erfahrung, die in der Theorie dieses Anwenders seiner Ansicht nach die philosophische Erfahrung zurücksetzt, ist aufschlussreich. Für was wird Erfahrung "über die eigentlichen Fakten hinaus erweitert," wenn nicht wieder für den Roman, der bald zu einer Erzählung der romantischen Einbildungskraft wird, wenn nicht schon lange zur literarischen Standardkost.

In der Zwischenzeit, an der philosophischen Front, regt Yeats, obwohl selbst kein Philosoph, zu der Herausforderung an, wie Pater es getan hatte, etwas zum Diskurs beizutragen. Eine Dekade nach Conrad wird er in einem Tagebucheintrag fragen: "Ist nicht Leben Kampf der nackten, unbewaffneten und ängstlichen Erfahrung, die aber unsterblich ist gegenüber generalisierenden Gedanken?" Sein Gefühl ist wieder eine Popularisierung, hier im Kampfe der ersten romantischen Idealisten, über das orthodoxe Denken der Aufklärung hinwegzukommen. Einerseits ist Yeats hinter den Zeiten zurück, aber dadurch, dass er dem allgemeinen Leser schmeichelt, führt er ihn in die Welt der fortgeschrittenen Ideen. Während er die Verkagerung der Erfahrung in die Geschichte im neunzehnten Jahrhundert rekapituliert, fügt er hinzu, dass "persönliche Geschichte ds Entgegengesetzte zur Weltgeschichte ist. Wir sehen alle Künste und Gesellschaften von der Erfahrung her kommen, das müssen

wir sagen, nicht mit dem, was wir ihre 'Resultate' nennen, die Verallgemeinerungen sind, sondern mit ihrer Präsenz, ihrer Energie." Geschichte ist das für Yeats und *contra* Aristoteles Verallgemeinerung; für ihn und seine modernistischen Kollegen war ihre Neubelebung, ihre erneute Wiedergabe als Erfahrung die festgelegte Aufgabe sein. "Jede Kunst, die gut ist," beschliesst Yeats, "ist Erfahrung, jede populäre, schlechte Kunst Verallgemeinerung." Die flüchtige Idee, festgehalten, hat sich zu einer Doktrin verhärtet.

Während der frühen Jahre des Jahrhunderts übernehmen in London zwei Amerikaner die Führung des modernistischen Programms. Ezra Pound richtet sich nach Walter Pater, zeigt uns in der Praxis, wie man Geschichte erfahrbar macht und wie Erfahrung geschichtlich. Sein jüngerer philosophischer Komplize erweitert in seiner Dissertation über F.H. Bradley die hohe Doktrin der Erfahrung aus. Er identifiziert das Problem in Kants erstem Schritt, wenn wir einmal die Welt in Subjekt und Objekt geteilt haben, beobachtet er, können wir nie mehr zu einem einheitlichen Wissen oder Erfahrung zurückkehren. Kant hatte schon, als eine Konsequenz des Humeischen Skeptizismus, dass das, was wir erfahren, das Ding-an-sich ist und hatte schliesslich angefangen, sich auf die Kategorien zu konzentrieren, von denen er fühlte, dass sie unser Denken determinieren und irgendwie realer als Realität sind. Bradley untersuchte den subjektiven Idealismus von Hegel und Nietzsche nur, um sich laut zu fragen, ob etwas wie das Subjekt tatsächlich in unserem Denken erscheint. Dann geht er zurück, um Kants Kategorien in Frage zu stellen, um den Vater des modernen Denkens zu verspotten, dass er uns vor dem Aberglauben nur dadurch gerettet hat, indem er noch mehr Aberglauben erschuf. Am Standard von Bradley ist Pater rückwärtsgewandt, sein Traum von einer echten Welt, die aber nichts als wieder Coleridges wesentliche Einbildungskraft ist, in der neuen Gestalt des subjektiven Idealismus. Bradley beabsichtigt, das eigentliche Konzept des Ichs zu dekonstruieren.

Hierin folgt Eliot ihm. Stellt die romantischen Dichter genau wie ihre philosophischen Gegenspieler in Frage, er bewegt sich über die idealistische Epistemologie hinaus, um zu behaupten, dass wir Realität nur durch *unmittelbare Erfahrung* erhalten, deren Priorität über Objekt und Subjekt er beteuert. Die Zeit entlassend als nicht kontinuierlich und deshalb illusorisch, ergänzt er Bradleys Auflösung des Subjekts mit seiner eigenen des Objekts. In diesem Prozess vernichtet er Ich und Seele. Die einzige weitere philosophische Bewegung, die bleibt, ist die existenzialistische. Sartre schlägt vor, dass wir nicht mit der Essenz, sondern mit der Existenz selbst beginnen sollten. Wir arbeiten immer noch die Probleme dieser Aussage heraus. Bis wir klar sehen, wo wir angekommen sind, können wir diese Schule des Denkens nicht vertrauensvoll auf die zeitgenössische Literatur mit ihren Entwicklungen anwenden. Bis jetzt verstehen wir kaum die Bedeutsamkeit des Modernismus, viel weniger, als die späteren Bewegungen.

**ஓவ்வொரு நொடியும்  
ஓவ்வொரு, 2.  
தமிழாக்கம்: இரா. சுவாமிநாதன்**

இறைவன் தனது பணியான் மோசஸ்ஸுக்குக் கட்டளையிட, மோசஸ் ஜோஷுவாவுக்குக் கட்டளையிட்டார். அவரும், மோசஸ்ஸுக்கு இறைவன் இட்ட கட்டளைகள் அனைத்தையும் நிறைவேற்றினார். அதனால் எல்லா நிலத்தையும், மலைகளையும், நாட்டின் தெற்குப் பகுதி முழுவதையும், பள்ளத்தாக்கு, சமவெளி மற்றும் இஸ்ரேலின் மலைகளையும் தனதாக்கிக் கொண்டார்.

செயர் வரை பரந்து கிடக்கும் ஹலக் குன்று, மற்றும் லெபனான் பள்ளத்தாக்கிலுள்ள ஹொர்மன் மலையடிவாரத்தில் உள்ள பால்கால் வரையுள்ள பகுதிகளைத் தனதாக்கிக் கொண்டார். அந்நாட்டு அரசர்களைச் சிறைப்படுத்திய பின் அவர்களைத் தாக்கிக் கொன்றார்.

நாங்கள் டெல் அவிவ் நகரை விட்டு ஜோடியான் மலைகளை நோக்கிச் சென்று கொண்டிருக்கிறோம். எல்லாவற்றையும் கண்டுபிடித்த ஒருவனைப் போற்ற நான் பூகோளத்தைப் புகழ்ந்து பாடுகிறேன் (கில்கமெஷ்). எங்களது வழிகாட்டி விரித்துக் காட்டும் வரைபடத்தப் பார்க்கிறோம்: பசுமையான கடலோரச் சமவெளி, உயர்ந்து நிற்கும் வெண்ணிறக் குன்றுகள், பழுப்பு வண்ணப் பாலையனம். எல்லாவற்றிலும் அனுபவம் உள்ளவனைப் பற்றி. ஜோர்டான் ஆற்றை எல்லையாய்க் கொண்டு மரணக் கடலில் விழும். நான் எல்லாவற்றைப் பற்றியும் பாடுவேன். எங்களது இடது பக்கம் விவலியக் கதைகளில் குறிப்பிடப்படும் திராட்சைத் தோட்டங்கள். அவற்றைக் கடந்து செல்கிறோம். இறுதியாக அவர் உலகத்தைத் தேடினார். எங்களது வலது புறம் ஆலிவ் தோப்புகள். அனைத்தையும் அனுபவத்தில் அறிந்தவர்; பூரண ஞானம் பெற்றார். ஆலிவ் மரம் 2000 ஆண்டுகள் வாழக் கூடியது என்று சொல்கிறார்கள். எது இரகசியமோ, புதிரானதோ அதைக் கண்டுபிடித்தார்; காலங்களின் கதையை பெருவெள்ளப் பெருக்கிற்கு முன்னதாகவே கொண்டு வந்தார். தொடுவானத்தில் எங்கள் பாதை கிடியான் குன்றில் மறைகிறது. நெடுந்தூரம் இங்கும் அங்கும் பயணித்தோம், களைப்போடு எல்லாவற்றையும் எதிர்ப்பின்றி ஏற்றுக் கொண்டு. ஜோஷுவா பார்த்த கதிரவனும் நிலவும் அசையாமல் அங்கே நிற்கின்றன. அவர் தனது கடின உழைப்பை நினைவுச் சின்னமாக கல் ஒன்றில் செதுக்கி வைத்துள்ளார்.

இராணுவத்தை நினைவூட்டும் வகையில் அமைந்துள்ள இந்தப் பள்ளத்தாக்கில் அத்தி மரங்கள் அழகாகப் பூக்கத் தொடங்கியுள்ளன. அவர் யுரக் சுவற்றையும் புனித இயன்னாவின் ஆட்டுபட்டியையும் மற்றும் பழமை வாய்ந்த கருவூலத்தையும் கட்டினார்.

ஒரு காலத்தில் பள்ளத்தாக்கைப் பாதுகாத்த ரோம் நகரத்தின் இடிபாடுகளுக்கிடையே செல்கிறோம். அதன் சுவரைப் பார்; செம்புக் காப்பு போல் உள்ளது. போர் நடந்த கொத்தளங்களை உற்று நோக்கு. அவற்றிற்கு நிகராக எதுவுமே இருக்க முடியாது. அதன் நுழை வாயிலைக் கடந்து இயன்னாவை நோக்கிச் செல். அதுதான் இஸ்டாரின் உறை விடம். எதிர் காலத்தில் தோன்றும் எந்த மன்னனும், மனிதனும் அதற்கு இணையாக முடியாது. நாங்கள் அழிந்துபோன காடுகள் வழியாகச் செல்கிறோம். யூரக் சுவர் மிது ஏறிச் சென்று, அதன் அஸ்திவாரங்களைக் கூர்ந்து நோக்கு. அவை ஏழு ஆலோசகர்களால் நிறுவப்பட்டவை. சமீபத்தில் ஏற்பட்ட தீயினால் அங்கு இருந்த 2,000,000 மரங்கள் நாசமாகி விட்டன. அந்த நகரம் ஒரு மைல் சு

ற்றளவு உள்ளது. ஒரு மைல் சுற்றளவில் பழத்தோட்டங்கள்; ஒரு மைல் சுற்றளவில் களிமண் குழிகள்; ஒரு மைல் சுற்றளவில் இஸ்டாரின் ஆலயம்.

1948-ல் நடந்த விடுதலைப் போரில் சேதப் படுத்தப்பட்ட டிரக்கு வண்டிகளின் சிதைந்த பாகங்களைப் பார்க்கிறோம். செப்புப் பட்டயப் பெட்டியைத் தேடு; பின்னர் வெண்கலப் பூட்டைத் திற; கதவைத் திறந்து இரகசியத்தைக் கண்டறி. இந்த இராணுவ வண்டிகள் துருப்பிடித்த சிவப்பு வண்ணம் பூசப்பட்டுள்ளன. நீலக்கல் பட்டயத்தை எடுத்துப் படி. நினைவுச் சின்னங்களாக விடப்பட்டவை. அவைகள் கில்கமெஷின் நினைவுச் சின்னங்களாக விட்டுச் செல்லப்பட்டவை; அரசர்களைவிடமிக உயர்ந்த மாவீரன், துன்பத்தை ஏற்றுக் கொள்பவன். உரக்குவிற்குப் பிறந்த நாயகன்; மிக்க வலிமை வாய்ந்த சுவரையும் தகர்த்தெறியும், ஆற்றல் கொந்தளிக்கும் வெள்ளப் பெருக்கைப் போன்றவன்.

பாதையின் எதிர்ப்புறம் இளஞ் சிவப்புநிற பாதாம் மரங்கள் பூத்துக் குலுங்கி நிற்கின்றன. மலைக் கணவாய்களை எவர் திறந்து விட்டாரோ, சமுத்திரங்களைக் கடந்தவர் எவரோ, உலகின் விளிம்புகளை பார்வையிட்டவர் எவரோ. நாங்கள் செங்குத்தான பகுதியில் ஏறிக் கொண்டிருக்கிறோம். இளங்கதிர் தோன்றும் இடம் வரை. கதிரவன் எங்கள் கண்களிலே. பெருகி வரும் மானிட இனத்தின் மன்னர்களிடையே இவனுக்கு இணையாக ஒப்பிடும் வகையில் எவருமே இல்லை.

அறுபது மைல் தூரம் கடந்தவுடன், அவர்களிடம் இருந்த சொற்ப உணவை உண்டாக்கள். தொன்னூறு மைல் கடந்தவுடன் இரவுப் பொழுதைக் கழிக்கத் தங்கினார்கள். எல்விஸ் கிங்கின் நினைவாக உள்ள தி எல்விஸ் இன் ஆப் ஜெருசலேம் என்ற விடுதியில் ஓய்வெடுக்கப் பயணத்தை நிறுத்தினோம். அமாவாசையிலிருந்து பவுர்ணமி வரை பகல் நேரங்களில் மட்டும் நடந்து நூற்று ஐம்பது மைல் தொலைவைக் கடந்தார்கள். எல்விஸ் பிரிஸ்லி தனது ரோல்ஸ் ராய்ஸ் காரின்முன் தோன்றினார். இறுதியாக, லெபனான் வந்தடைந்தார்கள். எல்விஸ் நீலம் மற்றும் வெண்ணிறம் பின்னிய ஆடையில், தங்க மயமாகக் காட்சி அளித்தார். அவர்கள் ஷமாஷின் முன்பாக ஒரு குழி தோண்டி, தங்கள் தோல் பைகளில் நீரை நிரப்பினார்கள். நாங்கள், தங்கத்தால் ஆன நம்மைப் படைத்த மன்னரின் மிகப் பெரிய சிலை அருகே நிற்கிறோம். கில்கமெஷ் மலையருகே சென்று பின்வருமாறு கூறினான்: "எனக்கொரு கணவைக் கொண்டு வாருங்கள்." அவனது கருப்பு நிற கிட்டார் இசைக் கருவி அவனது கால்மீது சாய்ந்து கிடந்தது.

அவன் தனது அழுக்கான தலைமுடியைக் கழுவினான். சேணத்தையும் தூய்மைப் படுத்தினான். நாங்கள் நுழைந்த உணவு விடுதியின் சுவர்கள்கூட எல்விஸ்சின் நினைவையே சுமந்து நிற்கின்றன (ஓவியங்களாக). அவன் நீண்ட அங்கியை அணிந்திருந்தான். அதன்மேல், இடுப்பைச் சுற்றி ஒரு துணிக் கச்சை கட்டியிருந்தான். ஒலிபெருக்கியிலிருந்து. தலையில் கிரீடத்தை அணிந்து கொண்டான். "என் நீலவண்ணக் காலணிகளே விலகிச் செல்லுங்கள்" என்ற பாடலிசை காற்றில் மிதந்து வந்தது. இஸ்டார் இளவரசி அவன் அழகைக் கண்டுகளிக்கப் பார்வையை உயர்த்தினாள். வெண்கலச் சிலைகள் மன்னர் மன்னரை அடையாளம் காட்டின. "கில்கமெஷ், என்னிடம் வா; எனது காதலனாயிரு," என்று அவள் கத்தினாள். எல்விஸ் மது அருந்துமிடத்தில் நின்று கொண்டிருக்கிறார். "நீ எனது கணவன் ஆகலாம்; நான் உனது வாழ்க்கைத் துணைவி யாவேன்". எல்விஸ் ஒரு மேசையருகே அமர்ந்து கொண்டு, மற்றவர்களைத் தன்னிடம் வருமாறு அழைக்கிறார். "உனது அன்புப் பரிசு

ப் பழத்தை எனக்கு வழங்கு". சுற்றுலாப் பயணிகள் எல்விஸ் கிங் அருகே நின்று புகைப்படம் எடுத்துக் கொள்கிறார்கள்.

தங்கத்தால் ஆன சேணத்துடன் கூடிய மாணிக்கத் தேரை உனக்குப் பரிசளிப்பேன். நட்சத்திரக் கற்கள் பதித்த இளஞ் சிவப்பு நிறத் திரைச் சீலையின் பின்னணியில். எனது இல்லத்தில் நீ நுழையும் போது, வாயிற்படி உனது பாதங்களை முத்தமிடும். எல்விஸின் புகைப் படங்கள். "மன்னர்கள்." சீருடையில். "பிரபுக்கள்." கடற்கரையில். "இளவரசர்கள்." மிதிவண்டியில் பயணம். "உன் முன்னே மரியாதை செலுத்தும் போது தலை குனிவேன்."

செய்தித் தாள்களிலிருந்து கத்தரிக்கப் பட்ட குறிப்புகள். மலையிலும், பள்ளத்தாக்கிலும் உள்ள பசுமையான தாவரங்கள் உனக்குத் தேவையான விளைபொருள்களைக் கொடுக்கும். "எல்விஸ்." உனது வெள்ளாடுகள் ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு முறையும் மூன்று குட்டிகளை ஈன்றெடுக்கும். பழங்காலத்துக்குப் பின்னால் இருக்கும் உண்மை. உனது செம்மறி ஆடுகள் ஒவ்வொன்றும் இரட்டைக் குட்டிகளை ஈன்றெடுக்கும். "அவன் இறந்த இரவு காதல் அமுதம் இஞ்சிச் சாறாய்ச் சுவைத்தது." மூட்டை சுமக்கும் உமது கழுதைகள் கோவேறு கழுதைகளை முந்திச் செல்லும்; குதிரைகள் தேரோடு ஓடும்; எருதுகள் போட்டியின்றி நகத்தடிகளோடு ஓடும். கிங் வருகிறார். கில்கமெஷ் இளவரசியிடம் சொன்னான்: "உன்னிடம் மட்டும்." "உனக்கு அளிப்பேன்." ஒலிபெருக்கியில் மயக்க நிலையில் இருக்கும் கூட்டத்தின் அலறல்கள். தேகத்திற்குத் தேய்க்கும் எண்ணெய், மற்றும் ஆடைகள். "எல்விஸ் இதற்கு முன்பு எப்பொழுதும் இல்லாத வகையில் தனது திறமையைக் காட்டப் போகிறார். " "ஏல் மதுபானம் மன்னர்களுக்கே உரியது."

"ஓ, கில்கமெஷ்! உனது காதல் கிழத்திகளில் நிலைத்து நின்றவன் யார்?" கலகப் பாடல். "உனது வைப்பாட்டிகளில் சுவர்க்கத்தை அடையும் நிலையைப் பெற்றவர் யார்?" "ஹார்ட் பிரேக் (இதயத்தை தகர்க்கும்) உணவு விடுதி." "ஆகையால் உனது வலிமையை அனுபவிப்போம்." "சிறை வீட்டுப் பாறை" (ஜெயில் ஹவுஸ் ராக்). "கையை நீட்டி எங்கள் பிறப்பு உறுப்புகளைத் தொடு." சாளரத்திற்கு வெளியே கதிரொளியில் மூழ்கிய பாறைப் பகுதி. கவனம் சிதறியதால், கில்கமெஷ் பைன் (ஊசி இலை) மரங்களை உற்று நோக்கியவாறு நடக்கிறான். இங்கும் அங்கும் வளரும் புதர்களும் கூம்புக் காய்ச் செடிகளும் மென்மையாக மண்டிக் கிடக்கின்றன. மலைச் சாரலில் உயர்ந்து நிற்கும் ஊசியிலை மரங்களைப் பலமுறை உற்று நோக்குகிறான். அவற்றின் நிழல்கள் இதமாக உள்ளன. கீழே வளரும் செடிகளுக்குக் களிப்பைத் தருகின்றன. "எல்விஸின் புதிர் புனித மண்ணிலோர் இடம் பிடித்து." அவர்கள் காடுகளைப் பின்னிப் பிணைந்து கொண்டு, கடவுளோடு அங்கே தங்கினார்கள்.

இப்பொழுது ஜோஷுவா வயது முதிர்ந்து தளர்ந்து இருந்தார்; அவரிடம் கடவுள் சொன்னார் "நீ வயதாகித் தளர்ந்து போனாய். இன்னும் நீ உன் வசப்படுத்த வேண்டிய நிலம் நிறைய உள்ளது."

ஆகையால் இந்த அகன்ற நிலப்பரப்பை ஒன்பது இனத்தவருக்கு அவர்களது மரபுரிமை வழிச் சேரும் வகையில் பிரித்துக் கொடு.

இந்த நாடுகளைத் தான் இஸ்ரேலின் குழந்தைகள் களான் நிலப்பகுதியிலிருந்து மரபுவழியாகப் பெற்றார்கள். இது மதகுரு எவியஸார், நன்னின் மகன் ஜோஷுவா, இஸ்ரேலியர்களின் முன்னோர்களான இனத்தலைவர்கள், மரபுவழிச் சேரலுக்காகப் பிரித்துக் கொடுத்தார்கள்.

அந்த நாளில் மோசஸ் சத்தியம் கொடுத்தார்: உங்கள் பாதங்கள் பட்ட இந்த நிலமெல்லாம் உமக்கு உரிமையாகும்; மரபுவழிச் சேரும்; உம் குழந்தை

தகளுக்கும் உரியதாகும், ஏனெனில் நீவீர் முழுமையாக எம் கடவுளைப் பற்றி நின்றீர்!

நாங்கள் ஹீப்ரு பல்கலைக்கழகத்தின் மவுண்ட் ஸ்கோபஸ் வளாகத்தை கடக்கிறோம் இறைவனுக்கு இஸ்ரேல் மீது கடுங்கோபம் இருந்தது. பச்சை நிறப் பின்னணியில் இருந்த மஞ்சள் நிற எழுத்துகள் ஆசிரியர் மன்றம் என்பதை அறிவித்தன. அவர் அவர்களை காட்டுமிராண்டிகளுக்கு விற்றுவிட்டார்; அம்மோனின் பிள்ளைகளிடம் விற்று விட்டார். *போப் ஆண்டவர் எகிப்தில் பதற்றத்தைத் தணிக்க வேண்டும் என்று எதிர்பார்கிறார்* (இண்டர்நேஷனல் ஹெரால்டு டிரிப்யூன்). மேலும் அம்மோனின் பிள்ளைகள் ஜூடாவையும், பெஞ்சமினையும், எப்ரயம் குடும்பத்தையும் எதிர்த்துச் சண்டையிட ஜோர்டானுக்குச் செல்கிறார்கள். அதனால் இஸ்ரேலின் வேதனையும் மனக்கவலையும் அதிகமாயிற்று. நாங்கள் ஜேருசலேம் நகரை முழுமையாகப் பார்த்து இரசிக்க மேலேறி உயரச் சென்றோம்.

கெய்ரோ. இஸ்ரேலின் பிள்ளைகள் கடவுளைப் பார்த்துக் கதறினார்கள்: நாங்கள் உங்களுக்கு எதிராக பாவம் செய்து விட்டோம், ஏனெனில் நாங்கள் எங்கள் கடவுளை கைவிட்டு விட்டு, பாலிம்க்கு பணிவிடை புரிந்தோம். கவிகை மாட தேவாயலத்தின் தங்க கூண்டு மாடம் கதிரொளியில் மஞ்சள் நிறத்தில் பளபளத்தது. *"மோசஸ் சென்ற பாதையைக் கண்டறிய தனது புனிதப் பயணத்தைத் துவக்கிய போப் ஆண்டவர் எகிப்தை அடைந்து, பண்டை விவிலியக் கால அடையாளங்கள் மூலம் மதப்பிணக்குகளால் வரும் பதற்றங்களைத் தணிக்க விரும்பினார்."* கடவுள் இஸ்ரேலின் பிள்ளைகளிடம் சொன்னார்: நான் உங்களை எகிப்தியரிடமிருந்தும், அமோரிட்டிஸ் இடமிருந்தும், காட்டுமிராண்டிகளிடம் இருந்தும் உங்களை காப்பாற்ற வில்லையா? எங்களுக்கு மேலே ஒரு சாம்பல் நிற கவிகை மாடம் கம்பீரமாக எழுந்து நிற்கிறது. இந்த இடத்தில் தான் இயேசுவைச் சிலுவையில் அறைந்தார்கள். *"இரண்டாம் போப் ஜான் பால் பேட்ரியார்க் மூன்றாம் ஷென்னூதா, எகிப்தில் தேவான்றிய பழமைவாதக் கிறித்துவத் திருச்சபையின் தலைவர், எகிப்தின் முன்னணி இஸ்லாமிய அறிஞருமான அல் அஜாரின் மூத்த ஷேக் மகமது சையது தந்தவி ஆகியோருக்கு திரும்பத் திரும்ப அழைப்பு [back-to-back] விடுத்தார்."* நீங்கள் அழுது புலம்பினீர்கள், நான் உங்களை அவர்களிடம் இருந்து விடுவித்தேன். இருப்பினும் நீங்கள் என்னைக் கைவிட்டு விட்டீர்கள்; பிற கடவுள்களுக்குச் சேவை செய்தீர்கள். ஆகையால், இனிமேலும் உங்களை விடுவிக்க மாட்டேன். பள்ளத் தாக்கில் பழைய நகரத்தின் கவருக்குக் கீழே. அதன் எதிரே தான் ஆலிவ் மலை உயர்ந்து நிற்கிறது. *"எகிப்துக்கு வருகை தரும் முதல் போப் ஆண்டவர் இவர் தான்."*

தூய்மையான காற்று; தட்பவெப்பமும் நன்றாக உள்ளது. தற்பொழுது கிளியடைட்டவன் ஆன ஜெப்ஃதாஹ் தான் வலிமையும் வீரமும் உள்ளவன். அவன் ஒரு விபச்சாரியின் மகன். கிலீட் தான் ஜெப்ஃதாவைப் பெற்றெடுத்தான். *"79 வயது நிறைந்த போப் ஆண்டவருடன் எகிப்து குடியரசுத் தலைவர் விமான நிலையம் வந்தபோது சிவப்புக் கம்பள வரவேற்பு அளிக்கப்பட்டது. வெர்டியால் எகிப்தில் இயற்றப்பட்ட "அய்லா" என்ற இசை நாடகத்தோடு ஒன்றிய வெற்றி நடைபுடன் ஒரு இசைக்குழு போப் ஆண்டவரை வரவேற்றது."* வானம் தெளிவாக இருந்தது. கில்லெட்டின் மனைவி அவனுக்கு ஆண் குழந்தைகளைப் பெற்று கொடுத்தாள்; அவனது மனைவியின் மகன்கள் வளர்ந்தார்கள்; அவர்கள் ஜெப்தாஹ்வை முழு பலத்துடன் பிடித்துத் தள்ளிவிட்டு, அவனிடம் சொன்னார்கள்: "நம் தந்தையின் வீட்டில் உனக்கு எவ்வித சொத்துரிமையும் கிடையாது. ஏனெனில், நீ யாரோ ஒருத்

தியின் மகன்." தனது விமான நிலைய உரையில், சகிப்புத் தன்மையின் முக் கியத்துவத்தை வலியுறுத்திக் கூறும் பொழுது, "அமைதி உமக்குக் கிட்டட்டு ம்" என்ற அரபிய மொழிச் சொற்றொடரை மேற்கோள் காட்டினார்.

பஞ்சப் பொதி போன்ற மேகங்கள் தலைக்கு மேலே தவழ்ந்து செல்கின் றன. பின்னர் ஜெப்ஃதாஹ் தனது சகோதரர்களிடமிருந்து தப்பியோ டி தாப் நிலப்பகுதியில் குடியமர்ந்தான். அங்கிருந்த கர்வம் பிடித்த மனிதர்க ள் அவனுடன் சேர்ந்து கொண்டார்கள். "தீமை செய்வதும், வன்முறை மற்று ம் சண்டை சச்சரவை மதத்தின் பெயரால் ஊக்குவிப்பதும் அபாயகரமான முரண்பாடும், கடவுளுக்கு எதிரான குற்றமும் ஆகும்" என்று போப் ஆண்ட வர் எச்சரித்தார். சற்றுத் தொலைவில், மலையின் மீது வானுயர்ந்த கட்டிடங் கள். காலப் போக்கில் அம்மோனின் பிள்ளைகள் இஸ்ரேலுக்கு எதிராகப் போர் தொடுத்தார்கள். "அதற்குப் பதிலாக, ஈடுபாட்டுடன் கூடிய மத நல்லிண க்கப் பேச்சு வார்த்தையைப் பலப்படுத்த வேண்டும்." அவற்றில் மூன்று கட்டிடங்கள் வேலை முற்றுப் பெறாத நிலையில். "உலக மக்களின் நம்பிக்கைக் குச் சிறந்த அறிகுறியாகும்."

அது அவ்வாறு தான் நடந்தது. அம்மோனின் பிள்ளைகள் இஸ்ரேல் மீ து போர் தொடுத்த பொழுது, கில்லெட்டின் மூத்த பிள்ளைகள் ஜெப்ஹா தத்தைப் பிடித்துவர தாப் நிலப்பகுதிக்குச் சென்றார்கள். அவனிடம், "நீ எம்மிடம் வந்து, எமது படைத் தலைவனாய் இரு; அம்மோனின் பிள்ளை களோடு சண்டையிடு" என்று அவர்கள் சொன்னார்கள். கில்லெட்டின் மூத்த பிள்ளைகளைப் பார்த்து அவன் கேட்டான்: "எந்தையின் வீட்டிலிருந்து எ ன்னை வெளியேற்றினீர்கள்; உங்களுக்குத் துன்பம் வந்த போது எதற்காக என்னிடம் வந்தீர்கள்?" இங்கிருந்து ஆலிவ் மலையைக் கடந்து செல்கி ரோம், அதன் தேவாலயங்களையும், யூதர்களின் கல்லறைகளையும் பார்த்த வாறே. "சமீபத்தில் கிறித்துவர்களுக்கும் இசுலாமியர்களுக்கும் இடையே வெடித்த வன்முறை எகிப்திற்குப் புகழ் சேர்க்கும் பன்மைவாத நிலையைச் சோதிக்கும் வகையில் அமைகிறது. குறிப்பாக புத்தாண்டு தினத்தன்று தென் எகிப்தில் உள்ள கோஷெ என்ற கிராமத்தில் இசுலாமியர்களுக்கும், பண்டை ய எகிப்தில் தோன்றிய திருச்சபைக் கிறித்துவர்களுக்கும் இடையே நடந்த கைகலப்பு மோதலில் 19 கிறித்துவர்களும், 2 இசுலாமியர்களும் கொல்லப் பட்டார்கள்."

கிலீடன் மூத்த பிள்ளைகள் ஜெப்ஃதாஹ் இடம்: "ஆகையால் நாங்கள் உ ம்மை நாடி வந்தோம். நீ எம்முடன் வருவாயாக. அம்மோனின் பிள்ளைகளி டம் சண்டையிடுவாயாக! கிலீடில் வசிக்கும் அத்தனை பேருக்கும் தலைவனாய் இருப்பாயாக" என்று கூறினார்கள். அங்கிருந்து நேர்த்தியான வேலைப் பாடுடன் கற்களால் கட்டப்பட்ட ஹெராட் கோபுரத்தை நோக்கிச் சென்றோம்.

"தனது வரவேற்புரையில் திரு. முபாரக் அவர்கள் எவ்வாறு இயேசு கிறிஸ்து எகிப்தில் ஹெராட்டின் கொடுமைகளிலிருந்து தப்பிக்கத் தஞ்சம் கேட்டார் என்பதைப் போப் ஆண்டவருக்கு நினைவூட்டினார். அத்துடன் தனது நாடு எப்பொழுதுமே மத நல்லிணக்கத்தைப் போற்றத் தக்க வகையில் கடைப்பிடிப்பதாகவும் ஆணித்தரமாக எடுத்துக் கூறினார்." கிலீட்டில் இருந்து வந்த மூத்தவர்களிடம் ஜெப்ஃதாஹ் கேட்டான்: "நான் என் தாயகம் திரும்பி அம்மோனின் பிள்ளைகளுக்கு எதிராகப் போரிட்டு, இறைவன் அவர்களை என்முன்னே சரணடைய வைத்தால், என்னை உங்கள் தலைவனாக ஏற்றுக் கொள்வீர்களா?" நாங்கள் குறுகிய சந்துகள் வழியாக பயணத் தைத் தொடர்ந்தோம். "இப்பிரச்சனைகளில் உங்களது கருத்து மிகுந்த முக்கி

யத்துவம் பெறுகிறது" என்று போப் ஆண்டவரிடம் கூறினார். கிலீட்டைச் சேர்ந்த மூத்தவர்கள் ஜெப்ஃதாஹிடம் கூறினார்கள்: "நம்மிடையே இறைவன் தான் சாட்சி; நாங்கள் எங்கள் வாக்குப்படி நடக்காவிடில்." மோசஸ் உணவு விடுதி restaurant. "போப் ஆண்டவர் எகிப்தில் தோன்றிய தொன்மையான கிறித்துவச் திருச்சபையின் தலைவரையும், இசுலாமியத் தலைவர்களையும் தனித்தனியே சந்தித்தார். அவர்களும் அவரை அன்புடன் வரவேற்றனர்." அதன்பின் ஜெப்ஃதாஹ் கிலீட்டின் மூத்தவர்களுடன் சென்றான். அங்குள்ள மக்கள் அவனை தங்களடைய தலைவனாகவும், தளபதியாகவும் ஏற்றுக் கொண்டனர். ஜெப்ஃதாஹ் தனது உள்ளத்தைத் திறந்து மிஜீ பெவில் உள்ள கடவுள் முன்னே பேசினான். கிறித்துவர் குடியிருப்பை நோக்கிச் சென்றோம். "அவர் எகிப்தில் உள்ள கிறித்துவ சிறுபான்மையினரின் தலைவரான முன்றாம் ஷெனுதாவிடம் தான் எகிப்தை ஒரு 'புனித மண்ணாக' கருதுவதாகவும் அங்கே இருப்பதில் பேராணந்தம் அடைவதாகவும் கூறினார்."

அம்மோனின் பிள்ளைகளின் மன்னனிடம், ஜெப்ஃதாஹ் தூதுவர்களை அனுப்பி, "எம்மிடம் உமக்கென்ன வேலை? எம் மண்ணில் எம்மிடம் சண்டையிடவா வந்தீர்?" என்று கேட்டான். அம்மோன் நாட்டு மன்னன் ஜெப்ஃதாஹ் அனுப்பிய தூதர்களிடம் கூறினான்: "ஏனெனில் இஸ்ரேல் எங்களது மண்ணை கையகப் படுத்திக் கொண்டது, அவர்கள் எகிப்தை விட்டு வெளியே வந்தபொழுது ஆரோனிலிருந்து ஜாப்போக் வரை மற்றும் ஜோர்டான் வரையிலும். ஆகையால் அவற்றை யெல்லாம் அமைதியான முறையில் மீட்கப் போகிறோம்."

இறுதியாகப் புனித கல்லறை தேவாலயத்தை அடைந்தோம். "அவர் அல் அசார் பல்கலைக் கழக வளாகத்தில் உள்ள இமாம் தந்தவியின் இல்லத்துக்கு பயணித்த போது, பத்து பதினைந்து இஸ்லாமிய குருமார்கள் அவரைச் சூழ்ந்து கொண்டு, அவருடன் கைகுலுக்க ஆவலாக இருந்தார்கள்."

ஜெப்தா தனது தூதர்களை மீண்டும் அம்மோனின் மன்னனிடம் அனுப்பி வைத்தான்: "மோஓப் மண்ணை இஸ்ரேல் கைப்பற்ற வில்லை. அம்மோனின் மக்களையும் கவர்ந்து கொள்ளவில்லை. ஆனால் இஸ்ரேலியர்கள் எகிப்திலிருந்து வந்தபோது பரந்து அகன்ற பாழ் நிலங்களின் வழியாக நடந்து சென்று செங்கடலை அடைந்தார்கள். அங்கிருந்து கடேஷ்ற்கு வந்தார்கள். பின்னர் இஸ்ரேலியர்கள் ஈடோம் மன்னனிடம் தூதுவர்களை அனுப்பி, "உம்மை மன்றாடிக் கேட்கிறோம், உம் மண்ணை கடந்து செல்ல எம்மை அனுமதிப்பீர்" என்றனர். ஆனால் ஈடோம் மன்னர் அவர்களின் வேண்டுகோளுக்குச் செவி சாய்க்கவில்லை. அதேபோல் மோஓப் மன்னனிடமும் அனுப்பினார்கள். அவனும் உடன்படவில்லை. அதனால் இஸ்ரேலியர்கள் கடேஷ்ல் தங்கினார்கள்.

"தனியே சந்தித்த பின்பு, இருமதத் தலைவர்களும் கருத்தரங்கம் ஒன்றிற்க்காக அருகருகே அமர்ந்தார்கள்." நாங்கள் இயேசு சிலுவையில் அறையப்பட்ட இடத்தை அடைய குறுகலான படிக்கட்டுகளில் ஏறினோம். அவர்கள் பண்படாத நிலங்களின் வழியாகச் சென்றார்கள்; ஈடோம் மற்றும் மோஓப் நாடுகளின் மண்ணை ஓட்டிச் சென்று மோஓப் நாட்டின் கிழக்குப் பகுதி ஓரமாக வந்து ஆரோன் எல்லையில் கூடாரம் அடித்தார்கள். அது மோஓப் எல்லைப் பகுதிக்கு உட்படவில்லை; ஏனெனில் ஆரோன் தான் மோஓப்பின் எல்லைப் பகுதியாகும்.

வயா டொலோரோசாவின் கடைசிக் கட்டங்களைக் கடந்து செல்கிறோம்.

"பாலஸ்தீன மக்களிடம் நீங்கள் நெருக்கமாக இருப்பது எங்களுக்கு மகிழ்ச்சியைத் தருகிறது" என்று ஷேக் தந்தாவி போப் ஆண்டவரிடம் கூறினார்.



இது கடந்தவாரம் இஸ்ரேலுக்கு எரிச்சலூட்டிய பாலஸ்தீன விடுதலை இயக்கத்தோடு வாடிகள் செய்து கொண்ட ஒப்பந்தத்தை வெளிப்படையாகக் குறிப்பதற்கும்." இஸ்ரேலியர்கள் தமது தூதுவர்களை அமோரிட்டிஸ் மன்னன் சிஹோன் மற்றும் ஹெஷ்பான் மன்னனிடமும் அனுப்பி அவர்களிடம் "நாங்கள் எம்மிடத்திற்கு உமது நாட்டின் வழியாக செல்ல வேண்டும்" என்று மன்றாடிக் கேட்டனர். தனது கடல் எல்லை வழியாக இஸ்ரேலியர்கள் கடந்து செல்வதை சிஹோன் அனுமதிக்க வில்லை. அதற்குப் பதிலாக தனது மக்களை திரட்டி, ஜஹாஸ்ல் தங்கி, இஸ்ரேலிருடன் சண்டையிட்டான்.

நாங்கள் கிரேக்க பழைமைவாத தேவாலயத்தின் பகுதிக்கு வருகிறோம். அங்கிருந்த இயேசுவின் உருவையிலையின் இடுப்புப் பகுதியில் தங்கக் கச்சை கட்டப் பட்டிருந்தது, அவரது தலையைச் சுற்றியிருக்கும் புனித முள்முடி ஒளி வட்டமும் தங்கத்தால் ஆனது. "போப் ஆண்டவரின் வருகைக்கு நன்றி தெரிவிக்கும் வகையில் அடுத்த இலையுதிர் காலத்தில் ரோம் நகருக்கு செல்ல விருப்பதாக ஷேக் அறிவித்தார்."

சிஹோனையும் அவனது மக்களையும் கடவுள் இஸ்ரேலியர்களிடம் ஒப்படைத்தார். பின்னர் அவர்களை இஸ்ரேலியர்கள் தாக்கி, தோல்வியுறச் செய்தனர். அமோரைட்ஸ்களின் எல்லாப் பகுதிகளையும் அங்கு வாழ்ந்தவர்களையும் இஸ்ரேல் தனதாக்கிக் கொண்டது. அமோரைட்ஸ்களின் அனைத்துக் கடல் எல்லைப் பகுதிகளையும் தமதாக்கினர். ஆர்னானில் இருந்து ஜாபாக், மற்றும் பொட்டல் காட்டுப் பகுதிகளிலிருந்து ஜோர்டான் வரை தமக்கு உரிய தாக்கினர். மீண்டும் ரோமனிய சிலுவைப் போர் தேவாலயத்திற்கு இறங்கிச் செல்லும் போது, அழகிய பலவண்ணக் கலவையில் செய்யப்பட்ட சிலுவையில் ஏற்றப்பட்ட இயேசுவின் மாதிரி திருவுருவச் சிலைகளை கூர்ந்து நோக்கினோம். அவர் பாதங்களில் இன்னும் அந்த இரண்டு ஆணிகள். அவர்கள் அவரைப் பழங்கால துறவிகளின் மடத்திற்கு அழைத்துச் சென்று சிறப்பான வரவேற்பையும் ஒரு கட்டம் வரை அளித்தார்கள் (பிபிசி செய்தி).

இப்பொழுது இஸ்ரேலியர்களின் கடவுள் அமோரைட்டீஸ் நாட்டவரை இஸ்ரேலியர்களின் முன்னே நிறுத்தி "நீங்கள் அவர்களை ஆட்கொள்ளப் போகிறீர்களா" என்று வினவினார். குளித்த பின்பு. அவர் வாடிகனுக்கும் பழமைவாத திருச்சபைக்கும் நெருக்கமான உறவு இருந்ததை விரும்புகிறார், ஆனால் அவர்கள் ஒதுங்கி இருப்பதற்கே முக்கியத்துவம் தருகிறார்கள்.

உங்களின் கடவுளாகிய செமோஸ் நிங்கள் ஆட்கொள்ள, உமக்கு அளித்ததை ஏற்றுக் கொள்வீர்களா? உடலைச் சுற்றித் துணி கட்டப்பட்டது. போப் ஆண்டவரின் பிரார்த்தனைகள் மட்டுமே அவர்களது பிணக்கைத் தணிக்கப் போதுமானதாகாது. பாறையில் வெட்டப்பட்ட சுவக்குழியில் முதலில் (அவரது) தலை வைக்கப்பட.

எமது இறைவன் யாரை எம்முன்னே விரட்டியடிக்கப் போகிறாரோ, அவரையாம் ஆட்கொள்வோம். ஆதாமின் மண்டையோடு சிறு தேவாலயத்தில் எங்களது பயணம் முடிந்தது. நீங்கள் எதுவாக இருந்தாலும் மோஷே மன்னன் ஐப்பாரின் மகன் பாலக்கை விடச் சிறந்தவர்களோ! இயேசுவைச் சிலுவையிலிட்ட போது ஏற்பட்ட பூமியதிர்ச்சியில் அங்குள்ள பாறையில் ஏற்பட்ட பிளவுகளில் இருந்து தகவல் வருகிறது. இஸ்ரேலியருக்கு எதிராக எப்போதாவதுப் போராடினாரா? அவர்களுக்கு எதிராகச் சண்டையிட்டாரா? இயேசுவின் செங்குருதியில். ஹென்ஸ்பான் மற்றும் அதன் நகரங்களில், ஆரேயர் மற்றும் அதன் நகரங்களில் ஆர்னோனின் எல்லையோர நகரங்கள்

முன்னூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பு இஸ்ரேல் வாழ்ந்திருந்த போது, நீங்கள் ஏன் அவர்களை அந்தக் காலத்திற்குள் திரும்பப் பெறவில்லை.

போப் ஆண்டவரின் கடின முயற்சி வெளிப்படையாகத் தெரிந்தது; அவர் பேசுவதற்கு மிகவும் சிரமப்பட்டார். ஆனால் திருச்சபைகளிடையேயும், நாடுகளிடையேயும், மத நம்பிக்கைகளுக்கு இடையேயும் ஒற்றுமை நிலவ வேண்டும் என்பதை மீண்டும் வலியுருத்தினார். சுரங்கப் பாதையின் முடிவில் பளிச்சிடும் வெளிச்சத்தைப் பார்க்கிறோம். மத்திய கிழக்கு நாடுகளில் அது ஏற்றுக் கொள்ள முடியாத செய்தி ஆகிறது. நான் எந்த வகையில் உமக் கெதிராக பாவம் செய்யவில்லை, ஆனால் எமக்கெதிராக போர் தொடுப்பதன் மூலம் எமக்கு எதிராகத் தவறிழைக்கிறீர்: நன்றி யுணர்வுடன் நாங்கள் முற்றத்தை அடைகிறோம். அம்மோனின் மக்களுக்கும் இஸ்ரேலியர்களுக்கும் இடையே கடவுளே நடுவராக இருக்கட்டும்.

சினாய் மலைக்கு வருகை தந்ததன் மூலம் போப் ஆண்டவர் தனது கனவை நிறைவேற்றிக்

கொண்டார்; ஏனெனில் நம்பிக்கையாளர்களுக்கு இதுபோன்ற ஒரு இடத்தில் தான் ஆரம்பம் உண்டாகும்.

வயா டொலொரோசா வழியில் உள்ள இரயில் நிலையங்களின் வரிசையில் பின்னோக்கிப் பார்க்கும்போது, நாங்கள் இறுதி சுரங்கப்பாதையை அடைந்து, புலம்பும் சுவருக்கு முன்பாக உள்ள இடத்தில் நுழைகிறோம்; யூதர்களைப் பொறுத்தவரை அந்த இடம் கடவுளும் மனிதனும் சந்திக்கும் இடம். உச்சி நேரக் கதிரொளியில் சாய்ந்த அச்சுறுப் பகுதியைக் கடந்து சென்று கறுப்புத் தொப்பியும் கறுப்பு ஆடையும் அணிந்த ஹாசிடிக் பயிற்சிகளைப் பார்க்கிறோம். அவர்கள் பழுப்புநிற துணிகள் மீது விவலிய நூல்கள் கட்டுக்கட்டாக அடுக்கப்பட்டுள்ள மேசையின் மீது சாய்ந்து கொண்டு நிற்கிறார்கள்.

பயணத்தின் போது மெதுவாகத் தான் நடந்தார், ஏனெனில் அடுத்த மாதம் அவர் இஸ்ரேல் மற்றும் பாலஸ்தீனப் பகுதிகளுக்கு செல்லவிருக்கிறார். தலையின் மேல் பகுதியை மட்டும் மறைக்கும் சின்னக் குல்லாவை அணிந்த சாதாரண யூதர்கள் அங்குள்ள கற்களின் மீது தமது கைகளை வைத்தார்கள்; அந்தச் சுவரின் பல பகுதிகளிலும் ஆண்களும் பெண்களும் வழிப்பாட்டிற்காக நின்று

கொண்டிருக்கிறார்கள். அது அரசியலுக்கும் மதத்திற்கும் ஏற்ற சுரங்கம் போன்றது.

சதுக்கத்திலிருந்து வெளியே செல்லும் வழி எங்களுக்கு பின்புறம் இருக்க, ஒரு மூலையிலிருக்கும் தங்கப்பாறை மாடத்தைப் பார்க்கிறோம். அதன் உச்சியில் ஜோர்டான் மன்னர் (தனது இறப்பிற்கு முன்னதாக) உசேன் அளித்த தங்க வளையத்தையும் மற்றொரு மூலையில் தாவீது மன்னனின் ஆறு முனை நட்சத்திரத்தையும், யூதப் படுகொலையில் கொல்லப்பட்ட அறுபது லட்சம் பேரையும் நினைவு கூறும் வகையில் தொடரும் அணையா விளக்குகளையும் பார்க்கிறோம்.

ஆனால் இன்று இங்கே ஒற்றுமைக்கு ஏற்ற தருணம்; போப் ஆண்டவருக்கு உண்மையான மகிழ்ச்சி; ஆனாலும் ஒவ்வொரு அடியும் கடின முயற்சியோடு தான் எடுத்து வைக்கப்படுகிறது. நாங்கள் கவிகை தங்க மாடத்திற்கு சற்று கீழே உள்ள பகுதிக்கு ஏறிச் செல்கிறோம். அங்கிருந்து தான் முகம்மது நபிகள் விண்ணுலகு சென்றதாகச் சொல்லப்படுகிறது. இன்று அவர் மோசஸ் நடந்து சென்ற பாதையில் சென்றார். நாங்கள் மென்மேலும் உயரச் சென்று, யூதர்களின் குடியிருப்பு பகுதியில் நுழைகிறோம்.

ஜெருசலேம் நகரைச் சுற்றிவந்த போது அந்தப் புனித நகரில் உள்ள - தாவீது மாடம் உள்பட - முக்கிய இடங்களை யெல்லாம் நாங்கள் பார்க்கத் தவறவில்லை. தாவீது மாடம் சிவப்புத் துணியால் மூடப்பட்டு, ஆறு முனைகள் இரு பகுதிகளாக்கப்பட்ட வேலாயுதம் அலங்கரிக்க, ஒரு பிரிவு

சொர்க்கத்தை நோக்கியும், இன்னொரு பகுதி நரகத்தை நோக்கியிருக்கும் படியும் அமைக்கப் பட்டிருக்கிறது. அத்துடன் அவர் பயன்படுத்திய யாழ் இசைக்கருவியைச் சித்தரிக்கும் பூ வேலைப் பாட்டையும் கண்டோம். இஸ்ரேல் மீது நடத்தப் பட்ட ஹெஸ்பொல்லா தாக்குதல்களை பயங்கரவாதச் செயல்கள் என்று வர்ணித்தமைக்காக பிரெஞ்சு நாட்டின் பிரதம அமைச்சர் இலயநெஸ் ஜோஸ்பின் பிரீ ஜெய்ட் பல்கலைக் கழக வளாகத்தில் பாலஸ்தீன் மாணவர்களால் தாக்கப் பட்டார் (ஹா அரெட்ஜீ). இதற்கு மேலே உள்ள (இயேசு) இறுதியாகத் தன் சீடர்களுடன் விருந்து உண்ட அறைக்குச் செல்கிறோம். மேற்குக் கரையில் நடத்தப் பட்ட பயங்கரவாதத் தாக்குதல்கள் பிரெஞ்சுப் பிரதமரைப் பாலஸ்தீன் அதிபர் யாசர் அராபத் தனக்கு அளித்திருந்த மெர்சிடிஸ் காருக்குப் பாதுகாப்பின் பொருட்டு விரைய வைத்தது. அதனால் காஜாப் பகுதியில் உள்ள கான் யூனிசில் உள்ள அகதிகள் முகாமுக்குச் செல்லும் தனது திட்டமிட்ட பயணத்தையும் கைவிட வைத்தது.

"பிரீ ஜெயிட்டில் பாலஸ்தீனைச் சேர்ந்த எதிர்ப்பாளர்கள் நடத்திய ஆர்ப்பாட்டத்தினால் பிரான்சு நாடு அவமதிக்கப் படவில்லை" என்று பாராளுமன்ற உறுப்பினர்களின் முன்னிலையில் அந்நாட்டு பிரதம அமைச்சர் லயனெல் ஜோஸ்பின் உறுதிபடக் கூறினார் - கைய்லெஸ். (லெ மாண்டி) நான் வன்முறைக்கு எதிராக மிகவும் கண்ணியத்துடன் நடந்து கொண்டதால் பிரான்சு நாட்டின் மதிப்புக்கும் மரியாதைக்கும் எந்தவிதக் களங்கமும் ஏற்படவில்லை யென்று ஜோஸ்பின் தெரிவித்தார்.

முதுநகரின் நினைவுச் சின்னங்களையும், எரிக்கப் பட்ட யூதர்களின் குடியிருப்பு வீட்டையும் உற்று நோக்குகிறோம். ரோமானிய, பைஜாண்டிய மற்றும் சிலுவைப் போர் நடத்தியவர்களின் கட்டிட அமைப்புகளைக் கூர்ந்து நோக்கினோம். அத்துடன் அங்குள்ள செம்பிறைக் கட்டிடத்தின் உச்சிக்குச் சென்று அங்கிருந்தபடி கஷ்கட்டிஃப் பகுதியில் உள்ள யூதர்களின் முகாம்களைப் பார்க்கும் எண்ணத்தையும், அந்தக் குடியிருப்புப் பகுதியில் இஸ்ரேலுடன் செய்து கொள்ளும் நிரந்தர ஒப்பந்தம் முழுமையாக ஏன் விட்டுவைக்கப்படக் கூடாது என்ற பாலஸ்தீனர்களின் வாதத்தையும் கேட்டறியும் தனது திட்டத்தையும் கைவிட்டார்.

ஜெருசலேம் பயணத்தை முடித்தபின், ரோமன் கத்தோலிக்க தேவாலயத்தை ஒட்டியுள்ளதும், இயேசுக் கிறிஸ்து பிறந்த பகுதியுமான கிரேக்க பழமைவாத தேவாலயம் உள்ள பெத்லஹேம் நோக்கிச் செல்கிறோம். மாணவர்களின் தாக்குதல் நடந்த சம்பவத்திற்கு மன்னிப்புக் கேட்டதுடன் அதுபற்றி விசாரணைக்கும் உத்தரவிட்டார் அராபத். நாங்கள் ஜெருசலேமிற்கு மீண்டும் சென்று (இயேசுவின் அன்னை) மேரி 'துயில்' கொண்ட இடத்தைத் தேடிப் போகிறோம். 'துயில் கொள்ளும் இடம்' என்பது இறந்தவிடம் என்பதன் இடக்கர் அடக்கல் ஆகும். மேரி தான் (இறக்கும் இயல்புக்கு ஆட்பட்ட) மனிதனையும், இறவாமையையும் (இறைவனையும்) இணைப்பவள் என்று எங்களது சுற்றுலா வழிகாட்டியான யூதர் கூறுகிறார். மேரியின் புதல்வரான இயேசு தான் தனது வேத வாக்கைப் பிரபஞ்ச மெங்கும் நற்செய்தியாகக் கமழச் செய்கிறார்.