HUNGARIAN STUDIES

1998/99

Richard Aczel: "The Day before Yesterday" – The Representation of the 1950s in Hungarian Cinema in the 1980s
Árpád Bernáth–Károly Csúri: Die sozialistische Avantgarde und der Problemkomplex „Postmoderne"
Mihály Szegedy-Maszák: The Rise and Fall of Bourgeois Literature in Hungary (1945–1949)
Gábor Bezeczky: Gyula Krúdy's Early Short Stories
Richard Pražák: Die Entwicklung der tschechischen Hungarologie

HUNGARIAN STUDIES Vol. 13 No. 2 1998/99

HUNGARIAN STUDIES

a Journal of the International Association of Hungarian Studies
(Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság)

Hungarian Studies appears twice a year. It publishes original essays — written in English, French and German — dealing with aspects of the Hungarian past and present. Multidisciplinary in its approach, it is an international forum of literary, philological, historical and related studies. Each issue contains about 160 pages and will occasionally include illustrations. All manuscripts, books and other publications for review should be sent to the editorial address. Only original papers will be published and a copy of the Publishing Agreement will be sent to the authors of papers accepted for publication. Manuscripts will be processed only after receiving the signed copy of the agreement.

Hungarian Studies is published by

AKADÉMIAI KIADÓ

H-1117 Budapest, Prielle Kornélia u. 4
Homepage: www.akkrt.hu

Order should be addressed to AKADÉMIAI KIADÓ, H-1519 Budapest, P.O. Box 245
Subscription price for Volume 13 (1998/99) in 2 issues US$ 110.00, including normal postage, airmail delivery US$ 20.00.

Editorial address

H-1014 Budapest, Országház u. 30. Telephone: 355-9930
Mailing address: H-1250 Budapest, P.O. Box 34
E-mail: nmft@c3.hu; Homepage: www.bibl.u-szeged.hu/filo

Editor-in-Chief

Mihály Szegedy-Maszák

Editors

Richard Aczel
Gábor Bezeczky
József Jankovics
Peter Schimert

Advisory Council

Loránd Benkő, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest; László Kósa, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest; Péter Rákos, University of Prague; Denis Sinor, Indiana University, Bloomington; Miklós Szabolcsi, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest; Bo Wickman, University of Uppsala

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1999

HUNGARIAN STUDIES

VOLUME 13, 1998/99 CONTENTS NUMBER 2

Richard Aczel: "The Day before Yesterday" – The Representation of the 1950s in Hungarian Cinema in the 1980s 151
Gábor Bezeczky: Gyula Krúdy's Early Short Stories 179
Mihály Szegedy-Maszák: The Rise and Fall of Bourgeois Literature in Hungary (1945–1949) 199
Árpád Bernáth–Károly Csúri: Die sozialistische Avantgarde und der Problemkomplex „Postmoderne" 215
Árpád Bernáth: Das Ende eines Familienromans – Über einen Roman von Péter Nádas 239
István Dobos: Der religiöse Horizont in den Romanen Péter Esterházys 253
Péter Szirák: Sprache, Erzählung, Phantasie, Kontinuität und Wandel der kanonisierten Postmoderne: Die Rezeption der Werke von László Garaczi, László Márton und László Darvasi 263
Richard Pražák: Die Entwicklung der tschechischen Hungarologie 285
Russell West: The Absence of Hungary: Notes on a Didactic Autobiography by David Martin 299

"THE DAY BEFORE YESTERDAY" THE REPRESENTATION OF THE 1950s IN HUNGARIAN CINEMA IN THE 1980s

RICHARD ACZEL

University of Cologne, Cologne,
Germany

In Károly Makk's *Another Way* a newspaper editor insists that one of his reporters omit a certain passage from her article:

> Editor: This little episode gives the impression that we are still living in the 1950's. But no, Éva, that's no longer where we are: less and less as time goes by.
> Reporter: Comrade Erdöss, what guarantee is there that that's no longer where we are?
> Editor: We ourselves; we who no longer want the fifties.
> Reporter: But Comrade Erdöss, do you really believe that the fifties wanted the fifties?

Another Way is set in 1958, yet its characters speak of the fifties in the past tense. The fifties were epitomised by the public show trial of László Rajk, a Foreign Minister falsely accused of "Titoism" and fascist espionage; yet Rajk was tried and executed in 1949. Generally used qualitatively, to recall a perpetually topical phenomenon of national infamy (the Hungarian version of Stalinism), rather than conventionally, to register the arbitrary unity of a calendar decade, the Hungarian 1950s clearly represent an initial problem of periodization. Most discussions tend to unite in identifying their inception with the year 1948 (the so-called "Turning Point" which saw the merger of Communist and Social Democrat parties, the first five year plan, the condemnation of Tito's Yugoslavia), naming 1956, the year not only of the Hungarian uprising but also of Kruschev's famous denunciation of Stalin at the 20th Congress of the Soviet Party, as a moment both of tragic culmination and qualified renewal. Inevitably, the problem with such dates is that many of the key issues associated with the *qualitative* characterization of the era they propose to delimit – the obdurate privileging of industry over agriculture, the personality cult in political leadership and the systematic elimination of opposition, the perverse spectacle of the show trial and the terror of the political police, the crude deformations of ideology and the reduction of culture to propaganda – have their own internal histo-

Hungarian Studies 13/2 (1998/99)
0236-6568/99/$ 5.00 © 99 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

ries which cross or resist any so uniform a definition of period. While Rákosi's expulsion from the party in July 1956 did indeed signify the end of the cult surrounding his figure, the more drastic fate of Imre Nagy – whose supposed travesties against socialism received far less publicity than those of Rákosi – was not sealed until his execution on a charge of treason in 1958. Such characteristically "fifties" treatment of opposition, however, was already typical of the general elections early in 1947, and from the end of 1945 onwards the crucial control of the notorious ÁVO (the political police of the State Security Department) was effectively in the hands of the Rákosi group.

In this article I should like to examine the way the 1950s were represented in Hungarian cinema during the last decade of the communist regime. For the Kádárist 1980s, problems of defining the 1950s as an historical object stemmed at least in part from a controlled absence of relevant historical documentation. If "serious and detailed historical research into the period between 1948 and 1956 has not yet been undertaken," as was apologetically admitted by what was at the time the most extensive of histories of Hungary published in English[1] – which goes on to devote only three of its 675 pages to a characterization of these years – this was not only because of the political sensitivity still surrounding the period, but also because of the official withholding of crucial source materials. Of the six-volume collection of party resolutions (1944–82) which appeared in the early eighties, for example, only publication of the volume covering 1948–56 was detained. When this matter was raised at a joint conference of the Agitation and Propaganda Section of the party and the History Institute of the Hungarian Academy of Sciences in 1982, historians openly complained of the damaging effects of this silence both on historical scholarship and on a general understanding of the present. Iván T. Berend, then President of the Academy, summed up the attitude of many in the following words: "I consider it an extremely great error that we fail to confront this period face to face, because such a confrontation is an organic part, or requirement, of our own current process of reform. That is to say, it is actually a requirement of the intellectual and professional debates and struggles being carried on around the question of reform that we should deal more intensively with this period."[2]

While the "fifties" could secure little representation in the guarded public discourses of history and politics, it was left to literature (fulfilling its traditional Central European function of instruction and commitment) and cinema (inheriting and to some extent even usurping that function after 1945) to act as the memory and historical conscience of the nation. Symptomatically, this inherited messianism, combined with the at once incapacitating and liberating scarcity of concrete information, produced not only a considerable mythologization of the fifties through anecdotal or "fictional" forms whose historical validity remains largely unquantifiable, but also resulted for a time in something of a "fifties

vogue" in Hungarian cinema. If mythologies – as I shall argue in more detail in discussing the films of Péter Bacsó – are of their nature susceptible to certain kinds of manipulation, fashionable mythologies actually set the terms of their own limited life. Between 1978 – the year in which Pál Gábor's *Angi Vera* was made – and 1983, twelve films appeared with themes related to the distortions of the period. While six of these had – at least by Hungarian standards – extremely successful runs in the West, their reception at home was often far less enthusiastic, and by the end of 1983 a general reaction had set in among directors against the "fifties film", and a consequent polarization of interest between the present and the more distant national past ensued.[3] Five years of cinematic preoccupation with a single decade may well seem to imply that sources of interest and information had been completely exhausted, yet such a suggestion obscures the decisive complicity of fashion and manipulation, apparent criticism and expedient exculpation which actually characterized this trend in Hungary. Western applause for what was seen as courageous critical resilience was often refracted at home as an official advertisement for a putative domestic liberalism presumably at peace with the long since corrected errors of its own "regrettable" past. At least in some of the films, the naming of the fifties becomes a substitute for, or a liberation from, the demands of a more searching historical engagement. As the historian Péter Hanák argued quite lucidly in an interview with the journal *Filmkultúra:* "In the way the fifties have become so fashionable I can sense a kind of magianism or even exorcism. The more repeatedly we pronounce the devil's name the further we feel ourselves to be from his influence. The function of this magianism is to ward off haunting spirits. I don't of course believe that we can immunize ourselves in this way, after all it really comes down to a question of power. There is no institutional guarantee that Angi Vera won't come back to life, that the past won't return; simply that people don't want them to, and are prepared to resist the evil spirit."[4]

A critical interest in the personal and political deformations of the Rákosi era already informs a number of major individual films throughout the 1960s and early 1970s, such as István Gaál's story of student disillusion in *The Green Years* (1965), Ferenc Kósa's epic portrayal of changing conditions in peasant life *Ten Thousand Suns* (completed in 1965 but only released in 1967) and Károly Makk's *Love* (1970) a restrained but penetrating study of the relationship between the wife of a political prisoner and her bedridden mother-in-law who believes her son to be a successful film director in America. Indeed, some of these earlier films are more profoundly challenging and analytical than their more recent successors. Zoltán Fábri's internationally acclaimed account of the distortion of power relations in the antisemitism of the early Hungarian 1920s, *Professor Hannibal* (1956), for example, is itself far more articulate as a richly allegorical indictment of Stalinism than his later more picturesque treatment of

the 1950s purges in *Requiem* (1981); and as an intensely metaphorical visual objectification of the era's strained and ambiguous personal relationships (relying upon no dates, "events," slogans or uniforms to sustain an unmistakably recognisable image of historicity) Makk's *Love* remains an unparalleled classic of Hungarian cinema's early preoccupation with the period. When, therefore, the enormous success, particularly abroad, of Gábor's *Angi Vera* signalled the rise over the next five years of the "fifties film" as a popular genre in its own right, the departure was less a matter of discovering new themes than of a shift in the nature of interest. Gábor, who made his first full-length feature in 1968, was only sixteen years old in 1948, the year in which the action of *Angi Vera* begins. Before shooting the film he compiled a documentary "diary" from the cinema newsreels of 1948 under the title "Turning Point."

In this sense both his object – the past as (already) document – and his project – reconstruction – were radically different from those of many of the older directors of the previous two decades, whose immediate material had been direct experience, and whose ventures were so often inseparable from forms of personal reckoning. Although directors like Fábri (born 1917), Makk (born 1925) and Bacsó (born 1928) continued to focus on this period during the new wave of interest in the 1980s, their films are marked by a new kind of distance.

For Bacsó this distance actually becomes a formative part of a personal reconciliation with a complex and contradictory past. "I feel that I belong among those who lived this period in its entirety along with all its contradictions. As a NÉKOSZ member I myself was at once one of the period's active and passive heroes. I sat on both sides of the interrogator's table at the same time."[5] His first fifties film *The Witness* (1969), a satirical comedy about bureaucracy, power and pretence, was considered too critical to be shown at the time of its completion (not long after the Prague spring) and had to wait nine years before it was able to meet an extremely enthusiastic reception in both Hungary and in the West. Rarely shown in Budapest cinemas today, it tells the story of József Pelikán, a simple dam-keeper and unaspiring party member who, arrested for illegally slaughtering his own pig, is immediately released – presumably through the influence of Zoltán Dániel, a wartime friend who has risen to the status of government minister. In a gesture of gratitude, Pelikán goes to Budapest only to discover that his friend has mysteriously disappeared and been replaced by a certain Comrade Virág, who, equally mysteriously, takes Pelikán's subsequent destiny into his own hands. On Virág's recommendation the bewildered dam-keeper is placed in successively exalted – and increasingly absurd and impossible – positions of power, from swimming pool manager and amusement park administrator to director of a research project to cultivate the first Hungarian orange. Attempting to employ confused yet humane socialist principles in each of his successive assignments, Pelikán repeatedly meets with failure. At the

amusement park he creates a "socialist ghost train" adorned with terrifying images of the country's leaders and graphic representations of what he conscientiously bills as "the spectres haunting Europe," to the inevitable outrage of his high-ranking visitor, Comrade Bástya. At the official opening inspection of the fantastic "orange grove" – after Pelikán's son has quite innocently consumed the single orange – the same Comrade Bástya is presented with the next best thing, a lemon. Seeing the grimace on Bástya's face as he takes an expectant bite at the symbolic fruit, Pelikán comments encouragingly: "The new Hungarian orange. A little yellow, a little sour, but Hungarian." Each time Pelikán is sent to prison for his failure, only to be released to receive yet another outrageous task. Finally he is called upon to serve as the principal witness in a ridiculous show trial where Dániel is to be condemned as a Titoist agent. After his refusal to lie at the farcical trial, Pelikán again ends up in prison (this time awaiting execution) only to be released at the last minute and allowed back to the only place where he feels truly at home, the dam.

That the film's intense parody (for as long as it remains within that convention) is directed as much at Bacsó as at his characters is quite evident from the inclusion of a grotesque paean to Stalin – song had written in earnest some fifteen years earlier: "Onward, comrade, onward, in Stalin's name to work!" "When one can laugh at one's mistakes," Bacsó comments, "there is less chance of repeating them."[6] The laughter of the film, however, is not always the critical, corrective laughter of controlled parody. At times the comedy serves not only to exploit the absurdity of the period's distortions of judgement and reality (the professional scripting of a far-fetched confession), but to make these distortions so grotesquely alien as to render them consolingly fictional (Pelikán is asked to confess to seeing Dániel pass state secrets to frogmen having fallen from a boat while fishing). The historical perversity of the show trial is rewritten in the "innocent" terms of dizzy fantasy; the tragedy of the absurd is rerun as the farce of the impossible, or fictional, finally liberated from the awkward history of which the film itself (in its production, withdrawal and subsequent international success) is a problematic representation. Virág and Bástya are finally neither terrifying nor predatorial, but merely – and often quaintly and forgivably – mad. The historically accountable is reduced to the hysterically innocuous, the mere naming of which (as madness, as fiction) is already part of a precariously redemptive and apologetic "talking cure."

In 1981 Bacsó returned to a more explicitly autobiographical rewriting of this period with *The Day Before Yesterday,* a film about the initial enthusiasm and gradual corruption of the "People's Colleges" Movement, NÉKOSZ (see note 5). The film begins in 1947 with the expulsion of Dorottya Gönczi from a convent school on the basis of her relationship with Károly, a young communist and NÉKOSZ member. Dorottya joins Károly's college and on their return to

Hungary from Yugoslavia (where they had spent the summer vacation helping to build a railway line) they travel the country by truck with other young activists during the national elections, duplicating their votes for the communist party in as many villages as possible. Soon after this, the group assists in a police raid to close down a decadent bourgeois night club, which before long the students turn into an orgy of their own. When Károly is designated as a scapegoat responsible for the affair, Dorottya, disgusted by the whole group's drunken abrogation of principle, also votes for his expulsion from the college. Admiring her general enthusiasm and efficiency, Ferenc, the group's leader, grows increasingly close to Dorottya, and when he is transferred to the national executive of the movement, they share the luxurious ex-bourgeois flat with which he is rewarded. When the accusations against Rajk intensify, however, Ferenc, as a former NÉKOSZ leader, himself falls under suspicion, and upon mounting pressure from a former comrade in the movement – now in a key party position – Dorottya finally breaks down and signs a false statement of incrimination leading to her lover's arrest. The earlier conscientious betrayal of Károly is now writ large in terms of a conscious and comprehensive policy of suspicion. By 1951 Dorottya – now living with a son by the man she has not seen since his "disappearance" two years before – has lost all influence and works as an unskilled labourer in the squalid conditions of an iron foundry where she finds consolation only in drink. One evening in the make-shift factory bar – where she is served by the (now fallen) nun responsible for her dismissal from school – she reencounters Károly, who has been working at the factory ever since his expulsion from the college. He tells Dorottya that he had refused to sign a statement condemning Ferenc in 1949, and the following morning she hurls herself into the flames of the furnace. The film ends with a shot of Károly carrying Dorottya's baby in his arms.

In spite of the sombre development of its basic narrative *The Day Before Yesterday* is actually a strikingly lively and colourful film. Its major characters are invariably young and energetic, and their initial enthusiasm, however tragically naive it may finally prove, is represented as sympathetically starry-eyed and philanthropic. The film is radiant with animate scenes of singing, dancing and dressing up, and political zeal throughout is hardly separable from intensely romantic, if fatefully ephemeral, adolescent love. Although we repeatedly hear of instructions and resolutions arriving at the college form the "Centre" (the decisive and presumably "adult," interior of the party) none of its finally accountable representatives ever actually appears in the film. The decisions we see – the "spontaneous" planning of polling strategy, the expulsion of Károly, the betrayal of Ferenc – are presented as little more than the rash and voluntaristic excesses of alacritous youth; ultimately regrettable, but with hindsight forgivable, tactically "erroneous," but with time and maturity corrigible. The decisions

we do not see, however, such as the reasoning behind the liquidation of Rajk and his so-called "circle," although represented by implication within the chronology and action of the film, lie beyond the closed and apologetic scope of its immediate tone and message. For any more active incorporation into the film of a hardened and consciously conspiratorial central party authority would have not only been awkwardly dissonant with its harmonious images of youthful spontaneity but would also have introduced a very different kind of accountability – one lacking in both the relative moral immunity of youth and the remedial prospect of immanent maturation and enlightened revision.

The Day Before Yesterday is an (often nostalgic and even celebratory) elegy to the adolescence of Hungarian post-war socialism. The film ends as soon as its protagonists grow up to recognise the folly of their optimism. When Károly reminds Dorottya at the end of the film of their old songs and belief, the memory is clearly a painful one, even though the possibilities of tragic recognition are soon undermined by a kind of pathos as Dorottya's suicide cuts into the final shot of the incorruptible Károly (the personification of some irrepressibly humane force of history) carrying the future in his robust arms. This closing sequence is itself a type of reconciliation or distantiation; the fickle flirtation with high ideals has come to an end, and we are left with an image of maturity and resolution, albeit in conditions of continuing hardship and hostility. It is an image which balances a projection into the future (the better and more prudent world Dorottya's baby will one day inherit) with a comment on its own past (the "yesterday" of naive, but nostalgically recollected belief). Precisely, however, because this "yesterday" already belongs to a misguided but long since concluded past, the film's title, setting its narrative at one further stage of historical remove, finally suggests distance rather than proximity. Our own yesterday is not identical with that of the film, but has to be sought somewhere in that temporal vacuum between a mother's death and a child's projected future, about which the film is entirely silent.

In this way, the film's only potential source of continuity is represented in the figure of Károly, who at least survives to link such a future with the troubled past of which it was born. Even his reappearance in the film, however, serves, if only structurally, to emphasize a sense of satisfying circularity, as Dorottya – after her passing romance with the exhilarating spectre of a new and youthful world – is returned to a second and final encounter with her first love, the film's single representation of simple and unchanging sincerity. If Károly is permitted to live on while the likes of Dorottya must perish in the fires of a hell they have unwittingly helped to create, it is because of his crucial absence from, rather than complicity in, the central action of the film. For he survives not as an embodiment of the period's contradictions, but as a symbol of their resolution at the more exalted, universal and depoliticized level of virtuous veracity and human

tenacity. As he walks away at the end of the film from a history that has denied him a major part in its action, the hope he cherishes in his arms, far removed from the political realities with which he must continue to struggle, is little more than a piece of timeless and clichéd wisdom: truth will out, and life will go on.

"Oh wretched life, oh crazy life! How is it that you taste as sweet as honey? Oh wretched life, ramshackle life! My God how hard it is to give you up!" These are the words of the operetta refrain which runs through Bacsó's next "fifties" film – about the forced deportation of "class enemies" between 1950 and 1956. Once again Bacsó reworks semi-autobiographical material, this time returning to a comedy of the grotesque reminiscent of *The Witness. Oh Bloody Life* (1983) – the somewhat awkward "export" translation of "Te rongyos élet...!" (lit. "You ragged life"), the title of both the film and its theme song – is the brilliantly acted and at times hilariously funny story of Lucy Sziráky, a young actress who, deported to work in the fields because of mistaken aristocratic connections, returns triumphantly to the stage after a succession of absurd ("Pelikánesque") experiences in the country. A disarmingly effective combination of memorable punch-line comedy, gestural criticism and implicit political apologism, the film was arguably the disturbing paradigm of Bacsó's apparently influential oeuvre of historical misrepresentation and was frequently shown in packed cinemas in Budapest in the mid-1980s.

The film opens with Lucy driving a red tractor onto a Budapest stage singing a parody of one of the period's bizarre agricultural agit-prop songs (with the ironically objectless refrain "Long live! Long live!"), then cuts into the fumbling advances of her director in her apartment after the performance. Their (for Lucy, indifferently "vocational") sex is interrupted by the arrival of the secret police with a warrant for Lucy's deportation, and early the following dawn we see her at her dressing table on the back of a lorry being driven away. In a long facial shot, initially of her own reflection in the mirror – where any sense of genuine shock or suffering is displaced by a poised aesthetic wistfulness – she begins to sing the film's refrain, "Oh wretched life". After her arrival at the village where she is to work, the story centres upon the way she is pursued by two local men: the belligerent police captain with secret operatic aspirations and Kiptár, the young school-teacher and fanatical secretary of the local party, who is first seen painting the houses of "kuláks" and party supporters black and red respectively. Kiptár persuades Lucy to perform in his slightly rewritten version of a popular literary classic, which they take to the fields to bring culture to the reluctant peasants, who are too preoccupied with fulfilling impossible norms to take much interest. As the teacher delivers his enthusiastic introduction from the top of a threshing machine, one of the peasants starts up the motor and the misunderstood Kiptár dies a gruesome death. Soon after this, Lucy is called back to the Budapest stage to stand in for the lead singer in a vitally important performance

of "The Csárdás Princess" – the operetta from which the title song is taken – which the highest of government representatives will attend.[7] At the last minute Lucy suddenly decides that she will no longer allow her talent to be exploited and compromised by political power and refuses to perform. After a long chase around the wings of the theatre, she is thrown onto the stage by plain-clothed police officers. The curtain rises and Lucy begins to speak the words of "Oh wretched life" through her tears, forcing the orchestra to turn back several pages in the score. Soon, however, the star is on her feet singing the same words in full gusto to an entraptured audience. The tempo of the music quickens triumphantly as the final credits appear on the screen.

If a strategic distantiation of history and responsibility is achieved through the grotesque in *The Witness,* and through metaphors of youth in *The Day Before Yesterday,* in *Oh Bloody Life* political accountability and historical tragedy are displaced by a comprehensive emphasis on performance. In addition to Lucy's explicit retention of her role as stage star throughout the film (living her life as drama), each of the other characters are given major scenes, which relatively independently of the development of the film's schematic narrative serve primarily to celebrate a kind of autonomous theatricality. The police captain, for example, is seen at one point proudly "riding" a stuffed and stationary ex-police horse called Domino and is later forced to perform a popular song naked at gunpoint. Meanwhile Kiptár in one of the most memorable sequences of the film arrives at Lucy's door one evening – after having been attacked by the villagers with whom he is understandably unpopular – dripping from head to foot with what at first sight appears to be blood, but soon turns out to be bright red paint, and we realise that he has been the victim of a particularly apt and visually gratifying form of revenge. Or again, to offer one last example of such theatricality, on seeing the hanging corpse of one of the deportees earlier in the film, the wide-mouthed teacher tumbles backwards over a wheelbarrow, easing our initial shock into lenitive laughter at just another moment of clownery. (Kiptár repeatedly falls over throughout the film). This privileging of the spectacle of performance over the significance of the performed – we remember for example, the tottering Kiptár rather than the implications of the deportee's suicide – reduces the film's situational and potentially critical comedy to the innocuous timelessness and self-referentiality of the circus. Any accountable or developmental sense of character is displaced by a predictable logic of performative function, while historical sequence and consequence merge into incidental juxtapositions in theatrical time.

Theatricality, however, also serves as a decisive metaphor throughout the film for the degree and character of its protagonists' involvement in the events and situations in which they act. "What has all this to do with me? I'm only an actress," Lucy protests at one point during her deportation. Such a metaphor can,

of course, be employed analytically to question the various levels of possible agency in any given historical role, as is quite clearly the case in István Szabó's *Mephisto* where the proposed immunity of the actor is consciously represented as politically problematic. For Bacsó, however, the received notion of the timeless, or eternal theatre is read as ambiguously liberating and redemptive. Performance is not so much an object of his cinema, as its permanent and unqualified dynamic. When Lucy sings her final oblation to ragged and crazy "Life," the end of the performance, the fall of the curtain, is to be remedially equated with the end of a period, the triumph of the eternal human stage over a parenthetic political narrative it has already redramatized and "healed" as harmless circus.

If in *Oh Bloody Life* the power of performance may so placate the traumas of a recalcitrant past, it also forecloses any possibility of its criticism or evaluation. In the camera's erotic celebration of the face and body of Lucy, suffering is perversely (an)aesthetized; as the police captain covers his genitals to melodise at gunpoint, or as the theatre director in each of his encounters with Lucy fumbles clumsily with her clothing, politically accountable power and professionally habitual exploitation are tamed into farcical pathos or quaintly pitiable appetite. Although the film repeatedly draws upon the well-known slogans and images of the 1950s for its objects of parody and pastiche – the bald head of Rákosi, for example, painted upon one of the school's kites – its evocation of period refuses to sustain any sense of the past as a continuous and causal narrative. The fragmentation of narrative events into separable and internally coherent sequences of anecdotal comedy tends to deny any representation of causality whatsoever. Scenes are related primarily by virtue of their formal or conventional execution, homologous in terms of their theatrical effect, rather than interpretable as actions of intention and consequence. While in *The Day Before Yesterday* decisions and resolutions were at least occasionally suggested to come from some identifiable, if for the film invisible, source (the party centre), the anecdotal sequences of *Oh Bloody Life,* like the "story" of the painting of Kiptár, appear to come from nowhere, to have no locatable (narrational) origin beyond the comic intention of the director. In *The Witness* the series of bizarre sketches (at the swimming pool, the amusement park, the orange grove) are implicitly understood to represent the absurd machinations of a hidden bureaucratic power whose only visible agent is Comrade Virág; in the later film the justification for such scenes remains in the demands of pure performativity outside of the immediate exigencies of narrative. The reliance upon a collection of metonymically disjunct but structurally or performatively homologous fabulae provides a telling illustration of the historical limitations and political ambiguities of anecdote. Where history disappears as a knowable totality, an accountable narrative and an object of criticism, anecdote emerges to replace historical knowledge as critique or praxis with the compensa-

tory pleasure of ineffectual performance. Where this substitution is a matter of necessity (the political expropriation of historical fact), anecdote features as the bastion of a dispossessed national memory. Where, as is the case with Bacsó's deliberately distortive trivialization of the crimes of the 1950s, it is a matter of manipulation, anecdote degenerates into a perversely nostalgic peace with a distant and discontinuous national adolescence (those crazy, crazy fifties).

But anecdotes, like all lost or unrecorded histories, themselves have determinant sources, the reconstruction of which tends to qualify their effect and reinterpret their significance. At one point in *Oh Bloody Life,* Kiptár discovers that Lucy has been deported on mistaken grounds; although once married to an aristocrat, who has anyway now been in emigration for some years, she herself is from the soundest of working class backgrounds. Kiptár is much moved by this and as a gesture of solidarity offers her his most cherished possession: a brown and shrivelled orange he had received as a poor peasant boy in hospital from the hand of Rákosi himself. The story is actually semi-autobiographical. In an interview with the journal *Filmvilág* Bacsó relates how he was given an orange by Rákosi when commended for script-writing in 1953.[8] Like Kiptár, Bacsó too gave his orange to his sweetheart of the day who continued to preserve it as "some wonderful souvenir of a meeting with Rákosi." While both anecdotes are narrated by Bacsó (released, that is to say, only at his own discretion), the fictional, and thus historically innocent and irreprimandible status of the former is clearly problematized by the proposed historical status of the latter. While Bacsó is quite explicit about his personal identification with Kiptár – "This figure embodies my most personal self-characterization, self-criticism." – their respective fates (being minced to death by a threshing machine during one's moment of glory, and surviving complicity with one of the darkest periods of one's national history to go on to make twenty films over the last twenty years),[9] hardly command the same kind of compunctious laughter. When asked in the same interview whether this identification may be taken to suggest that he now sees his former naive faith as something to be no more than smiled at, Bacsó answers with a single word: "Absolutely." *Oh Bloody Life* belonged to a decade for which the true history of the role and consequences of such naivety was yet to be written, or even legally writable. For the 1980s it remained the task of anecdote and counteranecdote to resist the distortive and manipulative complacency of the Bacsó smile.

On a number of occasions Bacsó has referred to *Oh Bloody Life* as "a kind of anti-*Angi Vera,*" in that its heroine wins rather than loses our sympathy as the film progresses. This comparison, however, is a suggestive one on a number of other levels, and it is instructive to consider Gábor's classic in relation to Bacsó's attitudes and methods as a whole. For in its own quite different way, *Angi Vera* is itself a film about the adolescence of socialism, the conflation of

utopian ideals and romantic love, and the political transience and irresponsibility of youthful enthusiasm.

The film begins with Vera, an eighteen year old orphan from a background of wartime poverty, speaking out against the continuing conditions of hardship and corruption at the hospital in which she works as an assistant nurse. Noticed for her outspokenness by the representatives of the Communist Party, she is sent to one of the party's ideological training centres in the provinces. There the film initially concentrates on her friendship with two elder women whose respective pasts in the pre-war and wartime movement have resulted in almost antithetical approaches towards the current building of a socialist future. Initially drawn to the warmth and humanity of the committed but non-conformist Mária Muskáth, she gradually falls increasingly under the influence of Anna Trajáan, an embittered hard-liner determined to see Vera realise her potential in an ascendant party career. To the concern and disapproval of both women, Vera falls in love with her young and married teacher István André, with whom she has a brief affair before renouncing him and her love at a lengthy self-criticism session – a crucial turning point in the film at which the participants' collective allegiances are put to the test in a drama of post-individualist penitence – reconfirming her suitability for a leading position in the movement. Congratulated by the director of the centre for her loyalty and diligence, Vera leaves with Trajáan to go on to a prestigious job in journalism.

Unlike the Lucy of *Oh Bloody Life* – with whose story Bacsó intended to illustrate "how under the weight of circumstance a flighty little floozy becomes a real human being, full of humanity and self-awareness"[10] – the development of Vera represents a loss rather than a recovery of human value. Our first images of Vera – a sequence of facial close-ups in broken slow motion during the opening credits – propose her as an aesthetic object, a face of rare and distant beauty whose poised appearance before the camera is to be celebrated as an end in itself. When the action of the film begins, this beauty is pervaded with meaning as Vera's image becomes the focal point of our moral admiration. From then on, however, the film depicts essentially a movement of decline: the degeneration of this positive image into an object of criticism and disapproval. That this movement is never simply a matter of Vera's will (deliberate and unashamed careerism), but rather of a type of exploitation and distortion (the management of Vera's gratitude by an opportunistic and dehumanising authority) is suggested quite early on in the film. Soon after her arrival at the centre Vera speaks out at an assembly convened to debate the proposed expulsion of a "renegade" miner, who has been caught leaving without permission to visit his family, and offers to assist in his rehabilitation by giving him extra lessons in her free time. Immediately her spontaneous enthusiasm is distortively appropriated by Anna, her delighted mentor, who reconstructs it in perversely normative terms: "How did you

know that? How did you know that's what your're supposed to say?" A few scenes later Vera is shown gazing dreamily through a window at her teacher out in the courtyard, completely ignoring the perplexed miner who sits before her with his studies. As her association with Anna hardens, her complicity with her mentor's austerity becomes increasingly inextricable. At one point she signs her name to an official denunciation of a steelworker, a "complete enemy" in Anna's eyes, who had unsuspectingly criticised the party in front of the two women. Here Vera's initial hesitation is quickly overcome by her fear of letting Anna down.

The most decisive moment in the film's process of devaluation is represented in Vera's treatment of her lover André. In her betrayal of the teacher at the self criticism session – where the examining panel of conscientious cadres is made to resemble a chillingly vindictive prosecution bench – Vera's graduation to the position of model fifties party functionary, without history, individuality, or loyalty to any other interest, coincides with her fall before the camera. Even here, however, Vera's actions are not simply a reflection of her own self-interest, but rather the completion of an expression of self-denying gratitude and indebtedness, as Vera prefaces her decisive renunciation with a dutiful tribute to the institution which has taken her under its wing.

The fact that the party proposes itself as her guardian ("From now on we'll look after your destiny," Vera is told by the district party secretary after her interjection at the hospital), and that Vera gratefully accepts this authority, also serves to emphasize her solitude and adolescent dependency. In *Angi Vera,* however, the romantic and adolescent zeal that animates Bacsó's films is analysed and interrogated as a critical object, rather than being allowed to escape evaluation altogether as a given and inscrutable dynamic. After her somewhat circumstantial entry into the political arena, Vera's growing enthusiasm and diligence is shown to be as much a matter of infatuated admiration as of conscious commitment. She questions her teacher after class as to the difference between means and forces of production, but does not listen to his answers, and later confesses that her love for him is the most important thing in her world. Her final denunciation of this love does not mark a maturation from adolescent infatuation to communist professionalism, but rather the final stage in her subjection to a paternal authority, which, again in contradistinction to Bacsó, plays an active role in the film. For the absent "centre" of *The Day Before Yesterday*, which decisively yet invisibly perverts and finally destroys the humane optimism and energy of the young, is physically present throughout *Angi Vera* and is shown in constant opposition to the "organic" movement it is suggested to usurp – most critically in Mária's defence of the dignity of the veteran comrade. Furthermore, the film's dramatic representation of party authority – above all in the figure of Comrade Sas, the director of the centre – is itself suggestively metaphorical. While the young teacher André spends much of his free time mixing congenially

with his students, Comrade Sas is repeatedly shown hurrying secretively past crowds in the select company of other superior functionaries. His gait is almost comically brisk and his movements fitfully agitated and breathlessly mechanical, in a way reminiscent of the staccato tempo of old silent films. The effect is one of disturbing anachronism. Sas appears out of place not only "tonally" against the deliberate, serene and soft-hued photographic representation of Vera, but also temporally, as if having been imported from a different historical and generic context altogether.

To both the initially sympathetic, but increasingly morally qualified, image of eager, inconstant and impressionable youth, and the sterile, dogmatic and anachronistic austerity of Anna and Sas, *Angi Vera* offers a powerful ethical alternative in the warm and mature humanity of Mária Muskáth. Throughout the film Mária's role is repeatedly one of visual and thematic counterpoint; it both foregrounds the hostility of Anna's ascetic professionalism as well as Vera's malleable romanticism and suggests a third more positive, political and behavioural category of its own. Where Anna speaks a language of "subalternity and fear," Mária proposes "partnership and trust"; both having suffered considerable hardship in pasts dedicated to the movement, the former seeks "retribution," the latter "liberation."[11] For Mária, consistent with her faith in human potentiality and respect for historical continuity, the building of a socialist future does not depend on a rejection or tactical rewriting of the past, but on an incorporation and realisation of all its politically stifled humanity. When early in the film Anna, covering her nakedness with a bathrobe, enters the shower room where the other women (including at this point Vera) are laughing, playing and talking openly about their bodies, she immediately sublimates her own characteristically repressive secrecy into a crude ideological attack on their "bourgeois" behaviour. To this self-righteous puritanism, which Vera will later inherit, delivered as an attack upon the women's warm and physical solidarity, Mária replies, "I suppose you think a beautiful breast is a remnant of capitalism." Similarly, when a veteran officer of the 1919 revolution is haughtily reprimanded by a visiting "inspector" less than half his age at the self-criticism section "You have stood still comrade; and whoever stands still moves backwards and withdraws from the general development," only Mária stands up to protest in his defence. Without ever usurping Vera's focal role in the film, who remains the subject of the narrative even as she becomes the object of its critique, Mária's humane stature grows in the deferent gaze of the camera as she loses in practical authority. In the final and purely visual contrast between the two women with which the film closes this is made quite clear. As Vera leaves the centre by car on the way to her promising and prestigious newspaper career, she passes Mária, who in her own words has bicycled more miles for socialism than Anna has had breakfasts. Once again Anna is setting forth on a bicycle, presumably back to the factory in

which she works. Vera raps desperately on the car window, but Mária, thickly clad up to the ears in the bitter winter cold, is quite literally in another world. It is a fitting end to the pervasive dramatic irony of the film: a series of interrelated rises and falls whose value is to be inverted as paradox by the knowing subjects the film names somewhere outside in the "neutral" darkness of the auditorium. Representing, nobly but ineffectually, the last stronghold of uncompromising humanity against a background of triumphant political arrogation and historical disjuncture, Mária's image and message are projected beyond the frame of the screen, the unseeing and unhearing history in which they are circumscribed, to another more sympathetic addressee in another more tolerant time.

Both this projection, however, and the competent receptive community its irony assumes are more problematic than they may at first sight appear. While the opposition of a socialist humanism, with a rich and organic past embracing irrepressible moral courage and brazen erotic warmth, to the artificiality and discontinuity represented in the anachronism of Comrade Sas, or the secrecy and embittered severity of Anna Traján, performs a coherent polemical function within the film, its claims to historical veracity and its proposition of historical continuity, with a present whose own "professed" humanism may admire its reflection in figures like Mária and André, is an altogether more controversial matter. On the one hand, Anna's unresting suspicion (seeing the enemies of the party everywhere) is hardly as unfounded as it is made to seem in the film and, however disturbing, represents a far more historically, credible and realistic position than any proposition, from the privilege of hindsight, of an alternative "popular humanist" face for a movement generally lacking in mass support. For the history upon which the party had to draw in 1948 – the year in which the film is set – was one characterized by decades of the forced internal suspicion and the strict partisanal discipline of an underground organisation. After the fall of the Hungarian Soviet Republic many came to believe that the communists had been responsible for the tragedy of Trianon and the party was held in general distrust and lacked popularity. On the other hand, the humane competence the film interpellates actively to produce the meaning of its various ironies – precisely that deleted or repressed by the history it seeks to introduce – affords a knowing present too hasty a recovery of its own projected image in its own carefully chosen past. To suggest the possibility of rediscovering in figures like Mária and André the lost antecedents of the relative liberalism of the Kádár era was effectively to relieve the morally bankrupt communist regime of the most primary, determinant and, in terms of accountability, the most readily evaded burden of its formative history, leaving in its place little more than the uneasy claim to a consistent and continuous project of humane intention, briefly obscured in the period of "crimes and errors," but now once again victoriusly restored to a peace with its past and a contract of hope with its future.

The projection of such a continuity in *Angi Vera* may well itself reflect a discerning and guiding awareness of the cultural policy of the late seventies and early eighties, rather than a perpetuation of Bacsó's manipulative and apologistic historical "naivety." If this is the case, however, it bears significantly upon the way in which we are to understand the film; rather than presenting an uncompromisingly "authentic" document of the past, it continues to duplicate the necessary failure of the period to look that past fully in the face. This is not to belittle Gábor's major aesthetic achievement, but to suggest the inevitable boundaries of its articulacy as indices of its own limited historical moment and to forestall any overhasty interpretation of the film as either a triumphant indictment of communism or an unshaken testimony of faith in the alternative politics of a socialist humanism, which was at that time being championed as the practical reality of the present. After the almost unprecedented international success of *Angi Vera,* Gábor was neither reprimanded for his criticism, nor celebrated for his humanism in Hungary. He submitted several new film outlines to the studio (and by implication to the Ministry of Culture) but was on each occasion turned down, and didn't make another feature for three more years.

If Gábor's work subsequent to *Angi Vera* was to prove something of a disappointment, it was not long before Hungary was to produce another international cinematic success. In May of 1982 the "veteran" director Károly Makk (who made his first film in 1949) completed his seventeenth feature, *Another Way,* which after a successful visit to Cannes was already on release at a London cinema by autumn of the same year. Makk was already well known in the West for his brilliant *Love* (1970) which deservedly won major awards in Cannes and Chicago. Where *Love* had been a triumph of montage – a lucid application of the articulacy of understatement, lean in story, but memorably rich in visual metaphor – *Another Way* was in formal terms a far more conventional film: a circular retrospective narrative which traces the background to the event with which it both begins and ends. This event is the shooting of a young journalist, Éva Szalánszky, as she illegally attempts to cross the Hungarian-Yugoslav border. The film then goes on to investigate the history of Éva's attempted escape, from the day she begins to work at a newspaper (called "Truth") to the moment of her death. At the newspaper she meets and falls in love with Lívia, a woman colleague (unhappily married to an army officer), who after initial embarrassment and hesitation grows increasingly attracted to Éva until their love becomes quite open and consummate. With a third male colleague, the two women are sent on an assignment in the country to report on the establishment and development of co-operative farming.[12] When the editor of the paper demands that she alter certain explicitly critical passages in her text, Éva vehemently protests (as she does throughout the film) against any such censorship of the truth, and after a long and pointed debate over the politics and ethics of journalistic veracity she leaves

her job and returns to her native village. After a troubled pause in their relationship Lívia, having decided to break with her husband and accept totally the other woman's love, quite unexpectedly visits Éva. On their return to Budapest, Lívia's husband, unable to bear the shame and humiliation of his wife's rejection, shoots her with a pistol and leaves her crippled for life. Visited by Éva in hospital, Lívia once again refuses her in frustration and disgust. In total despair Éva makes for the frontier and after two warning shots from a border guard continues forward to her death.

Another Way, according to its director, is the story of a woman who "lives under the stress of a double 'perversion'."[13] On the one hand her insistence upon reporting the truth brings her into direct conflict with official censorship. She shocks an editorial meeting by demanding that its tone of complacent officialdom be replaced by the outspokenness habitually reserved for private "corridor" conversation, and when after her resignation the newspaper finally carries a revised edition of her report, its editor is severely reprimanded. On the other hand, her lesbianism is an affront to conventional morality. When late one night the police "catch" her in a passionate embrace with Lívia on a Park bench, both women are firmly chastised for their behaviour. But Lívia only receives a warning that her husband will be informed if the relationship continues, while Éva, as a known lesbian, is actually taken down to the station.

Although the two levels on which the film's essential conflict of law and desire is narrated meet in the representation of Éva's perceived political and sexual "deviance," the result, quite crucially, is neither a politicization of sexuality nor a sexing of politics. While the "law" on both levels is represented throughout by male characters (the editor, Lívia's husband, the police and the borderguards), the gendering of political, as opposed to sexual, authority is according to the logic of the film contingent rather than necessary. The proposed distinction between Éva's uncompromising search for truth and the editor's, albeit unwillingly, compromised gradualism is never portrayed as an actively gendered issue. This aspect of the law is represented as impersonal. Indeed, the positively gendered struggle against sexual repression itself serves as a metaphor for a broader, impersonal and thus more immediately universal struggle against the denial of "human" liberty in general. Thus Éva's two forms of "deviant" desire are only united at the most general philosophical level as mutual instances of the individual's will to freedom. Or in Makk's own words: "I wanted to make it so that the spectator, having seen the film, would not remember primarily that he has seen a story about homosexual love. My aim was to translate the basic question – i.e. how two people manage to live together or why they are unable to do so – to the sphere of universal meaning."[14]

Any evaluative reading of this "translation" will inevitably be problematic. A prescriptive rejection of the film's rather naive sexual politics is on its own

incommensurable with both the history the film seeks to reconstruct and the history of which it is a product: *Another Way* never attempts to represent, nor possesses the resources fully to think, a consciously feminist project. On the other hand, to abandon evaluation altogether is to render criticism defenceless before the sexually and politically charged strategies of naturalization and universalization upon which the film relies. I do not propose in what follows to resolve this dilemma. Rather, I first want to elaborate the function of these strategies as they appear in the film and only then go on to reapproach evaluation from on angle perhaps more pertinent to the specific context of the film's own ideological and cultural intervention.

In a crucial sequence depicting the first suggestion or recognition of their potential love, Éva and Lívia are seen walking together in the serene autumnal park of Margaret Island. It is a richly lyrical and painstakingly edited scene consisting of a series of silent frames accompanied by the melancholy melodies of László Dés's saxophone, where the emphasis is shifted from narrative and dialogue to composition. As the images enjoy increasing aesthetic autonomy, the nature of our look changes from one of narrative interpretation to one of formal appreciation. This emphasis on form and composition – on aesthetic rather than narrative experience – is typical of the film as a whole and allows us to view Éva and Lívia's love ideally rather than specifically, as an instance of an archetypal category, rather than an episode within a distinct and finite narrative. On the one hand, this aspect of Makk's "translation" may be seen as a vindication of lesbian sexuality: a resistance against its received marginalization as "deviant," and a humane insistence upon its emotional, moral and aesthetic parity with heterosexual love. On the other hand, we are reminded that the role of such translation, in the terms of Makk's own statement, is also one of forgetting. For the aesthetic palliation of the love of Éva and Lívia naturalizes its illicitness and normalizes its otherness; the relationship becomes acceptable or ideal precisely as it is deprived of difference. If the particular or even factional and anomalous is to aspire to the broadly human (as opposed to specifically feminine) and universal, a sexually exclusive lesbianism must be liberally reconstructed as the open aesthetic object of an inevitably regendered look.

It is a look the film inherits from Erzsébet Galgóczi's novel *Within the Law* on which *Another Way* is based. The novel similarly begins with the shooting of Éva at the border and continues with the investigation of her relevant past. Here the investigator and primary narrator is a man, the army officer who comes to identify Éva's body and who has known her from university. The story of Éva's "double perversion" is also the story of its narrator's curiosity. In the film the role of investigator/narrator is adopted by the camera, which observes the bodies of Éva and Lívia with an inquisitiveness and relish that gradually – through the film's luxuriously self-referential or self-sustaining photography – turns into an

increasingly aesthetic appreciation. After Éva's visit to Lívia in hospital, where she has been followed by a detective, she is questioned by a police inspector who is less concerned about the shooting of Lívia than intrigued by the physical mechanisms of lesbian sexuality. The camera is not finally identifiable with this voyeuristic curiosity, because its look is more openly deliberating and celebratory: it is a look of erotic connoisseurship rather then guilty inquisition. Its object is not the sexually illicit or pornographic, but the body as art.

In a compact and highly polemical essay entitled "A Short Hungarian Film-Sexology", Ákos Szilágyi located two major representational trends in the portrayal of sexuality in the recent history of Hungarian cinema.[15] The first he identifies as an "expressive – naturalist" representation in which the body serves as a "demonstrative stage for an existential drama." Here the sexual act tends to serve as a metaphor for frustrated, violent (even bestial) infringement, concentrating on male penetration as violation and replacing the "naked, free body" with its ambivalent clothed "personalization" as mask. In contrast to this, Szilágyi describes an "aestheticizing canon" in which the camera focuses primarily "on the woman, the gentle beauties of the woman's face and the lines and movement of her body." This canon "most readily exiles the man altogether from its image of intercourse" and it is not surprising if it finds its ideal vehicle "in lesbian love, where there are only women's bodies without the problem of penetration." Referring directly to a series of films including *Another Way,* Szilágyi claims that "the sexual act appears almost as if ... it were purely an act of beauty. It is not beautiful by virtue of its content, but by virtue of its form..." There is, of course, no small irony in the film's choice of the "deviant" or "marginal" area of lesbian sexuality as a paradigmatic aesthetic medium for a formal expression of a "universal" conflict; and it is an irony which forces a tension of emphasis throughout. For in spite of Makk's general philosophical intention, the film's failure to articulate the potential reciprocity of its two themes at a sexual-political level, not only leaves their relation unresolved, but actually emphasises the irreconcilability of lesbianism with the general (and gendered) alignments of its wider polemic.

But perhaps to speak of "failure" in this way is itself to propose an artificial intentional context. If the site of women's resistance – as an irreconcilable version of the universal resistance it is supposed to instance *par excellence* – may be seen in one way potentially to undermine the philosophical confidence of the film, it can, none the less, hardly be identified as a kind of deconstructive aporia, as it actually falls outside the film's own limited field of vision. If, however, a conscious recognition and articulation of conflictingly gendered interests lies beyond the scope and preoccupation of the film, its untroubled conflation of specific and universal interests as a whole may be considered a more symptomatic and imputable blindness within its own national and cultural context.

Makk has claimed that the film investigates his "long-held belief" that "one yardstick of the measure of freedom is found in just how tolerant are current customs in letting everyone live as they please, feel as they are capable of feeling, and think as they see fit. The measure of freedom [...] the individual's freedom to live his or her life, or the way it differs from accepted rules and standards, often gets caught in the mesh of prejudices and unresolvable individual conflicts. That, among other things, is what this film is about. And this may touch some chords – on the plane of philosophy as well as politics – concerning the necessity of the freedom of human existence."[16]

This privileging of an idealised notion of freedom and the almost automatic fusion of its individual and human claims need to be understood within the terms of a national history which has repeatedly reproduced the conditions of such a conjunction as a matter of survival. Time and again national resistance to centuries of military occupation and autocratic oppression have drawn upon a very real identification of particular and common interest, both as a force of political mobilization and as a defence of a perpetually threatened culture and identity. The spectre of the "death of the nation" – a key preoccupation of the national literature well before and after the first widespread use of Herder's prophetic phrase in the early nineteenth century – whether in the form of Turkish annihilation, Habsburg assimilation, the decimation of Trianon, or Slav and German imperialism, has always been close enough at hand to repress contradictory internal interests (Magyar and national minority, territory and race, noble and peasant, peasant and proletarian) beneath the single and healing banner of Hungarian liberty and identity. In this way an unproblematic national "we," born of this almost unbroken history of political extremity, has repeatedly served to obscure or even suppress legitimate but incompatible interests of nationality, ethnicity and class, exacerbating internal national contradictions to the point at which its own (historically understandable, but socially artificial) cohesion is itself undermined.

Clearly such a history does not in itself in any way explain Makk's conflation of specific and universal freedoms, but may be offered, rather, to situate it in the context of an inherited cultural reflex and to suggest the limits of the challenge it proposes. For if one of the purposes of Makk's beguilingly lyrical study of the limits of individual and human freedom was to "find out just how far one can go, in this country today, in stating truths whether supposed or actual," the very fact that this film was released at all (after having been chosen as the Hungarian entry for Cannes) seems somewhat too easily to answer its own question. Such freedom, meanwhile, does little to resolve the specific conflicts subsumed beneath its generously liberal, and liberally endorsed, polemic of truth and sincerity. *Another Way,* however, also represents a polemical challenge on another thematic front. Placing a "traditional" fifties issue of ideological distortion in the

so-called "period of consolidation" after 1956, it actively engages the problem of periodization with which we began. The return to "order" and political "confidence" after the 1956 uprising is generally characterized in Hungary as a relatively rapid and unproblematic process culminating in the more moderate five year plan of 1961 and Kádár's famous dictum of that year that: "Whoever is not against us is with us."[17] Makk's description of both the methods employed to force peasants to join collectives in 1958 and of the problems of making this issue public not only disturbs the consonance of this image of consolidation, but also refuses any notion of an unambiguous official break with dogmatic and distortive politics after 1956. That is to say, the location of the film in 1958 directly problematizes the institutional repression of 1948–56 as a period discontinuous with the triumphantly organic building of socialism since the nation's liberation in 1945. Makk has commented on the problem of continuity in the following way: "We like to speak of continuity since 1948 whenever we're talking of achievements that were the foundation upon which the accomplishments of our present-day life are built: but the notion discontinuity is brought into prominence as soon as errors made and crimes committed begin to be discussed, and we're trying to lay all the bad things at Rákosi's door."[18] While the period of "errors" and "crimes" supposedly came to an end with the official dissociation from Stalinism pronounced quite unequivocally by both the Soviet and Hungarian parties in 1956, the location of *Another Way* in the year of Imre Nagy's execution suggests that such a dissociation was by no means equatable with a resolution or termination of the deformations of which the 1950s had been so characteristic. 1956, although by no means the centrepiece of the film, is its point of departure rather than its conciliatory destination.

If, however, the film's choice of period constitutes a polemical insistence upon continuity, the character and intensity of its statement is once again qualified by considerations of form. The narrative structure of *Another Way* is gratifyingly circular and complete; the return to the film's opening sequences reiterates that we have come to the end of the story and are now in full possession of a closed and seamless aesthetic whole. The desire for knowledge aroused by the opening frames of Éva's death has been fully satisfied within the visual field of the film and there is no need to look beyond or behind the screen for any further level of cause or consequence. Potential continuity is cut short by aesthetic autonomy and formal completion. Such a narrative structure is not specific to *Another Way* alone. Most of the films considered so far share a similar movement towards a more or less circular closure. The story of *Angi Vera* begins with Vera's arrival at the party training centre and ends with her departure; *The Witness* begins and ends at the dam; and *Oh Bloody Life* – the paradigm of a closed theatrical self-referentiality – both opens and closes with a triumphant performance on the stage. In each of these "solutions," the fifties appear as a sealed,

finished and invulnerable entity, which may return like a spectre to haunt the darkness of the cinema, but disappears again as soon as the lights come back on.

The last fifties film I should like to consider – which was also the last to be released in the five year period under review – is in this respect an important exception. Partly because it is offered as the first part of a series,[1] but more crucially because it actually embodies a polemic about continuity more explicit than that of its predecessors, Márta Mészáros's *Diary for My Children* is a film that refuses to end conclusively in either formal or thematic terms.[19] Shot in black and white, and spanning the period 1947–53 it traces the development of the adolescent orphan Juli after her return from the Soviet Union where she was taken as a child – by parents fleeing fascism – and where her father, a sculptor, had disappeared in the Stalinist purges of the 1930s. In Budapest she is taken under the care of Magda, an unyieldingly loyal party activist with a heroic pre-liberation past, who rises, during the hardening ideological climate the film depicts, from newspaper editor to prison director. Magda fails to secure either the affection or legal adoption of Juli, who, against her guardian's rigid and unresting will, refuses to forget her parents or to abandon her curiosity as to the causes and implications of her father's arrest. Alienated and unhappy in her new home, Juli grows increasingly close to one of Magda's communist friends János, an engineer, who had emigrated to France in the thirties and fought in the French resistance during the war. He reminds Juli of her father (who is played by the same actor in her childhood flashbacks) and showing similar humanity takes a stand against the intensifying conditions of fear and deception upon which Magda's career seems to thrive. This leads to his estrangement from the latter's political circle and eventually to his arrest and imprisonment in the period of show trials surrounding the Rajk affair. The film ends with Juli, by now living entirely apart from Magda, visiting János in prison (accompanied by his crippled son) in a scene where the fate of all three remains open and unresolved. Asked how he and Juli spend their days, the son replies bitterly: "Does it matter? We're waiting..." The prisoner remains silent and the film closes with Juli's comment: "János you've gone completely pale." These remarks are clearly devoid of the dramatic gratification afforded by the closing scenes of *Oh Bloody Life* or *Another Way:* the audience itself is left waiting and prompted to speculate on the future of the film's characters in a duration of time awkwardly approaching its own present.

In *Diary for My Children* continuities are projected both forwards and backwards in time. If the period it considers is not represented as finished and resolved, neither is it proposed as disjunctive or unprecedented in origin. The identification of János with Juli's father, for example, serves not only to stress continuity in the film's subjective "point of view" but also to represent the engineer's arrest as a moment of repetition. This is made quite explicit by the scene's

resemblance to the earlier arrest of the girl's father presented in flashback. Similarly, a conscientious attempt is made by two characters in the film (János and Juli's veteran communist grandfather, who as well has returned with Juli and his wife from the Soviet Union and also lives in Magda's manorial home) to ground and justify Magda's present austerity in terms of her heroic past of loyalty and sacrifice.

Indeed, in its treatment of the pre-liberation communist movement the film is generally more complex and discriminating than its predecessors on the screen. Reminiscent of *Angi Vera,* it concentrates, in this respect, primarily on the past and the development of three quite different and conflicting figures: the dogmatic and triumphant Magda, the humane but increasingly alienated János, and the confused and frightened veteran of 1919, Juli's grandfather, who, finding no place in the political machinations of Magda's circle, is reduced to apparent silence. Rather, however, than juxtaposing these characters simply to forge an opposition between a sympathetic and currently endorsable humanism and an "erroneous" misanthropic dogmatism, Mészáros by focusing on at least one of the ways in which it appeared to the Rákosi period itself insists on articulating such a division in more specifically historicist terms. Thus János's moderation is not presented purely as a matter of temperament, but diagnosed by Magda as symptomatic of the group who emigrated westwards in the 1920s and 1930s to escape the right-wing Horthy regime. Magda and her immediate "Muscovite" circle, meanwhile, had all gone east to the Soviet Union, thus being identified, within the terms of the film, to a greater or lesser degree with the history which destroyed not only Juli's father but also Béla Kun, the former leader of the Hungarian Communist Party and the Hungarian Societ Republic for which her grandfather had fought in 1919. In this way the opposition of radical backgrounds is at once more politically specific and more historically resonant than that proposed in a film like *Angi Vera.* For the incriminating attribution of János's fateful "weakness" to his "non-Muscovite" past offers a direct allusion to the case of Rajk, the only member of the upper ruling clique of Rákosi, Gerő, Révai and Farkas[20] not to have spent a formative period in Moscow before 1945. Like János, of course, Rajk – who was interned in France after fighting in the Spanish Civil War – was arrested on false charges in 1949.

I suggested above that the silence of Juli's grandfather was only apparent. On finally resolving to leave Magda's home and influence for good, Juli, bidding farewell to her grandfather on his deathbed, is handed a sealed manuscript (presumably his life story), which she is told to preserve for "better times." Although, significantly, the contents of this manuscript are never disclosed within the film – leaving the viewer's curiosity once again ungratified – the act of bequest itself signifies a crucial metaphorical moment in the film's general proposition of continuity. For, as its very title suggests, *Diary for My Children* offers

itself as a kind of inheritance; the preservation for memory of a disturbingly contradictory period of national history for its newest generation, which inevitably, if unwittingly, continues to bear its fading but still formative stamp. For Mészáros's "children" of the 1980s – who could still hear little of their parents' struggles in history lessons at school – the film surely served to recover at least part of a cautiously repressed historical link with a past which continued to weigh heavily over the pressures and possibilities of their own lives. At a still more symbolic level the terms of this repression are actually acted out in the key conflict around which the film rotates: Magda's desire that Juli should forget, and Juli's indomitable refusal to forget, the fate of her parents and the painful history it represents. Magda knows that she can only secure stability at home and begin to build a world acquiescent to her unhesitating will on both a domestic and political level by erasing any traces of counter-memory or inheritance, which fall outside her own proposed continuity of utopian project and struggle. Equally significant is the other side of the film's title: the predication of such inheritance as "Diary." Rather than simply representing the past anecdotally, the film attempts to reconstruct it as document or record. It is clearly in this sense that the implied identification of the arrest of János with the Rajk affair transcends its more local and limited narrative significance. This emphasis on history as record is most explicitly corroborated by the film's repeated use of documentary newsreel footage. In one of Juli's many visits to the cinema – where, retreating from a world whose various "examples" she refuses to follow, she escapes to encounter and imitate alternative images of glamour and fantasy – she watches, and we also see, a newsreel celebration of Stalin's seventieth birthday showing how "the beautiful facades of our factories and homes display the love of our workers for the Soviet leader... [whose] genius shows the way to a better future, the freedom of peoples and world peace." In the context of the continued witholding during the 1980s of historical documentation pertaining to the 1950s, the value and importance of such a screening should be quite obvious: it constituted perhaps the only means of access a contemporary Hungarian public would have had to a direct and authentic representation of the images and rhetoric of the Stalinist era. More problematic, however, is the direct incorporation of documentary material into the action of the film itself. With Magda, Juli is seen attending a public rally addressed by József Révai (see note 20), again with direct references to the alleged crimes of Rajk. In spite of very skilful editing and the treatment of the more modern filmstock to blend texturally and tonally with the older documentary footage, the cutting from fictional "reconstruction" to contemporary recording inevitably foregrounds a sense of directorial intention or interference. This cutting between genres, however, may be read somewhat ambivalently. Its reminder of a very difficult type of historical "quotation" may at once be seen to undermine the documentary credibility, thus stressing the fic-

tionality, of the acted sequences of the film, and at the same time to highten our awareness of the film's polemical challenge as an insistence upon, rather than merely a demonstration of, historical and political continuity. For finally, it might be argued, after all the aesthetic elegance and formal polish of the fifties films we have so far considered – pacifying the past with closure and silencing the present with spectacle – a film like Mészáros's *Diary* no longer simply seeks to mollify or exorcise its "children" with a well-spun history, but to insist that they recognise that history as unfinished, and, still more crucially, as their own.

There is, however, one very decisive sense in which the broader reception of Mészáros's film as a representative family legacy is highly problematic. Juli's history – arriving from a tragically divergent communist past into a victoriously orthodox communist present – is very far from typical of her generation. However radically class backgrounds were uprooted and families mobilized during the first fifteen years of the post-war period, only a relatively small proportion of society suddenly found itself among the resplendent chandeliers and ornate aristocratic crockery of a spacious ex-bourgeois dwelling like Magda's in the richest residential area of Budapest. Neither are the conflicts of newspaper editors, prison directors, 1919 partisans or conscientious communist participants in the French resistance particularly representative of the experience of the majority of the population, who had no say at all in policy making during the 1950s. In spite of unanimously favourable reviews in the national press, the inevitable difficulty of most viewers in identifying with minority pre-war politics and elite post-war privilege has contributed significantly to the somewhat indifferent public reception the film has enjoyed in Hungary. In the year of *Diary's* release, twice as many people went to see *Oh Bloody Life,* and four times as many saw *István the King,* the film version of a rock opera set in the eleventh century, which generically borrows heavily from *Jesus Christ Superstar* and was generally slated in the film press; (all three films were released in the spring of 1984).

While similar problems of identification also limited the home success of *Angi Vera* and *Another Way,* all three films (along with Bacsó's *The Witness)* were received in the West with exceptional enthusiasm. Exceptional because this reception not only delimited a significantly restricted and disproportionate interest in merely one aspect of Hungarian cinema, but also because in its rehearsal of various received political prejudices, it may have impeded the potential accessibility of a far wider spectrum of Hungarian films, while symptomatically misrepresenting even those it claims to applaud. Thus one English reviewer described *Angi Vera* as a film which "quite simply ... tells you more about present moods and even politics in a Socialist Country like Hungary than all the verbiage accompanying state visits or government missions ever produces," Gábor's consciously historical statement collapsing into a timely attack on "the insidious centrepiece of communism."[21] The same reviewer registered with some aston-

ishment: "That this Hungarian film should have been made in a Socialist country under Russian influence – and indeed still under Russian occupation is courageous and remarkable enough,"[22] while a review of *Another Way* carried in *The Observer* (with the title "An Act of Courage") opened in a similar vein: "It is remarkable that a film about a lesbian love affair which mixes explicit sex scenes with trenchant social criticism should have come out of Eastern Europe."[23] Rather than thus feeling pressed to rethink certain preconceptions about the nature and mechanics of cultural policy in "Eastern Europe" such confessions of surprise appeared symptomatically content to celebrate the privilege of their own naivety. For the "Eastern Europe" of the last decade of Soviet-style state socialism – the lost and negatively mythologized other of "historical" Europe – was always a problematically ideological, rather than chartably geographical, construct. A decade after the fall of the Berlin Wall a new set of terms has emerged to construct Western Europe's "post-communist" other, and it is no longer merely the 1950s but also the 1980s which have been relegated to the realm of "The Day Before Yestrerday."

Notes

1. Ervin Pamlényi ed., *A History of Hungary* (London 1975).
2. Published in Henrik Vass, ed., *Történelem és közgondolkodás* [History and Public Consciousness] (Budapest, 1982.)
3. The six films are: *Angi Vera* (1978); *The Witness (A tanú,* released 1979); *Time Stands Still (Megáll az idő,* 1981); *Daniel Takes a Train (Szerencsés Dániel,* 1982); *Another Way (Egymásra nézve,* 1982) and *A Diary for My Children (Napló gyermekeimnek,* 1983). Four of these films are discussed in detail here.
4. *Filmkultúra* [the monthly periodical of the Hungarian Film Institute] (1993/2), 8–9.
5. Péter Bacsó interviewed by Éva Bársony in *Filmvilág* (1983/12) 9. NÉKOSZ was the acronym of the "People's Colleges Movement" (1945–49). People's colleges were founded in 1945 to provide education for socially disadvantaged students – generally of peasant background. They offered the first major opportunity for the peasantry to receive further education on a mass scale and produced many prominent writers and intellectuals still active and influential today. They vere closed down in 1949, partly as a consequence of the charges levelled against László Rajk, who had been involved in their foundation and was one of their major patrons.
6. Quoted in the "Production Notes" prepared by HUNGAROFILM for the English screening of *The Witness* in 1982.
7. Including the high-ranking official Comrade Bástya from *The Witness* – a suggestion of Bacsó's faith in the capacity of his work to sustain a popular mythology on the screen.
8. *Filmvilág,* op. cit., 12.
9. At this time sixteen to twenty feature films were budgeted annually in Hungary with some eight professional film makers competing for permission and money to shoot. In contrast to

Bacsó, most other leading directors only got to work on a film once every two or three years. On completion of his twentieth film in 1984, Bacsó received the Kossuth prize, Hungary's highest award for achievement in the arts.

10. *Filmvilág,* op. cit., 12.
11. These oppositions are borrowed from Géza Poros's short book, *Gábor Pál* (Budapest, 1984).
12. The report concerns the second period of enforced collectivization, which began in earnest in the winter of 1958/59. Radical land reforms had been introduced in March 1945 entailing a major redistribution of property among the peasantry and affecting about one quarter of the country's population; but by the early 1950s the new smallholders came under increasing economic and political pressure to give up their land and join the collectives. By 1953 nearly one-third of all Hungary's cultivated land was farmed co-operatively, but its yield was well below that produced on private farms. In the spring of 1957, six months after the uprising, the proportion of collective farms had fallen to about ten per cent. After the reinforcement of collectivization from 1958–61, 93% of all cultivated land was either in co-operative or state hands. See among others László Gyurkó's "Introductory Biography" to *János Kádár: Selected Speeches and Interviews* (Budapest, 1985) published jointly with Pergamon Press as part of its "Leaders of the World" series and edited by Robert Maxwell.
13. Interview with Makk (in English) in *Hungarofilm Bulletin* (1982/2), 18. *Another Way* (whose Hungarian title was *Egymásra nézve,* lit. "Looking at each another") was based on Erzsébet Galgóczi's best-selling short novel *Within the Law (Törvényen belül)* 1980.
14. *Hungarofilm Bulletin,* 19. The visual metaphor with which the film both begins and can be read as a pertinent objectification of this notion of universality; during both the opening and closing credits of the film we see an eagle winging across a barbed-wire fence in broken slow motion.
15. Ákos Szilágyi "Kis magyar film-sexológia" in *Filmvilág* (1981/1), 25–30.
16. *Hungarofilm Bulletin,* p. 18.
17. See, for example, Gyurkó's "Introductory Biography" to *János Kádár: Selected Speeches and Interviews:* "The consolidation of power by the spring of '95 and economic recovery by the end of 1957 were unbelievably quick results which nobody had expected." (117); or Ervin Pamlényi, ed., *A History of Hungary:* "Within a few years the country recovered from the wounds of the counterrevolution. With the improvement in the living conditions of the people an atmosphere of calm and confidence began to prevail. Healthy debates on questions of public interest began to characterize the life of Hungarian society. A major contribution to the development of this kind of atmosphere was the strict enforcement of the role of law and an unconditional respect for civil rights." (558)
18. *Hungarofilm Bulletin,* 20.
19. The film is in fact semi-autobiographical; Mészáros herself spent a similar period of her youth in the Soviet Union, where her own father "disappeared" in the Stalinist purges. The release of *Diary for My Children* was delayed for two years because of objections from the Soviet Embassy concerning the use of original Soviet film footage from the 1930s. Certain extracts were subsequently omitted for "copyright reasons."
20. Mátyás Rákosi (1892–1971) led the Hungarian Communist Party from 1941 to 1956. Returning to Hungary from the Soviet Union in 1945 he became Secretary General of the party. He ceded premiership to Imre Nagy in 1953 but remained Party Secretary until July 1956, when he emigrated to the Soviet Union, where he was to stay until his death. Held responsible for the personality cult surrounding his name in the 1950s he was expelled from the Party in

1962. Ernő Gerő (1898–1980) was member of the Hungarian Communist Party from 1918 and of the Party's Central Leadership and Political Committee from 1945–56. He held various ministerial positions in this period including: Minister of Finance (1948–56) and was largely responsible for economic/industrial policy in the early fifties. He was expelled from the Party in 1962 for "political crimes" in the Rákosi period. József Révai (1898–1959) was similarly member of Party from 1918 and of the Central Leadership and Political Committee from 1945. He served as Minister of Public Education/Culture (1949–53) and was the Party's leading spokesman on issues of culture and ideology. He became a member of Central Committee after 1956 and was best known outside of Hungary for his attacks on Lukács beginning in 1949. Mihály Farkas (1904–1965) was originally a member of the Czechoslovakian Communist Party, served on the Political Committee of the Hungarian party after 1945 and was for a time Deputy Secretary General. As Minister of Defense (1948–53) he was also in charge of secret police. Dismissed from the Political Committee in 1955 because of his role in the show trials, he was expelled from the Party as a whole in 1956 and imprisoned until 1961.

21. Alexander Walker in the *Evening Standard* June 5 1980 (the first quoted phrase is from Walker's earlier review in the *Standard*, March 29 1979).
22. *Evening Standard*, June 5 1980.
23. Mike Bygrave in the *Observer*, October 3 1982.

GYULA KRÚDY'S EARLY SHORT STORIES

GÁBOR BEZECZKY

Institute of Literary Studies,
Hungarian Academy of Sciences, Budapest

Introduction

In 1911 the success of *Szindbád,* a composite novel, turned Gyula Krúdy (1878–1933) into a bestselling author. Both the critics and the reading public immediately accepted him as one of the masters of modern Hungarian fiction. Since then literary criticism has presented a strange mirror image of this event: the novels and short stories Krúdy published before *Szindbád* have either been regarded as juvenilia following his great predecessor Kálmán Mikszáth, or as embryonic *Szindbád* pieces. The reference to Mikszáth and *Szindbád* has considerable power. It organizes the possible interpretations of the early short stories, emphasizing certain features and suppressing others. The third type of interpretation is a compromise, which describes Krúdy's early short stories as the stages of a process connecting Mikszáth and *Szindbád.* Between these well-known endpoints, the uniqueness of the early short stories is bound to be lost. Krúdy is probably the most neglected modern Hungarian classic. His early periods are practically unknown.

This neglect is for a number of reasons quite understandable. Starting when he was only fourteen, Krúdy had published about a dozen novels and more than fifteen hundred short stories by 1911, only a tenth of which has ever been collected into books. The rest are still buried in daily and weekly newspapers. As the numbers show, Krúdy wrote novels and short stories in such abundance that even the word 'prolific' is, in his case, a gross understatement. Nobody knows exactly how many short stories he wrote. He certainly did not. The bibliographies of his work are hopelessly unreliable. The last one of these, Mihály Gedényi's bibliography[1], contains almost five thousand entries, which is by any standard an astronomic number, yet the actual number must be higher.

The period in which he started publishing was until the beginning of the Great War, the Golden Age of the local press, unrivalled by the radio or the television. In 1897, for instance, there were more than nine hundred local newspapers in Hungary. Even small towns had their pro- and anti-government newspapers, and many of them carried a short story each day. Krúdy knew perfectly

Hungarian Studies 13/2 (1998/99)
0236-6568/99/$ 5.00 © 99 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

well how to exploit the situation. Most of his early short stories were published more than once, some of them five times, with major or minor modifications, the origin of which cannot be determined with any certainty. He did not care about the manuscripts. He kept a collection of his short stories, in the form of newspaper clippings, in a suitcase. When he arrived in a new town, and while he was still more or less sober, he grabbed a handful of the clippings and offered them for the local papers. The editors, it seems, were happy to have him among the contributors.[2] As a result, it is wellnigh impossible to find and read all his early short stories. (Some of them, stolen from the libraries by Krúdy's admirers, are probably lost for ever.) It is by no means accidental that there are at least four hundred errors in the first two thousand entries in Gedényi's bibliography. And those who collected his 'mature' writings took it for granted that, when compared with his later masterpieces, whatever preceded *Szindbád* must be less valuable artistically and, with a few exceptions, left them out of the subsequent editions of his collected works. A handful of contemporary critics, like Dezső Kosztolányi, Elek Londesz, and Aladár Schöpflin, knew long before *Szindbád* that Krúdy was one of the major authors of the period. In any event, his later masterpieces guarantee that the neglect of his early periods is unjustifiable – even if the harshest critics of his early periods are right. This is an attempt to do justice to the short stories of the period between 1902 and 1907.

The study of Krúdy's poetics is also significant on more general narratological grounds. His technique is both well outside the mainstream (in the sense that it is very difficult to find decisive similarities between him and his European contemporaries) and amazingly successful. If both assumptions are true, then the minute analysis of his works will probably shed new light on age-old narratological problems.

Temporal structure

A passage from *Hét szilvafa* (789) seems to be suitable to start out from.[3] It displays some of the characteristics of Krúdy's poetics.

> Otthon semmi egyebet nem csinált, mint földesúr volt. Lesétált a "falu"-ba, ahol vályogházakban némely öreg cselédе lakott. Ezeket a cselédeket jobbágyoknak nézte, és dehogyis jutott volna eszébe akármelyiknek ellentmondani a tekintetes úrnak. Öreg, félig vak vizslája bánatosan ödöngött a sarkában, a nemesi birtok jegenyefái barátságosan súgtak össze a kis öregúr feje fölött. Az urasági ház felől – tulajdonképpen egy igen egyszerű falusi ház volt az, fehér ámbitussal és felül nádfedéllel – harangütés hallatszott. Ezt a harangszót a birtok minden részében meg lehetett hallani, és azt jelentette, hogy délre jár az idő. Már fordult is az öreg vissza, hazafelé, a "jobbágyok" jó étvágyat kívántak a tekintetes úrnak, és a szél szárnyain pörkölt szaga terjedt az urasági ház felől.

– Ürüpörkölt van ebédre! ... – mondta nyelvcsettintve az öregúr, mintha tíz esztendő óta nem mindig az lett volna ebédre. A süket, vén gazdasszony, aki csupán szeles s nedves időben, amidőn köszvénye kínozta, mondott fel az öregúrnak, már nem is tudott mást főzni, mint ürüpörköltet. Az öregúr jóízűen csámcsogta meg ebédjét, majd a zöld korsóból töltött (csak egy ujjnyit, mert a szőlőgazdaság: néhány venyige vessző egy lugason, nem engedélyezett többet), és gyönyörködve nézett széjjel tavaszi időben a napsugaras tájon.

– Ha minden magyar úgy gondolkozott volna, mint én, sohasem ment volna tönkre az ország – mormogta. – No de, áll még az utolsó nemesi birtok.

Az esztendők múlásával mindinkább meggyőződésévé vált, hogy az utolsó nemesi birtoknak fennmaradására éppen olyan szükség van, mint akár az alkotmányra. "Honnan ismerhetné meg az új nemzedék, milyen volt apái élete?" – gondolta néha magában, és öreg jobbágyait az esztendő nagy ünnepein maga köré gyűjtötte, s együtt énekelte velük a zsoltárokat. Máskor, ha vendég vetődött a házhoz, egyszerre megváltozott az egész nemesi birtok képe. A cselédek ünneplő ruhában szolgáltak fel az urasági háznál, és a nagy konyhán akkora tűz lobogott, mint egy kályha.

The text presents a double vision. On the one hand, the narrator is thoroughly familiar with the situation he describes. He knows much more than an outsider or a casual visitor. He follows the old gentleman wherever he goes, he can hear what he says to himself, and seems to understand the way he sees his own world. On the other hand, the narrator does not share the old man's vision of the world. He has his own perspective. The juxtaposition, the ensuing tension and the interaction of the different views create a dialogical text. The passage quoted allows, sometimes even invites, the reader to assume that the hero and the narrator are opposed as the representatives of the past and the present. Not only the narrator looks upon the old man as a relic of a bygone age, but sometimes it appears as if the protagonist agreed with him. Although they seem to stand for the past and the present, it would be a mistake to give an account of their differences merely in terms of subsequent historical periods. The two worlds are present simultaneously. The worlds the protagonist and the narrator live in are different worlds with different rules, conventions, values, probabilities and languages.

Since it is the narrator's point of view that dominates, the old gentleman's perspective is to be disentangled from the narrator's discourse. The relationship of the two worlds is not quite clear. The languages are translatable, at least initially, from the narrator's point of view. The narrator translates the old man's words into his own language. The translation, however, always brings about major corrections. For instance, what the hero thinks to be a village is in fact, that is, according to the narrator, a collection of a few adobe houses. The narrator justifies his correction on the basis of his wider perspective and his knowledge of contemporary reality. While the labels the old gentleman uses have only limited validity, the ones the narrator introduces to replace them are supposed to

be seen as accepted more generally. At the same time, however, the necessity of corrections makes it doubtful whether the two worlds are translatable at all. Whenever the narrator changes the labels, the whole landscape changes as well.

The temporal structure of the world in which the hero lives is cyclical, or in other words, it is based on a type of identity that is not vulnerable to the passage of time. In such a world the repetition of the same event can be taken for granted – to the point that it does not make sense to ask whether the old gentleman's walk on his property is a singular or an iterative event, or to ask how many times his old cook can refuse to work and quit her job. It is this type of temporal structure that allows the hero to be pleased with the smell of the same mutton stew that has been served to him every single day for a decade. Such events (and the recurrent coincidence of different events) can be regarded as most improbable from the perspective of linear time. It is difficult to appreciate the cyclical conception of time, and the conflict of various time schemes in general, because the type of literary criticism (that is, formalism and structuralism) that systematically studied the temporal structure of narrative works is intimately related to the linear conception of time.

Discussing Proust's "intoxication with the iterative," Gérard Genette introduces the term "pseudo-iterative."[4] What distinguishes pseudo-iterative scenes from the iterative proper is their "richness and precision of detail." Because of these features, "no reader can seriously believe they occur and reoccur in that manner, several times, without any variation."[5] The category of pseudo-iterative may be useful for describing some aspects of Proust's narrative art, but it would certainly be misleading to apply it to Krúdy's short stories. The pseudo-iterative can be useful when the problem of repetition emerges within the context of linear time. But when the conception of cyclical time, the essence of which is unmodified repetition, is also involved, it is necessary to suspend the decisions reached on the basis of linear time. To rule out the possibility of the repetition of extended conversations and recurrent coincidences – on the ground that it is hard to believe they can take place without any variation – is to say that there is necessarily a Heraclitean principle at work in the world, or rather in any world. But this is precisely what is at stake in some of Krúdy's early short stories. Many of his characters live their lives on the assumption that "[w]henever the same conditions are fulfilled, the same entities reappear."[6]

Genette also suggests that those passages that state literally "this happened every day" should be understood figuratively as "every day something of this kind happened, of which this is one realization among others."[7] Undoubtedly Genette's formula can be used in a number of cases, but on the whole it resembles the way the narrator re-writes the phrases Somodi actually thinks and says. This indicates that the various time schemes have a built-in bias, which will inevitably change the structure and meaning of events. One is tempted to say that

there is no neutral time scheme. The linear conception of time is not any more natural than the cyclical. To put it another way, the various conceptions of time should not be seen as parts of nature.

There is another, similar problem. Genette mentions that there is a type of action, the renewal of which is "wholly contrary to its nature."[8] Death seems to be a good example. Certainly, there is a common sense world in which nobody can die more than once. But this is definitely not Krúdy's world. In some of his short stories and novels, even death is a repeatable event:

> A halott még mozdult néhányat, aztán véglegesen, csendesen meghalt.
> *(Korvin lelke,* [1281])

> Álmos úr egy napon meghalt.
> Ezt minden esztendőben megcselekedte [...] *(Napraforgó,* [2416])

More or less systematically Krúdy questioned the consequences of linear time. For instance, some of his characters meet themselves, different persons turn out to be the same person, or a broken cup reappears as if nothing had happened to it. The case of the broken cup was too much for one of Krúdy's editors. He must have thought that cups cannot be both broken and intact. He decided that the word "same" was a typo, and corrected it to "similar."[9] And a critic, commenting on the word 'same', said that it was "somewhat illogical."[10] Actually, what they do is not essentially different from Genette's suggestion: whenever it is hard to imagine the word "same" applies literally, it should be understood as "similar."

Discussing similar issues Tzvetan Todorov claims:

> The minimal complete plot consists in the passage from one equilibrium to another. An "ideal" narrative begins with a stable situation, which is disturbed by some power or force. There results a state of disequilibrium; by the action of a force directed in the opposite direction, the equilibrium is re-established; the second equilibrium is similar to the first, but the two are never identical.
> Consequently, there are two types of episodes in a narrative: those which describe a state (of equilibrium or of disequilibrium) and those which describe the passage from one state to the other. The first type will be relatively static and, one might say, iterative; the same kind of actions can be repeated indefinitely. The second, on the other hand, will be dynamic and in principle occurs only once.[11]

Here again the conception of linear time is speaking, and what it states is absolutely logical – as long as we restrict our investigation to narrative works that are based on linear time. However, the short story about Pál Somodi is entirely different. The situation with which it begins is both stable and unstable. According to the narrator, the forces of change have been there for some time, seeking

an opportunity to usher in a new historical period. Thus, the state of disequilibrium predates the beginning of the story. Somodi's world resists the forces of change. This is what makes it relatively stable, unique and worthy of the narrator's attention. When Somodi dies and his son returns from America, the forces of change seem to gain momentum, but the new situation is far from being really new. It is just another possibility for the forces of change. In other words, paradoxical as it may sound, even the linear time scheme works through similar, repeated events. This shows that the narrator's time scheme interacts with that of the protagonist from the beginning.

Pál Somodi and his son, Sándor, are introduced as opposites. Sándor left his country, and was, according to his father, "könnyelmű, léha ember." However, when he returns and spends some time on the property, he decides to continue his father's role. This prompts a member of the local gentry to remark:

– Az utolsó tekintetes úr nem halt meg. Ott lakik még mindig Loncsoson.

The same conditions are fulfilled, the same entity reappears. Although they were introduced as opposites, the local society accepts Pál and Sándor Somodi as representatives of the same function, which also means that the first and the second situations are exactly the same. Pál and Sándor are not just similar or doubles. They are identical, regardless of the differences they might have. The world the Somodis live in has its own criteria of identity. The fact that Somodi junior is accepted as the same as his father also means that the story as a whole is shaped by the logic of cyclical time. The (dis)equilibrium described in the first part of the story is not upset or brought to a conclusion but reinforced as (un)stable. Using Todorov's terms, one could say that the short story does note describe a "passage from one state to another."

The cyclical conception of time can be related to metaphorical and paradigmatic structures, while linear time to metonymical and syntagmatic structures. In the protagonist's world identity is periodically superimposed upon the passage of clock time and upon personal differences. In Krúdy's short stories the causality of the cyclical time scheme often dismantles the metonymical causality of linear time. For instance, Sándor Somodi's decision to continue his father's role does not follow from his own life.

The narrator, as opposed to the protagonist, regards the present as fundamentally different from the past. The result of the tension between the hero's cyclical and the narrator's linear time is, among other things, irony. However, since the narrator's distance from the protagonist is uncertain at the beginning and is gradually diminishing, the irony is mild and benign. The text shows Pál Somodi, the last of the feudal landowners, as a harmless old eccentric whose favourite pastime is the re-enactment of the past. Not only does he accept the role, but

takes it most seriously. The sentences in which he refers to himself as the owner of the last feudal estate make it obvious that he considers the current state of affairs in his country to be an anomaly. He looks upon his own property as an institution and upon his own way of life as the standard. The function of both his property and his way of life is to maintain the repetitions required by the conception of cyclical time. What makes the utterances of the protagonist ironic is the fact that they take place in the context of the narrator's linear time. Somodi is no longer one of the many similar landowners. The sameness that once dominated society, space and time is now restricted to a single example, the survival of which is somewhat doubtful. Living in his own world, Somodi is not willing to consider that identity is not natural but conventional and that it depends not only on him but on society as well.

The irony in the first part of the short story changes to eulogy in the second, which makes the identity of the narrator questionable. This is one of the many paradoxes Krúdy's short story creates. While Pál and Sándor Somodi turn out to be identical, and the cyclical time scheme seems to be victorious, the identity of the narrator is subject to serious doubt. How could he be consistent, if his attitude to the Somodis switches from irony to eulogy? In a sense Todorov is right, and even this short story is based on a passage from one state to another. However, this passage takes place not in the events of the outside world but within the narrator. The change in the narrator's attitude happens to coincide with the return of Sándor Somodi. On this basis one might argue that the narrator is not really inconsistent: irony and eulogy belong to two different states of mind, and the change the narrator undergoes is caused by the decision Sándor Somodi makes. The change is, in fact, development. If true, this argument cannot but contribute to the paradoxes: the triumph of the cyclical time scheme over the linear will be undermined by the development of the narrator. Causally motivated, gradually unfolding development belongs to the world of linear time. Thus, the opposites presuppose the existence of each other. Linear time works according to the principles of cyclical time, while in order to be victorious cyclical time requires linear time to be operational. In other words the narrator's eulogy can be absolutely sincere, but the reader has reason to look upon the narrator's development ironically. Irony is simply transferred from the hero to the narrator, which will in turn question the value of his eulogy, and irony will periodically return to the protagonist.

The first sentence of the quotation is a hybrid, a mixture of the grammars the protagonist and the narrator speak. Since there is a discrepancy between the two parts of the sentence, it is slightly odd. When translated into English, the strangeness of the sentence can be highlighted: "all he did was" and "be a feudal landowner" do not seem to go well together. Different grammatical structures and the various conceptions of grammaticality can carry different world views.

The sentence definitely belongs to the unnamed narrator, but the temporal scheme of the sentence ("all he did," or, "he did nothing but," referring to the protagonist's recurrent activity) and the phrase "feudal landowner" belong to the grammar and the vocabulary of the protagonist. When uttered by the narrator, referring to the owner of a tiny property, the sentence becomes inevitably ironic. It is difficult to decide whether the narrator is using the words of the protagonist as if in quotation marks, or his language is invaded by elements which belong to the protagonist. In either case, the irony is not lasting. Being slightly odd, the sentence has a marginal status in the narrator's language. On the other hand, it belongs to the core of the protagonist's language. According to the sentence, activity (doing something) and state (being a landowner) follow the same pattern, and both are characterized by repetitions. The mixture of the grammars involved yields a balanced compromise, which is halfway between the two individual grammars. However, the anomalous nature of the sentence is deemphasised. In his early period Krúdy went out of his way to maintain the illusion of closeness to spoken speech. There is an enormous amount of semantic complexity with hardly any syntactic complexity – apart from the hybrid constructions – in these short stories.

There are a few more characteristics of the cyclical time scheme that will be introduced by referring to other stories. The reality of the world based on the cyclical time scheme is both created and maintained by the repetitions. Between the repetitions, there is a span of wasted time:

> Hej, hogy tudtak főzni valamikor! Az asszonyok egyebet sem tettek, mint sütöttek-főztek, az urak pedig ebédeltek és vacsoráltak. Amely idő közbeesett, az az idő elveszett idő volt. *(A főispán ebédei,* [928])

It should be obvious that the repetition of events has considerable interpretive power. The passage quoted suggests that life can properly be described only in terms of cooking and eating. The passage is somewhat unique in stating that there was a period that was nothing but the repetition of a single activity. In the introduction of most short stories, there is a concatenation of short iterative scenes, referring to various activities. The duration of the events can be measured in decades, and the repetition is indicated by the iterative verb forms and the adverbs of time.

> Az atyafiak már húsz esztendeje nézegettek be az udvarába ott Gerlicen, ahol a vadszőlős tornácon ült a vörösarcú, kopasz öregember és mindig bort ivott. *(Egy bolondos végrendelet,* [883])

There are hundreds of similar examples. Sometimes the concatenation of iterative scenes can be quite lengthy: they take up four pages in the five-page *Egy*

jeles mulattatóról (902). The concatenations often produce recurrent coincidences which – from the perspective of linear time – make it hard to believe that the events "occur and reoccur in that manner, several times, without any variation." It is easy to provide an example:

> A tunya Zathureczky csendesen mosolygott vöröses bajusza alatt, amikor átpillantott a kerítésen Zsombolyékhoz vagy sánta Szurmák Gyurihoz. A sánta Szurmáknak az udvarán a kocsis örökösen a lószerszámot tisztogatta, a homokfutót pedig hétszámra nem tolták be a színbe: a sánta Szurmák mindig útban volt.
> Mikor felkapaszkodott a bakra az alacsony termetű, nyugtalan tekintetű Szurmák, Zathureczky Mihály nagy néha csendesen ráköszönt a kerítés mellől:
> – Hát csak nem nyughatsz itthon a feleséged mellett, he?
> Szurmák megvető mozdulatot tett, majd a lovak közé csapott és foghegyről felelt:
> – Hallgasson az úr! Az úrnak dunsztja sincs a politikáról meg a közéletről. Közel sem engedték az urat oda, ahol a tudományt mérik. Különben régen megmondtam, hogy az ilyen tunya fráterrel, mint az úr, nem állok szóba.
> A homokfutó kigördült az udvarról, és vitte a sánta Szurmákot a politikához meg a közélethez. A tunya Zathureczky pedig szokatlan nagy fejét válla közé kapva, csúfondárosan nevetett. Majd nagy medvetalpaival az udvar másik odalára ballagott, ahol a kerítésen átkukucskált. Ott éppen csirkéket kergetett özvegy Dócziné, a Zsombolyék híres főzőasszonya. A tunya Zathureczky egy kis gondolkodás után beleavatkozott a csirkék dolgába.
> – Mit bántod azt a csirkét, te gyilkos nember? – kérdezte bizonyos haraggal. *(A tunya Zathureczky,* [693])

It is hard enough to imagine that the dialogue between Szurmák and Zathureczky should always occur in the same manner, but it is even harder to believe that after these dialogues, when Zathureczky walks to the other side of his yard and peeps over the fence, his neighbour should always be doing exactly the same thing. Sometimes, when the adverbs are missing, it is difficult or impossible to decide whether there is an iterative or a singular event, or rather whether the cyclical or the linear time scheme is in effect:

> Gaálné tovább is járt éjjel a Tisza-partra, és a forró nyári estéken bizony fogyatékos volt a ruházata. De hát csak nem moshat selyemköntösben? A sűrű füzes eltakarta, és a szellő, ha árulkodva hajtotta félre a gallyakat, Gaálné ijedten kuporodott le a vízbe. Gaál János nevető dörmögése hallatszott:
> – Csak én vagyok! Gyere ki a vízből.
> A menyecske szégyenlősen felelt:
> – Csak menjen szépen vissza. Magának sem kell mindent látni. *(A fehérlábú Gaálné,* [866])

The first sentence of the passage refers to iterative events but it seems undecidable how many times the ensuing dialogue can occur. Confronting different time schemes, Krúdy's early short stories make this type of indeterminacy inevitable. It is only logical that the cyclical time scheme blurs the distinction be-

tween present, past and distant past. In *A megye pávája* (920), Werbőczy does not seem to belong to distant past but is referred to as "the old man" and is regarded as if he was a contemporary of the speakers:

> A vén, goromba Barinkó várnagy, aki rosszkedvében még a szolgabírákat is kendezte, összeütötte csizmája szárát Prépostváryné előtt, s ezért a megyében gyakran mondogatták:
> – Nincs ilyen asszony az országban. Kisujjában van az egész Corpus Juris. Még tán Werbőczy uramat is sarokba szorítaná, ha élne az öreg... Kár, hogy meghalt.

Another important characteristic of the world of the cyclical time scheme is that the individuals who have names are examples of a repetitive activities:

> A főzőasszonyokat úgy hordták az ország egyik vidékéről a másikra, mint manapság a híres orvosokat: Trinkóczyné nevezetesen egyebet sem tett harminc esztendeig, mint folyton-folyvást utazott. *(A főispán ebédei)*

The individual's way of live is prescribed by the tradition of the community. The protagonists of the stories are often introduced as members of a set of similar individuals:

> A régi magyar úri életben annyi groteszk figura volt, hogy hemzseg tőlük az öregemberek elbeszélése. *(A legnagyobb bolond,* [940])
>
> Hajdanában szélkakas nélkül nem is lehetett házépítést elképzelni. *(A szurdoki szélkakas,* [829])
>
> Nem tudom, ma is annyi-e a kutya a vármegyénk házában, mint abban az időben volt, amikor én szolgáltam a megyét. *(A megye vizslája,* [848])
>
> Régen sok zsivány volt hazánkban. *(A zsivány Barzó,* [779])

In most stories the fate of the community is as important as that of the individual protagonists. In some stories, the individuals are so overshadowed by the community that they become marginal. In *A lord* (948), the protagonist Sári Gaál can only say one sentence of her own. In *Falu a nádasban* (930), it is definitely the community that plays the central role, and only two individuals have names. However, one of them formulates the most important thesis of the cyclical conception of time: "Egyszer az nem egyszer, hanem mindenszer." Even bizarre events can start a cycle. In *A legnagyobb bolond,* János Prinyi makes up his mind to die, be buried and resurrect. Soon, a number of people start imitating him:

> A debreceni kántor hetekig énekelt olyan koporsók felett, melyekben elevenek feküdtek, a halotti menetekben csupa nevető, vidámorcájú gyászolók mentek a sír

felé, és a halotti énekbe belevegyült a cigányok hangolása. Mikor az öreg Cseffy Abris hónapokig nyomta az ágyat, s végre meghalt, a vármegyékben így szóltak:
– No, ezt jól megcsinálta az öreg, de mi nem ülünk fel neki.
Volt aztán nagy csodálkozás, mikor az öreg a temetőből nem jött haza a halotti torra. Nézték, keresték, várták. És amikor másnapig nem jött elő, mindenki meg volt győződve arról, hogy az öreg Cseffy azért halt meg komolyan, hogy bolondozásban még Prinyi János uramat is lefőzze.

Since both the cyclical and the linear types of causality are present in these short stories, the individual stories vary according to either or both of them. By introducing a degree of unpredictability, this feature makes room for chance and randomness:

A végzet néha bolondos tréfákban leli kedvét. *(Szép asszony papucsa,* [994])

Vannak a sorsnak ilyen tréfái, az ember néha azt gondolná, hogy a világot voltaképpen egy élclap-szerkesztő kormányozza, aki bohókás ötletei szerint játszik az emberi figurákkal. *(A nagyehető Simkovics,* [735])

Although the causality of the cyclical time scheme often disrupts the causality of the linear time, it is somewhat hard to point out its presence. Nevertheless the following examples are fairly clear-cut. The explanation that the protagonist does something because forefathers did the same thing would probably be insufficient in the world of linear causality. Still, this is exactly what the sentences state:

mert már ugyanezt látta őseitől. *(A megye pávája)*

mert már az apjától is azt látta. *(A furfangos kísértet,* [827])

mert apja, nagyapja, szomszédja is ugyanazt tette. *(Rombadőlt ház a faluvégen,* [668])

mert már ugyanezt látta apjától, nagyapjától. *(A másvilági csizma,* [961])

When there are two types of causality working simultaneously, the turn of events cannot be based on necessity. Similar situations usually lead to similar conclusions in the world of linear causality, but they can yield different results in Krúdy's short stories. In one of the villages of thieves, in Tar, there is an uninterrupted idyll, while another similar village, Geszteréd, is destroyed *(A becsületes Gombos* [828], *Csörsz,* [1137]). One of the entertainers a "captain" Sárvári, disappears; the other, Gábor Sirontai, must realize that the traditional role he performed is no longer needed; but the third, Gyuri Enyiczky, enjoys happiness and prosperity *(A bujdosó földesuraságról* [1057], *Az utolsó vendég* [867], *Egy jeles mulattatóról*). In one of the stories the treasure supposedly hidden in a coat is

found, but in another story, it turns out that there was no treasure at all *(Az ördöngös ködmön* [927], *Egy sikkasztás története* [891]). One of the beauties, Erzsi Milotai, suddenly turns into an old, ugly woman, while the charm of another is unbroken *(Szép asszony papucsa, A fehérlábú Gaálné).*

While similarities can bring about differences, different situations can lead to similar conclusions. Not only the village of thieves, Geszteréd, is destroyed, but Gér and Zugod as well, even though they have not committed any crime at all *(Csörsz, A lusta Gaálok* [933], *Út a faluba* [820]). The two Somodis also belong here.

Point of view

In Krúdy's early short stories, the events are recounted by four types of narrators: (i) the witness, (ii) the community, (iii) the narrator with limited ominiscience, and (iv) the protagonist. Usually, they have access to different aspects of reality, or different aspects of different realities. Both grammatically and in their assumptions, the discourse of the different narrators can either be sharply opposed or they can blend into one another. Each story shows a unique configuration of the four points of view. The cumulative effect of their juxtaposition will be that all the events that make up the story are to be appreciated from all the rival points of view.

Some of the short stories begin by introducing a narrator who claims to have witnessed the story he tells:

> Gyermekkoromban még ismertem az öreg Barzót, [...] *(A zsivány Barzó)*

> Egy kis homokos és akácfás nyírségi faluban, ahol darab ideig gyerekeskedtem, lakott egy szomorú, csendes ember, Bubis Sámuel [...] *(Dáma,* [1135])

The knowledge of the witness is limited. He is only an observer. In these short stories the narrator never becomes the main protagonist, and in most cases he does not tell his own story, even though the opening sentences like the ones quoted above would provide the opportunity for doing so. In many stories the narrator only implies that he has been – to varying degrees – a witness by mentioning casually that the events took place in his own village:

> Egy híres szűrszabó élt a vidékünkön, bizonyos Krotvai János, akit a környéken a legfurfangosabb embernek ismertek. *(Hol lakik Krotvai?,* [752])

> Egy szomorú, öreg nemesember lakott a falunkban, bizonyos Zahorai Pál, akit csak vasárnapi templomjáráskor lehetett látni végighaladni a falun. *(Az ősök,* [908])

> Lakott valamikor a mi vármegyénkben egy furfangos, tréfakedvelő úriember, bizonyos Sárvári; illetőleg "kapitány Sárvári", mert így nevezte őt az egész világ. *(A bujdosó földesuraságról,* [1057])

The point of view of the witness is usually combined with other points of view:

> Gyermekkoromban még ismertem az öreg Barzót, akiről az a legenda járta, hogy egykor zsiványkapitány volt. Némelyek, akik nagyon tisztelték az öreget, a híres Sobri Jóskát gyanították benne. *(A zsivány Barzó)*

> Egy kis homokos és akácfás nyírségi faluban, ahol darab ideig gyerekeskedtem, lakott egy szomorú, csendes ember, Bubis Sámuel, akiről mindenki tudta, hogy szomorúságának az az oka, hogy évekkel azelőtt elkártyázta a feleségét. *(Dáma)*

In addition to the first person singular of the unnamed narrator, there is another narrative authority in the sentences quoted. The community is very often not only a co-protagonist, but has its own narrative forms. The communal point of view can be identified on the basis of the phrases referring to more than one person playing a part in telling the story:

> A kisvárosi krónikások, akik mindenbe beleütik az orrukat, különösen egy kívánatos, szép asszony viselt dolgaiba, följegyezték, hogy Tahiné is arra sorsra jutott, mint már sok asszony – beleszeretett a Bodolay kaftánjába. *(A kaftán,* [697])

> Különc, embergyűlölő lett öreg korára, aki a podolini közvélemény szerint csak azért sétálgat még a platánok alatt, mert az ördögnek sincs kedve hozzá, hogy elvigye. *(Poprádi szállásai,* [1270])

> A podolini közvélemény azt tartotta, hogy itt hibázta el Kaveczky Mátyás az életét. *(A hóbortos Kavenczky,* [1204])

The communal point of view is also present in expressions like "pletyka," "hír," "legenda" and "babona," which – except "pletyka" (gossip) – are difficult to translate, because their vocabulary meaning changes under the pressure of the context. They are roughly synonymous with gossip and rumour:

> Nőtt, nőtt az ágyúgolyó híre. Aki nem látta, az többet tudott róla, mint aki látta. *(Az ágyúgolyó,* [651])

> Nem kellett már vinni a gyönyörűséges Gaál lányokat. Megnőtt a hírük három vármegyére. Lehet, hogy nem is voltak olyan nagyon szépek, csak a hírük tette őket azzá. A hír, amely az embereknél fontosabb mindennél. *(A híres Gaál kisasszonyok,* [929])

> Pedig nagy híre lett gazdagságának. Már amilyenek az emberek: tízszer annyit mondtak, mint amennyi valójában volt. *(Az ördöngös ködmön)*

> [...] tán a Gaál Erzsi lába se volt olyan nagyon fehér, hogy külön följegyeztessék, csak a híre tette, az a bolondos hír, amely gyakran széppé teszi a rútat is, és csúnyává a gyönyörűt [...] Akik azt gondolták, hogy látták valamikor, mind holdkórosak lettek attól a vakító fehérségtől. Pedig sokan vélték látni, mert a menyecske ott szokta mosni egymaga csalánszövésű ingeit a kertjük végében, a Tiszában [...] Talán így, talán másképpen kerekedett a szégyenlős Gaálnénak az a híre, hogy olyan nagyon fehér a lába, amit pedig közelről senki sem látott. [...] A vénasszonyok nyelve pedig kerepelt, kerepelt, de hát még ez is csak a Gaálné lábának a hírét növelte. *(A fehérlábú Gaálné)*

The narrator often distances himself from the communal point of view, and implies that the knowledge the community has is not perfectly reliable.

> Ha körülnézünk ismerőseink között, senkit sem találunk, aki valaha a kaftánt látta, megtapogatta, megsimogatta volna.
> De azt mindenki tudta, hogy milyen. Fehér nyest a bélése, szegélye pedig egy olyan ritka állatnak a prémeből készült, amely állat csupán a legzordonabb ázsiai hegyek között tanyázik. Szövete kasmírselyem.
> De nem is lehetett másmilyen a kaftán, amelyet a Bodolay a cserkeszek bégjétől kapott ajándékba, midőn egyetemista korában kardot vitt az oroszverő török fővezérnek. Legendák keringtek erről az utazásról. *(A kaftán)*

Nobody we knew had seen it, but everybody knew what it was like. The communal point of view is rarely free of contradictions. Krúdy usually preferred such latent incongruities separated by a number of sentences or pages to blatant contradictions. One might say that the latent incongruity of the various points of view is the most important structural characteristic of his short stories. The dubious consistency of gossip and rumour is an essential factor in the creation of this internal tension. Although Krúdy was definitely not the first to use the communal point of view, it is neglected in narratological works.

When the communal point of view dominates, and the characters leave the scene, their travels are usually absences:

> Előbb Gaál Károly – a vörös – tűnt el titokban Zugodról. Senki sem tudta, hol járt, merre járt. *(A lusta Gaálok)*

> Olykor elutazott, senki sem tudta, hova ment; napokig elmaradt, majd hirtelen újra megjelent. *(Hamis bankó,* [941])

> [...] a paripa eliramodott Rohonkayval, aki soha többé nem jött vissza a falujába. Nyoma veszett, eltűnt. *(A ló meg a szoknya,* [1134])

Both the witness and the community have limited knowledge. They can only guess what is going on within the protagonists. Neither the community, nor the witness is reliable. When the witness shares the community's point of view, he will be a member of a set of similar individuals. The two points of view are inseparable in the following passage:

> Ez a Rohonkay nem is hozzánk való ember volt. Sunyi arcú, rövid lábszárával bizonytalankodva ügyelgő, kevésbeszédű ember volt. Állítólag valahonnan a felsővidékről került ide birtokos embernek, és ha nem tetszett neki valami, azt mondta, hogy: az másképpen van ott, náluk, ahonnan harminc esztendeje elkerült. *(A ló meg a szoknya)*

When one of the points of view that shapes the story proves to be unreliable, the reader is expected to re-interpret the events retrospectively. Some of the stories oppose reality and fantasy. In *A lusta Gaálok* the story is told as it is usually recounted by the Gaáls:

> [...] a legnevezetesebb volt valamennyi közt Benedek, akinek valami örökségi dologban el kellett volna utazni Németországba, mégpedig Hamburgba. Egy bizonyos Amerikából visszatért Gaál ott hirtelen elhalálozott.

Later, however, it turns out that the heritage was only a product of their collective fantasy. Although reality and fantasy are opposed, it should be noted that the Gaáls interpret reality on the basis of the heritage, even after they learn it does not exist:

> A Gaálok egymásra bámultak. Mintha valami kemény ostornak ütését érezték volna a hátukon... Vége a legendának. Ezentúl be kell érni a holdvilággal és a nappal, más többé nem világít nekik.

Krúdy, however, is only marginally interested in opposing fantasy and reality. Instead of reducing the complexity of events to one definitive interpretation, his short stories go in the opposite direction. Usually, the different points of view are used either to create multiple worlds or divergent interpretations of the same events. In this context even "reality" is just one of the interpretations. His stories, sometimes described as "simple village sketches," turn out to be anything but simple. In fact they are almost as complex as his later masterpieces.

In *A ló meg a szoknya* the witness shares the point of view of the community, while the narrator with limited omniscience is close to the protagonist. Neither the witness nor the community are in a position to tell what Rohonkay thinks:

> Mindent megnézett alaposan, és hogy mit gondolt magában, azt senki sem tudhatta. Egyszer, midőn éppen két napig odakóborolt, hazaérkezve, egy kocsit látott a háza előtt. Piros napernyő virított a kocsiból, és kis fehér pónilovacskák álldogáltak a rúd mellett nagy nyugodalmasan. A lovakról rögtön fölismerte Rohonkay a tabi földesasszonyt, özvegy Szirnyák Jánosnét.
> – Vajon mit akar velem ez a boszorkány! – dünnyögte magában, és tán még mélyebbre nyomta az öklét a kabátja zsebébe.

The passage is a transition between the point of view of the witness/community and that of the omniscient narrator. The first sentence states that nobody knew what the character thought, while the last sentence quotes what he mutters to himself. Here the transition is relatively slow and gradual. As a rule, the point of view changes after the introductory passages. The role of the omniscient narrator is limited: sometimes he overhears dialogues, or knows what the characters say to themselves or do when they are alone. His role is limited in order to enable the other points of view to contribute to the story.

The role of the characters' point of view is even more limited. It appears in brief passages, subordinated to the omniscient narrator's discourse. In *A megye pávája* Mrs Prépostváry sends her husband to Vienna:

> Húsz esztendeje nem járt Bécsben. Akkor daliás katona volt, és az asszonyok szépek, híresek voltak. Vajon milyenek mostanában az asszonyok?

Sometimes the character and the omniscient narrator continue each other's sentences. In *A hetedik szilvafa* (985) János Gaál wants Erzsi, his granddaughter, to tell him who she is in love with:

> – Nincs neki neve – felelte Erzsi, és lehet, hogy igazat mondott. Utóvégre tizenhat éves volt, s ilyenkor nem szükséges még, hogy neve legyen annak, aki után a szív eped. A kalendárium összes szentjei egyforma esélyekkel pályázhatnak az ilyen szívekre, a Sámuelek éppen úgy, mint a Józsefek...
> – Oh, hogy a mennykő csapna beléjük – nyögött keservesen az öreg. – Bezzeg másként volt az én siheder koromban!

The affinity between the points of view of the witness and the community, on the one hand, and between those of the omniscient narrator and the character, on the other, can be seen in *A megye özvegye* (945); Eszter Győri is called the "widow of the county" because all her late husbands worked at the county hall. The introductory passage describes the iterative events of her life from the point of view of the witness/community:

> Az én gyermekkoromban még virágjában volt – de nem lehetetlen, hogy még manapság is ott jár kel talpig gyászban, nagy fekete fátyollal (mely alól kivillant két bogárszeme) a megyeház folyosóin. [...] Többnyire az elhalt férje után keresett nem létező jussokat [...] Hubolai Gáspár – akit a régi jegyzőkönyvek így említenek: "utolsó alispán", segített is rajta kétszer: férjhez adta. [...] Aztán fordult egyet-kettőt az idő kereke, talán még a porréteg sem lett magasabb megyei hivatalok iratcsomóin, amikor ott kilincselt ismét Győri Eszti talpig feketében. Özvegy lett ismét... [...] Takaros, szép asszony volt ez a híres Győri Eszti. Kebele, válla, nyaka gömbölyű, mint a galambé; a csípője rengő-ringó, mint a violaszál. Hervadhatatlan szép arcából úgy világított ki két szeme, mint a lámpások. Nemigen volt tanácsos azokba a lámpásokba nézni, ha az ember szerette az éle-

tét. Mert valami csodálatos babona járt láthatatlanul ennek a szép asszonynak a lába nyomában. Nem is kellett hozzá álmodozó falusi emberek babonasága, beszéltek a tények magukért: meghalt az, akit Győri Eszti megszeretett.

The community seems to know what is going on. They are quite certain the beautiful Eszter Győri is somehow responsible for the death of her husbands. They think the "facts speak for themselves." This, however, does not prevent her new suitors from coming forward. The following iterative scene is on the verge of being grotesque:

Az öreg Hubolai Gáspár zavarodottan simogatta előre a füle mellett ősz haját, amikor meg-megkérték tőle a keresztleánya kezét:
– Öcsém – dohogta –, én nem vagyok babonás. Ám itt az a kérdés, hogy nem vagy-e te babonás?
– Dehogy, urambátyám – felelték a kérők boldogan. – Ha csak ez a baj, ezen már segítettünk. Mert Esztike vonzalmáról máris biztosított...

Hubolai does not care about Eszter's bad reputation. Like her suitors, he does not believe in superstitions. But there is one thing that disturbs him. After the death of one of her husbands, Eszti visits him in his office:

Hubolai Gáspár már várta. Megcsókolta, leültette, és így szólt hozzá:
– Tudom, miért jöttél: férjet keressek neked, te szép boszorkány. Hát már találtam is...
– De Gazsi bátyám – kiáltott fel Esztike. – Hisz egy hónapja se múlt még...
Az alispán indulatosan folytatta:
– Bánom is én. Azért én mégis találtam neked való férjet. Nézd meg jól – itt áll előtted. Kérem a kezed Esztike.
A szép Győri Eszti meghökkenve nézett az öreg alispánra. Majd szelíd mosoly futott végig hervatag, szép arcán, melyre vékony pókhálóit immár lerakogatta a bánat.
– Nem bánom – mormogta, és a kezét nyújtotta.
Hubolai Gáspár a két tenyere közé szorította a keresztleánya kezét:
– Így... Nem adlak senkinek. Megtartalak magamnak. Annyit adtalak férjhez, hogy utóvégre megkívántalak magam is.

Here, again, the singular event, recounted by the omniscient narrator, contradicts the introduction. When Hubolai proposes to her, Eszter's "hervatag, szép" face is shown from the character's point of view. The witness/community thought her face was "hervadhatatlan" and failed to see the grief in her expression. The description of her face tells us there is another interpretation, different from the one the community has accepted. The ending of the story suggests that the community was all wrong: Eszter has not caused but suffered the loss of her husbands. However, this is not a story that opposes fantasy and reality. Even old Hubolai can be one of those unfortunate men who fell under Eszter's spell. It is possible that the final scene in which Hubolai looks into Eszter's eyes is far from being singular. It brings back the community's interpretation: "Nemigen volt

tanácsos azokba a lámpásokba nézni, ha az ember szerette az életét." Although both interpretations (Eszter as a kind of female fortune-hunter who puts her husbands into the grave, and Eszter as the victim of her ageing husbands' ill health) include all the details of her life, they impart different meanings into them. Furthermore, both interpretations are aware of the rival interpretation.

Metaphor

The ideology implicit in the cyclical time scheme, in the suspension of linear causality and in the techniques of point of view, has, among other things, linguistic consequences. The communities and individuals living in their own worlds develop their own sociolects and idiolects. These languages are based on various iterative activities. One of the most intriguing examples can be found in *A geszterédi agarak* (987). When his daughter elopes with her lover, Sámuel Gaál cries out in pain: "Ellopta a tolvaj a legkedvesebb agaramat." In the village where Gaál lives, Geszteréd, the whole community is devoted to breeding racehounds, and everything is measured in terms of hounds:

> Voltak itt asszonyok is, lányok – de hiszen ilyesmi másfelé is akad. Torok, keresztelők és lakodalmak annak rendje szerint lefolytak, de mégiscsak az volt a legnevezetesebb, ha valamelyik dicsőséges agár megkölykezett.

Sámuel Gaál is the most famous hound merchant. When he calls his daughter his "most precious hound," he is not using a metaphor. He is speaking the local language, his own sociolect, in which any value can only be expressed in canine terms. For an outsider the sentence is bound to be metaphorical. An instance of metaphor is a linguistic innovation, but the sentence quoted is, in Geszteréd, based on the shared values and the local commonplaces. In other words, the sentence is literal when Gaál Sámuel says it. It should be noted that both the literal and the metaphorical interpretations are insufficient in themselves. Both are needed when the whole meaning of the sentence is explained.

Whenever there are parallel or multiple realities, similar expressions can be found. In *Az utolsó futóbetyár* the narrator mentions that "Minden ember másféle szempontból fogja fel a körötte történő dolgokat." In *Öreg szekér, fakó hám* (883), captain Sirotay conceptualizes the world in military expressions. He calls his house "barracks," and when he tries to find out how to approach Erzsi Zsarnó, he is involved in a "fogas háború-probléma." Eventually the managed to solve the problem because one day he "megattakírozta az asszonyt." Another exarmy officer called his old farm hand "sergeant," and "egy részeg kocsist kurtavasra veretett" *(A bujdosó földesuraságról).* The oenologist's vision of the world begins with the following words: "A magyar borban mintha benne volna

az egész magyar história, az egész magyar jellem. A hegyaljai bor a tárogató hangjait ébreszti..." (*Sárkány-vér* [974]). In *Hogyan veszett el a lengyel korona?* (1051) the protagonist spends his life collecting outrageously obscene expressions, and "végül már nem is tudott másféle nyelven beszélni, mint azon a nyelven, amelyet ő saját magának szerkesztett." The examples suggest that metaphor, the product of the interaction of various languages, is dialogical, rather than a monologic, infra-linguistic phenomenon.

Short story cycle

There are innumerable cross-references in these short stories. The story about the Somodis ought to be read with the story about Pál Hóka in mind *(Hét szilvafa, Az utolsó futóbetyár).* In general, all those stories, and there are dozens in which the last representative of a certain activity is mentioned, should be considered when any one of these stories is interpreted. Also, there are stories about doubles, about villages that are destroyed, about entertainers, beautiful women and ageing men, about treasures supposedly hidden; and there are the recurrent protagonists, like the members of the Gaál and the Zathureczky families, and Pál Poprádi, as well as the stories obviously connected by their titles *(Milyenek az asszonyok?* [972], *Milyenek a férfiak?* [1067]). Although the stories clearly belong together, for a number of reasons it is not easy to determine the genre of the aggregate of which they are parts. It is certainly not a novel, not even a composite novel as Maggie Dunn and Ann Morris define it:

> The composite novel is a literary work composed of shorter texts that – though individually complete and autonomous – are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles.[12]

The aggregate of Krúdy's early short stories is definitely not a coherent whole. It is much larger than the collections of stories Krúdy published in this period. He did not seem to care if his readers realized or not that some of his stories belong together and significantly modify each other's meaning. This does not mean that the stories are just remotely similar or loosely connected. For example, Krúdy wrote two stories that have a protagonist named Pál Poprádi *(Poprádi szállásai* and *Kázmér, az asszony* [1385]). The setting and the plot are the same – with opposite endings. Both stories were published in *Hét,* the first in 1908, the second in 1910. Since then they have never been published in the same collection of stories, which means their connection has not been discovered by Krúdy's editors. The organizing principles of the aggregate are also dubious. In particular, it is far from clear how many stories belong to the aggregate. In addition, the order of the stories is random, or perhaps randomly circular. The

meaning of the two stories about Pál Poprádi depends largely on their order. For more than one reason the short story *cycle* is a most fitting term in Krúdy's case. When Maggie Dunn and Ann Morris explain why they did not adopt the expression "short story cycle" to refer to what they call a composite novel, they say that "a 'cycle,' in anyone's definition, implies cyclical motion, a circular path, a return to the beginning, all of which preclude linear development."[13] All these features are absolutely relevant when we are discussing Krúdy's stories. (And there are very similar problems in some of Krúdy's other works, like *Szindbád,* even though they are usually thought to be "coherent wholes.") Still, there can be no doubt that the stories discussed here are parts of a whole that may not be easily defined. In Krúdy's words:

> **Az volna a világ legmulatságosabb könyve, amelybe összegyűjtenék a magyar famíliák régi babonáit, legendáit, anekdotáit.** *(A babonás ing,* [942])

Krúdy did certainly write some of the chapters of this book. Since the idea of an ordered whole may contradict cyclicality, it is quite possible that this book must be precisely such, and different from any other book. A composite novel, like *Szindbád,* seems to be both a restriction and a special case of Krúdy's conception of the short story cycle.

Notes

1. Gedényi Mihály, *Krúdy Gyula (Bibliográfia),* (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1978).
2. Nagy Endre, *Egy város regénye* (Budapest: Magvető, 1978), 13–14.
3. The number after the title of each short story refers to Gedényi's bibliography.
4. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method,* trans. Jane E. Lewin, (Ithaca: Cornell University Press, 1972), 123.
5. Genette, 121.
6. Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics,* trans. Roy Harris, (London: Duckworth, 1983), 107.
7. Genette, 122.
8. Genette, 123.
9. Krúdy Gyula, *Válogatott novellák,* s. a. r. Szabó Ede, (Budapest: Szépirodalmi, 1957).
10. Voigt Vilmos, "Szegmentumszekvencia-típusok a négy novellában és ezek ideológiai következményei" in Hankiss Elemér (ed.) *A novellaelemzés új módszerei,* (Budapest, Akadémiai, 1971), 112.
11. Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose,* trans. Richard Howard, (Ithaca: Cornell University Press, 1977), 111.
12. Margaret Dunn and Ann Morris, *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition,* (New York: Twayne, 1995), 2.
13. Dunn and Morris, 22.

THE RISE AND FALL OF BOURGEOIS LITERATURE IN HUNGARY (1945–1949)

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK

Eötvös Loránd University, Budapest,
Hungary

The origins of the literature of the Hungarian bourgeoisie can be traced back to the Freemasons of the late eighteenth century who tried to liberate themselves from the constraints of feudalism. Their initiative was continued by intellectuals of humble origin who could profit from the social mobility of the age of reforms that culminated in the 1848 revolution. Although the rise of bourgeois culture suffered setbacks in 1949 and at the end of World War I, such temporary declines were far less serious than the damage caused by the German occupation of 1944. At the end of that year chances for a continuity were so slim that it was an open question whether recovery was possible.

As is well-known, Hungary suffered serious military, material, civilian, and intellectual losses in World War II. Some 800–900 000 people were killed in the war and 40 per cent of the national wealth of 1938 was destroyed. About 450 000 Jews perished in the holocaust. Political and social changes were inseparable from a large-scale migration that affected approximately 450–550 000 people. 60–80 000 ethnic Hungarians fled to Hungary from the neighbouring countries, 170–180 000 ethnic Germans were forced to leave. Owing to a Czecho–Slovak–Hungarian exchange scheme, 90 000 ethnic Hungarians left Czecho-Slovakia for Hungary and 60 000 Slovaks left Hungary and settled in Slovakia. In 1949 the population of the country was 9 200 000. 376 173 among them were born outside Hungary. Economic factors made it very difficult for the country to recover after the end of the war. In 1938 the per capita national income amounted to 120 US dollars, which was 60 per cent of the European average. World War II and its consequences led to a rapid decline, and the 1938 level was not reached until 1950.

In short, our period was marked by an increasingly backward economy and serious intellectual losses. The poets Miklós Radnóti and György Sárközi, the short-story writers Károly Pap and Andor Endre Gelléri, the essayists Antal Szerb and Gábor Halász died in forced labour camps. No fewer eminent writers were killed by the Communists in 1945. The philosophers Tibor Joó and József

Hungarian Studies 13/2 (1998/99)
0236-6568/99/$ 5.00 © 99 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

Révay, and the short-story writer and critic István Örley were among them. Continuity was broken also by the arrival of a group of Communists from Moscow. The film critic and writer Béla Balázs, the philosopher György Lukács, the journalist Andor Gábor, and the critic József Révai belonged to a generation active since the early twentieth century. Like the somewhat younger novelists Béla Illés and Sándor Gergely, they had lived in the Soviet Union before and during the war. Largely ignorant of the conditions in Hungary, they made an immediate attempt to force the Soviet system on the country. What the American historian John Lukács wrote about his namesake, recalling their meeting shortly after the philosopher's return to Budapest may give some idea of the distance between a Communist leader who had spent long years in Moscow and the experience of someone who survived the holocaust and the siege of Budapest:

> His conversation, or what I remember of it, consisted mostly of tired *Kaffeehaus* witticisms with which he tried not only to lighten the customary Marxist platitudes but also to cover up the condition that he knew remarkably (...) little of what Hungary had lived through and what Hungarians were thinking (Lukács 1990: 97–98).

In spite of the lack of material resources and the presence of the Soviet troops, the Muscovite Communists met with considerable resistance. The surviving representatives of the literature of the interwar period tried to restore the continuity broken by the German occupation, which had started on 19 March 1944. In April 1945 the journal *Magyarok* was started with the idea of preserving the tradition of *Nyugat,* the organ of the liberal bourgeoisie and the most important literary journal of the first half of the century. The next autumn *Válasz,* the periodical of the Populists, appeared. Lajos Kassák (1887–1967) also made an attempt to continue the activities of the literary and artistic avant-garde by publishing *Kortárs* (1947–1948). In 1946 the members of the younger generation, the poets Sándor Weöres (1913–1989), János Pilinszky (1921–1971), Ágnes Nemes Nagy (1922–1991), and others also decided to start a monthly. By adopting the title of a collection of poems by Radnóti, published in 1935, *Újhold* openly referred to the tragic experience of the holocaust. The same year saw the publication of Radnóti's posthumous volume, containing the poems composed in a forced labour camp that are justly regarded as this poet's most significant contribution to Hungarian literature, the texts which have an additional documentary value by representing an unexpected legacy from the dead. Since my assessment of Radnóti's late works, together with a critique of their English translations, originally read at the University of Cambridge, in December 1994, has been published with some other papers of the Radnóti Memorial Conference (Gömöri 1994: 3–12, Szegedy-Maszák 1996: 13–28, Ozsváth 1996: 29–44, K. Géfin 1996: 45–57), on this occasion I merely state that this posthumous publication

served as a starting-point for Pilinszky, the most important Hungarian poet to emerge in the years following the end of World War II. *Trapeze and Parallel Bars* (1946) represented a new start: identifying himself with the fate of the victims of the holocaust, the young Catholic poet focused on a cosmic homelessness and created a language of great complexity in short and cryptic pieces. His influence was felt even in the work of Weöres, an outstanding poet of the previous generation, who in *The Colonnade of Teeth* (1947) published a series of one-line poems.

The movement represented by Pilinszky and others, sometimes characterized as a form of Central European 'catastrophism' was at odds with the propaganda literature written in the spirit dictated by the Muscovite Communists. Its first product was an anthology entitled *May Choir, 1945,* which contained poems by Tibor Méray, who is known in the West as the co-author of a book on the revolution of 1956. For György Lukács and József Révai, the chief architects of the culture controlled by the Hungarian Communist Party, the immediate purpose was to lay down the political grounds of the ideology of what Mátyás Rákosi was to call 'salami tactics'. The first step towards this goal was made by Révai, who in *Marxism and Populism,* a book published in Moscow in 1943, proposed a popular front.

There are two radically different interpretations of the years 1945–1949. Some argue that after the end of the war Hungary had a better chance for democracy than in previous times and the high hopes were lost only because of the Communist take-over. Others believe that the fate of the country was sealed from the beginning of 1945. It is difficult not to find the topic depressing and controversial. Some of the documents are still not accessible and may prove to have been lost. Popular beliefs notwithstanding, the post-war years cannot be called a closed chapter. Surprisingly little has been written on this period since 1989. There are some survivors with painful memories and the interpreter may hurt personal feelings.

As my field is limited to the sphere of literature, I cannot claim to make a general statement. All I can suggest is that the plan to have a full control over literature was made by a group of Communists in Moscow, before the Soviet troops reached Hungarian territory.

In 1945 Révai and Lukács were given roles that suited them well. Révai's task was to take measures against 'the enemies of the people', while Lukács was expected to provide a theoretical framework for the campaign against bourgeois culture. One of the lessons the Hungarian Communists had learned after the failure of the 1919 Commune was that the one-party system could not be introduced without the support of some spokesmen of the rural population. In the 1930s Révai worked out an ideology of popular front. After his return to Hungary his chief objective became to strike a deal with some members of the bour-

geoisie and some writers who claimed to represent the interests of the peasantry in the interwar period. There were underground Communists in both groups who were eager to help him. The others had to make a quick decision. Since we are talking about a period that calls for a drastic reinterpretation, it is still not easy to make generalizations.

In 1945 it was stated by the new political leaders of Hungary, the members of the coalition government that included Communists, that no one was immune from accountability for personal conduct. To avoid any misunderstanding, I wish to emphasize that it is not my intention to suggest that more people should have been punished. According to independent (Western) estimates over 250 000 persons were deported to forced labour camps in the Soviet Union after the end of the war, and between January 1945 and March 1948 there were almost 40 000 political prosecutions, which resulted in over 20 000 people being sentenced (Hoensch 1988: 161, 178). All I am saying is that Hungarian intellectual life was badly manipulated from the very beginning, so that the chances for the development of a democratic system were very slim. Some urban intellectuals were tolerated, although their totalitarian or opportunistic inclinations were apparent in the 1930s, and some Populists were accepted as representing a 'progressive', democratic movement, while the questionable elements in their ideology were ignored.

Révai decided to have the poet and prose writer Gyula Illyés (1902–1983) as an ally. In March 1945 he compared Illyés to such progressive figures in history as Ferenc Rákóczi II, Lajos Kossuth, and Sándor Petőfi. Illyés responded by arguing at a meeting of the National Peasant Party that "the Communists have gone much further in guaranteeing freedom for writers than we expected. We have to appreciate this" (Standeisky 1987: 29). It is far from easy to define the role played by Illyés in the period. On the one hand, he is still respected by many Hungarians, on the other hand, it is undeniable that his artistic and political reputation has declined since the 1980s. Older people maintain that he saved some intellectuals, in a literal or metaphorical sense, while the younger generations blame him for never opposing the political establishment. It is certainly true that he was awarded the Kossuth prize in 1948 and 1953, and never stopped publishing in the early 1950s, when almost all Hungarian writers of distinction lived in internal exile. It cannot be forgotten, however, that as a shrewd tactician he often outwitted the authorities and in 1950 he composed *One Sentence on Tyranny,* a poem that later became associated with the 1956 revolution.

In more general terms, there may be several open questions concerning the position of the Populists in intellectual history. The only book available on the subject was written in the West. While it is reliable in most respects, it fails to address the question of anti-Semitism. The following statement may be open to criticism:

> As for the Jewish question and the interpretation of anti-Semitism, the Populist writers were balanced, good-natured, and humane; they condemned the discriminative measures, the persecution and extermination of Jews, and they regarded anti-Semitism as useless and detrimental (Borbándi 1983: 390).

At the present stage the only hypothesis I can formulate is that the leaders of the Hungarian Communists sometimes tolerated writers who compromised themselves in the 1930s or during World War II. My example would be József Erdélyi (1896–1978), whose volume of poetry *Violet Leaf* (1922) may be regarded as representing a paradigm shift in Hungarian literature by heralding the Populist movement that was to play a dicisive role in the political, social, and intellectual life of the interwar decades. Erdélyi was an unquestionably talented poet of half-Romanian origin whose ideology was strikingly similar to that of Octavian Goga and Lucian Blaga, or the young E.–M. Cioran and Mircea Eliade.

For an understanding of the anti-Semitic elements in the ideology of the Hungarian Populists, it is necessary to refer to an incident in nineteenth century history. On 23 May 1882 an anti-Semitic member of the Hungarian parliament reported the disappearance of a peasant girl from Tisza-Eszlár, a village in Eastern Hungary, just a week before the Jewish Passover (Istóczy 1904: 118–125). A ritual-murder allegation was made and another member of the Lower House, Győző Istóczy, who modeled his activities on those of Wilhelm Marr and made a speech in the Hungarian parliament on 25 June 1878 with the title 'Jews, the Iron Ring Around Our Necks', (Levy 1991: 100–103) appeared with a portrait of the alleged victim at an international anti-Semitic congress held in Dresden. The case resulted in a trial and the fifteen defendants were acquitted. The defense was represented by Károly Eötvös, a Liberal member of the parliament who was also well-known as a writer. His account *The Great Trial That Started a Thousand Years Ago and Is Still Not Over* (1904), published in three volumes, was widely considered a document about the triumph of Liberalism over superstition at the time when József Erdélyi composed a poem entitled *The Blood of Eszter Solymosi* (1937), suggesting that the verdict had to be reversed, because the girl had been a victim of ritual murder. In post-war Hungary Erdélyi was brought to justice. After spending close to three years in prison, he could make a new start as a poet. His collection *A Return* (1954) contained poems written between 1945 and 1954.

My intention is not to find fault with Erdélyi or such other Populists as István Sinka, Péter Veres, or János Kodolányi, who expressed similar anti-Semitic views, but to suggest that such prominent Communists as Lukács or Révai were responsible for not only a large decrease in personal liberty in the years following 1945, but also for the survival of anti-Semitism.

Instead of passing a moral judgement on some Populists, we need to recognize that in their works anti-Semitism was not only closely tied but even subordinated to anti-capitalism. Historians divide over their assessment of the role played by the industrial magnates who were largely responsible for the economic growth of Hungary around 1900. As in some other cases, the truth may be rather complex. On the one hand, Manfred Weiss, the owner of the factories of Csepel made a very important contribution to the rise of Budapest; on the other hand, his success was partly due to his significant involvement in the war industry in the years 1914–1918.

Some Populist writers were uneducated and their anti-Semitism was largely emotional. The other side of the coin is that several Hungarian Communist leaders who had important functions in the years following 1945 came from families closely associated with capitalism. Because of their social background, they felt vulnerable to the criticism levelled at the capitalist exploitation of workers and agricultural labourers, and tolerated the anti-Semitism of some Populists. They may have been taken by surprise by the fact that the most sophisticated analysis of anti-Semitic feelings came from István Bibó, a political scientist associated with the Populists. His long essay *The Jewish Question in Hungary After 1944* was published in the Populist journal *Válasz,* in October and November 1948, shortly before he was silenced by the Communists.

It is almost certain that the reason the Populists were favoured by the Hungarian Communist Party was political. The first issue of *Újhold* came out in July 1946. Shortly afterwards, the Communist monthly *Forum* appeared, edited by György Vértes, György Lukács, and two intellectuals who were called fellow travellers by some historians. The term is somewhat misleading, since both had joined the Communists in the 1930s and were given the task of undermining other political parties. Officially the folklorist Gyula Ortutay was a member of the Smallholders' Party, while the prose writer József Darvas belonged to the National Peasant Party. The first issue of *Forum* contained an article by Lukács attacking *Újhold.* A few months later *Válasz* appeared almost simultaneously with an essay by Lukács in *Forum* that praised the Populists' journal edited by Illyés.

The discrimination was obvious. In his opening statement Illyés claimed that in politics the working-class, whereas in literature the peasantry was destined to lead. This division of labour was tacitly accepted by Lukács. Of course, there is every reason to believe that the philosopher regarded the pact with some Populists as temporary. After twenty-five years spent abroad, Lukács badly needed followers. Among his first disciples were the philosopher József Szigeti and the literary critic István Király. Szigeti's attack on the bourgeois decadence and irrationalism of the poetry of Weöres, in his essay *Hungarian Lyrics in 1947,* published in the October issue of *Forum,* was followed by the banning of

Újhold. Király was rumoured to have been affected by right-wing ideas, so his sudden conversion to Marxism may have been influenced by a desire to make people forget his earlier activity. In October 1946 he published a long article on László Németh, in which he downgraded this author's essays and insisted on the significance of his narrative fiction (Király 1976: 339–352). This text signalled the intention of the Communists to put political pressure on the representatives of what they viewed as the most important intellectual movement of the interwar years. Németh was known to have a strongly anti-Communist ideology. Before the war he published a lucid analysis of Stalinism and insisted that Hungary was part of the Western world. At the same time, he had one important advantage over the urban intellectuals: he paid a serious attention to the other nations of Central Europe. Although what he called 'the revolution of quality' was conceptually unclear, it implied a rejection not only of Western capitalism but also of Eastern Bolshevism. By defending Németh, Király set himself the task of manipulating him. Although in our period Németh refused to make concessions and his novel *Revulsion* (1947) is free of any Communist influence, other Populists proved to be less independent. They paid a heavy price for their survival: they became compromised in the eyes of the later generations.

It has to be added that social democrats and bourgeois radicals expressed discontent with the compromise between the Communist leaders and the Populists. Moreover, by 1947 even some Communists thought it was time to end the alliance with the spokesmen of the rural population. On 16 February Géza Losonczy – who after 1956 died in prison – condemned the pessimism of Illyés in an article published in the daily of the Communist Party, and in June László (B.) Nagy – a young Communist born in 1927 who committed suicide in 1973 – harshly criticized the Populists and attacked Bibó as the architect of their reactionary ideology (Nagy 1947: 446–470).

By this time the goals of the campaign against bourgeois values were largely accomplished. After a considerable number of articles and books attacking contemporary writers associated with these values, a rewriting of the past was the next task. A new canon had to be established and institutionalized. During their years spent in Moscow Lukács and Révai interpreted works on the basis of a dichotomy: progressive traditions were opposed to reactionary trends. Sándor Petőfi and Endre Ady were regarded as representing the main stream of Hungarian literature. After 1945 a third name was added, mainly because of an initiative taken by Márton Horváth. A drastic selection of the texts by these three poets was made with official interpretations attached to them. Later the most trustworthy literary historians were commissioned to write books on the three poets. The task of Pál Kardos (Pándi) was to develop Marxist interpretations of the poetry of Petőfi that could replace the highly influential book published in 1922 by János Horváth, who was to be forced to give up his position at the uni-

versity, together with other bourgeois scholars. István Király, the son of a Presbyterian priest, was asked to find an explanation for Ady's attachment to socialism and Calvinism, and Miklós Szabolcsi, a well-educated critic with a special interest in twentieth century French literature, was destined to discuss the poetry of Attila József, which had obvious links with the international and the Hungarian avant-garde.

The consequences of this canon formation were far-reaching and sometimes damaging. At a conference celebrating the 175th anniversary of the birth of Petőfi, held at the beginning of April 1998, several participants spoke of a general lack of interest in the works of this nineteenth century author, and in February 1998, at a colloquium devoted to the activity of Ady, most of the papers addressed the issue of the decline of the poet's reputation. As for József, in recent years documents concerning his conflict with the Communists were published, and the interpretation of his works changed radically since the post-war years.

Some poems by Petőfi, Ady, and even József seem unreadable today. Teachers do not know how to handle them, and they are usually avoided by the authors of dissertations. By contrast, the young critics of the 1990s are avid readers of works by the authors who were dismissed by the Marxists in the late 1940s. In June 1998 a collection of essays, mainly by scholars in their twenties, appeared, testifying to the high reputation of Dezső Kosztolányi (1885–1936). In the years following 1945 this writer of the middle class was the main target of the Communists. In March 1947 Árpád Szabó – today emeritus professor of classical philology and a prominent member of the Presbyterian Church – published an essay in which he condemned Kosztolányi as a fascist. "I belong to that part of the Hungarian intelligentsia," he wrote, "which needs Kosztolányi to be aware of what we wish to eliminate for the sake of the future" (Szabó 1947: 220). The essay appeared in *Valóság,* a monthly edited by Sándor Lukácsy, who later was at least partly responsible for the abolition of the Eötvös College, the equivalent of the École Normale Supérieure founded in 1895, and for making a long list of books that the Communists wished to destroy (Lukácsy 1985: 10–18).

Szabó's article was part of a large-scale campaign led by Lukács and Révai with the purpose of restructuring the canon of Hungarian literature. Lukács was consistent in the condemnation of certain representatives of the bourgeois tradition and expected his disciples to support him. In 1957, when he was afraid of a revival of the legacy that was virtually eliminated in the late 1940s, he urged a former student of his to repeat the attack on Kosztolányi. The main thesis of the book entitled *The Disintegration of Ethical Norms* by Ágnes Heller (b. 1929) – currently professor of the New School for Social Research and a member of the Hungarian Academy – is but a variation on the line of argument followed by Szabó ten years earlier.

Both works are indebted to the articles Lukács published between 1939 and 1941 in *Új Hang,* the organ of the Hungarian Communists who lived in Moscow. In 1945 these pieces appeared in Budapest with a twenty-page-long preface, still written in Moscow, in March 1945, with the aim of heralding a new era marked by "the annihilation of the relics of feudalism, the creation of Hungarian democracy, and the defense of the independence of the Hungarian people" (Lukács 1945: 4). Since Lukács was convinced that greatness in literature could be achieved only by serving social progress, writers who did not seem to have an unqualified belief in progress were dismissed as inferior. Lajos Kassák, a free-verse writer and constructivist painter, who in 1919 had refused to subordinate his creative activity to the principles laid down by the Communist Party, was rejected for "having obscured the real interests of the workers", and Kosztolányi was called "a conscious and malicious reactionary" (Lukács 1945: 11).

On 20–21 May 1945 the Hungarian Communist Party held a conference. There were long and passionate debates over the tactics to be followed. On 31 May, Márton Horváth (1906–1987), the editor of the Communist daily *Szabad Nép,* launched a campaign against bourgeois culture in a summary of the conclusions of the conference called *The Death Mask of Babits.* His main target was Sándor Márai (1900–1989), who was widely regarded as the most celebrated representative of the bourgeois liberal tradition of Mihály Babits and Dezső Kosztolányi.

One of the most important books published in Hungary in 1945 was the diary Márai kept during the German occupation. This work was characterized as reactionary by Lukács in a lecture he gave in December 1945 under a title that is hardly translatable. 'The Hungarian middle class is so rotten that it still does not want and has no courage to face reality', Márai wrote in 1943 about those who believed in a German victory (Márai 1945: 149). After 19 March 1944 he lived in internal exile, and when the persecution of the Jews started, he identified himself with the victims. "I cannot expect anyone to forgive me that I was alive, writing novels while (s)he was in a labour camp" (Márai 1945: 231). To my knowledge no one formulated a conclusion comparable to the following: "Although we all suffered much, we are all guilty" (Márai 1945: 462).

Lukács made his unfavourable interpretation from the perspective of 'pártköltészet', a term denoting a strong political commitment defined in the following manner:

> To give a wide, profound, and all-embracing picture of the development of social life. To fight for the progress of mankind, for a higher development by revealing the direction of such a progress, the driving forces behind it, and the interior and exterior powers that try to block it. The true and faithful reflection of social life is the main instrument that can be used to exert an influence on the people (Lukács 1948: 119).

Since Márai was the most important writer forced to leave Hungary by the Communists, his case might help us understand their cultural policy. Born in Kassa (today Košice) in 1990, he came from the Saxon bourgeoisie of what was Upper Hungary until 1920. His original name was Grosschmid, but he adopted the name of one of his Hungarian ancestors at the very beginning of his career. His first book, a collection of verse, was published in 1918. Although he was a non-Communist, after the fall of the first Hungarian Commune of 1919, he left Hungary because he disapproved of the right-wing regime. In the Weimar Republic he became a respected journalist and published fiction, drama, and essays in German. In 1923 he married the daughter of a Jewish merchant. Having spent the years 1923–1928 in Paris, where he was associated with the movements of the international avant-garde, he returned to Hungary. The motive behind this move was quite simple: he loved the Hungarian language and wished to continue the tradition of Dezső Kosztolányi and Gyula Krúdy, the outstanding prose writers of the early decades of the century.

In Search of Gods: The Novel of a Journey (1927), written at the end of the author's first period of exile, gave a shrewd analysis of the ethnic and religious conflicts in the Near East. As a publicist he wrote a series of articles attacking Hitler from 1933. His two-volume autobiography, *The Confessions of a Citoyen* (1934–1935) was received by many as an imaginative characterization of the life style of the Hungarian liberal bourgeoisie. By the end of the 1930s he developed a high reputation as novelist, short-story writer, essayist, playwright, and poet. Because of his violent opposition to the Nazis, after 19 March 1944 he had to seek refuge in a village north of Budapest and could not return to the capital before the Soviet occupation.

Márai was described by Lukács in the above-mentioned lecture as representing "vulgar bourgeois individualism" (Lukács 1948: 126), the opposite of a progressive writer who "never stops singing about the great, national, humanistic mission of the party that plays a role in world history" (Lukács 1948: 128). As for world history, it was said to be dominated by such great individuals as Cromwell, Marat, Lenin, and Stalin, "who could unite their individual strength with the task given them by the party in a higher synthesis that is new, exemplary, and of a Classical status" (Lukács 1948: 127).

In April 1947 the text of this long lecture was put in a larger context, in a book called *Literature and Democracy.* To promote Realism, the author asked for the introduction of tighter controls and outlined a program with the aim of "destroying the reactionary thought of imperialism" (Lukács 1948: 7). In the introduction Lukács specified the following features of the culture to be rejected:

> aristocratism, the rejection of equality, a contempt for the masses, the underestimation of economic, political, and social motives, the cult of irrationalism and

> myth, and emphasis on the vanity of life, a distance from life, and a focus on the psyche (Lukács 1948: 10).

Assuming that after the 1848 revolutions the bourgeoisie ceased to be a progressive force in European history, Lukács argued that in the twentieth century bourgeois writers could produce either so-called pure literature, dominated by the cult of the ivory tower, or works of kitsch. Both weaknesses were detected in the works of Márai. According to the deal struck with the Populists, great art was defined as inspired by peasant or working-class culture. In conclusion, Márai had no place in the literature of post-war Hungary.

In May 1947 the younger Communists started new journals. *Emberség* was edited by Imre Keszi, Tamás Aczél, and Tibor Méray, while one of the two editors of *Tovább* was Géza Losonczy. Supported by the daily *Szabad Nép* and the periodical *Forum,* they urged writers to follow the instructions of Zhdanov and the example of Fadeev, the main representative of Socialist Realism. Márai's comment on one of these journals was not published until 1993. He called *Tovább* "a perfect copy of the Fascist *Egyedül vagyunk* in typography, setting, spirit, and tone," and gave the following characterization of the anti-Semitic articles that appeared in the Communist weekly:

> The photographs of Jewish bankers appear with a text entitled "We have worked for such people". This is what the Fascist newspaper did three years ago. The only difference is that in the past the attacks on Jewish capitalists were made by blackmailing Christian journalists, whereas now the authors of similar articles are blackmailing Jewish journalists (Márai 1993: 209–210).

In the September-October issue of *Emberség* Imre Keszi asked for "the art of the rising workers" and condemned "the trends serving the taste of the old ruling classes" (Keszi 1947: 298). By that time Rákosi, whose desire was to be called "the Wise Leader of the Hungarian Nation," could boast that he had "sliced off like salami" most of the parties and factions other than his own. After the expulsion of those who spoke about Communist malpractices from the Smallholders' Party, the revelation of an alleged "counter-revolutionary conspiracy" led to the arrest and deportation of Béla Kovács, Secretary of the Smallholders' Party, by the Soviet military police. A long stream of refugees started. After Ferenc Nagy, the Smallholder prime minister, the Roman Catholic priest and president of Parliament Béla Varga, and Imre Kovács, one of the leaders of the National Peasant Party had left, came the turn of Social Democracy for liquidation. In October 1947 *Kortárs* was started. Edited by Kassák, it was a last attempt to preserve the tradition of the socialist avant-garde. On 16 December Géza Losonczy dismissed Kassák's movement as representing 'anti-Realism' and the contributors of his periodical as the most consistent enemies of Marxist-Leninist aesthetics. At the

same time, the first issue of *Csillag* appeared. Until 1956 this monthly would determine the ideological principles for Hungarian culture.

One of the functions of *Csillag* was to strengthen the links with Soviet culture. In this respect the activity of Béla Illés (1895–1974), a Soviet Major and editor of the Red Army's Hungarian journal *Új Szó,* has to be mentioned. In 1947 he published a story *The Gusev Affair* with the purpose of setting the tone for the centenary of the 1848 revolution. To play down the Russian invasion that stopped the Hungarian uprising, Illés decided to give publicity to the merits of a previously unknown lieutenant. Gusev was said to have revolted against the Tsar in support of the Hungarian revolution. A street in the centre of Pest was named after him, and an abridged version of the story was included in the textbooks published for primary schools. In recent years the street got back its original name, since Gusev proved to have been invented by Illés, an author whose works are entirely forgotten today.

In Communist historiography 1948 was called the 'year of the turning-point', which transformed the country into a people's democracy. On 12 February the Politburo of the Communist Party made a decision to establish ideological unity. In his speech *The Analysis of Literary Life in Hungarian Democracy,* published in the March issue of *Csillag,* Márton Horváth condemned writers as different as Kassák and Márai, Németh and Weöres, and associated even Illyés with 'anti-democratic' forces. On 7 March the lead article of *Szabad Nép* was written by Rákosi himself. He called for an improvement of the theoretical activity of the Communist Party. A Committee of Cultural Policy was set up with the aim of defining the norms that artists and writers should respect. All cultural institutions were to be subordinated to the Committee that had four members, including its leader Márton Horváth. Otto Klemperer, the artistic director of the Budapest Opera, was sacked on the grounds that he was an American citizen of German birth and conducted works by Wagner. Painters were commissioned to work for a project called 'The Portrait Gallery of the Heroes of Labour'.

The first draft of the declaration of the Hungarian Workers' Party was published in *Szabad Nép* on 9 May. At the first congress of the 'new' party held in June Lukács spoke about the liberation of creative activity from the pressure of capitalism, the end of reification and alienation, the triumph of realism, and the supreme value of the Soviet experience. What followed was the darkest period in the history of Hungarian culture, dominated by an extreme form of censorship.

After the Hungarian Communist Party merged with the Social Democratic Party, several books were banned. One of these was the fifth volume of Márai's 'roman-fleuve' *The Work of the Garrens,* containing a visionary presentation of a 'Leader' addressing a public demonstration and the narrative of a meeting of the autobiographical hero Péter Garren and the famous writer Berten, who has been placed under house-arrest. Although these parts were based on Márai's

article about Hitler's 1933 speech in the Berlin Sport Palace and on his interview with Gerhart Hauptmann, retrospectively it is possible to assume that the Communist authorities saw a general criticism of totalitarian systems in the book. The scene in which the 'Leader' succeeds in manipulating his audience is about fanatics who lose their personalities and are controlled by the 'centre', a small group which has power and is alienated from the community. The general import of the meeting of the two writers, the young Péter Garren and the old Berten is no less obvious. Berten's hypothesis is that only communities with discontinuous memory can be manipulated from above. In other words, despotism is made possible by the destruction of historical consciousness, the distortion of collective memory.

Other works by Hungarian writers had a similar fate in 1948. A volume of poetry entitled *A Dream,* by the Transylvanian-born Zoltán Jékely, was printed but not published. From 1949 many writers were forced to silence, including the avant-garde poet Kassák, the Roman Catholic Pilinszky, and the Populist Németh. In 1948 the Geistesgeschichte philosopher Lajos Prohászka was expelled from the university, and during the next two years a great number of scholars lost their positions at the universities or at the Hungarian Academy of Sciences.

To my knowledge Márai's diary and his memoirs *Land, ahoy!* (1972) represent the only account of the years 1945–1948 that can claim credibility. Ironically, his diary was not made accessible in its entirety until the 1990s. István Csicsery-Rónay (b. 1917), a Smallholder, made a drastic selection when he published the diary covering the years 1945–1957 in Washington in 1968. As he told me some years ago, he refused to include those passages in which Márai called the Populist writer Gyula Illyés an opportunist. Other parts were excluded because of the strong opinions the author had on sensitive issues. Here is one example, an entry from 1946:

> The problem with Jews is not that they failed to learn anything from suffering and misery. Who would have been different from them in this respect? The problem is that they have learned to continue fascism in their own style (Márai 1992: 131–132).

It is not easy to generalize about the reasons why so many writers renounced their past in the years following the end of World War II. Except for Márai, no one is known for having expressed strong reservations about the behaviour of the Soviet soldiers, and no other writer questioned the lawfulness of the expulsion of ethnic Germans. By 1948 he became increasingly isolated for two reasons: he was unwilling to paint in black and white and refused to accept any political function. He asked for a discrimination between Germans who sup-

ported and those who opposed Nazi Germany. "It is hard to win and hard to be defeated. It is hard to be Russian and to be human", he wrote in the summer of 1945 (Márai 1968: 15), and later made the following observation about the Soviet soldiers he met: "Their aim was to give up their personality (...) I as a Western man cannot accept this argument. Giving up my personality – this crazy ideal – would mean giving up my attachment to life" (Márai 1972: 78).

In a period when many of his colleagues modified their views under political pressure, Márai was consistent: throughout his life he approved of socialism but he never renounced his individual freedom. "My experience is that writers lose as much of their artistic and moral integrity as they gain in political significance," he remarked in 1945 (Márai 1968: 17), and two years later he expressed his disgust when he witnessed manipulations and corruption: "Elections. (...) It is no solution to keep silence in the midst of idle talk. *Not to respond from the inside,* not to listen – that is the real task" (Márai 1993: 152). He regarded radical land reform as "the greatest event in the life of the Hungarian people" (Márai 1968: 46) and held the whole nation responsible for the massacre of Jews but described the Soviet soldiers' idea of the bourgeois as ridiculous and felt contempt for those who enjoyed the executions. "It is not enough to like what they like; they expect you to hate what they hate. There we drift apart," he declared about the Communists (Márai 1968: 57).

In the summer of 1947 Aragon and Elsa Triolet visited Budapest. In his public lecture Aragon attacked those who lived in an ivory tower and called Paul Valéry a Nazi sympathizer, who admired Pétain and Salazar. Márai wrote about Aragon's visit with contempt. For him continuity was unbroken between the German and Soviet occupations. He refused to distinguish between class hatred and racism. No one had the inclination or courage to share this view. The first sign of his alienation from a country living in fear was that on the day of Hungarian books, in the summer of 1946, Ferenc Nagy, the Smallholder prime minister avoided him. "I cannot side with the left," he confessed one year later,

> because it would be moral suicide to leave my class. I can criticize it from the inside, but do not wish to be treacherous. Nor can I make a single step towards the right, because I am not willing to support the fascism which may be hiding behind honest right-wing people (Márai 1993: 147).

Although feudalism had been abolished in Hungary in 1848, the rise of bourgeois culture was aborted by Communism. This was the conclusion Márai reached in 1948, shortly before he left his country:

> In Hungary two types of man could play a full-scale role: the aristocrat and the peasant. What stood between them had to step down before it could fulfil its function in history (Márai 1968: 64).

One of the clichés of Marxist historiography is that Hungary never had a bourgeoisie. One of the worst consequences of the impact of the works of György Lukács and József Révai was the transformation of Hungary into a country with a history of backwardness. In 1948 Márai was forced to emigrate. A sense of foreboding haunted him, and his predictions proved to be correct: the persecution of kulaks, the nationalization of the Hungarian industry, banking system, and education were followed by the trials of Cardinal Mindszenty and the Communist Rajk in 1949 and by the large-scale deportations of 'class-aliens'. György Lukács himself came under criticism. On 29 April 1949 Rákosi received a long essay from László Rudas, an arch-enemy of the philosopher, in which Lukács was attacked for viewing Hitler as a tragic figure in history. Although the essay was not printed without significant changes in *Társadalmi Szemle,* the theoretical journal of the Hungarian Workers's Party, others joined in the debate. On the 25 December *Szabad Nép* contained an article in which Márton Horváth blamed Lukács for downgrading Socialist Realism to "an obscure generalization that can be approached with the help of abstractions rather than with that of the living reality of Soviet literature" (Urbán 1985: 174). The philosopher had to exercise self-criticism. Ironically, the main target of his opponents was *Literature and Democracy,* the book which was largely responsible for the fall of bourgeois literature.

By this time most of those he attacked between 1945 and 1948 were involved in writing fairy-tales for children or translating from Russian. The only major exception was Márai, who had to face poverty in exile. The rest of his life proves how difficult it was for him to leave his country and can be interpreted as a sad epilogue to the history of bourgeois literature in post-war Hungary. For forty years he continued to write and publish in Hungarian, but his works were inaccessible in his native country. The reason for this distortion of the past was quite obvious: those historians and critics who identified Hungarian culture with the traditions of the gentry could not find a place for a writer whose works contradicted their ideological assumptions.

> Darkness surrounds me and I can see only one goal: I have to write in Hungarian as long as I can. This is the only task that is still meaningful. I have signed a contract with this language; this is the destiny I can never forget (Márai 1993: 107).

These words were written in 1947, at a time when many Hungarian writers denied their attachment to the bourgeoisie. Márai had expressed many reservations about his class throughout his career, but remained committed to its values to the very end. One of the reasons for his decision to commit suicide in San Diego (California) on 21 February 1989 was that he saw no chances for the re-

covery of bourgeois literature in Hungary. After forty years of Communism those chances still remain very much in doubt.

References

Borbándi, Gy. 1983. *A magyar népi mozgalom: A harmadik reformnemzedék.* New York.

Gömöri, G. 1996. Miklós Radnóti and the Bible. *Hungarian Studies* 11.

Hoensch, J. K. 1988. *A History of Modern Hungary 1867–1986.* London–New York.

Istóczy, Gy. 1904. *Országgyűlési beszédei, indítványai és törvényjavaslatai 1872–1896.* Budapest.

Keszi, I. 1947. Buta, de tehetséges. *Emberség* 1.

Király, I. 1976. *Irodalom és társadalom: Tanulmányok, cikkek, interjúk, kritikák 1945–1975.* Budapest.

Levy, R. S. (ed.). 1991. *Antisemitism in the Modern World: An Anthology of Texts.* Lexington, MA.

Lukács, Gy. 1945. *Írástudók felelőssége.* Budapest.

Lukács, Gy. 1948. *Irodalom és demokrácia.* 2nd ed. Budapest.

Lukács, J. 1990. *Confessions of an Original Sinner.* New York.

Lukácsy, S. 1984. Boldogult funkcikoromban. *Négy évszak* 9/9.

Márai, S. 1945. *Napló (1943–1944).* Budapest.

Márai, S. 1968. *Napló (1945–1957).* Washington, D. C.

Márai, S. *Föld, föld!... Emlékezések.* 1991. Toronto.

Márai, S. 1992. *Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946.* Budapest.

Márai, S. 1993. *Ami a Naplóból kimaradt 1947.* Budapest.

Nagy, L. 1947. A Válasz útja, *Valóság* 3.

Ozsváth, Zs. 1996. From Cain to Nahum. *Hungarian Studies* 11.

Standeisky, É. 1987. *A Magyar Kommunista Párt irodalompolitikája 1944–1948.* Budapest.

Szabó, Á. 1947. Írástudóknak való. *Valóság* 3.

Szegedy-Maszák, M. 1996. National and International Implications in Radnóti's Poetry. *Hungarian Studies* 11.

Urbán, K. A Lukács-vita. Újabb adalékok az 1949–1950-es vita hátteréhez. In: *Tanulmányok a magyar népi demokrácia negyven évéről.* Budapest.

DIE SOZIALISTISCHE AVANTGARDE UND DER PROBLEMKOMPLEX „POSTMODERNE"

Zu einem Gedicht von Lajos Kassák: „A ló meghal a madarak kirepülnek" [Das Pferd stirbt die Vögel fliegen hinaus]

ÁRPÁD BERNÁTH–KÁROLY CSÚRI

József-Attila-Universität, Szeged,
Ungarn

1. Moderne, Postmoderne, Avantgarde

Auf dem Kolloquium deutscher und ungarischer Literaturwissenschaftler in Veszprém 1988 über „Begriffsbestimmung der literarischen Postmoderne" wurde die Postmoderne als Antwort auf eine Krise gedeutet: Die beinahe gleichzeitige Verbreitung der postmodernistischen Techniken der literarischen Darstellung in West und Ost wurde in Bezug auf die 1968 fast gleichzeitig offenbar gewordene Krise des westeuropäischen Kapitalismus und des Sozialismus sowjetischer Prägung erklärt. Denn es kann nicht allein an den Möglichkeiten der schnellen Kommunikation am Ende des 20. Jahrhunderts liegen, daß so bestimmende Autoren der westdeutschen und der ungarischen Literatur der Gegenwart, wie Botho Strauß oder Péter Esterházy, auf die Frage der Fortsetzbarkeit der literarischen Tradition in gleicher Weise antworten. (Vgl. Schwind 1989, Ónodi 1989, Bernáth 1989)

Dieser Befund ist näher betrachtet nicht weniger paradox, als der Begriff ‚postmodern' selbst: Es wird sowohl im Begriffspaar ‚modern/postmodern' als auch in der Hypothese der Postmoderne als Krisenliteratur des ‚Kapitalismus/Sozialismus' stillschweigend eine gewisse Gleichzeitigkeit von Prozessen vorausgesetzt, die theoretisch in einem Nacheinander definiert sind. Denn sollte der Sozialismus der russischen Revolution von 1917 nach der (marxistischen) Gesellschaftstheorie nicht eine Antwort auf die Krise des europäischen Kapitalismus um die Jahrhundertwende sein? Und sollte die ‚Postmoderne' – wörtlich genommen – die Moderne, das ewig Gegenwärtige, nicht von der Zukunft her bestimmen?

‚Krise' und ‚Postmoderne' konstatieren freilich kaum etwas anderes als eine zunehmende Richtungslosigkeit politischer und geistiger Bewegungen in den letzten Jahrzehnten. Der ‚real existierende' Sozialismus erweist sich immer klarer als Restauration vorkapitalistischer Staats- und Wirtschaftssysteme, und die Literatur der Postmoderne bleibt sowohl im Westen als auch im Osten ohne Utopie. Die Nichtfortsetzbarkeit der gestrigen, der ‚historischen' Moderne in

Hungarian Studies 13/2 (1998/99)
0236-6568/99/$ 5.00 © 99 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

einer ‚zeitgenössischen' Moderne zeigt sich im radikalen Zerfall organisch gewachsener Formen, und damit entsteht eine literaturgeschichtliche Situation, die viel Ähnlichkeiten hat mit der um das Jahr 1917. Die Darstellungsmittel der postmodernen Literatur kommen folglich nicht zufällig aus der Schatzkammer der Avantgarde. Die Avantgarde war – und nicht nur in ihren dadaistischen und Nonsense-Produkten – destruktiv oder gleichgültig in Sachen der tradierten Kunst und der etablierten Gesellschaft. Sie vertrat in ihrem Erkenntniszweifel einen prinzipiellen Pluralismus der Stile, der Werte und verwandelte den Begriff des Wirklichen in den der Wirklichkeiten. Sie bekannte sich zu der Vielfalt und Konkurrenz der Paradigmen und der Koexistenz des Heterogenen. Als Gegenbewegung der ‚historischen' Moderne, die entweder an den Zielen der Aufklärung festzuhalten versuchte oder den Verlust einer hierarchisch organisierten Welt beklagte, war die Avantgarde aber auch Vorhut, Expression des Zukünftigen, sie war als ‚Futurismus' und ‚Konstruktivismus' richtungsbewußt und dem ersehnten Neuen zugewandt.

Sollte dieser grobe, sehr abstrakte und sich auf wenige Faktoren stützende Rahmenentwurf zur Analyse der Gegenwartstendenzen in der Literatur und in der Kunst im allgemeinen ein gewisses heuristisches Potential haben, dann müssen wir versuchen, die postmodernen Phänomene nicht nur von der (historischen) Moderne abzugrenzen, sondern auch mit den verschiedenen Strömungen der Avantgarde in Relation zu setzen. Dabei geht es nicht nur darum, Fakten der Literaturgeschichtsschreibung neu zu ordnen, sondern sie auch neu zu untersuchen, denn besonders die Kommentierung der Werke der Avantgarde ist allzuoft auf ihre allgemeine Charakterisierung reduziert. Indem die Avantgarde die Gestaltungsmittel der Literatur bereichert hat, stellte sie auch die Methodologie der Literaturwissenschaft vor neue Aufgaben. Die neu gewonnenen Einsichten in die Möglichkeiten der literarischen Verwendung der Sprache und der Gattungstradition haben auch die Grenzen des Interaktionsspielraumes für die kontextuale Bedeutungserzeugung erweitert, der bei der Interpretation der Werke der Avantgarde Rechnung zu tragen ist.

In diesem Sinne wollen wir ein Werk von Lajos [Ludwig] Kassák noch einmal untersuchen.[1] Es handelt sich um *Das Pferd stirbt die Vögel fliegen hinaus* (A ló meghal a madarak kirepülnek). Das Werk ist für unsere Fragestellung unter mehreren Aspekten relevant: Es ist das berühmteste Gedicht der ungarischen Avantgarde. Es entstand 1921 in Wien, in Kassáks Zufluchtsort nach dem Scheitern der Räterepublik in Ungarn 1919, in einer Stadt, wo er weiterhin mit der europäischen Avantgarde in Verbindung blieb.

Das Gedicht ist von beträchtlichem Umfang: es besteht in der analysierten Variante der Nachdichtung von Endre Gáspár aus 593 Zeilen.[2] Viele von diesen Zeilen, besonders die Anfangs- und Schlußzeilen, werden immer wieder in verschiedenen Zusammenhängen zitiert, und trotzdem ist das Werk als ge-

schaffenes Ganzes bisher kaum analysiert worden. Diese Kritik betrifft naturgemäß vor allem die ungarische Rezeption[3] einer metaphorischen Stilbeschreibung: „Kassák tippelt heraus aus den Wörtern, dreht seine Kreise in unser Noema, wo immerfort seine Blitzlichter blitzen, er transportiert Säcke voller Knoten, die schon längst mit Empfindungen des Lesers verknüpft sind.“ Und als schriebe er ein Manifest der Postmoderne, setzt Max Blaeulich fort: „Was sollen hier noch Zuordnungen zu bestimmten Sprechmustern, Stilformen, er nimmt von allem und verwendet alles, fließend, um unterzugehen, aufzutauchen, was soll hier noch Interpunktion, Dialekt und Hochsprache, Jargon der Arbeiter und Landstreicher, Onomatopoetik und, wie er selbst sagte: ‚biribum biribum biribum‘.“

Kann wirklich nur beschrieben werden, wie das Gedicht spricht, und nicht, was die 593 Zeilen sagen? Zeigen sie alle nur die Auflösung der Sprache, die Ablösung des Gedachten von den Zeichen? Ist es ein postmodernes Spiel aus einer Zeit, in der noch allein der Kapitalismus seine Krise hatte?

2. Erklärung des Aufbaus des Gedichts

2.1. Über die textinternen Beziehungen

Zuerst soll der Zusammenhang zwischen dem Titel, den ersten zwei Zeilen und der letzten Zeile des Gedichts beleuchtet werden:

> Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen hinaus
>
> die zeit *wieherte* damals vielmehr öffnete sie *papageienhaft die flügel*
> ich sage ein breitgeöffnetes rotes tor (1–2)
>
> und über unseren köpfen *fliegt* der nickelsamowar fort. (593)[4]

‚Pferd‘ und ‚Vogel‘ bzw. ‚Pferde‘- und ‚Vogel‘-Eigenschaften bestimmen also den Anfang und das Ende der Textwelt. Zwar wird in der letzten Zeile über kein ‚Pferd‘ berichtet, doch beginnt der Schlußteil selbst mit folgender Behauptung:

> doch die modernen pferde haben die zähne aus eisen (561)

Aus den ersten zeilen geht eindeutig hervor, daß die „zeit“ es ist, die über ‚Pferde‘- bzw. ‚Vögel‘-Eigenschaften verfügt. Klar ist ferner auch, daß zu dem gegebenen Zeitpunkt („damals“) – infolge der Reihenfolge der Erwähnung und der Einschränkung „papageienhaft“ – die ‚Pferde‘-Eigenschaft über die ‚Vogel‘-

Eigenschaft dominiert. Im Schlußteil ist das Verhältnis zwischen den beiden Eigenschaften ausgeglichener: „die modernen pferde haben" zwar „die zähne aus eisen", aber ihnen wird ein fliegender „nickelsamowar" – ein ‚Metall-Vogel' in unserer Auslegung – entgegengestellt. Auch die Reihenfolge der Eigenschaften in der ersten Zeile wird im Schluß umgekehrt: die Pferde mit den ‚eisernen Zähnen' bilden den Auftakt zum Endzustand, und der ‚fliegende Samowar', der ‚Metall-Vogel', schließt diesen Abschnitt und zugleich das ganze Gedicht ab. Außerdem ist die ‚Pferde'-Eigenschaft vom Anfang („wieherte") mit der ‚Vergangenheit' („damals") verknüpft, die ‚Vogel'-Eigenschaft am Schluß dagegen mit der ‚Gegenwart' bzw. einer Art ‚Zeitlosigkeit': „über unseren köpfen fliegt der nickelsamowar fort". Verstärkt wird diese umgekehrte Dominanz im Titel selbst, wo „sterben" als ‚Pferde'-Eigenschaft und „hinausfliegen" als ‚Vogel'-Eigenschaft miteinander konfrontiert werden: „Das Pferd *stirbt* und die Vögel *fliegen hinaus*". Auch die mögliche demolierende Rolle der „modernen pferde" mit den ‚eisernen Zähnen' wird infolge einer motivischen Entsprechung wesentlich abgeschwächt:

> [...] und mühlen schmuggeln
> rattenzähne ins getreide
> deswegen aber *mahlen sie auch und das is nicht umsonst* (298–300)

Während über die „pferde", die „zähne aus eisen" haben, *expressis verbis* gesprochen wird, fragt sich, warum es berechtigt ist, den ‚fliegenden Samowar' als ‚Metall-Vogel' aufzufassen. Begründet ist diese Annahme durch die ausdrückliche ‚Vogel'-Eigenschaft des ‚Fliegens' selbst, und zwar trotz ihrer verdutzenden Kombination mit dem „Samowar", einem Objekt also, das in der Alltagswelt mit dem ‚Fliegen' sicher unvereinbar ist. Wichtiger als dies sind jedoch die motivischen Stellen, die die an sich dadaistische Erscheinung des ‚über den köpfen fortfliegenden Samowars' *stufenweise* vorbereiten und die diesen – mit den ‚eisernen Pferden' kontrastiert – als ‚Metall-Vogel' interpretierbar machen:

> auf ufern krähten *kupfer* rote *vögel* in gruppen zu je zwanzig (61)
>
> über den häusern flogen die *vögel klirrend* anderen landschaften zu (326)
> [...] und schauen
> uns die *elektrischen* vögel an (594f.)

Die ‚Metall'-Eigenschaft von ‚Pferd' und ‚Vogel' klassifiziert nunmehr ‚Pferde' und ‚Vögel' als ‚biologische' und ‚nichtbiologische'. Man fragt sich daher: Welche Funktion kommt nun den einen und welche den anderen in der Textwelt zu?

Zum einen gehören ‚Pferde' und ‚Vögel' der *individuell-biologischen* Lebenssphäre der *Vergänglichkeit, zum anderen dem überindividuell-historischen*

Bereich der *Dauerhaftigkeit* an. Nicht nur der ‚Zeit‘, auch dem ‚Raum‘ werden ‚Pferde‘- und ‚Vogel‘-Eigenschaften zugeordnet.

> die stadt *stürmte* neben uns hin sie wirbelte hin und her
> mitunter *bäumte* sie sich [...] (18f.)
>
> und die *häuser* beugten sich in langem takt der kirche zu
> ein *schimmelfohlen* schob noch den kopf durch das fenster hinein
> und *wieherte* (259–261)

Beziehungsweise

> *tauben* machten purzelbäume über dächern
> richtiger gesagt *galoppierten* sie *sonnenwagen* (39f)
>
> ein blonder towarisch sprach ganz kind noch
> mädchen [Flammen[5]] entblühten seinem munde und wie *rote tauben* flatterten
> seine hände (387–389)
>
> und über unseren köpfen hinkten die *papageien* an krücken vobei (497)

Das ‚Pferd‘, insbesondere als Gegenpol des ‚Vogels‘, kann als Symbol der ‚Erdgebundenheit‘ angesehen werden. Es versucht umsonst, sich von der Erde, von ihrer Anziehungskraft zu lösen. Umgekehrt steht es mit dem ‚Vogel‘: er scheint sich von der ‚Erdgebundenheit‘ und den ‚rückwärtsziehenden‘ Kräften befreien zu können. In den Figuren des ‚Pferdes mit eisernen Zähnen‘ und des ‚Metall-Vogels‘ wird die biologische Beschränktheit überwunden: die erdgebundene, zerstörende Rolle der „modernen pferde“ steigert sich zu einer *negativen historischen Kraft*. Ähnlich verstärkt kann der ‚fliegende Samowar‘ den biologischen Vögeln gegenüber die relative ‚Erd- und Ortsgebundenheit‘ und die ‚Entfernungsschranken‘ leicht transzendieren, sich in eine *positive historische Kraft* verwandeln.

Das Gesagte trifft zwar auf die grundlegende Tendenz in der Textwelt zu, aber es gibt in ihr zugleich auch Phänomene wie ‚erdgebundene‘ Vogel- und ‚hochstrebende‘ Pferde-Eigenschaften. Ganz zu schweigen von einem Gemisch wie ‚galoppierende Taube‘. Die Textwelt wimmelt von diesen in erster Annäherung widersprüchlichen Fakten, die einer Erklärung bedürfen. Im Vergleich zu diesem chaotischen Durcheinander ist das Ordnungsprinzip recht einfach: Als entscheidend erweist sich die Tatsache, ob die Richtung der vom ‚Erzählenden‘ unternommenen ‚Reise‘ im ‚geistigen‘ Sinn richtig oder falsch ist, ob der ‚Reisende/Wanderer‘ sich seinem (am Anfang noch nicht festlegbaren) Ziel nähert oder sich davon entfernt und in welchem Stadium er sich im gegebenen Augenblick befindet. Die Verbindung zwischen ‚Pferde‘- und ‚Vogel‘-Eigenschaften und den behandelten ‚Zeit‘- und ‚Raum‘-Perspektiven mit ihrem

negativen oder positiven Wertaspekt gilt dementsprechend allein in Bezug auf die einzelnen ‚Figuren' innerhalb der Textwelt.

Zu beschreiben is nun kurz, welche Thematik die Ereignisse strukturiert, damit die ‚Figuren' mit in die Untersuchung einbezogen werden können.

Es geht um eine ‚Reise' von Budapest nach Paris und zurück. Sie wird von dem ‚Erzähler' unternommen, der zu Beginn als „KASSAKCHEN" (8), am Ende dagegen als „LUDWIG KASSAK" (592) bezeichnet wird. Geführt wird er zuerst von dem *„halbchristus-holzschnitzer"*, später von *„szittya* der aus zürich kam und nach chile / wollte als religionsstifter" (291f.). Die Zeit vor der Reise, die Kindheit des Erzählers, dominiert in seiner Erinnerung die Figur des *Vaters*. In der zweiten Hälfte der Reise geht er einmal zur „russischen versammlung" in Brüssel, und dieses Ereignis macht einen starken Eindruck auf ihn (385).

Die symbolischen ‚Pferde'- und ‚Vogel'-Eigenschaften, ihre ‚biologischen' und ‚Metal'-Variationen werden unmittelbar mit den einzelnen, durch den jeweiligen ‚Reiseführer' festgelegten, zeitlich-räumlichen Stationen sowie dem ‚Erzähler' selbst verbunden.

Zum Beispiel:

> man wird nach und nach flügge [der mensch verliert seine *fohlenzähne*[6]] und schaut ins nichts (48)
>
> siehst du denn nicht daß im *goldnest des lebens sitzest* (543)
>
> hefte dir die *flügel* an freundchen [...] (547)

Durch die Zuordnung dieser (und weiterer) Eigenschaften wird die ‚Reise' in ihrer Konkretheit aufgehoben. Sie wird in eine ‚Reise' des ‚persönlichen', ‚dichterischen' und ‚weltanschaulichen' Heranreifens verwandelt. Der sich von seiner ‚Kindheit' loslösende ‚Erzähler' wächst zu einem ‚Erwachsenen' heran. Die unsichere Figur mit dem Kosenamen „Kassakchen" entwickelt sich zu dem selbstbewußten ‚Dichter' „LUDWIG KASSAK". Der in die falsche Richtung, nach Paris wandernde künftige ‚Revolutionär' findet schließlich den rechten Weg in die Heimat der erhofften ‚Weltrevolution', nach „rußland", wenn auch nur virtuell und erst nach seiner Rückkehr nach Ungarn.

Es ist bemerkenswert, daß die eigentliche Richtung dieser ‚ideellen' Entwicklung potentiell bereits in den zitierten ersten Zeilen mit enthalten ist. Die ‚Zeit' besitzt nämlich nicht nur ‚Pferde'- und ‚Vogel'-Eigenschaften, sie wird zugleich, formal ebenfalls und nicht zufällig auf die ‚Vogel'-Eigenschaften hinweisend, mit einem „breitgeöffnente[n] rote[n] tor" identifiziert: wie sie „papageienhaft" ihre „flügel" öffnet, öffnet sie sich auch – in der Vision des ‚Erzählers' („ich sage...") – als ein „rotes tor." Das „breitgeöffnete" Tor suggeriert Aufnahmebereitschaft (vgl. die spätere Stelle: „wir verzichteten auf alles

und wußten daß nur die zeit uns verstehe / die *wird* uns wohl nie aus sich fallen lassen“, 331f.) und deutet das ‚ideelle Reiseziel‘ an: „ich sage ein breitgeöffnetes *rotes* tor.“ Die ersten beiden Zeilen legen also die gesamte Reiseroute als eine Reihe symbolischer ‚Zeit‘-Eigenschaften im voraus fest: den Anfang als ‚Pferde‘-Eigenschaft („wieherte“), den Weg als ‚Vogel‘-Eigenschaft (sie öffnete „papageienhaft die flügel“) und das Ende als ‚ideellen‘ Zeitraum („ein breitgeöffnetes rotes tor“). Als Endstation vergänglicher Zeit klingt im Schlußbild des ‚breitgeöffneten Tores‘ christliche Metaphysik an, nur daß die ‚Himmelspforte‘ hier in ein „breitgeöffnetes rotes tor“ proletarischer Metaphysik verwandelt wird. ‚Proletarisches‘, ‚Revolutionäres‘ und ‚Utopisches‘ im Zeitalter „moderner pferde“ mit ‚eisernen Zähnen‘ werden nämlich durch eine weitverzweigte Motivkette von „rot“ in deren Welt mit eingebaut. So wird auch die ‚Technik‘ als vorwärtstreibende und unaufhaltsame ‚Maschinerie‘ des Fortschritts, verbunden mit der ‚Reisethematik‘, auf der Seite des ‚Erzählers‘ eingeschaltet als Gegenkraft der ‚rückziehenden‘ eisernen Pferde.

> ich fühlte nun sei alles aus
> mich durchliefen *rote schienen* und türmen erklangen *glocken* (37f.)
>
> anderen lehnte der haß *rot* aus den augen
> schaut die *größten schwungkräfte* der welt laufen hier vom stapel [*bahnhof*[7]]
> (350f.)

Die „Schienen“ lassen durch ihre Form, vermittelt zunächst im Bild der „krummen linien“, die im ‚Erzähler‘ bei der Begegnung mit dem „religionsstifter“ „szittya“ zusammentreffen (vgl. 289f.), einen weiteren Bereich der ‚Technik‘ mit noch größerem „Schwung“ und rasanterem Tempo assoziieren:

> Die *telegraphendrähte* verknoteten sich und schrieben *kabbalistische*
> *zeichen* auf den *himmel* (110f.)
>
> stürme brausen
> *telephondrähte* gellen aus *moskaus* herzen (352f.)

Ein anderer motivischer Weg von „rot“ führt noch deutlicher und direkter zum ‚russischen‘ und ‚revolutionären‘ Bereich. Zuerst läßt sich am „holzschnitzer ein halbchristus“, dem ersten ‚Reiseführer‘ des ‚Erzählers‘ eine merkwürdige Metamorphose beobachten:

> dem holzschnitzer kräuselten sich häßliche *rosenrote haare* aus
> dem kinn (64f.)
>
> der holzschnitzer magerte ab wie ein *dorn und sein* bart wurde
> *über und über rot* (119f.)

seither sah ich den armen holzschnitzer nimmer wieder
und waren wir doch gute kamaraden und *sein bart brannte* vor mir
wie ein *dornenstrauch* (267–269)

Der „holzschnitzer", der nur noch ein „halbchristus" war, aber auch ein „halbchristus" blieb und sich nur äußerlich ändern konnte, signalisiert durch seinen ‚Christus-Bart' und seine Teophanie („sein bart brannte vor mir / wie ein dornenstrauch") den Weg der ‚Erlösung'. Aufgenommen wird die „rote" Farbe wieder in der Gestalt des „blonden towarisch", in der Szene des ‚proletarischen Pfingstwunders'.

mitternachts gingen wir zur *russischen* versammlung in die petit
passage
ein blonder towarisch sprach ganz kind noch

mädchen [*flammen*[8]] *entblühten seinem munde* und *wie rote tauben* flatterten
seine hände (385–389)

Und unmittelbar darauf:

kein zweifel die bürger[bäckers]tochter von astrakhan oder die *dirne* in
St. Petersburg wird eines tages den *neuen christus* [*menschen*[9]] *gebären*
rußland geht mit dem roten frühling der revolution schwanger (398–400)

Die wiederum ‚proletarisch' transformierte ‚unbefleckte Empfängnis' (weiter vorn liest man: „aus himmel traten tintenkinder hervor / folgt mir durch den garten / am anderen ufer des flusses schläfert *maria ihr kind* ein", 209–211) öffnet eine neue wichtige Motivkette, die hier noch kurz behandelt werden soll.

Es handelt sich dabei um die ‚Geburt' neuen Lebens im natürlichen, naturhaft-mytischen, mystischen, dichterischen, familiären und sozialen Bereich, ausgerichtet auf eine ‚weltrevolutionäre Menschheitserneuerung' vom Osten her, angedeutet im Symbol der ‚über den Köpfen fliegenden Getränkmaschine russischer Herkunft', dem „nickelsamowar". Der „samowar" läßt sich allerdings nicht nur mit den Präfigurationen der ‚Metall-Vögel' verbinden. Auch ihr ‚russischer Ursprung' braucht nicht allein, und auch nicht in erster Linie aus unserem Alltagswissen abgeleitet zu werden. An einer früheren Textstelle lesen wir folgendes:

o kümmre dich nicht um die garstige *kaffeekanne* sie biß in den
ellenbogen [nagel] der *magd* und jetzt liegen beide *in anderen umständen* (256f.)

„samowar" und „kaffekanne" können auch an sich schon miteinander verknüpft werden, ihre Funktion als Getränkbehälter ist verwandt. Aber es wird auch der ‚russische' Hintergrund ihrer Beziehung geschaffen:

und in der früh tranken wir schwarzen *kaffee* um den rock der
schuhmeisterin
sie sagte ich hätte sehr schöne haare
und sieht sie mich besser an *so sei* ich einem burschen *namens igor*
ähnlich
der vor 20 jahren ihretwegen in die seine gesprungen (528–533)

Von der sonst sehr wichtigen ‚russen-Metamorphose‘ des ‚Erzählers‘ und vom möglichen ‚Liebesverhältnis‘ wollen wir vorläufig noch absehen. Es soll allein die merkwürdige Aussage erklärt werden, daß sowohl die „magd“ als auch die „kaffeekanne [...] in anderen umständen“ liegen. Wenn wir den „samowar“ zunächst in der Kette der ‚Vogel-Motivik‘ allgemein als ‚historische Zeit‘ und dann, in die Kette der ‚Rußlands-Motivik‘ einbezogen, als ‚revolutionär-historische Zeit‘ interpretieren, dann deutet die mit ihm motivisch verknüpfte „kaffekanne [...] in anderen Umständen“ ebenfalls auf eine ‚Zukunft‘ hin, die mit „der revolution schwanger“ geht. Diese ‚Schwangerschaft‘ gegenwärtiger und kommender Zeiten kann in den ‚Metall-Vögeln‘ mit Sicherheit geschützt werden, während die ‚biologischen‘ Vögel in der wirklichen Welt (des Gedichts), gefährdet sind. Diesen, die an der Fortpflanzung und Neugeburt des Lebens scheitern (vgl. „flache eier fand ich in den vogelnestern“, 493), werden die „bäume“ gegenübergestellt:

allein die bäume singen weiter (589)

Über die „bäume“ wird noch zu Beginn der Reise eindeutig ausgesagt: „die bäume sind im Grunde genommen *geschwängerte mädchen*“ (144), so daß sie in dieser ihren Funktion am Ende des Gedichts als *Lebensbäume* erscheinen und das ‚zeitlos-ewige‘ Fortleben ‚dichterischen Singens‘ verbürgen.

Ähnliches gilt für die „flüsse“, die dem sich einmal mit ihnen identifizierenden ‚Erzähler‘ (vgl. „mich deuchte ich sei eine art *reißender strom* und hätte ufer“, 277), eine künftige Verhaltensstrategie im Zeitalter der „modernen pferde“ am eigenen Beispiel vorführen: „die flüsse sind geneigt in stücke zu bröckeln wenn sie sich tummeln / wollen“ (568f.). Ihre mythische Eigenschaft, leben zu spenden, kommt hier mittelbar zum Ausdruck: „das *schiff* aber wackelte mit uns *wie eine wöchnerin*“ (53).

Alle ‚Schwangerschaften‘ und ‚Geburten‘ werden letztendlich in der ‚Schwangerschafts- und Geburts-Fähigkeit‘ der ‚Zeit‘ selbst aufgehoben. ‚Zeit‘ geht mit der ‚Zeit‘ ‚schwanger‘, und ‚Zeit‘ gebärt wiederum ‚Zeit‘. ‚Individuelle‘ und ‚historische Zeit‘ verknüpfen sich auf der Ebene der ‚Ideen‘, ‚Schwangerschaft‘ und ‚Geburt‘ werden in dieser Sphäre als ‚Heranreifen‘ und ‚Durchsetzen‘ von ‚neuen Ideen‘ verstanden. Sie trennen sich im modernen Zeitalter durch den Gegensatz ‚biologisch-vergänglicher‘ und ‚technisch-dauerhafter‘

Eigenschaften, wie dies die unterschiedlichen ‚Pferde'- und ‚Vogel'-Attribute exemplifizieren. Über die ‚Ideen' kann die ‚individuelle' Zeit in die ‚historische' aufgenommen, in sie mit integriert werden. In diese Richtung weist das Vertrauen des ‚Erzählers' auf kommende Zeiten:

> wir verzichteten auf alles und wußten daß nur die zeit uns verstehe
> die wird uns wohl nie aus sich fallen lassen (331f.)
>
> endlich o endlich
> gekommen ist die zeit und erfüllt sind wir wie die gepfropften bäume (423f.)

Die ersten beiden Zeilen des Gedichts stellen aus dieser Sicht eine mögliche positive Umwandlung der ‚individuellen' in die ‚historische Zeit' dar: „Wiehern – fliegen – rotes tor".

Das Erkennen dieses Prozesses ist nicht unabhängig von der allmählichen ‚Dichterwerdung' des ‚Erzählers' während der ‚Reise', von der ‚Dichter-Auffassung' des Gedichts: das eingangs noch eher chaotische Durcheinander wird immer stärker rational durchleuchtet, so daß am Ende ein völlig abgeklärtes Bild übrigbleibt und die ‚Wunder' sich als das Einfachste, das Natürlichste enthüllen:

> o, weh weh
> zu mir gelangen die wunder bärtig und ungetüncht
> 2 x 2 = 4 (557–559)

‚Ideelle' und ‚dichterische' Entwicklung verfolgen in dieser Welt einen und denselben Weg, beide basieren auf ‚Rationalität'. Das erklärt die Tatsache, daß „KASSAKCHEN" in dem Augenblick zu „LUDWIG KASSAK" wird, als er nach seiner Rückkehr nach Ungarn erkennt, er hätte nicht nach dem Westen, nicht nach Paris (vgl. „ich sah paris und sah nichts"), sondern nach dem Osten, nach Moskau oder St. Petersburg fahren müssen. Nicht aus Paris, sondern aus „rußland" ist die ‚proletarische Revolution' zu erwarten.

2.2. Über die intertextuellen Beziehungen

Das ganze Gedicht ist durchwoben von christlichen und zum Teil von biblischen Hinweisen. Weil nur sie allein systembildend in der Textwelt funktionieren, wird hier von den sonstigen geschichtlichen, kulturgeschichtlichen, literarischen usw. Entsprechungen abgesehen, ohne jedoch ihre Relevanz in Frage zu stellen.

Die ‚Reise' läßt sich in dieser Hinsicht als eine ‚Pilgerfahrt' auslegen (vgl. „wir spürten deutlich den *pilgergeruch an uns*", 502), eine ‚pilgerfahrt' zum ‚heiligen Ort' des ‚revoluitionären Glaubens'. Die Fahrt, eher eine ‚Wanderung',

ist zur selben Zeit ein virtueller Reinigungs- und Verklärungsprozeß, ihren Ausgangspunkt bildet die rein ‚christliche Mentalität‘ der Kindheit, ihr Endstadium dagegen das ‚revolutionäre Selbstbewußtstein‘ des Erwachsenen. Dies alles nur in der inneren Realität des ‚Erzählers‘, weil die äußere Realität eine Realität ‚der modernen Pferde‘ ist, und ‚der fliegende Samowar‘ in der Zeit der Rückkehr nach Ungarn in der Welt des Autors nur ein utopistisches Wunschbild darstellt. Ein Wunschbild allerdings, das in der Welt des Gedichts mit Hilfe der bereits behandelten Motiv-Systeme in bedeutendem Maße der Glaubwürdigkeit angenähert wird.

Die vier Figuren, die den ‚Erzähler‘ bei seiner ‚Wanderung‘ führen, repräsentieren zugleich durch ihre intertextuellen Bezüge seine ‚ideelle Entwicklung‘.

a) Der Versuch des *„vaters“*, die Wirklichkeit auf ideeller Ebene zu überwinden, scheitert in jeder Beziehung. Er selbst bleibt in der Idologie des historischen ‚Christentums‘ stecken und wird demoralisiert. Aber auch für den ‚Erzähler‘ (damals noch Kind) bleibt die Aufstiegsmöglichkeit auf diesem Weg versperrt.

> seinerzeit glaubte der alte *ich werde* in meinem 21-sten jahre *kaplan*
> im pfarrhaus zu neuhäusel
> doch genau 10 jahre früher fraß ich rauch in herrn spornis schmiede
> (22–24)

b) Der Versuch des *„halbchristus-holzschnitzers“*, die Wirklichkeit auf ideeller Ebene zu überwinden, zeigt bereits einen bestimmten Unterschied zu dem des Vaters. Einen Unterschied, der am besten in der Attribut „halb“ zum Ausdruck kommt. Letztendlich führt aber auch sein Versuch zum selben Ergebnis, zu Demoralisierung und Herunterkommen. Er ist *nur noch* ein „halbchristus“, da er zusammen mit dem ‚Erzähler‘ aufbricht, um nach Paris in die revolutionäre Stadt zu kommen. Aber er bleibt *doch noch* ein „halbchristus“, da er sich von seiner früheren christlichen Mentalität nicht endgültig lösen kann. Auf den ‚Erzähler‘ bezogen bedeutet das ähnliches: er gehört zwar nicht mehr seiner Vergangenheit an, aber die Zukunft ist für ihn auch nicht absehbar, manchmal sogar völlig aussichtslos:

> [...] o heiliger christoph du wirst nie der
> sohn deines vaters werden (33f.)
>
> wir wußten morgen krümmt es sich
> [wir wußten, daß sich morgen die linien krümmen]
> ho schupp ho schupp (6f.)
>
> ich fühlte nun sei alles aus (37)

man wird nach und nach flügge [der mensch verliert seine *fohlenzähne*] und
schaut ins nichts (48)

Andererseits, parallel zur physisch-biologischen Dekandenz des „halbchristus-holzschnitzers", enfaltet sich das ‚Dichterwesen' des ‚Erzählers', was bei der Überwindung dieses ‚Halbwegsstadiums' später wesentlich mithilft.

c) Der Versuch von *„szittya"*, die Wirklichkeit auf ideeller Ebene zu überwinden, mündet im Gegensatz zum „halbchristus" im ‚Anarchistischen', und er ist daher ebenfalls zum Scheitern verurteilt:

über den häusern flogen die vögel klirrend anderen landschaften zu
szittya verlor den schlüssel der neuen religion in die garderobe (326f.)

d) Schließlich ist es der *„blonde towarisch"*, der Redner der „russischen versammlung" in der „petit passage", dessen Versuch, die Wirklichkeit mittels einer ‚revolutionären', dem ‚Christentum' scheinbar völlig entgegengesetzten Ideologie zu überwinden, in dem ‚Erzähler' Hoffnung auf die Veränderung der Welt erweckt.

Von dieser Perspektive her erweist sich der Weg plötzlich, rückwärts wie vorwärts, als der *‚Leidensweg Christi'*. Kein Zufall also, daß der ‚Erzähler' als Kind „heiliger christoph[orus]" genannt wird und daß der erste ‚Reiseführer' ein „halbchristus", der zweite ein künftiger „religionsstifter" ist. Der „blonde towarisch" ist auch eine ‚Christus-Figur', in seinem Falle sind die Entsprechungen zur biblischen Christus-Gestalt besonders zahlreich und genau. Auf die im ‚proletarischen' Umkreis wiederholte Szene des ‚Pfingstwunders' wurde schon hingewiesen.

ein blonder towarisch sprach ganz kind noch
mädchen [flammen] entblühten seinem munde und wie rote tauben flatterten
seine hände (387–389)

Und dann, nicht unbedingt in der strikten Reihenfolge der evangelischen Geschichte, noch eine ‚Christus-Szene' vom ‚Golgotha':

jemand schwange *eine weiße bettdecke* vom balkon
wir gedachten *des blonden russenknaben* der von flammen lebte *wie*
marinettis futuristischer gott
und *rußland mehr liebte als* ein *sohn die mutter*
jetzt wird er über die grenze geworfen und an einem blauen morgen
vor dem kreml aufgehängt (453–458)

Es ist unschwer, den ‚heiligen Geist', ‚Veronikas Schweißtuch', die ‚christliche Liebe', ‚Jesus' und ‚Maria' sowie die ‚Kreuzigung' selbst zu erken-

nen. Die ursprünglichen Szenen und Symbole werden ‚proletarisiert‘: der ‚heilige Geist‘ ist rot gefärbt, Veronikas Schweißtuch verwandelt sich in eine „weiße bettdecke“, die ‚Liebe zur russischen Heimat‘, die mit „der revolution schwanger“ geht, übersteigt die reinste ‚christliche Liebe‘ zwischen „mutter“ und „sohn“, dem ‚Golgotha‘ entspricht der „kreml“, der symbolische Geburtsort der ‚proletarischen Revolution‘, die ‚Kreuzigung Christi‘ wird mit dem ‚Aufhängen‘ des ‚neuen Religionsstifters‘, des „blonden towarisch“ vor dem „kreml“ gleichgesetzt, und der ‚christliche Gott‘ nimmt die Gestalt eines „futuristischen gottes“ an, die ‚friedliche Ruhe‘ (vgl. „die 13 engel schlafen jetzt offenbar mit aufgerissenen munde auf / der dachbodenstiege“, 199f. und „am anderen ufer des flusses schläfert maria ihr kind ein“, 211) wird von ‚Schwung‘ und ‚Dynamik‘ abgelöst.

Der intertextuelle Zusammenhang, die Einbeziehung der evangelischen Geschichte macht in ihrer uminterpretierten Form deutlich: Wie die ‚christliche‘, wird auch die ‚proletarische Religion‘ ihren ‚Messias‘ haben, und ihm steht ein ähnlicher ‚Leidensweg‘ wie ‚Christi Passion‘ bevor.

Im folgenden wird etwas genauer dargelegt, wie die ‚Reise‘, die ‚Pilgerfahrt‘ des ‚Erzählers‘ in das ‚Evangelium‘ der nahenden ‚proletarischen Revolution‘ verwandelt wird und welche Rolle dem ‚Erzähler‘ in dieser Geschichte zukommt.

Im Vordergrund steht die ‚Evangelische Botschaft‘, eingebettet in eine schwungvoll-dynamische ‚technische Evolution‘ und getragen von der Ethik eines überwältigenden ‚Kollektivitätsgefühls‘. In der Vision des ‚Erzählers‘ tauchen aber von vornherein ‚Passionsbilder‘ auf, die dann immer stärker dominieren, so daß die letzte Phase der ‚Reise‘ selbst zu einer ‚Passion‘ wird und der ‚Erzähler‘ sich nunmehr auch als ‚Teilnehmer‘ in die ‚Leidensgeschichte‘ integriert.

Den Ausgangspunkt bildet die Begegnung mit „szittya“ und die gemeinsame Fortsetzung der ‚Wanderung‘:

> morgen früh brechen wir auf *gegen die sonne* nach der kneipe *gottes*
> in meiner armen vernunft erschlossen sich die *lilien*
> *wohlan denn morgen früh brechen wir auf nach der kneipe gottes*
> *christi tränen werden wir trinken in der* schilfbedeckten scheune
> und *silvorium* (305–310)

„gott“ und „kneipe“, „christi tränen“ und „silvorium“, „vernunft“ und „lilien“, das heißt ‚Christliches‘ und ‚Proletarisches‘ werden miteinander verknüpft. Lokalisiert ist das eigenartige Gemisch in einer „schilfbedeckten scheune“, ein Hinweis auf Christi Geburt, die nun auch als die Geburtsstätte der proletarischen Religion fungiert. Beide ‚Glauben‘ sind im ‚Osten‘ beheimatet, darauf spielt, kaum merklich, die Richtungsangabe „gegen die sonne“ an. Das Paradoxe daran ist, daß der Leser weiß: die ‚Reise‘ geht in der Tat nach dem

‚Westen'. Auf diese Weise wird die ‚wirkliche' in einer ‚virtuellen', in einer ‚ideellen' Reise ganz anderer Richtung aufgelöst. Entsprechungen bringen einen wesentlichen gemeinsamen Zug von ‚Christlichem' und ‚Proletarischem' zum Ausdruck. Trotz grundsätzlicher Unterschiede – bezüglich der ‚Mittel' vor allem – gibt es solche bestimmenden Werte wie z.B. ‚Armut', ‚Entsagung', ‚Opferbereitschaft', ‚Liebe', die eine tiefe Verwandschaft im humanen Bereich zwischen beiden ‚Ideologien' aufweisen. Gerade auf dieser Basis erscheint ihre gegenseitige Aufeinanderbezogenheit als Strukturprinzip der Textwelt authentisch. Andererseits läßt der gleiche Ursprung die Abweichungen um so schärfer hervortreten.

Anschließend wird eine ‚proletarische' Abbildung des ‚letzten Abendmahls' mit den ‚Aposteln' der ‚neuen Religion' inszeniert:

> abends saßen wir bereits im maison du peuple vor den langen tischen
> und rauchten den guten belgischen tabak
> wir sahen wandervelde durch den saal in das sozialdemokratische
> sekretariat treten
> andere berühmte führer dagegen spielten vor der kassa mit neuen
> französischen karten (333–338)

Die Reminiszenz an ‚Christus' und seiner ‚Jünger' ist zugleich in einen durchaus ironischen Kontext gestellt: der weitere Verlauf der Ereignisse wird zeigen, daß keineswegs „wandervelde", sondern der „blonde towarisch" der ‚Messias' des neuen Glaubens ist, und auch nicht die französische (vgl. „vor der kassa mit neuen / französischen karten"), sondern die russische Richtung zu verfolgen sei.

Gleich am Anfang der ‚Reise', als der ‚Erzähler' mit dem „halbchristus" wandert, versammelt sich eine größere Gesellschaft um sie herum:

> und es kamen uns die *brüder von allenthalben* entgegen
> *mit allen möglichen sprachen der welt* und mit merkwürdig
> ziegelfarbenen gesichtern (103–105)

Im ‚maison du peuple' erweitert sich der Kreis:

> in einem *riesensammelbecken* war hier die menschenzuspeise der
> menschheit *[menschenmischmasch]* beisammen
>
> blauäugige *russen* verlobt mit der *revolution*
> nach öl riechende *holländer*
> *preußen*
> *magere bergbewohner*
> *ungarn* mit abgewelktem schnurrbart
> die pathetische *sippe garibaldis*

und *alle waren hier die verprügelt worden* oder nicht genug brot
daheim hatten
einigen hockten die Wolkenkratzer *new yorks* auf den schultern
anderen lehnte *der haß rot* aus den augen (339–350)

Wie das ‚Urchristentum‘ ist auch die ‚sozialistische Idee‘ ursprünglich die ‚Religion‘ der ‚Armen‘ aus aller Welt, „mit allen möglichen sprachen“. ‚Gemeinschaft‘, ‚Solidarität‘ und ‚Kollektivität‘ sind wiederum verwandte Gedanken beider Glauben, aber der gescheiterten *‚frommen‘* christlichen Mentalität (vgl. das Schicksal des „vaters“ und des „halbchristus“) wird der *rote* „haß“ revolutionärer Ideologie entgegengestellt.

Hierauf folgt die „russische versammlung“ in der „petit passage“, wo die ‚Worte‘ des ‚proletarischen Messias‘, ähnlich dem ‚heiligen Geist‘ des Pfingstwunders, als „flammen“, als „rote tauben“ über dem „menschenmischmasch“ „mit allen möglichen sprachen der welt“ erscheinen, um sie zu ‚verklären‘ und ideell „mit der revolution“ zu ‚verloben‘.

In welchem Maße der ‚Erzähler‘ selbst vom ‚heiligen Geist‘ der Revolution erfüllt wurde, zeigt seine völlig veränderte Mentalität. Unter anderem seine ‚russische‘ Umorientierung, sein unerschütterlicher Glaube an die Geburt des ‚neuen Christus‘ als Gegenbild der ‚unbefleckten Empfängnis‘ und an eine ‚proletarische Heimatliebe‘, die, wie bereits erwähnt, mehr als die ‚christliche Liebe‘ zwischen „mutter“ und „sohn“, zwischen „maria“ und ‚Jesus‘ ist. Dies weist aber zugleich auch darauf hin, daß dieser neue ‚Erlöser‘ erst in der Zukunft, obwohl in der absehbar nahen Zukunft geboren wird (vgl. „rußland geht mit dem roten frühling der revolution schwanger“, 400). Daraus folgt, ähnlich der Szene des ‚letzten Abendmahls‘, daß der eigentliche „messias“ (452) in dem „blonden towarisch“ nur präfiguriert wird. Verständlich ist das auch deswegen, weil sich die ‚evangelische Geschichte‘ noch auf dem Wege nach *„paris“*, d. h. in der falschen Richtung abspielt.

Nun wird der Verrat des biblischen ‚Judas‘ eingespielt:

und szittya der später zum agent provocateur und polizeispitzel
wurde
küßte den kittel des russen (413–415)

Und tatsächlich, nach dem ‚Judas-Kuß‘ wiederholt sich die ‚Gefangennahme Jesu‘ auf dem ‚Ölberg‘, mit der Änderung, daß nun die ‚Apostel‘ der ‚proletarischen Religion‘, unter ihnen der ‚Erzähler‘, abgeholt werden.

frühmorgens aber kamen die belgischen gendarmen um uns
kaum graute noch der tag (429f.)

und wir gingen mit gefesselten händen im hereinbrechenden blau
hinunter die steilen stiegen (436f.)

Auf dem Weg zum „schubhaus" (466) – da ersheint auch ‚Veronikas Schweißtuch', die „weiße bettdecke" – denken „wir" an den „blonden russenknaben" der „an einem blauen morgen / vor dem kreml aufgehängt" wird (453–458), das heißt, die ‚Kreuzigung' ihres eigenen ‚Christus' wird visionär vorweggenommen.

Der ‚Erzähler', wie schon angedeutet, wird stufenweise zum ‚Apostel' des neuen ‚Glaubens'. Dies wird nahegelegt durch die Tatsache, daß er dem ‚roten Pfingstwunder' selber beiwohnt, aber auch durch die ständig wiederkehrende Zahl „12". Außerdem ist er in den Augen der „schuhmeisterin [...] einem burschen *namens igor* / ähnlich" (529–532), das heißt, er wird potentiell als *„russe"* identifiziert.

Zu der Gleichsetzung kommt es in einer Szene, in der der ‚Erzähler' und „szittya" von der „schuhmeisterin" eine Verbindung mit dem eigenartigen ‚Liebesverhältnis' zwischen der „kaffeekanne" und der „magd" herstellen. Die Beziehung der „kaffeekanne" zum ‚russischen Samowar' und ihre ‚Schwangerschaft' zu einer ‚revolutionären Zeit' wurden bereits anhand der ‚Vogel-Motivik' erörtert. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß der ‚Wanderer' infolge der biblischen Entsprechungen um eine weitere, sehr wesentliche Eigenschaft bereichert wird: „LUDWIG KASSAK", der ‚Dichter', der aus Paris nach Budapest zurückkehrt und auf den seine „geliebte [...] in anderen umständen bei dem / *angyal*földer [*Engel*sländer] bahnhof" wartete (580f.), kommt als *Apostel einer proletarischen Weltrevolution* ‚geistig' aus ‚östlicher Richtung', aus Rußland zurück. Er überwindet also nicht nur seine Vergangenheit, er erkennt und akzeptiert nicht nur eine revolutionäre Ideenwelt, sondern er wird zum *dichterisch-prophetischen Verkünder und Verbreiter des neuen Glaubens und der neuen Lehren,* und zwar unter ähnlich schweren und hoffnungslosen Umständen – im Zeitalter „der modernen pferde" mit den ‚eisernen Zähnen' – wie ehemals die Apostel der christlichen Religion.

2.3. Zusammenfassung der Texterklärung

Man kann feststellen, daß die Haupttendenz innerhalb der Textwelt die strukturelle ‚Auseinandersetzung' zweier ‚Ideologien', die Ablösung der ‚christlichen Ideenwelt' durch den ‚sozialistischen Glauben' in der Mentalität des ‚Erzähler-Wanderers' darstellt. Abgebildet sind die einzelnen Phasen durch die wechselnden ‚Reiseführer' und den ‚Erzähler', der die ‚Reise' nach Paris und zurück hinterher als eine symbolische ‚Wanderung' bzw. ‚Pilgerschaft' zwischen zwei konträren Glaubenswelten inszeniert. Richtung der ‚tatsächlichen' und Ziel der ‚ideellen' Reise, wie sich am Ende herausstellt, widersprechen einander. Die einzelnen Sta-

tionen der tatsächlichen Reise werden allerdings so gewählt, daß das eigentliche, das ideelle Reiseziel, das am Anfang noch gar nicht gesehen werden konnte, allein während der scheinbar umsont unternommenen Reise erkennbar wird. Die wesentliche Triebkraft dieser symbolischen Reise als Umwandlung ‚christlicher Frömmigkeit‘ in ‚revolutionäre Welt- und Menschheitserneuerung‘ basiert auf ständiger Bewegung und Dynamik (vgl. „krepieren sollen alle die die notwendigkeit der ruhepunkte aner/kennen“, 303f.), auf Prinzipien also, die die ‚Maschinenwelt‘, die ‚moderne Technik‘ charakterisieren.

Die krassen Unterschiede beider Ideologien betreffen freilich eher die Mittel und weniger den Ursprung oder sogar das Ziel. Das ‚Kollektive‘, das ‚Humane‘, die zwischenmenschliche ‚Liebe‘, überhaupt eine allgemeine ‚Menschheitsverbrüderung‘ als zentrale Werte, wie bereits mehrmals ausgeführt, sind christlichen wie sozialistischen Vorstellungen gemeinsam. Die Durchsetzung eines solchen utopistischen Vorhabens erfordert jedoch, gemäß der Sichtweise des ‚Erzählers‘, radikaleres Verhalten, wie sich dies im ‚roten Haß‘ manifestiert. Das ist für ihn eine wichtige Konsequenz, die aus dem Scheitern ‚christlicher Versuche‘ zu ziehen ist:

> o gottes lamm das die sünden der welt nimmt
> im holzschnitzer begann der halbchristus sich wieder zu regen und
> er wollte durchaus reden
> halt er das freßmaul brüllte der steyrische bauer
> er schob und sein herz hart vor die nase
> [...]
> seht ihr die grüne krempe hier auf seiner rechten seite
> das ist das letzte beißen meines wirtes daran o brüderchen
> [...]
> weh weh doch das menschenschicksal ist wie ein –
> jeder hatte die augen offen und hinter den mauern sahen wir wie
> die welt den härenen mantel wendet
> budapest-paris-berlin-kamtschatka-st.petersburg (169–173, 176f., 181–184)

Da es im Grunde genommen ursprünglich um sehr ähnliche Zielvorstellungen ging, auch wenn dann das ‚Christliche‘ zum historischen Kontrahenten des ‚Sozialistischen‘ wurde, und da auch die neuen ‚Religionen‘ ihren eigenen ‚Messias‘ stellen und ihr eigenes ‚Evangelium‘ aufbauen müssen, so wundert es den Leser nicht, wenn die Ideenwelt der ‚proletarischen Weltrevolution‘ in einer „rot“ überzogenen Bilderwelt ‚christlicher Metaphysik‘ erscheint.

Dasselbe ‚Evangelium‘, derselbe ‚Leidensweg‘ sollen Identität und Unterschied zum Ausdruck bringen, eine Wiederholung der ‚historischen Zeit‘ auf ‚höherer Ebene‘. Der Metall-Vogel „samowar“ kündet den kommenden Sieg eines Sozialismus russischer Prägung an, wie einst der Stern über Bethlehem die Geburt des Welterlösers signalisierte.

3. Kassáks avantgardistisches Gedicht im Kontext der Moderne und der Postmoderne

Vorhin konnte gezeigt werden, daß Kassáks Gedicht *Das Pferd stirbt die Vögel fliegen hinaus* nicht nur stilistisch analysiert werden kann. Kassáks Gebrauch der Sprache und des sprachlichen Materials führt weder zur Sinnlosigkeit des Sprechens, noch drückt es die Sinnlosigkeit der dargestellten Welt aus. Zwar sind die strukturierenden Prinzipien des Gedichts schwer erkennbar, sie sind nicht vage oder widersprüchlich. Es wird eindeutig die Geburt des Dichters als Individuum im Zeichen einer erlösenden Idee dargestellt. Damit gehört dieses Werk einer Strömung der Avantgarde an, die Grundwerte eines möglichen Wertsystems für eine zukünftige Gesellschaft anbietet. Was problematisch bleibt, ist der historische Wert dieser Grundwerte in der Welt des Autors zur Zeit der Entstehung des Gedichts und in der Welt des jeweiligen Lesers.

Von hier aus gesehen werden nun zwei Aspekte des Gedichts besonders wichtig:

Zum einen müssen wir feststellen, daß der historisch vorhandene dritte Weg in der dargestellten Alternative der Ideologien ungeachtet geblieben ist. Indem der Weg nach „paris" als heuristischer Weg der Erkenntnis dargestellt wird, bleibt Paris als Symbol der *bürgerlichen* Revolution, als Symbol der säkularisierten Entwicklung Westeuropas in Richtung einer pluralistisch organisierten Welt autonomer Individuen unbeachtet. Das Lösungsangebot der aufklärerischen Strömung der Moderne wird durch das Werk nicht wahrgenommen. Es wird ein zwingendes Nacheinander zwischen Christentum und Sozialismus postuliert, ohne sie von gleichzeitig existierenden Wertsystemen abzugrenzen. Der Sozialismus erscheint auf der Ebene der intertextuellen Bezüge als ein wahres und siegreiches Christentum, als Erlösung der Erniedrigten.

Zum zweiten ist festzuhalten, daß eine Rücknahme der Welt des Gedichts in die Welt des Autors, die Identifikation von „paris" mit Paris und „moskau" mit Moskau eigentümliche Spannungen in der Zeitstruktur des Gedichts hervorrufen.

Die Wanderung des ‚Erzählers' beginnt nämlich am „25 april 1907" (30) und endet noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Von diesem Ende her gesehen haben die im Gedicht verlautbarten Erkenntnisse über den Lauf der Welt prophetischen Charakter. Das Gedicht ist aber 1922 erschienen, in einer Zeit also, in der die bolschewistische Führung in Sowjet-Rußland ihre Macht bereits relativ stabilisiert hat und auch die bürgerlichen Regierungen in West- und Mitteleuropa – und speziell in Ungarn und Österreich – ihre Krisen mehr oder weniger überwunden haben. Mit Rücksicht auf diese Umstände erhebt sich die Frage, inwieweit die Prophetie des Gedichts als Apologie des ‚realexistierenden' Sozialismus und als Hoffnung auf einen weltweiten Sieg dieser Form der neuen

Proletarier-Religion verstanden werden soll. Wir fragen also, woher die in die Vorkriegszeit projizierte Hoffnung auf eine Wende zum Besseren im Sinne von „LUDWIG KASSAK" stammt?

Wir können der Antwort durch Untersuchung der historisch-biographischen Zusammenhänge und durch Vertiefung der Werkanalyse mit Einbeziehung des Lebenswerkes um das Gedicht *Das Pferd stribt die Vögel fliegen hinaus* näherkommen.

Was Kassáks Biographie betrifft, muß festgehalten werden, daß der Autor bereits während der ungarischen Räterepublik mit der Kulturpolitik der Kommunistischen Partei Ungarns in Konflikt geraten ist. Der Volkskommissar Béla Kun qualifizierte die von Kassák vertretene Richtung der Literatur auf einer Landesversammlung der Partei 1919 als „Produkt der bürgerlichen Dekadenz". Diese Qualifizierung kann nicht als Ausdruck der Inkompetenz des Politikers in Fragen der Literatur bewertet werden, denn sie geht auf frühere Auseinandersetzungen innerhalb der linken Bewegung zurück. Leitende Theoretiker der Kommunistischen Partei hatten bereits 1916 wenig Verständnis für Kassáks Auffassung über die Funktion der Kunst im Kampf für eine neue Gesellschaft gezeigt. Von den Vertretern des Parteistandpunktes unter den Literaten ist dieses Urteil auch nie revidiert worden: György Lukács und seine Gefolgsleute haben Kassák auch nach dem Fall der Räterepublik scharf abgelehnt. Was nun Kassáks Verhältnis zu Sowjet-Rußland um 1922 betrifft, ist dies schwer zu dokumentieren. Vor diesem Hintergrund kann aber angenommen werden, daß er auch die Entwicklung der Sowjetmacht von ihrer Entstehung an kritisch beobachtet hat. Als Kassák auf die Kunst-Vorwürfe antwortet, bezieht er sich auf Schriftsteller und Revolutionäre, die westlich von Ungarn tätig waren: auf den Franzosen Henri Guilbeaux, auf die Deutschen Franz Pfemfert, Ludwig Rubiner sowie Yvan Goll um die Zeitschrift *Aktion,* auf den Tschechen Otokar Brazina. Nach dem Fall der ungarischen Räterepublik erschien ihm im Gegensatz zu Kun oder Lukács die Emigration in die Sowjetunion zu keinem Zeitpunkt als eine mögliche Lösung seiner Heimatlosigkeit. In einem Artikel am 2. Februar 1937 in der *Népszava* [Volksstimme], der Zeitung der ungarischen Sozialdemokraten, stellt Kassák im Zusammenhang mit den Schauprozessen gegen Sinowjew im August 1936 und gegen Radek im Januar 1937 rückblickend fest, daß er „von allem Anfang an die Amoralität der Bolschewisten in der [politischen] Taktik wahrgenommen hat". Kassáks Behauptung ist um so mehr glaubhaft, als seine Kritik an der blutigen Parteidiktatur der dreißiger Jahre in der Sowjetunion von dem Standpunkt abgeleitet ist, den er bereits während des ersten Weltkriegs in meheren Aufsätzen („Szintetikus irodalom" [Synthetische Literatur], „Kiáltvány a művészetért" [Manifest für die Kunst] usw.) formuliert hatte.

Wir können also die Schlußfolgerung ziehen: Die Existenz der Sowjetmacht als Ergebnis des politischen, militärischen und wirtschaftlichen Machtzuwachses

einer Partei kann kaum die Quelle der im Gedicht *Das Pferd stirbt die Vögel fliegen hinaus* ausgedrückten Hoffnung auf eine geistige Erneuerung der Gesellschaft sein. Die Prophetie des Kassák-Gedichts wird durch die Sowjetunion 1922 nicht eingelöst. Kassák identifiziert die Chancen seines Sozialismus weder mit denen der Kommunistischen Partei Ungarns noch mit denen der Bolschewiki in Rußland völlig. Der Akzent liegt auf dem Wort ‚völlig', denn seine Visionen, wie das Gedicht zeigt, sind auch nicht total unabhängig von den historischen Prozessen, die bereits hinter ihm lagen. Diese ambivalente Stellung Kassáks zu den kommunistischen Parteien und zu ihren theoretischen Programmen erklärt die zeitliche Situierung der dargestellten Ereignisse im Gedicht und die Verwendung von autobiographischem Material. Denn er kann seine Prophetie nicht mit dem Sieg oder mit der Niederlage eines neuen Machtsystems direkt verbinden: seine Hoffnung baut sich vor allem auf die Herausbildung freier und schaffender Individuen. Und der Prototyp des freien und schaffenden Individuums ist der Dichter: In diesem Sinne ist die Geburt des Dichters die Voraussetzung und damit auch die eigentliche Quelle der Hoffnung auf eine neue Gesellschaft. Wollen wir also die Idee, in deren Zeichen das Individuum erlöst wird, näher charakterisieren, dann gelangen wir zur Idee des Schaffens und zu seiner freiesten Form, zum künstlerischen Schaffen.

Kassáks Essays aus der vorangehenden Zeit untermauern diese Auslegung, indem sie Gedanken formulieren, wonach der Künstler das Maximum des Menschen verkörpert und wonach das Ziel der neuen Revolution die Verwirklichung des erahnten Maximums des Lebens ist.

Von dieser Eigenart der Sozialismusauffassung aus kann aber auch die hymnisch-ekstatische, scheinbar zusammenhanglos-collagierte Sprechweise des Gedichts verstanden werden, die von den kommunistischen Parteitheoretikern unter dem Kriterium der Allgemeinverständlichkeit und der Massenwirksamkeit schon immer stark kritisiert wurde. Und von hier aus ist letzten Endes auch das Verhältnis zwischen der Avantgarde Kassákscher Prägung und der postmodernen Literatur in Ungarn zu charakterisieren.

Da das Maximum der Freiheit sich in der Aktivität selbst äußert, fällt der Akzent nicht auf ihren Zweck, sondern auf ihre Art und Weise. Die tradierte Kunst wird als verdoppelnd-mimetisch abgelehnt, als Mittel zum Zweck definiert in einem Zusammenhang, in dem der Selbstzweck den höchsten Wert besitzt. Ein eigenartiges *L'art pour l'art* kommt so zustande, daß es die Tendenz hat, inhaltslos zu werden; jegliche Aussage darüber hinaus, daß man ein Künstler geworden ist, engt den Freiraum des Individuums ein. Man kann nur Einführungen schreiben, das Eigentliche weist auf sich selbst. Nicht zufällig beginnt Kassák parallel zur Arbeit an *Das Pferd stirbt die Vögel fliegen hinaus* zu malen, und zwar um das gleichzeitig formulierte Programm der „Bildarchitektur" zu verwirklichen:

> Heute sehen wir schon klar, daß Kunst Kunst ist; und nicht mehr und nicht weniger. Und nicht tendenziösen Klassen- oder Parteiinteressen dient sie, sondern sie selbst ist die reine Lebenstendenz. So ist auch die Bildarchitektur kein ‚Darsteller‘ des starken Gottes, des schrecklichen Krieges oder der idyllischen Liebe, sondern eine sich selbst demonstrierende Kraft. Die Bildarchitektur ist nichts ähnlich, sie erzählt nichts, sie fängt nirgends an und sie hört nirgends auf. Sie ist ganz einfach da. Ähnlich wie unumziegelte Städte, umschiffbare Meere, verlockender Wald oder wie die ihr am nächsten stehende Schöpfung: die Bibel [...] Denn Bildarchitektur ist Kunst, Kunst ist Schaffen und Schaffen ist alles. (Kassák 1988: 171–173)[10]

Kassáks Bilder selbst sollen den Grundfehler aller früheren Schulen, nämlich die Bestrebung, „sich zu ähneln“, dadurch vermeiden, daß sie aus Elementen der Geometrie und des Farbenspektrums konstruiert sind. Die Hauptquelle dieser Art des Malens ist eindeutig in dem russischen Konstruktivismus und dem Suprematismus eines Malewitsch zu suchen, deren Produkte für Kassák durch die „1. Russische Kunstausstellung“ in Berlin 1922 und vor allem durch den Kreis um die Berliner Zeitschrift *Der Sturm* vermittelt worden sind. Die Zweckfreiheit und Gegenstandslosigkeit des radikalen Suprematismus führt aber zur sozialen Gleichgültigkeit: dieses Dilemma der sozial engagierten revolutonären Kunst hebt Kassák mit dem Hinweis auf die Architektur auf. Sie is sowohl metaphorisch („Die Bildarchitektur ist eine Stadt amerikanischen Kalibers, ein Aussichtsturm, ein Sanatorium der Lungenkranken“, ebda: 173) als auch konkret („die Kunst gelangte in der Architektur restlos zu sich selbst, also zum Wesen der Welt“, ebda: 171) zu verstehen. Von hier aus sind auch die Parallelen bei Kassák zu den Ansichten des Wieners Adolf Loos und zu den Theoremen der Weimarer Bauhaus-Ideologen zu verstehen – es ist kein Zufall, daß Kassáks Protegé, Moholy-Nagy, der zu dieser Zeit in Wien lebt und mit Kassák eng zusammenarbeitet, 1923 nach Weimar geht.

Der Hinweis auf die Architektur bleibt aber in Kassáks Ausführungen ein sich auf eine ‚hinkende‘ Analogie stützendes Argument: die direkte soziale Funktion seiner Bildarchitektur verwirklicht sich im Gegensatz zum Wohnungsbau nur in Spuren und sporadisch in Plakat- und Bühnenbildentwürfen. Was als harter Kern dieses Programms bleibt, ist der Wunsch, die Selbstbefreiung durch künstlerische Tätigkeit zu erreichen, durch die Erfüllung dieses Wunsches für jedermann eine Art Genie-Sozialismus zu etablieren. Dieser Kern des Programms ist also geistesgeschichtlich tief verwandt mit dem Programm der Genieperiode der deutschen Aufklärung. Es ist ‚reinster Sturm und Drang‘, wenn behauptet wird

> Der innere Zwang des Künstlers ist jenes Streben, die Welt, das heißt selbst, am restlosesten zum Ausdruck zu bringen. [...] Je vollkommener der Mensch, desto vollkommener sein Gott. Je vollkomener der Künstler, desto vollkommener seine Kunst. (Ebda: 169)

Kassák hatte zwar keine tieferen Kenntnisse über Goethe, Kenntnisse wie zum Beispiel Lukács oder andere in seinem Umkreis. Hätte er aber an der Vorstellung der DADA-Soirée im November 1919 teilnehmen können, bei der Goethes Gedicht *Wanderers Sturmlied* vorgetragen wurde, wäre er unter den Avantgarde-Dichtern bestimmt der einzige gewesen, der das Spiel, das Walter Mehring beschrieb und Erika Fischer-Lichte in ihrem Aufsatz „Postmoderne: Fortsetzung oder Ende der Moderne? (1989: 20) zitiert, nicht mitgemacht hätte. Der Vortrag wurde nämlich von Mitspielern provokativ unterbrochen – der Vortrag eines Gedichts der Genie-Periode, das kaum einer aus dem Publikum verstanden, dem aber alle mit Andacht, wie einem Vortrag von ‚Monas Ghann', zugehört hatten. Kassák hätte wohl mit seinem feinen Instinkt für Geistesverwandte im Autor dieses Gedichts seinen Ahnen erkannt.

Kassák hat übrigens seine Kunst konsequenterweise in mehreren Aufsätzen als „intuitiv" – im Gegensatz zu einer „spekulativen" Kunst, die im Dienst von Teilsystemen steht – charakterisiert. Aus dem Gesagten ergibt sich logisch, daß er auch zwischen einem „intuitiven" Sozialismus der Selbstverwirklichung und einem „spekulativen" Sozialismus, der sich in der Verwirklichung einer Gesellschaftstheorie mit Hilfe einer Kaderpartei erschöpft, unterscheidet. Überraschend ist hierbei aber vielleicht, daß es sich um ein Begriffspaar handelt, das Schiller 1794 in seinem Geburtstagsbrief und im darauffolgenden Brief vom 31. August 1794 an Goethe verwendet. Es fand später in der Form „sentimentalisch" und „naiv" eine weite Verbreitung.

Wir sind nun bis zu Punkten vorgestoßen, die Anhaltspunkte sein können für einen Vergleich des größten Gedichts der ungarischen Avantgarde mit den Werken der Sturm- und Drang-Bewegung. Von diesen Anhaltspunkten aus kann man auch das Verhältnis dieses Gedichts zum Hauptwerk der ungarischen Postmoderne, dem Roman *Einführung in die schöne Literatur,* näher bestimmen – das Verhältnis zu einem Werk, das sowohl Goethe auch als Malewitsch zitiert, das die Bibel und die Architektur kennt, das das Problem ‚naiv vs. sentimentalisch' nicht umgehen kann und auch ein Essay über die Alternative *l'art pour l'art* oder / und engagierte Literatur enthält. (Vgl. Bernáth 1989)

(1990)

Literaturverzeichnis

Kassák, Lajos: „Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen hinaus. Nachdichtung von Endre Gáspár. In: *Das Ma[Heute]-Buch,* Berlin: Verlag Der Strum, 1924. 75–87.

Kassák, Lajos 1887–1967. In: *Arion 16. Nemzetközi Költői Almanach – Almanach International de Poésie,* Szerkeszti. Publié par György Somlyó, Corvina: Budapest, 1988.

Kassák, Lajos: *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen hinaus.* Poem. Übersetzung von Robert Stauffer. Nachwort von Max Blaeulich. Klagenfurt/Salzburg: Wieser Verlag, 1989.

Bernáth, Árpád: A motívumstruktúra és az emblémastruktúra kérdéséről. [Über die Probleme der Motiv- und Emblemstrukturen] In: *Formateremtő elvek a költői műalkotásban.* [Formbildende Prinzipien im dichterischen Kunstwerk] Szerk. [Hrsg.] Hankiss Elemér, Budapest: Akadémiai Kiadó 1971, 439–468.

Bernáth, Árpád: Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten. In: *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From Verbal Constitution to Symbolic Meaning.* Hrsg. János S. Petőfi und Terry Olivi, Hamburg: Buske, 1988. 179–183.

Bernáth, Árpád: Literatur der Postmoderne in Ungarn. In: *Neohelicon* XVI, 1 (1989) 151–170.

Bernáth, Árpád / Csúri Károly: On the Relevance of Possible-World-Semantics for Literary Semantics. In: *Studia poetica* 5. Szeged, (1984 [1985]), 115–140.

Bernáth, Árpád / Csúri Károly: Remarks on Literary Text-Explanation. In: *Quaderni di semantica. An International Journal of Theoretical and Applied Semantics.* (Bologna) VI, 1 (June 1985) 53–64.

Blaeulich, Max: Lajos Kassák. Poet inoperabel. In: Kassák (1989).

Csaplár, Ferenc: A Kassák-kutatások néhány kérdéséről. [Über einige Probleme der Kassák-Forschung.] In: *Kassák Lajos emlékkönyv* [Hrsg.] Zoltán Fráter és András Petőcz, Budapest: Eötvös Könyvek, 1988.

Csúri, Károly: A Kassák-vers emblémaszerkezete. [Die Emblemstruktur des Kassák-Gedichts] In: *Formateremtő elvek a költői műalkotásban.* [Formbildende Prinzipien im dichterischen Kunstwerk] Szerk. [Hrsg.] Hankiss Elemér, Budapest: Akadémiai Kiadó 1971, 469–500.

Csúri, Károly: Ein Weg zu semantisch-poetischen Strukturen. Am Beispiel von Gottfried Benns „Untergrundbahn“. In: *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From Verbal Constitution to Symbolic Meaning.* Hrsg. János S. Petőfi und Terry Olivi, Hamburg: Buske, 1988, 351–386.

Deréky, Pál: *Die ungarische literarische Avantgarde im Wiener Exil* (1920–1926.), Wien: Böhlau Verlag (in Vorbereitung).

Fischer-Lichte, Erika: Postmoderne: Fortsetzung oder Ende der Moderne? In: *Neohelicon* XVI, 1. (1989), 117.

Ónodi, László: Textualität und Dialogizität. Versuch der Wesensbestimmung der ‚Postmoderne‘ bei Péter Esterházy: In: *Neohelicon* XVI, 1. (1989), 171–182.

Schwind, Klaus: Verflüchtigung von Satire im gleich-wertigen Allerlei? – Anmerkungen zu Wirkungspotentialen ‚satirischer Texte‘ unter den Bedingungen der ‚Postmoderne‘ am Beispiel von Botho Strauß „Kalldewey, Farce“. In: *Neohelicon* XVI, 1. (1989), 129–150.

Anmerkungen

1. Zur Methode der Analyse vgl. Bernáth–Csúri (1984, 1985), Bernáth (1988) und Csúri (1988).
2. Der Zeilenumbruch, und damit die Zahl der Verszeilen, ändert sich, meist aus technischen Gründen, in den verschiedenen Ausgaben. Vgl. Csaplár (1988:80–82).
3. Der erste Versuch, das Gedicht als ein sinnvolles Ganzes zu verstehen, stammt von den Autoren: vgl. Bernáth (1971) und Csúri (1971). Über die zeitgenössische und internationale Rezeption siehe Deréky (in Vorbereitung). [Hier möchte ich Herrn Deréky für die Zur-

Verfügung-Stellung seiner Sammlung der Besprechungen und Interpretationen von Kassáks Werken danken.]

4. Wir zitieren die Übersetzung von Gáspár (mit Zeilenzählung). Die Hervorhebungen stammen von den Autoren dieses Aufsatzes.
5. Gáspár las das Wort „lány" (‚Mädchen') im Original als „láng" (‚Flamme'). Dieser *sinnentstellende* Fehler, der leider nicht der einzige ist, blieb in allen Ausgaben der Übersetzung unkorrigiert. Vgl. dagegen die semantisch richtige Übersetzung von Robert Stauffer auf Grund der Erstveröffentlichung, wo Kassák statt des später verwendeten Zeilenumbruches Texteinheiten durch ein Sternchen markiert hat: „*" In: Kassák (1989: 14).
6. Die originalgetreue Übersetzung von Stauffer, in: Kassák (1989: 6).
7. Vgl. Stauffer: „schaut die größten schwungkräfte der welt verlassen hier die station", In: Kassák (1989: 13).
8. Erst hier wird ersichtlich, wie unsinnig die Übersetzung „mädchen entblühten seinem munde" von Gáspár ist. Eine Lesart, die von einem avantgardistischen Gedicht nichts anderes als überraschende Wortkonfigurationen erwartet, findet aber „mädchen" genauso richtig wie „flammen"...
9. Stauffer übersetzt hier auch „krisztus", wie Kassáks Freund Gáspár. Im Original steht einfach „ember", d. i. ‚Mensch'.
10. Ludwig Kassák: Bildarchitektur. Erstpublikation in: *Ma[Heute]-Buch,* Wien 1922.

DAS ENDE EINES FAMILIENROMANS

ÜBER EINEN ROMAN VON PÉTER NÁDAS

ÁRPÁD BERNÁTH

József-Attila-Universität, Szeged,
Ungarn

Die Reflexionen über Peter Nádas' Roman möchte ich mit einem Satz aus dem Werk selbst beginnen. Ich kann ihn leider nicht aus der deutschen Übersetzung zitieren.[1] Aus irgendeinem Grund blieb er unübersetzt, obwohl es dabei um einen wichtigen Satz geht, um eine auch poetologisch relevante These: „Geschichten sind einmalige Teile des Lebens, sie enthalten keine Lehre."[2] Dieser Fall zeigt, wie schwierig es ist, einen Roman aufgrund eines nicht authentischen Textes zu analysieren. (Und jede Übersetzung – also auch eine „vollständige" – ist notwendigerweise ein solcher Fall.) Der herausgegriffene Satz reflektiert die Hauptschwierigkeit bei der Erschaffung literarischer Werke, die – wie Romane und Dramen – eine Folge von Geschichten „nachahmen" sollen. Wie ist zu verhindern, daß Geschichten in ihrer Einmaligkeit verharren? Diese Gefahr ist besonders groß bei der Gattung, um die es sich hier – wie die in den Titel des Romans einverleibte Gattungsbezeichnung zeigt – programmatisch handelt. Geschlechtsregister, Saga, Familienchronik gehören zu den ältesten Gattungen nicht nur der Literatur, sondern auch der Historiographie, die bekanntlich einmalige Teile des Lebens festhalten sollen. Oder genügt es, eine Geschichte als Roman, als Fiktion zu lesen, um ihr die Einmaligkeit zu nehmen? Das ist gewiß eine Bedingung, aber keine hinreichende. Zusätzliche Bedingungen müssen erfüllt sein, um eine Geschichte gültig verallgemeinern zu können, ihr eine philosophische Aussage bescheinigen zu dürfen.

Obwohl eine mögliche Verbindung zwischen Geschichten und Philosophie zunächst dementiert wird, ist im Kontext jenes unübersetzt gebliebenen Satzes von eben diesen Bedingungen die Rede. „Siehst du", sagt der Großvater seinem Enkel, „wenn der des Denkens unfähige Verstand bei den eigentlichen Fragen anlangt, wenn er arbeiten müßte, beruhigt er sich mit kleinen Geschichten. Aber ich werde trotzdem erzählen. Es sei vorweggeschickt, such darin keinerlei Lehre." (Und hier sollte stehen „Geschichten sind einmalige Teile des Lebens, sie enthalten keine Lehre.") Dann folgt eine Aussage, die auch als Begründung des

Hungarian Studies 13/2 (1998/99)
0236-6568/99/$ 5.00 © 99 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

„trotzdem" aufgefaßt werden kann: „Bloß dazwischen, immer zwischen zwei Geschichten, zwischen zwei Atemzügen: zwischen."[3] (S. 46.)

Erkenntnis setzt demnach mehrere Geschichten voraus, und sie ist eine Leistung des Zuhörers. Freilich bleibt die Frage offen, welche Geschichten ein solches „dazwischen" haben, das dem Zuhörer mehr Wissen ermöglicht, als dem Erzähler eigen war.

In diesem Roman erzählt der Großvater seiner „Ars Poetica" nach mehrere Geschichten. Aber nicht nur er: Der Junge hört Geschichten auch von der Großmutter, dem Vater, seinem Spielkameraden Gábor und von einem Schornsteinfeger. Ein „Hörspiel", die Rundfunkübertragung eines Prozesses mit vorgeschriebenen Rollen und echten Verurteilten sowie ein ähnliches „Schauspiel" in einem Internat, denen der Enkel zuhört, sind ebenfalls Geschichten. Und schließlich ist er selbst ein Erzähler, wenn er vor Gábor und dessen Schwester Eva Märchen zum besten gibt.

Bevor die einzelnen Geschichten analysiert werden, muß man festhalten, daß mit der obigen Aufzählung der „Geschichtenerzähler" bereits fast alle Hauptgestalten des Romans genannt wurden; die anderen, des Großvaters Freund Frigyes, die Mutter der Kinder Éva und Gábor, der Freund Csider, eine Verkäuferin, Detektive, ein Schaffner, ein Taxichauffeur, die Direktorin, ferner ein Erzieher und Zöglinge im Internat, sind Nebengestalten. Die kleine Zahl der Hauptpersonen zeigt, daß dieser Roman keine Wiederbelebung des klassischen Familienromans ist, der Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts seine Blütezeit erlebt hatte und noch immer seinen Autor findet, die Darstellung einer Familiengeschichte mit vielen Familienangehörigen mehrerer Generationen. Der Unterschied zu diesem Romantyp wird noch klarer, wenn man feststellt – und bei dem vorliegenden Romankonzept ist es äußerst schwer, dergleichen festzustellen – daß die dargelegte Geschichte nicht einmal ein ganzes Jahr umfaßt. Genauer gesagt: Der Leser wird mit Ereignissplittern aus sommerlichen, herbstlichen und winterlichen Tagen bekanntgemacht, von denen einige gewiß, andere aber wahrscheinlich nicht aus demselben Jahr, aus derselben Jahreszeit stammen.

Auch der Raum des Geschehens ist ungewöhnlich begrenzt: in erster Linie handelt es sich hier um zwei Villen mit angrenzenden Gärten, um einige Straßen und um einen Friedhof in einer Großstadt, die auch Budapest sein könnte, und im letzten Kapitel taucht ein Internat mit Park auf und eine zum Versammlungsraum umfunktionierte Kapelle.

Die Entfernung zum klassischen Familienroman vergrößert sich dadurch noch mehr, daß dieses Werk, ähnlich dem Entwicklungsroman, eigentlich nur einen Helden kennt, der hier – im Gegensatz zu den typischen Entwicklungsromanen – noch im präpubertären Alter ist. Und doch ist der Titel „Ende eines Familienromans" nicht irreführend. Es handelt sich hier nicht um das Ende, um die Aufhebung *einer* Gattung. Durch die Ereignisse um den sehr jungen Helden

wird hier tatsächlich eine Familiengeschichte, deren frühere Phasen aus den Erzählungen des Großvaters bekannt sind, zu Ende geführt, und zwar so zu Ende geführt, wie es nur in einem Roman geschehen kann und nicht wie in der Geschichtsschreibung.

Eine Familienchronik der Historiographie hört nämlich notwendigerweise erst dann auf, wenn die Familie ausstirbt oder wenn die Geschichte der Familie beschrieben und damit ein „Ende" dieser Geschichte fixiert wird.

Es muß hier eingeräumt werden: Man kann das Ende des Romans leicht im Sinne der ersten Möglichkeit mißverstehen, denn die Schlußszene ist ein schwerer Unfall mit scheinbar ungewissem Ausgang. Im wilden Spiel fällt der letzte Nachkomme der Familie von einem Doppelstockbett, und das liest sich so: „Das Kissen fliegt, ich bleibe mit dem Fuß an etwas hängen, an etwas Hartem, er zieht seinen Kopf ein, und das Kissen fliegt durch das offene Fenster! [Der Stein stürzt in][4] mich, schwarz, weiß, Funken sprühen umher. Es ist dunkel, und das Geschrei nähert sich, entfernt sich. Irgendwo öffnet sich die Tür. Grau. Als sei es in etwas sehr Weichem mitten in diesem. Weiß. Schön kalt. Es knackt, ein leeres Schneckenhaus. 'Höre mir zu!' Weiche Wurzel, Dunkel, tiefer kannst du nicht sehen. Nein." (S. 205) Die letzten Sätzte suggerieren zwar, daß hier der Tod des Jungen dargestellt wird, aber diese Annahme ist falsch. Sie ist nicht wegen der Ich-Form der Darstellung abzuweisen, sondern weil über den Sturz aus dem Bett in einer Reihe von Unfällen, die der Junge überlebt hatte, bereits früher berichtet wurde.

Leider ist auch dieser Zusammenhang nur aus dem ungarischen Text eindeutig feststellbar. Deutsch heißt nämlich die betreffende Stelle: „Im Internat sah der Steinfußboden genauso aus *wie* im Krankenhaus." (S. 39) Die Übersetzung ist ungenau, und dadurch wird auch die zeitliche Relation zwischen dem Aufenthalt im Internat und dem im Krankenhaus verwischt. Es sollte – ungewöhnlich, bis zu einem gewissen Grad sogar ungrammatikalisch, wie der entsprechende Satz im Original – heißen: „Im Internat sah der Steinfußboden genauso aus *als ich ins* Krankenhaus *gebracht wurde.*" Darüber also, ob sich die Fliesen im Internat den Fliesen im Krankenhaus ähneln, sollten wir, die Leser, nichts wissen; schon darum nicht, weil die Ähnlichkeit der Fliesen im Internat mit den Fliesen anderer Räume von Bedeutung ist. – Darüber später noch mehr. Mit dem Hinweis auf die Ich-Erzählung kann man die Möglichkeit immer noch nicht ablehnen, daß im Roman die Ich-Form zwar dominiert, daß sie aber gerade in den eröffnenden elliptischen Sätzen des ersten Kapitels und den bereits zitierten abschließenden Sätzen des letzten Kapitels fehlt. Es scheint jedoch für unsere Analyse wichtiger zu sein, die Ich-Erzählung (im engeren Sinne) von einer Darstellung des Geschehens in Ich-Form zu unterscheiden. Allein die Ich-Erzählung setzt nämlich einen Erzähler außerhalb des Zeitraumkontinuums der erzählten Geschichte voraus und mit ihm auch eine zeitlich determinierte

Perspektive. Aber weder diesen Erzähler noch eine auf ihn hinweisende zeitlich bestimmbare Perspektive findet der Leser in Nádas' Roman. Demnach handelt es sich im Falle dieses Romans um eine Darstellung in Ich-Form und nicht um eine Ich-Erzählung im engeren Sinne. Somit wird aber auch die zweite Möglichkeit der Vortäuschung eines notwendigen Endes nach Art der historischen Familienchronik ausgeschlossen: Es gibt in Nádas' Romanwelt keinen „Chronisten", keinen Erzähler, den die Familiengeschichte einholen könnte. Das Ende wird hier – ganz und gar im Sinne der Poetik von Aristoteles, die bereits zwischen Geschichtsschreibung und Literatur, zwischen Darstellung des Einmaligen und des Allgemeingültigen klar unterscheidet[5] – durch die vollständige Nachahmung einer vorgegebenen ganzen Handlung von ethischer Relevanz erreicht.

Die vorgegebene Handlung, die sich durch die Analyse rekonstruieren läßt, beginnt mit dem Sündenfall und führt bis zur Erlösung. Durch diese Bezeichnung des Anfangs und des Endes wird freilich nicht nur die Syntax, der Aufbau der nachgeahmten Handlung bestimmt – Namen sind in diesem Zusammenhang doch mehr als „Schall und Rauch". Sündenfall und Erlösung interpretieren bereits die Handlung: Beide Kategorien weisen ja auf eine nicht nur imaginäre, sondern in der Bibel auch real vorgegebene Handlung, auf die Heilsgeschichte hin. Dieser Hinweis soll aber präzisiert werden. Während die Bedeutung der „Erlösung" als „Aufhebung der Strafe" in jeder möglichen figuralen Besetzung konstant bleibt, ist die Bedeutung des Sündenfalls davon abhängig, wer ihn begeht. Für Adam zum Beispiel, der durch den neuen Adam, durch Christus,[6] erlöst wird, ist der Sündenfall ein Verstoß gegen ein Verbot. Das Motto des Romans, indem es das Evangelium nach Johannes zitiert, rückt jedoch, wenn auch nur sehr vage, eine andere Interpretationsmöglichkeit ins Blickfeld. „Und das Licht leuchtet in der Finsternis, und die Finsternis hat es nicht ergriffen." (Joh. 1,5) Statt Adam begeht also die „Finsternis" die Sünde. Anstelle von Adam und Gott stehen auf dieser Ebene der Handlung „Licht" und „Finsternis" einander gegenüber. Damit ist auch der Charakter des Sündenfalls ein anderer geworden: Er ist nicht Verstoß gegen ein Verbot, sondern ein Nicht-Begreifen, ein Sich-Abgrenzen, eine Abweisung.

Wenn Péter Nádas für die Rolle des Lichtes Jesus Christus einsetzt – so in der Erzählung des Großvaters –, folgt er dem Johannes-Evangelium und (mit der als Motto zitierten Bibelstelle) der katholischen Dogmatik. Des Autors persönliche Idee ist hingegen, die Finsternis nicht mit dem jüdischen Volk gleichzusetzen, das den Messias abweist, sondern mit einem einzigen aus diesem Volk, über den Markus berichtet. „Und sie zwangen einen Vorübergehenden Namens Simon von Kyrene, der vom Felde kam, den Vater des Alexander und des Rufus, ihm das Kreuz zu tragen." (Mk 15,21) Damit wird nicht nur die Aufhebung eines durch die real vorgegebene Handlung implizierten historischen

Romans in einen Familienroman spezieller Art ermöglicht, sondern es kommt auch der Abweisung des Lichtes eine besondere Deutung zu, die zu dem Sündenfall von Adam, zu seiner Nicht-Beachtung des Gottesbefehls einen ironischen Bezug hat. Simon, den der Großvater als einen Nachkommen des Stammesvaters Aron betrachtet und zu den Ahnen seiner Familie zählt, gehorcht zwar dem Befehl eines römischen Offiziers, er trägt das Kreuz, und doch wird er kein Nachfolger Christi. Er hätte der erste Erlöste sein können, wenn er sich in dem Augenblick, als sich sogar die Apostel, also auch jener andere Simon, der Fischer aus Galiläa die Nachfolge verweigerten, mit dem Schicksal seines „Königs" identifiziert und seine Rolle nicht als Erniedrigung angesehen, sondern als Martyrium akzeptiert hätte. „Für einen Augenblick", erzählt der Großvater seinem Enkel, „als er irgendwohin geschubst und gestoßen wird, sieht er die Augen des mittleren Entblößten, nicht die Augen, bloß das Licht dieses Blicks nimmt er in sich auf, [...] doch er versteht das Licht nicht. Simon versteht nicht, seine Finsternis vermag das Licht nicht zu ergreifen, dabei leuchtet das Licht in der Finsternis, daran müßte er sich klammern, an jenes Licht, doch er versteht nicht und betet zum HERRN um Helligkeit und bemerkt nicht das Licht, das Licht jenes Blicks, das der Herr geschickt hat." (S. 103)

Dieser Episode wird eine besondere Spannung verliehen, da sie die Möglichkeit eines Erzählabschlusses genauso enthält wie die eines Anfangs; hier hätte eine Geschichte nach dem Muster „vom Sündenfall bis zur Erlösung" enden können, tatsächlich aber setzt sie hier erst ein. Was aber auch heißt, daß sie sich in der kürzesten Zeit, auch binnen Sekunden, hätte abspielen können. Und hier sind auch die Wurzeln für die Eigenart dieses Romans zu suchen. Wie man sieht: Die Geschichte an sich erfordert nicht einmal die Zeitstruktur eines Entwicklungsromans, geschweige denn die eines Familienromans. Die Metamorphose, die hier erfordert wird, braucht nicht soviel Zeit wie die stufenweise Ausbildung eines Charakters bis zur Reife, um über die Zeit, die eine Geschichte mehrerer Generationen notwendigerweise beansprucht, gar nicht zu sprechen. Trotzdem umfaßt die Interpretation der vollständigen Handlung in Nádas' Romanwelt fast zweitausend Jahre, eine allzu lange Zeit selbst für einen historischen Roman. Diese Länge wird durch die Reduktion des historischen Romans zum Familienroman aufgewogen: In seiner zweitausend Jahre währenden Geschichte begegnet der Familie Simon alles, was dem Menschentyp homo sapiens nur begegnen kann; da geht es um Inhalte wie individuelle Entwicklung, zwischenmenschliche Beziehung oder um soziale Stellung. Damit scheint die Geschichte der Simons nicht nur die alttestamentarische Geschichte des jüdischen Volkes wiederholt, sondern auch alle nur möglichen „Kreise" der menschlichen Geschichte durchlaufen zu haben. Auch wenn der Großvater seinem Enkel vom Schicksal der Nachkommen des kreuztragenden Simon erzählt – eigentlich wird vom Leidensweg der immer wieder verfolgten Juden berichtet, die von Rom

über Spanien, Frankreich, England, Deutschland, Österreich und mit weiteren Umwegen nach Budapest getrieben wurden –, geht es ihm nicht um die Nachahmung der Historiographie, um die Aufdeckung kausaler Zusammenhänge, die ein wirkliches oder vorgetäuschtes Wetteifern mit der Geschichtsschreibung und damit die Beschreibung bzw. die Erfindung von immer mehr Details erfordern würde. Einige geschichtliche Bilder blitzen auf, solche, die aus der biblischen und nachbiblischen Geschichte des Judentums jedem Leser bekannt sind, und diese genügen, um die Zeitspanne von Christi Tod in Jerusalem bis zum Gegenwartsgeschehen des Romans, das in den Jahren 1949/50 in Ungarn spielen könnte, als eine erzählte Zeit erscheinen zu lassen. Der Großvater will nichts als eine mythische Erklärung für den Sinn des Weges finden, den die Familie Simon gegangen ist. Darum betrachtet er die Ereignisse um die Simons als ein Durchlaufen unendlicher Kreise von Schönheit, Vernunft, Macht, Leiden, von gefährlicher Streitbarkeit, von Frieden und schließlich – angelangt in einem siebten unendlichen Kreis – von Glückseligkeit. Das heißt zugleich, daß für den Großvater die Zeit seit dem Ausbleiben der möglichen Metamorphose, dem Sündenfall des Simons aus Kyrene, nicht unförmig und ohne Belang vergeht; sie ist strukturiert und bereitet als solche die erlösende Metamorphose vor.

Die sieben Kreise der christlichen Geschichte lassen sich den sieben Hauptsünden der Menschheit im alttestamentarisch-vorchristlichen Sinn zuordnen, die laut Erzählung des Großvaters Gott in den siebenten Himmel vertrieben hatte. Eine Aufhebung der Abgrenzung zu Jesu, das Begreifen der Bedeutung des Lichtes, erfolgt – so versteht es der Großvater – in seiner eigenen Person: In ihm ist die Zeit reif geworden. Er war es, der die Sünden seiner Vorfahren hatte erkennen können, und war demzufolge 1944 als Gefangener der Deutschen zum Sterben bereit – auch nach der Devise eines seiner Ahnen („Auf in den Tod, damit wir leben können" S. 154), aber ganz und gar im Sinne der Worte Jesu, der seinen Aposteln gesagt haben soll: „Denn wer sein Leben retten will, wird es verlieren. Wer aber sein Leben verliert um meinetwillen, der wird es finden." (Mt. 16,35) (Cf. Die dritte Erzählung des Großvaters darüber, wie er dem Tod entgangen ist. S 13f.) Damit sei der sechste Kreis der Geschichte, der des Friedens, durchschnitten. Ob diese Erklärung in der dargestellten Welt des Romans tatsächlich gültig ist, weiß der Großvater nicht mit Gewißheit: nicht alle seine Erfahrungen bekräftigen sie. Darum auch sagt er seinem Enkel: „Hör zu! Hör mir gut zu! Ich muß dir sagen, daß ich mich geirrt habe." (S. 37)

Die stärksten Zweifel steigen in ihm auf, als er die Rundfunkübertragung eines politischen Prozesses hört, in dem sein Sohn als Offizier der Abwehr falsch aussagt. Und hier erreichen wir das Zentrum des Gegenwartsgeschehens, einen möglichen Teil der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Die großen historischen Bewegungen, die Ereignisse des Ersten und des Zweiten Weltkriegs sowie die Zeit der blutigen stalinistischen Schauprozesse bilden den Kontext, durch den

einige Ereignisse aus dem Leben der Familie Simon bruchstückweise verständlich werden. Der Akzent fällt auf die Prozesse, die auch in Ungarn durchgeführt wurden und die durch historische Forschungen genauso wenig zu „bewältigen" sind, wie die in diesem Roman den Hintergrund bildende Verfolgung und Ermordung der Juden in Europa vor und während des Zweiten Weltkriegs. Der Leser erfährt jedoch nur soviel über den Prozess, wie ein Kind, dessen selten gesehener Vater darin als Zeuge auftritt, eben erfahren würde. Das genügt freilich, um die Verlogenheit des Verfahrens zu durchschauen: Während Großvater und sein Enkel der Rundfunkübertragung zuhören, sagt der Vater vor dem Gericht aus, daß der Tod seines Vaters, des Großvaters Simon also, ihm ermöglicht hätte, den Angeklagten als Spion zu entlarven. Erst dann stribt der Großvater, den sein Sohn – der Beweis ist erbracht – nicht „ergriffen" hat. Es muß nun die Frage gestellt werden, die auch der Großvater vor seinem Tod immer wieder gestellt hat: Sollte er sich geirrt haben? (S. 171ff.) Ist er etwa doch nicht die Person, in der die Metamorphose stattgefunden hat? Darum wird jetzt die Geschichte des Erzählers, der bisher die Geschichte seiner Familie zu klären versuchte, untersucht. Denn die Geschichte kann sich nicht irren, nur der Erzähler. Das weiß der Großvater auch: „Oh nein! Nicht die Geschichte! Die Zahnradverzahnungen der Geschichte sind auf geheimnisvolle Weise vollkommen, ein Staubkorn kann nicht dazwischengeraten, weil die Konstruktion wie der Käse von einer Glasglocke zugedeckt wird. Bloß unsere Schilderung kann nachlässig sein, wenn wir nicht die gebotene Vorsicht walten lassen. Vorsicht bedeutet in diesem Fall festhalten. [Zu den Tatsachen!]"[7]

Zu den Tatsachen heißt im unserem Falle: Es muß ein Vergleich gezogen werden *zwischen* den mythischen Ereignissen um Jesus und den dargestellten Ereignissen um den Großvater. Der Vergleich ergibt eine scheinbar widersinnige Antwort: Der Großvater hat sich geirrt *und* die Metamorphose ist vonstatten gegangen. Auch wenn in ihm, dem Erzähler, alle Erfahrungen der Nachkommen des Simon aus Kyrene weiterleben, ist er ein unverwechselbares Individuum der dargestellten Geschichte, kann also mit dem Kreuztragenden nicht identifiziert werden. Er wird jedoch ein unverwechselbares Individiuum erst dadurch, daß er in der dargestellten Geschichte – und das ist die andere Seite seiner Existenz – die Rolle des Gekreuzigten übernimmt. Die Lehre aus diesen aufeinander beziehbaren Geschichten wäre, daß das Geschehene nicht korrigiert werden kann, indem man das Versäumnis einer Person nachholt. Nur wenn sich die ganze Situation wiederholt, also wenn auch ein „neuer Jesus" auftritt, kann ein „neuer Simon" den Sinn seines Leidens erfassen. Darum kann erst der Enkel die Geschichte der Familie zu Ende führen. Am Ende des Romans löscht er die Sünde des Simon aus Kyrene aus. Freilich ist die Voraussetzung dafür nicht etwa die Bewahrung der Identität mit jenem als dem Urvater, sondern eben der Bruch: Der Enkel wird erlöst, als sein Leben nicht mehr das durch Unverständnis gestörte

Leben des Kreuztragenden, sondern das Leben des anderen Simon fortsetzt; das Leben also von demjenigen, der nach der Erzählung des Großvaters dem Simon aus Kyrene zum Verwechseln ähnlich aussah und Jesu Apostel war. Dieser Simon aus Galiläa hieß nach dem Neuen Testament aramäisch Kephas, griechisch Petros, also Stein, Fels: Er vollendete das Erlösungswerk Jesu als erstes Haupt seiner Kirche, als Märtyrer seines Glaubens. Denn der Tod am Kreuz hat nur dann einen Sinn, wenn Jesus Nachfolger, wenn er eine Gemeinde hat.

Worauf stützt sich diese Deutung der dargestellten Ereignisse im Einzelnen? Nur einige Hinweise können hier gegeben werden. Was die Christus-Attribute des Großvaters betreffen, muß zunächst eine zeitliche Übereinstimmung zweier Ereignisse erwähnt werden: Als der Großvater stirbt, steht die Großmutter unter dem Kreuz. (Sie wollte einen Arzt holen. Das wird so dargestellt: „Das Gartentor fiel ins Schloß. Großvater öffnete seine Augen wieder, als horche er, und auch sein Mund öffnete sich, als spräche er. Und dann blieb er so. Ich lief in mein Zimmer hinter das Fenster, um zu sehen, wann Großmutter zurückkommt. Jetzt [läuft sie] vor dem Kreuz, aber es [ist] schwer auf der Steigung. Doch das Gartentor fiel wieder ins Schloß, bestimmt war sie am Kreuz stehengeblieben und zurückgekommen." (S. 175) Die „Zufälligkeit" dieser Gleichzeitigkeit, die von der neutestamentarischen Überlieferung her verstanden werden kann, wonach Frauen unter dem Kreuz gestanden haben sollten, als Jesus starb, wird auch dadurch gemindert, daß der Großvater auch in anderen Konstellationen Christus-Attribute hat. Man müßte hier besonders das siebte der unnumerierten Kapitel gründlich analysieren. In diesem Kapitel – unmittelbar vor dem Schauprozeß, der auch die Tradition des Prozesses vor dem hohen Rat in Jerusalem und Pilatus fortzusetzen scheint – kommt es zum ersten Mal zu einem direkten Zusammenstoß zwischen dem Großvater und seinem Sohn, als letzterer die Hilfe für einen Verhafteten verweigert, und zwar für einen sehr nahestehenden gemeinsamen Freund. Ich zitiere nur die Schlußworte des Streites. Großvater: „Abscheulich! Oder bin ich so sündig, so sündig, HERR, mein Gott? Mein Sohn wird mich verhaften? Hier bin ich!" Der Sohn: „Auch ein Märtyrer wirst du für mich nicht sein können! Es wiedert mich an [...] Ich zerfetze dich, wie diesen Lappen hier!" Der Enkel: „Ich hielt die Tür fest, Großvater *breitete seine Arme aus.* Er, Vater, zerriß seinen Schlafanzug. Aus dem Badezimmer war ein eigenartiges Aufklatschen zu hören. Der Fisch vollführte auf dem Steinfußboden, unter dem Waschbecken peitschende Bewegungen. Ich griff nach dem Fisch aber er glitt mir aus der Hand, er ließ sich nicht fassen. Ich preßte den Fisch an mich. Tat ihn zurück in die Wanne, ließ ihm Wasser ein." (S. 129) In diesem Streit klingen Momente des Verhörs Jesu durch den Hohenpriester Kaiphas vor dem Hohen Rat an, das eben der Apostel Simon Petrus erlauschen konnte. Es braucht vielleicht nur das Zerreißen des Schlafanzuges mit einem Zitat aus dem Matthäusevangelium erklärt werden: „Jesus sprach zu ihm: [zu dem Hohenpriester]' ...von nun an wer-

det ihr den Menschensohn sehen…' Da zerriß der Hohepriester seine Kleider und sprach: 'Er hat gelästert. Was brauchen wir noch Zeugen'."[6] (Mt. 26, 64–65) Durch die Verflechtung mit diesem Hauptgeschehen bekommt die Darstellung dessen, wie man in Ungarn Anfang der fünfziger Jahre einen Fisch kaufen, aufbewahren und zu einem Freitagsessen zubereiten konnte, eine erhöhte Bedeutung: Es geht um mehr als nur um Bilder von jüngster Zeitgeschichte. Der Fisch wird ja seit der frühchristlichen Zeit als Symbol Jesu betrachet – die Anfangsbuchstaben der Bezeichnung „Jesus Christus, Gottes Sohn, Messias" ergibt das Wort „Fisch" in der griechischen Sprache. Dieser Symbolwert des Fisches wird auch durch den Großvater bekräftigt, als er ihn, bevor der Fisch „getötet" wird, mit den Pilatus-Worten (Joh. 19,5) anredet: „Ecce homo". (S. 157)

Dadurch, daß der symbolische Sturz des Fisches zweimal dargestellt wird, wird seine Bedeutsamkeit noch verstärkt hervorgehoben: Der Satz „Aus dem Badezimmer war ein eigenartiges Aufklatschen zu hören." erscheint nicht nur im dem bereits zitierten Kontext, sondern auch als Eröffnungssatz des siebten Kapitels. (S. 113)[8]

Dieser Zweimaligkeit entspricht der zweimalige Sturz des Enkels: Zum ersten Mal nach dem Tod des Großvaters und der Großmutter in demselben Badezimmer, wo der Fisch aus dem Waschbecken herausgesprungen war, und zum zweiten Mal im Internat, wohin der alleingebliebene Junge durch die politische Polizei gebracht wurde. Die Beschreibung des ersten Sturzes lautet fast wortwörtlich so, wie die bereits zitierte Darstellung des zweiten am Ende des Romans: „Es war gut so, weil sich die Tür öffnete und mir die Steinplatten entgegenkamen, die weißen und schwarzen Fliesen, und es war grau um mich herum, und es war mir, als läge ich in etwas sehr Weißem, in diesem beileibe nicht Weichem. Es war schön kalt. Schwarz und weiß." (S. 39) Dazwischen – und doch erst im letzten, zehnten Kapitel – erfährt aber der Leser, wie der Enkel heißt: Er antwortet auf die Frage „Bis du der Péter Simon"[9] mit „Ja" (S. 190), und das kann als eine Ankündigung seiner symbolischen Identität mit Simon, dem Stein, also dem Petrus aus Galiläa, dem ersten Apostel Jesu, aufgefaßt werden, zumal nach den Apokryphen auch er gekreuzigt wurde, und zwar mit dem Kopf nach unten. So sind auch die wenigen, aber bedeutsamen Modifikationen in der Beschreibung des zweiten Sturzes, jenes Sturzes aus dem Doppelstockbett mit dem Kopf voran, zu erklären: Nicht die Steinplatten kommen entgegen, der *Stein* fällt „in Simon" und die *Funken* sprühen umher, das heißt, das Licht leuchtet in der Finsternis, und die Finsternis ergreift es! Aus dem Schwarz wird Grau, aus dem Grau wird Weiß. Als der Großvater sagte, daß er sich geirrt habe, hatte der Enkel einen Traum, den man auch als Anti-Motto lesen könnte, soweit hier nicht das Licht, sondern die Finsternis in der Finsternis „leuchtet": „und in dem Schwarzen ist es, als ergriffe mich ein anders schwarzes Etwas." (S. 37) Dagegen wird der Konflikt im Motto am Ende des Romans, nach dem Tod des Großvaters nun positiv aufgelöst: Der Großvater hat sich nicht geirrt,

es gibt das Licht in der Finsternis, und es gibt jemanden, der es ergriffen hat: Der Großvater ist nicht ohne Sendboten geblieben. Das würde bedeuten: Als Péter vor der Direktion des Internats den Vater als „Verräter" (S. 195) bezeichnet, wiederholt er nicht das Urteil der Machthaber, der Regisseure des Schauprozesses. Für ihn kann der Vater nur Verräter an jener Ethik des Großvaters sein, die der Geschichte einen Sinn gibt. (Cf. S. 128 und 176)

Der Leser erfährt freilich nichts Unmittelbares von Péters Bewußtseinsänderung. Er muß die Aussage des jungen Romanhelden aufgrund der dargestellten bzw. erzählten Geschichte deuten. Darum ist es sehr aufschlußreich, die Erzählungen des Großvaters mit den Geschichten zu vergleichen, die Péter Simon erzählt.

Außer dem Großvater erzählt nur die Großmutter unaufgefordert über ihr Leben, über die Geschichte ihrer Familie. Scheinbar wird sie damit ebenfalls ein Vermittler der Familiengeschichte. Sie erzählt aber nicht das, was ihr Leben bestimmt hatte oder was für ihren Enkel wichtig sein könnte, zum Beispiel über Péters Mutter, die eine Jüdin war und daher wahrscheinlich Opfer der Verfolgungen wurde. Sie will über ihr „Geheimnis" erst dann sprechen, wenn ihr Enkel schon schläft.[10] Nach dem Tod des Großvaters, übernimmt sie dessen „Erzählfunktion." Die Großmutter erzählt Péter solche Legenden, „die tatsächlich passiert sind." (S. 49) Die Legende der Genoveva (S. 178ff.), die nach ihrem frühen Tod als Engel in den Himmel stieg, ist aber keine Geschichte, die einen auf Fragen angewiesenen Verstand beruhigen könnte. Sie ist eher das Ausweichen vor den Problemen der Familie und nicht etwa ein fortgesetztes Nachdenken in einem anderen Medium. Sie hat jedoch Berührungspunkte mit der Familiengeschichte. Diese Legende hatte die Großmutter als junges Mädchen bereits ihrem Vater erzählt, und die Geschichte der Genoveva, die ihr Kind allein aufzieht, hat Entsprechungen mit der Geschichte der Familie Simon: Es genügt hier darauf hinzuweisen, daß Genovevas Kind seine Mutter ebensowenig kennt wie Péter die seine.

Der Vater erzählt nur dann, wenn er darum gebeten wird. Seine Familiengeschichten sind Anekdoten, die keine Antwort auf die Fragen des Sohnes geben. Seine Erzählungen haben keine metaphysische, das heißt hier: geschichtliche Tiefe. Der einzige moralische Wert, der in ihnen als Spiegelung seiner Kasernenwelt vorkommt, ist die Solidarität. Ihre Funktion bleibt aber sowohl für Péter als auch für den Leser unklar.

In dem Bestreben des Kindes, die Welt und seine Situation in dieser Welt zu erkennen, sind das rationelle und das mythische Denken gleichwertig. So ist auch zu verstehen, daß auch die Erzählung eines Schornsteinfegers über die Geister im Schornstein (Ersatz für ein rationelles Verbot) bei Péter größeres Interesse erweckt, als die Märchen und Anekdoten des Vaters. Er bespricht sie mit seinem Freund Gábor, mit dem und dessen Schwester er oft im Garten spielt, so daß sie die Rollen des Vaters, der Mutter und des Kindes ständig wechseln.

Hier erzählt Gábor als „Vater" ein Märchen über Kleopatra, in dem sich Elemente der überlieferten Geschichte der ägyptischen Königin mit den Elementen der biblischen Geschichte Evas durch gemeinsame Akteure wie die Schlange und gemeinsame thematische Momente wie Konkupiszenz und Geheimnis der Geburt vermengen.

Auch in dem Märchen, das Péter als „Vater" seinem „Sohn" Gábor erzählt, sind Elemente der biblischen Paradieserzählung enthalten, ebenfalls als Widerspiegelung ihres kindlichen Daseins in den Gärten der Elternhäuser. Hier steht jedoch nicht die Konkupiszenz als Folge der Erbsünde im Zentrum. Die Insel der Glückseligkeit, den „verfluchten Garten" (S. 10), müssen seine Bewohner verlassen, weil sie die Worte eines Blattes, das sich an der Spitze eines sonderbaren Baumes in der Mitte des Gartens immer bewegte, nicht verstanden haben. Die Auffassung des Sündenfalls, die dieser Erzählung zugrunde liegt, ist die vom Johannesevangelium, in dem das Licht das Wort, den Logos vertritt, und damit harmoniert sie mit der Auffassung des Großvaters. Die Worte des Blattes können aber auch mit denen des Großvaters gleichgesetzt werden, deren Sinn verstanden werden soll, will man den Kreis der Glückseligkeit erreichen. Nachdem der Großvater stirbt, läuft Péter in den Garten, um zu sehen, ob sich das Blatt an „seinem" Baum auch weiterhin bewegt. (S. 176)

Péter und Gábor streiten miteinander übrigens darüber, wessen Erzählung „wahr" ist. Péters Kampf für seine Wahrheit besteht darin, daß er sich schlagen läßt. In dieser kindlichen Form des Märtyrertums, die im ersten Kapitel dargestellt wird, wird bereits der Sinn des Sturzes aus dem Bett, auch wenn dieser Sturz ein nicht gewollter ist, vorweggenommen. Der Leser soll jedoch nicht nach der Intention des Helden fragen, sondern den Sinn der Darstellung begreifen, der sich in der Art der Darstellung, in der Auswahl der Worte und in der Wiederholung des dargestellten Falles ausdrückt. In diesem Sinne können die Worte „Hör zu" (S. 205) am Ende des Romans nicht nur als von der Internatsdirektorin oder von einem Arzt, eventuell von einer Krankenschwester gesprochen, betrachtet werden. Vielmehr sind sie als Wiederholung der Worte des Großvaters zu verstehen, der seine Geschichten oft mit dieser Wendung eingeleitet hatte.[11] Und sie sind als Aufforderung an den Leser zu begreifen, durch die affirmative Aufnahme der Geschichte des Großvaters und seines Enkels selbst zu bewußtem Handeln zu kommen. So ist auch die Wendung „tiefer kannst du nicht sehen" nicht bloß Selbstanrede, sondern auch Anrede an den Leser: Hier sollst du die Wurzeln für deine Moral suchen, ohne die jede Rationalität in die Leere, wenn nicht in die Sünde läuft. Distanz zu der Geschichte und damit eine Übersicht kann sich nur der „allwissende" Leser verschaffen: Er ist der eigentliche Erzähler, indem er die dargestellte Geschichte rekonstruiert und nach ihrer Gültigkeit fragt.

Oder sollte ich mich geirrt haben?

(1983)

Anmerkungen

Péter Nádas ist 1942 in Budapest geboren. Er is dreizehn, als seine Mutter, sechzehn, als sein Vater stirbt. Er absolviert eine Photolehre und wird Photoreporter bei einer Illustrierten. Zeitweise versucht er, als freischaffender Schriftsteller zu leben. Dann arbeitet er wieder in einer Redaktion, und 1980 wird er künstlerischer Mitarbeiter des Theaters in Győr. 1981 ist er Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms. Erste Novellen wurden 1965 publiziert. Seine Theaterkritiken und Essays sind in der Zeitschrift Vigilia erschienen. Bisher veröffentlichte er zwei Erzählungen unter dem Titel *A biblia* [Die Bibel, 1967], einen Novellenband *Kulcskereső játék* [Schlüsselspiele, 1969], den Roman *Egy családregény vége* [Das Ende eines Familienromans], geschrieben in Kisoroszi 1969–72, erschienen in Budapest 1977, einen Erzählungsband *Leírás* [Beschreibung, 1981]. Es liegen von ihm drei Bühnenstücke vor: *Takarítás* [Aufräumung] 1977, *Találkozás* [Begegnung] 1979, *Temetés* [Begräbnis] 1980. Das Stück „Aufräumung" wurde 1980 im Kisfaludy-Theater in Győr uraufgeführt. Ein großangelegter Roman, aus dem bereits zwei Kapitel in der Übersetzung von Hildegard Grosche in deutscher Sprache vorliegen („In Gottes Hand," Berlin: Literarisches Colloqium, 1983), ist in Vorbereitung.

1. Péter Nádas: *Ende eines Familienromans.* Aus dem Ungarischen von Hans-Hennig Pätzke. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979) 205.
2. Péter Nádas: *Egy családregény vége.* (Budapest: Szépirodalmi, 1977) 49.
3. S. Fußnote 7.
4. Modifikationen an der Übersetzung aufgrund des Originals, die aus Gründen der Texterklärung notwendig geworden sind, werden mit den Klammern [ ] gekennzeichnet.
5. S. das neunte Kapitel der Poetik von Aristoteles.
6. S. die folgenden Bibelstellen: Röm. 5, 12–21; 8. 29;1 Kor. 15, 21; 45–49.
7. Hans-Henig Pätzke, „übersetzt" hier (S. 131) die im Original Deutsch stehenden Worte des Großvaters „Zu den Tatsachen" mit „Zu den Geszeniszen." In der Paradoxie des Falles sind wieder einmal die Grenzen der Übersetzbarkeit ersichtlich. Der Übersetzer, um die Worte kenntlich zu machen, die im Original Deutsch gesagt werden, gibt sie konsequent in einer bestimmten Mundart wieder. So konnte es vorkommen, daß auch ein im Original Deutsch geschriebener Textteil in der deutschen Übersetzung nicht akzeptabel übersetzt wird: Die im Prinzip vertretbare Methode führt in diesem Fall zum unbefriedigenden Ergebnis. Nur der Ausdruck „Zu den Tatsachen" läßt nämlich die Ironie aufkommen, die sich in den Worten des philosophisch durchaus gebildeten Großvaters verbirgt. Nur in dieser Form können seine Worte eindeutig als Anspielung auf die oberste Maxime des radikalen Empirismus und Positivismus: der Phänomenologie verstanden werden, die eine möglichst unvoreingenommene, genaue und vollständige Beschreibung des jeweils Gegebenen erfordert hatte, also gerade das Entgegengesetzte dessen, was die mytisch-metaphysische Erzählungsweise des Großvaters leistet.
8. Diese Feststellung ist widerum nur auf das Original bezogen gültig: Aus der identischen Formulierung wird in der Übersetzung eine Variation.
9. In der ungarischen Sprache steht auch für „Petrus" „Péter".

10. Diese Szene am Ende des neunten Kapitels lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers erneut auf den Unterschied zwischen einer Ich-Erzählung im engeren Sinne und einer Ich-Darstellung. In einer Ich-Erzählung wäre der hier praktisch vollzogene Wechsel der Perspektive ein Fehler. Er ist aber in einer Ich-Darstellung nicht zu beanstanden. Durch die Ich-Darstellung wird zwar der Horizont in der dargestellten Welt begrenzt, die Perspektive selbst ist jedoch nicht an das Ich dieser Welt gebunden.
11. Die Übersetzung verwischt diesen Zusammenhang, indem sie die entsprechenden Worte meistens – wie auf der S. 37 – durch „Paß auf!" oder „Paß gut auf!" wiedergibt.

DER RELIGIÖSE HORIZONT IN DEN ROMANEN PÉTER ESTERHÁZYS*

ISTVÁN DOBOS

Kossuth-Lajos-Universität, Debrecen,
Ungarn

Motto: „Er wollte lieber ein guter Schriftsteller als ein guter Christ sein."

Die Spannung zwischen dem gewählten Motto und der Erwartung, die der Titel möglicherweise weckt, läßt mich zunächst darauf einzugehen, daß die allegorische Deutung der Romane nicht völlig mit der Beschreibung übereinstimmt, die der Autor des *Buches Hrabal* von sich selbst gegeben hat. Ich erbiete mich, die poetische Annäherung an den im Titel beschriebenen Gegenstand zu übernehmen. Dabei folge ich nicht chronologisch der Entstehung der Werke, denn die Perspektive, die jedes Wiederlesen lenkt, setzt die Textwelten in ständig veränderte Zusammenhänge. Ich betrachte in meinem Überblick die bedeutungsschaffende Romansprache, die Komplexität des Ausdrucks als maßgeblich, und ich kann nur hoffen, daß dieser Ansatz die Chance einer möglichst ergiebigen Deutung in sich birgt. Die mehr als hundert kürzeren oder längerern religiösen Textstücke der *Bevezetés a szépirodalomba* [Einführung in die schöne Literatur] sind aus sich wiederholenden Elementen zusammengesetzt. Als Beispiel möchte ich das Zitat aus dem Matthäusevangelium erwähnen, das den ganzen Text durchwebt. Es taucht zuerst im Kapitel *A szavak bevonulása* [Einzug der Wörter] auf und lautet: „Eure Rede aber sei: Ja, ja; nein, nein; was drüber ist, das ist vom Übel."

Es steht außer Zweifel, daß sich die Äußerungen des religiösen Registers, aus dem Romantext herausgelöst und nebeneinander gestellt, einer dem textkohärenten Prinzip folgenden Rezeptionsweise widersetzen würden. Sie bilden keine geschlossene Bedeutungskette, denn sie befinden sich in einem offenen narrativen Raum, in dem das, was identisch scheint, in der Regel in anderer Gestalt und Bedeutung wiederkehrt. Es ist ein riskantes Unterfangen, die religiösen Texte der *Bevezetés* aus einer einzigen favorisierten Perspektive zu interpretieren, denn in dem Roman ändern sich Aspekt und Erzählsituation unaufhörlich, und das „textauswählende Subjekt", das sich mit dem grammatischen Raum

* Vortrag auf dem IV. Internationalen Hungarologischen Kongreß „Das Christentum und die ungarische Kultur", Rom 1996.

Hungarian Studies 13/2 (1998/99)
0236-6568/99/$ 5.00 © 99 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

identifiziert, bezieht an den verschiedenen Stellen des Textes voneinander abweichende Positionen. Ich will ein Eispiel nennen: der Erzähler des *Függő* [Indirekt] distanziert sich von einer gewissen katholsichen Mentalität. Der Ausbruch Dédis, der seine Umgebung wegen ihres Unglaubens geißelt, erfüllt ihn mit Furcht. Dagegen kontrapunktiert er seine vom eigenen Heldentum ergriffenen atheistischen Parolen (die den Charakter von Gemeinplätzen haben) mit Ironie: „Das ist wahre menschliche Größe: allein, ohne Krücke unter freiem Himmel! Freunde", so Daniel. „Er blufft", fügt der Erzähler hinzu. Das verweist auch darauf, wie er selbst involviert ist; gerade deshalb ist seine Bemerkung, die die Szene begleitet und die Gegensätze zwischen diesen beiden Denkweisen ausgleicht, aufschlußreich: wie der Gläubige weiß, daß ihn der Unglaube bedroht, und er deshalb Versuchung empfinden muß, so ist für den Ungläubigen der Glaube die Versuchung, der seine sichtbar abgeschlossene Welt bedroht; so würde ich selbst diese Anschauung in etwa zusammenfassen. Für den gesamten Text ist möglicherweise charakteristisch, daß der Erzähler sich damit nicht zufrieden gibt. „Dazwischen gibt es eine Menge halber Standpunkte. Es kommt aber auf die Hauptsache an." – lesen wir in der *Kleinen ungarischen Pornographie.*[1]

Nach meiner Grundhypothese *ist das religiöse Register den übrigen in der Erzählung gültigen Regelsystemen untergeordnet.* Mit anderen Worten: es ist lediglich ein formkonstituierendes Element unter anderen, also ein Teil jener Textwelt, in der der Abbau der verweisenden Rolle der Sprache, die fortwährende Stimm- und Tonänderung, die Intertextualität, der Abbau der zielgerichtetheit des Erzählens und infolgedessen auch Auslassung und Fragmentarität mit Nachdruck Raum greifen. Im narrativen Raum der *Bevezetés* ist die Bedeutung der sich wiederholenden Elemente aus dem Ideenkreis der christlichen Religion nicht festgeschrieben, vielmehr schafft das pausenlose Zusammenspiel mehrerer Sprachen, dessen Richtung sich nicht vorausplanen läßt, erst die Voraussetzungen für die Interpretation. Die regelrechte Unterbrechung des narrativen Prozesses, das zufällige Nebeneinander möglicher Welten zwingt den Leser des Romans zu ständigem Blick- und Standpunktwechsel.

Der mit Wortspielen jonglierende Erzähler bestimmt in der Relation des Mottos aus dem Evangelium seine eigene Situation in dem Raum zwischen dem „ja" und dem „nein". Es geht nicht nur darum, daß er all seine Behauptungen sofort nach ihrer Formulierung wieder zurücknimmt; sein Standpunkt ist nämlich gewöhnlich nicht nur in einer Hinsicht zweifelhaft. Vereinfacht gesagt *macht die Anordnung von zur Gesprächssituation passenden Wörtern einen Gedanken für ihn vorübergehend annehmbar, weil er Bedeutung mit Gebrauch gleichsetzt.* Die Romangestalt, die sich im Prozeß der Textgestaltung selbst schafft und wieder abschafft, verweist auf das Paradoxe dieser Situation, wenn sie die Erschließung der Wirklichkeit des Ichs nicht von festen Grundsätzen,

sondern von der Akzeptanz der sprachlichen Verhältnismäßigkeit abhängig macht. In einer wiederkehrenden Passage der *Bevezetés* heißt es: „Leben ist zwischen bestimmten Möglichkeiten zögern, Leben ist, sich verhängnisvoll stark zu fühlen zum Gebrauch der Freiheit ..., leben ist, sich verloren zu fühlen; wer das akzeptiert, hat schon begonnen, zu sich selbst zu finden".

Diese Grübeleien, die Grundfragen seiner Existenz berühren, verunsichern das vom Text geschaffene Ich mehrmals, es versteckt sie in Zitaten, in Paraphrasen, aber auch, wenn es sich über sich selbst lustig macht, bemüht es sich sichtlich darum, daß die Kantschen Fragen wie „Was kann ich wissen?" „Was muß ich tun?" „Was darf ich hoffen?" trotzdem *wahrnehmbar bleiben* in seinem Text, und daß der entstehende Diskurs die Antwortmöglichkeiten in keiner Hinsicht zu schnell ausschöpft. Der implizite Autor führt einen ständigen Kampf darum, aus der Alternative „ja" oder „nein" auszubrechen. Zahlreiche schriftstellerische Lösungen wecken zumindest diese Ahnung beim Leser. Und sie wird durch den Umstand noch unterstützt, daß unter den zitierbaren Beispielen kaum solche vorkommen, die die Worte des Evangeliums nicht verdreht wiedergeben, wobei sich Erhabenes mit Alltäglichem mischt, wie es auch das folgende Textbeispiel bezeugt. Der Erzähler der *Kleinen ungarischen Pornographie* grüßt in Gedanken seinen kaiserlichen Feind mit aufrichtiger Liebe: „Der Herrgott möge ihn behüten, solange Er es für richtig hält –, daß ich ihm erkläre, wie das geht und wie nicht (das Wie-und-wie-nicht!), denn in seinem Eifer würde er sich nicht entblöden, Minimeisterschaften zu organisieren, um prüfen zu können, wie viele Treffer es gab, nur damit er dann beweisen kann, daß er es ist, neben dem ich das ERKENNEN lerne?"[2] Auch innerhalb des religiösen Textes wendet Esterházy frei jene erzähltechnischen Verfahren an, die die Vereinheitlichung dieser Textwelten erschweren. In seinen scheinbar ernsten religiösen Erörterungen führt er entfernte Vorstellungsbereiche zusammen und ist keineswegs bemüht, die Unsicherheit zu beseitigen, die durch die verschiedenen Perspektiven hervorgerufen wird. Das Buch hält die Naivität, mit der der Katholizismus sein Ideal auslegt, für oberflächlich, es schreckt nicht einmal davor zurück, den schlichten Rhythmus volkstümlicher Lieder für seinen Spott zu nutzen: „Mein Gesicht soll heiter und voll Lächeln sein, weil das Leben wunderbar ist und top fein"[3] lesen wir in einer der Sentenzen, die wie Schlagertexte daherkommen.

Es ist von grundlegender Bedeutung, daß Esterházy in einem großen Teil der religiösen Äußerungen mit Hilfe von Gasttexten aus und Allusionen auf Wittgensteins *Tractatus* einen Zusammenhang schafft zwischen dem evangelischen Sinn des „ja oder nein" und der Forderung der Belletristik, des Schreibens, nach struktureller Genauigkeit. Im Verhältnissystem dieses Verpflichtetseins nach beiden Seiten ändert sich die Bedeutung von Akzeptanz oder Ablehnung, und dieses intertextuelle Spiel hält die religiösen Texte der *Bevezetés* in ständiger Bewegung. In einer Hinsicht zeigt sich ihr gemeinsames Wesen. Der Kampf, der

um die Genauigkeit der Bezeichnung geführt wird, die Suche nach dem passenden Wort scheint der Widerschein des Absoluten zu sein, der aus der Perspektive der religiösen Äußerungen auf den Menschen fällt. Ich möchte zwei Beispiele nennen. Der hoffnungslos zuversichtliche Schreiber des *fogadós naplója* [Tagebuchs eines Gastwirtes], der seine Zuversicht auf das Wort projiziert und den die *ganze* Existenz der enstandenen Geschichten mit Hoffnung erfüllt – also eine im Sinne des gegenwärtigen Gegenstandes tatsächlich metaphysische Figur – fleht meist um gute Sätze, aber bisweilen hat er das Gefühl, „als wäre Gott ein ungerechter Magazinverwalter und haßte ihn bis ins tiefste Herz". Das profane Gleichnis, das an das *Baukastenartige* der Sprache erinnert, zieht die Berechtigung der obigen Analogie zugleich in Zweifel, weil es ironisch auf die Sprachauffassung des frühen Wittgenstein anspielt, in der er die gegenseitige Zuordnung von Welt und Wort postuliert, das Textgebilde des Romans kann schließlich auch als radikale Demontage dieser Auffassung gelesen werden. In den religiösen Texten der *Bevezetés* ist also häufig solcherart semantische Schichtung zu finden, deshalb widersetzen sie sich auch dem allegorischen oder ideologiekritischen Zugang. Das zweite charakteristische Beispiel stellt eine sehr viel transparentere Variante dar.

In *Függő* empfindet der Schriftsteller, der demütig über einen Gnadenzustand infolge eines nächtlichen Gebetes berichtet, Dankbarkeit gegenüber seiner Frau, die seine andächtige Aufmerksamkeit mit *ihrer neuen Brille* in Verbindung bringt, denn sie spürt, daß sie eine solche Nüchternheit braucht, gleichwohl läßt der Gang der Erzählung keinen Zweifel an der Wichtigkeit der metaphysischen Sensibilität.

Die religiösen Texte in *Bevezetés* entfalten ihre Wirkung im Horizont einer Poetik, wo „die mimetische und repräsentative Wirkung hervorrufenden Markierungsformen", so Ernő Kulcsár Szabó, „die Welt in erster Linie als offenes Territorium gleichrangiger Varianten wahrnehmbar machen." Es ist eine wiederholte Erkenntnis des Buches, daß die erfundene Welt wahrscheinlicher zu sein scheint als die, die man als wirklich annimmt, aber in diesem Verhältnis sind die Elemente ersetzbar und austauschbar. Gewiß ist jedoch, daß man dem Roman zufolge keine Perspektive zur Verfügung hat, die die Glaubwürdigkeit irgendeiner der beiden Welten garantieren könnte. Eine wiederkehrende Erkenntnis des Erzählers ist, daß der Ort, an dem Menschen ihrer Freiheit und Würde beraubt wurden, aus dem Blickwinkel der christlichen Demut viel außergewöhnlicher erscheint, dennoch ist der Schriftsteller nicht in der Lage, ihn als wahr zu bezeichnen, und läßt hier wie auch an anderen Stellen die Frage unbeantwortet, welche von diesen beiden Arten des Zugangs zur Welt die größere Gültigkeit besitzt.

Was ist es jedoch, das in der Welt der *Bevezetés* den Zweifeln des Erzählers Grenzen setzt? Letztendlich die Einsicht, daß die Idee des Absoluten bewahrt

werden muß, selbst dann noch, wenn der transzendente Sinn des Lebens dem, der nur eine begrenzte Zeit lang existiert, verborgen bleibt. „Aber wie sollen wir reden, wenn wir allein geblieben sind, wenn es Gott nicht gibt?" liest man im Kapitel *Deo Gratias.* Nach diesen Worten zeigt der implizite Autor in einer abstoßenden Vision, einem Zerrbild Christi, die Folgen der totalen Relativität der Werte. An diesem Punkt suggeriert das Werk, daß man die Idee des Glaubens bewahren müsse, denn ohne sie entstehe ein Vakuum, das von *irgend etwas* ausgefüllt werden könnte. Anscheinend kann der Erzähler *das völlige Verschwinden der Unterscheidung zwischen Bedeutung und Gebrauch nicht akzeptieren,* weil er nicht in der Lage ist, alle Konsequenzen dieser Entscheidung zu tragen. Wenn er dies täte, müßte er nämlich auch die ererbten christlichen Werte den dissonanten, unterscheidenden Bezeichnungssystemen unterordnen. Die Reflexion an anderer Stelle, die auf den Vorgang der Textschaffung verweist, läßt hier darauf schließen, daß das erfundene Ich, das in dem Werk scheinbar in Abhängigkeit von den Verhältnissen zwischen Sprachen entsteht, nicht völlig im Spiel der unbeherrschbaren Sprache aufgeht, denn durch die Akzeptanz des traditionellen Wertsystems wird die Anzahl der möglichen Erzählweisen begrenzt. Wenn dieses Ich zur Kenntnis nimmt, daß es von der Sprache vorherbestimmt und in sie involviert ist, geht das bei ihm nicht mit der Vernichtung der Idee des in der christlichen Tradition wurzelnden Subjektes einher. Um so vielsagender ist es, daß in den *Hilfsverben des Herzens,*[4] die von den Worten des Vaterunsers umrahmt werden, und die den Roman eigentlich abschließen, diese Partie noch einmal wiederholt wird, beschränkt jedoch auf die Gestalt des Gnom-Christus. Der Text erklärt also jenen Sprachgebrauch wieder für gültig, den er zuvor diskreditiert hatte, und der Roman schreibt sich auch aus der Perspektive der Religion fort, ohne zum Abschluß kommen zu können.

Donau abwärts[5] ist ein Roman, der sicht selbst interpretiert. Die religiösen Motive seines Metaphernsystems ermöglichen eine freiere Gruppierung der bedeutungsschaffenden Elemente. Die Ahnung der Abwesenheit des transzendenten Bezeichneten durchzieht das ganze Buch, und die Zweifel des Erzählers gewinnen auch aus diesem Blickwinkel einem Sinn. Ich glaube, daß die religiösen Register gerade jener Romanpartien die Mehrdeutigkeit des Bricolage-Textes bereichern, die die Bedingungen des Romanschreibens (und im weiteren Sinne die des Verständnisses) nach der sprachlichen Wende von der Seinweise des Subjekts, der Sprache und der Dinge her hinterfragen. Die *fiktive Donaureise,* die den Topos der Suche rekreiert, überblendet aus der Perspektive des Selbstverständnisses den Reifeprozeß jenes Erzählers, der die Vorstellung von der Einheit der Persönlichkeit mehrfach ab- und wieder aufbaut, mit der Ideengeschichte mitteleuropäischer Denkmuster. Er ist unfähig, auch nur ein Erbe als Einheit zu sehen. „Von da an wurde die Sache Donau genannt",[6] verkündet der Erzähler, und diese Worte suggerieren, daß es für unsere Betrachtung nichts

wirklich Unmittelbares und Gegebenes gibt. Die Dinge werden immer nur in einer schon verstandenen Gestalt zugänglich. Das hat zur Folge, daß der Text den Gebrauch des ungarischen Seinverbs von dem erwähnten sprachkritischen Gesichtspunkt aus mehrfach fragwürdig erscheinen läßt und mit seinen versteckten biblischen Anspielungen auch im Spiegel der Theologie für ungültig erklärt. Denn „es ist", „ich bin" kann allein Gott sagen, mit anderen Worten: für den impliziten Autor ein „zur Frage und fraglich gemachter jemand". Die vielen Allusionen des Textes zitieren die aus der *Bevezetés* bereits bekannte Frage. „Aber wie sollen wir reden, wenn wir allein geblieben sind, wenn es Gott nicht gibt?", und öffnen die Komposition auch in diese Richtung für intertextuelle Bezüge. Es ist deutlich, daß der Erzähler in seinem entstehenden Buch mit dem Irrglauben der historischen Mythen rund um die Donau ringt und einen Kampf gegen die Versuchung der metaphysischen Denkweise führt. Von symbolischer Bedeutung ist, daß der Autor nicht in der Lage ist, die Oberhand über sein Objekt, im Sprachgebrauch des Romans „dieses metaphysische Quatsch-Patsch",[7] zu gewinnen, denn es drückt die Unüberwindbarkeit des Zusammenhangs zwischen der vergangenen und der gegenwärtigen Tradition aus. Das „Donau gennante Ding" hat nämlich einen Ursprung, eine Vergangenheit, bewegt sich von irgendwoher irgendwohin und verbindet entfernte Punkte miteinander. „Was aber jener tuet, der Strom, /Weiß niemand" lesen wir in der letzten Zeile von Hölderlins Gedicht *Der Ister,* die auch zur Zitatenwelt Esterházys gehört. Für mich ist das der Schlußakkord des Romans. Was nicht Auflösung, aber auch nicht Abfinden bedeutet. Der Erzähler nimmt das in der Welt erfahrene Chaos resigniert zur Kenntnis, und bereitet sich auf den nächsten Anlaß vor, an dem er mit entschlossener Fröhlichkeit in die „Konversation der Welt" hineinhören wird.

Letzteres Zitat stammt aus dem *Termelési regény* [Produktionsroman] auf, und ich entlehne es hier, um die Komplexität des religiösen Registers des Werkes mit der *untilgbaren Mehrdeutigkeit* des besonders sorgfältig komponierten Textes zu erklären. Ich glaube nämlich, daß jede Art der metaphorischen Bedeutungsbildung des *Termelési regény* folgerichtig in der religiösen Textwelt des Romans zur Geltung kommt. All dies kann ich hier nur am Beispiel der Sequenz aufzeigen, die in dem Text am häufigsten wiederkehrt: des Gottesdienstes. Nur eine Stelle möchte ich anführen: In der Situation, die die Szene einleitet, gehen während der gewohnten sonntäglichen Dankmesse die Gedanken des Autors auf Wanderschaft, im Geiste spielt er fieberhaft das samstägliche Fußballspiel nach und läßt auch die lärmenden Szenen nicht aus, als er plötzlich die Stille spürt: „Immer lauteres Knistern von Papierblättern: Der Pfarrer blätterte. Aber wie er blätterte! Vorwärts, rückwärts; man sah schon, daß kein System dabei war, daß er sich aufs Glück verließ. Das jedoch geruhte sich zu verspäten. Der Meister lauschte. Plötzlich hörte das Blättern auf. 'Es ist', sagte der Pfarrer, und obwohl der Meister wußte, daß das

gelesen war und so fortgesetzt würde (es ist) geschrieben..." Der Ausdruck „es ist" am Ende des Zitats steht in Klammern. Wenn man den Ausdruck wegläßt, heißt der letzte Satz: „und so fortgesetzt würde: geschrieben". Der unwiderstehliche Humor der Szene ergibt sich nicht nur aus der Ungeschicklichkeit des Geistlichen und den dadurch entstehenden sprachlichen Fehlern. Damit verträte er – in Anlehnung an Jauß – nur eine Variante des *subversis* Komischen, die auch den Außenstehenden zugänglich ist. Hier ensteht, wie in allen Gottesdienst-Szenen des Romans, aus dem Zwischenspiel, das Alltägliches und Sakrales miteinander verbindet, aufgrund der Ähnlichkeit des Bezeichneten das vieldeutige Spiel metaphorischer Zusammenhänge. (Den Begriff der „Ähnlichkeit des Bezeichnenden" habe ich bei Mihály Szegedy-Maszák entliehen.) In dieser semantischen Wechselwirkung verweist das Sprachspiel gleichzeitig auf die Seinsweise des literarischen Textes, der nämlich ausschließlich „vorgelesen" ist, also in der Relation der Rezeption existiert, auf die Beziehung zwischen dem entstehenden Roman und dem Autor, mehr noch: auf die vorgestellte Begegnung zwischen dem fertigen Werk und dem zukünftigen Leser und als selbstinterpretierende Metapher schließlich auf die Romanstruktur selbst sowie auf die Situation des Schriftstellers, der der Konversation der Welt lauscht. Und er verweist auf jene Fähigkeit der verständigen Aufmerksamkeit, die ihn unmittelbar nach dieser Szene beim Anblick eines behinderten Jungen dremal den erschütterten Seufzer: „Kleiner Bruder, kleiner Bruder, kleiner Bruder" ausstoßen läßt. Diese Vielschichtig- und Vielstimmigkeit des Romans vermittelt meiner Meinung nach die Gegenseitigkeit des Verständnisses selbst, das Prinzip des Dialogs, das, so Jauß, „So kann die Vielstimmigkeit das dialogische Prinzip der wechselseitigen Selbstinszenierung von Leser und Leserin thematisieren, das dem Leser in dem Maße, wie er sein einsames Ich preisgibt, um in die Suche nach dem anderen seiner selbst einzutreten, durch die fiktiven Diskurse eine Vielfalt von Horizonten möglicher Erfahrung eröffnet."[8] Zu einer solchen Suche forderten mich *Bevezetés a szépirodalomba, Donau abwärts* und *Termelési regény* auf, als ich die Romane Esterházys wiederlas.

Der Erzähler des *Buches Hrabal,*[9] der den schweren Weg derer geht, die nach dem Glauben streben, bezeugt seinen schöpferischen Ehrgeiz so: „er wollte lieber ein guter Schriftsteller als ein guter Christ sein"[10]. Das enstandene Buch ist zweifellos Esterházys katholischstes Werk, aber es widerspricht der obigen Zielsetzung insofern, als das Unterpfand seines künstlerischen Erfolges nicht in der unauffälligen Plazierung religiöser Register zu suchen ist. Ich möchte hier nur auf meine Bedenken im Zusammenhang mit den wichtigsten poetischen Lösungen eingehen. Die gemischt intonierte Rede des im Buch auftretenden Herrn soll die Erschütterung des Vertrauens in den transzendentalen Sinn deutlich machen: Gott der Herr spricht nämlich tschechisch mit Hrabal, Großstadtslang mit Charlie Parker, von dem er Saxophon spielen lernt, zankt sich vertraulich mit seiner

Mutter, gibt möglichst oft Anweisungen per Walkie-Talkie an zwei Engel der Himmlischen Oberbehörde, deren irdische Mission es ist, eine Abtreibung zu verhindern. Diese zetrümmerte Sprache suggeriert die völlige Wertrelativität der geschaffenen Welt, aber sie ist zu einförmig, um mit der zum Symbol erhobenen mitteleruopäischen Lebenssituation und der Textwelt Hrabals intertextuelle Verbindungen eingehen zu können. Sie ist nicht in der Lage, sich kontinuierlich selbst zu rekreieren, deshalb ist sie nur zum Teil dafür geeignet, den Bankrott menschlicher Kontakte und der Kommunikation überhaupt in eine universelle Perspektive zu heben und direkt zu offenbaren. Der Gesetzmäßigkeit des Sprachgebrauchs zufolge, die im Buch schrittweise Geltung erlangt, wird das Zusammenspiel der Perspektive der sich ohnehin schwer aneinander fügenden Romanschichten durch den Horizont des auktorialen Erzählers abgeschlossen und vereint. Deshalb wird während der Lektüre die Versuchung immer stärker, die Handlung gemäß den religiösen Gedankenausschweifungen des impliziten Autors zu interpretieren. Letzten Endes ordnen sich die Text, die im eingeengten Raum des intertextuellen Spiels stehen, vor dem Hintergrund der in *traktatartigen Einschüben* formulierten katholischen Glaubensprinzipien zu einer Einheit: sie werden Teil und Ausdruck desselben Ideenkreises. Der Erzähler des Romans, der „weder wirklich glaubte noch ganz ungläubig“[11] sein konnte, sucht jene letzte Basis, durch die die Kontinuität der Werte aufrechterhalten werden kann und durch die das Unglück Sinn bekommt. Letzten Endes gelangt er zu der Einsicht, die mit jener vergleichbar ist, die Wittgenstein vor seinem Tode in seinen Aufzeichnungen festgehalten hat. Unter der Überschrift *Über Gewißheit* steht zu lesen: „Warum soll es möglich sein, einen Grund zum *Glauben* zu haben, wenn es nicht möglich ist, sicher zu sein?“[12] Aber wenn wir beginnen, etwas zu glauben, setzt Wittgenstein fort, „Wenn wir anfangen, etwas zu *glauben,* so nicht einen einzelnen Satz, sondern ein ganzes System von Sätzen.“[13] Diese verhältnismäßige Ordnung findet der Erzähler des *Buches Hrabal,* wie auch der Verfasser des *Csokonai-Lili*-Buches, in der Ideenwelt des Katholizismus, in deren Zentrum sich die völlig gleichrangige Beziehung der Dreieinigkeit von Liebe, Leiden und Glück befindet.

Anmerkungen

1. Esterházy, Péter: *Kleine ungarische Pornographie.* Aus dem Ungarischen von Zsuzsanna Gahse. Salzburg/Wien 1987, 99. [*Kis magyar pornográfia.* Budapest 1984]
2. Ebenda 138–139.
3. Ebenda 145.
4. Esterházy, Péter: *Die Hilfsverben des Herzens.* Aus dem Ungarischen von Hans-Henning Paetzke. Frankfurt am Main 1998. [*A szív segédigéi.* Budapest 1985]
5. Esterházy, Péter: *Donau abwärts.* Aus dem Ungarischen von Hans Skirecki. Frankfurt am Main 1995. [*Hahn-Hahn grófnő pillantása.* Budapest 1991]
6. Ebenda 29.

7. Ebenda 72.
8. *Jahrbuch der Bayrischen Akademie der Schönen Künste.* 1990. I.
9. Esterházy, Péter: *Das Buch Hrabals.* Aus dem Ungarischen von Zsuzsanna Gahse. Salzburg/Wien 1991. [*Hrabal könyve.* Budapest 1990]
10. Ebenda 170.
11. Ebenda 170.
12. Ludwig Wittgenstein: *Werkausgabe Band 8.,* 1989. Suhrkamp, 193.
13. Ludwig Wittgenstein: *Werkausgabe Band 8.,* 1989. Suhrkamp, 149.

SPRACHE, ERZÄHLUNG, PHANTASIE, KONTINUITÄT UND WANDEL DER KANONISIERTEN POSTMODERNE: DIE REZEPTION DER WERKE VON LÁSZLÓ GARACZI, LÁSZLÓ MÁRTON UND LÁSZLÓ DARVASI

PÉTER SZIRÁK

Kossuth-Lajos-Universität, Debrecen,
Ungarn

Die strenge Anwendung des hermeneutischen Ansatzes und der Diskurstheorie, zugleich wirksame Ergründung der synchronen Bedingungen des Literaturverständnisses,[1] hat auch rückwirkend gezeigt, daß sich die Garaczi-Lektüre Anfang und Mitte der neunziger Jahre immer mehr zur wichtigsten „Arena" des Wettstreits der Interpretationssprachen und der Kanonisierung der ungarischen postmodernen Prosa entwickelte. War zehn Jahre zuvor die „gleichzeitige Ungleichzeitigkeit" der literarischen Systeme in der Ausarbeitung von Rezeptionsstrategien für die Prosa Esterházys sichtbar geworden, so stellte jetzt die Differenzierung möglicher Rhetoriken des Lesens der Werke Garaczis die größte Herausforderung dar. Wenn die ungarische Variante der postmodernen Prosa eine – sich auch in ihren „Brüchen" fortschreibende – Kontinuität, eine kanonumformende Wirkung besitzt, dann zeigt sich das in erster Linie in der Interaktion dieser beiden Textwelten, die (interpretierende) *Sprachen dekonstruiert/erschafft,* und in ihrem ästhetischen Wirkungsprozeß. Die Rezeption der Werke Garaczis wurde in hohem Maße von den verschiedenen (spätmodernen, „transzendierend geschichtsphilosophischen", dialoghermeneutischen) Arten der Esterházy-Rezeption bestimmt, die auch bei der Kanonisierung dieser Werke eine entscheidende Rolle gespielt haben.[2] In gleicher Weise veränderte auch die „disseminative" Rhetorik des Lesens, die Mitte der neunziger Jahre erstarkte, die Rekreationsregeln der Esterházy-Werke und ordnete sie neu.

Garaczis *Plastik* (1985) bewirkte im zeitgleichen Interpretationshorizont eine solche Differenz zwischen Erwartung und Erfahrung, daß durch ihre „zögerliche" Aufnahme die poetologische Reflexion der Bedeutungsschaffung nicht einmal bei ansonsten für diese Erscheinung aufgeschlossenen Kritikern in den Vordergrund trat – auch wenn die Esterházy-„Geprägtheit" aus der Perspektive des nachträglichen Verständnisses eine entscheidende Rolle in der Herausbildung der Rezeptionsvorgänge gespielt hat – sondern eher die moralischen Aspekte von Bedeutung waren, die das allgemeine Befinden der Generation nachzubilden vermochten.[3] Auch wenn in den Kritiken ab und an der Ge-

Hungarian Studies 13/2 (1998/99)
0236-6568/99/$ 5.00 © 99 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

sichtspunkt auftauchte, daß die Denotate dieser Textwelt in erster Linie durch die *Sprache* geschaffen werden, verlagerte sich der Schwerpunkt doch sehr bald auf die *Privatisierung* dieser sprachlichen Welt, das heißt, sie wurde nicht als „Produkt" der Interaktion sich entfaltender Register verstanden, sondern als Experiment einer sich zurückziehenden Gegenwelt des Subjekts, das „Abbild" einer Weltauffassung.[4] Mit der Relativierung der elitären und populären Register bzw. der Grenzen der Eigentexte und mit dem bedeutungsbildenden Zusammenspiel von Bild und Text untergrub *Plastik* die zusammenhängenden Bedeutungskonstruktionen, die Weltbildeinheiten und die Erwartungsstruktur, die die gegen die etablierte Ordnung gerichteten Gesten der Negation „dekodiert". Diese Voraussetzungen für die Lektüre sind in der Garaczi-Rezeption bis in die neunziger Jahre hinein erhalten geblieben. Wie begrenzt die Dialogfähigkeit dieser „literarisierten" ideologiekritisch-geschichtsphilosophischen Interpretationssprache war, die Anfang und Mitte der achtziger Jahre etliche Werke der sogenannten Prosawende mit großem Nachdruck kanonisierte, zeigte sich gerade in der Herausbildung der Interpretationsstrategien für die Texte von Garaczi (oder Kukorelly). Und das geschah nicht vorrangig aus dem Grund der Ablehnung des zeitgenössischen rhetorischpoetischen Kanons auf den „Spuren" von Neoavantgarde und Underground, die, aus der Öffentlichkeit ausgeschlossen, „latent" weiterwirkten, sondern (und dabei spielte auch die umtradierte poetologische „Empfindungslosigkeit" der erwähnten Interpretationssprache eine Rolle) weil die Texte kulturideologisch nicht beherrschbar und „transzendierbar" waren. Da sich das Textgedächtnis der „Bewegung" der Neoavantgarde in den Interpretationssprachen des literarischen Diskurses nicht aktualisieren konnte, bestand in der synchronen Rezeption keine Chance, die Leseerfahrungen von *Plastik* als Kontinuität der neoavantgardistischen Poetik oder auch als postmoderne Umfunktionierung der von der Neoavantgarde übernommenen Wirkungsmechanismen zu verstehen. So fand auch Mitte der achtziger Jahre keine Trennung dieser beiden Varianten statt, die Vervielfachung der einander reflektierenden Rezeptionsstrategien, d. h. die weiträumige *Wirkung* der Esterházy- und Garaczi-Lektüre, wurde erst Mitte der neunziger Jahre wirklich spürbar.

Zu dieser Zeit wimmelte die Garaczi-Kritik schon von affirmativen Gesten. Das Zusammentreffen deklarativer „Werturteile" im Umfeld von *Tartsd a szemed a kígyón!* [Behalte die Schlange im Auge, 1989] und *Nincs alvás!* [Es wird nicht geschlafen!, 1992] wiegte die sachverständigen Kreise, die an der Konservierung des Kanons der achtziger Jahre interessiert waren, und die zum großen Teil der Spätmoderne angehörten, in der Illusion vom Aufgehen in einer allgemeinen Wahrheit. Und dies um so mehr, als der Glaube an den monolithischen Kanon, das *Ende* der Literaturgeschichte nicht durch argumentierende, wirksame Sinnkonstruktionen „gestört" wurde. Es ist lehrreich zu

beobachten, daß am Übergang von den achtziger zu den neunziger Jahren mehr oder weniger gleichzeitig auch die Mészöly-, die Nádas- und die Esterházy-Rezeption stagnierten.[5] Eine wichtige Etappe in der Dynamisierung der Rezeption war der Studien- und Essayband *Csipesszel a lángot,*[6] der noch unter den Voraussetzungen einer mehr oder weniger einheitlichen Kanonisierungsstrategie entstand, dessen Aufnahme aber den sachverständigen Kreisen vermutlich schon die Erfahrung von „Divergenz" vermittelte. Dieser Band und andere Schriften zum selben Themenkreis[7] zeigten, daß die Frage nach den Möglichkeiten der Erneuerung des Zusammenspiels zwischen interpretierender und interpretierter Sprache ins Zentrum der Garaczi-Rezeption gerückt war.[8] Die epische Imagination, die die Dissemination,[9] die Herrschaft des Simulacrum und die medialisierte Seinsweise der Dinge zu ästhetischen Erfahrungen machte, „verschließt" sich nämlich den Rezeptionsweisen, die auf der Bindung des Textes an die biographische Autorenfunktion, auf einer betont „außerliterarischen" Dimension seiner Herausbildung, auf seiner geschlossen moralisierenden Kontextualisierung bestehen, so wie auch die „tragisierende" spätmoderne Erwartungsstruktur den Raum der an den Texten möglichen Bedeutungsbildung radikal verengt.[10]

Im Vergleich zu früheren Texten zeigt *Nincs alvás!,* daß der Garaczi-Leser sich nicht nur in der Entfernung von den hohen Registern der traditionellen Literatur, sondern auch in deren relativierender „Neuvermischung" selbst erkennen kann. Also nicht allein beim Demonstrieren der Automatisierung, der „Fremdheit" und vor allem nicht der Überwindung der literarischen Tradition, sondern in der rezeptionsbedingenden Erfahrung, auf diese Tradition angewiesen zu sein. Es ist offensichtlich, daß er sich damit unmittelbar auf das Textgedächtnis, das Bricolage-Verfahren der Werke Esterházys stützt, obwohl sich der Garaczi-Leser hinsichtlich des „Sprechenlassens" der populären Sprachwelten radikaler von den Rollenmöglichkeiten der literarischen Tradition entfernt: er ist nur dann zur Bedeutungsstiftung fähig, wenn er die *Sprach*lehre des Übergangs zwischen den Registern,[11] die Intertextualität der kulturellen Bruchstücke einer zunehmend von Massenmedien und Globalisierung beeinflußten Identifikation ins Kalkül zieht. Das Gedächtnis der ungarischen und nichtungarischen literarischen Tradition verbindet sich mit den Patterns der Reklame und der politischen Bedeutungswelt, wobei die „große Erzählungen" deformiert und ironisiert werden. Durch die Verschmelzung von Hoch- und Massenkultur, durch das Zusammenspiel von fiktiver, imaginärer und mythischer neuer Interaktion[12] poetisiert Garaczi den Zerfall der „reinhaltbaren" literarischen Rede. Die Analysen, die über die Kraft der Kanonbildung verfügen, haben gezeigt, daß den narrativen Raum für all dies der implizite Autor schafft, und zwar vermittels der narrativen Verfahren des Märchens,[13] des Ansprechens und Enttäuschens der Erwartung des Lesers, der intertextuellen „Aufladung", die an die Effekte des Unerwarteten appelliert, also vermittels der artistischen Destruktion märchenhafter

„Geschichten". In diesem Falle wird die Reflexion des Rezipienten wieder auf die *Bedingungen* gelenkt, unter denen die literarische Rede zum Klingen gebracht werden kann, denn diese Art der Rhetorik des Lesens steht in enger Verwandtschaft mit der des „frühen" Esterházy.[14] Die großangelegte „Multiplikation" der Register und Repertoires, die praktisch völlige Gleichstellung des Ranges der „Zitatwelten", die Nicht-Zusammenpassen- und Nonsens-Rhetorik erhöhen den Handlungsspielraum des Lesers in beträchtlichem Maße.[15] *Csigacsók* [Schneckenkuß] bringt die metonymische Ordnung der Märchen nicht nur mit der medialisierten Sprachwelt in Verbindung, sondern weckt auch das Textgedächtnis der ungarischen literarischen Tradition: der Text liest sich auch als satirische „Umkehrung" von Pilinszkys Gedicht *Gyónás után* [Nach der Beichte] oder als Parodie des Romans *Schutzgebiet Sinistra* von Ádám Bodor. *Larion és Laura* [Larion und Laure] deformiert Handlungselemente aus *Romeo und Julia,* wobei die Erwartungsstruktur der Kultgeschichte völlig umgestaltet wird. *Tranzit mundi* zitiert, während die Märchen „codes", „die Thematik der Indianerromane und die Sprache der Westernparodien als Folie fungieren",[16] zugleich auch die „aktuellpolitische" Sprachwelt der Massenmedien (ethnischer Zusammenstoß, lokales Machtgerangel, religiöser Zwist, Weltverschwörungstheorie), und so offenbart sich über die „intervenierende" Narrativik[17] die verzehrende Herrschaft des *Ebenbildes,* das die große Erzählung der „Wirklichkeit" verschlingt.

Sprachphantasie oder besser das grenzüberschreitende „Zusammenwirken" sprachlicher Welten hat für Garaczis Werk große Bedeutung. Das zeigt sich darin, daß das Zusammenspiel diskursiver Vielsprachigkeit auch von solchen Texten in Bewegung gebracht wird, deren Lektürevorgänge zum Teil von der Bewußtseinsstrom-Technik bestimmt werden *(Legyek a börtönöd?*; *Nem kelek fel; Egy londiner; Azóta zuhan* [Soll ich dein Gefängnis sein?; Ich stehe nicht auf; Ein Page; Seitdem stürzt er]). Mit anderen Worten: die Rezeptionsstrategie wird weder von der Nachvollziehbarkeit der Erzählperspektive noch von der „Auffindbarkeit" des „hinter" der sprachlichen Imagination stehenden Subjekts, sondern vielmehr vom sprachschöpferischen Spiel der Vermischung verschiedener Kompetenzen und Register bestimmt.

Diese Rhetorik des Lesens muß nicht einmal nach Garaczis jüngstem Werk, *Mintha élnél* (Als lebtest du, 1995), wesentlich modifiziert werden. Nach von Architextualität der Märchenhaftigkeit und der Kurzgeschichte bauen hier die europäische autobiographische Fiktion, die Dekonstruktion der „Schreibweise" des Bekenntnisses den Akt des Lesens wieder nur auf der Relativierung[18] und Mehrsprachigkeit der erzählerischen Kompetenzen, auf dem bedeutungsschaffenden Potential des Erzählens zwischen den Registern auf.

Es läßt sich also sagen, daß sich die Garaczi-Lektüre derzeit grundsätzlich in dem von der Esterházy-Lektüre bereits geschaffenen Horizont „bewegt", daß sie dort diese *Differenzen* zwischen den Textwelten produziert. Anders gesagt: die

Geschichte der kanonisierten Rezeptionsweise disseminativer Prosa (Alinearität, Diskontinuität, Bricolage, Polyglottie) weist Kontinuität auf, obwohl für Esterházys Werke der achtziger Jahre eher das „verlagernde" Bewahren der ererbten Wertwelt, die gemäßigte Affirmation der *entstehenden Wahrheit* und Sinnkonstruktionen bezeichnend waren, die an den gemeinsamen Horizont appellierten, während die Texte der neueren „Welle" in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts (Kukorelly, Garaczi), durch den nicht-identischen Gebrauch präformierter Verfahren der Literatur, durch die radikalere „Verlagerung"[19] der ästhetischen semantischen Identität und durch die größere Entfernung von den „großen Erzählungen" charakterisiert sind. Es ist schwer zu beurteilen, welche Perspektive die „Neukanonisierung" Esterházys in der Mitte der neunziger Jahre, die rezeptive Überprüfung des Esterházy-Kultes, und die zeitgleiche Kanonisierung Garaczis der Selbstreflexion von Lesern und Autoren eröffnet. Möglicherweise wird dadurch die Interaktion der Textwelten der ungarischen postmodernen (und nicht postmodernen) Literatur neugeordnet.

A nagy-budapesti Rém-üldözés (Groß-Budapester Schrecken-Jagd, 1984), der von der Kritik mit einhelliger Anerkennung bedachte erste Band von László Márton, dem ungarischen Autor mit dem vielversprechendsten Laufbahnstart der vergangenen Jahrzehnte, trat paradoxerweise – „dank" der Rezeptionssituation – mit einer äußerst wenig konditionierten Rhetorik des Lesens in die ungarische literarische Kommunikation ein. Im kritischen Interpretationsrepertoire fehlten Mitte der achtziger Jahre nämlich zum großen Teil jene Vorgänge der Rezeptionsorganisation, die die eng mit *Rém-üldözés* verbundene Bedeutungsstiftung erleichtert hätten.[20] Die synchrone Rezeption machte schnell die Erfahrung, daß die „Zugänglichkeit" der Texte Mártons im wesentlichen von der Distanz zum repräsentationsästhetischen Rahmen des Verständnisses abhängt. Das Zusammenspiel weltartiger Fiktionsschaffung und sprachlicher Imagination[21] impliziert eine differenzierte Rhetorik des Lesens, deren Eigenart eben in der „Verwirrung" der Wertperspektiven, im Verhindern der Aufdeckung parabolischer Sinnzusammenhänge besteht. Die Lektüre des Márton-Bandes wird zu einem Teil von der Konfrontation der Welten (als Sprachwelten) gelenkt. Wie sehr der ironisch-groteske Akzent herausgearbeitet ist, hängt auch davon ab, welche Möglichkeiten der implizite Autor für das *Zusammentreffen der Sprachen* schafft. In dieser Hinsicht ist *A tornác* [Die Diele] eines der gelungensten Stücke des Bandes, denn hier wird – von Péter Esterházys *Termelési-regény* [Produktionsroman] sicherlich nicht unbeeinflußt – die Relativierung der erzählerischen Kompetenz (vermittels der Interpenetration der Positionen des impliziten Autors und Lesers) mit dem Wiederverwendung von Gattungsindizes verbunden. Die Imitation einer zu kommunistischer Zeit erfolgten Edition der Reisebeschreibung Großherzog Alberts geht mit einer parodistischen Konkretisierbarkeit des „alten" Textes einher, insofern, als sie in einen Panegyrikos

(eines oder) *des* kommunistischen Staatsoberhauptes „umgeschrieben" wird. So entstehen die potentiellen Bedeutungen in der hypothetischen Voraussetzung sprachlicher Vorbilder durch den Leser, im Bereich architextueller Beziehungen, in der imaginativen Temporalität des Textes: „Sie wundern sich, daß ich vorhin noch jung war und nun alt bin? so ist das Leben, daß ich keine Kinder habe und doch eines davon gestorben ist? Ihr Benehmen, meine Damen und Herren, flügelt in der hohen Unsicherheit, Ihre Auffassungsgabe suhlt sich im Sumpf der Realität! Die fernen Schicksale schichten sich aufeinander, chaotisch schwätzt der Mund, der sagt: ich bin, sonst verlöre ich Ziel und Spur: mir ist der Text Anderer zugefallen, weil es schon lange, lange keine Anderen mehr gibt. Vielen Dank der Nachfrage, es geht mir gut, aber nur bedingt."[22] Auch in anderen Fällen werden die Akte des Lesens durch die Referenz auf „außer" textliche Texte organisiert, so zum Beispiel bei „Kodierung" der mythologischen Verweiskette, die in dem Buch eine entscheidende Rolle spielt: *Aalvilaag* [Scheinwelt] aktualisiert den Protheus- und den Theseusmythos sowie die *Divina Commedia;* eine Partie des *Tornác* „verlagert" die Orpheussage.[23] Im ersten Text und in *Csípőfogócska* [Kneifzänglein], wird die Erzählung auch vom Muster des Bildungsromans „rhetorisiert". Archaisierung und Montage stellen im Titeltext die „Spuren" der Welterfahrung der „Sprachen" (Paracelsus, Gryphius, Thomas Mann, Assman, G. Lukács, Lu Hsün, Ovid, Eliot usw.) nebeneinander.

Zum anderen Teil werden die Rezeptionsvorgänge von jener Metaphorisiertheit bestimmt, die in einzelnen Fällen sogar das „Zentrum" des Textes bildet und deretwegen *Rém-üldözés* in hohem Maße mit der Allegorisierung durch den Leser rechnet. Das Interesse des Rezipienten an der Lösung wird sowohl durch die Ermittlungs- und Rätselmotivik selbst reflektiert als auch durch die Rhetorik des titelgebenden Textes, in der sich barocke Allegorien häufen. Das Nebeneinander/Ineinander fiktiver und realer möglicher Welten wird im ganzen Band durch die wiederkehrende Metaphorik von Welt – Unterwelt/Scheinwelt demonstriert; eine zentrale Stellung nimmt auch das Labyrinth-Gebilde ein, das stark, aber auf unterschiedliche Art und Weise kontextualisiert ist und das den Vorgang des Lesens „interpetiert".[24]

Die abwechslungsreichen textorganisatorischen und erzähltechnischen Lösungen in *A nagy-budapesti Rém-üldözés* setzen sich größtenteils auch in *Menedék* (Asyl, 1985) und *Tudatalatti megálló* (Haltestelle im Unterbewußtsein, 1990) fort. Die disseminativ-relativierende Rezeptionsweise wird allerdings von der narrativen Logik der parallelen Welten, von der „sprachlichen Welthaftigkeit der imaginären Multiplikation des Ich" etwas in den Hintergrund gedrängt.[25] In *Menedék* wird die Fokussierung multipliziert, es werden Ereignisse aus unterschiedlicher Sicht vorgestellt, was unterschiedliche „Wörterbücher" aktiviert: die („magische" bzw. „rationale") große Erzählung von „Herz" und „Verstand" schafft diffuse (nicht aufeinanderprallende!) Welten. Es blieb auch

weiterhin eine der wichtigsten Fragen der Márton-Rezeption, wie sehr der Leser jenem Anspruch des Textes entspricht, die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität aus dem „Zentrum" der Interpretation herauszuhalten.[26] Denn von dieser Perspektive hängt ab, wie das ästhetische Erfahren der sprachlichen Imagination bewertet wird, das an die Stelle des „Wahrheitsverlustes" getreten ist. Die führende Richtung der synchronen Rezeption neigt dazu, die Vertextlichung des „Herzens", das Erscheinen der Herzmetaphorik als Figur (Allegorie) in einem „tragisierenden" Horizont zu interpetieren bzw. sie als Symbol „wiederherzustellen": „Das Herz – einer der bevorzugten *Wohnorte* des europäischen Geistes – ist hier bis ins letzte depraviert, kompromittiert (siehe den Überblick über die Herzliteratur am Ende von *Menedék)*".[27] Wobei der „Dialog" der sprachlichen Welten in *Menedék* die Chancen der ästhetischen Empfindung erhöht oder doch jedenfalls eine Möglichkeit der Lektüre zuläßt, die den Roman nicht nur als „Erinnerung" an den Zustand vor der Depravation versteht, sondern auch als artistische Dekonstruktion dieser „Erinnerung".

Schon die Reaktion auf das Erscheinen von *Tudatalatti megálló* wurde in entscheidendem Maße von einer Erwartung „inszeniert", die von Márton zu Recht ein Werk verlangte, das auch für ein breiteres literarisches Publikum überzeugend sein sollte.[28] Eines also, das ins Zentrum des – in den achtziger Jahren zunehmend einflußreichen – Kanons der „neuen Prosa" vorstoßen konnte. Besonders lebhaft wurde diese Welle des Kanonafbaus und der (neuen) Periodisierungsbestrebungen, als *Átkelés az üvegen* (Glasüberquerung, 1992) erschien. Dieses – getrost als grandios zu bezeichnende – Márton-Buch verfügt allerdings zur Zeit nicht über die nötige konsensbildende Kraft. Was kann die Ursache dafür sein? Es sind mehrere Antworten denkbar: der Wunsch nach schneller Befriedigung der Erwartungen, der offensichtlich nicht zur beispielhaften Konstruiertheit der sonst außergewöhnlich differenzierten künstlerischen Erzählung beitrug; die „Fremdheit" des Werkes, gemessen an den Gewohnheiten der Leser oder die kultische „Beugung" eines Teils der Interpretationssprachen. Vermutlich bestimmt das diskursive *Zusammenspiel* dieser Faktoren die Rezeptionsweise der *Átkelés* bis heute.

Der Kanonisierungsstreit, der um das Buch entbrannte, hat viele Fragen der Márton-Rezeption aktualisiert und gleichzeitig auf die unterschiedlichen Perspektiven des Wettstreits der interpretierenden Sprachen hingewiesen. Eine dominierende Richtung der synchronen Rezeption bemühte sich, *Átkelés* durch Aufnahme in einen eher deklarativen Kanon in die Reihe der repräsentativen Prosaleistungen der achtziger Jahre *(Bevezetés a szépirodalomba; Emlékiratok könyve* [Einführung in die Belletristik von Péter Esterházy; Buch der Erinnerung von Péter Nádas]) zu erheben. Dabei argumentierte sie einerseits mit der Kontinuität der ästhetischen Erfahrung – die auch die eigene Legitimation des Interpreten prolongierte –, und andererseits mit der periodenbildenden Dis-

kontinuität dieser Erfahrung (was die Wichtigkeit des Werkes und seines Rezipienten gleichfalls herausstellte). Das Erkennen der Bedeutung ging allerdings nicht mit der Schaffung einer wirksamen Sinnkonstruktion einher, die die Umschreibung des Kanons hätte erzwingen können, denn die poetologische Gleichgültigkeit der autoritativen Abhandlungssprache, die mit hohen Ansprüchen auftrat, schuf eher einen Spielraum für die „außerliterarische" Allegorese. Es ist kein Zufall, daß durch die suggestive Affirmation Péter Balassas die „repräsentativen" Werke Péter Nádas' und László Márton aus – wie schon im Untertitel erwähnt – geschichtsphilosophischer und zeitkritischer Perspektive nebeneinander angeordnet werden, wobei übrigens eine vom Gesichtspunkt der Rhetoriken des Lesens aus über die Maßen zweifelhafte Parallelität enstand.[29] Zentrum der Argumentationsführung wurde, der in den Text gefaßten *eruditio* vor den Lesern Autorität zu verleihen, was notwendigerweise in eine narzistische Rhetorik der Interpreten mündete, die deren Bildung demonstrieren sollte.[30] All dies überlagerte die Leseerfahrung von *Átkelés* in einem solchen Maße, daß die dergestalte Rede über den Roman immer mehr aus der Diskursivität herausführte, und immer defensivere, kultischere Anlässe für „Äußerungen" über das Werk konstituierte.[31]

Die synchrone Rezeption hat also zur Kontextualisierung des Werkes von László Márton recht wenige literarische „Argumente" nutzbar gemacht. Es gab nur einen einzigen ernsthaften Versuch, *Átkelés* in einen „alternativen" Kanon aufzunehmen,[32] und es gibt eine einzige Rezeptionsweise, die versucht, unabhängig von den zeitgenössischen Deklarationen eine andere Art Rezeptionsstrategie anzubieten.[33] Ein Grund dafür könnten auch die Bedenken gewesen sein, die im Zusammenhang mit der Ausgestaltung, der Genießbarkeit des Werkes formuliert wurden, und die – von der (Zeitschriften)kritik bis zur Periodenanalyse[34] – eine wiederkehrende Lektüreerfahrung in der Rezeptionsgeschichte von *Átkelés* darstellen. Aufschlußreicher aber ist jene Variante, die das Dilemma des genießenden Textverstehens mit der Frage der im Text kodierten, möglichen Leserrollen verbindet. In ihrer Interpretation von *Tudatalatti megálló* hat Beáta Thomka auf die kulturelle Beliebigkeit der Redegestaltung, auf die „Gefahren" ihrer Esoterik für die Kommunikation aufmerksam gemacht: Márton „gestaltet seine Poetik ausgesprochen exzentrisch, ist außergewöhnlich empfänglich für sprachliche Kunststückchen, Stilimitationen, für Paraphrasen und Parodien, nimmt oft Anleihen in den Zeichensystemen, Emblemen und Verfahren der verschiedenen kulturgeschichtlichen Epochen. Die Konstruiertheit seiner Texte, auf die von der Mehrzahl seiner Kritiker mit Nachdruck hingewiesen wird, ist zweifelhaft eine zentrale Eigenheit dieser Erzählpraxis, besitzt aber nicht in jedem Fall bedingungslos wertschaffende Qualität. Mártons Bildung und besonders seine reiche sprachliche Invention reicht häufig nicht aus, seine Prosa selbst für eine kleinere Leserschicht kommunikativ oder durch ihre Rätsel-

haftigkeit und Kompliziertheit zu einem bleibenden intellektuellen (künstlerischen) Erlebnis zu machen."[35] Das Textgedächtnis per „Eruditionslisten" – das auch dort immer nur in seiner Partialität dargestellt ist – fruchtet, wie die Wirkungsgeschichte bezeugt, im System der ungarischen Literatur wenig. Die „eruditive" Rhetorik der Werke Mártons scheint das manchmal zu vergessen, so aber wird sie keinen Leser erschaffen können, wie sie ihn sich „vorstellt". Mit anderen Worten: mit der eigenen Monologizität macht sie die „Dialoghaftigkeit" des verstehenden Kunstgenusses unmöglich. Und dies um so mehr, je stärker sich der Erzählerkommentar, der die „Kodierungsmöglichkeiten" und die möglichen Rollen des Lesers zentralisiert oder reduziert, in Mártons Texten breitmacht.[36]

Zur wichtigsten Frage der Rezeption der Werke Mártons wird einerseits, wie sich das Bedingungssystem der Aktualisierbarkeit der Sprachen „hinter" dem Text entwickelt. Die „Aufwertung" der Lektüreformation, die die Interaktion zwischen den sprachlichen Welten des Alten und der synchronen Horizonte hervorhebt, kann offensichtlich der gemeinsamen Sinnstiftung neue Perspektiven eröffnen. Die Analyse von Mihály Szegedy-Maszák beispielsweise hob als wichtigste kanonbildende Kraft in *Átkelés* gerade die ästhetische Erfahrung der tiefen Kenntnis und sprachlichen Vermittlung der ungarischen literarischen Tradition hervor.[37]

Eine andere und gleichfalls nicht nebensächliche Frage ist, ob es bei Márton eine Chance auf eine so komplexe Organisation der künstlerischen Sprache gibt, daß sie jene Bedenken der Rezipienten zerstreut, die sich gezwungen sahen, einige Passagen seines Romans als *„philologisch* kompetente Addition kultureller Kodes", kurz: „als Kulturträger"[38] zu rezipieren und einige seiner Zeilen nicht als „manieristische" Rhetorik, sondern einfach als „Katachrese" zu qualifizieren.[39] Die – im Vergleich zu den früheren Werken – immer wieder zu beobachtende Auflockerung der stilistischen Substanz ist besonders problematisch, da sie im Kontext einer andererseits äußerst anspruchsvollen literarischen Form steht, die den überwiegenden Teil der kanonisierten Rezeptionsweisen hinsichtlich der Dissemination der Gattungsindizes, hinsichtlich der Vermischung der archaischen und zeitgenössischen sprachlichen Register und hinsichtlich der verweisenden Bedeutungsbildung weit „überholt" hat. Zumindest verweist darauf die „Diskussion" um diesen Roman, die auch die Selbstreflexion eines Teils der Interpretationssprachen erzwang und zeigte, wieviel die Komplexität der Interpretationsstrategien der Márton-Rezeption noch zu wünschen übrig läßt.[40] Ähnlich bürdet auch die literarische Gestaltung der sprachlich-phantastischen Imagination dem kanonisierten Autor, der darauf baut, daß seine Werke wiedergelesen werden, eine große Verantwortung auf. Denn nur auf einer hohen Stufe des Zusammenschaffens mit der Welt „öffnen" sich die Sprachen vergangener Zeiten, nur eine solche Literatur führt „zum Wert einer

freien und unabhängigen, immer neuen Interpretation der europäischen Kulturtradition."[41]

Eine eigene Variante der „Diffusität" der Verstehensweisen lieferte die Rezeptionsgeschichte von László Darvasis Erzählprosa, die nachträglich – ähnlich wie die Garaczi-Rezeption – durchaus als ein Kapitel des Kanonisierungswettstreites der Interpretationssprachen bezeichnet werden kann. Unter denen, die zu Beginn der neunziger Jahre debütierten, wurde den Schriften Darvasis von Seiten der Kritik gewiß die größte Aufmerksamkeit zuteil, in der synchronen Rezeption bildete sie eines der markantesten, „abgeschlossensten" Erwartungssysteme der Leser. Im Zentrum des letzteren stand ein „ideologisches" Kanonisierungsideal, das die „essayistische" bzw. die Zeitschriftenkritik von der Mitte der achtziger Jahre an ein Jahrzehnt lang bestimmt hatte. Die Wirkungsgeschichte der aufgestellten Konstruktion[42] „schneiderte" den literarischen Zuständen eine lineare Logik nach dem Überwindungsprinzip auf den Leib und machte die kanonisierenden Gesten von deren Erfüllung abhängig. Die so verstandene Interpretationsstrategie – „ergänzt" durch einige Elemente der spätmodernen Erwartungshaltung – „las" gewöhnlich die Rückkehr der ästhetischen Vermittlung der ganzheitlichen Organizität, der kontinuierlich-fabelartigen Verfahrensweise und der tragischen Seinsempfindung in Darvasis Werke hinein.[43] Man versuchte sogar, sie ins Zentrum eines sich mit Mühe bildenden „Gegenkanons" der disseminativen Prosa zu integrieren, die zu jener Zeit über einen Rezeptionsvorteil verfügte.[44] Die auf diese Weise aktiv gewordene Interpretationssprache konnte die Texte in ihren Horizont nur integrieren, wenn sie die Rezeptionsformel der als zentral angesehenen Fabelartigkeit bis ins letzte vereinfachte, oder, weg von der Literatur, „sakralisierte": „Die Fabel bietet Darvasi die Objektivität der Persönlichkeit. Und noch etwas: es muß nicht mehr mit Hilfe der ständigen Bereinigung der Erzählerposition um das Vertrauen des Lesers gekämpft werden, denn in ihrem eigenen mythischen Ursprung fragt, erklärt und versichert das Narrative nichts, es sagt nur einfach: so war es... (...) Mythos und Märchen erzählen von den Göttern, berichten vom Zusammentreffen der göttlichen und der menschlichen Welt. Nach Darvasis Erkenntnis kann dieses Zusammentreffen heute ausschließlich noch durch die Gnade des Narrativen geschehen. (...) Er geht hier zur Prosa über wie jemand, der endlich nach Hause findet. Die Tatsache, daß er Erzählungen schreiben kann, bedeutet, daß er entkommen ist."[45]

Es ist offensichtlich geworden, daß es keine Chance gibt, die Darvasi-Lektüre mit wirksamen Sinnkonstruktionen zu unterstützen, solange dieses automatisierte Schema seinen Platz nicht einer differenzierteren Rezeptionstheorie überläßt, einem Interpretationsvorschlag, der die Grammatik der Erzählungen auf einem komplexeren Niveau bildet. In dieser Hinsicht wurde die Erfahrung der Darvasi-Lektüre durch jene Analyse wieder offengelegt, die den

oben skizzierten Kontext der Fabelartigkeit in Zweifel zog. Die Studie von Tibor Bónus wertete nicht nur eine Rezeptionsweise ab, die auf ein von seiner Erzähltheit, Sprachlichkeit getrenntes und so verabsolutiertes Fabelgebilde vertraut,[46] sondern sie nahm auch die gleichfalls in den Diskurs gelangte *Mythologizität* in das als ihre eigene Sprache verstandene Traditionsgeschehen auf. Der Nachweis, daß die Texte der Bände *A portugálok* (Die Portugiesen, 1992) und *A veinhageni rózsabokrok* (Die Veinhagener Rosensträucher, 1993) mit der fragmentarisierenden, mythosschaffenden Poetik der Romantik in Verbindung gebracht werden können und daß ihr symbolischer Charakter als „Wiederaufführung" des christlichen Symbolsystems interpretierbar ist, implizierte die Kanonisierung der intertextuellen Rezeptionsweise. Nichtsdestoweniger ließ die Analyse eine Sinnkonstruktion entstehen, die auf dem Gleichgewicht zwischen welthafter Fiktionalisierung und textgemäßer Bedeutungskonstruktion beruhte und die, verstrickt in das Dilemma der Rezeptionskontinuität, auf einige Fragen der Textkonstruktion aufmerksam machte. Dabei blieben auch später Bedenken hinsichtlich des Problems, das aus der Rhetorik mit relativ geschlossenem Verweissystem und dem pointierenden Abschluß entstand, und das in einigen Fällen (z. B. den Kurzgeschichten, und besonders in den meisten Texten des Bandes *A Borgognoni-féle szomorúság* (Die Borgognonische Traurigkeit, 1994) den Kreis der im Text enthaltenen möglichen Leserrollen einschränkt bzw. diese automatisiert.[47]

Der Intertextualisierungsanspruch, der mit der Aktualisierung des Mythos und überhaupt mit der textartigen Beschaffenheit einhergeht, machte Darvasis Texte wieder „lesbar". Im Gegensatz dazu konnte sich das Zusammenspiel der Werke und der Interpretationssprachen, in deren Zentrum die „Fabel"metapher stand, von Anfang an nicht von der publizistisch interessierten Erzählform lösen. Eine solche literarische Reflexion erschöpft sich im Lob der fabulativen Neigung des Autors, und da die identifizierende „Wiederbildung" der Geschichten das Rezeptionsgebilde – milde gesagt – vereinfacht hatte, konnte nichts anderes folgen als im Zeichen der „Geburtshilfe" für die schon einmal „auf den rechten Weg zurückgekehrte" Literatur: Darvasis Mahnung.[48]

Zu einem wichtigen Korrektiv der Kanonisierung der Rezeptionsweise wurde jedoch der Aufsatz von László Szilasi,[49] der mit Erfolg darauf aufmerksam machte, daß es notwendig sei, die sogenannte „fabelzentrierte" Interpretationsstrategie „zu verrücken", obwohl ihre Argumentation für die „disseminativen" Vorgänge nicht in jeder Hinsicht überzeugend war. Der Grund dafür lag zum Teil im Bemühen des Interpreten, sich in jeder Hinsicht von den vorgängigen Verständnisformen zu lösen, und zwar mit dem Ziel, die Einheit des „identischen" Werkes zu bewahren.[50] Er bemerkte nicht, daß die integrativen Wirkungsmechanismen, die er deklarativ verurteilte, auch in seiner Rezeptionsweise präsent waren, obwohl er ihre Destruktion vollzogen hatte. Die Inter-

pretation der Novelle *Koller, a férj* [Koller, der Ehemann] zeigte deutlich, welche Rezeptionsvorgänge die Lektüre in die Richtung der Rhetorik des „Simulacrum", der „Dissemination" „hinlenken". Durch die Homogenisierung[51] der Erzählperspektive gelangt Szilasi zu einem „semantisierenden" Gebilde, das das Identifikationsmuster der (absoluten) „Narrationszentriertheit", das er zu Recht kritisiert, „zersprengt".

Die sachliche Interpretation von *A Borgognoni-féle szomorúság* machte deutlich, daß die „Lesbarkeit" Darvasis in vieler Hinsicht davon abhängt, ob die Formationen der „Fabelartigkeit" und der „Dissemination" in der Autor-Leser-Reflexion ihre zentrale Position verlieren. In dieser ästhetischen Darstellung wurde deutlich, daß auch Darvasi kein „primordialer" Erzähler sein kann, daß sein Zusammenwirken mit der Sprache von der Vorbestimmtheit durch die literarische Tradition bedingt ist, was einmal mehr deutlich macht, daß die sprachliche Zeitlichkeit unumgänglich ist. Obwohl die Texte des *Borgognoni*-Bandes nicht zu den Höhepunkten seines bisherigen Schaffens gehören, kann man sagen, daß die Fähigkeit, die Tradition „zu Wort kommen zu lassen", auch hier glücklich die „Richtung" ändert, in der sich Darvasis schöpferische Reflexionen bewegen.[52] Die Rezeptionsweisen der beiden Zyklen des Bandes ähneln sich insofern, als in beiden die Vorgänge des „Zerspielens" und der „Umordnung" von Präfigurationen eine große Rolle spielen. Das „Heraufbeschwören" zusammenhängender Wirkungsfunktionen und ihre narrative Relativierung,[53] die Poetik der Iterabilität der Gebilde sprengen aus der Perspektive der „disseminativen" Prosa in abgeschwächter Form dennoch den Rahmen der ererbten Erzählgrammatik, das Interesse an der semantischen Integration, denn sie gehen nicht mit der Vermischung der synchronen Register einher. Selbst der Platz, den die unreflektiert gebliebenen ästhetisch stilisierten „Passagen" in *Borgognoni* in der homogenen modalen Struktur einnehmen, kann die Geschmackswelt der Moderne um die damalige Zeitschrift Nyugat ausgesprochen aktivieren.[54] Darvasis Texte „lesen" stark die ästhetische Tradition, d. h. sie stützen sich stellenweise stark auf Rhetoriken des Lesens, die die tragische Einstellung generieren. Von hier aus betrachtet wird es immer interessanter, ironisierende Interpretationsstrategien ins Spiel zu bringen, die jenseits der spätmodernen Erwartungsstruktur angesiedelt sind. Die bedeutungsbildende Rolle des „hohen Tones", der das Textgedächtnis der ungarischen ästhetischen Moderne aktiviert (hier ist vor allem an die Erzählprosa des „frühen" Kosztolányi zu denken), wurde zuerst von Tibor Bónus problematisiert, vor allem aus der erzähltechnischen Perspektive des „Nicht-Zusammenpassens" der Erzählerstimmen.[55] Diese Frage, die sich als zentrales Problem der Darvasi-Rezeption (und *Wiederlektüre)* erwies, stellte sich bei Betrachtungen darüber, wie sich die Erwartungsstruktur des Lesers gliedert und wie die ästhetische Stilisiertheit kontextualisierbar ist. Die Betrachtung aus diesem Blickwinkel zog eine wir-

kungsgeschichtliche „Sichtung" der Texte nach sich: „die hochgradige Stilisiertheit ist (...) in der Rezeption auf ständige Kritik gestoßen, weil sie mit der Idee einer fabelzentrierten Narration, die also keine sprachlichen Referenzen in Bewegung setzt, nicht vereinbar ist. Der große ästhetische Erfolg der Novellen László Darvasis beruht auf dieser stilisierten, betonten Ästhetizität. Dabei ist die Erzählerstimme in einem entscheidenden Teil der Texte nicht in der Lage, ein Gegengewicht zu dem immer präsenten, ästhetisierenden Ton zu schaffen. Insofern birgt also die Mahnung der Kritik auch ein ästhetisches Urteil. Der Erfolg der Darvasi-Texte hängt also davon ab, wie sehr es gelingt, eine Komplexität der Erzählerstimmen, die in jedem Text als für die Erzählung verantwortlich gedacht werden, und dadurch einen der stilisierten Erzählweise angemessenen Kontext zu schaffen. Dieser Erwartung entsprechen neben einigen früheren Novellen auch die Texte des *Kleofás-képregény* [Kleofas-Bildroman]."[56]

Die momentanen Bedingungen der Darvasi-Rezeption zeigen, daß sie allmählich dem Wettstreit um die Kanonisierung der Rezeptionsweisen ausgesetzt ist. In den Texten des letzten Bandes scheint die Interpenetration der Verständnisformen stärkere Spuren hinterlassen zu haben als in den früheren. Die Interpretationsakte, die in den achtziger Jahren für die Novellen von Mészöly und Bodor aktuell waren, können durch eine freiere und komplexere Leseraktivität ergänzt bzw. abgelöst werden. Die Imitation der fiktiven Welthaftigkeit der deutschen (Früh-) Romantik, die „Zitatenwelt" der ungarischen ästhetischen Moderne werden bedeutend erweitert dadurch, daß sich Darvasis Sprachgebrauch an ein weiträumiges Traditionssystem der ungarischen Epik annähert. Um nun den bedeutendsten unter den sich öffnenden Intertexten zu nennen: die „Wiederaufführung" der Indizes des Krimis, einer repräsentativen Gattung der Moderne, war von Anfang an eine entscheidende Figur, aber in *A müttenheimi szörny különös históriája* [Die merkwürdige Geschichte der Bestie von Müttenheim] oder *A Zord Apa, avagy a Werner-lány hiteles története* [Der strenge Vater oder die glaubwürdige Geschichte der Werner-Tochter] ordnet die eklektische Erzählerstimme die intertextuelle Rhetorik des Lesens der modernen und postmodernen Detektivgeschichten mit hervorragender Stilsicherheit neu. So wird *Macskakő* [Kopfsteinpflaster, von Péter Lengyel], das der jüngsten ungarischen Epik angehört und als spätmoderne Deformation der metaphysischen Detektivgeschichte gelesen werden kann, von *A Zord Apa* jetzt in den Bereich der Mehrdeutigkeit „zurückversetzt", wobei die Geschichte von der Konfrontation mit den Wertidealen der Moderne der ästhetischen Empfindung wieder zugänglich wird und der Text deutlich macht, daß das Dasein *nicht ein einziges* arrangiertes Märchen ist.

Anmerkungen

1. Vgl. Bónus, Tibor: „A „Nincs alvás!" és a prózakritika" [„Nincs alvás!" und die Prosakritik]. In: *Jelenkor* 1/1996, 75–87.
2. Vgl. Kulcsár-Szabó, Zoltán: „Heidegger az oviban." (Garaczi László: Mintha élnél) [Heidegger im Kindergarten. (László Garaczi: Als lebtest du)]. In: *Jelenkor* 2/1996, 191–192.
3. „die atmosphärische Erscheinung des Lebensgefühls einer Generation, das man mit den Begriffen wie Gehemmtsein, Furcht, Wertverlust umreißen kann. (...) Dies ist die Attitüde eines Menschen, der sich gegen die Absurdität, gegen das Chaos der Welt und gegen die Einsamkeit der Persönlichkeit mangels anderer Mittel mit der Kraft des Humors und der Ironie zur Wehr setzt. (...) So sehr auch diese Grundeinstellung vom Gesichtspunkt der Zukunft unserer Literatur aus gefährlich scheint – denn sie kann dazu führen, daß die Radikalität, die die Negation verabsolutiert, zum Selbstzweck wird." Keresztury, Tibor: „Garaczi László: »Plasztik«." In: *Alföld* 1/1987, 82–83.
4. „Die Sprache ist hier allerdings oft die Mentalität, und die Mentalität ist das Thema: wie bei Salinger, wie in der amerikanischen Postmoderne." Doboss, Gyula: „Garaczi László? »Plasztik«." In: *Kortárs* 3/1987, 156.

   József Takáts bezeichnet die Welt Garaczis als „eklektische Eigenmythologie". Takáts, József: „Garaczi László: »A terület visszafoglalása a madaraktól«" [László Garaczi: Die Rückeroberung des Gebietes von den Vögeln]. In: *Harmadkor* 7, 88.

   Auf „neue Sensibilität" verweist eine Formulierung von Attila Simon: „frei von heroischen Posen, empfindsam, aufmerksam, solide und entschieden außenstehend (...) Diese Einstellung kann schon mit der künstlerischen Attitüde der neuen Sensibilität gleichgesetzt werden." Simon, Attila: „Sztepptáncos – kényszerzubbonyban" [Stepptänzer – in Zwangsjacke]. In: *Orpheus* 1/1991, 108.

   Die Vereinsamung der Sprache bedeutete in dieser Rezeptionsstrategie die Entfernung von einer Erzählform des Repräsentanzprinzips, die in dieser Zeit noch stark vertreten war. Es ist fraglich, ob die Poetik der auch bei Garaczi spürbaren „Revision" der kollektiven Rhetorik, die durch den populistischen Kanon ihre Gültigkeit behalten hatte, in jeder Hinsicht mit der Perspektive der „neuen Sensibilität" gleichgesetzt werden kann. Sicher ist jedoch, daß jene Lektüreformation, die Erlebnisse und Maximen einer Generation in die Texte „hineincodiert", kontinuierlich präsent ist.
5. Nach dem Erscheinen eines der bedeutendsten Kanonisierungsversuche der achtziger Jahre, des von Péter Balassa herausgegebene *Diptychons* (1988), war in der ungarischen Kritik ein eigenartiger vakuumähnlicher Zustand zu beobachten, dessen charakteristischstes Zeichen ein um den/die Kanon(es) entstehender Kult (Ottlik, Mészöly, Nádas, Esterházy usw.) war, einschließlich der Verhärtung im Zentrum und der Abriegelung an den Grenzen. Die Diskussion um die Garaczi-Rezeption in der Mitte der neunziger Jahre bedeutete eine wahre Wende („Säkularisierung" der Kulte, Relativierung der Grenzen des Kanons / der Kanones, Verlagerung ihrer Zentren). Wichtig für die Verbreitung/„Auffüllung" des Kanons war am Beginn des Jahrzehnts die Rezeptionsgeschichte der Romane *Sinistra körzet* [Schutzgebiet Sinistra] von Ádám Bodor und *Átkelés az üvegen* [Glasüberquerung] von László Márton.
6. Károlyi, Csaba (Hg.): *Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról* [Mit der Pinzette die Flamme. Studien über die neueste ungarische Literatur]. Budapest 1994.

Aufsätze, die sich ausführlicher mit László Garaczi beschäftigen: Rita Abody: A légy szeme. Bevezetés az „alternatív próza" olvasásába – Garaczi László műveiről. [Die Augen der Fliege. Einführung in die Lektüre der „alternativen Prosa" – zu den Werken László Garaczis]; László Szilasi: Hát az olvasó hová lett? [Wo ist nur der Leser geblieben?]; Zsolt Farkas: Ki beszél? Kukorelly, Szijj, Parti Nagy, Garaczi bizonyos szövegeiről. [Wer spricht? Über ausgewählte Texte von Kukorelly, Szijj, Parti Nagy und Garaczi); Péter Szirák: Folytonosság és változás a 80-as évek magyar prózájában [Kontiniutät und Wandel in der ungarischen Prosa der achtziger Jahre].

7. Babarczy, Eszter: „Nincs alvás!" [Es wird nicht geschlafen!]. In: *Nappali Ház* 1/1993; Károlyi, Csaba: „Beszéljünk Garacziról!" [Sprechen wir von Garaczi!]. In: *Jelenkor* 4/1993; Bán, Zoltán András: „Az üresség könyveiből" [Aus den Büchern der Leere]. In: *Holmi* 9/1993.
8. „Die Analyse der Interpretationsgeschichte von *Nincs alvás!* hat vor allem ans Licht gebracht, daß der eigentliche Sinn des Textverständnisses hier nicht darin besteht, dem Text hinzugefügte Sinnkonfigurationen aufzustellen, sondern vielmehr darin, den Spielraum der möglichen Interpretationsakte und die Bedingungen der Interpretierbarkeit des Textes aufzuzeigen. Mit anderen Worten: zu ergründen, infolge welcher Beschaffenheit ein Werk bestimmte Interpretationsstrategien gestattet oder ausschließt." Bónus a. a. O., 87.
9. Die Dissemination ist eine „Zerstreuung" der Schrift, die das Bedeutungsganze „sprengt". (Derrida, Jaques: *La dissémination.* Paris 1972. 349–445.); die Identität der Bedeutung mit sich selbst wird gebrochen. Erfahrung, die Einsicht, daß sich in der Bedeutung immer das Anderssein verbirgt, daß die Bedeutung unabänderlich mehrdeutig und unbestimmbar ist.
10. Vgl. Bónus a. a. O., 77–85.
Daran schließt sich die Formulierung von Zoltán Kulcsár-Szabó an: „Vielleicht könnte man zu urteilen wagen, daß sich die Garaczi-Lektüre für solche Strategien schwieriger gestaltet, die ständig referentielle Beziehungen zu fixieren versuchen, die einen zur Dechiffrierung auserkorenen hermeneutischen Code aufbrechen wollen, oder die die Schaffung des gesamten, organischen Werkes voraussetzen und dieses zum Dialogpartner der zweiten Lektüre machen wollen." Kulcsár-Szabó a. a. O., 189.

Aus der (die „Anpassungsfähigkeit" der Interpretationssprachen etwas überschätzenden) Perspektive von Zsolt Farkas: „die Interpretationen der vielen tragisierenden Ontotheologen, der verbannten Deuter, naiven Impressionisten und ihre Versuche, mit den Garaczi-Texten in einen Dialog zu treten, seit langem tot, sofern sie sich nicht der Kraft dieser Texte aussetzen, die gerade ihr Weltbild radikal hinterfragt und umstürzt." Farkas, Zsolt: „Kritikavita-kritika" [Kritikstreit-kritik] In: *Jelenkor* 4/1996, 381.

11. Ein Textausschnitt aus *Plastik:* „Kein Rechtsstaat kann sich den Leichtsinn klemmender Riegel erlauben, kein Rechtsstaat kann sich den Leichtsinn erlauben, daß auch nur ein einziger seiner Staatsbürger – Dilettant oder nicht – mit einer Lilie vor seinen geistigen Augen bis zum Hals in der Marmelade sitzt, ich nenne die Fäkalien Marmelade, um das Wort nicht so oft aussprechen zu müssen, zwar vermindert man das Problem, wenn man es ausspricht, und das trifft auch auf einen Rechtsstaat in gesteigertem Maße zu." und aus *Nincs alvás!:* „Es war einmal ein Liebespaar. Die Montághs und die Kaposis, zwei alte und ehrwürdige Familien, hatten unverzüglich miteinander Freundschaft geschlossen; die Großmütter tauschten Strickmuster aus, die Mütter Rezepte, die Schwager Börsennachrichten, die Vettern Lego und Überraschungseier." (Larion és Laura [Larion und Laura])

12. Jauss, Hans Robert: „Die literarische Postmoderne – Rückblick auf eine umstrittene Epochenschwelle." In: Ders.: *Wege des Verstehens.* München 1994, 328.

    Nincs alvás! kann wie eine Sammlung von „Märchen" gelesen werden, die von den Massenmedien integriert, verdreht und zertrümmert worden sind.

13. „Der Architext des Märchens bietet den Lesern einen Anhaltspunkt, darüber hinaus lenkt er kraftvoll den Spielraum ihrer Erwartungen hinsichtlich des Weltbezugs. Indem er wunderbaren, mythischen, imaginären und phantastischen Geschehnissen durch wahrheitsanaloge Elemente eine wirklichkeitsgleiche Gültigkeit verschafft, verleiht er den Textreferenzen einen eindeutig fiktiven Status. Das ist vor allem deshalb wichtig, weil das Denotat aller Komponenten der Textwelt entschieden durch die Sprache geschaffen wird." Bónus a. a. O., 88.

    „Garaczi (...) bemüht sich um die Aufgabe der Ordnungsprinzipien seines eigenen Textes und um die Umwandlung der Gattung in einen bloßen Text. Im allgemeinen kommen nur sehr reduzierte gattungsmarkierende Gesten vor bzw. ununterbrochene Anspielungen auf die Gattung des Märchens, was wiederum ein solch weiter Gattungsbezug ist, daß er in Wirklichkeit nur den Modalitätsrahmen des Erzähltseins setzt (bzw. wird – und auch das ist wieder eine postmoderne Geste – die Grenzlinie zwischen Fiktion und Realität relativiert, von Anfang an sinnlos gemacht)." Kulcsár-Szabó, Zoltán a. a. O., 192.

14. „Die Modalität und Vortragsweise des Märchens ermöglicht in ester Linie, daß die Wahrheitselemente der Fiktion nicht mit denen der Phantasie in Konflikt geraten. Denn die erinnerlichsten Stücke aus *Fancsikó és Pinta* [Fancsikó und Pinta] entstehen eben aus dem wechselnden Zusammenspiel von fiktiver Wahrscheinlichkeit und phantastischer Imagination." Kulcsár Szabó, Ernő: *Esterházy Péter.* Bratislava 1996, 25–26.

    Nincs alvás! bringt also die vergessenen oder unlesbar gewordenen Texte Esterházys aus der Zeit vor der Kanonisierung in die Gegenwart und macht sie „lesbar". Es ist ein Zeichen der gegenseitigen Bedingtheit der Rhetoriken des Lesens, daß die Rezeption der Texte von László Darvasi (der das erfolgreichste Debüt der neunziger Jahre für sich verbuchen kann und der hinsichtlich der „Rückkehr" zur „fabelartigen" Prosa als Erneuerer kanonisiert wird) zum Teil ebenfalls von einer Rekreation der kleinen epischen Formen – Märchen und Legende – gelenkt werden.

15. Vgl. Kulcsár-Szabó, Zoltán a. a. O., 191.
16. Bónus a. a. O., 89.
17. An dieser Stelle ist die Formulierung vielleicht ein wenig „irreführend": hier offenbart sich schwerlich etwas *über* etwas. Vielmehr „spricht" das Sein – dem entfesselten Pathos des Interpreten sei's verziehen.
18. „Auch Garaczis Roman zwingt nicht zur Lektürestrategie des Fragmentes, auch hier geht es nicht um die fragmentarische Ersetzung irgendeiner Art grand recit, Großroman, originale Persönlichkeit usw., auch nicht um diesbezügliche Reminiszenzen, sondern darum, daß – durch die Zergliederung von Gattungszentren – eine andere Art ästhetischer Wahrnehmung ermöglicht wird." Kulcsár-Szabó, Zoltán a. a. O., 195.
19. Vgl. Kulcsár Szabó, Ernő: „A nyelv mint alkotótárs. Nyelviség és tapasztalat újabb irodalmunkban." [Die Sprache als schöpferischer Partner. Sprachlichkeit und Erfahrung in der neueren ungarischen Literatur.] In: *Alföld* 7/1995, 73.
20. Sándor Radnóti, der in seiner Anlyse auf die Präsenz deutscher barocker „Stilmuster" aufmerksam gemacht hat, die manieristisches „Form- und Gedankengut" bewahren, erklärte die „Berechtigung" dieser dem ungarischen Leser weniger bekannten Poetik mit der

werkbildenden Idee der Enigmatik, mit dem Aufruf zur Allegorese: „Doch das Geheimnis dieser Nicht-Bekanntheit, des Kontextes, des Stilexperiments stimmt sehr mit seiner emblematischen, Rätsel aufgebenden, geheimnisvoll und gelehrt tuenden Natur überein." Sándor Radnóti: „A labirintus" [Das Labyrinth] In: Ders.: *Mi az, hogy beszélgetés?* [Was ist ein Gespräch?], Budapest 1988, 117.

21. Die topographischen, traditionsbezogenen und kulturellen Verweise, die auch in den Texten des ersten und zweiten Zyklus des Bandes vorhanden sind, ermöglichen die Konkretisierung *einer* sich bildenden Welt. Der Raum/die Zeit der weltartigen Imagination ist im ersten Falle eher im Deutschland (der Mitte) des 18. Jahrhunderts (Niedersachsen und Preußen) angesiedelt, im zweiten Fall mehr in Ungarn am Ende des 20. Jahrhunderts. Zugleich sind die Grenzen der Welten, die in den Text „hineingedacht" werden können, relativ; ihre deutliche Identifizerbarkeit wird durch die sprachliche Imagination unmöglich gemacht.
22. Márton, László: *A nagy-budapesti Rém-üldözés* [Groß-Budapester Schrecken-Jagd]. Budapest 1984, 325–326.
23. „Stellen Sie sich einen Menschen vor, einen Lautenspieler, – so beginnt das Poem – der mit seinem Lied wilde Tiere zähmte, Felsen zum Weinem brachte... kommt Ihnen das nicht irgendwie bekannt vor? Na sehen Sie, so sind die guten Poeme, irgendwie scheinen sie uns immer bekannt zu sein. Mit diesem Lautenspieler geschah es einmal – Entschuldigung, daß ich es so kurz fasse, aber ich habe nicht versprochen, das Poem selbst zu erzählen, sondern seinen Inhalt zusammenzufassen – geschah es einmal, daß er eine verlor, in die er verliebt war, denn diese Gewisse war aus einem gewissen Grund unwiederbringlich gestorben. Soll ich sagen, daß die angebetete Frau ins Gras gebissen hat, und weitererzählen? Der Haken ist nämlich gerade, daß es keine Frau war. Stellen Sie sich vor, es war auch kein Mann. Sondern eine Schlange. Eine schöne, anmutige kleine Schlange. Wie man eine Schlange lieben kann? Das ist eine verfängliche Frage. Man legt sie an den Busen, nährt sie dort... das pflegt übel zu enden. Na, und die Schlange hat weder Arme noch Beine, man kann mit ihr nicht Karten spielen, nicht einkaufen gehen, und überhaupt gilt die Mehrzahl der Rechte und Pflichten, die das Leben mit sich bringt, für sie nicht. All das macht sie nicht liebenswürdig. ‚Man kann auch nicht mit ihr schlafen!' fallen Sie mir ungeduldig ins Wort. ‚Doch? Wie meinen Sie? Sie kann das Maul weit aufmachen? Sehen Sie, man muß an die Einzelheiten denken'." Márton a. a. O., 302–303.
24. In der Allegorese Sándor Radnótis wird die Labyrinth-Metapher zur „Deutung" des Zentrums der Intention herangezogen: „Die Form und Idee des Labyrinths waren der tiefere Grund dafür, daß der Autor sich der manieristisch-barocken Tradition zuwandte." Radnóti a. a. O., 120.
25. Kulcsár Szabó, Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991* [Geschichte der ungarischen Literatur 1945–1991]. Budapest 1991, 168.
26. Ein Beispiel für eine starke „Überinterpretation" dieser Einsicht: „Die Wahrheit ist Fiktion und außer ihr – innen – ist nichts. (...) Aber was bleibt, wenn wir schon wissen, da diese Unterscheidungen keinen Sinn haben? *Vielleicht* die große und leere Stille und Reglosigkeit, die an die Mystiker erinnert, das Schweigen jenseits der Hoffnung" Balassa, Péter: „Belül tágasabb? Márton László: „Menedék" [Innen weiter? László Márton: Asyl] In: Ders.: *A látvány és a szavak* [Die Vision und die Wörter]. Budapest 1987, 207; 209.
27. Balassa a. a. O., 204.
28. In der Interpretation, die der linearen Logik der künstlerischen „Reifung", der präpotenten Monologizität der Lesererwartung und der – auch der interpretierten Sprache nicht fremden –

Rhetorik der Übersteigerung folgt: „Denn auch in diesen Schriften waren alle jene Verfahren, Fakultäten, Gliederungen und Motive versammelt, die wir in den reifen, großen Werken finden können. Seine Erudition, von unvorstellbarer Dimension und Tiefe, gefärbt von einem etwas bizarren Interesse, seine unbegrenzte sprachliche Erfindungsgabe, sein Hang zur Mythologie und zum Barock, zu semantischen Allotopen und Wortspielen, zu selbstzerstörerischen Konstruktionen und zu imaginären Raum-Zeit-Welten. Mit *Menedék* und *Tudatalatti megálló* überzeugte er wieder jedermann von seinen außergewöhnlichen Fähigkeiten, man könnte auch sagen, er weckte ständig wachsende Erwartungen – und das bedeutet natürlich, daß wir noch immer bekommen haben, was wir erwarteten." Csordás, Gábor: „Minden idő van, avagy az erudíció dicsérete" [Alle Zeit der Welt, oder Lob der Gelehrsamkeit]. In: *Jelenkor* 11/1992, 918.

29. Balassa, Péter: „A fal és az üveg. Egy 68 utáni regény és egy 89 utáni útirajz. Nádas Péter Emlékiratok könyve és Márton László Átkelés az üvegen című művéről" [Die Mauer und das Glas. Ein Roman nach 68 und eine Reisebeschreibung nach 89. „Buch der Erinnerung" von Péter Nádas und „Glasüberquerung" von László Márton]. In: *Holmi* 2/1993, 262–266.
30. „Mártons dichterische Phantasie wird von der Euridition gegliedert, und diese Gliederung ist in *Átkelés* stärker, reicher und farbiger als in den bisherigen Romanen." Csordás a. a. O., 919.

    „(...) spätmittelalterliche Apokalypse, niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts, barocke Allegorie, die Alchimie und Heilkunst des 16. Jahrhunderts, besonders die Anatomie, alte Erdkunde; Geographie und Kartographie; Stomatologie und Prothetik, Faune und Flora wie bei Bosch, allegorische philosophische Dichtung, Rhetorik und Poetik des 16. und 17. Jahrhunderts (genauer gesagt: der Streit zwischen den beiden), statt moderner bürgerlicher Philosophie wie bei Nádas das Auftreten von Descartes und Kant, Philosophen der frühen Neuzeit, in einer außergewöhnlichen Beschreibung eines Mittagessens, die Optik als führender Wissenschaftszweig im 17. Jahrhundert, die Thematisierung der Körper-Geist-Problematik (von Descartes zurück bis in die Scholastik), der Briefwechsel zwischen Cartesius und Königin Christine, die ungarische Literatur der Kuruzenzeit, die Memoirenliteratur des 17. Jahrhunderts, die Bekenntnisse Ferenc Rákóczis, der Fürst, der *Discours de la méthode* liest, bzw. die zeitlich nächste Referenz: die Novalis' Romanauffassung im Streit mit dem Bildungsroman Goethes: der romantische Traumroman, die Jenenser somnambule Betrachtung." Balassa a. a. O., 265.
31. Von wenigen Ausnahmen abgesehen spielten die „exponierten" Schriften, die Péter Balassa in dem Band *Üvegezés* [Glaserei, Budapest 1984] gesammelt hat, aus wirkungsgeschichtlicher Perspektive eine solche Rolle. Auf die Rezeption dieser Essay- und Studiensammlung werde ich noch eingehen.
32. Sándor Mészáros, der den starken differenzierenden Anspruch der Rezeptionsweise herausstellt, verweist *Átkelés* in einen großzügig umrissenen „neuen katastrophistischen" Kanon und impliziert, daß der Roman im Zeichen einer Rhetorik des Lesens steht, in der aus der zeitgleichen Prosa nur das Werk Esterházys und Nádas' fehlt. Ich füge hinzu: der Essayist hat die Möglichkeit einer solchen „Grammatik" der Lektüre zugleich ins Wanken gebracht. Vgl. Mészáros, Sándor: „A vég elhalasztása. Kitérők Márton László: Átkelés az üvegen című regényéről" [Aufschub des Endes. Bemerkungen zum Roman Glasüberquerung von László Márton]. In: *Csipesszel a lángot.* [Mit der Pinzette die Flamme]. Budapest 1994, 200–208.
33. Als eine solche ist die Kritik von Gergely Angyalosi zu betrachten, die Átkelés stark ironisch liest und als „Metaroman" der Prosaliteratur konfiguriert. Angyalosi, Gergely: „A »valóság«

csapdájában. Márton László: »Átkelés az üvegen«" [In der Falle der „Wahrheit". László Márton: Glasüberquerung]. In: *Nappali ház* 1/1993, 72–75.

34. „Und vermutlich ist das die auffälligste Schwäche des Werkes, seiner Manieriertheit: daß es in Material und Struktur spürbar machen will, was zu wiederholen ihm schon langweilig ist, das alles überflutende Chaos, das schwer ertragbare Gefühl der Relativität." Snée, Péter: „Márton László: »Átkelés az üvegen«" [László Márton: Glasüberquerung]. In: *Kortárs* 9/1992, 115.

    Angyalosi bezeichnet das Werk in seinem erwähnten Aufsatz als „grandiose Niederlage", weil es nicht in der Lage sei, „zum Monument seiner eigenen Niederlage, im weiteren Sinne der Niederlage der Prosaliteratur zu werden." Seine Argumentation ist jedoch deutlich spürbar auf Mártons ausgeklinktes Gespür für Proportionen gerichtet, er kritisiert, aus rezeptionsästhetischer Perspektive formuliert, die Überschätzung der „Belastbarkeit" des Lesers. Angyalosi a. a. O., 73–76.

    Mein Interpreten-Ich schloß sich damals dieser Meinung an, und zwar mit etwas überdimensionierter Schärfe: Vgl. Szirák, Péter: „A bizonytalanság szabadsága" [Die Freiheit der Unsicherheit]. In: Ders.: *Az Úr nem tud szaxofonozni* [Der Herr kann nicht Saxophon spielen]. Budapest 1995, 123.

35. Thomka, Beáta: „Torzkép vagy tükör? Márton László: »Tudatalatti megálló«" [Zerrbild oder Spiegel? László Márton: Haltestelle im Unterbewußtsein]. In: Dies.: *Áttetsző könyvtár* [Transparente Bibliothek]. Pécs 1993, 212.

36. Thomka, a. a. O., 214.

37. Die Hypothese des „Dialogs" mit der „jüngeren Vergangenheit", so unter anderem mit der ungarischen sürrealistischen Prosa, mit István Sötérs *Fellegjárás* [Wolkenlauf] (Vgl. Szegedy-Maszák, Mihály: Posztmodern könyv időszerű jóslattal. Márton László: „Átkelés az üvegen" [Postmodernes Buch mit zeitgenössischer Prophezeiung. László Márton: Glasüberquerung]. In: *Apollon* 1/1993, 172–173) kann aus dieser Perspektive auch durch andere intertextuelle Ansprüche, andere vorgängige Textwelten ergänzt werden, und so ist es vielleicht nicht übertrieben, auch das Lektüregebilde der Werke von Miklós Szentkuthy zu erwähnen, besonders aus dem Blickwinkel der polylogen Konkretisierung der Sprachwelt des Barock. Vgl. Tolcsvai Nagy, Gábor: „Szentkuthy és a nyelv" [Szentkuthy und die Sprache]. In: *Literatura* 2/1992, 150.

38. Oláh, Szabolcs: „Az elröppenő madárka. Üvegezés. Műhelytanulmányok Márton László »Átkelés az üvegen« című regényéről" [Das Vögelchen fliegt fort. Glaserei. Werkstattstudien über den Roman „Glasüberquerung" von László Márton]. In: *Alföld* 9/1995, 34–35.

39. Vgl. Bónus, Tibor: „Átlépés az üvegen. Üvegezés. – Műhelytanulmányok Márton László »Átkelés az üvegen« című regényéről" [Glasüberschreitung. Glaserei. Werkstattstudien über den Roman von László Márton]. In: *Jelenkor* 6/1995, 571.

40. Zur interpretativen „Differenzierung", die offensichtlich auch den „Kritikstreit" von 1996 generierte, siehe die zitierten Arbeiten von Tibor Bónus und Szabolcs Oláh.

41. Oláh, Szabolcs a. a. O., 37.

42. In seinem vielbeachteten Essay konstruierte Péter Balassa, indem er *Film* und *Megbocsátás* von Mészöly verglich, jenes zweigeteilte Rezeptionsschema, das die „narrationszentrierte" der „fabelzentrierten" Prosa gegenüberstellte. Und verallgemeinerte es zugleich zum „Paradigma": „Nicht zufällig ist Mészöly den analytischen Weg des *Films* nicht weitergegangen (offensichtlich ging es nicht weiter), sondern hat sich *erneut der fabelzentrierten Prosa zugewandt und die narrationszentrierte Prosa hinter sich gelassen.* (...) Um die

charakteristischen Merkmale des neuen Abschnittes zusammenzufassen: die Rückeroberung der Fabelzentriertheit, aber nicht im traditionellen Sinne, sondern im Sinne der Chaos-Konstruktion (...). Weiterhin wichtig ist, daß die bekannten Zeichen der sprachlichen Selbstspiegelung und Auflösung in den Hintergrund gedrängt und daß Stil und Narration *als* Thema zweitrangig werden." Balassa: *Észjárások és formák* [Mentalitäten und Formen]. Budapest 1985, 114–115. Dieses prosapoetisch wenig gegliederte System übte eine starke Wirkung auf die Annahme von *Sátántangó* [Satanstango] und *Macskakő* [Kopfsteinpflaster] aus und beeinflußte die zeitgleiche Garaczi- und besonders die Darvasi-Rezeption entscheidend. Entschieden, wenngleich wenig reflektiert wiederholt Csaba Károlyi die von dieser Konstruktion bestimmte Narrative in seinem Aufsatz, der Kanonisierungsanspruch erhebt; Károlyi: „»Új« és »legújabb«? Az 1986 utáni prózáról" [„Neu" und „am neusten"? Über die Prosa nach 1986]. In: *Jelenkor* 2/1994, 129–135.

József Takáts signalisiert Bedenken im Zusammenhang mit der Kontinuität des Schemas, revidiert es aber nicht: Takáts: „Rövidtörténet, 1986, posztmodern" [Kurzgeschichte, 1986, postmodern] In: Károlyi, Csaba (Hg.): *Csipesszel a lángot.* [Mit der Pinzette die Flamme]. Budapest 1994, 22.

43. 1993 habe, aus der heutigen Perspektive nicht unbegründet, auch ich der sich selbst stabilisierenden Strategie der postmodernen „tragisierenden" Erwartungsstruktur große Bedeutung für die Enstehungsgeschichte der Bodor- und Darvasi-Rezeption beigemessen. Vgl. Szirák, Péter: „A bizonytalanság szabadsága" [Die Freiheit der Unsicherheit]. In: Ders.: *Az Úr nem tud szaxofonozni* [Der Herr kann nicht Saxophon spielen]. Budapest 1995, 125–126.
44. „Die Anerkennung im Zusammenhang mit der Darvasi-Erzählung stützte sich auf Strategien, in denen die alternative Möglichkeit, die präferierte Konkurrenz zur Textileteratur die sich nicht auf sprachliche Entitäten stützende Literatur sein kann." Palkó, Gábor: „A »Darvasi-történet«. Darvasi László: »A Kleofás-képregény«" [Die „Darvasi-Geschichte". László Darvasi: Der Kleofas-Bildroman]. In: *Alföld* 11/1986, 83.
45. Mikola, Gyöngyi: „A történet rehabilitálása. Darvasi Lászlóról" [Die Rehabilitation der Fabel. Über László Darvasi]. In: Károlyi, Csaba (Hg.): *Csipesszel a lángot.* [Mit der Pinzette die Flamme]. Budapest 1994, 211. Die Rhetorik der „Transzendierung" der Sprache und das Methodenbewußtsein halten die Bedeutungsbildung innerhalb des „mythisch-sakralen" Horizontes, deshalb nimmt die Verfasserin nicht wahr, wie ihre „fabelzentrierte" Konstruktion von ihrer eigenen Motivsuche untergraben wird. Aus der Perspektive der intertextualisierenden und psychoanalytischen Rezeptionsweise werden gerade diese nicht reflektierten Gebilde (Mythologem, Archetopos, ödipale Situation, Transgression usw.) aufgewertet. Vgl. Mikola a. a. O., 213–214.
46. „Meiner Meinung nach sind die Bezeichnungen ‚Rückkehr zur Fabel' und ‚Rehabilitation der Fabel' zur erfolgreichen Annäherung an diese Erscheinung nicht recht geeignet. Ich denke, hinsichtlich der Erzähl*weise* und des *Verhältnisses* des Erzählers zur Fabel liegt die Betonung bei Darvasi nicht mehr auf der Artikulierbarkeit, sondern auf den (poetischen und weltbildlichen) *Konsequenzen* des Erzählens." Bónus,Tibor: „Mítoszok árnyékában. (Darvasi László prózájáról)" [Im Schatten von Mythen. Über die Prosa László Darvasis]. In: *Alföld* 9/1994, 50–51.
47. Eine ähnliche Befürchtung formulierte Márton Szilágyi, als er in seinen Ausführungen über die „Übernahme" der Schlußmuster der ungarischen Feuilletonnovelle darauf hinwies, daß durch die häufigen pointierenden Abschlüsse das „ständig zu erwartenden Unerwartete"

automatisiert werde. Szilágyi, Márton: „A pusztulás nyomai." (Darvasi László prózájáról) [Spuren des Untergangs. Über die Prosa László Darvasis]. In: Ders.: *Kritikai berek* [Hain der Kritik]. Budapest 1995, 152. Das Interesse des Lesers versiegt vermutlich, weil ambiguierende Umfunktionierung der Abschlüsse ausbleibt.

48. Auch aus der Perspektive einiger differenzierter, von Intertextualität strotzender Texte des *Kleofás-képregény* [Kleofas-Bildroman, 1995] spricht, Péter Balassa zufolge, die Vereinfachung und übertriebene Präsenz des Traditionsgeschehens: „Diese kritische Naivität ist doch keine Rückkehr zur Erzählweise des 19. Jahrhunderts, sondern in ihrer kindlichen Evidenz ist all das vorhanden, was seit Kosztolányi in der ungarischen Literatur geschehen ist." Und der nun folgende „Einspruch" zwingt die Selbstreflexion von Autor und Leser in enge ideologische (narzistische) Schranken: „wenn er hier eine außergewöhnliche Begabung vorgaukelt, daß er nämlich über alle Maßen gut erzählen könne, wenn er vorgaukelt, daß man seine Werke problemlos genießen, ja sogar auskosten könne, dann ist es freilich möglich, dann ist es zu fordern, ja geradezu unumgänglich, daß er über all das die Oberhand gewinnt. (...) Sieh her, Laci, hier erzählt jemand sehr gut. Sieh dich vor, Laci, sage ich voller Sympathie und Achtung." Vgl. Balassa, Péter: „Darvasi és Borgognoni. Bemutatás" [Darvasi und Borgognoni. Vorstellung]. In: *Jelenkor* 1/1995, 85–87.

49. Szilasi, László: „Jánoskám, egyetlenem – mégis oly sokféle. Darvasi-trilógia, ráadással" [Jánoska mein einziger – und dennoch so vielfältig. Darvasi-Trilogie mit Zugabe]. In: *Nappali ház* 2/1995, 85–93.

50. „Die *einförmige* Lektüre, wie auch immer sie geartet ist, macht sowohl den Text als auch den Leser arm. Und das tut, meine ich, keinem von den beiden gut." Szilasi, László a. a. O., 86.

„Der niedergeschriebene Text hat sich inzwischen nicht geändert, nur die Art, wie er gelesen wird: nicht mehr der Autor ist es, der die Fabel vorantreibt, sondern die Leser – die über dieses Vorantreiben dann vom Autor Rechenschaft verlangen – ist denn das nicht eigenartig?" Szilasi, László a. a. O., 88.

Wie werden sei ärmer: beide gleichzeitig oder jeder für sich? Wie ist das Verhältnis zwischen Text, Leser und Lesart? Wie sind sie einander ausgeliefert? Wie kann der „niedergeschriebene Text" für sich existieren? Ist est nicht der Leser, der liest? Wenn er liest, treibt er dann seine Sehnsüchte voran und zerliest so den *ursprünglich* guten Text?

51. Die Wertung der Ereignisse ist eine Frage der Perspektive: Tante Viola hat offensichtlich ein anderes Verhältnis zu den Geschehnissen als Koller, Koller ein anderes als Kenyeres, wieder ein anderes der Erzähler, der „implizite Autor", und was am wichtigsten ist: der Leser hat ganz sicher ein anderes Verhältnis zu ihnen. Besser gesagt: der Leser, der seine eigene Perspektive nicht zugunsten der einzelnen Perspektiven aufgibt, der sich aber bemüht, das Zusammenspiel der Perspektiven im Iserschen Sinne zu konstruieren. Szilasis Interpretationsmodus verlangt hier eine ähnliche Formel wie in denjenigen seiner Schriften, die Tibor Bónus zum Gegenstand seiner Kritik gemacht hat. (siehe dazu Bónus, Tibor: „A »Nincs alvás!« és a prózakritika" [„Nincs alvás" und die Prosakritik]. In: *Jelenkor* 1/1996, 85–86.

Zur Kritik der Zufälligkeit der Bedeutunggebung, die in der Interpretation von *Koller, a férj* [Koller, der Ehemann] realisiert wird, siehe: H. Nagy, Péter: „Redundanciák retorikája." (Darvasi László: „A Borgognoni-féle szomorúság") [Rhetorik der Redundanzen. László Darvasi: Die Borgognoni'sche Traurigkeit]. In: *Tiszatáj* 4/1996, 82.

52. In der geglückteren Erzählbänden (*A veinhageni rózsabokrok* [Die Veinhagener Rosensträucher] und *A Kleofás-képregény* [Der Kleofas-Bildroman]) impliziert die Komplexität

der Texte Darvasis eine viel gegliedertere Rhetorik des Lesens als die, die er in seinen Interviews, in seinen Selbstdarstellungen skizziert. Man kann sagen, daß, im Gegensatz zu Esterházy oder Garaczi, die Differenz zwischen der *Maske* des Autors und dem Implikat der Texte denkbar groß ist. Erstere „spielt" die kanonisierte (differenzierte) Rezeptionsweise gegen die Fiktion der Journalistenrolle vom Anfang des Jahrhunderts „aus", und es ist kein Zufall, daß die Feuilletonnovellen, die unter dem Pseudonym Ernő Szív erschienen *(A vonal alatt* [Unter dem Strich], 1994) das besondere Interesse der spätmodernen Verstehensweise fanden, denn in ihnen „öffnet sich der ästhetische Horizont der Literaturinterpretation" (Mészáros, Sándor: „Darvasi (műfaj)váltásai" [Darvasis (Gattungs)wechsel]. In: *Nappali ház* 2/1995, 82), und zwar verbunden mit der restitutiven Sehnsucht nach der „Besiegbarkeit" der Zeit. Deshalb konnte in der Argumentation einiger kaum als distanzierte Analysen zu bezeichnender Texte die oben skizzierte „Selbstanalyse" des Autors eine recht große Bedeutung erlangen. Vgl. Bombitz, Attila: „A történet folytatása. (Darvasi László históriáiról, legendáiról, képregényeiről, és ami még hozzá tartozik)" [Die Fortführung der Fabel. (Über die Historien, Legenden, Bildromane von László Darvasi, und was noch dazu gehört]. In: *Tiszatáj* 1/1997, 86–93.

53. „durch die vorgetragene Ereigniskette wird eine bislang stabil geglaubte Zeichenrelation neu interpretiert, rekontextualisiert, denn die Kohärenz der Bezeichnung und der Rede über sie (des Bezeichnenden und des Bezeichneten) wird aufgelöst – damit wird die integrative Funktion des Titels in Anführungszeichen gesetzt, und zugleich werden die Abweichungen von den fertig übernommenen Narrativen, die Entfernungen und Brisuren, legitimiert." H. Nagy, Péter a. a. O., 82.
54. Dazu zählen die Textpartien, die sich in die „Lücken" der metonymischen Struktur einfügen: „Der Gehorsam sprach bei ihnen zur Erde und neigte sich den Himmel." „Nun aber gleicht das Erbarmen dem Grundwasser." (*Exhumálás* [Exhumierung]), und die auch als „Kumulation" ästhetischer Muster erscheinen: „Géza Koller, der einsame, verbitterte, humorlose Mann mit dünnem Haar, korrigierte gerade Klassenarbeiten. Er starrte Tante Viola an, als stände Bálint Balassi [ungarischer Dichter des 16. Jahrhunderts; Anm. d. Übers.] persönlich vor ihm, gerade unter den Mauern Esztergoms hervorgekommen, (...) einst mochten hier Kleinbürger, früh kahl gewordene Beamte und Kassiererehefrauen geträumt haben (...) Ein verlegene, unangenehme Stille machte sich zwischen ihnen breit." *(Koller, a férj* [Koller, der Ehemann]) „Unschuld, wiederholte der Blinde, und plötzlich wurde sein Gesicht so tief, wie wenn ein fremder Stein frühmorgens ins Wasser geworfen wird. (...) Als zöge er an einem hängengebliebenen Eimer, den er zuvor der vergeblichen Tiefe eines Brunnens anvertraut hatte. (...) Als kennte er die joviale Zuvorkommenheit der uniformierten Kontoristen, die Ruhe der Kunden, das Kratzen der Federn, die Bittgesuche schreiben, die rücksichtsvolle Stille des Wartens, die auf die Person zugeschnittene Hoffnung beim Öffnen der Tür seit langem" (*Sipos, a jós* [Sipos, der Seher]).
55. „Darvasis Erzähler sprechen manchmal in zu gewählten Sätzen, die wir ihnen aufgrund ihres bisherigen Sprachgebrauchs (konstruierte, aber dennoch der Alltagssprache ähnliche Rede) nur schwer als ihre eigenen abnehmen können. Diese Stilbrüche haben oft auch eine poetische Funktion: Indem sie den Rezipienten aus der Verfolgung der primären Bedeutungsebene der Erzählung kippen, lenken sie die Interpretation auf ein metaphorisches, zuweilen sogar metaphysisches Niveau." Bónus a. a. O., 48.
56. Palkó, Gábor a. a. O., 85.

DIE ENTWICKLUNG DER TSCHECHISCHEN HUNGAROLOGIE

RICHARD PRAŽÁK

Masaryk-Universität, Brünn,
Tschechische Republik

Die Entstehung der christlichen Staaten in Mitteleuropa im 10–11. Jahrhunderts ermöglichte nicht nur eine engere Bindung an die Kultur und das Staattum des christlichen Westens, sondern trug auch zu der gegenseitigen Annäherung dieser Staaten bei. Statt näher auf die geschichtliche Situation einzugehen, möchte ich mich hier darauf beschränken, die wichtigsten Etappen der tschechisch-ungarischen Kontaktaufnahme und der gegenseitigen Anerkennung auf dem Gebiet der Kultur aufzuzeigen. Es sind dies die Mission der hlg. Adalberts und seiner Schüler in Ungarn an der Wende des 10. und 11. Jahrhunderts, die Berührungspunkte in den ältesten böhmischen und ungarischen Legenden und Chroniken vom 10. bis zum 14. Jahrhunderts, die Ankunft ungarischer Studenten an der Karl-Universität von Prag, namentlich von der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an, die Entstehung der ungarischen hussitischen Bibel in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Beziehungen der tschechischen und ungarischen Humanisten von der Zeit der Könige Georg Podjebrad und Mathias Corvinus bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, die Kontakte des Barocks bis zum Beginn der Aufklärung, den Aufenthalt von Jan Amos Komenský (Comenius) zwischen 1650 und 1654 in Ungarn mitinbegriffen.

Die ersten wissenschaftlichen Nachrichten über finno-ugrische Völker und Sprachen erhielten die Tschechen aus der Moskauer Chronik von Alexander Guagnin, welche in der Übersetzung aus dem Lateinischen des aus Vysoké Mýto stammenden Matouš Hosius in tschechisher Sprache von dem namhaften humanistischen Verleger Daniel Adam aus Veleslavín 1590 in Prag herausgegeben wurde. Diesem Buch schließt sich ein Teil der Erklärungen von Herberstein an, die in Gänze 1549 in Wien erschienen *(Rerum Moscovitarum commentarii,* Vindobonae 1549). Die Verwandtschaft der Ungarn und der Finnen wird zum erstenmal von Comenius erwähnt, und zwar in dem 2. Band seines 1657 in Amsterdam erschienen Werkes, *Opera didactica omnia.* Hier auf

Hungarian Studies 13/2 (1998/99)
0236-6568/99/$ 5.00 © 99 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

der Seite 113 schreibt er: „Sind sane linguae, quae voculas ejusmodi non praeponunt, sed postponunt, ut hungarica et finnica ex europaeis... (Es gibt Sprachen die keine Präposition aber Postpositionen gebrauchen, wie unter den europäischen Sprachen das Ungarische und das Finnische...") In seiner „Novissima linguarum methodus" betitelten Abhandlung (*Opera didactica omnia,* tomus I, pars II, caput III, p. 29) zählt Comenius die Bedeutungen des Wortes „fej" (Kopf) in der europäischen Sprachen auf und erwähnt, neben dem ungarische „fő" (Haupt) auch das finnische Wort „pää". Er weist auf die typische finnisch-ungarische „p"-„f" Lautverschiebung hin. Zur selben Zeit wird dieses Phänomen auch vom deutschen Gelehrten Martin Fogel erwähnt.

Die Bemerkung zu von Comenius bezüglich der finnisch-ungarischen Verwandtschaft sind in Böhmen von Josef Dobrovský, der bedeutendsten Persönlichkeit der tschechischen Aufklärung wissenschaftlich systematisiert worden. Es war Dobrovský der auf tschechischem Boden die Geschichtswissenschaft und die Philologie auf wissenschaftlicher Ebene miteinander in Verbindung gebracht hat. Die grundlegende Bedeutung seiner Tätigkeit, seine Verdienste in der Gründung der tschechischen Hungarologie und Finnougristik habe ich in meinem 1967 in Brno erschienen Buch, *Josef Dobrovský als Hungarist und Finno-Ugrist* untersucht. Seine großangelegte Konzeption, mittels welcher er die finno-ugrischen Sprachen im allgemeinen Sprachsystem untergebracht hat, schuf die wissenschaftliche Grundlagen der tschechischen Hungarologie.

Über Dobrovskýs ungarische Kontakte erfahren wir vor allem durch den im – von Ungarn bewohnte – Teil Ungarns lebenden Slovaken Juraj Ribay und den Kreis seiner mit Dobrovský ebenfalls eng verbundenen tschechischen Korrespondenten, wie Václav Fortunát Durych, Jan Petr Cerroni, Jan Bohumír Dlabač u. a. Außer Ribay und seinen tschechischen Freunden gehören auch der Tscheche Zlobický und der Slovene Kopitar, der Pole Bandtke und weitere hierher. Unter den ungarischen Gelehrten unterhielten Miklós Jankovich, János Keresztély Engel und Ferenc Széchényi, der bekannte Mäzen der ungarischen Wissenschaft gute Beziehungen zu Dobrovský. In seinen an sie gerichteten Briefen beschäftigt er sich mit der Lösung von historischen und sprachlichen Fragen; die wichtigsten von diesen sind vielleicht die Ausdehnung des Gebietes des großmährischen Reiches (in dem Streit zwischen Sklenár und Salagius stand Dobrovský auf der Seite von Salagius), der geschichtliche Hintergund der ungarischen Lehnwörter (vor allem aus dem Slawischen), die ungarisch-slawischen lexikalischen Zusammenhänge in der Interpretation der Ortsnamenkunde, usw.

Was die etymologischen Fragen betrifft, hielt sich Dobrovský an das grammatische System der Sprache, welches er als Produkt der historischen Entwicklung und als den sichersten Korrektor jedwelcher philologischen Spekulation betrachtete, wobei er z. B. der Übereinstimmung der Bedeutung und der lautlichen Form der Wörter nur dann Wichtigkeit zumaß, wenn es sich um

Fürwörter, Zahlwörter und zum Grundwortschatz gehörende Zeitwörter, und die Benennung menschlicher Körperteile oder ähnliches handelte, wie es dem Geist der modernen Sprachwissenschaft entspricht.

Außer Jankovich, Engel und Széchényi, nahm Dobrovský auch Fühlung mit einer Gruppe älterer Forscher auf, die von einem der Frage der Nationalität gegenüber völlig gleichgültigen ungarischen Patriotismus durchdrungen waren, wie Johann Georg Schwandtner, Márton Kovachich, Dániel Cornides, István Katona. Dobrovský teilte ihren Standpunkt und verwarf aus der Sicht der Aufklärung z. B. den Nationalismus von Engel. Dobrovský interessierte sich laufend für die ungarischen wissenschaftlichen Leistungen, wandte sich oft mit Fragen and die ungarischen Gelehrten oder spornte sie mit interessanten Ideen zur Arbeit an. Wichtig waren sein Beitrag zu der Diskussion über den Ursprung des Wortes „tót" (Slowake) und der Herkunft der ungarischen hydrographischen Ausdrücke; in einer für die Ungarische Gesellschaft für die Pflege der Sprache in Siebenbürgen geschriebener Abhandlung, welche nicht auf uns gekommen ist, betont er die Bedeutung der türkisch-ungarischen sprachlichen Zusammenhänge. Engels historische Arbeiten kritisierte er aus philologischer Sicht (Engel übernahm von Dobrovský z. B. die Unterstreichung der Wichtigkeit der Wörter von türkischem und slawischem Ursprung in der ungarischen Sprache).

Dobrovskýs Rolle als Anreger in der Erarbeitung der ungarisch-slawischen sprachlichen Zusammenhänge ist unbestreitbar; seine Ansichten übten eine nachhaltende Wirkung auf ungarische Sprachgelehrten, wie István Sándor und Sámuel Gyarmathi und auf den ungarischen Historiker János Keresztély Engel aus. István Sándor, Sámuel Gyarmathi und Pál Beregszászi Nagy waren die bedeutendsten ungarischen Gelehrten an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, die, gestützt auf die Verfasser von böhmischen Grammatiken des 18. Jahrhunderts, auf das 1786 herausgegebene vergleichende Wörterbuch von Pallas und auf Dobrovskýs Ansichten die Wörter von slawischem Ursprung in der ungarischen Sprache gründlich studierten. Mit demselben Gegenstand beschäftigten sich dem Wunsche Dobrovskýs gemäß die Slowaken Juraj Ribay und Štefan Leška, der Verfasser des Werkes *Elenchus vocabulorum Europaeorum imprimis slavicorum magyarico usus,* Budae 1825.

Zahlreiche hungarologische Einzelfragen wurden so von seinen Zeitgenossen und Mitarbeitern behandelt, – die lexikalischen Zusammenhänge der ungarischen Sprache von Štefan Leška und Juraj Ribay, die Syntax und die Stilistik der ungarischen Sprache von dem Ungarn Anton Gubernáth. Es gereicht Dobrovský zum Verdienst, daß er die tschechische Hungarologie und Finno-Ugristik mit einer gut durchdachten wissenschaftlichen Methode untermauerte. Er ging von der Analyse der grammatischen Struktur der Sprache aus, und nannte die sprachgeschichtliche Forschung ein grundlegendes Kriterium der Aufdeckung von lexikalischen-etymologischen Zusammenhängen. Insofern ist die Geburt der

Hungarologie als Wissenschaft eng mit dem Namen und der Tätigkeit von Josef Dobrovský verknüpft.

Die organisatorischen Rahmen der hungarologischen Forschungen im Böhmen des 19. Jahrhunderts wurden vom österreichischen Minister Graf Leo Thun geschaffen, der an der Prager Karl-Universität den ungarischen Lehrstuhl zustande brachte. Leiter des Lehrstuhles war Szende Riedl aus Banská Bystrica (Besztercebánya), der zwischen 1854 und 1860 hier ungarische Sprache und Literatur unterrichtete, und nicht aufhörte die Wichtigkeit der Übersetzungen zu betonen. In einer Vorlesungsserie des Jahres 1855–1856 soll er die ungarische und die finnische Sprache verglichen und der zeitgenössischen ungarischen Literatur die größte Aufmerksamkeit gewidmet haben. Er gewann der Sache der Übersetzung viele begabte tschechische Übersetzer. Unter seinen Schülern waren so bekannte Namen wie Adolf Müller, Vlastimila Růžičková und andere. Mit Übersetzungen unterstützte er auch die Übersetzertätigkeit des hervorragenden tschechischen Dichters Jan Neruda, der Riedls Hilfe auch bei der Übersetzung einiger großer Gedichte von Petőfi und Vörösmarty in Anspruch nahm. (Neruda übertrug ins Tschechische z. B. *Szózat* (Ansprache) von Vörösmarty und *Egy gondolat bánt engemet* (Ein Gedanke quält mich) von Petőfi. Von besonderer Bedeutung war ein Band von Petőfis ausgewählten Gedichten, den der radikale Demokrat Karel Tůma mit der Hilfe von František Brábek 1871 in Prag herausbrachte. Brábek wurde 1883 Lektor für ungarische Sprache und Literatur an der Prager Universität und versah auch den Unterricht der ungarischen Sprache, der nach dem Abgang von Riedl an der Philologischen Fakultät unterbrochen war. Bereits 1875 schrieb er auf tschechisch eine ungarische Grammatik *Mluvnice jazyka maďarského* (Die Grammatik der ungarischen Sprache), Praha 1875, und gab später auch einige ungarisch-tschechische und tschechisch-ungarische Wörterbücher heraus. Sie schöpfen viel aus der Umgangssprache, enthalten aber auch zahlreiche veraltete Wörter. Brábek besaß nicht immer genügend den philologischen Sinn, so daß es in seinem Wörterbuch mehr als ein „Kuriosum" gibt, dessen Bedeutung selbst für die Tschechen unklar ist.

Unvergängliche Verdienste erwarb er sich hingegen auf dem Gebiet der Übersetzung der ungarischen Literatur ins Tschechische. Er übersetzte den berühmten Roman von József Eötvös, *A falu jegyzője* (Der Notar des Dorfes, 1885) und lieferte seinem Freund, dem namhaften Dichter Jaroslav Vrchlický Rohübersetzungen ausgewählter Gedichte von Petőfi (*Nové překlady básní Alexandra Petőfiho,* Praha 1907, 1912), außerdem übersetzte er das weltbekannte Drama *Az ember tragédiája* (Die Tragödie des Menschen, Tragédie člověka, Praha 1892) von Imre Madách (neue Ausgabe Praha 1904). Dank der Petőfi-Übersetzungen lernte man Vrchlickýs Namen auch in Ungarn kennen, und auf Brábeks Vorschlag wurde er zum ausländischen Mitglied der Kisfaludy und der Petőfi Gesellschaft gewählt. In der 90er Jahren des 19. Jahrhunderts trat

Gustav Narcis Mayerhoffer, der berühmteste tschechische Übersetzer der Werke von Mór Jókai seine Laufbahn an. Sándor Bródy war es, der ihn im Laufe eines gemeinsamen Aufenthalts in Terezin für die ungarische Literatur gewann. Während seiner 40jährigen Tätigkeit übersetzte Mayerhoffer an die 70 Romane von Jókai ins Tschechische, und darüber hinaus noch Werke von Kálmán Mikszáth, Ferenc Herczeg, Jenő Heltai und anderen.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann sich in Brno ein anderes Zentrum für Hungarologie herauszubilden. Eduard Vodnařík, Beamter des dortigen mährisch-schlesischen Guberniums veröffentlichte hier die erste tschechische Grammatik der ungarischen Sprache (*Mluvnice jazyka maďarského,* Brno 1867). Vodnařík war 1837 im mährischen Pačlavice geboren und übersetzte vieles Werk von Miklós Jósika und Mór Jókai. Wie Karel Adámek gehörte auch er zum Kreis der Olmützer Zeitschrift *Hvězda* (Stern). Karel Adámek, tschechischer Politiker und Historiker, ist der Verfasser zahlreicher Bücher und Abhandlungen über Ungarn (*Základy vývoje Maďarův,* Praha 1879, *Uhry a Rakousko,* Brno 1891, *Upomínky z Uher,* Praha 1909). Geboren 1840 im böhmischen Hlinsko wurde er früh Mitarbeiter der Zeitschrift *Hvězda.* Hier erschien 1860–61 eine der besten Abhandlungen, die die zeitgenössische ungarische Geschichte betrifft. Er beschreibt bis in die Einzelheiten die Entwicklung des Landes im Zeitalter der Reformen und verfolgt das wissenschaftliche und kulturelle Leben bis zum Tode von István Széchenyi. František Škorpík, der erste tschechische Biograph von István Széchenyi stammte ebenfalls aus Mähren. Die vielfältigen tschechischen Beziehungen seiner Familie blieben wahrscheinlich nicht ohne Einfluß auf den jungen Széchenyi, der in der Zeit der napoleonischen Kriege, zwischen 1810 und 1813, seine Militärdienst auf tschechischem Boden absolvierte. In Prag konnte er aus den Kreisen der böhmischen Aristokratie eine große Anzahl von Bekannten und Verwandten besuchen, u. a. die Familien Sternberg, Chotek und Clam-Gallas. Am besten fühlte er sich jedoch im Prager Schwarzenberg-Palais, wo er sich auch während seiner Krankheit aufhielt, da ihm eine viel bessere ärztliche Behandlung zuteil wurde als in der wenig freundlichen Kaserne.

Nach Kriegsende bat Széchenyi um drei Jahre Urlaub aus dem Militärdienst und während dieser Zeit fuhr er oft nach Wien, wo er auch Mitglieder des böhmischen Adels traf. In seinem Tagebuch zeugen viele Eintragungen von seinen späteren Reisen in Böhmen und Mähren. Interessant ist besonders jene vom 18. Juni 1828, in der er seine Begegnung mit Sophie Esterházy in Hustopeče (Auspitz) bei Brno erwähnt, und damit im Zusammenhang beachtenswerte Gedanken zu Papier bringt. Er spricht über die Schranken der Sprache und des Ausdrucks, aus denen, seiner Ansicht nach, das größte Übel für die menschliche Gesellschaft hervorgeht, und er wünscht sich eine Zeit erleben zu können, in der es möglich sein wird, die Gedanken vermittels mathematisch genauer Ziffern auszudrücken.

In seinem Tagebuch erwähnt Széchenyi des öftern Gräfenberg (Jeseník) und den berühmten Kurort Karlsbad (Karlovy Vary). Zur Zeit seiner Krankheit im Jahre 1847 versuchte er auch die von Prießnitz, dem berühmten Arzt von Jeseník erfundene merkwürdige Kaltwasserkur. Die innigste Beziehung hatte Széchenyi jedoch zu dem altehrwürdigen Prag, der Hauptstadt des tschechischen Königreiches. Als er am 29. Juli 1829 durch die Stadt reist, spricht er sich mit Zufriedenheit über die positiven Veränderungen in Böhmen aus, und bemerkt, daß er eher seiner Nationalität entsagen und österreichischer Staatsbürger würde, als bitter und resigniert die Indifferenz und die geistige Trägheit erfahren zu müssen, die seine Landsleute jeder gesellschaftlichen Aktivität gegenüber zur Schau tragen. Im August 1845, als die Eisenbahnlinie Prag-Wien feierlich eröffnet wurde, befand sich Széchenyi in Prag. Am 20. August nahm er auf dem Žofín (Sophie-Insel an der Moldau) an einem tschechischen Reigen teil, und den Tag darauf am Ball im Hradzsin (Hradschin-Hradčany). Am 22. August lesen wir im Tagebuch: „Im Böhmen findet man mehr Basis und mehr Entwicklung als in Ungarn."

Unter den Historikern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es vor allem Antal Gindely, ein hervorragender Spezialist des tschechischen adeligen Aufstandes am Anfang des 17. Jahrhunderts, der sich mit ungarischer Geschichte beschäftigte. Zwei seiner Werke von ungarischem Interesse, namentlich *Bethlen Gábor és udvara* (Gábor Bethlen und sein Hof) und *Acta et documenta historiam Gábor Bethlen illustrantia* erschienen 1890 in Budapest. Aus der Literatur der Jahre nach dem österreich-ungarischen Ausgleich verdient die tschechische Ausgabe der von Kossuth an Helfy geschriebenen Briefe Beachtung, die František Sláma unter dem Titel *Kossuth a cseh kérdésről és Ausztriának a szlávokkal szembeni politikájáról* als Privatausgabe bei der ungarisch-slowakischen Druckerei Minerva 1871 in Pest veröffentlichte. Auch in der darauffolgenden Zeit zeigt die tschechische Presse Interesse für die Tätigkeit von Kossuth. Darüber zeugt – neben anderen Schriften – eine 1884 in der Zeitschrift *Osvěta* erschienene umfangreiche biographische Abhandlung *(Ludvík Kossuth)* aus der Feder von Jakub Arbes, Publizist und Romancier, oder *Ludvík Kossuth a česká otázka roku 1871* (Lajos Kossuth und die tschechische Frage im Jahre 1871), von Adolf Srb (ebenfalls Osvěta 1893). Es scheint daß dieses Interesse für Kossuth in Böhmen nach Kossuths Tod im Jahre 1894, und zwar parallel mit der wachsenden österreichfeindlichen Gesinnung der tschechischen Politik sich nur verstärkte, um zu Beginn des 20. Jahrhunderts seinen Höhepunkt zu erreichen. Die nach seinem Tod verfaßte historisch-politische Studie von Josef J. Toužimský, *Ludvík Kossuth a uherský štát* (Lajos Kossuth und der ungarische Staat), die in der tschechischen wissenschaftlichen Fachliteratur merkwürdigerweise unbekannt blieb, erschien 1894 in der Zeitschrift *Osvěta.*

In seinem Buch *Vyrovnání s Uhry roku 1867 a 1877* (Ausgleich mit Ungarn 1867 und 1877, Prag 1886) befaßt sich der Verfasser Jaroslav Kaizl mit dem Zu-

standekommen des Dualismus. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts korrespondierte der mährische Historiker und der Benediktiner Abt Béda Dudík mit Mihály Horváth, mit Vilmos Fraknói, mit Flóris Rómer und anderen ungarischen katholischen Historikern. Die Korrespondenz befindet sich teils im Archiv der Benediktinerabtei von Pannonhalma, teils im Mährischen Landesarchiv, Brno. Neben der positiven Einschätzung der historischen Beziehungen begegnen wir aber auch einer scharfen Polemik über den Quellenwert der Chronik des Anonymus, die in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts den tschechischen Historiker und Archeologen Josef Ladislav Píč und den ungarischen Ethnographen Pál Hunfalvy einander gegenüberstellte. In seinem Werk, *Anonymus Belae regis notarius* (Leipzig 1882) hebt Píč hervor, wie stark Anonymus an das 12. Jahrhundert gebunden war, als er nach der Entstehung des zweiten bulgarischen Reiches und durch diese Tatsache beeinflußt das Fürstentum von Zalán (Salan) von Alpár und Titel konstruiert. In einer anderen, 1896 ebenfalls in Leipzig erschienenen Arbeit, *Des Anonymus Belae regis notarius Dichtung und Wahrheit* wiederholt er seine Argumente gegen die Glaubwürdigkeit des Anonymus und belegt sie z. B. mit dem unhistorischen Nachweis der russischen Fürstentümer. Pál Hunfalvy widmete den Ansichten von Píč eine selbstständige Monographie, die er unter dem Titel *Der nationale Kampf gegen das ungarische Staatsrecht von Josef Ladislav Píč* 1883 in Wien und Tessen herausbrachte. Mit Píčs Ideen beschäftigte sich auch Gyula Pauler in einem 1883 publizierten längeren Artikel in der Zeitschrift *Századok.*

In dem 1918 entstandenen selbstständigen tschechoslowakischen Staat boten sich den hungarologischen Forschungen neue Möglichkeiten. Erst nach dem ersten Weltkrieg, im Jahre 1924 wurde in der Person des slowakischen Literaturhistorikers Pavol Bujnák der erste Dozent für Hungarologie in Prag ernannt. Von seiner Ernennung zum Professor im Jahre 1930 bis zu seinem 1933 erfolgten Ableben war Bujnák der einzige Professor für Hungarologie und Finno-Ugristik an der Prager und Bratislavaer Universität. Er beschäftigte sich vor allem mit vergleichender Literaturgeschichte. Sein Buch *János Arany in der slowakischen Literatur* (Ján Arany v literatúre slovenskej, Praha 1924), ist bis zum heutigen Tag beachtenswert, wie auch vieles von seinen übrigen Studien, z. B. *Neruda und Petőfi* (1932). Typisch für die damals vorherrschenden und auf Dobrovský zurückgreifenden Ansichten war, daß er seine Habilitationsschrift nur aus finno-ugrischer Sprachwissenschaft vorlegen konnte. So schrieb er sein übrigens diskutables Buch, *Die Verbalpraefixe in den finno-ugrischen Sprachen, vor allem in Ungarischen* (*Praefixa verbalia v jazykoch ugrofinskych a zvlašte v maďarskom*, 1928). Die finno-ugrische Sprachwissenschaft wurde von Bujnáks Nachfolger, einem begabten finno-ugrischen Sprachwissenschaftler, dem Prager Professor Vladimír Skalička (1909–1991) weiterentwickelt, der bereits in ungarischer Philologie habilitierte. Sein Werk, *Zur ungarischen Grammatik,* 1935, ist eines der hervorragendsten Leistungen, die auf die Initiative des Prager linguistischen Kreises entstanden ist.

Hungarologische Forschungen an der Brnoer Philosophischen Fakultät wurden vom Akademiker Josef Macůrek angebahnt. Macůrek veröffentlichte bereits 1934 (noch in Prag) ein Handbuch unter dem Titel *Die Geschichte der Ungarn und des ungarischen historischen Staates (Dějiny Maďarů a uherského štátu.)* Es wurde seine Habilitationsschrift, und er kam 1935 als Professor für ungarische Geschichte an die Universität von Brno.

Nach dem II. Weltkrieg, im Jahre 1950 erneuerte sich an der Prager Universität das ungarische Seminar unter der Leitung von Vladimír Skalička, dann, unter jener seines Nachfolgers Péter Rákos. Neben Skalička arbeiteten hier die Sprachwissenschaftler Gyula Bredár und József Blaskovics. Letzterer verfaßte eine ungarische Grammatik in tschechischer Sprache, welche mehrere Ausgaben erlebte und als Lehrbuch ershien, auch eine ungarische Grammatik auf Tschechisch (1957). Blaskovics ging früh zur Turkologie über, aber in Zusammenarbeit mit Ladislav Hradský nahm er noch an der Redaktion eines Ungarisch-tschechischen und Tschechisch-ungarischen Handwörterbuches teil (*Maďarsko-český a česko-maďarský kapesní slovník*, Praha 1968, 3. Auflage Praha, 1983). Ladislav Hradskýs Lebenswerk, das *Große Ungarisch-Tschechische Wörterbuch* in 2 Bänden erschien bei dem Budapester Akademischen Verlag 1989, bereits nach dem Tod des Verfassers. Hradský ist 1911 in Balassagyarmat geboren und 1987 in Prag gestorben. Er und Kamil Bednář waren nach dem II. Weltkrieg die produktivsten tschechischen Übersetzer der ungarischen Literatur. Gemeinsam übertrugen sie ins Tschechische eine Auswahl von Gedichten einiger hervorragender ungarischer Dichter wie Sándor Petőfi, János Arany, Endre Ady, Attila József, Miklós Radnóti, Gyula Illyés und anderer. Hradský selbst übersetzte vorzugsweise Meisterwerke der ungarischen Prosa, so die wichtigsten Bücher von Mór Jókai, Kálmán Mikszáth und Magda Szabó. Mit Bednář zusammen verfertigten sie 1960 eine neue tschechische Übersetzung von Imre Madáchs *Az ember tragédiája* (Die Tragödie des Menschen).

Auf dem Gebiet der hungarologischen Sprachforschungen hat sich Vladimír Skalička, Akademiker, die größten Verdienste erworben. Seine schon vor dem II. Weltkrieg auf tschechisch herausgegebenen hungarologischen Arbeiten sind 1967 in Moskau russisch verlegt worden unter dem Titel, *Der Prager sprachwissenschaftliche Kreis (Pražskij linguistitschesskij kružok).* Besonders wertvoll ist seine Abhandlung, *A magyar nyelv tipológiája* (Die Typologie der ungarischen Sprache), die 1967 in Budapest in einem Sammelband: *A magyar nyelv története és rendszere* (Geschichte und System der ungarischen Sprache) erschienen ist. Dieses Thema bearbeitet Skalička auch in seinem Aufsatz *Zum Problem des Donausprachbundes* (Ural-Altaische Jahrbücher, 40, Wiesbaden 1968, Heft 1–2, S. 3–9), und neuerdings im Sammelband von typologischen Studien, der 1979, noch in der BRD herausgegeben wurde (Typologische Studien, Schriften zur Linguistik 11, Braunschweig-Wiesbaden [1979]). Wichtig sind weiters seine

typologischen Aufsätze in *Travaux linguistiques de Prague* (1–2, Praha 1964–1966) sowie ein Überblick der ungarischen Sprachwissenschaft aus 1973 und eine Wertung der linguistischen Hungarologie und Finno-Ugristik in der Tschechoslowakei, welche in den Mitteilungen des I. Tschechoslowakischen Hungarologischen Symposiums in Brno erschienen ist in dem Jahre 1985.

Es muß auch der Onomastik in der tschechischen Hungarologie Erwähnung getan werden, in welcher der verstorbene Akademiker Vladimír Šmilauer und seine Mitarbeiter (z. B. Rudolf Forstinger) eine bahnbrechende Arbeit geleistet haben. In den Nachrichten der Topographischen Kommission (Zpravodaj místopisné komise) veröffentlichte er regelmäßig neue Kenntnisse aus der ungarischen onomastischen Literatur, während Rudolf Forstinger einige wertvolle Aufsätze über die Familiennamen der Bevölkerung der historischen Komitate Sáros und Szepes aufgrund der Volkszählung des Jahres 1720 lieferte.

Die literarische Hungarologie ist in Prag vor allem von dem – heute emeritierten Professor – Péter Rákos vertreten. Rákos ist 1925 in Kassa (Kaschau, Košice) geboren, lebt bereits seit 1945 in Prag, wo er 1950 Adjunkt, anschließend Dozent und Professor an der Karl-Universität wurde. Sein in englischer Sprache verfaßtes Buch *Rhythm and Metre in Hungarian Verse* (Praha 1966) ist ein Beitrag zu der bekannten Diskussion über ungarische Prosodie, deren Teilnehmer in den 50er und 60er Jahren unseres Jahrhunderts János Horváth, László Gáldi und Lajos Vargyas waren. Rákos weist hier unter anderen auf die besonderen Probleme des ungarischen Versrhytmus und des Metrums und auf ihre Zusammenhänge mit der allgemeinen Problematik der Prosodie hin. Im seinem Buch *Tények és kérdőjelek* (Tatsachen und Fragezeichen), Bratislava 1971, befaßt er sich mit umstrittenen Fragen der Theorie der Literatur (z. B. die Probleme der literarischen Wertschätzung) mittels komplexer Untersuchungen der Literatur, der Literaturkritik und der Philosophie und bezugnehmend auf die ungarische Literatur (Jókai-, Madách-, Ady-, Karinthy-, Németh-, Illyés-Studien). Auf die Initiative von Rákos und unter seiner Leitung erschien zu dieser Zeit das Lexikon der ungarischen Literatur *(Slovnik Spisovatelů – Mad'arsko),* eine kollektive Arbeit, herausgegeben vom Odeon Verlag in Prag (1971).

Péter Rákos widmet der ungarischen Literatur in der Tschechoslowakei eine große Aufmerksamkeit. Aus dem Buch von Zoltán Fábry, *Hazánk és Európa* (Unser Land und Europa) gab er eine interessante Auswahl in tschechischer Sprache heraus (Naše vlast Evropa, Praha 1967). Die Essays, die polemisierenden Artikel und die Einleitungen zu den tschechischen Übersetzungen von Werken ungarischer Klassiker, welche in dem Band *Az irodalom igaza* (Die Wahrheit der Literatur, Bratislava 1987) erschienen, sind ein beredtes Zeugnis seiner imponierenden Tätigkeit von 20 Jahren. In diesem Band befindet sich auch seine Schrift, *Prolegomena zu einer Literaturwissenschaft der Zukunft,* eine hervorragende allgemeine literaturwissenschaftliche Einleitung der in tschechi-

scher Sprache erschienenen ausgewählten Schriften aus der ungarischen Literaturtheorie (Teorie literatury v zrcadle mad'arské literární vědy, Praha 1986). Sein letzter Band von Studien trägt den Titel *Prágai őrjárat* (Prager Streitwache), er erschien anläßlich seines 70. Geburtstages, 1995 in Prag. Rákos ist nicht nur ein ausgezeichneter Theoretiker und Spezialist der hungarologischen Literaturwissenschaft, sondern seit längerer Zeit auch der Organisator und geistiger Leiter der Popularisierung der ungarischen Literatur in der Tschechischen Republik, der Tschechische Gesandte der Ungarischen Literatur. Er hat in Prag mehrere Literaturhistoriker herangebildet (Jan Mészáros, Anna Valentová, Marcela Husová, Jenő Gál usw.), die sich in der Mehrheit mit der modernen ungarischen Literatur beschäftigen. Ján Mészáros z. B. mit der Zeit zwischen den zwei Weltkriegen; allgemein bekannt ist seine Auswahl aus der ungarischen Poesie nach dem II. Weltkrieg die unter dem Titel *Strophen längs der Donau* (Dunajské strofy, Praha 1976) erschien. Marcela Husovás Fachgebiet umfaßt vor allem die tschechisch-ungarischen literarischen Beziehungen in der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Außer dem Thema Zsigmond Móricz und die Tschechen beschäftigt sie sich auch mit der Gruppe Nyugat (Westen) und arbeitet an einem Wörterbuch der tschechischen Übersetzer der ungarischen Literatur. Anna Valentinová ist zur Zeit eine der besten Übersetzerinnen aus Ungarisch (sie hat bislang Werke von Gyula Krúdy, Tibor Déry, István Örkény, Anna Jókai u. a.) übersetzt. Außer Anna Valentinová müssen wir eine andere ausgezeichnete Übersetzerin aus der ungarischen Literatur zu nennen, Ana Okrouhlá. Sie hat Werke von Dezső Monoszlóy, Péter Bólya und anderen ungarischen Schriftstellern übesetzt. (Z. B. eine Auswahl aus der modernen ungarischen Prosa *Satyrs Haut* – Satyrova kůže, 1997.) An dem ungarischen Lehrstuhl in Prag arbeiten gegenwärtig Simona Kolmanová und Jenő Gál. Der Leiter des Lehrstuhls, Jenő Gál nimmt vor allem an der Popularisierung der modernen ungarischen Literatur teil (Gyula Juhász, György Konrád, Péter Esterházy u. a.).

Neben der Prager hungarologischen Schule entwickelte sich ein zweites hungarologisches Zentrum in Mähren. Gegründet wurde es nach dem II. Weltkrieg von dem Akademiker Josef Macůrek, dessen Interesse vor allem den historischen Forschungen gilt. 1950 leitete er die Auflistung der in ungarischen Archiven aufbewahrten bohemica in die Wege, und in seinem 1947 erschienenen Buch, *Die Historiographie des europäischen Ostens* (Dějepisectví evropského východu) widmete er der ungarischen Geschichtsschreibung und ihren Beziehungen zu der tschechischen in der Zeit der Aufklärung eine besondere Aufmerksamkeit. Über das Thema verfaßte er 1953, für den zum 200. Jahrestags der Geburt von Josef Dobrovský herausgegebenen Band, einen interessanten Aufsatz. Professor Macůrek erweckte das Interesse seiner Schüler für die ungarische Geschichte und Kultur. Eine kurze Zeit beschäftigte sich Osvald Machatka

mit Fragen der ungarischen Geschichtswissenschaft und veröffentlichte zwei wichtige Abhandlungen über den ersten tschechoslowakischen Arbeiterverein in Budapest (über dasselbe Thema schrieb später der Olmützer Historiker, Vladislav Zapletal ein selbstständiges Buch), und in der Zeitschrift *Časopis Matice Moravské,* 1953 und 1955 über die tschechischen Beziehungen der Freiheitskrieges von Ferenc Rákóczi II. Im Jahre 1955 wurde ich Machatkas Nachfolger, und auf den Vorschlag von Macůrek übernahm ich 1968, nach dem Tode von Josef Kabrda, Professor für Turkologie, die Leitung des Balkanistischen und Hungarologischen Kabinetts in Brno. Das Kabinett war auf Profesor Kabrdas Vorschlag im Jahre 1966 gegründet worden. In den 60er Jahre beschäftigte ich mich hauptsächlich mit den tschechisch-ungarischen Beziehungen in der Zeit der Aufklärung. In diesem Themenkreis schrieb ich zwei Monographien: *Maďarská reformovaná inteligence v českém obrození* (Die ungarische reformierte Intelligenz und die tschechische nationale Wiedergeburt), Praha 1962 und *Josef Dobrovský als Hungarist und Finno-Ugrist,* Brno 1967. Später wendete ich mich der breiteren Problematik der ungarischen Literatur sowie vergleichenden kulturgeschichtlichen Forschungen im Mittel-, Südost-, und Osteuropa zu. Im Zentrum meines Interesses stand die Typologie des nationalen Erwachens im mittel- und südosteuropäischen Raum. Vor 10 Jahren veröffentlichte ich in tschechischer Sprache eine Auswahl von mittelalterlichen Legenden und Chroniken aus Ungarn (*Legedy a kroniky koruny uherské,* Praha 1988). Hier erschien zum ersten Mal auf tschechisch der ungekürzte Text der Chronik des Anonymus, weiters die Ermahnungen des Königs Stefan sowie die Legende von Zoerard und Benedikt. Das Buch enthält außerdem eine Reihe von Auszügen aus den Chroniken von Kézai, Rogerius und der Wiener Bilderchronik, den Legenden von Stefan, Gerhard, Ladislaus und Margarethe. Im Band von etwa 30 Druckbögen, übersetzt von Dagmar Bartonková und Jana Nechutová, findet man außerdem den Bericht des Mönches Ricardus über die erste Reise seines Ordensbruders Julianus. Alle Quellen sind von einem Vorwort, Anmerkungen, einem der Möglichkeit nach vollständigen Quellen- und Literaturverzeichnis sowie Kommentaren begleitet.

Dieses Buch habe ich als Habilitationsschrift für den akademischen Doktorgrad im Februar 1991 eingereicht und den Titel Doktor d. Wissenschaften erhalten. Nur nach der sog. „samtenen Revolution" wurde ich, im Juni 1990, zum Professor der Hungarologie und Finno-Ugristik ernannt und im Oktober desselben Jahren zum Leiter des Institutes für die Geschichte von Mittel-Südost- und Osteuropa an der Universität Masaryk. In der ersten Hälfte der 90er Jahre veröffentlichte ich einige Bücher, u. a. eine Monographie unter dem Titel *Cseh–magyar párhuzamok* (Tschechisch-ungarische Parallelen) mit dem Untertitel *Tanulmányok a 18–19. századi művelődéstörténeti kapcsolatokról* (Studien über die bildungsgeschichtlichen Beziehungen des 18.–19. Jahrhunderts). Sie

erschien 1991 bei dem Budapester Verlag Gondolat. Eine andere Monographie *Česko-maďarské kulturní vztahy od osvícenství do roku 1848* (Tschechisch-ungarische kulturellen Beziehungen von der Aufklärung bis 1848) wurde in Brno von der Masaryk-Universität veröffentlicht in dem Jahre 1994. Daselbst erschien auch, anläßlich seines 100. Todestages, meine kleine Monographie von Lajos Kossuth, die auch ungarisch herauskommen wurde. (*Lajos Kossuth,* Brno 1994, ungarisch *A magyar forradalom és szabadságharc cseh tükörben,* Budapest 1998.) Ein Jahr früher gab die Masaryk-Universität eine Geschichte Ungarns (*Dějiny Maďarska,* Brno 1993) heraus, welche ich und meine Mitarbeiter gemeinsam geschrieben hatten. Tschechische und slowakische Historiker waren die Verfasser eines weiteren Überblicks der ungarischen Geschichte, die etwa 60 Jahre nach Macůreks bahnbrechendem Buch herauskam. 1994 wurde in Brno eine Sammlung Abhandlungen unter dem Titel *T. G. Masaryk a střední Evropa* (T. G. Masaryk und Mittel-Europa) veröffentlicht. In demselben Jahr habe ich meinen hungarologischen Posten an der Brünner Universität verlassen, da ich zum Botschafter der Tschechischen Republik in Budapest ernannt wurde, aber die Hungarologie als Arbeitsgebiet hat nach wie vor die Priorität in meinem Leben. Auch in der Zeit meines diplomatischen Auftrags habe ich die wissenschaftliche Tätigkeit nicht aufgegeben. Hier in Budapest verfaßte ich einen Aufsatz über die Legende von Zoerard und Benedikt, der in dem Buch *Mons Sacer,* 1–3, Pannonhalma 1996, zum tausendsten Jahrestag der Gründung der Benediktiner Abtei von Pannonhalma erschienen ist. Nach meiner Iniziative wurden in Ungarn Materialien aus der Konferenz über den tschechisch-ungarischen kulturellen und literarischen Beziehungen (*Bohemia et Hungaria. Tanulmányok a cseh–magyar irodalmi kapcsolatok köréből,* Budapest 1998) veröffentlicht.

Außer mir beschäftigen sich in Brno mehrere Wissenschaftler vor allem mit geschichtlicher Hungarologie. Ein wichtiges Buch schrieb meine Mitarbeiterin, Doz. Marta Romportlová, die ihre Monographie, *ČSR a Maďarsko 1918–1938* (Die Tschechoslowakei und Ungarn 1918–1938) schon 1986 in Brno herausbrachte. Anhand eines reichen Quellenmaterials überblickt sie die Handelsbeziehungen der beiden Länder in der Periode. Milan Šmerda, Mitarbeiter des Slawischen Institutes der Tschechischen Akademie d. Wissenschaften in Brno, ist der Verfasser einiger bedeutender Abhandlungen aus dem Kreise der historischen Beziehungen zwischen Tschechen und Ungarn im 17. und 18. Jahrhundert. So behandelt er z. B. die tschechischen Resonanzen der ständischen Aufstände in Ungarn. Mit diesem Thema hat sich auch Marie Marečková, Professor an der Pädagogischen Fakultät der Masaryk-Universität beschäftigt und, wie Rudolf Fišer, auch über tschechisch-ungarische Handelsbeziehungen im 17. Jahrhundert geschrieben.

An der Universität von Brno gibt es im Rahmen des Kabinetts für Balkanistik und Hungarologie seit 1975 ein selbstständiges ungarisches Fach. Der

Unterricht der ungarischen Sprache an der Philosophischen Fakultät von Brno begann 1958. Eine wichtige Rolle im Sprachunterricht hatten in den 70er Jahren die beauftragten Sprachlehrer Károly Mráz und Ágnes Šabacká, in der zweiten Hälfte der 80er Jahre und der ersten Hälfte der 90er, Orsolya Beke-Nádor und Eszter Deák als ungarische Lektoren der Universität zu. Die längste Zeit verbrachte hier Eszter Deák, die auch ihre Doktorarbeit über die tschechisch-deutsch-ungarischen Beziehungen in der Aufklärung in Brno schrieb. Das Kabinett gab regelmäßig die tschechoslowakische hungarologische Bibliographie heraus (red. vom Verfasser unter der Mitwirkung von Marta Romportlová und Jiří Cvetler). Bisher sind 6 Bände davon ershienen, welche die zwischen 1966 und 1985 veröffentlichten hungarologischen Schriften enthalten und welche zwischen 1968 und 1991 in Brno gedruckt wurden. 1978 organisierte das Kabinett das erste tschechische Symposium für Hungarologie, wo beschlossen wurde, daß besagtes Kabinett in der Zukunft das Koordinationszentrum der tschechischen Hungarologie sein würde. Die Materialien des Symposiums wurden unter dem Titel *Současný stav a úkoly česko-slovenské hungaristiky* (Heutiger Stand der tschechoslowakischen Hungarologie und ihre Aufgaben) mit großer Verspätung erst 1985 in Brno herausgegeben.

Die tschechische Hungarologie entwickelt sich dynamisch und ist ergebnisreich. Vor allem im Prager Zentrum knüpft sie, besonders auf dem Gebiet der Literatur und der Sprachwissenschaft an die modernsten und produktivsten methodologischen Richtungen an. Hier lebt das Beispiel des Prager linguistischen Kreises und der ästhetischen Schule von Jan Mukařovský weiter, dem in der Slowakei auch das literaturgeschichtliche Zentrum von Nyitra sowie Rudolf Chmels vergleichende typologische Auffassung folgten. Die typologische Methode wird konsequent von der hungarologischen Schule von Brno weiterentwickelt, und zwar auf dem Gebiet der Geschichts- und Literaturwissenschaft, welche nicht aufhört die Wichtigkeit der archivalischen Quellenforschungen zu betonen, da ohne diese selbst die besten theoretischen Methoden nur weniger allgemeine und überzeugende Ergebnisse zeitigen können.

THE ABSENCE OF HUNGARY: NOTES ON A DIDACTIC AUTOBIOGRAPHY BY DAVID MARTIN

RUSSELL WEST

Cologne
Germany

The autobiographical act as we traditionally know it opens with a narrator looking back upon the time and place of her or his birth. The sequential structure of this typically chronological narrative form, which offers an iconic representation of lived experience in the linearity of a syntactic construct,[1] necessarily fixes the emergence of the speaking subject at the origin (both temporal and spatial) of the narrative chain, in a place and date of birth.

Fox on My Door, an autobiography for younger readers written by the Hungarian-born Australian author David Martin, at once confirms the linear metaphor structuring many autobiographical texts, with its subtitle *A Journey through my Life,* and simultaneously flagrantly infringes this very same convention.[2] David Martin was born in 1915 in Budapest into an assimilated Jewish family (whose Hungarian lineage he traces back at least four generations in the later autobiography, *My Strange Friend*)[3] as Ludwig Detsinyi; he later changed his name by deed poll. His parents came to Berlin at the end of the First World War; he himself subsequently left Germany in the early 1930s. After some time in Holland, Hungary and Palestine, he served in the Spanish Civil War in the International Brigade in 1937–38. In 1938 he settled in London where he worked as a newspaper and radio journalist, and married an English writer and teacher, Richenda Powell, in 1941. After a period as a journalist in India in 1948–49, he visited Australia and decided to stay. Already before coming to Australia he had published several collections of verse and two novels *(Tiger Bay,* 1946; *The Stones of Bombay,* 1949). More recently he has published *The Young Wife* (1962), *The Hero of Two* (1965), *The King Between* (1966) and the significantly titled novel *Where a Man Belongs* (1969). He has also established a reputation as a children's writer, beginning with *Hughie* (1971). Martin's writing is notable for its preoccupation with the hard realities of social existence; he has been active in left politics for his entire adult life.

Fox on My Door confounds expectations of an autobiographical narrative by opening far away from David Martin's native Budapest and by refusing the ha-

Hungarian Studies 13/2 (1998/99)
0236-6568/99/$ 5.00 © 99 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

bitual retrospective gaze towards the moment of his own birth. Rather, this autobiographical work firmly states its implantation in the author's adopted land, and his concentration upon the future instead of the past. The opening chapter is situated in the writer's study in a house on the edges of rural Beechworth, a small town on the erstwhile goldfields of Victoria, Australia; in the midst of his labours the writer is interrupted by his two boisterous grandchildren knocking on his door. These implicitly negative gestures embody a movement away from the native land and towards the future which is programmatic for David Martin's conception of his activity as a writer. The places of the past are returned to in this autobiography only to generate an ongoing movement of exile; and crucial moments of the coming to being of selfhood are only evoked to be promptly deflated in favour of an orientation towards others. These are the two key elements – the one geographical, and intimately linked to a Hungary which is most notable for its absence in the narrative; the other subjective, and typified by a younger generation which interrupts the writer in his work of writing – of what I believe to be David Martin's attempt to suggest a model of didactic autobiographical literature, a literary precursor of an as yet unwritten "philosophy of emigration."[4]

But though the performative aspect of the inaugural gesture of denial is positive in simply placing another generation and another land in the inaugural scenes of the autobiography, the fundamental negativity of such a gesture generates considerable problems at the level of the epistemological foundations of this didactic undertaking. Permanent mobility is the dominant theme in this account of a writer's existence, not merely in as the structural principle behind the events related, but also in the effect aimed at by the writer: "Sophie, Toby, listen to your grandfather," intones the narrator in a remarkably explicit embodiment of the pedagogic role: "Can you hear the train? Why sit still in one spot if you do not have to?" (27). The prominence persistently accorded to grandchildren from the very outset in the autobiography's dramatisation of its own production confirms "filiation," eroded as a mode of cultural inheritance according to Edward Said,[5] as the larger ethical framework in which the book is written as well as its very principle of generation. Mobility is something that is passed on from generation to generation, as Martin reveals in his account of childhood rehearsals of the everyday exile performed by his own parents: "before my nose reached to the top of the dining room table I put my father's bowler hat on, took his stick and an empty suitcase and started out for the nearest station" (21). The latent conflict between, on the one hand, a principle of intergenerational imitation, and on the other, a principle of departure and mobility, is manifest in the narrative's incipit: the absence of Hungary figures as a rupture of connections and is doubled by the narrator's turning away from his own birth; but this displacement of the narrator's own birth is immediately compensated by an account of the birth

of the grandson, who perpetuates the family lineage and subsequently generates and founds narrativity in his role as the youthful recipient of story-telling in the first scene. The dilemma evident here is that of founding a highly assertive narrative pedagogy upon an absence. The question raised is that of the place from which one speaks. Discursive authority is often embodied in and derived from a specific place, be it a speaker's dais or pulpit, the situation of a reputed publishing house (London, Oxford, Paris...) or the proximity of a reporter to the events conveyed (the scene of the crime, for instance). In the postmodern age, however, such authority is undermined by the multiplicity of possible places from which one can speak, and the concomitant revelation of the arbitrary and relative character of sites of discursive authority. Postmodern analyses of the connections between discourse and power tend to discredit discourses of authority. In such a context how can one speak didactically without falling over into an authoritarian discourse? How can a libertarian pedagogy speak against totalitarian politics and the modes of thought, which foster the emergence of such politics and perpetuate their existence, without itself mirroring that absolutism in its own discourse? (Or alternatively, how can one espouse tolerance without depriving one's own words of all significant force?) David Martin indicates his awareness of this dilemma by making mention in his text, in stark contrast to authoritarian injunctions to his grandchildren, of his wife's criticisms of the "pompous sermons," which bedevil early drafts of his work before the conjugal editor has taken her merciless red pen to them (112). Likewise, the author's grandchildren vigorously resist their grandfather's assumption of elderly wisdom: his granddaughter Sophie "gives me a sideways, slightly haughty look. 'I know that already,' the look says. I watch her stalking round my study, trying to hide how fussed I feel ... She honours me with another one of those looks. It clearly says, 'Don't patronise me, old man'" (45). Such episodes dramatise the tensions at the heart of a libertarian pedagogics, one which is implicitly self questioning at the very moment of making claims for didactic authority.

Addressing this dilemma is all the more pertinent given the immense didactic power possessed by autobiographical modes of writing in Martin's country of adoption. Anna Johnston has analysed recent Australian autobiographies, which tend to offer powerful narratives of national identity, thus eliding the reality of many Australian experiences of expatriation or exile and the fundamentally heterogeneous character of "Australia" as a nation;[6] in marked contrast, another (immigrant) Australian, Paul Carter, has called for a new "framework of thinking that makes the migrant central [...] to historical processes.

> We need to disarm the genealogical rhetoric of blood, property and frontiers and to substitute for it [...] one that does not suppress the contingency of its community but makes its migratory haphazardness the material out of which it weaves its identity.[7]

In displacing Hungary as the originary place of autobiographical narration, David Martin announces such a project of propagation of mobility as a mode of tolerance, but paradoxically, undermines the very basis for the selfsame didactic ethics of literary production.

As suggested at the beginning of this essay, David Martin's autobiography consistently works to displace the habitual narcissism of masculine autobiographies. The chapter entitled "Photo of a young soldier" (Ch. 8), which recounts David Martin's experiences as a volunteer in the Spanish Civil War, continues this programme of iconoclasm directed at the self by 'addressing a quintessential image of heroic masculinity':

> In my study there is a photograph of a soldier with thick, rimless glasses. It stands on a shelf to the left of the window which is blocked by the air-conditioner on which my stockwhip rests. His obvious short-sightedness; gives the man an unmilitary air, so much so that even Toby sometimes says he does not look at all like a fighting man. But it is me (67).

The narrator constantly stresses his myopia as a strategy of self deprecation: the allusion to the stockwhip refers to a chapter, significantly entitled "Short-sighted with a stockwhip" (Ch. 7) in which the hero, attempting to crack a drover's stockwhip, only succeeds in bloodying his own face and smashing his spectacles; in a parody of the circularity of narcissistic self reflection, the tool of hypermasculine performance turns back upon its myopic performer, depriving him of the very faculty of self adoration. And indeed, it is these spectacles which prevented David Martin from taking up the heroic military role that such a photo might be thought to embody: incapable of shooting straight, he is barred from becoming "a fighting man" in Spain and is delegated to the medical corps.

Rather than the repetition and "fixing" of subjectivity Lacan detected in narcissistic self mirroring, David Martin's autobiography constantly stresses the arbitrary, mobile character of individual identity. The narrator is aware that writing, with its almost simultaneous concomitant of re-reading the image of the self laid down on paper, tends to constitute the writer's ego in a self confirming mode of existence, as indicated by the grandson's comment on the author's cramped cohabitation with a study full of his own books: "Your David Martin Memorial Museum?" the boy enquires acerbically (4).

Contrary to this process David Martin's autobiography labours to keep such smug self-importance in check. The Spanish Civil War chapter records the narrator's survival, but gives that intact existence a paradoxical final twist: "And I? I am still here. Yet I am one of the few people alive who have read their own death notice" (72). But the episode inaugurated by this statement, far from confirming the durability of the self, as it would initially appear ("And I? I am still here"), tends to show to what extent the self is an arbitrary being. The Interna-

tional Brigade medic David Martin lays his overcoat over a shivering soldier suffering from a stomach wound. When the anonymous soldier subsequently dies, the identity conferred upon him is the narrator's: "For some reason he had no identity disc or document and my own was found in the pocket of the coat which arrived with him on the stretcher" (73). David Martin is consequently declared dead, and his demise announced in the Haifa newspaper read by his girlfriend on a Kibbutz in Palestine. A person's identity, it would appear, is the product of discourse, external and arbitrary – and here, easily transferable. Any essential identity a subject might posses is subordinated to a linguistically (and thus socially) produced "subject position" into which the subject is slotted: "Apparently they had buried him [the wounded soldier] under my name," explains Martin in a wonderfully lapidary sentence (73). Subjective identity is not essential, but is principally derived from an instance outside the self, be it name-bearing paternity or language itself. Autobiographical writing functions here, as Blanchot has suggested, as a way of dissolving the self. The act of writing highlights language, through which the subject comes to being, so as to reveal, by performative means, the constructedness of individual subjectivity, and to foreground its insubstantial nature.[8]

Typically, the book opens with a paradox: namely, that children interrupt writing but that they reactivate it and provide its rationale, a paradox prominently dramatised in the inaugural gesture of mise-en-abyme already mentioned above. The opening chapter tells of the narrator's difficulty in concentrating upon his work with his two boisterous grandchildren playing outside his study, and eventually bursting into the writer's intimate space. "All right for Sophie, I suppose", he complains, "but Toby really should know better. Did he not tell me himself that he too wants [sic] to be a writer? Writers should be left alone" (3). The narrator appeals to the mirror-image of himself – the grandson as disciple following in the grandfather's artistic footsteps – as a defence against that self-same youthful agent of disturbance. In this way the grandson's disruptive assertion of himself as an independent presence is assimilated to the writer's aspirations to peaceful isolation. Fortunately for this narrative initiated by the episode of disturbance, however, which otherwise would have been cut short – transgression being the trigger of the narrative process, as Lotman has pointed out[9] – the small boy does penetrate his grandfather's study, and succeeds in persuading him to tell a story, that of his own (Toby's) birth (5–7). The dramatised frame-narrative and the secondary narrative contained within it both portray the irruption of a younger generation into the life of their elders, thus providing the stuff of narration. Without this doubly dramatised transgression of the space of writing, there would be nothing to write about. Storytelling is based upon the interruption of isolation, of the interruption of oneself with a reflection of oneself, which merely confirms and perpetuates that existence in isolation. It is the mo-

bility of the two children which triggers the creative process of story-telling – and which gives that story-telling its ethical rationale. One is reminded of Christa Wolf's description of her children as "ferment and fundament" of her life as a writer.[10] Writing only finds its true vocation, so to speak, when interrupted, when alienated from itself. Writing which is devoted to itself, which is not confronted with an other outside it, with the world which challenges it, and to which it can never do justice or fully account for, has lost its reason for being. It is the mobility of the younger generation which mobilises and orients writing in this inaugural and thus programmatic chapter of Martin's autobiography. It is the paradox of the interruption writing which becomes the reactivation of writing, driving writing out of the stasis and closure of the writer's customary "place."

Such paradoxes not only generate Martin's writing, but are the principle surface feature of the episodic accounts, which make up his autobiography. The paradoxical character of these stories often springs from their stark simplicity: there is no moral to be drawn from the tale, and the reader is left baffled by anecdotes from everyday life, which are merely odd. They are, to steal a phrase from Thomas Bernhard, "accessible to the point of inaccessibility."[11] The action is simple, as befits a children's story, but strangely, by virtue of that very simplicity, defies easy translation into some sort of edifying message. Puzzling clarity, as so often, is the overall impression left by a story about David Martin's search, as a tourist in Salonika, for a penknife with which to peel apples. Having only minimal Greek, he communicates his request in the first shop at which he enquires by means of sign language. The shopkeeper, although himself having no such items in his stock, directs him to another shop nearby where the narrator repeats his performance. Once again his mime is fruitless. It is only when he has exhausted all gestural resources, that he realises that the first shopkeeper is standing at the window, watching the mute performance. Only then does the first shopkeeper reveal his good command of American English: "You should be on the stage. You would make your fortune. Forgive me, I couldn't help it. That apple, that knife! It's the funniest thing I saw since I came back from the States" (36) – upon which the first shopkeeper conveys David Martin's wish to the second. He duly receives the sought-for penknife – and a set of worry beads *(komboloi)* in memory of the occasion.

Here the narrator finds himself the victim of a deception of the variety suffered in an earlier episode by Ruth, the erstwhile girlfriend of the narrator's twin brother Rudi. The latter had employed Ludi (David Martin) as an identical replacement for himself, having tired of Ruth's company (Ch. 2). Like Ruth, the narrator is also taken in by withheld information. Ludi had concealed his real identity, just as the first shopkeeper had concealed his English competence. Both Ruth and the narrator are thus caught up in a fiction of which themselves are

unaware; both perform upon a stage, believing that it is reality. Whereas Ruth quite understandably reacts with anger, the narrator of the Salonika episode realises that he has benefited from the experience: he has obtained his penknife and a set of worry beads and afforded pleasure to the wily spectator. (Ruth, significantly, does not perceive the change of partner as a possible enrichment of her experience.)

This simple tale, however, is preceded by a prior episode apparently unconnected with its sequel, in which the traveller has his worn shoes repaired by an old man who also communicates in vivacious sign language. The narrator, indeed, anticipates the reader's puzzlement: "What has my shoemaker in Salonika to do with the *komboloi* in my study, the string of beads Sophie is taking to Richenda? Patience: we shall come to it directly" (33). He does not, however, subsequently answer this query. Rather, the answer is contained in the first part of the story: "The old fellow was a born mime" (37). Mimicry unifies the two parts of the story, as an activity which is passed on from character to the another, both as communication and entertainment. But mimicry, bodily imitation, is also one of the most fundamental forms of learning: we learn by imitating what we see around us. Mimicry involves a high degree of identification with an other whose actions the scrutinises and internalises.

But such identification with the image of an other is exactly what Martin's self deprecating mode of autobiographical contests. Thus it is important that this identificatory form of learning incorporates an element of freedom always available to the recipient of narration. It is significant that there is a temporal and spatial interval between the two parts of the story; what is "learnt" from the shoemaker is tested elsewhere in the town and with other people. It is also significant that the author writes, regarding the worry beads which symbolise this experience in Salonika:

> He taught me how to play with [the worry beads], but for *komboloi* to do the nerves good, each owner must develop his own tricks ... I know that Sophie likes my *komboloi* and I have been wondering if I should let her have them. But I don't think I will. I have heard from other Greeks that you may give a new set of beads to anyone, but never one which you have already used. That would mean passing on your own worries, and who wants to do a thing like that to their one and only granddaughter? (37).

The worry beads are a reminder of an experience of learning by imitation, which incorporates an interval between model and repetition. This is the mode of learning which David Martin performs in his stories, with their insistent dramatisation of the didactic relationship: the stories always embody a paradox, such that their stark simplicity forces the listener or reader to reach a conclusion independently. Just as used beads ought not to passed on to another person, so as not

to impose the cares associated with them, so a tale which already includes its own interpretation ought not to be imposed upon the young listener, excluding space for them to work towards their own understanding of the narrative.

This is the role played by the disconcertingly simple surface of the tale and by the lack of connection between its two constituent episodes. No predetermined interpretative position is offered to the reader. David Martin's paradoxical tales oblige the listener to examine them from several points of view, often conflicting, before coming to some sort of conclusion, if at all. They embody the intellectual virtues learnt by the emigre or exile, who Kristeva contrasts with

> his distainful hosts who lack the *distance* – possessed by him – to see himself and them. The foreigner is fortified by this interval which prises him away from others and from himself and gives him the elevated sentiment not of possessing the truth, but of relativising the world and himself where others are caught in the ruts of monovalency.[12]

Martin's tales teach intellectual mobility, the mental equivalent of the author's own incessant travelling and his nomadic spirit of adventure: "When I travel, I travel light. I never know in the morning where I shall sleep at night. I put my pack – not a very big one – on my back and trust to fate, so long as my nose is pointed in the right direction" (28). The functioning of David Martin's anecdotes can be helpfully illuminated by a comment by Meaghan Morris:

> I take anecdotes, or yarns, to be primarily referential. They are oriented futuristically towards the construction of a precise, local and *social* discursive context, of which the anecdote then functions as a *mise en abyme*. That is to say, *anecdotes are for me not expressions of personal experience but allegorical expositions of a model of the way the world can be said to be working.* [13]

The world view which David Martin's anecdotes create, in so far as they encourage the reader to formulate a position in response to the paradoxical situations narrated, is one which values a permanently enquiring, questioning spirit, a mode of intellectual mobility. "Art is large and it enlarges you and me. To a shrunk-up world its vistas are shocking," comments Jeanette Winterson: "Through [art] we see ourselves in metaphor. Art is metaphor, from the Greek, *meta* (above) and *pherein* (carry) it is that which is carried above the literalness of life."[14] Art is produced by and produces mobility. Thus Martin, introducing a grotesque gigantic Santa Claus suspended in the summer heat from a wheat silo in Port Pirie, South Australia, writes: "What I could do, I suppose, is talk about him, this Dinkum Aussie Yuletide Daddy, and see where it, or he, might take us. Because he must lead us *somewhere*. I will not accept that it ended up exactly where it started, twenty or thirty metres up in the December air" (80). This sight

of this huge Christmas mannequin in turn motivates Martin to undertake a journey from Melbourne to Sydney along the Hume Highway, in order "to take a fresh look at my adopted country and its strange customs, so that I could learn to feel at home in it once more" (81). It is mobility, precisely, which produces the possibility of identification and belonging. The overland journey produces unexpected results: in Albury, on the Victoria-New South Wales border, Martin learns about the earlier Sihk immigrants in North-Eastern Victoria, information which in turn germinates into a project for a novel. The necessity of field research in turn breeds the idea of a trip to India, and a visit to the Sydney manager of Air India: "I explained my idea and that my book might make some young Australians sufficiently interested in his country to want to visit it" (82). The poles of exile and belonging are themselves produced within a constant oscillation between places. The generative term in this dialectical process is mobility, both geographical and intellectual.

The basis of Martin's pedagogic project, then, appears to be the rejection of prefabricated models of thought to be imposed upon the pupil by the schoolmaster. The youthful David Martin was very nearly expelled from his boarding school in Germany in the early 1930s for writing an essay against an authoritarian education:

> Teachers, I pointed out, love what they call 'helping to form characters'... In a boarding school they can mould and knead character all day long, from first bell to lights-out. But it was, I reasoned, revolting for any person to want to muck around with the character of any other person, large or small ... Leave the poor blighters to themselves, don't twist and trim them, let them grow up to make their own characters ... The school claimed it could model snotty-nosed brats into patriotic sons of the fatherland, and I, a Jewish boy, had spat on it like a boy-scout on his toggle (52).

Yet such an anti-authoritarian approach to education throws up the dilemma of the authoritarian basis in any educative project. Not to acknowledge and to wield some degree of authority as an educator is simply to hand over that authority to some other social instance or influence. Some form of didactic power must be exerted if education is to function, as Martin admits: "I am still not sure that this character-forming rigmarole is such a great invention, but how do you get around it?" (52). Martin's text does, however, suggest some ways of confronting this dilemma.

This autobiography constantly foregrounds images and mirrors in order to contest the hegemony of identification with such images. A crucial early experience appears to have been that of being the younger of a pair identical twins, the follower rather than the leader, constantly caught within the proximity of his own echo (12). As *My Strange Friend* says,

> Twins have unnumbered experiences in common. ... There is nothing mysterious, but it can make them wonder whether they are not going to remain for ever two halves of one whole, and since this is how they appear in the eyes of those who watch them the feeling becomes strong.[15]

One early episode concerns learning to "tell oneself apart," thus throwing off the oppressive regime of imposed as well as inherited twinhood. This is the episode mentioned above in which the elder Rudi employs his brother Ludi (the narrator) to take up his place in an adolescent relationship with a girlfriend of whom the elder twin has already tired. For Ludi, the experiment offers the chance of intimacy with a woman, but one of a dubious character because based upon the brothers' identical appearance. "Rudi fitted me out in his clothes, and so effectively that even our mirror could not have distinguished Ludwig from Rudolph" (15). For Ruth, the implicit mirroring of love is abruptly shattered by the discovery that the boy she believes she loves has been absent and thus no longer enables her narcissistic self reflection; and more devastatingly, that he has been replaced by someone else, demonstrating that romantic attachment is, to some extent at least, arbitrary and interchangeable. The wounded and furious girlfriend gives Ludi resounding slap on the cheek as a parting gesture mirroring her own experience of Rudi's implicit contempt (14–18). Mirror images can be exploited, and can wound others; the deceptive game involved in the brothers' exploitation of their mirroring of themselves also reveals the perils experienced by the lover in mirroring one self in the gaze of the loved other. Yet the mirror image equally allows a broadening of horizons: both Ludi and Ruth gain new experiences through this experiment, albeit with radically varying degrees of freewill. The condition of such experience, however, is the deconstruction of the mirror subsequent to its exploitation: while Ruth senses a difference on their first date, she has got used to her changed friend on the second, saying, "today you are my own sweet Rudi", to which Ludi replies: "But I am not, you see ... I am not I" (18). Here the narrator discovers the arbitrariness in subjectivity, at the very moment of embracing the experience afforded by that subjectivity. "I" is merely a grammatical function which can be occupied by any number of real speakers, the "I" of the utterance (enonce) is not essentially identical with the "I" of enunciation.[16] Mirrors, here, appear as a tool for experience, if only they can also be escaped from. Significantly, the same expression occurs in *My Strange Friend,* about the time Ludi left school: "Who was I? To many things at once ... One thing was clear. I was not I. 'Ludi, what do you want from life?' No one asked that question. Had somebody done so I could only have muttered, 'Freedom. To be out of this goddam straightjacket."[17] It is Ludi's sense of his self's non-coincidence with itself that acts as trigger for his quitting Hitler's Germany in 1933, the first of many departures to come and an opportunity gladly seized.

In Lacanian terms, flight from the illusory and megalomaniac reflections of self in the order of the Imaginary is not afforded by the undifferentiated and subject-dissolving Real so much as by the realm of the Symbolic, where systems of signification are lived as pragmatic necessities within social existence, but seen for what they are: mere symbolic representations, otherwise insubstantial, without whose help however social exchange could not be carried out. We cannot get by without signs, but need to be aware of their constructed, arbitrary character. The fixity of a didactic master and a stable enunciative subject, even in a pedadogic project such as that of David Martin, in which a permanent questioning and erosion of predetermined points of view is espoused, can be seen as similar to the existential necessity of the Symbolic order within Lacan's triadic modes of representation. Some degree of authority is necessary to any pedagogic enterprise, even when the assumption of a didactic stance contradicts the freedom of thought which that pedagogic project aspires to communicate. Such contradictions are rife in intercultural education: Annedore Prengel, for instance, articulates the dilemma of a predominantly cultural-relativist orientation in intercultural education, which also acknowledges the pragmatic validity of the stance taken by an assimilative approach (migrants from other cultures are to be taught competence in the culture of the host country rather than encouraging the maintenance of their distinctive cultures), thus responding to the pragmatic need for host-culture competence, if the immigrants are to prosper in their adopted country.[18] Sometimes there appears to be an ethical imperative for limiting the totalising aspirations of calls for discursive relativity. Significantly, David Martin says of his Teutonic schoolmasters: "I have no enmity towards teachers. I owe too much to too many of them ... And even the sadsack whose trouser fly we gawked at, he too has my gratitude. That I can write this book in English I owe mainly to him" (49–50). This autobiography's ethics of departure and exile espouses not a total departure, but a permanent occupation of the border between usage of discursive fixity and the dissolution of such fixity. The boy David Martin, leaving Berlin for Holland with his parents, is fascinated by the distinction between participation in a place in society (and by implication in its discursive conventions) and distance from that place: "But I am also trying to catch the instant when the wheels will begin turning and nothing can stop us any more ... We are moving and I have missed the precious moment" (24–25).

What then, is the place – or rather the non-place – of Hungary in this didactic autobiographical project? It is disconcerting, for the reader who knows that David Martin was born in Budapest, or who is familiar with the space devoted to the writer's family origins in the *My Strange Friend,* to discover that there is hardly a single reference to the writer's birthplace in *Fox on My Door.* Martin enthuses over childhood travels: "At last comes the night of going away ... The journey starts in streets whose emptiness is like a secret" (22). This emptiness,

this darkness, are images for the absence in the text which is Budapest, the first place left behind, obscured by a narrative of subsequent exilic departures for whom it nonetheless constitutes the powerful but invisible motor. Martin's homeland barely rates a mention, except during the Spanish Civil War, that gathering of exiles par excellence, where Martin meets a Hungarian officer in the International Brigade, "the handsomest devil of a Captain: black moustache, fiery eyes, curly hair" (76) – thus the very antithesis of the self deprecating narrator. Hungarian, one might surmise, is what the narrator is not. It is significant that where *My Strange Friend,* for instance, describes the year the narrator on his way to Palestine spent "in and around Budapest, the city of my birth" (a description repeated on the occasion of the writer's 1968 trip to Budapest) and recovered his Hungarian nationality, *Fox on My Door* erases this place of origin.[19] Foucault once commented that the search for origins is "an attempt to catch the exact essence of things, [...] and their carefully protected identities, because this search assumes the existence of immobile forms that precede the external world of accident and succession. [...] What is found at the historical beginning of things is not the inviolable identity of their origin; it is the dissension of other things. It is disparity."[20] Perhaps it is because of Martin's vigorous resistance to smug reflections of his own person, his awareness of the mobility of forms of subjectivity and their implication in the disturbances of history, that he is disinclined to anchor his own personality in an initial, and thus henceforth determining, place. The absence of Budapest, where David Martin was born, is not simply an index of the early age at which he left the city with his family: for though he concedes in *My Strange Friend* that "German, not Hungarian, is my mother tongue", he nevertheless adds that "I am pleased that something of Hungary remains in my background" by virtue of the Hungarian relatives on his father's side, a "branch of the family which has produced artists and professional people, [to which] I feel close ... I am not only my parents' child, I am the flesh of men and women stretching back into the dimmest past"; moreover, these connections extend into Martin's Australian present: regarding the 1956 events in Hungary, Martin speaks of "our woes," and Budapest relatives now living in Sydney maintain "last links with my Hungarian past."[21] Rather, this absence functions makes every subsequent departure recorded in the novel a perpetuation of a process of exile in a life without an originary birthplace. In other words, the place of origin can only figure in this narrative as an absence, freeing the conception of identity and relationship presented in the narrative from the constrictions usually imposed by a site of identity. Mobility, in David Martin's autobiographical narrative, has been always already at work in the mobility of selfhood. In this way, the rationalisations with which rigid identities and exclusions are habitually conferred legitimacy are whisked away and replaced by a nomadism become the norm of existence – as a brutal fact of twentieth-century history, as a

realistic appraisal of the production of subjectivity, and as a mode of thought to be appropriated in service of peaceful existence between human peoples.

Yet there is another, contrary trace of Hungary in the autobiography. David Martin's birthplace and a family link to that place, and the language spoken there, are discretely manifested in a photo of Grandmother Joszi included in the volume's endpapers – and simultaneously in a more prominent position, but stripped of accompanying commentary, as the central figure in a constellation of six photos on the dustcover, directly above a drawing of the eponymous fox-door-knocker symbolising Martin's individualism and outsider-persona. Significantly, the narrator tells us that it was Grandmother Joszi who encouraged the aspiring writer to persevere in his chosen vocation, and who may have been the recipient of his first poem (46, 58). The photos thus offer an icon of a grandparent-grandchildren relationship and a tradition of creative thought passed on from generation to generation, motivating the autobiography's own didactic impulse. This photo, with its cardboard frame bearing an inscription in Hungarian (in the endpapers), figures the fixed place and imposed linguistic systems that David Martin contests as a coercive and limiting mode of thought, but which he nevertheless recognises as essential to even the most liberatory pedagogic project. Some sort of a fixed basis for action is gestured at by the framing inscription informing the onlooker of the name of the Budapest "Cabinet Portrait" where the photo was taken; the Hungarian inscription is representative of the inaugural gifts of language, nationality and familial identity later to be recast by the writing self ("David Martin is the name I adopted much later," the narrator tells us, "when I became a writer" – 16) and symbolises the unavoidable limitations within which and starting from which human freedom must necessarily be exercised. Hungary, then, is not entirely absent from this autobiography: it is contained in the margins of the book, almost outside the text, and thus almost completely mute, but providing the preconditions for an education in exilic creative freedom. In this sense, then, the presence and absence of Hungary in this chronicle of a "journey through [the writer's] life," is expressive of the didactic burden that autobiography is made to bear in Martin's version of that genre, and of the dilemma thrown up by his project: on the one hand the political imperative to educate a younger generation in the skills of striking out alone away from the beaten track of coercive common sense in a process of intellectual nomadism; and on the other, the stable staking-out of clearly defined ethical territory entailed by the very same didactic project.

Notes

1. See Karin Wenz, Raum, *Raumsprache und Sprachräume: Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung* (Tübingen: Gunter Narr, 1997), 29.
2. David Martin, *Fox on My Door: A Journey through My Life* (Melbourne: Collins Dove, 1987). All subsequent references in brackets in the text.
3. David Martin, *My Strange Friend: An Autobiography* (Chippendale, NSW: Picador, 1991), 8.
4. See Vilém Flusser, *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus* (Bensheim: Bollmann Verlag, 1944), 34.
5. Edward W. Said, *The World, the Text and the Critic* (London: Faber, 1984), 16–17.
6. Anna Johnston, "Australian Autobiography and the Politics of Narrating Post-Colonial Space", *Westerly* 41:2 (Winter 1996), 75.
7. Paul Carter, *Living in a New Country: History, Travelling and Language* (London: Faber, 1992), 7–8.
8. See Maurice Blancot, "Le journal intime et le récit", *Le Livre à venir* (Paris: Gallimard/Folio essais, 1986), 252–59.
9. Jurij M. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes,* Trans. Rainer Grübel, Walter Kroll and Hans-Ebehard Seidel (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973), 354ff.
10. Christa Wolf, *Im Dialog: Aktuelle Texte* (Frankfurt/Main: Luchterhand Literaturverlag, 1990), 154.
11. "zugänglich bis zur Unzugänglichkeit" – Thomas Bernhard, "Ein junger Schriftsteller" in *Männerbilder: Ein Lesebuch,* Ed. Wolfgang Schneider (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998), 87.
12. Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes* (Paris: Fayard, 1988), 16 (My translation).
13. Quoted by Victor Burgin, *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture* (Berkeley: University of California Press, 1996), xi–xi (Burgin's emphasis).
14. Jeanette Winterson, *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* (London: Vintage, 1996), 66.
15. *My Strange Friend,* 21.
16. See, for example, Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Gallimard, 1966), Vol 1, 251–57; Jacques Lacan, "Subversion du sujet et dialectique du désir", *Ecrits II* (Paris: Seuil/Points, 1971), 159.
17. *My Strange Friend,* 45.
18. Annedore Prengel, *Pädagogik der Vielfalt* (Opladen: Leske & Budrich, 1993), 76.
19. *My Strange Friend,* 75–76; 280.
20. Michel Foucault, "Nietzsche, Genealogy, History", in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews,* Ed. Donald F. Bouchard/Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon (Ithaca: Cornell University Press, 1977), 142 ("Nietzsche, la généalogie, l'histoire", in Foucault, *Dits et écrits 1954–1988,* Ed. Daniel Defert and François Ewald (Paris: Gallimard, 1994), Vol. 2: 1970–1975, 138).
21. *My Strange Friend,* 9, 10; 248; 81.

HUNGARIAN STUDIES

a Journal of the International Association of Hungarian Studies (Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság)

Editor-in-Chief
Mihály Szegedy-Maszák

Volume 13
Numbers 1, 2

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1999

CONTENTS

Aczel, Richard: "The Day before Yesterday" – The Representation of the 1950s in Hungarian Cinema in the 1980s 151
Bernáth, Árpád: Das Ende eines Familienromans – Über einen Roman von Péter Nádas 239
Bernáth, Árpád–Csúri, Károly: Die sozialistische Avantgarde und der Problemkomplex „Postmoderne" 215
Bezeczky, Gábor: Gyula Krúdy's Early Short Stories 179
Bisztray, George: Nineteenth-Century Hungarian Pioneers of Higher Education 37
Dobos, István: Der religiöse Horizont in den Romanen Péter Esterházys . . . 253
Fazekas, Csaba: The Dawn of Political Catholicism in Hungary, 1844–1848 . 13
Figder, Éva: British Political Attitudes towards Hungary through the Workings of the British Component of the Allied Control Commission, 1945–1947 129
Hobein, Maren: Das Fotogramm – Moholy-Nagys Schlüssel zur Fotografie . . 83
Kósa, László: Adlige Mentalität – bürgerliche Mentalität (Alltagsleben in Ungarn, 19. Jh.) 27
Lojkó, Miklós: The Failed Handshake on the Danube: the Story of Anglo-American Plans for the Liberation of Central Europe at the End of the Second World War 119
Zs. Lukács, Tibor: The Hungarian Quarterly 1936–1941. Hungarian Propaganda for Great Britain before the Second World War 95
Martonyi, Éva: Denis de Rougemont et la Hongrie 67
Pražák, Richard: Die Entwicklung der tschechischen Hungarologie 285
Romsics, Ignác: Hungarian Society and Social Conflicts before and after Trianon 47
Szávai, János: Jonas selon Babits ou la trahison des clercs 59
Szegedy-Maszák, Mihály: Kosztolányi et la tradition stoïque 77
Szegedy-Maszák, Mihály: The Rise and Fall of Bourgeois Literature in Hungary (1945–1949) 199
Szirák, Péter: Sprache, Erzählung, Phantasie, Kontinuität und Wandel der kanonisierten Postmoderne: Die Rezeption der Werke von László Garaczi, László Márton und László Darvasi 263
Tolcsvai Nagy, Gábor: From the Ideal of Unity to the Practice of Heterogeneity: Modernization Processes in the Hungarian Language Community . . 1
Valuch, Tibor: Toward the Middle Class – with Detours? (Social Changes in Hungary 1945–1995) 139
West, Russell: The Absence of Hungary: Notes on a Didactic Autobiography by David Martin 299

AKADÉMIAI KIADÓ

WIR UNGARN

Ein Essay über unsere Geschichte

von
István Nemeskürty

Wie schon der Titel dieses Buches vermuten läßt, bietet es dem deutschsprachigen Leser keine streng akademische Geschichtsdarstellung; es ist eine durch intime persönliche Sicht geprägte und ebenso fesselnd wie temperamentvoll vorgetragene essayistische Studie über die Schicksale Ungarns im europäischen Kontext – ein Beitrag auch zum besseren Verständnis des heutigen Ungarns. István Nemeskürty beschreibt uns die Geschichte der Ungarn von der Landnahme bis zum Pariser Frieden von 1947. Seine lebendige und farbige Interpretation der Wege Ungarns durch die Geschichte wird für den Leser zu einer ebenso reizvollen wie lehrreichen, anregenden und bewegenden Lektüre. Ein Kurzlexikon mit Daten und Erläuterungen zu den behandelten oder erwähnten Persönlichkeiten (Ungarn oder in enger Beziehung zu Ungarn stehenden Ausländern) enthält ergänzende und weiterführende Hinweise zum Text.

ISBN 963 05 7647 3
Price: US$ 55.00 + freight charge

1999
405 pp.; 17 × 25 cm
Hardbound

www.akkrt.hu

You can order directly from:
Akadémiai Kiadó, Export Division
Budapest, P.O. Box 245, H-1519, Hungary
Fax: (36-1) 464-8221
E-mail: export@akkrt.hu

AKADÉMIAI KIADÓ

A COMPANION TO HUNGARIAN STUDIES

Edited by
László Kósa

The uniqueness of Hungary in the East and Central European region stems from a variety of factors. As inhabitants of one of Europe's oldest states, Hungarians have a strong sense of ethnic identity. This sense of identity is reinforced by the Hungarian language, which bears no resemblance to any other language spoken in the region. Moreover, the peace agreements following World War I, which had adverse consequences for Hungary, also had a considerable influence on the prevalent notions of ethnicity and nation. These factors not only make Hungary unique but also account for the distinct and dynamic character of this book dealing with Hungarian culture and civilization.
This volume gives an overview of Hungarian studies and offers an introduction to the subject for those who wish to become more familiar with the topic. It describes the origin, history and characteristic features of the Hungarian people, discusses Hungarian ethnography and folklore and also treats Hungarian literature, art and music quite extensively. It is bound to attract the interest of scholars, graduate students, and all those who have a special interest in this particular region and its people.

ISBN 963 05 7677 5
Price: US$ 85.00 + freight charge

1999
512 pp.; 60 photos;
15.5 × 24 cm; Hb.

www.akkrt.hu

You can order directly from:
Akadémiai Kiadó, Export Division
Budapest, P.O. Box 245, H-1519, Hungary
Fax: (36-1) 464-8221
E-mail: export@akkrt.hu

SPONSORED BY THE MINISTRY
OF HUNGARIAN CULTURAL HERITAGE

PRINTED IN HUNGARY
Akaprint, Budapest

CONTRIBUTORS

Richard ACZEL	University of Cologne, Cologne, Germany
Árpád BERNÁTH	József-Attila-Universität, Szeged, Ungarn
Gábor BEZECZKY	Institute of Literary Studies, HAS, Budapest, Hungary
Károly CSÚRI	József-Attila-Universität, Szeged, Ungarn
István DOBOS	Kossuth-Lajos-Universität, Debrecen, Ungarn
Richard PRAŽÁK	Masaryk-Universität, Brünn, Tschechische Republik
Mihály SZEGEDY-MASZÁK	Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary
Péter SZIRÁK	Kossuth-Lajos-Universität, Debrecen, Ungarn
Russell WEST	Cologne, Germany

Guidelines for Submission of Manuscripts

Manuscripts should be sent to the Editor. Texts should be double-spaced with wide margins. Quotations longer than three lines should be indented and single-spaced. Whenever possible please also include a copy on diskette. Footnotes or endnotes should be numbered consecutively. *Hungarian Studies* will follow the forms recommended by *The Chicago Manual of Style* (Chicago: University of Chicago Press, 1982); or Kate L. Turabian, *A Manual for Writers of Term Papers, Theses and Dissertations* (Chicago: University of Chicago Press, 1987). In preparing their manuscripts and footnotes, all contributors are urged to follow the system in these two guidebooks.

HU ISSN 0236—6568

From the Contents of Forthcoming Issues

Richard Aczel–Thomas E. Cooper–Christof Scheele: Hungarian Poetry in English Translation

László Borhi: Some Qestions on Hungarian–Soviet Relations, 1949–1955

Ágnes Szemerkényi: The Use of Proverbs in an Eighteenth-Century Novel