



1988

HUNGARIAN STUDIES

CONTENTS

Volume 1
Number 2

Péter Váczy: Byzantine Emperor Constantine VII Porphyrogenitos and the Saga of the Hungarian Conquest

Michael Sozan: Food Deprivation and Social Stratification in Pre-war Hungary

Katalin Podmaniczky: Die ersten Aufführungen von Imre Madáchs "Die Tragödie des Menschen" im deutschen Sprachgebiet

Jolanta Jastrzebska: "La fiancée de Jésus" de Péter Hajnóczy

Mihály Szegedy-Maszák: Romantic Drama in Hungary

György Kassai: Littérature et psychanalyse en Hongrie (1910–1940)

Chronicle

Reviews

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 or German—dealing with all aspects of the Hungarian past and present. Multidisciplinary in its approach, it is envisaged as an international forum of literary, philological, historical and related studies. Manuscripts will be evaluated by the Board of Editors, and papers vetoed by any of them will not be published. Each issue will contain about 160 pages and will occasionally include illustrations. All manuscripts, books and other publications for review should be sent to the editorial address or to the Chairman of the Board of Editors.

Hungarian Studies is published by

AKADÉMIAI KIADÓ

Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences
H-1117 Budapest, Prielle Kornélia u. 19–35.

Orders may be placed with KULTURA Foreign Trading Company (1389 Budapest 62, P.O. Box 149) or its representatives abroad.

Editorial address

Budapest I., Országház u. 30.
Telephone: 175–9011/327

Budapest H-1250
P.O. Box 34
Hungary

Editoring Chief

Mihály Szegedy-Maszák

Editors

Richard Aczel
András Gergely
László Kósa

Editorial Secretary

Judit Barabás

Board of Editors

Kálmán Benda, Magyar Tudományos Akadémia, Történettudományi Intézet, Budapest

György Bodnár, Magyar Tudományos Akadémia, Irodalomtudományi Intézet, Budapest

László Deme, József Attila Tudományegyetem, Szeged

Jean-Luc Moreau, National Institute for Oriental Languages and Civilizations, Paris

Péter Rákos, University of Prague

Denis Sinor, Indiana University, Bloomington, Indiana 47405 Telephone: 812-335-0959

Advisory Council

Loránd Benkő, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest; George Frederick Cushing, London University; Béla Gunda, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen; Tibor Klaniczay, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest; Clara Maytinskaya, Academy of Sciences of the USSR, Moscow; Wolfgang Schlachter, Georg August University, Göttingen; Zoltán Szabó, I. G. Parhon University, Bucharest; Miklós Szabolcsi, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest; István Szeli, Academy of Vojvodina, Novi Sad; Bo Wickman, University of Uppsala

HUNGARIAN STUDIES

VOLUME 4, 1988

CONTENTS

NUMBER 2

<i>Péter Váczy</i> : Byzantine Emperor Constantine VII Porphyrogenitos and the Saga of the Hungarian Conquest	129
<i>Michael Sozan</i> : Food Deprivation and Social Stratification in Pre-war Hungary.	137
<i>Katalin Podmaniczky</i> : Die ersten Aufführungen von Imre Madáchs "Die Tragödie des Menschen" im deutschen Sprachgebiet.	149
<i>Jolanta Jastrzebska</i> : "La fiancée de Jésus" de Péter Hajnóczy.	167
<i>Mihály Szegedy-Maszák</i> : Romantic Drama in Hungary	195
<i>György Kassai</i> : Littérature et psychanalyse en Hongrie (1910–1940)	213

CHRONICLE

<i>Cathe Giffuni</i> : Lajos Zilahy; a bibliography	227
---	-----

REVIEWS

International Calvinism 1541–1715 (edited by <i>Menna Prestwich</i>) (George Gömöri).	233
Society in Change (edited by <i>S. B. Vardy–A. Vardy</i>) (Richard Aczel).	234
<i>Kirkconnell, Watson</i> : The Hungarian Helicon (Richard Aczel)	238
Erdély története (András Gergely)	240
Erdély története (László Kósa)	242
<i>Nyíri, Kristóf</i> : Európa szélén, Gefühl und Gefüge (Katalin Neumer)	246
<i>Mikó, Imre</i> : Huszonkét év. Az erdélyi magyarság politikai története 1918. december 1-től 1940. augusztus 30-ig (László Kósa)	249
<i>Dénes, Iván Zoltán</i> : Az önrendelkezés érvényessége (Katalin Neumer)	250
<i>Elke Josupeit-Meitzel</i> : Die Reformen Josephs II. in Siebenbürgen (János Poór).	253

BYZANTINE EMPEROR CONSTANTINE VII PORPHYROGENITOS AND THE SAGA OF THE HUNGARIAN CONQUEST

PÉTER VÁCZY

Emperor Constantine VII Porphyrogenitos (†959), who inherited the love of literature from his father, Leo the Wise, appears to have delighted in collecting the legendary material of foreign peoples. In his well-known book entitled *De Administrando Imperio* there are many passages that illustrate his interest in all kinds of popular manifestation. The tone and terminology of chapters on various peoples reveal that Constantine's informers came from the rank and file and that their words were often recorded in a rough and unrefined fashion. These passages of his book differ substantially from those where the author draws upon texts of Byzantine chroniclers which display literary elaboration. If we read, for instance, the material collected on Dalmatia – divided into two whole chapters (29, 30) – or the narrative on the origin, language, customs etc. of the coastal Croatians (31), the Serbs (32) and other minor Slavic people of the Adria seashore, we would agree with the Emperor that this material deserved to have been recorded, even if uncritically, at such great length.

Bearing this in mind, we are bound to see the chapters on the Magyars (13, 37–42, line 18) from a different angle. For the Hungarians, just as the Croatians and other peoples living in a pristine community, when asked by the Byzantines to speak about their origin and past, did not enumerate the bare historical facts, but transposed these facts into the realm of myth, as they had heard them from their minstrels. As every genre, the heroic song too had its particular rules sustained by the force of a living tradition. Of our heroic songs dated from the age of the Conquest only a few fragments have survived in our Latin chronicle literature, but none has been preserved in its original language form. From these fragments, however, it is possible to establish, that our heroic songs cannot have been much different from the compositions and rendering of the Eurasian Turkic–Mongolian peoples. On the strength of certain traces it may be said that the bulk of our songs from the age of the Conquest was composed not in the Hungarian language, but in accordance with the requirements of the princely courts in Turkish, in plain Turkish or Bulgarian–Turkish.

It is precisely through the work of Emperor Constantine cited here that the role of the Pechenegs in the history of the Magyar Conquest has become familiar. Regino, who writes in Latin, also imputes to the Pechenegs – gaining information from elsewhere – that the Magyars had left the Black Sea coastline and migrated to their present homeland (in the year 889). The Pechenegs attacked when the Hungarian warriors were far away in Italy staying there for one year (from August 899 to August 900). When they returned, the

sight of the perished homeland (“Etelköz”) caused the Magyars — late in the fall of 900 — to take possession of Pannonia which was occupied by the Franks, but which they had plundered in transit not long before. This, I think, is the reality that may be gleaned from the data.

Let us now see how this historical reality has grown into a mythical narrative. We should be glad that it is precisely this initial part of the saga of the Conquest that has survived in a less revised form, though in Latin abstract and in prose. “As soon as the Magyars left the town of Kiev they crossed the Snowy Mountain at a region where they found innumerable eagles. They could not stay on for long here, as the eagles descended from the trees like flies and devoured and killed their cattle and horses” (Chron. s. XIV c. 26. *Scriptores rer. Hung. I.* 286). In this manner did the Pechenegs, agents of the destruction of the old homeland, become eagles in the saga. Another mythical element is that the passage through the Snowy Mountains took *three* months according to the account. As the Hungarians had to flee from the eagles, the figure three is clearly intended to denote a small quantity. This number was used in the same sense by the Hungarian who informed Niketas (the commander of the fleet, and presumably the envoy of Leo the Wise sent to Árpád Kurszán) “of the three years” spent by the Magyars in Lebedia (894). It would be a mistake to take this dating literally. The envoy’s report was employed as a source by Emperor Constantine in his work cited here (c. 38).

There is less favorable material for us in the fragment of the Conquest saga recorded in the 14th century Hungarian chronicle concerning Árpád (c. 28, cf. also c. 23). Undoubtedly, the saga in this form bears the marks of a late, scholastic revision. “In the middle of the country”, on the Great Plain, reigns Svatopluk, a prince with a historical name. He is the adversary of Árpád, the Hungarian hero of the Conquest, or rather — and this is important — his sole adversary, from whom Árpád wants to obtain the future Hungary not in a duel, but through cunning and gift. When ultimately a fight breaks out Svatopluk flees from the Magyars and “throws himself into the Danube and gets drowned in its swift waters”. The revision is of a later date because Svatopluk’s name occurs in it in its later form as *Zuatapolug*. This is all the more striking as in the later chapters of the Hungarian chronicle (122, 140) there appears a Czech prince of this name in the story of king Salamon and the princes, but under the name *Sentapolug*, *Sentepolug*, which is a transitory form between the newer and the original old Moravian *Svetoplk*. The Hungarian chronicler does not claim his hero to have been the renowned Moravian prince Svatopluk (870–894), apparently because he himself is not aware of the connection. Indeed, he states that Svatopluk started his rule after Attila’s death “in the heart of Hungary”, *circa partes Danubii*.

That the original name of the hero was changed by the later chronicler in the name of historical authenticity is clear from a remark to be found in our chronicle literature (*Kézai*, *Gesta* c. 23 and *Chron. s. XIV* c. 23). “There exists a tradition that the Magyars returning to Pannonia for the second time found there not *Zuatapolug* but Marót (*Norot*) as ruler.” This is followed by an involved genealogical explanation which need not be discussed here. Later, more “erudite” ages attempted to bring the saga of the Hungarian Conquest closer to historical reality, but without much success. All the same, sure,

Árpád's adversary was a Moravian in the saga, because, as we all know, Marót is the ancient Hungarian form of the name Moravian.

At this point in our inquiry we should take a closer look at the work of King Béla's clerk entitled *Gesta Hungarorum*. He belonged to the type of conceited scholar who, looked down upon the popular, "peasant" tradition labeling it *fabula*, no matter how much delight he took in the performances of professional minstrels wandering from manor to manor. It would be more appreciated today if Anonymus had recorded the Magyars' saga of the Conquest in its pristine form. What he — as well as others — did, however, was to glean from the saga only those parts he considered compatible with historical reality. But while most of the chroniclers had come by their erudition at school, our Anonymus exploited his office in the chancellery to acquire information from foreigners visiting the royal court and from the local traditions of those clans with a rich past. On the whole, the view he had obtained in this fashion of the political conditions of the Danubian and Tisza region prior to the Conquest is surprisingly accurate.

In the saga Árpád the conqueror encountered only a prince called Marót. Anonymus realized that the saga had extremely simplified the events when recounting the Conquest as the struggle of two princes. The promised land was, in effect, divided up between several major and minor potentates. What Anonymus called the "pascua Romanorum" covered the same territory the Franks used to hold in Pannonia. On either side it was marked off by the Danube. To the north, on the other side of the Danube as far as the river Garam, our author knows of the existence of a Slavic country whose prince had his seat at Nyitra and which fell under the sovereignty of the Czech prince. Although it is the Czechs and not the Moravians who are referred to here, the description also applies to the empire of the Moravians. Indeed, Cosmas' Czech chronicle covering the years up to 1125 states that Svatopluk's empire reached as far eastwards as the Garam (Vol. 1.14). Here the Moravians' immediate neighbors are the Bulgarians under whose reign there arose feudal principalities of varying sizes not only in the region between the Danube and the Tisza, but beyond the Tisza as well. Anonymus in this respect could even have cited the account of the so-called "Bavarian Geographer" (Descriptio 844–862), in which the Czechs (*Bethemare*) are followed by the Moravians (*Marharii*), who in turn are followed by the "enormous territory and population" of the Bulgarians (*Vulgarii*). Reliable data attests to the fact that the mining region of Transylvania was also under Bulgarian rule. (Fulda Annals a. 892). What Anonymus writes about Gyalu's reign in Transylvania is therefore pure invention.

The basic texture of the saga may still be detected occasionally in Anonymus' work. He too locates the region between the Danube and the Tisza as the "middle of Hungary" where the Bulgarian Salan, the mightiest of princes has his seat. By ruse, Árpád asks the same sample of water and grass of him as he does of Marót, alias Svatopluk, in the saga. This scene from the saga is reproduced in the *Gesta*, but the characters are changed. Thus Marót had to move, if only temporarily, beyond the Tisza into Bihar. In Chapter 11 of the *Gesta* we learn that he started to rule "after Attila's death", just as Svatopluk had done according to 14th century chronicle construction. This Marót had therefore entered the work from a version of the *Gesta* which still used this name for Árpád's adversary.

Let us, however, read further into Anonymus' work. By contrast, the grandson of the Marót of Bihar "was named Mén-Marót by the Magyars, and the reason for this was that he kept more women (*amicas*)". In connection with our heroic songs we have already noted that Anonymus must have become acquainted with this name-variant from a Bulgarian-Turkish version of the saga of the Conquest. He had, however, misunderstood the name. As is also confirmed by the former city-name *Men-Kermen* near Kiev, the Bulgarian-Turkish word *men* means in Hungarian *nagy* (great) and is used mainly in compounds like the Hungarian *nagyhét* (Holy Week), *nagyapa* (grandfather), *nagynéni* (aunt) etc. That the Magyar, prior to the Conquest and for a long time thereafter, were a multilingual people is borne out by Emperor Constantine VII's remark concerning the joining of the Kabars (c. 39). The Magyars' knowledge of Turkish, however, had certainly been lost by the age of Anonymus, while the heroic songs and legends had preserved the Turkish word-stock, primarily in the names of characters. Neither Anonymus nor anyone else could any longer grasp the meaning of these words and phrases. His only mistake was to interpret the Turkish word *men* meaning in Hungarian *nagy* (great) as identical with the Hungarian word *mén* (stallion).

The Magyar conquest of Hungary was depicted in the saga as the combat of two heroes, Árpád and Marót, or Ménmarót. The word Marót, however, means Moravian, and actually embodies the Moravian people itself. It is known from the sequence of events of the Conquest that Moravia was the last territory to be occupied. This may perhaps account for the fact that Árpád's mythical foe was none other than the representative of the Moravian people. Consequently his princely seat was in the heart of the country, *in medium Vngariae*, as the chronicler put it, and his empire, of course, covered the entire territory the conquerors came to possess. The attribute *nagy* (great) in the names Ménmarót, in the Hungarian *Nagymarót*, does not refer to the size of this empire, (although it can also be interpreted in this way) but rather to the person who epitomizes the Moravian people. It is a common practice among Turkic-Mongolian peoples to derive the etymology of the ethnic name from the personal name of a ruler. In this case the name-giver is at the same time the progenitor of the people. If the people should subsequently divide into several branches, the new branches will derive their names from the sons of the prince-progenitor. The name and person of Marót or Ménmarót should be conceived in this manner.

The eponym of the Moravians is, in actual fact, the river Morava which flows into the Danube from the north, and around which they had once settled. They appear as *marvani* among the tax-paying Avars and Eastern Slavs at that imperial assembly in Frankfurt which was summoned together by the East Frankish king Louis the German in 822. From then on their name can be found in the Frankish annals. Conspicuously, their country is never mentioned by the name Great Moravia, neither in the Frankish sources, nor in works like the Slavic legend of Cyril and Methodius or Cosmas' Czech chronicle.

There is, however, one exception, and this is Emperor Constantine VII's book on "the administration of the empire". Of the five to the country of the Moravians, only three use the denomination Great Moravia, while in the two other passages it is simply called Moravia. By means of a close textual analysis of the passages in question, the following

conclusion may be drawn. The entire 41st chapter of the book is about Moravia's archon, Svatopluk, recounting how the country disintegrated due to the discord of Svatopluk's sons. Here a foreign saga is narrated whose material is not of Hungarian origin. In the subsequent 42nd chapter, where the country's name is again simply Moravia, the emperor determines the place of residence of among others, the Turks, i.e. the Magyars, within the framework of a geographical description (line 19). This does not rely on a Hungarian source either. The name of Great Moravia, on the other hand occurs only in texts which are closely related to Hungarian history and obviously stem from Hungarian informants (13, line 5; 38, line 58; 40, line 33).

Even more important than this observation is the statement that, according to Constantine, the Magyars in their new home "live on Moravian land". Where he does cite from a foreign source, Moravia – without the attribute "great" – invariably denotes only present-day Moravia, lying north of the Danube. We find the following in Chapter 41: "and the Turks came and utterly ruined them and possessed their country, in which even now they continue to live. And those of the folk who were left were scattered and fled for refuge to the adjacent nations, to the Bulgarians and Turks and Croats and to the rest of the nations." The emperor's phrasing is even more clear-cut at the relevant locus in Chapter 42: "The Turks live beyond the Danube river, in the land of Moravia, but also on this side of it, between the Danube and the Save river." Moreover, the emperor never tires of repeating that the Magyars, having left their home to the Pechenegs, "came and in their turn expelled the inhabitants of Great Moravia and settled in their land, in which the Turks now live to this day" (38, lines 57–60). Similarly, after defining the southern border of "Turkia" as ranging from Trajan's bridge to Belgrade, the emperor continues as follows: "and beyond lies Great Moravia, the unbaptized, which the Turks have blotted out, but over which in former days Sphendoplokos used to rule" (40, lines 33–34). The implication here is that the new home of the Magyars was identical to the territory of Moravia.

Fifty years after the Conquest the Magyars already presented the story of the Conquest as if they had had one sole enemy, the Moravian, and as if their whole country had formerly been the possession of the Moravians. Instead of listing facts, they recited the saga, their struggle with Ménmarót the Great Moravian and their settling down in the land of this mythical hero. The Greeks lent their ears to the Magyar informants, and Emperor Constantine recorded their account in his book as though it had been the authentic story of the Hungarian Conquest.

Notes

Constantine VII's book is cited here on the basis of the critical edition by Gyula Moravcsik. The English translation of the original passages is the work of R. J. H. Jenkins: *Constantine Porphyrogenitus, De Administrando Imperio*. New, Revised, Edition, Washington, D.C. 1967.

On the heroic songs of the era of the Hungarian Conquest, see my lecture held in 1981, in: "Magyar vers" (Hungarian Verse), ed. Miklós Béládi et al., Budapest 1985. 51–56.

A contemporary, Regino the abbot of Prüm writes in the year 889 about the Magyars' migration

from "Scythia" and their taking possession of their present home: Chronicon ed. Fr. Kurze (Scriptores rerum Germanicarum), Hannoverae 1890 pp. 131–133. The Conquest actually occurred late in the fall of 900, following the Italian campaign, and not in phases, but at once.

Hungarian chronicle literature was employed here as edited by Imre Szentpétery and his fellow compilers in vol. 1 of the Scriptores rerum Hungaricarum (Budapestini 1937), with the exception of P. magister's (Anonymus) *Gesta Hungarorum*, which was cited from the edition of László Juhász (Budapest 1932).

On Niketas' legation of the year 894: Georgius monachus continuatus, version "A", ed. Gyula Moravcsik, *Fontes Byzantini Historiae Hungaricae*, Budapest 1984. p. 59.

The name Svatopluk in its original form (*Sventoplk*, where the *en* is a nasal e sound) caused difficulties of pronunciation for Germans and Hungarians alike. Concerning the German version we can refer to the data of the *Annales Fuldenses* a. 884 *Zwentibaldus dux Maravorum* (ed. Fr. Kurze pp. 111–113), and Regino's *Chronicon* a. 890 *Zuendibolch Marahensium Sclavorum rex* (ed. Fr. Kurze p. 134, etc.). The nasal variant of the name was borne by that Czech prince who took part in the battle of Mogyoród in 1074 in support of King Salamon and, wounded, was taken prisoner by the triumphant princes (Chron. s. XIV c. 122 and c. 140 ed. Szentpétery, *Scriptores* vol. 1. pp. 391, 140). The Hungarian chronicler writing in Latin rendered his name so as to avoid the cluster of consonants: *Sentepolug*, *Sentapolug*. If the name of the Czech prince was recorded in its ancient nasal form as late as the reign of the Hungarian king Saint Ladislav (died in 1095), it can safely be said that it was not the 11th century author of the "Ur-gesta" who substituted Svatopluk for Marót. The name of Svatopluk replacing Marót occurs in the form *Zvataplug* in Kézai, and as *Zuatapolug* in our 14th century chronicles (ed. Szentpétery, *Scriptores* vol. 1. pp. 163–165; pp. 281, 282, 288, 290, 304), which is in complete harmony with the changes that had taken place in the meantime in the sound development of Czech. In compliance with the new requirements, Cosmas of Prague in his chronicle running to 1125 amends even the name of the legendary Moravian prince Svatopluk to *Zuatopluk* (Lib. I c. 10, c. 14), so his name does not in any way differ from the *Zuatopluk*, *Zuatopluk* name-form of the Czech prince figuring in the 11th–12th centuries (Lib. II c. 43, etc.). This very same name-form is encountered in the records related to Czech history of the *Annales Gradicensis* a. 1107, a. 1108, or Vincentii Pragensis *Annales* a. 1164. The edition used: B. Bretholz, *Die Chronik der Böhmen* des Cosmas von Prag, Berlin 1955 (2nd ed.) p. 22, 32, and concerning the Czech annals Mon. Germ. *Scriptores* XVII p. 648, 681. The name has a nasal form in diplomas issued between 873 and 900 numbered 14; 22; 24; 26 and 30 in Vol. 1. of the "Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae" (ed. G. Friedrich). To be sure, the change must have taken place early in the 12th century. cf. *ibid.* the diplomas no. 115 (post-1131) and no. 227 (dated at year 1165), where the name-form is already *Suatopluc*.

On the Svatopluk name, see the fundamental study of János Melich, *Magyar Nyelv*, vol. XVIII. (1922), pp. 110–114.

The romantic narrative titled *Gesta Hungarorum* of the "Hungarian Anonymus" (P. magister) is reassessed from a historical standpoint by Gyula Moravcsik, *Der ungarische Anonymus über die Bulgaren und Griechen* (*Revue des Études Sud-Est Européennes* VII 1969 pp. 167–174), which is also a critique of Györfy György's concept.

The edition of the text of the so-called Geographus Bavarus: B. Horák and Trávníček, *Descriptio civitatum ad septentrionalem plagam Danubii* (*Rozpravy československé Akademie ved, Rada společenských ved* 66/2 1956 pp. 19–21; *Magnae Moraviae Fontes Historici III* Brno 1969 287 with a map which erroneously marks the country of the *merehani* in the place of the Moravians. Originally the description in the south ended with this people: *Istae sunt regiones, quae terminant in finibus nostris*. It intended to give an over-all picture of the peoples living on the border of the Frankish empire from the Danes down to the Adria. The original part is dated by W. Fritze as falling within the period from 844 to 862: *Die Datierung des Geographus Bavarus und die Stammesverfassung der Abotriten* (*Zeitschrift f. slav. Philologie* XXI 1952 326–342). The Magyars (*Ungare*) are represented only in the appendix, in their present home.

On Ménmarót: Péter Váczy, *The Diction and Presentation of our Heroic Songs of the Era of the Hungarian Conquest*, p. 55.

A different explanation of the name of Nagymorávia (Great Moravia) is attempted by R. Dostálová in the Prague-based journal *Byzantinoslavica* XXVII (1966) pp. 344–349.

It is at the imperial assembly in Frankfurt (822) that the Slavs living along the Morava are called Moravians for the first time. Cf. *Annales Regni Francorum* a. 822 ed. Fr. Kurze p. 159.

It is generally overlooked in the specialist literature that apart from Constantine VII's book written in Greek there is not one relevant source which calls Moravia "great".

In Chapter 41 of the "De Administrando Imperio" the emperor elaborates on a Svatopluk saga of non-Hungarian origin. Here, where one would most expect the attribute "great" to precede the name of the country, the country is simply called Moravia, and the title and rank of its renowned ruler is simply *archon*, that is, prince. Concerning this chapter see: V. Tille, *Svatopluk et la parabole du vieillard et de ses enfants* (*Revue des études slaves* V 1925 82–84).

It is generally assumed that Chapter 42 is based upon a Byzantine land-description, supplemented in several places by Constantine, with, e.g., the history of the building of Sarkel's. Cf. Constantine Porphyrogenitus, *De Administrando Imperio* Vol. II. Commentary ed. R. J. H. Jenkins, London 1962.

Constantine VII knows only one Moravia, over which Svatopluk used to reign. In his book cited here he calls this Moravia great only on the basis of Hungarian information. When he draws upon other sources, however, the country's name, in harmony with the common usage of the age, is Moravia without the attribute great. Of the three data cited (13, 5; 38, 58; 40, 33) it is the description in Chapter 38 that exhibits most clearly the correspondence between the name of "Great Moravia" and the Hungarian "nagymorva" (Great Moravian or *Menmarót*) of the saga of the Hungarian Conquest. Indeed, this very chapter discusses Etelköz, Álmos and the election of Árpád as prince, which corroborates the Hungarian origin of the narrative.

FOOD DEPRIVATION AND SOCIAL STRATIFICATION IN PRE-WAR HUNGARY

MICHAEL SOZAN

The purpose of this paper is to examine patterns of nutrition within a village community in Hungary during the interwar years (1919–1945).^{*} At that time Hungary acquired its present-day borders and came to be ruled by an inflexible government reluctant to carry out badly needed reform. Hungarians experienced a wide range of problems, one of which was rural poverty. One index of poverty is food deprivation which can be assessed from contemporary documents as well as the testimony of those who experienced it. Peasants during these years suffered grave food shortages and became the most discontented segment of society. Had the regime listened to their complaints, the post-World War II communist regime would have had less reason and fewer allies to apply the amount of force it did for the reorganization of rural society.

People who recall pre-World War II Hungary do so with mixed feelings. More so than urbanites, peasants see those times as the “lean years” when the free enterprise system failed to deliver its promises.

The combined effects of World War I, Hungary’s dismemberment, the Great Depression, several years of drought, mounting taxes, an agricultural policy which fostered a distorted pattern of land ownership, and insufficient capital and mechanization retarded the socio-economic progress of the peasant class.¹ Under such conditions the growing rural population, incapable of obtaining urban/industrial employment, was forced to remain in the village.

While Hungary was a food exporting country famous for its urban culinary art,² the food-producing peasant had a diet dissimilar from that of the urbanite.³ Food deprivation was common among all but the wealthiest farmers, urbanized merchants and artisans, and the clergy. The few scientific surveys of the time indicated a strong cause and effect relationship between diet and health.⁴ Hungary led the world in the recurrence of tuberculosis, stomach diseases, tumors, and suicide.⁵ In 1936 Győr County – in which

^{*}The data presented here are the results of twelve months of anthropological fieldwork in Hungary during 1978-9 and in 1981. The purpose of the project was to continue the investigation of Hungarian rural society begun in Austria in 1973. It was financed by the National Academy of Sciences and the Hungarian Academy of Sciences. Nutritional data from the village of Táp were collected by Eva Sozan whose contributions to the entire research have been substantial. Her material revealed that the food habits in Táp were analogous to those most regions in western Hungary (cf., Edit Fél, *Kocs 1936-ban*) (Kocs in 1936), Budapest, Magyarságtudományi Intézet, 1941; Aurél Vajkai, *A Bakony néprajza* (The ethnography of the Bakony). Budapest: Gondolat, 1959.

the village to be examined is located — commissioned a doctor to examine rural school children. His survey indicated that 76 percent of the observed pupils had body temperatures above 98.6 degrees Fahrenheit, 14 percent were undernourished, 12 percent were anemic, 23 percent had swollen glands, 7 percent had heart problems, 12 percent suffered from polio, and 72 percent had dental diseases. Furthermore, 37 percent of the kindergarten children were carriers of tuberculosis — the “Hungarian Disease.”⁶

This examination was not conducted during an epidemic, but in peacetime. In fact, the previous harvest was relatively good and five years had passed since the debilitating drought of 1931. These illnesses indicate that in a relatively prosperous region, such as Győr County, many peasants suffered grave physical deprivations, hunger and a lack of clothing and shelter. Today it is common knowledge that low grade fever, anemia, TB, and chronic infections which the body cannot combat are positively correlated with poor nutrition. More specifically, the inability of the organism to fight fever (caused by infection) is due to low protein intake. As we shall see presently, one of the hallmarks of Hungarian peasant diet during the interwar years was a severe lack of protein.

The village under consideration is Táp, a village in Western Hungary. With an average interwar population of 1,300 Táp was a typical Hungarian village. It is located 27 kms from Hungary's fifth largest city, Győr, which is intersected by the Vienna–Budapest highway. Two-thirds of the population was Protestant and one-third Catholic; there were only two Jewish families. The village had belonged to the wealthy aristocratic Esterházy family for three centuries. After the liberation of the serfs in 1848, the peasants became the owners of the land and cultivated it for their own needs. This ownership, however, was limited to small acreages since the lord retained two-thirds of the township's arable land. As Table 1 indicates, there was a considerable difference in the amount of land which individual peasants owned. This differentiation remained more or less intact until the land reform of 1945.

Table 1. Economic differentiation in Táp (1935)

	Táp	Nation
Well-to-do peasants (above 17 hectares of land)	2%	2%
Middle peasants (6–17 ha)	19%	12%
Small peasants (3–6 ha)	25%	12%
Poor peasants (0.5–2.5 ha)	32%	35%
Agrarian proletariats (i.e., agricultural workers, day laborers, paupers)	19%	35%
Other (merchants, teachers, priests, etc.)	3%	3%
Total	100%	100%

Source for national figures: Ferenc Donáth, *Reform and Revolution*. Budapest: Corvina, 1980, p. 40. Figures on Táp from author's survey.

As can be readily discerned from Table 1, more than two-thirds of the population in the village lived on less than six hectares of land. Despite the somewhat better-than-average quality of the Transdanubian soil, this area was not adequate to sustain a peasant family. In addition to the already mentioned European sociopolitical and economic conditions, Hungarian peasants continued to cling to extensive methods of land cultivation with a heavy emphasis on wheat production.⁷ Since the cultivation of wheat required a great deal of land, the goal of the peasant was to acquire more and more of it. Thus, people saved money to quench their thirst for more land and preferred not to become consumers.

Peasants of the lower strata (poor peasants and below in Table 1) had to supplement their farm income by seasonal labor and even some middle peasants sent their children to compete with the agrarian proletariat. The latter's income was merely a fraction of the rich peasant's, but many were able to secure permanent positions as farm hands on the aristocratic estates, or *puszta*k, which saved them from starvation during such disastrous years as 1931.⁸

In reality, the middle and wealthy peasants could have had a richer diet than those below them. They owned more livestock and were able to keep a more close-knit family with a stricter supervision of resources.⁹ Whereas the poor tended to spend their income at once in the spirit of the "culture of poverty" (to use Oscar Lewis' expression), the richer farmer saved, in the spirit of George Foster's "image of limited good."¹⁰ Livestock properties of rich, middle and poor peasants can be broken down into the following categories.¹¹

Table 2. Ownership of livestock (Táp, 1935)

Peasant category	Horses	Cows	Beef cattle	Hogs	Sheep	Poultry
Rich	2-4	3-4	4-6	8	3-4	40-50
Middle	2	1-2	1-3	4-5	1-2	20-30
Poor	0-1	0	0	2-3	0	15-30

Because of vast differences in the manner of husbandry, family size, and individual variation in values, the criteria of wealth go beyond the size of land and animal stock. Thus, there were farm servants who saved hundreds of Pengős (1 Pengő equalled 25¢) and lent money to others, while wealthy or middle peasants slid into poverty.

In spite of the conceptions of Western travellers and Hungarian writers of the first half of the 20th century — a notable exception being the sociologists of the 1930s¹² — the peasantry did not eat well. While more than two-thirds of the nation toiled at producing food, much of which was exported, post-World War I food consumption fell considerably below the level of earlier centuries. Notably, the per capita meat consumption (along with plant protein intake) was less than one-third of calculated meat consumption during the 16th century.¹³ Held cites a figure of 56.1 pounds of meat consumer per capita (including

urban consumers) during the 1940s,¹⁴ while at the same time meat consumption in Germany was 107 pounds per capita, and 141.9 pounds in Denmark. Sugar, dairy, and vegetable consumption statistics were even less favorable for Hungary.

Although the Hungarian class system was rigid and highly differentiated, the menu of the different strata in a single community did not strictly reflect differentiation in wealth. Thus, while there were vast differences in land size and animal stock (especially horses, for which Hungarian peasants spent much of their earnings), housing, sartorial practices, the level of education, and the dietary practices of the social strata exhibited remarkable similarities. Diet was certainly not a measure of differentiation. Yet students of Hungarian peasant culture, particularly ethnographers, have generally associated rural diet with social stratification. For example Balassa and Ortutay have stated: "The greatest differences between peasant strata were reflected by food patterns. Vegetable foods dominated the diet of the poor, while the wealthy consumed greater quantities of fatty meats."¹⁵ The "muckraker" sociologists of the 1930s were especially bent on demonstrating dietary differences between rich and poor. They concentrated on the poorest segment of society, which indeed was losing thousands of calories and badly needed vitamins, but did not investigate the middle and wealthy peasant's diet.¹⁶ These observers embarked on a mission to change social injustices in Hungary but saw only the tip of the iceberg.

One of the very few observers who grasped the harsher realities was the sociologist István Weisz, who stated categorically that "there are only minute differences in the standard of living of the agrarian proletariat and the wealthy peasant. Our prime observation is that the food consumption of our agricultural population is both insufficient and unhealthy. All the experts (physicians) agree that the peasant eats to fight his ever-present hunger and not for the nutritional value of the food."¹⁷

As a rule peasants ate three meals a day: breakfast, lunch, and supper. However, children were often sent to bed without supper, with the cruel order of "get undressed and go to sleep." To make up for such skipped meals, and because they had more free time than adults, many children stole fruits (usually prior to ripening), vegetables and poultry, and foraged as well. Foraging and food collecting — which had so generously provided the peasant with a supplementary diet prior to the breaking up of the common forests and the alienation of waters in the middle of the 19th century — was now restricted. Wild game, fish, mushrooms, roots and berries were the exclusive property of the landlord. Thus, increasingly, the peasant diet began to rely on starches derived from grain cereals. But even in terms of cereals, there was a great competition between people and livestock. The pastures had been broken up for plow land and the stall-fed animals raised for the market were fed grains once consumed exclusively by people. Poultry was kept primarily for eggs, which were the source of quick petty-cash which mothers often saved for their daughter's dowry. Milk and dairy products were produced for the same purpose.

Most families in Táp had no gardens. The entire domestic plot was used for storage, hay and straw stacks, and the poultry. Garden vegetables such as peas, beans, cabbage, and pumpkins were planted in the cornfields.

There were certain norms of eating in Táp, thus enabling one to describe typical meals in Táp during the interwar years. Walking into a peasant house during winter, one would have encountered the following daily menu:

Table 3. A typical daily menu in Táp (1930-40)

Breakfast	caraway soup with flour base and croutons (alternatives: corn meal mush with sour cream and on occasion with fried ham; chicory coffee with bread; milk and bread)
Lunch	potato soup with bread (alternatives: bean-, vegetable-, or pea soup with bread; poppy seed- or cottage cheese noodles)
Supper	lunch leftovers (alternates: "bere": grated potatoes mixed with pieces of bacon, fried in lard)

A typical Sunday menu in Táp (1930-40)

Breakfast	coffee with bread
Lunch	pork soup with cabbage (seldom stew)
Dinner	lunch leftovers

The above abbreviated menus will be now expanded to a week's summer menu of a rich, middle and poor peasant family of Táp. Apart from minor differences, the wealthy family's diet lacked more nutrients (meats, vegetables, vitamins etc.) than that of the middle peasant, and the poor family's diet is only slightly worse than the other two.

Table 4. Rich peasant's weekly menu in Táp (1930-40)

Day	Breakfast	Lunch	Dinner
Monday	bread and coffee	potato soup with noddles	leftovers
Tuesday	bread with fried lard pieces ("töpörtyű")	coffee and bread	eggs with bread
Wednesday	bread and coffee	bread and coffee	headcheese and bread
Thursday	bread and coffee	bacon and bread	bread and eggs
Friday	bread and coffee	bread and cottage cheese	walnut noodles
Saturday	bread and coffee	bread and milk	cottage cheese, biscuits
Sunday	bread and milk	meat soup and chicken paprika	leftovers

Let us now summarize these stratified weekly menus. Aside from what they lacked, their common denominator was the following: all emphasized starches (bread and pasta), soups and the repetition of lunches for dinner. In particular, the rich repeated breakfast at least one time during the week. In the repetition of lunch the poor led the way with

Table 5. Middle peasant's weekly menu in Táp (1930-40)

Day	Breakfast	Lunch	Dinner
Monday	eggs with bread	bean soup with walnut noodles	leftovers
Tuesday	sour cream with bread	milk with bread	cooked cabbage
Wednesday	sour cream with bread	bacon and bread	bean soup with biscuits
Thursday	break and milk	meat soup with fried potatoes	leftovers
Friday	coffee and bread	eggs with bread	potato soup with cottage cheese noodles
Saturday	bread with cottage cheese	coffee and bread	soup with noodles, cottage cheese noodles
Sunday	eggs and bread	meat soup and pie	leftovers

Table 6. Poor peasant's weekly menu in Táp (1930-40)*

Day	Breakfast	Lunch	Dinner
Monday	milk with bread	potato soup, cottage cheese-pie	leftovers
Tuesday	milk with bread	tomato soup and biscuits	leftovers
Wednesday	eggs and bread	bean soup and jam rolls	leftovers
Thursday	walnuts and bread	tomato soup and potato mush	milk with bread
Friday	grapes and bread	potato soup and cottage noodles	leftovers
Saturday	coffee and bread	pork soup and sauerkraut	leftovers
Sunday	milk and bread	noodle soup and pork stew	leftovers

*Roughly analogous to agrarian proletariat's

six, the middle followed with three, and the rich was the last with two. We may also note that three of the lunches of the rich were inferior to those of the poor and that the poor and the middle peasant ate much better breakfasts than the rich.

In general the poorer the peasant, the more soup was consumed. Of the twenty-one weekly meals, the rich ate soup four times, the middle peasant nine times, the poor thirteen times. The advantages of soup over, let us say bread and milk (which the rich relished for lunch), were: a) the use of animal fat hortening, b) one could have several

servings of it, c) it contained a variety of items, such as noodles, vegetables, potatoes, and sometimes meat.

The distribution of pasta and bread in these meals is also noteworthy. Somewhat contrary to the expectations, the rich peasant consumed them at every meal, the middle only sixteen times, and the poor eighteen times a week.

The rich ate eggs and dairy products on four occasions only; the middle peasants eight times; and the poor five times. Here, the middle peasant fared decidedly better than the other two. The richer peasant, who had better means of transportation and thus freer access to the railroad station in the next village (Tápszentmiklós), was able to haul his milk and eggs to the market in Győr, thereby depriving his family.

Most meat was consumed by the rich (who killed pigs several times a year, or several pigs during winter). The typical rich family ate meaty meals four times a week as did the middle peasant but three of these meals were in the form of soup. The poor had only two meaty meals; one of which was soup, another a stew.

The diet of the rich was somewhat better than that of the middle and the poor peasant, but it was almost identical in nutrients to that of the middle peasant. The advantage of the two upper strata over the poor was in the variety of foods and in the practice of not skipping meals. However, these advantages were reduced considerably by the fact that their children were restricted from foraging and were severely punished when caught stealing. For this reason, they tended to suffer from vitamin deficiency even more than the poor children. Rich and middle peasants kept a close eye on the pantry and taught their children self-denial, saying "we don't want to raise gluttons."

The most notable feature of the middle peasant's diet was the smart utilization of eggs and dairy products and the greater variety and preparation of noodles. This dubious "variety" in food preparation allowed the middle peasant to conclude that the diet of the rich was worse than his. Indeed, in many cases it was, and this was reflected in the normative system of Táp. Middle and poor peasants disliked eating at the home of the rich and many middle peasant women made a point of "outcooking" their rich sisters.

The chief feature of the poor peasant diet was the skipping and repetition of meals. They used more starches and less meat than the middle and rich peasants. The poor restricted their meat-eating to the winter months when hogs were slaughtered. The poor also ate less bacon and smoked meat (perhaps an advantage) but ate more potatoes and fruits. They consumed few dairy products and, as a result, their health suffered.

Even worse off were those poor peasants of "dwarf" holdings, the paupers and the dispossessed whose diet brought them close to starvation. One of them reminisced in the following way: "We were always hungry, even after a meal. The only thing in our mind all day was how to get food. We stole from everyone, the neighbor as well as the lord. We hated school because it kept us from getting food in some way."¹⁸

Since there are no exact measurements available of the food consumed by the villagers, it is impossible to ascertain whether the rich, middle, or poor peasant consumed the most. For this reason, we cannot calculate daily calorie intake. We know from medical surveys that 7,000 calories were needed by an adult male during harvest. But it is unlikely that any of the peasants consumed 5,000 calories. The ironic aspect of peasant diet — already

mentioned above — was that it was best during the winter months when they exerted the least amount of energy and became increasingly worse as the agricultural season advanced.

The monotony of the protein items is reflected by the exclusive use of pork and chicken. It is safe to assume that the optimal annual per capita meat consumption did not exceed 30 pounds — considerably under the national average of 56 pounds.

The ultimate result of this diet was chronic undernourishment for the rural population.

As for the nutritional value of the rural diet, the menu of the villager consisted of approximately a dozen foodstuffs, most of which were carbohydrates. Most carbohydrates consumed in Hungary were derivatives of wheat, although in some regions of Western Hungary, rye was mixed in bread flour. But by milling the grain the peel is removed, which deprives the consumer of important Vitamin B. Since it was the cheapest food source, all peasants consumed it in almost equal amounts and forms of preparation. There were, however, some differences. The middle and upper strata used more shortening in pastas and this gave them a slight edge over the poor.

Peasants consumed very few vitamins. This was a curious shortcoming since western Hungarian gardeners excelled in the production of fruits and vegetables. There were, for example, several thousand families of Hungarian origins who contributed to urban markets. But these were the exceptions. Peasants placed a higher value on grain rather than fruit and vegetable production, which they held in abeyance. And whatever vegetables they used, they cooked them thoroughly thereby destroying their vitamin content. Vitamin C deficiencies were observed by doctors in the vast majority of the rural population.¹⁹ Green, leafy vegetables (such as spinach and sorrel), carrots, cantaloupes and squash seldom appeared on the table.

Finally, calcium, which is contained in dairy products and fish, iron (found in liver) and other important nutrients were also lacking, thereby contributing to poor dental health and bone diseases.

All in all, the peasant diet of the interwar years can be characterized more by what it lacked than by what it contained. It caused the agricultural sector innumerable problems. Among these were high infant mortality, low productivity, high recurrence of diseases, and low life expectancy — all of which contributed to a general feeling of discontent among the rural population. By the time conditions began to improve (1940s), World War II enveloped Hungary and, not long after it, socialism put an end to traditional peasant life.

Conclusions and Implications

Because of exogenous and endogenous forces, the peasant diet in Hungary during the interwar years eroded in both quality and quantity. In spite of sustained and, in some respects, improved agricultural production, food deprivation became the hallmark of the Hungarian rural life style for the first time in centuries. An intrinsic peasant belief was

that self-sustenance and mobility were intimately linked to belt tightening. Instead of placing food on the table, peasants converted it to cash to pay for taxes, animal stock and more land. All social strata were equally affected by these norms. Therefore culinary values and habits permeated the entire village to a remarkable degree. We saw that the rich peasant practiced a higher degree of self-denial and self-exploitation than the poor. Diet was not a means by which prestige could be measured.

Peasant diet depended heavily on carbohydrates, which came primarily from milled wheat, seldom from rye and corn. Meals lacked protein, vitamins and minerals. Variety was expressed in the minor rather than major ingredients and in the manner of food preparation. From the perspective of food preparation, Hungarian peasant culinary practices proved unhealthy, primarily because of the repeated use of pork lard as shortening,²⁰ overcooked vegetables, and smoked meat. Although the exact number of individual meals is not known, the meagerness of portions and the frequency of meal-skipping is beyond dispute. While Hungarian peasants were not starving in the strict sense of the term, hunger was an integral part of daily life. Instead of generating pleasure, food dampened hunger. They ate in a quiet, sullen atmosphere, and the well known proverb was: "Hungarians don't talk while eating." Wedding feasts and two or three annual festivities ("búcsú", or church-day, Christmas and Easter) were the only times of lavish food consumption.

Food deprivation was responsible for an alarmingly low energy output, poor health, high infant mortality rate (in 1930 two hundred out of 1,000 children died before the age of one), and low life expectancy (40 years in 1930). Medical reports testify to the high recurrence of anemia, malnutrition, infectious diseases, and dental problems. One third of the school children carried tuberculosis.²¹

Although medical services improved during the interwar years, rural health conditions did not substantially change until after the great social transformation of the 1960s. By the 1970s peasant life under the system of collectivized agriculture created unheard of levels of food production and traditional peasant life itself disappeared from Hungary.

Notes

1. Consult Péter Hanák, (ed.), *Magyarország története, 1890–1918*, (The History of Hungary, 1890–1918). (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978), Chapter IV; György Ránki, (ed.), *Magyarország története, 1918–1919, 1919–1945*, (The History of Hungary, 1918–1919, 1919–1945), (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976), Chapters V, VIII; Joseph Held, (ed.), *The Modernization of Agriculture: Rural Transformation in Hungary, 1848–1975*. (Boulder: East European Monographs, 1980), Part V; Mihály Kerek, *A magyar földkérdés története*, (The History of the Hungarian Land Problem). (Budapest: MEFHOSZ, 1939); Péter Gunst, *A mezőgazdasági termelés története Magyarországon, 1920–1938*, (The History of Agricultural Production in Hungary, 1920–1938), (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970); *Mezőgazdaságunk fejlődése a két világháború között* (The Development of our Agriculture between the Two World Wars): *Valóság* (1970) 4:78–91; Ferenc Erdei, *A magyar paraszttársadalom*, (The Hungarian Peasant Society), (Budapest: Franklin, no date).
2. Not only the urban but the rural culinary habits were held in high esteem. The general consensus

both inside and outside of Hungary was that peasant cooking was lavish and was practiced as embroidery, woodcarving or folkpoetry. The most respected ethnographer of the interwar years, Zsigmond Bátky, for example, concluded that "our culinary art has elevated our folk cuisine above those of our neighbors, to international renown". (Elemér Czákó ed., *A magyarság néprajza*, (The Ethnography of Hungary), Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, no date, Vol. I, p. 38.) Because of this generally shared misconception, children were often sent to the rural areas for summer vacation. Many returned to school in worse physical condition than in the beginning of the summer.

3. An average Hungarian restaurant during this period served the following main courses: Kettle goulash ("bográcsosgulyás"), veal pörkölt ("borjú pörkölt"), fish soup ("halászlé"), pork flekken ("sertésflekken"), braised beef or pork ("marha-" or "sertésrostélyos"), assorted meat platter à la Transylvania ("erdélyi fatányéros"), braised pork à la Brassó ("brassói aprópecsenye"), hot liver pudding ("májashurka"), stuffed cabbage ("töltött káposzta"), chicken paprika ("paprikás-csirke"), smoked pig's knuckle ("füstöltcsülök"). Of these typical Hungarian dishes – eaten anywhere in the world – only the last two were seen during the interwar years on the peasant's table. For extensive survey depicting the utter monotony of South-West Hungarian cuisine, see László Kardos *Az Őrség népi táplálkozása* (The Folk Diet of the Őrség). (Államtudományi Intézet, Budapest, 1943).
- For an overview of Hungarian peasant cooking, see Judit Morvay, *Népi táplálkozás* (Folk Cooking), (Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum-Néprajzi Múzeum. Ethnológiai Adattár, VI, 1962). The best historical treatment of Hungarian high class cooking with some references to peasant diet is that of George Lang, *The Cuisine of Hungary*. (New York: Bonanza Books, 1971).
4. For a highly revealing scientific appraisal of the effects of poverty upon peasant health, see Andor Németh, *A naposabb oldalon* (On the Sunnier Side of the Street) (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937).
5. See *Magyarország népesedése a két világháború között* (The Demography of Hungary between the Two World Wars). (Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1965).
6. Németh, *op. cit.*, p. 20.
7. See Gunst, *op. cit.*
8. See Gyula Illyés, *Puszták népe* (The People of the Pusztas). (Budapest: Nyugat, no date); Held, *op. cit.*, pp. 255–92.
9. For a comparison of middle peasant life-styles, see Edit Fél and Tamás Hofer, *Proper Peasants*. (Chicago: Aldine, 1969).
10. Oscar Lewis, *The Culture of Poverty*, Scientific American, (1966) 215, 19–25. George M. Foster, Peasant Society and the Image of Limited Good. *American Anthropologist*, (1965–67), pp. 293–315.
11. The categories are based on the testimony of villagers.
12. Among the best known were: József Darvas, *Egy magyar parasztcsalád története* (The History of a Hungarian Peasant Family). (Budapest: Athenaeum, no date); Imre Kovács, *A néma forradalom* (Silent Revolution). (Budapest: Cserépfalvi, no date); Géza Féja, *Viharsarok* (Stormy Corner). (Budapest: Magvető, 1957).
13. During the 16th century an artillery man received 1 pound of meat, 2 pounds of bread, and a quart of wine daily. These were most likely also consumed by a well-to-do peasant (cf., Ferenc Maksay, *Parasztság és majorgazdálkodás a XVI. századi Magyarországon* (The Peasantry and the Management of Large Estates in Hungary during the 16th century). (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1958), p. 104; Péter Hanák, *Hogyan éltek elődeink?* (How did our Ancestors Live?). (Budapest: Gondolat, 1980); pp. 67–8; Béla Radvánszky, *Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században* (The Hungarian Family and Household during the 16th and 17th Centuries). (Budapest, 1897).
14. Held, *op. cit.*, p. 24.
15. Iván Balassa and Gyula Ortutay, *Magyar néprajz* (Hungarian Ethnography). (Budapest: Corvina,

1979), p. 263. The picture of the stratified peasant diet elsewhere has been seriously challenged by anthropologists with thorough field experience. See Michael Freedman, *Report on Some Aspects of Food, Health and Society in Indonesia*. (World Health Organization, MH/AS/219.55, 1955); See Schoenfield, *Development and the Problems of Village Nutrition*. (Croom Helm London, 1979).

16. See, for example Féja, *op. cit.*, p. 212.

17. István Weisz, *A magyar falu* (The Hungarian Village). (Budapest: Magyar Szemle, 1931), pp. 68–9.

18. Quoted from an elderly informant during anthropological fieldwork in 1979.

19. See Németh, *op. cit.*, pp. 19–20, 154.

20. The use of sunflower and pumpkin seed oil all but disappeared between the two wars. The last wooden oil press made in the 18th century was taken to the Xantus János Museum Győr, in 1962.

21. Németh, *op. cit.*, p. 20.

DIE ERSTEN AUFFÜHRUNGEN VON IMRE MADÁCHS "DIE TRAGÖDIE DES MENSCHEN" IM DEUTSCHEN SPRACHGEBIET

KATALIN PODMANICZKY

Am 21. September 1883 fand, unter der Regie Ede Paulays, die Budapester Uraufführung der "Tragödie" statt. Madáchs Werk eignete sich – durch die Vielzahl der historischen Schauplätze – zur Demonstration von Paulays neuem, "Meininger" Stil¹, welcher, gepaart mit der hohen literarischen Einschätzung der "Tragödie" sich als Garant für den Erfolg erwies. Ein Beweis für die sensationelle Wirkung dieser ersten Inszenierung sind die siebzehn Neuinszenierungen der "Tragödie" auf ungarischen Provinzbühnen, innerhalb der nächsten drei Jahre.²

Paulay fand aber nicht nur in Ungarn Nachahmer. Schon im Jahre 1892 begann die ausländische Bühnenlaufbahn der "Tragödie", deren Etappen Hamburg, Wien und Berlin waren. In der folgenden Untersuchung³ wollen wir über die einzelnen Aufführungen Bericht erstatten und soweit dies möglich ist, die Hintergründe von Erfolg, Mißerfolg, Interesse und Desinteresse zu beleuchten versuchen.

Hamburg (1892)

Richten wir unser Augenmerk auf den Anfang der neunziger Jahre, in denen die größten deutschen Bühnen sich um die *Tragödie des Menschen* zu reißen schienen. Ort der ersten deutschen Theateraufführung der "Tragödie", am 19. Februar 1892, war Hamburg. Oberregisseur Robert Buchholz inszenierte die "Tragödie" im Stadttheater Hamburg, verbunden mit dem Stadttheater Altona. Es wurde die Übersetzung von Ludwig Dóczi, die 1891 erschienen war, gespielt und in vier Aufzügen mit vierzehn Bildern eingerichtet (das zweite Keplerbild wurde weggelassen). Der Theaterdirektor war Hofrath Pollini, die Hauptrollen bekleideten Herr Mylius⁴ (Luzifer), Herr Otto⁵ (Adam) und die vom Wiener Burgtheater im Vorjahr angeworbene Schauspielerinnen Frl. Barsescu⁶ (Eva). In einer Zeit regen Interesses für die Musik von R. Wagner, F. Liszt, J. Strauß, der Blütezeit der Opern und Operetten⁷, mag es nicht verwundern, daß die "Tragödie" – wie schon 1883 in Budapest – mit einer symphonischen Ouvertüre und musikalischen Zwischenstücken versehen wurde. Die Musik stammte von dem ungarischen Komponisten Gyula Erkel⁸, der die Musik zur Budapester Bühnenfassung komponiert hatte, und dem Dirigenten des Stadttheaters William Sichel. Die Bühnenbilder – entworfen von F. Gruber – bestanden aus zwölf gemalten Riesengemälden, die den Hintergrund jeder neuen Szene bildeten. (Siehe Abbg. Nr. 3 und 4)

Wie erklärt es sich, daß die erste deutsche Aufführung im fernen deutschen Norden stattfand und nicht im nahen Wien, wo bereits 1889 eine Aufführung geplant war⁹. Wie aus einem Artikel von Ileana Berlogea hervorgeht, ist die Hamburger Aufführung in erster Linie der rumänischen Schauspielerin Barsescu zu verdanken, die, wie schon erwähnt, die Rolle der Eva bekleidete:

“Die Kunst, mit der Agathe Barsescu die Rolle der Rodope (aus Hebbels *Gyges und sein Ring*) bekleidete. . . überzeugte die Hamburger Theaterdirektoren, daß die größte Darstellerin der Eva aus Emerich Madáchs *Tragödie des Menschen* vor ihnen stand, . . . Das Talent der Agathe Barsescu, ihre Gabe, diese komplexe Rolle zu gestalten. . . war ein neuer, ausschlaggebender Grund dafür, dieses dem deutschen Publikum bisher noch unbekanntes Stück in Szene zu setzen.”¹⁰

I. Berlogea scheint hier anzudeuten, daß die Theaterdirektion Madáchs Werk nicht etwa flüchtig kannte, sondern nur mangels geeigneter Hauptdarstellerin sich nicht bereits zu einem früheren Zeitpunkt zu seiner Aufführung entschlossen hatte. Kommen wir aber zur Frage zurück, wem das Zustandekommen der Hamburger Aufführung zu verdanken ist. Im gleichen Aufsatz schreibt I. Berlogea dieses Verdienst auch dem ungarischen Grafen Miklós Esterházy zu: “Die Begeisterung der Schauspielerin für dieses Werk sowie die Unterstützung des Prinzen Esterházy, der alles daran setzte, um das Theater zu den Wiener Theater- und Musikfestspielen im Sommer 1892 einzuladen, haben wesentlich dazu beigetragen, daß Madáchs Stück zum ersten Mal auf einer deutschen Bühne uraufgeführt wird.”¹¹ In der ungarischen Forschung gilt der besagte Miklós Esterházy als der Mäzen dieser Aufführung, seitdem Antal Németh¹² im Jahre 1933 diese These formuliert hat. Ein Interview des Grafen Esterházy in Budapest durch den Übersetzer L. Dóczi liefert aber unseres Erachtens den Gegenbeweis zu Némeths Behauptung. Esterházy äußert sich darin folgendermaßen über die Hamburger Dekorationen: “. . . die Hamburger Ausstattung mag nach Hamburger Begriffen glänzend sein, aber hier würden wir einen Durchfall damit erleben. . . wenn wir die “Tragödie” in Wien aufführen. . . müssen wir viermal so viel ausgeben.”¹³ Hätte es sich um Bühnenbilder gehandelt, die auf seine Kosten angefertigt worden waren, so hätte sie Esterházy unseres Erachtens bereits in Hamburg prachtvoll genug gestalten lassen, um sie auch in Wien zeigen zu können. Die deutsch-sprachigen zeitgenössischen Quellen sprechen auch zugunsten dieser Hypothese. Im *Theatralmanach* berichtet der Regisseur Robert Buchholz, auf Veranlassung seines Direktors Pollini “die Tragödie gelesen und auf ihre Bühnenwirksamkeit hin geprüft zu haben.”¹⁴ Er bezeugt auch die Gegenwart des Grafen Esterházy, aber nur für die Zeit der ersten Vorstellungen: “Nikolaus Graf Eszterhazy. . . , welcher den ersten Vorstellungen beiwohnte, bewog Herrn Hofrath Pollini, die “Tragödie” auch in der Wiener Theater- und Musikausstellung zur Aufführung zu bringen.”¹⁵ Trotz ausführlicher Schilderung der Umstände, die zur Aufführung des ungarischen Werkes geführt haben, läßt Buchholz kein Wort von Esterházy's Mäzenatentum verlauten, genausowenig die zwei Zeitungskritiken, die nicht einmal den Namen des ungarischen Adligen erwähnen. Im *Hamburger Fremdenblatt* wird sogar das Verdienst um die kostspielige Inszenierung dem Theaterdirektor Pollini zugeschrieben: “Herr Hofrath Pollini. . . hatte der Inszenierung Mittel zur Gebote gestellt, wie sie kaum eine andere Bühne reicher und künstlerischer

bieten kann.“¹⁶ Hätte Graf Esterházy die Inszenierungskosten getragen, wäre dies wohl schon aus der ihm gebührenden Dankbarkeit der Presse bekanntgegeben und mit Sicherheit erwähnt worden¹⁷. Daher schließen wir uns I. Berlogeas These an, der zufolge die Anregung zur Hamburger Aufführung von Agathe Barsecsu gekommen war. Sie ist aber unseres Erachtens folgendermaßen zu nuancieren: Da die Esterházy ein Schloß in Wien besaßen und Agathe Barsecsu bis 1891 eine gefeierte Schauspielerin am Wiener Burgtheater gewesen war, liegt die Annahme nahe, daß M. Esterházy sie von Wien her kannte. Wir können ferner so gut wie sicher sein, daß M. Esterházy die “Tragödie” entweder als Buchdrama oder von der Budapester Aufführung her kannte. Er kann daher A. Barsecsu in ihrer Wiener Zeit mit der “Tragödie” bekannt gemacht haben. Hier liegt vielleicht ein Verbindungspunkt zu den 1889er Plänen zu einer Burgtheateraufführung¹⁸. Das Scheitern dieser Pläne könnte ein Grund dafür sein, daß die Schauspielerin in Hamburg auf ihre Verwirklichung hingearbeitet hat, zumal ihr die Rolle der Eva auf den Leib geschrieben zu sein schien. Diese Hypothese macht auch Esterházy's Einsatz für ein Wiener Gastspiel der Hamburger Truppe verständlicher.

Da Hamburg mehrere Bühnen besaß, stellt sich auch die Frage, ob, abgesehen von den persönlichen Beziehungen, die wir gerade zu erhellen suchten, es ein reiner Zufall war, daß gerade das Stadttheater, die erste Bühne Hamburgs, das Werk eines für das deutsche Theaterpublikum unbekanntem Dichters in Szene setzte. Bereits die Tatsache, daß eine Schauspielerin vom Wiener Burgtheater nach Hamburg gekommen war, wirft ein besonderes Licht auf diese Bühne; ihr Direktor H. Pollini scheint die Theaterprogramme anderer Kulturszentren mit regem Interesse verfolgt und hervorragende Künstler ausländischer Bühnen an sein Theater engagiert zu haben. I. Berlogea wertet auch die Verpflichtung A. Barsecsus als das persönliche Verdienst Pollinis, “der unermüdlich danach trachtete, neue Künstlerkräfte für die erste Bühne an der Hafenstadt der Elbe zu entdecken und heranzuziehen“¹⁹. Auch auf die Zusammensetzung des Repertoires hatte Pollinis für alles Neue offene Persönlichkeit einen prägenden Einfluß. Der Spielplan zeichnete sich durch Modernität und Abwechslungsreichtum aus. Die Premieren folgten rasch aufeinander, und “die Stücke waren bunt durcheinander psychologische Dramen, klassische Lustspiele, Werke großer Aufmachung und ganz einfache Singspiele.”²⁰ So kamen hier die Werke Halms, Grillparzers, Lessings, Hebbels, Goethes, Schillers, Shakespeares und heute unbekannter Dichter wie Paul Lindaus, Ernst Wildenbruchs, Octave Gastineaus, R. Benedix', Henrik Herz', Oskar Blumenthals und Rudolf Gottscholls zur Aufführung²¹. Diese Vorliebe des Stadttheaters für in Deutschland noch nicht aufgeführte Theaterstücke ist sicherlich einer der Gründe dafür, daß Madáchs *Tragödie des Menschen* ins Programm aufgenommen wurde. Zudem war es für die “Tragödie” von Vorteil, auf ein an unbekanntes Stücke gewohntes Publikum zu stoßen. Wenn aber auch der Erwartungshorizont des Theaterpublikums nicht auf ein bestimmtes Repertoire eingeengt war, so war er in Bezug auf die Darstellung in besonderer Weise determiniert. Der naturalistischen Ästhetik entsprechend bevorzugte die “Hamburger Schule” ein einfaches Spiel: “Die Revolution, die das Theater durchmacht, seine Ausrichtung auf eine immer tatsachengetreuere Darstellung, auf das Poetische des in feinsten Einzelheiten

überraschten Alltags, sowie Fragen, die den Durchschnittsmenschen beschäftigen, machen sich in Hamburg stärker bemerkbar als in Wien."²²

Da die "Tragödie" diesen zeitgemäßen Anforderungen nicht entspricht, mag man von vornherein Zweifel an ihrem Hamburger Bühnenerfolg hegen. Jedoch zeugen schon rein zahlenmäßige Angaben über die Aufführungen von dem Hamburger Erfolg. Aus den ursprünglich vorgesehenen sieben Vorstellungen wurden sechzehn. Die Tragödie wurde nach der Erstaufführung "15 mal bei ausverkauftem Hausen wiederholt. Zu dem ehrenvollen war auch der pekuniäre Erfolg gekommen."²³ Die Pressestimmen spiegeln auch den Erfolg wider. Die *Hamburger Nachrichten* berichten vom "hohen Genuß", den die Vorstellung geboten habe²⁴. *Das Hamburger Fremdenblatt* bezeichnet den Erfolg als ungetrübt und durchschlagend, die Aufnahme als warm und verständnisinnig²⁵. Nach der Erstaufführung prophezeit A. Weise, die "Tragödie" werde sich zum Zugstück für den Rest der Saison gestalten²⁶.

Welchen Umständen ist dieser Erfolg zu verdanken? Unseres Erachtens hat nicht der Inhalt der "Tragödie" großen Anklang beim Publikum gefunden. Der Erfolg ist vielmehr aufgrund neuer, bühnentechnischer Gesichtspunkte zustande gekommen. Es handelt sich dabei um durch die Struktur des Stückes bedingte Schwierigkeiten, wie z. B. Vielzahl der Dekorationen, ihren häufigen Wechsel und die Anforderungen an die darstellerische Leistung der Schauspieler. Diese Probleme wurden in Hamburg ausgezeichnet gelöst und trugen somit wesentlich zum Erfolg bei. Da die "Tragödie", wie schon erwähnt, an dreizehn²⁷ verschiedenen Schauplätzen spielt, u.a. an so bekannten, wie dem alten Ägypten, Athen und Rom, bietet es sich an, die jeweiligen Epochen bzw. Orte durch Baudenkmäler kenntlich zu machen. Deshalb waren Herstellung und Wechsel der Kulissen, solange den Bühnenbildern keine technischen Hilfsmittel zur Verfügung standen, eine langwierige und anspruchsvolle Aufgabe.

Lassen wir aber die zeitgenössischen Quellen zu Worte kommen. A. Weise berichtet, die irdischen Bilder hätten schon durch ihre Dekoration begeisterte Aufnahme gefunden²⁸. Der Wechsel der zahllosen Bühnenbilder erforderte ebenfalls ein großes Können, weil langwierige und geräuschvolle Umbauten die Konzentration des Publikums auf das Stück erheblich gestört hätten. A. Weise lobt "die großartige Präzision, mit der die Maschinen bei den vielen und schnellen Verwandlungen fungierten..."²⁹ I. Berlogeas Artikel fördert interessante Einzelheiten zu Tage: "Neues wurde in der Farbenzusammensetzung gebracht, ebenso wie in der Art und Weise, die Beleuchtung zu handhaben, die die Dekoration gefühlsmäßig mitschwingen ließ. Es wurden nun Bühnenbilder sichtbar anhand von Versenkungsöffnungen gewechselt, so wie anhand von Umstellungen bestimmter Bestandteile."³⁰ Diese bühnentechnischen Neuerungen haben zweifellos auch zu der Begeisterung des Publikums beigetragen. Eine dritte bühnenspezifische Schwierigkeit steht auch in engem Zusammenhang mit der Struktur des Stückes. Bei jedem Bühnenbildwechsel müssen die Darsteller der zwei Hauptrollen sich in die Haut einer neuen Persönlichkeit versetzen. Die Person des Adam hat in allen Verwandlungsformen einen gemeinsamen Kern, den des mehr oder minder idealistischen Einzelmenschen. Die verschiedenen Persönlichkeiten, die die Darstellerin der Eva verkörpern muß, schillern aber in den verschiedensten Farben, so sehr, daß sie innerhalb einer Szene sogar zwei

vollkommen gegensätzliche Charaktere verkörpern muß: die tugendhafte Jungfrau und das lasterhafte Weib. Diese beiden Hauptrollen, auch die des Adam, stellen deshalb hohe Anforderungen an das Können der Schauspieler und haben einen bestimmenden Einfluß auf den Bühnenerfolg des Werkes. Die starke Motivation von Seiten der Schauspielerin Barsescu, die Rolle der Eva zu bekleiden, sowie ihre schauspielerischen Fähigkeiten, auf die schon ihre Verpflichtung von Wien nach Hamburg schließen läßt, waren günstige Vorzeichen für eine gute schauspielerische Bewältigung dieser Aufgabe. So sind, in der Tat, die Kritiker des Lobes voll für die Hauptdarsteller und sogar für die Leistungen der Schauspieler der Nebenrollen, die in diesem Werk außergewöhnlich zahlreich sind: "Hohes Lob sei... Herrn Otto für seinen herrlichen Adam und Frl. Barsescu für ihre zarte, poetische Eva gesendet. Für beide Künstler ist jedes Wort des Lobes zu schwach. Man denke nur an die vielen Umzüge, an die Fülle der Charaktere, in die sie sich... hineinzufinden hatten, und man wird begreifen, daß sie eine wahre Sisyphusaufgabe zu lösen hatten. Daß auch nicht der mindeste Tadel an all ihren Gestalten und Gestaltungen zu finden war, ist ein wahres Wunder... Herr Mylius als Luzifer traf scharf und geistvoll den skeptischnegativen Ton des magyrischen Mephistopheles und war gleichfalls eine Stütze des Erfolges."³¹ schreibt Arnold Weisse und bezeichnet die Leistungen mehrerer Nebenrollenträger mit den Superlativen "allerliebst", "hochragend", "ergreifend", "vorzüglich", "sehr originell"³².

Wien (1892)

Die zweite Stadt im deutschen Sprachgebiet, in der die "Tragödie" zur Aufführung gelangte, war Wien. Am 16. Juni 1892 wurde die *Tragödie des Menschen* auf der internationalen Praterbühne anlässlich der Wiener Theaterausstellung gespielt. Dies bedeutet aber nicht, daß im Abstand von vier Monaten zwei Großstädte – Hamburg und Wien – sich zur Aufführung der "Tragödie" entschlossen, denn allein der Vergleich der beiden Theaterzettel verrät, daß es sich um ein Gastspiel der Hamburger Truppe handelte. Die Wiener Aufführung ist, wie aus den obigen Zitaten hervorgeht, dem Mäzen N. Esterházy zu verdanken. Es gelang ihm, die Hamburger Theaterdirektion dazu zu überreden, die "Tragödie" auch in Wien aufzuführen, und er ließ auf eigene Kosten durch Kautsky und Rottonara vollkommen neue Bühnenbilder anfertigen. Bei dieser Aufführung kommt also N. Esterházy mit Bestimmtheit die wichtigste Vermittlerrolle zu.

Die Zahl der Wiener Aufführungen belief sich auf sechzehn, wie in Hamburg. Diesmal ist jedoch die Aufführungszahl kein Beweis für einen ungetrübten Erfolg. Nur eine der fünf zeitgenössischen Kritiken berichtet von einem bedeutenden Erfolg³³. Das Publikum habe dem Inhalt des Stückes nur geringes Interesse entgegengebracht. "In Folge dessen blieb der Gesamteindruck des Stückes ein matter."³⁴ Welche Erklärungen gibt es für diese unterschiedliche Aufnahme eines Stückes, das im gleichen Jahr durch die gleichen Künstlerkräfte aufgeführt wurde? In der ungarischen Forschung wird die goethesche Sprache der Dóczi-Übersetzung³⁵ als einer der Hauptgründe für den geringeren Erfolg der Wiener Aufführung angesehen. Da dieselbe Übersetzung in Hamburg dem Erfolg

keinen Abbruch getan hat und unter den fünf Wiener Kritikern nur einer den Vorwurf der Goethe-Nachahmung erhebt³⁶, haben andere Faktoren den schwächeren Erfolg herbeigeführt.

Da die gelungenen Dekorationen und ihre perfekte Handhabung in Hamburg wesentlich zum Erfolg beigetragen haben und in Wien neue Dekorationen geschaffen wurden, stellt sich zuallererst die Frage, ob der geringere Erfolg eventuell schlechteren Bühnenbildern zuzuschreiben ist. Dies ist aber nicht der Fall, im Gegenteil zeugen die Kritiken erneut von der Aufwendigkeit der Bühnenbilder. Die *Neue Freie Presse* würdigt sie als einen "Triumph der Wiener Decorationskunst."³⁷ Einer anderen Quelle zufolge sei das Publikum hauptsächlich an der Ausstattung interessiert gewesen³⁸. Das *Wiener Fremdenblatt*, das die Aufführung der "Tragödie" in ungarischer Sprache³⁹ mit der Leistung der Hamburger Truppe vergleicht, stellt fest, daß die Hamburger den Nachdruck auf das Bühnenbild gelegt hätten⁴⁰. Diesen Gesamteindruck bestätigt auch die Wertung der *Tragödie des Menschen* durch alle Kritiker als "Ausstattungsstück"⁴¹, das heißt als ein Bühnenstück, das vor allem durch prunkvolle Ausstattung wirken soll: "Diesen Fehler hat ein Theater-Director begangen, der in einem Buch voll historischer Bilder ein historisches Bilderbuch erblickte und es auch richtig zuwege brachte, aus einem philosophischen Gedichte ein Ausstattungsstück zu machen."⁴² Haben die Wiener Bühnenbildner also sogar den Fehler begangen, so prächtige Dekorationen geschaffen zu haben, daß sie die Aufmerksamkeit des Publikums vom Inhalt auf die äußere Form gelenkt haben? Diese Frage könnten wir nur bei einem Vergleich der gesamten Hamburger und Wiener Bühnenbilder eindeutig beantworten. Dies ist nicht möglich, da uns nur eine Abbildung von den Wiener Dekorationen überliefert ist. Mit Sicherheit wissen wir nur, daß sie aufgrund von "Tragödien"-Illustrationen des ungarischen Malers Mihály Zichy angefertigt wurden⁴³. Die uns zur Verfügung stehenden Fakten erlauben aber Rückschlüsse auf die Beschaffenheit dieser Bühnenbilder. Der Umstand, daß sie der reiche Graf Esterházy finanzierte, seine eigenen abschätzigen Worte über die Hamburger Dekorationen⁴⁴ sowie die in zeitgenössischen ungarischen Quellen belegten Kosten der Kulissen – 40 000 Gulden⁴⁵ – berechtigen zu der Behauptung, daß sie sogar viel aufwendiger als die Hamburger waren. Trotzdem, oder vielleicht gerade deshalb, haben sie zur Verfälschung des Werkes beigetragen.

Ist dies aber der einzige Grund für den geringeren Erfolg? Der Vergleich der Hamburger und Wiener Kritiken fördert einen weiteren Unterschied zu Tage: Die Wiener Kritiker haben nach sorgfältiger Lektüre des Werkes der Vorstellung beigewohnt. Dies bestätigt den bereits im vorigen Kapitel gewonnenen Eindruck, daß die "Tragödie" im Wien der neunziger Jahre sich eines regen Interesses erfreute. August Siebenlist schrieb im Jahre 1891, daß "man sich der Tragödie des Menschen nicht allein in Ungarn, sondern in der ganzen gebildeten Welt mit steigender Aufmerksamkeit zuwendet."⁴⁶ Ein Jahr zuvor war ein uns leider nicht mehr zugänglicher Artikel des Übersetzers Ludwig Dóczi erschienen⁴⁷, über dessen Breitenwirkung wir im Zusammenhang mit der Hamburger Bühnenaufführung Näheres erfahren: "... erst seitdem Ludwig Dóczi in der Neuen Freien Presse einen geistvollen Aufsatz über das Werk veröffentlichte, das mit Proben einer eigenen trefflichen Übersetzung geschmückt war, hat sich ihm in Deutschland die

Aufmerksamkeit der Literaturfreunde zugewandt.“⁴⁸ Aus diesem Grunde wurde die “Tragödie” mit großer Spannung erwartet. Die Erwartungen müssen aber zu hoch gewesen sein, um nicht enttäuscht zu werden. Die meisten Kritiken zeugen von einer Enttäuschung: “Von dem Genusse, den uns daheim das Lesen der Dichtung bereitet hatte, blieb beim Anhören in Theater wenig übrig. . . Die Aufführung. . . ist im gewöhnlichen Sinne sehenswerth. Im literarischen Sinne bemerkenswerth ist sie nicht.“⁴⁹

Die hohen Erwartungen sind aber nicht der einzige Grund für die Enttäuschung. Die in Wien gebotene *Tragödie des Menschen* unterschied sich auch inhaltlich von der Hamburger: Auch die Polizeibehörden interessierten sich nämlich für die “Tragödie”. Am 11. Juni entstand ein 25 Seiten langer Polizeibericht in Form einer Inhaltsangabe mit Streichungsvorschlägen. Nach der Begutachtung dieses Berichts wurde die “Tragödie” am 16. Juni zur Darstellung zugelassen, allerdings mit der Aussendung eines “in Censur-Angelegenheiten versirten Beamten”⁵⁰, der überwachen sollte, ob die Regie sich an die Anordnungen der Zensur hielt. Aus diesen Akten geht hervor, daß auf 38 Seiten des 200 Seiten umfassenden Originals Streichungen vorgenommen worden sind, und zwar aufgrund moralischer, politischer und religiöser Gesichtspunkte. Madáchs “Regieanweisung”⁵¹ am Anfang der 6. Szene, “die römischen Hetären” seien “leichtfertig gekleidet”, veranlaßt den Wiener Zensor zu der Anordnung: “Selbstverständlich haben die in dem 6. Bilde. . . in schamloser Tracht skizzierten Schauspielerinnen den Anstand in Kostüm und Haltung zu wahren.”⁵² Bedenken politischer Natur ruft die Szene über die Französische Revolution hervor: “Einige die französische Revolution betreffende Stellen (sind primär zu mildern)⁵³. . . Weiters dürfte die Intonierung des Revolutionsgesanges “Marseillaise” am Schlusse des 8. und 9. Bildes (S. 108 und 120) nur insofern zulässig sein, als die Anstimmung dieses Liedes lediglich zur Charakterisierung des historischen Momentes der Szene, nicht aber zur Glorifizierung der Tendenz des gedachten Revolutionsliedes dienen soll. . .”⁵⁴ Daß in der Erinnerung an die Ideale der Französischen Revolution, in dieser Hochburg des Konservatismus tatsächlich eine Gefahr gesehen wurde, beweist das einige Monate später erfolgte Aufführungsverbot der “Tragödie” in Prag wegen der zu großen Begeisterung der Zuschauer bei der Revolutionsszene⁵⁵. Zu diesem früheren Zeitpunkt erschien aber die “Tragödie” den österreichischen Behörden vor allem in religiöser Hinsicht als subversiv. Die Habsburger legten nämlich großen Wert auf die genaue Einhaltung des katholischen Dogmas, da der katholische Glaube in ihrem Vielvölkerstaat als einigendes Band dienen sollte. Außerdem verstand sich Österreich seit der Entstehung des fast ausschließlich protestantischen Deutschen Reiches als Hochburg des deutschen Katholizismus.

“Die größten Bedenken in diesem Stück ruft das Auftreten des Patriarchen von Konstantinopel im siebten Bilde hervor. Der Dichter läßt den Patriarchen und dessen Mönche als fanatische Vertreter des Dogmas der Wesensgleichheit und göttlicher Natur des Vaters und des Sohnes (Homouision) auftreten und die Bekenner der bloßen Wesensähnlichkeit (Homoioision) erbarmungslos zum Tode auf dem Scheiterhaufen verdammen. . . Der Patriarch vertritt sonach in diesem Stück auch eine Lehrmeinung der katholischen Kirche, und so kann die von ihm an den Tag gelegte Unduldsamkeit auch der katholischen Kirche zur Last gelegt werden. Es wären demnach die meisten von der Polizeidirektion bezeichneten Stellen zu eliminieren. . .”⁵⁶.

Ferner erschien das Auftreten Gotters auf einer weltlichen Bühne als undenkbar:

„Die vom Autor beabsichtigte Form des Auftretens Gottes, des „Herrn“ in dem ersten und letzten Bilde, hätte wegen der hier in Betracht kommenden religiösen Rücksichten, dann auch wegen der wenig respectvollen Haltung Luzifer's gegenüber Gott, dem „Herrn“, eine Modifikation in der Richtung zu erfahren, daß im Stücke nicht Gott, der „Herr“ persönlich auftreten und sprechen darf, sondern an dessen Stelle bloß die Stimme des Erdgeistes hinter der Szene vernehmbar sein soll. . .“⁵⁷

Die drastischsten Streichungen wurden also in der Byzanz-Szene vorgenommen, die dadurch ihre Aussagekraft derart einbüßte, daß sie schon nach der ersten Vorstellung gestrichen wurde. Diese Weglassung sowie die andernorts vorgenommenen Streichungen führten unvermeidlich zu einer Betonung der Handlung zulasten des gedanklichen Gehaltes:

„Die Handlung, die dem Dichter nur Nebensache und nur ein Anhalt zur Entwicklung seiner Gedanken ist, wird da zur Hauptsache. Der Ideengang aber, des Dichters Ein und Alles, wird zum störenden Ballast, von dem man soviel wie möglich über Bord wirft. Man spielt nicht Emerich Madách, sondern ein Spektakelstück, zu dessen Aufführung er den Vorwand geboten hat.“⁵⁸

Im *Fremdenblatt* wird bemängelt:

„. . . leider fehlt hier zu viel von dem inhaltvollen Texte. . . Dann die lebendig bewegte Londoner Szene, deren Gedankenreichtum freilich auch im Buche nachzulesen ist, man war schon dankbar, daß die prächtige Einleitung nicht ganz unterdrückt worden. . . Manche Szenen waren als Bilder ganz vortrefflich, litten aber unter den Kürzungen. . .“⁵⁹

Unter dem Eindruck des großen Unterschiedes zwischen dem bekannten Buchdrama und dem gebotenen Bühnenwerk wurde in Wien bereits die Frage der Bühnenwirksamkeit der „Tragödie“ erörtert. Sogar die lobendste Kritik spricht von der Unangemessenheit der Bühne gegenüber dem Inhalt der „Tragödie“: „. . . für die mächtige Woge der Poesie. . . ist die Bühne zu eng und zu mechanisch.“⁶⁰ Einer anderen Kritik zufolge sei die „Tragödie“ ein Werk, „dessen Natur sich gegen die Bühne sträubt. . . Der zarte Gedanke wird von der groben Bühnenwirklichkeit erschlagen“⁶¹. In diesem Zusammenhang wird die Frage nach der Gattung aufgeworfen. Alle Kritiker sind sich darin einig, daß die „Tragödie“ ein Gedicht und kein Drama ist: „Das Dramatische ist nur eine Äußerlichkeit an diesem Gedicht, eine Form, eigentlich Nebensache“⁶².

Die anlässlich der Aufführung veröffentlichten Artikel heben auch einen anderen Aspekt der „Tragödie“ hervor. Als Zeitgenossen der im vorhergehenden Kapitel behandelten Rezensenten der achtziger-neunziger Jahre erscheint die „Tragödie“ auch den Wiener Theaterkritikern als ein in mancher Hinsicht veraltetes Werk. So mußte beispielsweise in den Anfängen der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung⁶³ Madáchs Geschichtsschau als unwissenschaftlich abgewertet werden:

„Die poetische Geschichtsschreibung Madáchs mit ihrer ideologischen Auffassung natürlicher Prozesse mutet recht veraltet an. . . Wir sehen im Wandel der Völkergeschichte nicht den

philosophischen Gegensatz eines guten und eines bösen, eines schaffenden und verneinenden Princip, sondern eine stetig fortschreitende Entwicklung mit den natürlichen Stadien des Keimens, Blühens, Reifens und Welkens. . . Wir wissen heute, daß nicht nur Einzelwesen, sondern auch Völker, Culturen, Ideale und Wahrheiten sterben müssen, daß aber auf die abfallenden Früchte stets veredelte Blüten folgen.“⁶⁴

Darwins Lehre von der Entstehung der Arten⁶⁵, die im gleichen Jahr wie Madáchs Werk das Tageslicht erblickte, war in diesen Jahren hoch im Kurs und mußte die Beurteilung von Madáchs dialektischer und pessimistischer Geschichtsauffassung ungünstig beeinflussen: “Der Verfasser wußte nichts von der Entwicklungstheorie, die seither die geistige Welt erobert hat. . .”⁶⁶

Wenn auch Madáchs Geschichtsauffassung auf scharfen Widerspruch stieß, erkannte man ihm dennoch, wie in den meisten Epochen der späteren Rezeptionsgeschichte, visionäre Begabung zu:

“Ein Mann, der vor dreißig Jahren. . ., weit von den Centralstätten der europäischen Bildung, zu der Erkenntnis vordrang, daß die Großindustrie der revolutionierende Factor des modernen Lebens ist, und diese Erkenntnis poetisch verwertete und verarbeitete, verdient als ein Wunder angestaunt zu werden.“⁶⁷

Die Untersuchung der Wiener Dokumente hat somit ergeben, daß die Voraussetzungen, unter denen die “Tragödie” in Wien gespielt wurde, in zweifacher Hinsicht ungünstiger waren als in Hamburg. Die in Wien in verstümmelter Textgestalt und in einer allzu prächtigen Bühnenform gebotene “Tragödie” war wenig geeignet, den Wert der Dichtung zur Geltung zu bringen. Außerdem wurde diese dem Gehalt der “Tragödie” inadäquate Bühnenform dem Urteil anspruchsvollerer Kritiker unterworfen. Dank ihrer besseren Vorkenntnis des madáchschen Werkes zu einer vergleichenden Analyse des Buchdramas und des Bühnenwerks befähigt, ließen sie sich von der äußeren Pracht nicht blenden und verurteilten das Unternehmen, die “Tragödie” auf die Bühne zu verpflanzen.

Berlin (1893)

Die dritte Aufführung der “Tragödie” im deutschen Sprachraum fand am 18. März 1893 im Berliner Lessingtheater statt. Der Regisseur Oscar Blumenthal entschied sich ebenfalls für Ludwig Dóczis Übersetzung und richtete die “Tragödie” in fünf Aufzügen mit elf Tableaus ein. Die bei der Wiener Aufführung einsetzende Tendenz zur Weglassung von uninteressant erscheinenden Szenen, wurde in Berlin also verstärkt. Die in Athen, Byzanz, London und Prag spielenden Szenen wurden gestrichen. Die Hauptrollen bekleideten Herr Molenaar (Adam), Frl. Reisenhofer (Eva) und Herr Kober (Luzifer). Die Bühnenbilder waren die für die Wiener Aufführung angefertigten, die in der Zwischenzeit drei Monate lang in Prag gedient hatten.⁶⁸

Wieder besteht ein kausaler Zusammenhang zwischen der vorhergehenden Wiener und dieser neuen Aufführung. Das Lessingtheater übernahm die *Tragödie des Menschen* von der Wiener Theaterausstellung: “Die Tragödie des Menschen ist die einzige literarische

Frucht, die wir der Wiener Theaterausstellung verdanken“⁶⁹. Dies ist schmeichelhaft für das ungarische Drama, wenn man bedenkt, daß die Theaterausstellung über fünf Monate gedauert hat und hunderte von Bühnenwerken zur Aufführung gelangten. Dank einer ungarischen zeitgenössischen Quelle wissen wir, daß Direktor und Regisseur O. Blumenthal persönlich der Theaterausstellung beigewohnt und die *Tragödie des Menschen* für sein Theater ausgewählt hat: „Subert, tschechischer Prager Direktor, Clar, Frankfurter Intendant⁷⁰ und Blumenthal, Berliner Direktor, versuchen so schnell wie möglich das Aufführungsrecht zu erhalten“⁷¹.

Warum entschloß sich unter den dreiundzwanzig Theatern Berlins gerade das Lessingtheater zur Aufführung der „Tragödie“ und nicht etwa das Deutsche Theater, das bei der Wiener Theaterausstellung gastiert hatte⁷². Das Lessingtheater war eine kleine, junge Bühne. Es war am 11. September 1888 mit *Nathan dem Weisen* unter der Direktion von Dr. O. Blumenthal eröffnet worden⁷³. Blumenthal war Schriftsteller, der neben Theaterkritiken und polemisch-satirischen Aufsätzen auch Lustspiele verfaßte⁷⁴. Als junger Bühnenautor – sein erstes Lustspiel entstand im Jahre 1896 – nahm er gern Werke zeitgenössischer Autoren in seinen Spielplan auf. „*Die Cavalleria rusticana* und die *Duse* haben wir hier kennengelernt, die Freie Bühne⁷⁵ hatte hier zuerst ihr Quartier aufgeschlagen und Anzengrubers⁷⁶ wie Ibsens Werke fanden hier Unterkunft.“⁷⁷ Ein anderer Theaterkritiker schreibt: „Das, was das Lessingtheater vor allen anderen Theatern auszeichnet, ist, um einen Lieblingsausdruck seines Schöpfers und Leiters zu gebrauchen, Wagemuth. Die Premieren folgen unaufhörlich aufeinander. . . Realisten und Idealisten kommen gleicher Weise zu ihrem Recht.“⁷⁸

Die Voraussetzungen an diesem Theater sind also genauso günstig wie am Hamburger Stadttheater, und so scheinen die Weichen für einen Bühnenerfolg gestellt zu sein. Doch deuten bereits die Aufführungszahlen darauf hin, daß der Erfolg ausgeblieben ist. Nach der Erstaufführung fanden in Berlin nur sechs Wiederholungen statt⁷⁹. Wie äußern sich die Kritiker? Das Publikum soll zurückhaltend, stellenweise sogar aggressiv reagiert haben⁸⁰. Es war „in erster Linie ein Erfolg der Schaulust“⁸¹. Ein anderer Kritiker berichtete von dem mäßigen Beifall „des Publikums, der überdies mehr der Ausstattung alt.“⁸² Wie erklärt sich dieser Mißerfolg? Die Theaterdirektion hatte den Fehler begangen, zur Vorbereitung des Publikums eine intensive Propaganda zu betreiben. Dadurch hatte sie die Erwartungen zu hoch geschraubt, und der Mißerfolg war, ähnlich wie in Wien, u.a. Ausdruck der Enttäuschung. „Daß man übrigens so empfindlich für die vielen Schwächen und Stilligkeiten des Werkes war, daran tragen zweifellos auch die vorangegangene Reclame und die darin geflissentlich zur Schau getragene maßlose Überschätzung des Werkes Schuld.“⁸³, oder

„Bei der Aufführung im Lessingtheater wurde vor allem der Fehler begangen, daß man der Sache eine Bedeutung beilegen wollte, die sie nicht hat. Alle paar Tage wurde mit vorbereitenden Notizen ein neuer Druck auf das Publikum ausgeübt. Wir sollten den immer stärker werdenden Versicherungen glauben, daß die „Tragödie des Menschen“ der ungarische „Faust“ und Madách der Goethe der Magyaren sei. . . , und schließlich empfang man von der Hand des Theaterdirektors noch einen welthistorischen Führer durch das Werk, als ob es sich wegen seines Tiefsinns dem Laienverstande verschließe. . .“⁸⁴.

Es wäre selbstverständlich übereilt, sich mit dieser monokausalen Erklärung zu begnügen. Mehrere mit der Theatervorstellung zusammenhängende Gründe haben auch zum Mißerfolg beigetragen. Der für den heutigen Beobachter offensichtlichste Grund war die von Blumenthal vorgenommene Kürzung des Werkes auf zwölf Tableaus. Bei einer Dichtung, deren Szenen so folgerichtig ineinander übergehen, muß die Weglassung von vier Szenen besonders schwerwiegend sein. Daraus erklärt sich der öfters erhobene Vorwurf des mangelnden Zusammenhanges zwischen den Szenen. In der *Vossischen Zeitung* wird die "lose Reihe der geschichtlichen Bilder"⁸⁵, im Börsencourier werden die "außer Verbindung zueinander stehenden Bilder"⁸⁶ beanstandet. Die "Tragödie" war durch diese Weglassungen noch stärker als in Wien auf einen Torso reduziert, oder mit den Worten eines Kritikers gesprochen: "Es ist gerade noch ein begleitender Text zu den Decorationen übriggeblieben."⁸⁷

Ein weiterer Grund für den Berliner Mißerfolg war, daß die bühnentechnischen Schwierigkeiten der Dichtung, deren hervorragende Bewältigung wesentliche Stützen des Hamburger Erfolgs waren, in Berlin schlecht gelöst worden sind. Die Bühnenbilder, die, wie bereits erwähnt, aus Wien stammten, fanden grötenteils Gefallen. Sie entsprachen aber nicht immer den hohen Erwartungen des Publikums: "Die Decorationen sind prächtig entworfen, aber nicht mehr ganz neu"⁸⁸ und lassen sich mit dem, was wir in unseren Hoftheatern bei Neuaufführungen zu sehen bekommen, nicht vergleichen"⁸⁹. Sollte demnach das Berliner Publikum an eine noch größere Prachtentfaltung gewöhnt gewesen sein als das Wiener? Wenn wir uns den geschichtlichen Augenblick vergegenwärtigen, können wir diese Frage bejahen: Berlin war seit der Reichsgründung zur Hauptstadt des Deutschen Reiches vorgerückt. Seitdem ist die neue Reichsmetropole mächtig angewachsen: im Jahre 1892 überflügelte ihre Einwohnerzahl mit 1 580 000 die Wiens mit 1 160 000. Hand in Hand mit dem Bevölkerungszuwachs⁹⁰ ging auch der Aufstieg zum kulturellen Zentrum, so daß Berlin in wenigen Jahren an Wiens Stelle trat. Im Neuen Theateralmanach heißt es zu diesem Thema: "... es (läßt) sich nicht leugnen, daß das Prestige verloren ist, das Wien früher, besonders nordneutschen Bühnen gegenüber, besaß. ... es ist, als fehle den Unternehmern die rechte Lust. ... Wieviel mehr Initiative sieht man dagegen die Berliner Bühnenleute entwickeln"⁹¹. Auch die Zahl der Theater spiegelt diese Entwicklung: 1892 besaß Berlin bereits vierundzwanzig Theater – gegenüber den dreizehn Wiener Theatern –, worunter vierzehn nach der Reichsgründung erbaut worden waren⁹². Aus der hohen Zahl der Theater können wir auf die Existenz einer breiten Oberschicht schließen, die sich teils aus Adligen, teils aus neureichen Unternehmern und Kaufleuten zusammensetzte.

Eine empfindliche Schwäche der Berliner Inszenierung war ausgesprochen technischer Natur: und zwar der Wechsel der Bühnenbilder, ist schlecht bewältigt worden und hat mit großer Bestimmtheit störend gewirkt: "Nur brachte das Zusammenkrachen eines Gestells eine kurze, im Moment über Gebühr bemerkte, dann aber sofort vergessene Verwirrung hervor, und wieder schien irgendeine Störung den Beginn des 8. Bildes empfindlich zu verzögern."⁹³ Die schauspielerische Leistung der Berliner Truppe scheint auch weit hinter der der Hamburger Schauspieler zurückgeblieben zu sein. Die Rolle des Adam ist schlecht gespielt worden: "Wie irgendein fähiger oder berufener Beurtheiler sich mit dem Adam

des Herrn Molénar einverstanden erklären kann, ist mir geradezu ein Rätsel. Mich hat der im allgemeinen sehr gewandte und für gewisse Rollen hochbegabte Darsteller durch seine breite, monotone Declamation nervös gemacht."⁹⁴ Auch die Rollen der Eva und des Luzifer wurden mit weniger Kunst vorgetragen als in Hamburg und Wien: "Hervorragend war diese künstlerische Darbietung jedenfalls nicht, so hübsch die interessante, schlanke Dame auch aussah. Herr Kober war ein annehmbarer Luzifer, nicht mehr und nicht weniger."⁹⁵ Es wird auch der Mangel an Darstellungskraft bei den Darstellern der Nebenrollen angeprangert: "Ich will von dem Mangel an Gestaltungskraft in der Charakteristik der verschiedenen Personen gar nicht reden. . ."⁹⁶

Diese Elemente sind unseres Erachtens ausreichend, um den Mißerfolg der Berliner Aufführung, das heißt die negative Reaktion des Berliner Publikums, zu begründen. Sie vermögen aber den herablassenden, aggressiven, polemischen, oft sogar sarkastischen Ton der meisten Kritiker nicht zu erklären. Es seien einige "Kostproben" gegeben: "Wenn auch darüber der Dreibund⁹⁷ nicht Schaden leiden kann, ist doch immer schmerzlich, eine Berühmtheit einer befreundeten Nation anzutasten. Aber es muß sein: und so glauben wir, daß die poetische Größe des Madáchschen Werkes eine eben solche magyrische Sinnestäuschung ist, wie der Globus von Ungarn."⁹⁸ In diesem Ton gehaltene Sätze kommen in den Kritiken so gehäuft vor, daß sie den Anschein einer wahrhaften Zerstörungscampagne erwecken. Nicht nur der Dichter und sein Werk, auch die Ungarn und ihre Literatur werden aufs Korn genommen. Madách sei ein kleiner Dichter, dessen Inspirationen spärlich "wie Blumen auf dürrer Heide" seien⁹⁹. Sein Werk sei ein theatrales Kuriosum, eine interessante Theaterkuriosität, ein Ausstattungstück in Versen, oder ein "Schubladenstück, ein Werk ohne eigentlichen Zusammenhang."¹⁰⁰ Andernorts wird die "Tragödie" mit einem Meteor verglichen: "Meteore leuchten. Die "Tragödie des Menschen" leuchtet nicht. Sie ist im Gegenteil ein dunkler, schwerer Körper, geworden im Dunkel eines abstrakt-befangenen Poetengehirns und geblieben im Dunkel einer noch kindlichen Literatur."¹⁰¹ Die Gedankenwelt des Dramas sei "die eines nicht allzu gründlich in Naturwissenschaft eingedrungenen Studenten jüngerer Semester."¹⁰² Die Personen des Dramas stünden "auf der Höhe der Bildung eines Magyaren aus der Mitte des 19. Jahrhunderts."¹⁰³ Dieser Angriff auf die *Tragödie des Menschen* ist wohl als ein Gegenangriff zu verstehen. Alle Kritiker sind nämlich bemüht, die Worte des ungarischen Schriftstellers Mór Jókai zu widerlegen. Dieser hatte die 1888 erschienene Lechnersche Übersetzung mit einem Vorwort versehen, in dem er Madáchs Dichtung folgendermaßen apostrophierte: "Madách (hat) die gigantische Gedankenwelt des unsterblichen deutschen Dichtersfürsten und prophetischen Denkers in konkrete Form gefaßt, und die ewigen Wahrheiten, die im Faust niedergelegt sind, in klaren Bildern jedermann zugänglich gemacht. . ."¹⁰⁴ Radó György erklärt die Verbreitung dieses verhängnisvollen Vorwortes mit der großen Ausgabenzahl, in der die Lechnersche Übersetzung bei Reclam erschienen war¹⁰⁵. Da das Erscheinungsdatum bereits fünf Jahre zurückliegt – wir befinden uns im Jahre 1893 – erscheint uns diese Erklärung als unzureichend, zumal diese Übersetzung im Vorjahr in Hamburg und Wien mit noch größerem Recht hätte verbreitet sein können¹⁰⁶. Vielmehr werden Jókais Worte wohl in den schon erwähnten vorbereitenden Notizen zitiert worden sein. Diese Hypothese würde

auch den Umstand erklären, weshalb alle Berliner Kritiker gerade die Lechnersche Übersetzung gelesen haben, wo doch Ludwig Dóczis Übertragung gespielt würde. Wie dem auch sei, in dieser nationalistischen Epoche und in der Hochburg des deutschen Nationalismus, die Berlin in diesen Jahrzehnten war, mußten Jókais Worte als ein Affront höchsten Grades, fast als Gotteslästerung empfunden werden. Daher waren die Kritiker entschlossen, die Richtigkeit von Jókais Behauptungen um jeden Preis zu widerlegen:

“Der arme Goethe! Er hatte so viele Gedanken, aber er konnte sie nicht konkret gestalten. Er war im Besitz ewiger Wahrheiten, aber er vermochte nicht, sie jedermann zugänglich zu machen. Welch ein Glück, daß die ungarische Nation ihm einen Interpreten erzeugte, einen Aaron diesem Moses, dem die Zunge gebunden war! Aber bleiben wir ernsthaft, so schwer es uns auch bei diesem transleithanischen Humor werden mag, ernst zu bleiben. Es steht zu befürchten, daß Madách die ewigen Wahrheiten nicht Jedermann zugänglich machen wird, selbst nicht, weil er gerade das, was sein Landsmann Maurus Jókai ihm nachrühmt, nicht getan hat, weil er nicht die “gigantische Gedankenwelt” in konkrete Form gefaßt hat. Konkret ist Goethe gewesen: *sein*¹⁰⁷ Faust, *sein* Mephisto, *sein* Gretchen, *sein* Famulus, u.s.w. – das sind konkrete Erscheinungen, so lebendige Menschen, daß sie, so alt sie sind, immer noch jugendlich frisch erscheinen wie am ersten Tag. Madách dagegen ist in Gedanken steckengeblieben. *Sein* Adam, *seine* Eva, *sein* Luzifer sind keine konkreten Gestalten, es sind Deklamationsstücke. . .”¹⁰⁸

Im Getöse solch niederschmetternder Kritiken klangen die Berliner Aufführungen der “Tragödie” aus.

Wenn wir nun, zum Abschluß dieser Untersuchung, die deutsche und die ungarische Uraufführung der “Tragödie” vergleichen, so eröffnen die Gemeinsamkeiten und Gegensätzlichkeiten interessante Ausblicke.

Gemeinsam sind beiden Inszenierungen: die starke Kürzung des Madáchschen Textes, die ausgezeichnete Besetzung aller Rollen, die divertierender Elemente, wie Hintergrundmusik und Ballett, die auf historische Treue zielenden prachtvollen Bühnenbilder, sowie der bedeutende Publikumserfolg.

Verschieden sind sie vor allem in der Wirkung: siebzehn Neuinszenierungen in der ungarischen Provinz bereits zwischen 1884–1886 und seit 1883 fast ununterbrochene Aufführungen und Neuinszenierungen in der Hauptstadt auf der einen Seite. Ein ausländisches Gastspiel und eine einzige Neuinszenierung auf der anderen Seite.

Dieser schematisierende Vergleich zeigt unseres Erachtens:

1) die Schwierigkeit der Rezeption eines ausländischen Werkes und insbesondere des literarischen Produktes einer minoritären Nation

2) die speziellen Schwierigkeiten der Rezeption der “Tragödie” Das Urteil eines “Literaturkonsumenten” über ein völlig unbekanntes ausländisches Werk hängt einerseits von der sprachlichen Qualität und Treue der Übersetzung, andererseits davon ab, ob die Art und Weise, in der das literarische Werk ihm vermittelt wird, dem literarischen Wert des fraglichen Werkes gerecht wird.¹⁰⁹

Die “Tragödie” besitzt eine Reihe von Merkmalen, die ihrer Rezeption durch breite Kreise der literarischen Öffentlichkeit im Wege stehen. Erstens besitzt dieses Werk die Eigenheit, unter vielen dichterischen und denkerischen Einflüssen auch den Einfluß des

Faust aufzuweisen, welcher besonders im deutschen Kulturraum zu einer voreiligen Abstempelung der "Tragödie" als Faust-Nachahmung führt.

Zweitens die geringe Eignung der "Tragödie" für das Theater durch die schon erwähnten Eingriffe in die ursprüngliche Textgestalt und die Einschaltung fremder Elemente, die die philosophische Dichtung zu einer Art Revue verflachen. Drittens die Abhängigkeit des Erfolges von der Qualität der Bühnentechniken, von der Angepaßtheit der Bühnenbilder und der Kostüme an die Ansprüche des Publikums, und von den schauspielerischen Leistungen der Haupt- und der zahlreichen Nebenrollenträger.

Diese zum großen Teil negative Bilanz der Bühnenaufführungen bedarf jedoch einer Nuancierung. Trotz ihrer verfälschenden Aspekte setzt jede Inszenierung andere Schwerpunkte und lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf neue Aspekte des Werkes. Jede Aufführung trägt auch wie das folgende Beispiel zeigt, zur Steigerung seines Prestiges bei. Im Jahre 1896 wurde die "Tragödie" zum ersten Mal in einem deutschen Konversationslexikon registriert.¹¹⁰ In diesem Artikel wird unter den drei deutschsprachigen Aufführungen nur die Berliner erwähnt, ohne Präzisierung des Durchfalls. Der Mißerfolg eines Werkes scheint durch den starken Widerhall, den er in der Presse – in diesem Fall zudem in der Presse der Hauptstadt – findet, die Aufmerksamkeit von Gelehrten auf das betreffende Werk zu lenken und seine objektive Anerkennung voranzutreiben. Die im Gefolge einer Bühnenkarriere entstehende journalistische Auseinandersetzung mit einem literarischen Werk sowie dessen enzyklopädische Registrierung sind demnach Rezeptionsformen¹¹¹ die in getrennten, voneinander weitgehend unabhängigen Bahnen verlaufen.

Fußnoten

1. So genannt nach der Bühne des kleinen deutschen Herzogtums Meiningen, auf der zum ersten Mal Bühnenbilder mit historischer Genauigkeit geschaffen worden sind. Das Meiningener Theater wurde durch seine ausländischen Gastspiele in den Jahren 1874–1890 weitberühmt.
2. Ferenc Kerényi, *Az ember tragédiája vidéki előadásai (1884–1885)* In: *Színháztudományi Szemle*. 12, Budapest 1983, S. 65.
3. Die vorliegende Arbeit ist das zweite Kapitel einer an der Universität Le Mans (Frankreich) im Fach Germanistik vorgelegten Magisterarbeit (Maîtrise), mit dem Titel: Die Rezeptionsgeschichte von Imre Madáchs "Tragödie des Menschen" im deutschen Sprachgebiet seit ihrem Erscheinen bis zur Gegenwart.
4. 1947–1919. Eigentlich Adolf Laban, Ungar, spielte seit 1867 auf deutschen Bühnen.
5. Alexander Otto, geb. 1861 in Mainz, gest.?
6. 1859–1939, Rumänin, war 1883–1890 Mitglied des Burgtheaters, wo sie den Ehrentitel Hofschauspielerin erhielt.
7. Tschaikowskys, Bizets, Saint-Saens', Smetanas, Offenbachs, Verdis, Wagners Opern wurden in den Jahren 1875–1893 uraufgeführt.
8. 1810–1893, Sohn des Ferenc Erkel, des Schöpfers der ungarischen Nationaloper.
9. In seinem "Emerich Madách" betitelten Artikel überliefert Romulus Katscher die Vorbereitung einer ersten deutschen Aufführung der "Tragödie" an dem Wiener Burgtheater. In: *Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart*. Jg. 1888, Bd. 2 Leipzig, S. 549.
10. Ileana Berlogea, Agathe Barsescu in Hamburg. In: *Revue roumaine d'histoire de l'art. Serie Théâtre, Musique, Cinéma*. Tirage à part 1, Tome IX 1972, S. 63.
11. Berlogea, a.a.O., S. 63.

12. Németh, a.a.O., S. 60. Voinovich schloß sich 1935 Némeths These an (Siehe G. Voinovich/Mohácsi, Madách und die Tragödie des Menschen, Budapest/Leipzig 1935 S. 149). In der jüngsten Forschung wird diese These auch von Mihály Cenner vertreten. (Siehe Mihály Cenner, Az ember tragédiájának első külföldi előadásainak magyar vonatkozása, deutsch: Die ungarischen Bezüge der ersten ausländischen Aufführungen der Tragödie des Menschen. In: Színháztudományi Szemle Nr 12 Budapest 1983, S. 149.)
13. Diese sowie alle folgenden Übersetzungen stammen von der Verfasserin. Ungarisch: "... az a hamburgi kiállítás lehet fényes Hamburg fogalma szerint, de itt ugyancsak felsülnének vele... ha már előállunk vele Bécsben... négyszer annyit kell költenünk..." Magyar Génusz, Jg. 1, Nr 10, 6 März 1892.
14. R. Buchholz, Die Tragödie des Menschen von Imre Madách, für die Bühne bearbeitet von R. Buchholz. In: Neuer Theateralmanach, Jg. 14, 1893 S. 1.
15. Buchholz, a.a.O., S. 1.
16. Dr. Arnold Weisse, Die Tragödie des Menschen. In: Hamburger Fremdenblatt, 20 Februar 1892.
17. In der neuesten ungarischen Forschung nimmt Katalin F. Dózsa gegen die These des Mäzenatentums von M. Esterházy's Stellung, wenn sie schreibt dem Grafen Esterházy, der zufällig gerade in Hamburg verweilt habe, hätten die Hamburger Dekorationen nicht gefallen (ungarisch: "... az éppen ott tartózkodó Esterházy gróf nem volt megelégedve velük"). Siehe Katalin F. Dózsa, Az ember tragédiája színpadtervei 1883–1915 között (deutsch: Die Bühnenpläne der Tragödie des Menschen zwischen 1883 und 1915). In: Színháztudományi Szemle, Nr. 12, Budapest 1983, S. 11.
18. Siehe Fußnote 9.
19. Berlogea, a.a.O., S. 59.
20. dies, S. 62.
21. Berlogea, a.a.O., S. 62.
22. ebenda.
23. Buchholz, a.a.O., S. 1.
24. Frank Justi, Madách's Tragödie des Menschen. In: Die Hamburger Nachrichten, 19. Februar 1892.
25. Dr. Weisse, a.a.O.
26. ders., a.a.O.
27. Unter den 15 Tableaus des Werkes kommen zwei: die Szene außerhalb des Paradieses und die Prag-Szene, zweimal vor.
28. Weisse, a.a.O.
29. ders., a.a.
30. Berlogea, a.a.O., S. 64.
31. Weisse, a.a.O.
32. ebenda.
33. Neue Freie Presse Wien, 19 Juni 1892.
34. Archiv für Niederösterreich, P.Z. 3867, 1892 Blatt 2.
35. György Radó, Az ember tragédiája a világ nyelvein. In: Filológia Közönlöny, Budapest, 1964 Nr. 4, 1965 Nr. 1/2.
36. "Jeden Augenblick begegnet man einem Gedanken, den Goethe seinem Epigonen vorgedacht hat... Ohne die Anregung von Goethe her, wäre die Tragödie des Menschen wahrscheinlich nie geworden. Sie ist trotz des hohen literarischen Interesses, das sie erwecken muß, Dichtung aus zweiter Hand." Neue Freie Presse, 22 Juni 1892, Morgenblatt.
37. Neue Freie Presse, Wien, a.a.O.
38. Archiv für Niederösterreich, a.a.O., Blatt 2.
39. Das Budapester Nationaltheater gastierte am 6. Oktober 1892 auch mit der Tragödie des Menschen bei der Wiener Theaterausstellung, natürlich in ungarischer Sprache. Es wurde die in Budapest im Jahre 1883 uraufgeführte Bühnensfassung von E. Paulay gespielt.
40. Fremdenblatt, Wien, 7. Oktober 1892.
41. Neue Freie Pressen, a.a.O.; Neue Freie Presse, Wien 22. Juni 1892, Edmund Wengraf: Ausstellungs-

- theater (Die Tragödie des Menschen, dramatische Dichtung von E. Madách). In Beilage zu Nr. 4257 der Wiener Allgemeinen Zeitung, 21. Juni 1892.
42. Wengraf, a.a.O.
 43. Fővárosi Lapok, 1892 Nr. 170.
 44. Siehe, S. 33.
 45. Fővárosi Lapok, a.a.O.
 46. Siebenlist, a.a.O., S. 45.
 47. Ludwig Dóczi, Die Welt ein Traum. In: Neue Freie Presse, November 1890.
 48. Justi, a.a.O.
 49. Wengraf, a.a.O.
 50. Archiv für Niederösterreich, a.a.O., Blatt 25.
 51. Dieses Wort wird in Anführungsstriche gesetzt, da Madách nie an eine Bühnenaufführung seines Werkes gedacht hat.
 52. Archiv für Niederösterreich, a.a.O., Blatt 5.
 53. Archiv für Niederösterreich, a.a.O., Blatt 8.
 54. Archiv für Niederösterreich, a.a.O., Blatt 24.
 55. Am 23. Juli 1892 fand die tschechische Uraufführung der "Tragödie" im tschechisch Nationaltheater in Prag statt. Die "Tragödie" wurde in der Übersetzung von Jaroslav Vrchlicky und Frantisek Brabek und unter Benutzung der Wiener Bühnenbilder aufgeführt. Sie wurde in drei Monaten 31 mal gespielt, um dann aus den erwähnten Gründen von der Polizeibehörde verboten zu werden.
 56. Archiv für Niederösterreich, a.a.O., Blatt 7 f.
 57. Archiv für Niederösterreich, a.a.O., Blatt 23.
 58. Wengraf, a.a.O.
 59. Fremdenblatt, a.a.O.
 60. Fremdenblatt, a.a.O.
 61. Wengraf, a.a.O.
 62. Neue Freie Presse, Wien, 22. Juni 1892.
 63. Mit Theodor Mommsens (1817–1903) Werken über die Geschichte des alten Rom, in den Jahren 1857–1899 geschrieben, wird der Beginn der modernen Geschichtsschreibung angesetzt.
 64. Wengraf, a.a.O.
 65. Charles Darwin, Die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl, 1859.
 66. Wengraf, a.a.O.
 67. ebenda.
 68. Siehe Fußnote 55.
 69. Vossische Zeitung, Berlin, 19. März 1893.
 70. Dies sind die einzigen Spuren von Frankfurter Aufführungsplänen der "Tragödie".
 71. Ungarisch: "Subert" a prágai cseh igazgató, Clar frankfurti intendáns, Blumenthal berlini igazgató igyekeznek mielőbb megszerezni előadási jogát. In: Fővárosi Lapok, a.a.O.
 72. Wengraf, a.a.O.
 73. Neuer Theateralmanach, für das Jahr 1892, Berlin Jg. 3, S. 115.
 74. Seine bekanntesten werke sind: Abu Seid (Berlin 1896), Als ich wiederkam (Berlin 1899).
 75. Die Freie Bühne war ein literarischer Verein mit dazugehöriger Bühne und war entscheidend für den Durchbruch des konsequenten Naturalismus.
 76. 1839–1889, Wiener Naturalist.
 77. Berliner Börsencourier, 19. März 1893.
 78. Berliner Tagblatt, 20. März 1893.
 79. Vossische Zeitung, 19. März 1893.
 80. Berliner Lokalanzeiger, 21. März 1893, Morgenblatt 1. Aufgabe und Berliner Börsen-Courier, 19. März 1893, 1. Beilage.
 81. Vossische Zeitung, a.a.O.

82. Berliner Lokalanzeiger, a.a.O.
83. Berliner Lokalanzeiger, a.a.O.
84. Eugen Zabel, Zur Modernen Dramaturgie, Studien und Kritiken über das ausländische Theater, Oldenburg und Leipzig 1899, S. 21.
85. Vossische Zeitung, a.a.O.
86. Berliner Börsencourier, a.a.O.
87. Berliner Tageblatt, 20 März 1893.
88. Diese Dekorationen waren in der Tat nicht mehr neu. Siehe Fußnote 55.
89. Eugen Zabel, a.a.O., S. 213.
90. 1861 hatte Berlin nur knapp eine 500000 Einwohner, die Einwohnerzahl hatte sich also in 30 Jahre verdreifacht.
91. Neuer Theateralmach, a.a.O., S. 119.
92. Drei Theater wurden am Anfang der 70er Jahre, acht in den 80er Jahren und zwei im Jahre 1890 gegründet. N. Theateralm. S. 115.
93. Berliner Börsencourier, a.a.O.
94. Berliner Lokalanzeiger, a.a.O.
95. ebenda.
96. ebenda.
97. Gemeint ist der 1882 abgeschlossene Dreibund-Vertrag zwischen Deutschland, Italien und Österreich-Ungarn.
98. Berliner Tageblatt, a.a.O.
99. ebenda.
100. Zabel, a.a.O., S. 216.
101. Berliner Tagblatt, a.a.O.
102. ebenda.
103. ebenda.
104. Emerich Madách, Die Tragödie des Menschen. Dramatische Dichtung. Aus dem Ungarischen übersetzt von Julius Lechner von der Lech. Mit Vorwort von Maurus Jókai. Leipzig 1888. S. V f.
105. Radó, a.a.O., S. 330.
106. In Wien kannte nur ein Kritiker das Lechnersche Vorwort, wie aus folgendem Zitat hervorgeht: "Das Lebendige findet man bei Goethe. . . Madáchs Adam ist und bleibt eine Abstraktion mit wechselnden Kostümen." Neue Freie Presse, Wien 22. Juni 1892.
107. Die unterstrichenen Worte sind im Text fett gedruckt.
108. Berliner Tagblatt, a.a.O.
109. In unserem konkreten Fall wurde die "Tragödie" durch Bühnenaufführungen an das deutschsprachige Publikum vermittelt, die Madáchs **WELK** als ein Ausstattungsstück erscheinen ließen.
110. Meyers Konversationslexikon, 5. gänzlich neu bearbeitete Auflage, Leipzig/Wien 1896, Bd. 11.
111. Unter Rezeptionsform verstehen wir die Art der Reaktion der literarischen Öffentlichkeit auf ein Werk, z. B. Veröffentlichung von Zeitungskritiken, von philologischen Erörterungen, von Übersetzungen u. s. w.

“LA FIANCÉE DE JÉSUS” DE PÉTER HAJNÓCZY

JOLANTA JASTRZEBSKA
Rijksuniversiteit te Groningen

L'étude que nous présentons ici est une analyse sémiotique élaborée selon la méthode greimasienna et ayant pour but d'expliquer un texte en apparence incohérent et contradictoire. Notre intention est de démontrer le contraire, en révélant sa structure profonde. Le texte, qui est relativement court pour un roman, nous a permis de l'analyser d'une façon détaillée.

Suivant le modèle élaboré par Greimas nous commençons l'analyse détaillée en dégageant dans le roman les unités textuelles, prenant comme critère la participation des mêmes actants, ainsi que le fait qu'il s'agit de descriptions des états ou des transformations. Il nous semble justifié de discerner les unités suivantes:

- le récit concernant le garçon et la jeune femme (Csilla, son vrai nom est Júlia);
- les souvenirs et les rêves du garçon;
- les fragments intercalés.

Nous commencerons notre analyse par le récit.

La composante narrative du récit

En considérant le garçon comme sujet principal (S) et Csilla comme objet principal (O) on peut décrire le parcours narratif du récit entier comme:

$$(S \cup O) \rightarrow (S \cap O) \rightarrow (S \cup O).$$

On peut également dégager dans le récit deux programmes narratifs de base, l'un, PN1, connaissant plusieurs états et transformations, pourrait être appelé “établir le contact avec la femme”, l'autre, très court, PN2 “se débarasser de la femme”.

Il est à démontrer que le PN2, qui semble être inattendu, se présente dans le cadre de l'analyse du sens comme tout à fait logique, suivant les lois internes de l'édification du sens, telles qu'elles ont été élaborées dans le roman. On peut même dire que le meurtre de Csilla (et la mort du garçon) se laissent prévoir à partir du moment où on a découvert le code du récit. Le code que nous présenterons ici comme hypothèse est: montrer les choses contrairement au “sens commun”, d'une façon paradoxale et contradictoire. Il va sans dire que le paradoxe et la contradiction seront envisagés comme les éléments inhérents au récit; ils seront donc examinés tout d'abord dans la composante narrative

et discursive. Un problème théorique se pose néanmoins: serait-il possible à l'aide de l'analyse sémiotique de prouver que le roman de Hajnóczy, en tant qu'écriture spécifique, ou genre qu'on pourrait appeler grotesque ou absurde, projette une réalité qui est le contraire de la réalité au "sens commun"? Cette notion n'appartient pas strictement aux termes de la grammaire greinasienne, on la trouve pourtant dans ses écrits.

Le problème de la vraisemblance et du véridique (ne pas confondre avec la véridiction en tant que terme propre à la grammaire du discours) a été abordé par Greimas lui-même, tandis qu'un autre sémioticien, Umberto Eco, a réussi à prouver que dans les romans de Fleming la réalité est représentée conformément au sens commun (d'après Zima, 1985: 124). Il serait intéressant d'envisager la possibilité de reconstruire au moins une vision qu'on a de la réalité au sens commun en partant des configurations discursives.

Nous reviendrons à ce problème au cours de l'analyse. Essayons tout d'abord de retracer les nombreux PN d'auxiliation qui font partie du PN1.

En utilisant le schéma connu de Greimas on aboutit à établir le schéma particulier suivant:

	<i>Manipulation</i>	<i>Compétence</i>	<i>Performance</i>	<i>Sanction</i>
PN ₁	amour (le garçon est amoureux)	vouloir faire et pouvoir faire (le garçon est assis à côté de la femme)	toucher la main	échec (la femme ne réagit pas)
	est assis			

Le programme principal (établir le contact avec la femme), comme nous l'avons formulé plus haut est ambivalent. Cela provient du fait que les objets valeurs changent constamment et sont dans leur ensemble incompatibles.

Au début du récit les énoncés concernant l'état du garçon — il se sent amoureux de la jeune femme et il persiste à établir le contact avec elle malgré son attitude — permettraient de supposer un développement du PN qui serait réalisé selon l'objet valeur "amour", opposé explicitement à l' "aventure". Tout de même le premier énoncé est suivi bien vite — dans le même alinéa — d'un autre, contradictoire, le garçon ne se sent plus amoureux.¹ Les PN₂ et PN₃ se présentent de façon suivante:

PN ₂	investigation (elle a la main de bois? elle est mentalement malade? persévérance et aventure)	vouloir faire et savoir faire (il est assis près d'elle)	parler à la femme	échec (la femme ne réagit pas)
PN ₃	persévérance/honnêteté (il ne serait pas honnête d'abandonner les démarches)	vouloir faire et savoir faire	suivre la femme (le film est fini, ils sortent du cinéma)	échec (la femme ne réagit pas)

L'objet valeur "aventure" vs "une liaison plus ou moins stable" semble avoir jouer un rôle dans le PN₂, ce que nous pouvons conclure d'une indication temporelle de l'énoncé appartenant au PN₃, d'après lequel l'aventure ne semble *plus* possible.²

Au moment où le sujet opérateur doit se rendre compte, pour la troisième fois, de son échec, il y a un changement de rôles: la femme devient le sujet, le garçon l'objet.

L'objet valeur de la femme n'est pas clair; il est possible qu'elle ait interprété la persévérance du garçon comme le signe d'un intérêt particulier pour sa personne et qu'elle se laisse guider par l'objet valeur "amour". Son interprétation peut être seulement basée sur la manifestation, car les énoncés d'actant observateur lui restent inconnus.

PN ₄	établir le contact avec le garçon; amour (?)	vouloir faire et savoir faire	la femme parle au garçon et se laisse accompagner	succès (le garçon l'accompagne)
PN ₅	être avec le garçon	vouloir faire et savoir faire	invite le garçon à la maison	succès (le garçon l'accompagne)

Il est remarquable que la compétence du sujet opérateur est toujours la même (vouloir faire) et que la réussite de son programme ne dépend pas de lui. Au moment où le garçon apprend sa réussite, un anti-sujet se présente, la soeur aînée de Csilla qui agit selon le PN suivant:

PN ₆	protéger Csilla (faire ne pas faire) sentiment familial	vouloir faire et savoir faire	empêcher le garçon de rester seul avec Csilla	succès (la soeur reste à la maison)
-----------------	---	-------------------------------	---	-------------------------------------

La réussite de la performance du PN₅ permet au garçon de choisir un des éléments constituant le contact – déjà établi – avec la femme. Il est significatif qu'il ne choisit pas de l'approfondir, malgré les possibilités qui se présentent, ainsi que les suggestions de Csilla (faire la connaissance avec sa famille etc.). Il semble ne même pas entendre le vrai nom de Csilla qui s'appelle Júlia.³ En conséquence du PN₇ le garçon réalise trois programmes, dont les deux derniers sont opposés. On peut supposer que l'objet valeur pour le programme qui suit est "l'érotisme".

PN ₇	être seul avec Csilla	vouloir faire	donner un rendez-vous	échec
PN ₈	gagner la sympathie de la soeur	vouloir faire	bavarder, tuer la blatte	succès
anti-PN ₈	ne pas s'occuper de la soeur	vouloir faire	se taire, se plonger dans ses propres pensées	succès

La situation se laisse spécifier à l'aide de la catégorie de véridiction. Le comportement du garçon ne change pas, la relation d'état est définie positivement sur le plan de manifestation, mais négativement sur le plan d'immanence (le garçon n'est plus amoureux), ce qui résulte en un état mensonger:

(non être) + (paraître) = mensonge

Csilla, inconsciente des changements de valeurs chez le garçon, agit selon de programme suivant:

PN ₄	approfondir le contact avec le garçon	vouloir faire	montrer l'album familial, raconter des événements de sa vie	échec (le garçon est désintéressé, il s'ennuie)
-----------------	---------------------------------------	---------------	---	---

La non-réussite de ce PN résultera de nouveau dans un changement de rôles, pareil à PN₄ et PN₅. Csilla prend le rôle du sujet opérateur:

PN ₆	continuer le contact avec le garçon	vouloir faire et savoir faire	donner un rendez-vous au garçon	succès
-----------------	-------------------------------------	-------------------------------	---------------------------------	--------

Finalement le sujet-opérateur principal, le garçon, parvient à la réalisation du PN₁₁, tel qu'il s'est cristallisé au cours du récit, et qui forme la variante la plus développée du PN1 (établir le contact *intime* avec la femme):

PN ₁₁	posséder Csilla	vouloir faire et savoir faire	faire l'amour avec Csilla	succès
------------------	-----------------	-------------------------------	---------------------------	--------

La réussite de ce PN est rendue possible grâce à l'élimination de l'opposant (la soeur), par le destinataire (qui est l'Etat). Le rôle du destinataire, ses lois rigides et son système de valeurs seront éclairés plus tard. Pour l'instant il est important de remarquer que le destinataire intervient dans la composante narrative d'une façon univoque et définitive.

Dans les termes de l'analyse sémiotique on peut dire que le destinataire dispose chaque fois de la modalité de la réalité: faire. Il prescrit les PN canoniques valables pour tout le monde, le garçon ne peut pas échapper à son pouvoir. Nous nous servons également du terme l' "ambiance", nous entendons par ça l'ensemble des indications spatio-temporelles. Remarquons d'avance que l'ambiance dans le roman porte un caractère fort dysphorique, elle est liée étroitement avec le caractère du destinataire qui – sous la figure de l'Etat – réalise une idéologie basée sur les non-valeurs. C'est le destinataire qui provoque chez le sujet l'état d'anxiété, qui le conduit à tuer la femme:

PN ₁₂	anxiété	faire (sauver sa vie)	tuer la femme	succès
------------------	---------	-----------------------	---------------	--------

Après cette performance réussie c'est le destinataire qui reprend le rôle du sujet opérateur et élimine d'autres actants du récit: le garçon et le fils de Csilla.

Composante narrative du texte concernant l'ambiance

Décrire l'ambiance réellement et au présent vécue par les actants pose quelques problèmes qui semblent être liés au découpage du texte. Les disjonctions spatiales et surtout temporelles ne se laissent pas déduire uniquement des fragments du texte dont s'occupe le chapitre présent, c'est pourquoi le cadre temporel sera examiné dans la composante discursive des souvenirs et des rêves.

Quant aux indications spatiales, on les rencontre parsemées dans le roman entier. Le sujet énonciateur se sert explicitement des quelques toponymes: la Hongrie, Buda (le nom du quartier de la capitale), le Danube, etc., on peut donc conclure d'une façon univoque que les événements ont lieu à Budapest. Il y a d'autres détails précisant le lieu choisi: il s'agit d'un pays où on cultive la vigne et on rencontre les tziganes dans la rue. Contrairement "au sens commun" ils ne font pas de la musique et ce ne sont pas des mendiants, ils aident les chasseurs. Les chasseurs dominent la vie de la ville. Munis d'un permis bien cher et payé avec des devises occidentales, ils font la chasse aux gens; les beaux exemplaires humains, préparés comme trophées, quittent le pays pour servir à décorer les intérieurs à l'étranger.

Il nous semble inutile de reconstruire les programmes narratifs concernant la chasse, nous voulons pourtant faire observer qu'un trophée joue le rôle d'un objet valeur autant pour sa famille, que pour les chasseurs, et ce, pour des raisons peu différentes d'ailleurs, car pour les uns il est objet valeur "décor", pour l'autre "argent" et "fierté". La famille de celui qui par sa beauté (condition sine qua non) est devenu trophée peut en être fière et reçoit en plus l'appui financier du gouvernement. Plusieurs énoncés d'état prononcés par le garçon et concernant la sœur de Csilla témoignent de cette perspective. Les deux femmes, Csilla et sa sœur aînée sont fières que leur père est devenu un trophée. La "beauté" (vs "laideur"), échangeable en argent est devenue une valeur dominante, supplantant les autres. Le garçon constate que la sœur est trop laide pour craindre les chasseurs. Une telle constatation met en évidence le climat social et les relations humaines. La sœur de Csilla est inutile pour la famille, malgré le fait qu'elle semble représenter quelques valeurs affectives dans le cadre de la vie familiale: elle s'intéresse à sa sœur, lui rend visite, essaye de la protéger. Sa mort est inutile, elle ne rapporte rien à personne. Son cadavre sera jeté par la fenêtre, de la même façon que la blatte, il servira de nourriture pour les chats.

Dans la segmentation du texte nous avons discerné une unité qui n'est pas homogène: les souvenirs et les rêves. On y trouve les rêves stricto sensu, ainsi que les souvenirs du garçon qui se rappelle les faits portant sur sa vie conjugale et familiale. Seulement ces derniers se laissent analyser dans le cadre de la composante narrative, tandis que les rêves, étant des énoncés d'état, seront examinés dans la composante discursive.

Composante narrative des souvenirs

Les fragments du texte que nous avons appelés "les souvenirs" résument d'une façon plus ou moins détaillée quelques épisodes de la vie du garçon et introduisent les actants nouveaux: ses parents, sa femme, ses amies, le personnel de l'institut de désintoxication etc. Les énoncés d'état y jouent un rôle plus important que les énoncés de faire, ils donnent au lecteur les informations concernant la vie familiale et privée du garçon. Il habite chez ses parents et il rend visite à sa femme seulement pendant les weekends. La vie familiale signifie pour lui une certaine sécurité correspondant à un besoin primaire; les activités obscures et douteuses de son père lui assurent les conditions matérielles nécessaires pour survivre, il y a de la nourriture, de l'alcool, du combustible, tandis que la porte de l'appartement, renforcée par l'acier protège contre les chasseurs.

Quelques remarques témoignent de la réflexion critique du garçon sur ses parents. L'une, trop énigmatique pour être reconstruite comme programme narratif, concerne le comportement "bucolique" de son père lors de la fête de Noël. L'importance de cet épisode réside dans le fait qu'il contient une figure — le poisson — dont la signification sera relevée lors de l'analyse discursive.

Dans le cadre de l'analyse narrative il est important de remarquer que plusieurs actants se trouvent constamment en état d'ivresse, ou tout au moins consomment des quantités remarquables d'alcool.

L'alcool est ainsi un objet valeur pour plusieurs actants, il prend souvent la place d'une boisson primaire: l'eau. Dans ce sens il remplit le rôle actantiel du décepteur. La présence de l'alcool fait entretenir les contacts sociaux et plus ou moins humains (v. la visite des filles qui restent chez Mari pour fêter le Nouvel An, contrairement à leur intention initiale). L'alcool garantit l'état euphorique (stricto sensu, mais aussi dans le sens discursif). L'absence d'alcool, p.ex. à l'institut de désintoxication est mise en rapport avec l'absence d'eau, que le garçon doit chercher aux WC. L'eau est une figure importante dont le caractère symbolique et universel sera examiné plus tard.

Il n'est pas exclu que c'était l'état d'ivresse qui a conduit le père du garçon à s'amuser avec un(e) partenaire (dont le nom est marqué seulement par une majuscule) dans les WC en repêchant le poisson de la cuvette. Les WC d'ailleurs, comme indication de place reviennent dans les énoncés narratifs avec une régularité surprenante (v. boire de l'eau de la cuvette, faire disparaître les dessins brûlés dans les WC, etc.).

La sécurité de la vie familiale est montrée dans le roman par la présence de l'alcool et de la nourriture en quantité suffisante. C'est la mère du garçon qui en prend soin: il y a toujours à boire à la maison et le manger est prêt. Malgré les remarques critiques au sujet de sa mère — elle semble être une très mauvaise femme de ménage — le garçon arrive à la conclusion qu'il n'existe qu'une attitude raisonnable envers elle, celle d'accepter. Il la compare d'ailleurs avec le pays où il vit et il les considère l'un et l'autre (la mère et le pays) comme une réalité donnée, qu'il ne veut pas changer. Il est important de voir que ce parallèle — la mère et le pays — impliquant un autre — la famille et l'Etat — est prononcé au niveau narratif. Le manque de dialogues, ainsi que d'événements qui puissent être reconstruits comme programmes narratifs est significative.

La cohabitation des membres de la famille se caractérise par manque de communication et de valeurs affectives.

Préparer la nourriture — le devoir archétypique d'une mère — peut réussir seulement quand il est rempli au nom d'un objet valeur primordial: faire survivre. Tous les actants féminins du roman s'y tiennent. Le même devoir, rempli au nom d'un objet valeur affectif (l'amour maternel) a des conséquences funestes: l'ami du garçon s'étouffe en avalant la nourriture préparée par la mère. Une certaine affectivité, comme objet valeur semble pourtant jouer un rôle dans le texte. Ainsi on peut se demander si l'affection, en combinaison avec l'état d'ivresse évidemment, n'était pas la raison du mariage du garçon.

La composante discursive du récit

Prenons comme point de départ la figure principale du récit, le garçon (il subsume le rôle d'acteur).

Le noyau stable de cette figure est: enfant mâle (Petit Robert).⁴

Le parcours sémémique porte sur "la vie comportement social" et "la vie comportement privé".

Les figures lexématiques qui apparaissent dans le texte à propos de garçon (mais pas seulement avec lui) ont un caractère fort contradictoire. On peut dire que l'aspect virtuel de chacune de ces figures lexématiques (renvoyant à une mémoire) est d'une part confirmé et d'autre part contredit par son aspect réalisé. La mise en discours, le parcours figuratif contredit ce qu'on pourrait supposer en partant du noyau stable de chaque figure.

Prenons comme exemple le garçon: il est jeune (la confirmation du noyau stable), mais il est aussi marié (un fait tout au moins inattendu étant donné qu'il s'agit d'un enfant).

Son mariage pourtant ressemble très peu à l'idée qu'on s'en fait, dans le sens sémiotique évidemment, donc comme une figure dont le noyau stable est: "union légitime d'un homme et d'une femme", et dont le parcours sémémique peut être du type "juridique", "social", "économique" ou "affectif". Il est intéressant de voir que chacun de ces parcours sera réalisé dans le parcours figuratif.

Le garçon est marié d'après la loi (conforme au noyau stable), son mariage reste pourtant un fait juridique sans conséquences sur le plan social, économique (et affectif).

Son comportement social est en contradiction avec le noyau stable: le garçon n'habite même pas avec sa femme, les contacts entre les jeunes mariés se limitent aux visites pendant les weekends et malgré l'affirmation du garçon que tout va bien entre eux on peut supposer que ces rencontres ne servent qu'à leur permettre de boire de l'alcool ensemble et de s'occuper d'autres gens qui sont là par hasard (voir la fête de la nuit de la Saint Sylvestre). Sur le plan économique il n'existe aucune relation qu'on pourrait attendre de la vie conjugale. La femme du garçon — Mari — est économiquement indépendante de lui, elle gagne sa vie comme prostituée. Il est remarquable que le garçon ne prend ni le rôle thématique du souteneur, ni du mari malheureux.

Le plan affectif est représenté par la constatation suivante d'actant observateur: "[. . .] s úgy tetszett, a maga módján szerelmes volt a fiúba." (Hajnóczy 1982: 506)

[il paraît qu'elle était amoureuse du garçon, à sa façon.]

La manière dont le garçon pense à sa vie conjugale laisse supposer qu'il est tout à fait satisfait, ce qui ne l'empêche pas de chercher le contact avec une autre femme, soi-disant pour établir une liaison d'une certaine durée. Sa femme entretient des contacts lesbiens, en sa présence d'ailleurs.

La figure de "garçon" apparaît dans plusieurs parcours figuratifs, en prenant plusieurs rôles thématiques, ce qu'on peut représenter à la façon suivante:

Les parcours figuratifs liés au „garçon”

le mariage avec Mari

l'école

les relations avec les parents

les relations avec les autres

le cadre de vie

institut de désintoxication

la relation avec Csilla

Rôles thématiques

époux

élève

enfant

séducteur, amant

hongrois, chasseur en puissance,
alcoolique, trophée ou proie

alcoolique, malade

séducteur, amant, meurtrier

Les rôles thématiques liés au dernier parcours figuratif ne peuvent pas être considérés comme contradictoires ou incompatibles, ni du point de vue social, ni du point de vue littéraire; la vérité "naturelle", ainsi que la littérature fournissent assez d'exemples d'un amant jaloux qui tue son aimée.

Dans le cas que nous examinons ici, l'incompatibilité réside dans les motifs du crime, analysés comme "objets valeurs" lors de l'analyse narrative. Pourtant le principe de contradiction et d'incompatibilité signalé par là devrait — s'il est juste — être confirmé sur le plan discursif. Pour prouver sa validité nous proposons d'envisager de plus près la figure de l'"époux", en comparant l'aspect virtuel avec l'aspect réalisé.

Le garçon comme „époux”

aspect virtuel:

aspect réalisé:

Rôles thématiques

heureux, malheureux, jaloux, trompé,
infidèle, aimé, haï, satisfait;

satisfait et trompé (incompatibilité);
aimé et infidèle;

On peut douter de l'incompatibilité des rôles thématiques remplis par la femme du garçon, si on se place du point de vue de l'univers culturel de l'Europe de l'Ouest où les contacts hétérosexuels et la combinaison de l'état de femme au foyer avec celui de prostituée ne semblent plus être contradictoires. La société accepte cet état de choses comme en témoignent certaines annonces érotiques qui paraissent dans la presse et ainsi que le montre la littérature de masse qui s'en sert comme d'un motif.

„La femme du garçon"

Rôles thématiques

épouse, prostituée, lesbienne,
alcoolique

Pour l'Europe de l'Est, notamment pour la Hongrie, le rôle d'épouse et celui de prostituée nous semblent être (encore) incompatibles.

Parmi les rôles thématiques fournis par la figure de la "sœur de Csilla" il y en a un qui est d'une importance essentielle pour l'ensemble du récit, celui d'être nourriture. Nous considérons ce rôle comme une des marques de récurrence et de la permanence de ce texte. Notons en même temps que le fils de Csilla (tué par le rat) est porteur du même rôle.

„La sœur de Csilla"

Rôles thématiques

être humain, membre d'une famille,
protectrice de Csilla, proie, nourriture
pour les chats

Le garçon comme "époux", la figure que nous avons expliquée ici d'une façon plus détaillée, n'est qu'une des nombreuses autres dans ce roman. Ces figures se réalisent dans le parcours figuratif selon le principe suivant: l'aspect virtuel de chaque figure lexématique est d'une part confirmé et d'autre contredit par son aspect réalisé.

<i>la figure</i>	<i>les qualités provenant du noyau stable</i>	<i>la réalisation (le parcours figuratif)</i>
l'élève	il se prépare au baccalauréat	il n'étudie que dans "les moments libres"
l'enfant	il a des parents	sauf la sécurité économique rien ne témoigne d'une vie familiale basée sur des valeurs affectives
l'infirmière	elle travaille dans un institut de désintoxication	elle torture et vole les malades
le chasseur	il chasse	il fait la chasse aux gens
le professeur de l'école l'Etat	elle examine le garçon donne un appui financier aux familles des trophées	elle le torture avec l'électricité autorise les chasseurs de faire la chasse aux gens
la Sainte Vierge	garde la virginité	reste "fiancée", ne devient pas mère
Jésus	un homme souffrant	un homme dont la souffrance est comparable avec n'importe quelle autre souffrance
le docteur	il porte un tablier, mais il fait seulement l'acte de présence à l'institut de désintoxication	il ne s'occupe guère des malades

Remarque: la mère, en tant que figure montre la plus grande concordance avec le noyau stable, elle fait la cuisine et le ménage (tous les deux très mal), elle soigne son fils (c'est elle qui appelle l'ambulance), sauf que le manger préparé par elle a pour conséquence l'étouffement de l'ami du garçon.

Qu'il nous soit permis de formuler l'hypothèse qu'une telle façon de faire fonctionner les figures peut être considérée comme spécifique du genre littéraire appelé absurde. Dans l'analyse qui suit il s'agira de démontrer quelles autres formes de procédés sont responsables d'un effet du sens qu'on appelle grotesque ou absurde.

Composante discursive des rêveries

Dans le chapitre précédent nous avons remarqué que les rêveries, étant des énoncés d'état, ne peuvent être analysées que dans le cadre de la composante discursive qui devrait mettre en évidence leur importance pour la structure profonde.

Il s'agit d'abord des figures qu'on peut trouver dans les rêveries stricto sensu. Il y en a plusieurs qui font partie de l'univers biblique. La première indication de l'importance de la tradition chrétienne dans le roman a été donnée par le titre du roman. "Jésus" (vs "alcoolique") est donc la première figure, suivie par la "Sainte Vierge" (en hongrois: "la Mère Vierge")⁵ (vs "une fille de la pornographie") et Dieu. C'est dans ce contexte qu'on doit examiner les figures comme "le poisson" (le "poisson dans les WC" vs le "poisson du repas traditionnel de Noël" vs le "poisson de l'iconographie chrétienne"), ainsi que les épithètes injurieuses concernant Dieu:

la "chèvre noire" vs "l'agneau blanc"
la "salé poubelle" vs "l'arche d'alliance"

Il y a encore d'autres figures, qui appartiennent à la mémoire culturelle spécifiquement hongroise, dont la plus importante est la "Basilique d'Esztergom", comparée au fessier d'une blanchisseuse vs "objet de la fierté nationale", cette basilique étant la première basilique de la Hongrie bâtie près de la place où on a couronné le premier roi du pays justement devenu chrétien. D'une telle façon cette figure unit le caractère chrétien au caractère national.

Toutes ces figures mentionnées plus haut ont un caractère qui s'oppose à la mémoire culturelle, universelle et hongroise, et montrent une contradiction, pareille à celle que nous avons observée dans la composante narrative. Les figures qui appartiennent à la mémoire culturelle hongroise ont encore – paraît-il – une autre fonction, elles désignent le cadre temporel du texte. Ce cadre n'est pas marqué par le sujet d'énonciation d'une façon directe, p.ex. à l'aide de datation. Il se laisse déduire grâce aux allusions historiques (ancrage historique), représentées par deux figures la "Grande Hongrie" et le "Traité de Trianon". La deuxième n'est d'ailleurs pas donnée directement, mais peut être reconstruite grâce à un énoncé dans le texte: "Non, non, jamais!"⁶ inséré dans la mémoire

historique hongroise, dont on sait qu'il était l'un des slogans de revendication, appartenant au sociolecte hongrois entre les deux guerres mondiales.

Les deux figures nommées plus haut n'étaient pourtant valables que pour la grand-mère et la mère du garçon. Lui-même, comme représentant de la deuxième génération après Trianon, s'en souvient vaguement. On peut conclure que le garçon vit dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

D'autres allusions qui ont une signification socio-politique confirment ce cadre temporel. Il s'agit d'un pays où la haute noblesse d'autrefois gagne sa vie par le travail physique, un fait qu'un rêve du garçon nous apprend. Celui-ci se souvient d'un comte creusant la terre pour les piliers d'électricité.⁷ Le cadre temporel et spatial est donc la Hongrie socialiste.

Une des figures les plus importantes dans les rêves du garçon est sans aucun doute la Sainte Vierge. Sur le plan narratif elle est indiquée par deux lexèmes: "la fiancée de Jésus" et "la Mère-Vierge". "La fiancée de Jésus est une dénomination inhabituelle, mais possible à expliquer. Un critique hongrois, László Szörényi, l'avait interprétée comme une conséquence du dogme chrétien de la trinité, d'après lequel les trois personnes distinctes (Père, Fils et Saint-Esprit) ne forment qu'un seul Dieu. Jésus, en tant que Dieu, serait donc le fiancé de la Sainte Vierge, en même temps, en tant qu'homme, Jésus est le fils de la Sainte Vierge.⁸ Cette fois-ci Hajnóczy se sert d'une incompatibilité toute prête que lui offre la Bible.

La maternité de la Sainte Vierge est présente dans le texte comme présupposée (mémoire culturelle) et en même temps niée par les visions du garçon, où la Sainte Marie lui apparaît comme une femme de revues pornographiques, dont l'image la plus caractéristique est la Sainte Vierge au fouet et aux bottes noires (en fait, elle n'en porte qu'une).

L'obscénité des images réside dans le fait que c'est la Sainte Vierge que l'on voit parmi les accessoires habituels des maisons closes (lit rouge, miroirs, bijoux). Le choc est produit par la juxtaposition d'images appartenant à deux univers opposés, mais en soi ces images ne sont pas si choquantes: au début des visions du garçon la Sainte Vierge est en négligé, le comportement de son partenaire — s'il y en a — est à peine érotique et l'ambiance fait plutôt penser aux albums innocents du début du siècle qu'à la pornographie actuelle, le peep-show y compris.

Remarquons qu'il y a des parallèles importantes entre cette présentation de la Sainte Vierge et l'iconographie chrétienne (catholique), à laquelle la description de Hajnóczy se réfère. Tout d'abord: la nudité de la poitrine; la pudeur chrétienne n'a pas empêché de peindre la mère de Jésus à la poitrine nue, évidemment comme mère qui allaite son enfant. On peut donner comme exemple les tableaux de Botticelli, Francesco Mazzola, Bernard van Orley, Taddeo di Bartolo et de plusieurs autres. C'était une nudité fonctionnelle, l'image habituelle de la Sainte Vierge à l'enfant, au visage pudique et inspiré.

Chez Hajnóczy l'enfant disparaît, le visage ne ressemble nulle part à celui d'une mère soucieuse, les traits s'effacent, les yeux manquent d'expression, la nudité fonctionne comme moyen de séduction, le rouge à lèvres et les dents déformées attirent l'attention, l'accent tombe sur la laideur (les cheveux sont en désordre) et la vulgarité. Après avoir

mentionné le chat dormant sur le pavé, on compare la Sainte Vierge à cet animal domestique ordinaire. La trivialité obtenue au fur et à mesure aboutit à la banalité totale. La manière dont les visions se poursuivent est significative.

La première vision unit la foi chrétienne (le couronnement de la Sainte Vierge est un des thèmes préférés dans l'iconographie chrétienne) et la conscience nationale, en présentant la Sainte Vierge comme la reine (la couronne, le manteau) et protectrice du pays. Une telle présentation évoque les images religieuses de l'art sacré et certaines prières dans lesquelles on nomme la mère de Jésus "la reine de la Hongrie". (D'ailleurs, plusieurs peuples lui ont accordé le titre de reine, entre autres les Polonais).

La Sainte Vierge fait elle-même la promesse de protéger le pays, mais l'histoire nous apprend (mémoire culturelle spécifique) que cette promesse n'a pas été tenue, la Grande-Hongrie, ayant des frontières maritimes (v. l'image du bateau) a disparu de la carte de l'Europe après le traité de Trianon une fois pour toutes. La promesse peut donc être considérée comme fautive (cela s'exprime aussi au niveau du langage, nous y reviendrons en parlant du langage). La fonction des images qui suivent est donc de nier cette iconographie chrétienne et nationale, celles-ci étant basées sur des présomptions fausses. Dans les visions suivantes (la Sainte Vierge dans la baignoire et dans le fauteuil), la référence à la Bible et à l'histoire nationale disparaît. A la fin la Sainte Vierge prend la forme de la nourriture: les poivrons farcis. C'est un exemple d'embranchement parfait: le rêve reprend les éléments de la réalité: la mère du garçon – c'est elle qui lui a raconté que la Sainte Vierge lui était apparue dans un rêve comme une reine – lui a laissé les poivrons farcis pour le souper.

La transformation de la Sainte Vierge en nourriture n'est pas si absurde qu'on l'aurait cru, nous le verrons plus tard en examinant les structures profondes. Cet image sert à lier les figures lexématiques du texte: la mère nourricière, la nourriture, la casserole où l'on prépare le manger et – la peau humaine.

La composante discursive des fragments intercalés

Nous considérons comme fragments intercalés les textes intégraux qui se distinguent de la totalité du roman par des raisons graphiques et par la participation d'autres actants. Il s'agit des fragments suivants:

- 1 – les citations provenant du livre de Jenő Cholnoky "Afrique";
- 2 – la description du revolver Colt;
- 3 – deux recettes culinaires;
- 4 – le traité pour l'empaillage de l'homme;
- 5 – un texte "existentialiste";
- 6 – la description du montage des crânes humains sur le bois.

L'insertion des fragments plus ou moins étrangers au texte est devenu un procédé très populaire dans la littérature hongroise des dernières années (v. Esterházy, Krasznahorkai). Hajnóczy faisait aussi usage de cette technique du collage dans ses œuvres précédentes, son roman "A parancs" [L'ordre] notamment en est l'exemple le plus clair. Dans "La

fiancée" l'insertion se produit de deux façons, l'une, que nous pourrions appeler conventionnelle, est basée sur la citation faite par le sujet opérateur (les fragments 1, 2, 4). C'est lui qui reproduit certains textes, qu'il fasse appel à sa propre mémoire ou à la mémoire "mécanique" ne nous semble pas être important.

Les fragments 3, 5 et 6 sont insérés dans le texte d'une façon différente, que nous proposons d'appeler le "vrai collage". On peut discerner deux traits caractéristiques pour cette sorte d'assemblage: c'est l'actant observateur qui s'en charge et il fait ressortir au niveau narratif l'étrangeté et l'hétérogénéité des textes empruntés.

La différence entre ces deux façons d'insertion est la plus frappante quand on compare l'incorporation du traité sur l'empaillage de l'homme dans le texte et les recettes culinaires. Le premier apparaît sur demande de Csilla, voulant savoir les détails sur la préparation de l'homme, le traité est donc sur le plan narratif un objet valeur de savoir dont Csilla est destinataire. Cela montre une liaison entre un des actants et le fait informatif. Les recettes au contraire, tout en étant aussi un faire informatif n'ont pas de destinataire au niveau narratif. Il est intéressant d'observer que l'auteur n'a pas jugé nécessaire d'insérer les recettes de la même façon, pourtant il n'avait qu'à suivre l'exemple des auteurs d'autrefois, nous pensons p.ex. à la préparation du lapin dans "Rokonok" [La famille] de Móricz où à la préparation de la soupe par Anna Édes de Kosztolányi. Du point de vue de l'analyse sémiotique il est important d'examiner dans quelle mesure et par quels moyens les textes intercalés se lient avec l'ensemble du roman. Il nous semble avoir de nouveau remarqué une situation paradoxale: les fragments introduits par le vrai collage sont liés plus étroitement avec la totalité du texte que d'autres segments. Les recettes en donnent un exemple: introduites par le titre "Société nationale de femmes catholiques au foyer" elles ressemblent quelques figures lexématiques importantes mentionnées auparavant: les femmes au foyer, catholique, la nourriture, la cervelle. En même temps elles forment une liaison avec le traité sur l'empaillage, tandis que le traité lui-même emploie le style des recettes culinaires en général.

La lecture attentive des recettes nous apprend pourtant qu'on ne peut pas les prendre au sérieux; il ne serait pas possible de préparer les plats proposés en s'en servant, puisqu'elles contiennent des lacunes et des contradictions. P.ex. le titre de la première recette mentionne trois sortes de viande, le texte ne parle que de deux. On ne mentionne pas l'emploi de sel, ni de poivre, ni d'épices; la durée de la cuisson, ainsi que le récipient (l'espace utopique d'après Greimas, v. Greimas, 1982; 162) ne sont pas mentionnés.

Il semble qu'une phrase manque dans la deuxième recette: après avoir beurré les petits moules on y met un oeuf — dit la recette.⁹ Mais où est resté le ragoût de cervelle? Il est pourtant difficile de se rendre compte si la rédaction négligente du texte des recettes est consciente ou non. Cette difficulté provient du fait que le roman de Hajnóczy contient plusieurs contradictions¹⁰, maladresses stylistiques¹¹ et même des fautes de formulation qui rendent le texte parfois incompréhensible.

Dans le cas du traité sur l'empaillage nous sommes pourtant persuadés que le texte est mal rédigé consciemment. L'accumulation de phrases inachevées et d'anacoluthes¹², l'emploi de mots inexistant¹³, les changements inattendus du sujet qui tient le propos (tantôt je, tu, nous. . .)¹⁴ témoignent de la volonté de provoquer un déséquilibre de la

syntaxe narrative. Le texte que le garçon fait entendre à l'aide de son magnétophone donne l'impression d'avoir été enregistré pour initier les intéressés à un métier nouveau, celui d'empailleur d'hommes. L'incohérence du langage dont le présentateur se sert réside entre autre dans l'usage de termes savants employés pêle-mêle — c'est à ces termes que le traité emprunte son caractère scientifique — et de locutions tirées de la langue de tous les jours. Les conseils pratiques dévoilent pourtant son caractère pseudo scientifique. Cet exposé fait aussi appel à nos expériences quotidiennes comme les observations qu'on peut faire chez le boucher pour apprendre comment enlever la peau¹⁵ ou à la consommation de la soupe au poulet devenu trop dur, ce qui nous préservera de cuire la peau humaine trop longtemps¹⁶. La différence entre la préparation de la nourriture et la préparation de l'homme disparaît au moment où on nous propose de faire cuire le squelette dans n'importe quelle casserole, afin de le débarrasser de la viande¹⁷.

L'importance de la réduction de l'être humain à un objet, soulignée encore une fois par la mise en évidence de la valeur décorative des crânes humains (fragment 6) sera traitée dans le chapitre consacré aux structures profondes.

L'insertion du fragment 5, loin d'être traditionnelle, a pourtant un trait commun avec l'insertion du fragment 4, étant donné que le premier est lié au texte qui le suit directement, sur le plan narratif donc. Le fragment 5 traite de la liberté de l'homme dans le sens existentialiste, sa conclusion:

"[. . .] az ember szabadságra ítéltetett." (Ibid. 519)
[. . . l'homme est condamné à la liberté.]

qui est une phrase célèbre de Sartre (*L'Être et le Néant*) est niée par l'épisode qui le suit et qui décrit la mort de la sœur de Csilla, tuée par hasard par une balle perdue. L'option de ces deux unités textuelles, le fragment 5 et le hasard malheureux est un jeu de thèse et d'anti-thèse, où l'épisode portant sur la mort est chargé de mettre en évidence le caractère mensonger de l'énoncé précédent.

Le langage

Les remarques faites ci-dessus, ainsi que la différence entre le noyau stable et la signification des mots, telle qu'elle se manifeste au cours du récit, nous amène à traiter le problème du langage. Du point de vue de la stylistique le texte donne l'impression d'être presque neutre: il manque les figures stylistiques habituelles, comme les métaphores, métonymies etc. Au fond le langage du roman est fort problématique et cela se manifeste à deux niveaux: narratif et discursif.

L'analyse des figures que nous venons de présenter témoigne de la crise du langage, démontrée d'abord au niveau de la parole. La différence entre le noyau stable et le parcours figuratif montre que les mots ont perdu leur signification traditionnelle. En conséquence le langage n'est plus capable de remplir sa fonction fondamentale, celle de formuler et de communiquer¹⁸.

Au niveau lexématique et phrastique le texte enregistre plusieurs symptômes de cette crise:

– le garçon n’arrive pas à définir sa liaison avec Csilla, à lui donner un nom précis¹⁹, il ne peut pas se décider sur la façon dont il doit appeler Csilla, une fille ou une femme²⁰, et il se demande comment décrire les pièces de l’appartement où il habite²¹;

– le garçon formule des locutions basées sur des contaminations:

“Mindenki annyit hazudik, ameddig a takarója ér.” (Ibid. 507)

[Tout le monde ment, autant que la longueur de son drap de lit le lui permet.]

Cette phrase, absurde autant en hongrois qu’en français, est une variation d’un proverbe hongrois

“addig nyújtozz (nyújtózkodj), ameddig a takaród ér”,
dont la traduction littérale est:

“tu ne peux t’étirer qu’autant que la longueur de ton drap de lit te le permet”,
ce qui veut dire: il n’est pas raisonnable de vivre au-dessus de ses moyens. Le garçon prononce ce “proverbe nouveau” après avoir évoqué l’image de la Sainte Vierge comme reine-protectrice, à la couronne et au manteau bleu avec lequel elle a couvert la carte du pays (la Hongrie) en prononçant la promesse de le protéger²². Mais la “Grande-Hongrie” n’a jamais été restaurée, la Sainte Vierge n’a pas tenu sa parole, la promesse est devenue le mensonge. Voilà pourquoi un manteau royal se substituera à un drap de lit.

– dans le texte il y a aussi des sentences paradoxales, comme:

”Becsapott a fenekem.” (Ibid. 505)

[Mon derrière m’a trompé.]

”Habzani kellene a vérnek, mint a fognak.” (Ibid. 519)

[Le sang devrait écumer, comme les dents.]

”Megszületett a kis trónüszökös.” (Ibid. 520)

[Le petit successeur au trône-tison est né.]

”A siker: bűn.” (Ibid. 501)

[Le succès est un crime.]

Le premier énoncé cité ci-dessus s’explique par le contexte, il souligne le fait que tout le monde trompait “le Vieux” (père du garçon), mais il y en a dont la seule fonction serait l’accumulation de non-sens, comme le deuxième où le troisième. Ce dernier contient un jeu de mots intraduisible²³. Pourtant tous ces énoncés sont liés au texte justement par leur caractère paradoxal et nous avons mentionné le paradoxe comme un élément constitutif du roman au début de notre analyse. Au groupe des sentences dont nous nous occupons ici on pourrait ajouter les rêves d’une jeune fille (elle n’appartient pas aux acteurs du roman), cités par l’actant observateur. La jeune fille rêve d’un éléphant qui

lui a volé son prénom et d'une fleur qui lui a pris la main et s'est fanée.²⁴ Cette personnification, procédé stylistique habituel, a dans le texte de ce roman une fonction spéciale, elle sert à faire disparaître la différence entre ce qui appartient à la nature et ce qui appartient au monde humain.

La dernière sentence que nous avons relevée nous semble être d'une importance spéciale, étant une des preuves sporadiques que le garçon réfléchit sur l'état des choses, sur le monde dans lequel il vit. Il formule cette "maxime" après avoir constaté que les femmes (Csilla et sa sœur) sont fières du fait que leur père est devenu un trophée.

Nous avons fait observer auparavant qu'un trophée, en tant qu'objet valeur, signifiait le succès social et économique. L'énoncé du garçon attire l'attention sur le fait qu'on peut se placer à un autre point de vue, celui des relations familiales ou humaines qui transforme ce succès en crime. Le comportement verbal du garçon est tout à fait adéquat, le paradoxe verbal saisit le pradoxe réel du système des valeurs dans lequel il vit. Sans vouloir changer quoi que ce soit le garçon témoigne de sa capacité de réfléchir sur le monde qui l'entoure. Pour Csilla c'est le contraire. Le langage dont elle se sert témoigne de l'acceptation de la réalité. Son langage est un mélange de locutions stéréotypées usées ou pseudo-poétiques. En parlant de la mort de son père elle remarque que

"... a családot nagyon kellemetlenül érintette édesapjuk elvesztése." (Ibid. 501)
[la perte de papa a touché la famille d'une façon vraiment désagréable.]

En même temps elle évoque une image traditionnelle de pater familias: le père, protecteur des femmes "dans les moments difficiles" est comparé à un pilier du béton, les femmes — à la vigne grimpante là-dessus.²⁵ Une telle présentation dans le langage pseudopoétique reflète dans un sens un système de valeurs d'autrefois, mais au fond il ne sert qu'à ridiculiser cette image traditionnelle et à démontrer sa non-validité. La réaction de Csilla à la mort de sa sœur est la même que celle qu'elle a manifestée à la mort de son père. Csilla s'exprime par des banalités:

"Miért éppen szegény nővéremet...—[. . .]." (Ibid. 520)
[Pourquoi justement ma pauvre sœur aînée. . . ?]

Csilla dit ce qu'on a l'habitude de dire dans des situations pareilles, le caractère mensonger de son énoncé est dévoilé par son comportement, elle se laisse vite consoler.

Les configurations discursives

Nous voudrions présenter les résultats d'analyse obtenus jusqu'ici en forme de reconstruction des cinq configurations discursives qui nous semblent essentielles pour la reconstruction des structures profondes.

- (1) configuration discursive définie
comme:
parcours figuratif:

la vie sociale

l'ensemble des lois et des coutumes dans une société donnée;
l'Etat prenant seulement les soins matériels, l'Etat qui se maintient économiquement en autorisant les chasseurs à faire la chasse aux gens, l'acceptation de la part des membres de la société, la violence légalisée;

- (2) configuration discursive définie
comme:
parcours figuratif:

la vie familiale

l'ensemble des rapports affectifs et économiques entre les personnes liées par la parenté, rapports socialement déterminés; rapports dont la raison d'être est de créer les conditions primordiales et indispensables pour survivre: la nourriture, l'alcool, l'argent; l'absence de communication et de valeurs affectives

- (3) configuration discursive définie
comme:
parcours figuratif:

l'ambiance

couleur locale, les indications temporelles et spatiales;
la Hongrie, Budapest dans la deuxième moitié du XX^e siècle, le pays où on cultive la vigne, les traits dominants: laideur, saleté, violence; l'ensemble porte un caractère fort dysphorique;

- (4) configuration discursive définie
comme:

la foi chrétienne/univers biblique

croissance en une religion, notamment le christianisme, une doctrine religieuse fondée sur l'enseignement, la personne et la vie de Jésus-Christ;

parcours figuratif:

cette croyance est présente seulement dans le subconscient (les rêves), elle est marquée par la négation de la présentation traditionnelle des figures de Jésus et de la Sainte Vierge;

- (5) configuration discursive définie
comme:

la conscience nationale

la conviction qu'on appartient à une communauté nationale, établie sur un territoire défini, ayant une histoire spécifique;

parcours figuratif:

cette conviction d'affinité avec le présent et le passé du pays où on vit, acceptation résignée du pays

Les structures profondes

L'analyse des structures profondes se donne comme but final la reconstruction de la structure élémentaire de la signification, qu'on décrit comme le carré sémiotique. On y arrive en parcourant plusieurs étapes; il faut d'abord décomposer des parcours figuratifs en traits distinctifs, les sèmes nucléaires, dont la récurrence permet de reconstruire une isotopie sémiologique. Après, il s'agit de discerner les classèmes, leur récurrence nous amènera à découvrir l'isotopie sémantique.

Commençons par l'analyse de configurations discursives mentionnées plus haut. Nous les envisageons à peu près comme des figures lexématiques. Le noyau stable de chaque configuration, ainsi que son parcours figuratif sera pourtant décrit à l'aide des termes développés pour l'analyse des structures profondes, cela veut dire qu'on essaiera d'établir l'ensemble des traits sémiques (sèmes nucléaires) et en confrontation avec le parcours figuratif qui révèle les sèmes contextuels on décrira le noyau sémique (figure nucléaire) de chacun d'eux.

<i>Configuration</i>	<i>traits sémiques</i>	<i>figure nucléaire</i>
1	/unité/+/sécurité/+ /légitimité/+/solidarité/	/manque de sécurité/+/pseudo légitimité/
2	/unité/+/sécurité/+ /affectivité/+/solidarité/	/sécurité/+/manque d'affectivité/+ /manque de solidarité/
3	/laideur/+/saleté/+/décor/	/laideur/+/saleté/+/pseudo décor/
4	/conviction/+/commune/+ /valable/+/interprétative/+ /associative/	/conviction/+/non-valable/
5	/conviction/+/commune/+ /associative/+/valable/	/conviction/+/non-valable/

Remarquons que les configurations 1 et 2, ainsi que 4 et 5 forment une sorte de paires, opposées l'une à l'autre par les traits différentiels;

1 vs 2	/sécurité niée/ vs /sécurité/
4 vs 5	/communauté dispersée/ vs /communauté à un territoire/

Il est remarquable que les figures nucléaires ainsi reconstruites ont un caractère fort négatif, les significations possibles, apportées par les noyaux stables des configurations sont en partie niées par les parcours figuratifs.

La non-validité, comme un trait sémique dominant de figures nucléaires, peut être envisagée, dans le contexte donné, comme la mise en question des valeurs culturelles traditionnelles, telles que: religion, histoire nationale, et les valeurs humains, p.ex. amour paternel et maternel, liens familiaux etc.

Lors de l'analyse narrative et discursive nous avons relevé quelques figures en utilisant les termes réservés au niveau de surface. Maintenant il nous semble nécessaire d'envisager ces figures comme figures d'ordre discursif, dont les noyaux stables nous permettent de reconstruire le niveau sémiologique de la signification.

En envisageant le texte entier et en nous permettant une certaine généralisation nous estimons les figures suivantes comme porteuses des traits sémiques responsables de l'accrochage de ces figures entre elles. Nous en donnons d'abord un aperçu:

l'être humain	(tous les êtres humains du roman)
l'animal	(les chiens, le rat, la blatte et les chats)
la nourriture	(le manger préparé par les femmes, mais aussi la sang des gens chassés et la Sainte Vierge transformée en poivrons farcis)
le trophée	(la jeune femme tuée par les chasseurs, les objets décrits dans les fragments intercalés 4 et 5, le garçon (?), les femmes et les chats pendus, le père de Csilla)
la proie	(la soeur de Csilla, la blatte, le garçon (?))
le tueur	(les chasseurs, le garçon, le rat).

L'aperçu que nous venons de présenter démontre d'une façon évidente une des thèses principales de l'analyse sémiotique selon laquelle:

"les figures n'apparaissent jamais isolées les unes des autres (sinon dans les dictionnaires). Elles sont toujours mises en contexte et rapportées les unes aux autres." (Entrevenes 1984: 121).

On devrait donc pouvoir démontrer qu'il existe des traits minimaux qui rendent possible la compatibilité de plusieurs figures, placées dans le même contexte. (Ibid.)

Pourtant nous avons insisté jusqu'ici sur l'incompatibilité, l'incohérence et la contradiction, en tant que principe général du texte.

La question qui se pose maintenant est comment ce principe posé sous forme d'une hypothèse et justifié au cours de l'analyse au niveau de surface, se manifeste-t-il dans les structures profondes.

Nous essayerons de le faire ressortir en procédant par étapes. Tout d'abord nous voulons reconstruire le niveau sémiologique de la signification, en récupérant les sèmes nucléaires des figures énumérées plus haut.

"l'être humain" peut s'analyser comme:

/le trophée/+/la proie/+/la nourriture/+/le tueur/

"l'animal" peut s'analyser comme:

/le trophée/+/la proie/+/la nourriture/+/le tueur/

- "la nourriture" peut s'analyser comme:
/le manger/+/l'animal/+/l'être humain/
"le trophée" peut s'analyser comme:
/l'animal/+/l'être humain/
"la proie" peut s'analyser comme:
/l'animal/+/l'être humain/
"le tueur" peut s'analyser comme:
/l'animal/+/l'être humain/

Parmi les traits minimaux on peut dégager les unités qu'on retrouve chez plusieurs figures, on les appelle sèmes contextuels ou classèmes, on leur donne aussi le nom de sèmes généraux ou génériques, ce qui veut dire qu'on les formule en termes abstraits et généraux, en indiquant ainsi l'appartenance des figures à une classe plus générale, définissant un ensemble de contextes possibles. A l'aide de classèmes on reconstruit le niveau sémantique de la signification.

Plusieurs analyses sémiotiques qui nous ont servi d'exemple et d'inspiration, comparées avec les résultats de notre recherche nous amènent à postuler l'existence de quelques classèmes universels, comme: (humain), (animal), (objet), (divin), (vivant), (mort). La compatibilité qui réunit les figures du texte est assurée par les classèmes dont se sert le texte. Pourtant l'analyse sémiotique insiste pour les opposer l'un à l'autre, puisque l'un de ses axiomes est qu'"il n'y a de sens que par et dans la différence" (Entrevernes 1984: 8). C'est pourquoi on présente les classèmes en forme d'oppositions binaires:

/humain/ vs /animal/
/humain/ vs /objet/
/humain/ vs /divin/
/vivant/ vs /mort/

L'application de ces oppositions binaires au texte de Hajnóczy donne des résultats surprenants, puisqu'on doit constater que le texte supprime l'opposition entre les classèmes (mais pas les classèmes mêmes!), l'opposition considérée d'habitude comme universelle. C'est ainsi que le niveau sémantique de la signification confirme notre hypothèse au sujet du code employé dans le roman, en démontrant la non-validité des oppositions traditionnelles.

Dans l'univers romanesque les êtres humains servent de décor, comme les animaux empaillés, les gens tuent et mangent les animaux et les animaux tuent et mangent des gens, la description de la préparation de la peau humaine ressemble à une recette culinaire. Un être vivant (le fils de Csilla) ou mort (le cadavre de la soeur de Csilla) deviennent nourriture. La présentation profane de la divinité garde un seul trait sémique (la souffrance), ce qui la rend égale à l'homme.

Dans les analyses sémiotiques on parle du "jeu de la compatibilité entre les figures", ainsi que d'"une création originale d'effets de sens" (Entrevernes 1984: 122) propres à chaque texte. L'ensemble des classèmes et les oppositions qu'ils forment l'un avec l'autre indiquent l'ampleur du texte, ainsi que son originalité, en comparaison avec d'autres textes existants. La notion de classèmes nous semble être d'une importance essentielle

pour mesurer les valeurs littéraires stricto sensu d'un texte. Le classème permet de démontrer de quelle façon le texte analysé est lié, avec la tradition littéraire ou culturelle.

Dans l'ensemble de l'œuvre de Hajnóczy les allusions purement littéraires jouent un rôle très important, en prenant plusieurs formes; d'habitude elles se manifestent déjà au niveau de surface, sous forme de citations, de dédicaces, parfois d'emprunt d'un personnage.²⁶

Dans le texte dont nous nous occupons des personnages bibliques, Jésus et la Sainte Vierge, fonctionnent surtout comme porteurs de valeurs religieuses; dans le cadre de l'analyse discursive nous les avons placés dans la configuration "la foi chrétienne", pourtant il ne faut pas oublier que la Bible peut être considérée aussi comme une œuvre littéraire, qui a inspiré les œuvres d'art. Les figures bibliques introduites dans le roman représentent la dimension culturelle et artistique. Nous avons déjà abordé ce problème dans l'analyse discursive concernant la figure de la Sainte Vierge où nous avons mis en évidence le caractère profane et anti-iconographique de la description de la mère de Jésus.

La complexité des figures bibliques peut être mis en évidence pour l'énumération de leurs traits sémiqes:

"Jésus" s'analyse comme:

/Dieu/+homme/+souffrant/+figure littéraire/+création artistique/

"Sainte Vierge" s'analyse comme:

/figure prodigieuse/+femme/+vierge/+mère/+protectrice du pays/+figure littéraire/+création artistique/

La contextualisation, telle qu'elle se produit dans le roman exploite le classème /humain/ sans l'opposer au classème /divin/, au contraire, ce dernier est présenté comme non-valable. Le texte propose une coexistence des classèmes:

/humain/ et /non-divin/.

Les traits sémiqes comme /souffrance/, /mère/, /fille/, basés sur les classèmes /non-divin/ et /humain/ unissent les figures bibliques et d'autres figures. Jésus n'est qu'un homme souffrant, la Sainte Vierge n'est qu'une fille.

La dégradation des figures de Jésus et de la Sainte Vierge ne se limite pourtant pas à leur caractère religieux, mais touche aussi leur caractère culturel et artistique. L'art européen — au sens plus vaste du mot — a adopté, inséré et transformé ces figures. C'est grâce à la production artistique de deux millénaires qu'elles sont devenues des symboles universels.

Le texte du roman réfère aux classèmes /sacré/, /iconographique/ et /mythique/ en les niant et en les opposant aux classèmes 'profane/ et /pornographique/.

Lors de l'analyse discursive nous avons observé une représentation singulière de la Sainte Vierge, celle de la nourriture. Cette image supprime le caractère humain de la Sainte Vierge, elle n'est même plus une fille, elle est un objet. La représentation de cette figure biblique montre une ligne descendente, menant du spirituel au matériel, ce que nous pouvons démontrer à l'aide des classèmes qu'elle porte en soi: /divin/—"/non-divin/—"/humain/—"/objet/.

Remarquons que le passage de /humain/ à /objet/ est en principe possible pour tous les actants quoiqu'ils deviennent nourriture, proie ou trophée. C'est une pertinence importante dans le texte de Hajnóczy. Le fait qu'une figure biblique soit soumise au même procédé augmente la cohérence du texte, ce qui est d'habitude considéré comme la marque de la littéarité.

La décomposition du texte en traits distinctifs que nous avons essayé de réaliser ci-dessus nous permet de démontrer la récurrence des sèmes nucléaires, ce qui nous amènera à postuler l'existence des isotopies sémiologiques, tandis que la récurrence des classèmes rendra possible l'établissement d'une isotopie sémantique.

Nous essayerons d'abord de rassembler les résultats obtenus jusqu'ici sous forme d'un compte rendu, en mettant en évidence et en précisant les rapports et les relations entre le niveau de surface et le niveau profond. Ces relations forment une synthèse qu'on appelle la structure. A son tour la structure doit être rendue visible par un modèle formel (Entrevernes 1984: 129).

isotopie spatiale

/haut/
trophée (les femmes et
les enfants pendus)
les grives

/debout/
vivants (les gens, les chiens,
les chasseurs)

la Sainte Vierge comme reine

isotopie cosmologique

/ouvert/
l'eau, le Danube, la mer
la campagne (l'air frais)
boire en compagnie
la maison avec le jardin
(les grives)
(le volume de la poésie de
Blake)

la Sainte Vierge

isotopie noologique

/humain/
la Sainte Vierge
les êtres humains

sur l'axe de la verticalité

vs /bas/
nourriture (la sœur de Csilla sur le pavé, la blatte
jetée par la fenêtre)
le rat; le garçon descend — on le tue

sur l'axe de l'horizontalité

vs /allongé/
mort (une femme tuée par les chasseurs, l'enfant
endormi tué par le rat) susceptible d'être mort ou
tué (le garçon dans le sommeil)

la Sainte Vierge comme fille de joie (allongée dans
la voiture)

vs /fermé/
l'alcool, les WC, l'urine, les reins
la ville (le danger)
la solitude d'un alcoolique
l'appartement à l'étage (le rat)
reste fermé, n'est qu'un objet lourd

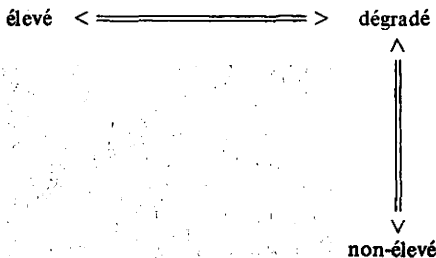
la Sainte Vierge dans la casserole

vs /objet/
les poivrons farcis
les trophées, la nourriture

/sacré/ les figures bibliques (Jésus, la Sainte Vierge)	vs	/profane/ rien d'autres que les êtres humains
/iconographique/ la Sainte Vierge, mère du Jésus	vs	/pornographique/ la Sainte Vierge comme fille de joie

Les isotopies sémiologiques que nous pouvions discerner dans le roman nous amènent à postuler l'existence d'une isotopie sémantique englobante :

(élevé) vs (dégradé)
 ce qui se laisse représenter sous la forme d'un carré sémiotique :



L'organisation du sens dans le roman de Hajnóczy sera donc représentée par ce modèle formel. Nous l'avons indiqué parfois au cours de l'analyse comme étant le code.

Nous espérons à l'aide de la méthode greimasienne avoir prouvé le caractère absurde de l'univers que Hajnóczy a créé, l'ampleur de la problématique qu'il a posée, ainsi que les procédures qu'il a employées. La vision du monde sous-jacente à l'œuvre est celle d'une catastrophe et témoigne de la conviction que le monde où les oppositions binaires traditionnelles sont abolies signifie la fin de notre civilisation.

Il y a eu des critiques qui ont ouvertement reproché à l'auteur cette vision, comme étant trop négative, en considérant l'image de la réalité – surtout le fait qu'il s'agit de la Hongrie – comme inadéquate et fautive. István Szerdahelyi a mis le roman de Hajnóczy sur le même plan que la littérature triviale dans la société capitaliste (Szerdahelyi 1983). Il est évident que cette critique repose sur la conviction du caractère documentaire et représentatif de la littérature, provenant, entre autre, de la notion du "typique" de Lukács, mal interprétée.

D'autres critiques ont fait remarquer que le pessimisme de la vision du monde chez Hajnóczy accuse une ligne descendante et que "La fiancée" en forme le point final (Nácsa 1982, Szegedy-Maszák 1980). En ayant recours aux faits autobiographiques (l'alcoolisme de l'auteur) on a essayé d'expliquer certains motifs dans l'œuvre de Hajnóczy, ainsi que sa vision catastrophique. La plupart des critiques pourtant ont insisté sur l'engagement de l'auteur. Nous considérons la vision du monde de Hajnóczy comme un avertissement légitime dans le monde où les mots changent de sens d'une telle façon que cela aboutit à la dégradation totale des valeurs. L'Etat comme appareil de la violence légalisée, une

société où la femme au foyer peut signifier "la prostituée", Jésus peut être appelé "superstar" et une chanteuse moitié-nue s'appelle "Madonna" — ce ne sont pas seulement des problèmes propres à l'Europe de l'Est socialiste, c'est notre civilisation qui est mise en question, et c'est là que Hajnóczy touche des problèmes universels.

Notes

1. "A fiú egyszeriben úgy érezte, fülíg szerelmes a mellette ülő nőbe, [. . .] Hirtelen úgy érezte, már egyáltalán nem szerelmes a mellette ülő ismeretlen nőbe." (Hajnóczy 1982: 483–484)
2. "Valamiféle kaland lehetőségét most már elképzelhetetlennek gondolta: [. . .]" (Ibid. 490)
3. Le roman que nous analysons ici ne se sert que de deux noms propres, celui de la femme du garçon et celui de Csilla (nom inventé). L'omission des noms propres peut être considérée comme la dépersonnification des contacts humains. Le fait que le garçon ne se préoccupe guère de connaître le vrai nom de la jeune femme et se contente d'employer un nom inventé, met en évidence la contradiction entre son comportement et l'intention qu'il avait formulée auparavant d'avoir avec elle "une liaison plus ou moins stable".
Remarquons que dans l'œuvre de Hajnóczy on peut apercevoir une tendance en ce qui concerne la dénomination des personnages, on y distingue trois étapes:
– un personnage désigné par nom propre;
– un personnage nommé par une lettre majuscule;
– un personnage sans nom.
4. Il peut être très risqué de partir de la signification d'un mot en français, tandis que le texte que nous analysons est écrit en hongrois. Il arrive rarement qu'un mot ait la même signification dans deux langues différentes. Nous sommes conscients de ce problème, mais nous attirons l'attention du lecteur sur le fait que le mot "garçon" en hongrois a tout à fait la même connotation qu'en français. La première signification de ce mot est "enfant mâle" (kiskorú, himnemű gyermek, ÉrtSz. II, 826), la deuxième signification est "jeune homme" (fiatal férfi, ifjú, fiatalember, Ibid.). Ajoutons que le texte semble maintenir d'abord cette ambiguïté due à ces deux significations.
5. Le fait que la Sainte Vierge est indiquée en hongrois par "Mère Vierge" n'est pas sans importance. Comme figure lexématique elle se réfère aux autres mères dans le texte, entre autres à la mère du garçon. Cette connotation disparaît en français.
6. "Az állomás kertjében virágokból ültetett térkép, Nagy-Magyarország térképe látszott. A térkép fölött virágokból font felirat: NEM! NEM! SOHA!" (Ibid. 507)
7. "[. . .] és semmi egyéb nem emlékezett, csak az S . . . i lányokra, akiknek gróf volt az apjuk, és a gróf azzal kereste kenyerét, hogy villanyoszlopoknak ásott gödröket." (Ibid. 513)
8. "[. . .] a Szent Szűz, Jézusnak a címben szereplő menyasszonya a megváltás jelképe helyett a világ végleges elítéltségének jelképévé lesz. (Innen az inzertek perverz mozzanatai.) Ugyanis – s ez hozzátartozik a különös cím, s vele az egész kisregény magyarázatához – Mária Jézusnak valóban nem csupán anyja, hanem jegyese is (Jézusnak az Atyával való egylényegűsége folytán). A keresztény s a hagyományos szóhasználat mégsem nevezi őt Jézus menyasszonyának, hiszen az istenember Jézus az isteni nász gyümölcse, maga a megváltás. A "menyasszonyság" kifejezés viszont a megváltás elodázását jelzi, Isten kiengesztelhetetlen haragjáról tanúskodik. Mária menyasszony marad, a világ megváltatlan, a gonosz diadalmaskodik." (Szörényi 1980: 105)
9. "Velős kosárhák: a borjüvelőt megtisztítjuk, petrezselyemgyökérrel, borssal, sóval pároljuk, míg pépszerű lesz. Két egész tojást és egy kanál morzsát keverünk bele. Hat-hét cm magas kosárformákat zsírral kikenünk, a közepébe egy tojást ütünk. Reszelt sajttal behintve addig hagyjuk a sütőben, míg a tojásfehérje megkeményedik." (Hajnóczy 1982: 520)
10. P.ex. après avoir mentionné que les tziganes étaient pieds-nus l'actant observateur fait remarquer qu'ils portaient des bottes: "A dzsip és a néger és a fényképező fehér vadász körül *mezítlábas*

[souligné par J.J.] cigányok toporogtak: [. . .]. A cigányok piros nyloninget és *világosbarna műanyag félcsizmát viseltek.* [souligné par J.J.] (Ibid. 489–490)

11. Le deuxième alinea du fragment que nous allons citer est placé trop loin de la remarque de l'actant observateur selon laquelle le garçon a balbutié quelque chose, pour être considérée comme la réaction de Csilla à ce qu'il a dit:
 “A fiú hebegett valamit; természetesen várakozik, és először fordult meg a fejében, hogy ennek a nőnek komoly udvarlója nincs, a karikagyűrűt talán a megszokásból viseli, valószínűleg elvált asszony, vagy külön él a férjétől. Nem sokáig kellett várakoznia. Az asszony egy szőke 4–5 éves fiúcskával lépett ki a kapun, és mintha mi sem lenne természetesebb, mindhárman a nő lakása felé igyekeztek.
 Az asszony kissé arrébb mozdította a fejét, félmosollyal bólintott, mint aki nem először hallott efféle kijelentéseket.” (Ibid. 491)
 La maladresse de la formulation dans le fragment ci-dessous réside dans le fait que l'identité de sujet n'est pas claire: “A fiú nem volt éhes, de kiment a másik szobába, hogy Csilla mellett lehessen; abban reménykedett, meg tud beszélni valami találgát. Ha most sem sikerül elkerülnie a nővért, ha nem is távozik a lakásból egyhamar [probablement la sœur – J.J.], legalább a mellékhelyiségbe vagy a fürdőszobába kimegy, {qui? lui où la sœur? – J.J.} és válthat néhány szót Csillával a továbbiakról”. (Ibid. 499)
12. “Anatómiai szobor alatt értem azt, hogy . . .K.-nak a könyvét felnyitod, és ott látsz ember anatómiai, tehát a bőr nélküli . . . a bőrt elhagyod az emberről, és az izmok láthatók rajta pontosan”. (Ibid. 523)
13. “[. . .] az ujjakat szintén kifordítjuk, ebben az esetben, ha az ujjak nem sikerülnek, tehát olyan alkatú, hogy *brioni* [souligné par J.J.], [. . .].
 [. . .] utána a törzset végig fölvegjuk körülbelül a *bur.* . . csontig [souligné par J.J.] (Ibid.)
14. “Tehát az, hogy a bőrt leveszem róla. Tehát az olyan lesz, mint egy kesztyű, amit megkapsz. Csak a bőr lesz. A csontok nem lesznek benne, meg az izomzat, a szakmában úgy hívjuk, hogy kifordítjuk. Tehát a bőr olyan lesz, mint egy kesztyű, megkaptad a bőrt, és nincsenek benne csontok, izmok.” (Ibid. 523–524)
15. “[. . .] legjobban látni például a mészároszékben, hogyha nézed, nagyon speciül nyúznak a hentesek, szóval nem szabad, hogy bőrön hús maradjon, mivel nekik érdekük, hogy a húst adják el, [. . .]” (Ibid. 523)
16. “Általában úgy kell főzni, hogy ne essen szét, tehát figyelni kell, hogy túl ne főzzük, biztos ettől már túlfőzött csirkelevest, kemény volt, [. . .].” (Ibid. 524). Ce fragment démontre aussi la rédaction négligente: ce n'est pas la soupe qui est devenue trop dure, mais le poulet.
17. “A csontváznak a főzése: egyszerű fazékba betesszük, megfőzzük, s lejön róla a hús.” (Ibid.)
18. C'est d'ailleurs une des questions principales dont s'occupe la littérature hongroise des dernières années, les œuvres d'Esterházy y sont des exemples les plus clairs, mais tandis que chez lui l'accent est mis sur la situation d'un texte littéraire dans un univers littéraire sociolectal, Hajnóczy considère la destruction du langage comme la crise de l'univers sémantique sous-entendu au texte.
19. “Marival csupán a hét végén találkozom, szombaton ott alszom nála, de lakni a szüleimnél lakom. Jól megvagyunk egymással, persze, azért az más lapra tartozik, hogy *ezt a kapcsolatot tulajdonképpen hogyan írja körül az ember*, ha egyszer az az ötlete támad, *szabatosan határozza meg, pontos nevet adva neki.*” [souligné par J.J.]
20. “[. . .] muszáj segíteni ennek a *lánynak-asszonynak?* (souligné par J. J.) – takarítani.” (Ibid., 519)
21. “A fiú valóságos csodának tartotta, hogy télen fűteni tudták háromszoba-*hallos-terem?* [souligné par J.J.] – helyiségeiket, [. . .].” (Ibid., 505)
22. “Amint ott állt a nagyanyja a térkép előtt, megjelent előtte a Szűzanya koronával a fején, és világoskék palástjával betakarta a térképet. Azt mondta: Ne féljetek! Ezt az országot én védelmezem!” (Ibid. 507)

23. Le mot "trónüszökös" est un mot inexistant, composé de "trón" (le trône) et "üszök" (le tison), ce mot résonne comme "trónörökös" (l'héritier du trône). Il s'agit du rapprochement insolite des mots "trône et "tison", formant par une combinaison un mot plutôt inattendu.
24. "Azt álmodtam, hogy az elefánt ellopta a becenevetem". "Azt álmodtam, hogy egy virág megfogta a kezem, és úgy hervadt el." (Ibid. 528)
25. "[...] az anyagi haszonnál súlyosabban érinti őket, hogy a P. családnál nincs férfi, akire "az asszonyok a nehéz órákban, mint a szőlő a betonoszlopokra, biztosan rátekeredhetnek és rásimulhatnak." (Ibid. 501)
26. Nous pensons notamment à plusieurs ouvrages de Hajnóczy, p.ex. à "A parancs" [L'ordre], où figurent en exergue les fragments des œuvres de Wystan Hugh Auden, Mihail Boulgakov et la Bible; à "A fűtő" [Le chauffeur de chauffe] un roman court, dédié à Heinrich von Kleist, le personnage de ce roman porte même un nom emprunté au roman de von Kleist, modifié à la hongroise, Kolhász Mihály.
- Le texte de "La fiancée de Jésus" se réfère avant tout à l'univers biblique, sauf celui-ci il n'y a que deux autres points de référence littéraire, le roman de Saltykov-Chtchedrine "La famille Golovlev" et le volume de la poésie de Blake. Le dernier s'emploie dans le roman comme objet, il ne fonctionne plus comme œuvre littéraire, ce qui est bien significatif, mais comme un objet assez lourd, pour pouvoir tuer la blatte.

Bibliographie

Il est peut-être utile pour le lecteur de savoir que les ouvrages suivants nous ont servi de base théorique:

- Greimas, Algirdas Julien 1976: *Maupassant, la sémiotique du texte: exercices pratiques*. Paris: du Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien – Courtès, Joseph 1979: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Greimas, Algirdas Julien – Courtès, Joseph 1986: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. II*. Paris: Hachette.
- Groupe d'Entrevernes 1984: *Analyse sémiotique du récit*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Zima, Pierre V. 1985: *Manuel de sociocritique*. Paris: Picard.
- Alexa, Károly: (Re)konstruált (olvasó)napló. – *Mozgó Világ* 1980. VI:12, 110–112.
- Alexa, Károly: Előtanulmány egy lexikonhoz. – *Mozgó Világ* 1983. IX:2, 36–38.
- Bálint B., András: "A szeretet ellen védtelen vagyok" A reményvesztés útja Hajnóczy Péter prózájában. – *Forrás* 1983. XV:6, 65–71.
- Balogh, Ernő: Recenzió és rekviem. Hajnóczy Péter: *Jézus menyasszonya*. – *Alföld* 1982. XXXIII:1, 81–84.
- Bata, Imre: *Jézus menyasszonya. Elbeszélések, regények, karcolatok*. – *Népszabadság* 1981. 7. VII., 7.
- Berkes, Erzsébet: A látnok ápolónő esete avagy az itész dilemmája. – 1981a. *ÉI* XXV:37, 4.
- Berkes, Erzsébet: Polémia, egyenlőtlen esélyekkel. Hajnóczy Péter: *Jézus menyasszonya*. Szépirodalmi, 1981b, 152.1. – *ÉI* XXV:35, 11.
- Czére, Béla: Hajnóczy Péter: *Jézus menyasszonya*. – *Magyar Nemzet* 1981, 6. IX., 13.
- Erdődy, Edit: Kipreparálva. – *Mozgó Világ* 1980, VI:12, 105–107.
- Hekerle, László: Átokföld. – *Mozgó Világ* 1980, VI:12, 107–109.
- Juhász, Erzsébet B.: A kötél váratlan elszakadt. . . Hajnóczy Péter: *A fűtő – M – A halál kilovagolt Perzsiából* etc. – *Életünk* 1983; XX:12, 1144–1145.
- Korsós, Bálint: Mandragóra. – *Alföld* 1983, XXXIV+5, 72–74.
- Kovács, Dezső: Hajnóczy Péter művei. 1983, *Kritika* 6, 29–30.
- Körményi, Zsuzsanna: "... a sors által kiszemeltetett". Hajnóczy Péter életművéről. – *Új Forrás* 1983. 4, 16–22.

- Kroó, András: A halál vőlegénye. – Népszabadság 1981, 30. X., 7.
Mészöly, Miklós: HP. – Mozgó Világ 1981, VII:9, 90–91.
Mező, Ferenc: A megváltás esélyei. Hajnóczy Péter pályaképe. – Mozgó Világ 1984, X:4, 122–128;
Mozgó Világ X:5, 116–124.
Nácsa, Klára: Hajnóczy Péterről. – Kortárs 1982, XXVI:12, 1976–1985.
Sükösd, Mihály: Vita Hajnóczyról. Mi tartozik az olvasóra? – ÉI 1981, XXV:37, 4.
Szegedy-Maszák, Mihály: A továbblépés nehézségei. – Mozgó Világ 1980, VI:12, 100–103.
Szerdahelyi, István: A Hajnóczy-legenda. – Népszabadság 1983, 22. I., 15.
Szörényi, László: Élőképek és víziók. – Mozgó Világ 1980 VI:12, 103–105.
Szörényi, László: Hajnóczy Péter – Összegyűjtött írások. – Mozgó Világ 1983, VI:2, 32–33.

Toutes les citations d'après:

Hajnóczy, Péter művei. Budapest 1982, Szépirodalmi, 481–530.

ROMANTIC DRAMA IN HUNGARY

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK
Eötvös Loránd University, Budapest

1. Historical Tragedies

There are at least two possible ways of approaching Romantic drama in Hungary: one can either characterize the vigorous theatrical life of the early 19th century, doing justice to the great number of plays written by Hungarian authors, or concentrate on those works which may be regarded as important artistic achievements and original contributions to Romantic drama in general. The first method would be justified by the fact that Romanticism was the first artistic and literary movement to inspire a comprehensive prolificacy of dramatic writing in Hungarian. Yet as an overall treatment of the output of Hungarian playwrights may be out of place in an international context, our attention here will focus primarily on generally acclaimed masterpieces, taking it for granted that some historical background is a necessary precondition for their valid interpretation.

Although Hungarian writers hardly produced dramatic works of great aesthetic value before 1800, Hungarian Romanticism was much indebted to earlier theatrical traditions. When writing *Csongor and Tünde*, for example, Vörösmarty drew not only upon folktales and romances of the *bella historia* type, written by such 16th-century poets as Albert Gergei, but also upon moralities which together with mysteries had been performed in Hungary as much as in various other parts of medieval Europe. Furthermore, the strong intellectual character of both Vörösmarty's play and the *chef d'oeuvre* of Madách, *The Tragedy of Man*, may owe something to the tradition of religious playwriting initiated by Protestants in the 16th century and carried on by Jesuits and Piarists over the next two centuries.

In any case, it would be wrong to assume that Hungarian drama did not develop before the advent of Romanticism. Bálint Balassi (1554–1594), the most outstanding poet of the Hungarian Renaissance composed a pastoral play before any major secular drama was written in England. This in itself suggests that dramatic language had a strong if uneven tradition before the Romantics emerged on the scene and wrote superlative works of art for the stage.

There are two main reasons for the quantitative changes brought about by Romanticism: a vogue of the national past and the construction of permanent theatres available for the bourgeois middle class. Although some Protestant writers of the 16th century had taken an interest in national characteristics, the international spirit of Classicism was not favourable to works stressing the *couleur locale* of Hungary. Besides, until the later 18th century there was much uncertainty about the origin of the "Magyar"

language. When in 1770 Nepomuk János Sajnovics, a Jesuit scholar pointed out that this native tongue belonged to the group of Finno-Ugrian languages, the discovery had a profound impact on public opinion: Hungarians became aware of their linguistic isolation in a continent largely populated by peoples speaking Indo-European languages.

This awareness, together with the enlightened despotism of Maria Theresa and Joseph II, may have contributed to the revival of nationalism. A significant change of emphasis can be felt if we compare two plays written by György Bessenyei (1747–1811), a leading figure of the Hungarian Enlightenment. The first of these two works, *Ágís tragédiája* (The Tragedy of Agis, 1772), is about the ambiguities of *absolutisme éclairé*, much in the spirit of Voltaire. The somewhat later comedy *A filozófus* (The Philosopher, 1777) has a Hungarian squire among its characters whose resistance to international progress and love of local traditions clearly shows the Hungarian writers' dilemma at the end of the 18th century.

Should Hungarians imitate more civilized nations or should they preserve their own customs and ways of living? Nationalists cited Montesquieu who once visited Hungary and argued that the same form of government was not valid for all nations, or Rousseau who had more understanding for the special needs of the Polish nation than Voltaire or Diderot. To see whether the past revealed any values worth preserving, one had to rediscover national history, and the theatre was well suited to that purpose. Bessenyei himself turned to Hungarian history for the subjects of his later plays, and the growing popularity of Shakespeare, as well as the influence of German literature, inspired playwrights to search for the inner logic of Hungarian history.

While in the 18th century most plays were performed in schools or in the private theatres of aristocratic families, from the turn of the century companies toured the country and permanent theatres were opened in the larger cities. At first, most of the new theatrical institutions had to face financial and professional difficulties, but they produced more and more plays originally written in Hungarian and worked for an audience incomparably larger than the theatre of the Esterházy, who commissioned the best actors of Europe, but did not show interest in plays written in Hungarian.

Within a few decades travelling companies and permanent theatres created a wide-spread interest in dramatic genres. In 1815 Gábor Döbrentei, the editor of the periodical *Erdélyi Múzeum*, organized a competition calling for a historical drama to mark the opening of the National Theatre in Kolozsvár, the largest city in Transylvania (a region that, after Hungary lost World War I, was given to Romania). József Katona (1791–1830), a law student who took a passionate interest both in literature and in history, submitted his five-act play written in 1813–14, based on the story of Bánk, as related by Antonio Bonfini in *Rerum Ungaricarum Decades Quattuor et Dimidia* (1487–96), a work commissioned by the Hungarian king Matthias I. The result of the competition was not announced until 1818. The first prize was not given to any of the plays submitted, and Katona's work was not even listed among those deserving praise. The author rewrote the text and published it in 1820, but his disillusionment was serious enough to put an end to his short career as a playwright. As was the case with some other works of striking originality, the public was not prepared to understand it until some

years after its author's death. Its first performance was held in Kassa (a large city today in the South-East of Slovakia) in 1833, and János Arany (1817–1882), the great post-Romantic poet, was the first serious critic to recognize its artistic merits.

In view of the extreme brevity of his literary career, Katona developed very quickly as an artist. His uneven but interesting lyrics, marked by a cult of sensibility, show him to be an experimenter with the language of violent emotions. Tormented by a hopeless love for a leading actress, Róza Széppataki, he shared the life of a travelling company. Translating and adapting German plays as well as acting under a pseudonym, he acquired first-hand knowledge of theatrical conventions. The more experience he gained, the more original his writing became. *Jeruzsálem pusztulása* (The Fall of Jerusalem, 1814), his penultimate play, contained some powerful lines, and in *Bánk bán* he created a work far superior not only to anything he had previously written himself, but also to all the historical drama produced by Hungarian Romanticism.

The delayed recognition of this play requires some explanation. The first decades of the 19th century saw a far-reaching and systematic language reform in Hungary, launched by Ferenc Kazinczy (1759–1831), an important prose writer, a minor poet, a translator of dramatic works by Shakespeare, Molière, Metastasio, Lessing, Goethe, and Schiller, and an extremely energetic organizer of literary life. To replace Latin terms widely and frequently used by earlier writers, a great number of new words were coined, sometimes with the help of non-existent stems and suffixes. Throughout the country intellectuals were encouraged to enlarge their vocabulary. Many of the neologisms were later integrated into standard usage; others became obsolete after a few decades.

In the 1840's a strong reaction set in. The natural ease of spoken language became the model of a new generation led by János Kriza (1811–1875), who discovered the Hungarian ballads sung in Transylvania, János Erdélyi (1814–1868), an important theoretician of folklore, Sándor Petőfi (1823–1849) and János Arany, the two major poets of the mid-19th century, who set themselves the task of purifying poetic diction. In the light of this change in public taste, many literary works written in the first decades of the century seemed outdated, and the reputation of *Bánk bán* rose because it was free of neologisms.

Katona disregarded the language reform and abstained from coining new words. As a result, the vocabulary of *Bánk bán* is much more limited than that of most literary works composed in Hungary in the early 19th century. And yet Katona was an innovator of poetic language: for him, syntactic dislocation and fragmentation, together with metaphor and wordplay, constituted the basic elements of dramatic diction. Aiming to find adequate expression for passionate emotions and mental conflicts, he often created an impression of syntactic disorder.

Katona's artistic intention becomes especially clear if we compare his play to other dramatic treatments of the same subject, i.e. the assassination of the wife of the Hungarian king Andrew II in 1213. George Lillo, as the very title of his *Elmerick or Justice Triumphant* (performed posthumously in 1740) suggests, eliminated the conflict by justifying violence. Almost the same could be said of Franz Grillparzer's undoubtedly superior *Ein treuer Diener seines Herrn* (1828).

The structure and meaning of Katona's tragedy are far more complex. Andrew II must go abroad, because his wife Gertrude is ambitious and has urged him to conquer another country. Patriotic nobles led by Petur, a man characterized by violent outbursts and an almost total lack of self-control, decide to oppose the German-born queen, who has too much influence on her husband and makes the country serve purposes alien to its own interests. The conflict is not only between foreigners and natives, but also between central power and feudal anarchy. Bánk must face a dilemma: he is at once the most powerful of the barons, but also the representative of royal authority in the monarch's absence. When Tiborc, a serf, comes to visit Bánk to complain about the heavy taxes peasants must pay towards the upkeep of Gertrude's court, he shows pity and even sympathy, while being aware that the fate of a country cannot be identified with that of the poor. He learns, however, that the foreign exploiters of the country have also brought him personal humiliation: Gertrude's younger brother Otto has seduced his wife Melinda by using drugs to overcome her resistance. Seeing that shame has driven her mad, and believing, not without good reason, that Otto must have been encouraged by Gertrude, he charges the latter with nepotism and corruption, and when the queen fails to show any respect for the dignity of his office, he stabs her. No sooner is the deed done than he realizes that the punishment he has administered is out of proportion with the guilt. He is further humiliated when Petur, whose conspiracy against the court has been crushed, curses him as a murderer, immediately prior to his execution by soldiers. The king returns to take revenge, but understands that as a ruler he must blame his wife for her abuse of power. Because of this, he can only make Bánk responsible as a private man. He is just about to do this when Tiborc arrives and informs Bánk of Melinda's assassination by murderers hired by Otto. Recognizing that justice is beyond his power, the king decides not to punish Bánk.

Even such a sketchy plot summary may suggest that a wide range of mental states is presented in the play. Unlike much Romantic verse drama, *Bánk bán* is free of monotony. Each of the characters speaks a highly idiosyncratic language, and tension is often heightened by clashes between individual styles. The dialogues between the insane Melinda and her bitter husband, the desperate Tiborc and his seemingly absent-minded lord, the angry Bánk and the haughty Gertrude, are examples of a lack of understanding on both sides which is due as much to widely different states of mind and value systems as to different idioms.

Even minor characters are highly individualized in their speech. Biberach, a vagrant knight who first assists Otto for financial reward, but later informs Bánk about Melinda's shame out of contempt for Otto and for the world as a whole, speaks a sophisticated intellectual jargon, full of twists and ambiguities. His complete negation of all values may remind one of Solger's or Kierkegaard's definition of irony, and his whole character is reminiscent of the demonic *humour noir* of Beddoes. Stabbed by Otto, his life seems to have been pointless, in keeping with his view that death is not tragic, only ridiculous, because there are no higher values which could give meaning to the life of any human individual.

If compared to Katona's masterpiece, most historical tragedies written in Hungarian at

the beginning of the 19th century seem to be excessively melodramatic. This is even true of the works of Károly Kisfaludy (1788–1830), the leader of the first generation of Hungarian Romantic writers. The youngest brother of the important lyric poet Sándor Kisfaludy (1772–1844) – who himself wrote for the stage – showed a keen interest in a great number of genres, ranging from the elegy to comic narrative in prose. He even tried his hand at the visual arts and became the earliest of Romantic landscape painters in Hungary. His first play, *A tatárok Magyarországon* (Tartars in Hungary, written in 1800 but not performed until 1819), is full of bombastic rhetoric, as he himself admits in an epigram composed in 1826.

More interesting is *Stibor vajda* (Voivode Stibor, 1819), a four-act verse drama about Hungary in the early 15th century. While in the earlier work conflict is limited to a hostility between the Tartars invading 13th-century Hungary and the defenders of their country, the interrelation in the later play between different conflicts creates more dramatic tension.

To understand the nature of that interrelation one must be familiar with the historical background of the events referred to by the characters. The Hungarian nobility led by Kont, Voivode of Transylvania, rebels against the absolutism of Sigismund, who is both King of Hungary and the ruler of the Holy Roman Empire. The king, a member of the Luxemburg dynasty and so a foreigner, succeeds in defeating the conspirators, thanks to the financial and military assistance given him by Stibor, a Pole. Kont is executed and Stibor inherits his title, thus becoming the most powerful of the barons, second only to the monarch. The implication may be that the cause of social progress is at variance with that of national independence, and their conflict is further complicated by psychological factors: Rajnald, Stibor's only son, falls in love with Gunda, the daughter of a poor serf who has been killed by the soldiers of Stibor.

As in *Bánk bán*, the centre of focus is the abuse of power. Although Kisfaludy's play lacks the close-knit structure of Katona's work, it is more than a didactic parable, because of the complexity of the hero's character. Rich and brave, he is "partly a man, partly a devil," an individual with an egotistical sublime. His view of the world relies on the assumption that there is no higher value than human will. Because he is not afraid of any human being, he is convinced that no one can defeat him. In a sense he is one of the Satanic heroes created by Romantic poets who have lost their belief in supernatural justice. Ostensibly, he is given punishment when a snake bites him and makes him blind while he is asleep, yet his character retains a sort of sublimity until the very end of the play when, having lost his sight, he commits suicide. His view of existence is not invalidated: even the closure suggests that there are only natural forces at play in the universe.

In sharp contrast to *Bánk bán*, most of Kisfaludy's plays were written for immediate consumption. Their success was huge at the time of their composition, but later proved to be ephemeral. This is true even of his comedies from *A kérők* (The Suitors, 1817–19) to *Csalódások* (Disappointments, 1828). Amusing and fresh as these plays written in prose may be, they do not show much improvement in dramatic technique upon such earlier works as the unfinished *A méla Tempefői* (The Dreamy Tempefői, 1793) or *Az özvegy*

Karnyóné s a két szeleburdiak (The Widow of Mr. Karnyó and the Two Rascals, 1799), both by Mihály Csokonai Vitéz (1773–1805), a major poet of the cult of sensibility. They are hardly more than a set of caricatures loosely knit together. There is only one aspect of Kisfaludy's comedies which affords them unquestionable historical interest: by contrasting an older generation, which observes generally accepted rules of conduct, with younger people whose ideals are emphatically individual and subjective, they signal a major shift of emphasis in the value system of the age.

2. Lyrical Drama and Fairy Tale

Turning from the works of Kisfaludy to those of Mihály Vörösmarty (1800–1855), we leave the realm of uneven works of local interest for that of major poetry of international stature. A tireless experimenter of poetic diction, Vörösmarty extended the semantic possibilities of the Hungarian language by creating highly original metaphors and a characteristically Romantic syntax, full of dislocations and fragmentations, and composed some powerful lyric poems expressing a tragic sense of being on a cosmic scale in a visionary yet condensed style. Although the epic poems and historical verse tragedies which he was compelled to write by social demand are remembered chiefly for passages of lyric character, it cannot be denied that occasionally his verse shows great dramatic strength. His earlier plays, such as *Salamon király* (King Solomon, 1827), *Hábador* (1827), or *A bujdosók* (The Fugitives, 1830) are lyrical tragedies revealing a profound understanding of Shakespeare, whose *Julius Caesar* (1840) and *King Lear* (1853) he later translated with great art. Yet his verse proved to be too poetic for contemporary Hungarian theatres; and so in the 1830's he tried to write more popular plays, influenced to a certain degree by French Romanticism. By the mid-40's, however, he was forced to realize that he had missed his goal – his heavily metaphoric writing was at variance with the melodramatic plot of pseudo-historical tragedies such as *Vernász* (Blood Wedding, 1834) or *Marót bán* (1838) – and he abandoned writing for the stage.

In his time Vörösmarty the dramatist was respected rather than liked. Although the National Theatre of Pest was opened with his short piece written for the occasion, *Árpád ébredése* (The Awakening of Árpád, 1837), none of his longer dramatic works could hold the stage. There is only one remarkable exception, *Csongor és Tünde* (Csongor and Tünde, 1829–31), a mixture of dramatic fairy tale and a *Menschheitsdichtung*, composed between the two creative phases mentioned above. György Lukács – who had a very uneven knowledge of Hungarian culture and dismissed many of its products as provincial – called this work the most original piece of dramatic writing composed in 19th-century Hungary, in his second book *A modern dráma fejlődésének története* (The Development of Modern Drama, 1911). What is more, he suggested that Vörösmarty's play may have been written with a new type of theatre in mind. There may be a measure of truth in this remark, for *Csongor and Tünde* has none of the shortcomings of many Romantic verse dramas and seems to foreshadow the Symbolistic works of Ibsen.

Csongor is a disillusioned wanderer who has travelled the whole world over, unable to

find the subject of his dreams. At the end of his wanderings, he meets Mirigy, the elder sister of Time, who is chained to a tree in the middle of the garden which is the property of Csongor's old parents. At night apples grow on this tree of life, but they always disappear before daylight comes. Mirigy tells Csongor about the fairy who had planted the tree. She is identical with the subject of his dreams, the old witch argues, and she collects the fruits of the tree at night. In exchange for this information, Mirigy asks Csongor to let her free.

To explain the success *Csongor and Tünde* has had with innovative theatrical artists, we must have recourse to the interrelations and sometimes even clashes between different semantic strata in the text. In many cases the same incident can be taken in a literal as well as a metaphoric sense. Csongor's aim is to find what he has seen in his dreams. This abstract ideal is impersonated by Tünde on the concrete level of action. He hides under the leaves of the magic tree, waiting for Tünde to arrive, but she is late, and he falls asleep. When the fairy appears, accompanied by her maidservant Ilma, she awakens him, but their meeting is cut short by Mirigy cutting off a lock of her hair from behind, thus casting a spell over Tünde and forcing her leave Csongor. While this episode may remind one of the more concrete material of fairy tales, the next has an ambiguity hardly found in oral culture. When the hero desperately asks Ilma where he should search for his lover, Tünde's companion indicates that the middle of three roads meeting on a plain will guide him to his goal. Compelled to continue his wandering, Csongor arrives at the crossroads, only to find that each of them seems to be a middle road. This may be the first hint to suggest that the play is about the loss of purpose in human existence.

Travellers approach from all three directions, propagating values that contradict each other. The Merchant speaks about material wealth, the Prince is a man of authority and power, and the Scholar has come to the conclusion that he is unable to understand the world, yet his lack of knowledge is superior to all kinds of self-assurance. Csongor's reaction to these interpretations of human existence is characteristic of Romanticism. The Merchant's basic value is self-reliance. In his view production becomes, as it were, the law of life. Spiritual ambition is hardened into material effort. Such Puritanism fosters welfare, but also selfishness. Vörösmarty seems to support a kind of anti-capitalism which many Romantics professed, yet he does not share the illusions of some of his contemporaries about the Middle Ages. This becomes clear when the message of the Prince is also dismissed, because power is viewed as resulting in an inexorable process which leads to destruction. As to the arguments of the Scholar, they are presented as having more validity, yet even his scale of values is rejected on the ground of not giving creative imagination its due. The untenability of three conflicting interpretations of human existence awakens the suspicion in the hero that all such interpretations may be false.

After his encounter with the three wanderers, Csongor undergoes further trials. First he meets Balga, a simple peasant in love with Ilma, who makes devastating comments on Csongor's idealism. Then he makes the acquaintance of three goblins who are quarrelling over an invisible mantle, a running sandal, and a whip. Csongor steals the goblins' inheritance, hoping that with the means of these magic instruments he can leave the

prosaic world he inhabits and reach the fairyland in which Tünde resides, but this episode turns out to be just another trap for the hero.

The distance increases between a chaotic existence, afflicted with a basic contradiction between appearance and reality, and a dreamworld which knows no ambiguity of values. After having been distracted by a whore, Csongor realizes that all his efforts to meet his ideal have failed. A long time must have passed since his meeting with the wanderers, because now he can hardly recognize them. The Merchant has lost all his wealth in the free competition he used to praise. He is a lame and penniless beggar, deserted by everybody. No less destitute is the Prince, having been dethroned by his people, and even the Scholar is unhappy, tormented by the paradox that a man cannot both live and think, and struggling with the dilemma between a disbelief in God and an inability to accept mortality.

Simultaneously with Csongor's second encounter with the wanderers, Tünde and Ilma find themselves in a desert and have to listen to the monologue of Night. This is the climax of the play. Having lost his belief in transcendence, the poet made Night assert the omnipotence of nothingsness surrounding man. Later on Tünde and Ilma catch sight of Csongor's garden, but they can scarcely recognize it, because it has been transformed into a wilderness. Mirigy is digging up the tree of life planted by Tünde.

Whether the closing scene that follows is an organic part of the whole, or an indication of some compromise the poet had to make with his audience is a matter of some controversy. Mihály Babits, an outstanding poet of the early 20th century, was probably the first to ask this question, in a seminal essay on the later Vörösmarty, published in 1911. According to Babits the closure was not an integral part of the structure, a position I myself adopted in my essays on 19th-century Hungarian poetry, written in the 1970's. It can hardly be denied that on the level of action the happy ending seems to be a kind of *deus ex machina* device: the goblins decide to change sides and capture Mirigy. The magic tree is transformed into a palace, and the lovers are united. It is equally true, however, that while the stylistic complexity of the earlier scenes — a variety of poetic idioms ranging from the tragic sublimity of the monologue of Night to the vulgar dialect used by Balga or the grotesque nonsense poetry spoken by the goblins — is replaced by a uniform style, this final narrowing of scope is in keeping with the circular structure of Vörösmarty's lyrical drama. The closure echoes the airy style of the beginning, taking us back from the tragic aspects of human existence to the dreamworld of fairy tales.

3. Lyrical Drama and Encyclopaedic Form

When trying to give some explanation for the delay in the success of *Bánk bán*, I referred to a reaction against the excesses of the language reform. That reaction set in just after the composition of *Csongor and Tünde*. A new generation gained ground in the intellectual life of the country. Notwithstanding their respect and even admiration for the sublimity of Vörösmarty's diction, the younger poets made an effort to bridge the gap between spoken and written language, rural and urban culture. Petőfi and Arany wrote

lyric and narrative poems in a more popular style, works which were conceded by everybody but the worst snobs to be masterpieces, but no talent of comparable originality emerged among dramatists. The new genre, a variant of the Viennese *Volkstück*, introduced by Ede Szigligeti (1814–1878), was hardly more than a form of popular entertainment, a kind of musical *Lebensbild*, supplying the uneducated with the clichés of Romanticism: a superficial *couleur locale*, a stereotype representation of the Hungarian *pusztá*, an operetta-like, sentimental imitation of peasant life, and a mannered stylization of inauthentic folklore. It might even be suggested that Szigligeti's plays from *A szökött katona* (The Deserter, 1843) to *A cigány* (The Gipsy, 1853) and *A lelenc* (The Foundling, 1863) initiated one of the worst traditions of Hungarian culture, a tradition which survived into our century in operettas, films, and all forms of *Kitsch*.

It is against this background that the *chef d'œuvre* of Imre Madách (1823–1864) should be measured. After the repression of the Hungarian revolution by the army of the Russian czar in 1849, some Hungarian intellectuals regarded all forms of superficial patriotism as not only cheap but also harmful. Laying the blame (and not without reason) upon certain Liberal governments (the English, for example), they came to the conclusion that Europe failed to understand the revolution led by Kossuth, because the Western world had a superficial and inauthentic image of Hungary, based upon the impression that the provinciality of Hungarian culture made upon foreigners. None of these intellectuals went as far as Madách, who considered patriotism almost irreconcilable with artistic creation: "Patriotism can be the subject of poetry only with us, who are struggling for our very existence; no great poet has ever resorted to it," he wrote in one of his notebooks.¹ Undoubtedly, the formulation of this promise does not belong to his early years, but was rather a conclusion he arrived at after Lord Palmerston, the Prime Minister of the most Liberal of all nations, asked the Austrian Emperor to crush the Hungarian revolution as quickly as possible. In the pre-revolutionary decade, Madách himself wrote historical tragedies about medieval Hungary – *Nápolyi Endre* (Andrew of Naples), *Mária királynő* (Queen Mary), and *Csák végnapjai* (The Last Days of Csák) – whereas in the post-revolutionary period his chief aim became to give some interpretation of human history as a whole, having realized that the idea of national character, a concept at the basis of most historical tragedies written in the first half of the 19th century, was invalidated by Positivist science.²

In one respect Madách's somewhat far-fetched conclusion seems to have been justified: his most important work has been translated into more languages than any other piece of Hungarian literature. Despite, furthermore, the fact that all the translations are inaccurate and unpoetical (with the possible exception of Jean Rousselot's French version), *Az ember tragédiája* (The Tragedy of Man, 1859–60) has attracted the attention of many important writers, from Maxim Gorky to James Joyce and Virginia Woolf.³

The great variety of interpretations this drama has enjoyed may indicate that its influence has been the result not only of its general subject matter but also of the ambiguities of the text. Some of these derive from the way Biblical material is treated by the poet. The first speech of the Lord in the opening scene suggests a Deist conception of God. The created universe is compared to a machine just completed. The wheels go

round, and the Creator may rest, for ages may pass before one spoke will need repair. Yet this static interpretation of the universe is immediately challenged by Lucifer, the spirit of Negation. The Lord could not have created anything without his support, he argues; and so he must have his share. This claim appears to be justified, because the Lord gives Lucifer two trees, having doomed them first.

Lucifer is further characterized in the next scene, which portrays the story of the Fall. His view of existence echoes that of Schopenhauer: time has no direction; it is no more than a series of eternal returns; individuals may be different, but the roles are the same. Man must have knowledge, because it enables him to choose; thus it brings maturity. Some interpreters of *The Tragedy* claim that Adam and Lucifer are the heroes of the play and that their dialogues reflect a dilemma with which Madách had to struggle: Adam's values are those of a Romantic Liberal, whereas Lucifer's mistrust of generalizations, value-judgements, and teleology may remind one of Positivist reasoning. Scene 3 – in which Adam is presented as living in a godless universe, and Lucifer's interpretation of time is further elaborated by his arguments that the present has no duration and thus no existence, and that the universe is constantly created and destroyed by forces which work in silence and secrecy – undoubtedly supports such an interpretation.

After three scenes of introduction, the main body of the text offers us samples from human history. Adam is anxious to know the fate of his race, and Lucifer gives him a chance to have a vision of the future through a long dream consisting of eleven episodes.

The first of these is one of the best parts of the work, as far as the sheer quality of the writing is concerned. An unfinished pyramid, symbolizing human ambition, is seen in the background. Its creator the Pharaoh is a Romantic Titan, a man who has become a god unto himself. Apparently he has become mightier than God, but he is tormented by solitude. Eve, the wife of a dying slave, teaches him to hear his people's anguish. The Pharaoh renounces his power and liberates the people. At this point comes the ironic twist so characteristic of the writing of Madách. The crowd has an everlasting longing for a master, Lucifer argues, and it will certainly look for a new tyrant before long. What we see does not contradict Lucifer's judgement. Adam cannot help admitting that he has wasted too much time in an aimless attempt to transform man. Although Eve suggests that they could find happiness in private life, Adam finds her horizon very limited and asks for Lucifer to lead him to new adventures.

Madách was an extremely well-read man, and he drew upon various sources when writing his masterpiece. Himself a Catholic, his close friends were Protestants, and his approach to *Genesis* was influenced by Milton and the Satanic readers of *Paradise Lost*. The symbol of the unfinished pyramid echoes *Childe Harold*, and the picture of Greek democracy in the next scene may have been inspired by Shakespeare's presentation of the crowd in *Julius Caesar*, as well as by Tocqueville's ideas on American society. Miltiades, the brave soldier, is sentenced to death by the people whose city he has just saved from the enemy. Questions asked previously are answered here, thus creating a sense of continuity, yet the first two parts of Adam's dream are also contrasted: the lyric monologues and symbolism of the previous scene are replaced by dialogues full of theatrical intensity.

If the example of Athens has shown that the general mood of the people can be manipulated by demagogues, and man does not need freedom, the next scene presents Adam with an antidote. The point Lucifer tries to make with his interpretation of the decadence of Rome is that the roles of the crucifier and the crucified are interchangeable. Unable to live in an atmosphere of total disillusionment, Adam craves after some guiding principle, but he must learn a bitter lesson: the same Christianity which appears as a healthy reaction against the relativism prevailing in Rome will turn into a new form of tyranny in medieval Byzantium. At this point one could assume that the message of the play is based on the underlying idea that all principles lead to disaster one they have been put into practice, but the following scenes show this to be a gross simplification.

The presentation of sensuality in Rome may be one of the less successful sections of *The Tragedy*. Taken as a whole, the sixth scene resembles *A kegyenc* (The Favourite, 1841), the only play by László Teleki (1811–1861), an outstanding Liberal statesman, without having any of the more profound intellectual implications of the earlier play. Both Teleki and Madách make chance the symbol of the loss of teleology, but in *The Favourite* the presentation of gambling is subordinated to a devastating vision of the total absence of human relations. In the first scene Valentinianus Caesar, the hero of Teleki's Romantic parable, drinks a health to a monkey, thus suggesting the impossibility of human communication in a society without communal values. As compared to this portrayal of the Roman Empire, the interpretation of decadence in Madách's work seems to be far more conventional.

Something similar could be said about the second half of the next part, the love scene between Tancred, just arriving from a Crusade, and Isaura, a nun from a convent. Still, the first half of scene 7 is crucial to the understanding of the ideological aspect of the meaning of the work as a whole. Heretics are executed in Constantinople. The conflict between the advocates of "homouision" and of "homoiousion" is presented as a ridiculous hair-splitting debate. Like John Stuart Mill, one of the most influential Western thinkers in Hungary in the post-revolutionary decades, Madách seems to have shared Hegel's condemnation of Byzantine society. One could argue that in *The Tragedy* this unfavourable judgement is made by Lucifer, and he falsifies evidence in order to convince Adam that all ideas deteriorate once they have triumphed, but this possibility is ruled out by the fact that Adam is forced to endorse Lucifer's conclusion by his own experience. Mill was an agnostic; in this sense his total condemnation of Byzantine Christianity was quite understandable. In the case of Madách, however, a similar value-judgement begs some kind of explanation. It is perhaps possible that the question whether Jesus was man or God had lost its relevance for the author of *The Tragedy*, and if so, the message of the work cannot be reconciled with Christianity. Such was the conclusion György Lukács arrived at; and it can hardly be denied that there may be an element of truth in his judgement.

It would, nevertheless, be an exaggeration to maintain that some kind of Positivist lack of faith is asserted in *The Tragedy*. Ideas may change, but their total absence results in boredom, a world that knows neither aims nor struggles. That is why Adam, re-incarnate as Kepler, yearns for excitement in life.

And now follows one of the most brilliant as well as paradoxical scenes of the play. In his dream Kepler is Danton, a kind of arch-Liberal, who hates the ruling class but tolerates all individuals. The crowd cannot understand his attitude; and so he, too, is sentenced to death by the Sovereign People he has served. One would expect a sense of disillusion on the part of the hero, but when awakened by Lucifer, Kepler calls his dream magnificent. Violence as such, it seems, is not rejected in *The Tragedy*.

Yet the next scene, a huge and well constructed *danse macabre*, gives another twist to the argument. Adam has grown older and no longer plays an active role in the action. A London Fair symbolizes free competition. This time Adam's disappointment is unquestionable: the French Revolution has led to a utilitarianism which not only kills the imagination, but also makes people cruel. Anarchy had brought a "dog-fight for a bone," instead of liberty. The only antidote to this chaotic yet ruthless world Adam can think of is some kind of a centralized community controlled by science.

When his ideal is realized in the form of a phalanstery, it proves to be even more destructive than the world of competition. Utilitarianism is pushed one stage further, material welfare being the only guiding principle. Individuality is repressed by division of labour.

In a desperate attempt, Adam looks for freedom in space. By now an aged man, he is flying with Lucifer, having left the Earth behind. It is dusk, turning gradually to night. Having lost all sense of direction, Adam cannot get over the sensation that life is not worth living if one has no goal in view. He has learned to accept mortality, but cannot do without some meaningful activity.

Asking Lucifer to show him the end of human history, he is taken back to the Earth. Lucifer lives up to his principle, and deprives Adam of his last illusion. The last human beings are Eskimo-like creatures living in a region that once belonged to the tropical zone. Adam understands that traditional forms of energy have been used up and that scientists have failed to find appropriate substitutes. Life is doomed to a slow death.

This gloomy perspective makes Adam cry out in despair; and his long dream comes to an end. We are taken back to the landscape of the third scene. Adam cannot forget his dream and decides to save mankind from future sufferings by committing suicide, but Eve tells him that she is expecting a baby. Defeated, he turns to the Lord, and tries to reconcile himself to his fate. On first impression, the work seems to end on a tone of reconciliation, but a more careful reading reveals contradictions in the text. It could be said without exaggeration that this last scene is at least partly responsible for the varying interpretations *The Tragedy of Man* seems to admit.

Adam's last words reaffirm his despair over the slow passing away of his race, a nightmare vision he is unable to forget. The Lord tries to comfort him, but his final message does not refer to anything more than the value of struggle. The point he makes is weak enough: he relies on a principle which Adam himself tried to assert before it became invalidated by the vision of the end of life on the Earth. In other words, one could suggest that *The Tragedy of Man* disqualifies any theological interpretation of human existence. It is no wonder, then, that some critics have characterized the message of the play as essentially non-Christian.

Still, in view of certain earlier passages in the last scene, such a conclusion may seem to be somewhat simplified. When Lucifer reminds Eve that her child has been conceived in sin, she affirms her belief in God's freedom to create a child to bring salvation. The allusion to the Messiah is made more important by the angelic choir calling mercy the most fundamental characteristic of the Lord. The fact that this conclusion and the one mentioned before are left unreconciled in the text may have something to do with the success of *The Tragedy of Man*.

When commenting upon the structure of this work, it should be remembered that it belong to the same genre as *Csongor and Tünde*. To call it a lyrical drama is to locate it as the last work in a Romantic tradition. The fifteen scenes constituting the surface structure are subordinated to a thematic deep structure, the dialogue of Adam and Lucifer being a projection of an inner debate between the teleology of Romantic Liberalism and the cyclical view of existence held by certain Positivists. To present this dialogue, Madách resorted to the structural device of the double (*Doppelgänger*), used by many Romantics. The relation between Adam and Lucifer is somewhat similar to that of Deianeira and Jole, or Forgách and Palizsnay, in *Férfi és nő* (Man and Woman) and *Mária királynő* (Queen Mary), plays which Madách wrote in the early 1840's.

A comparison of *The Tragedy of Man* with the poet's earlier works may reveal his double intention when composing his most important work: while keeping the general framework of a Romantic genre, he also wished to move beyond some of its limitations. Heracles in *Man and Woman*, Palizsnay in *Queen Mary*, Csák in *The Last Days of Csák*, or Lucifer in the Biblical poem *A nő teremtése* (The Creation of Woman, c. 1855), are all Romantic rebels guided by emotion, whereas the Lucifer of *The Tragedy* is a highly intellectual descendant of Romantics rebels; his Satanism is more akin to that of Baudelaire and Lautréamont than to that of earlier poets. He has a cyclic conception of life, yet his irony is mixed with pathos. The lyrical character of the drama is manifest in his somewhat uneasy, reluctant laughter at the end of most of the historical scenes which prove him right. He foresees Adam's failures, but registers them with a wry smile. He finds no satisfaction in his knowledge that Adam's teleological claims are mistaken, because he seems to be aware that the commentator is as much part of an interpreted design as the hero.

Although one could say that an intellectual monologue projected into dialogue is the most essential part of *The Tragedy*, it would be misleading to underestimate the contribution of Eve and the Lord to the ambiguities of the play. It is true that in some passages Eve seems to have none of the complexities of the two protagonists. Ready to accept the truth of Lucifer or the Lord, she lives in an eternal present. In Constantinople she is no more than a nun who observes the rules of a convent, in Prague she is selfish and empty-headed, in Paris her lack of personality is emphasized by the fact that she appears in two roles: first as the sister of an average *marquis*, then as a ruthless woman of the people, and in the last scene but one she is reduced to a mere caricature of herself. On the other hand, there are crucial moments when she is able to exert a decisive influence on the outcome of the events. In Paradise she has a deeper understanding of the intricacies of

the relation of man to God, in London her faith resists mortality, and in the final scene she is the one who can foresee the advent of the Messiah.

No less riddled with contradictions is the character of the Lord. A Jesuit author has accused Madách of irreligious views.⁴ This is obviously an exaggeration, but, as already suggested, it is undeniable that certain passages of *The Tragedy* may not be reconciled with Christianity without some difficulty. On the basis of his first words, János Arany, the great poet and first critic of Madách, called the Lord "complacent like a craftsman,"⁵ and indeed in the first scene the Creator seems to be not only passive, but even alienated from his Creation. Furthermore, the opening lines of the Choir of Angels may strike us with their ambiguity:

"Our part but His Great shadow on us thrown,
Praise Him who in His boundless mercy grants us
A measure of that light which is His own."⁶

This metaphoric ambiguity is further strengthened by another contradiction when the text swerves from *Genesis*: the Lord gives two trees to Lucifer but forbids anyone to touch the fruit of immortality: "he who eats thereof shall die." The Arian Milton and his Satanic interpreters may have inspired Madách to stress this ambiguity, especially in Scene 2, when Eve summarizes man's relation to God in the following way:

"Why should he punish? For if he hath fixed
The way that he would have us follow, so
He hath ordained it, that no sinful lure
Should draw us elsewhere; why hath he set
The path athwart a giddy yawning gulf
To doom us to destruction? If likewise,
Sin hath a place in the eternal plan,
As storm amid the days of sunlit warmth,
Who would the angry storm more guilty deem
Than the life-giving brightness of the sun?"⁷

Has Adam any chance to resist his fall? Lucifer says no, and the Lord does not care to contradict him. Adam cannot reconcile himself to his fate, and Lucifer's joy is mixed with sadness. Both of them defy the Lord. Surrounded by Calvinist friends, living in an age when the fate of Hungary was determined by external forces and the intellectual climate by Positivism, Madách dramatized a polemic consciousness. The line of argument underlying the dialogue between Adam and Lucifer follows a sequence of four statements:

1. my existence must have a purpose;
2. I cannot see this purpose;
3. it must have been set by somebody/something mightier than me;
4. to learn that purpose I have to find this mightier force.

Madách's conception of history is somewhat akin to that of Ranke, who started his career as a disciple of Hegel and moved toward Positivism. This German historian, widely read in Hungary in the middle of the 19th century, compared the history of ideas to a

sequence of theses and antitheses. He also claimed that the spirit of denial was an inalienable attribute of God.⁸ In *The Tragedy of Man* Lucifer's role is that of ironic denial, without which new historical reality cannot be apprehended. In the historical scenes Lucifer not only becomes the *Doppelgänger* of Adam, but also grows into a humanized instrument of a God who is absent from history. Such an overlapping in the heroes is a further proof for the lyrical character of the play. For Adam it is easier to follow Lucifer's arguments than the Lord's advice, because Lucifer stays with him through all the adventures and cannot help guiding him in his search for an answer to his questions, while God punishes him for a deed the significance of which he permitted to see only after having committed it. The two protagonists are brought together precisely because not only Adam, but occasionally even Lucifer is tormented by the aloofness of the Lord.⁹

Most interpreters have laid emphasis on the discrepancy between the ten historical scenes and the rest of the play. Explicitly or implicitly they missed a homogeneous organizing principle in *The Tragedy* as a whole. This must be considered the result of a rather superficial analysis confined to the level of action. On a deeper level the episodic plot is subordinated to a structural sequence following a strict inner logic that can be detected from the opening Choir of the Angels to the final words of the Lord. The thematic structure of the work is based on a sequence of disjunctions which is in sharp contrast to the ideal of a homogeneous paradise, the memory of which accompanies Adam and Eve throughout history. The disjunctions result in the falling apart of previous unities and the irreconcilable contradiction between the parts. The historical scenes show human culture — in the widest sense of the word — unable to reach a synthesis.

Right after the beginning of the drama, the disunion of God and the universe, relatively independent from the moment it has been completed, is already taking place, followed by the separation of God and man in Paradise. In Scene 3 Adam is forced to leave his original surroundings, and becomes a wanderer in exile.¹⁰ Scenes 4 and 5 (Egypt and Athens) present the conflict between the masses and the individual from both sides, in Scene 6 (Rome) the unity of existential freedom and material welfare disintegrates, while in Constantinople Adam abandons his previous ideal, losing his trust in religion. In the Kepler scenes man and culture, *de facto* power and *de jure* authority become estranged; Scenes 9 (Paris), 11 (London), and 12 (Phalanstery) show stages in the disintegration of end and means. In the vision of a capitalism based on free competition and in the satirical utopia of a perfectly planned and utilitarian society, the continuity of the past with the present is lost; this anti-historicism, together with the disappearance of individual rights may indicate a Romantic rejection of the ideas of Auguste Comte. In the Phalanstery scene analysis and synthesis, biological and moral, international and national values are in conflict, and the former effaces the latter. In some respects Madách almost foreshadows Nietzsche's objections to Positivism: not only by his cult of the individual, which both he and Nietzsche inherit from Romanticism, but also by his claim that activity is inseparable from contemplation. In fact, the negative utopia of Scene 12 is more akin to the picture of the utilitarian society presented in *Martin Chuzzlewit*, *Hard Times*, the works of Tocqueville and Matthew Arnold, or the interpretation of American society given in the 329th aphorism of *Die fröhliche Wissenschaft* than to Fourier's idea of a

phalanstère. In Scenes 13 and 14 nature and society, quantity and quality, surface and depth are brought into opposition, and in each case the latter is obliterated by the former.

In short, the structure of *The Tragedy* may be compared to a regressive sequence. The last stages in this sequence indicate that Madách foresaw the threat of technocracy in a period when he could have no first-hand experience of its influence in his own country, and when some Positivist thinkers, living in the most highly developed capitalist societies, were unaware of such a danger. The Hungarian poet attacks mediocrity and uniformity and considers artistic creativity a possible antidote. Like certain other Romantics, he regards music as the highest form of artistic creation, and in the best parts of his play he attempts to imitate the organic unity of musical form. An example of a gradually developed symbol can be drawn from Lucifer's speech on mortality in Scene 4:

"Didst thou not feel a gentle, cooling breeze
That swept across thy face and then flew on?
A little wave of dust doth mark its flight,
That mounts a few short inches in a year,
And some few cubits in a thousand years;
Yet a few thousand years shall overwhelm
The pyramids, and thy great name shall be
Buried beneath a barrier of sand.
Jackals shall in thy pleasure gardens howl,
And, in the desert, dwell a servile race.
And all this no raging storm shall bring to pass,
No shuddering upheaval of the earth,
Only a little breeze that gently plays!"

In passages like this a symbol is created in which abstract idea and concrete language, signified and signifier form an indissoluble unity, with threads connecting the unfolding symbol so organically to preceding and subsequent passages that the boundaries of the symbolic unit are hardly discernible. This is especially worthy of consideration in view of the great aphoristic skill Madách shows in the notebooks. The originality of the style of *The Tragedy* is partly due to a tension between aphoristic statements and gradually unfolding symbols. The structural function of these latter may remind one of the role of Wagner's "infinite melodies." Besides their encyclopaedic bent, this may be another similarity between the art of Madách and that of Wagner, another late Romantic struggling with Positivism.

This similarity, however, may exist only on a very abstract level, and should not be overestimated, for the interpretation of existence given in the Wagnerian musical dramas is radically different from that suggested by *The Tragedy*. Madách does not seem to believe in any of Wagner's alternative values: ecstasy (*Tristan*), a greed for power (*Der Ring des Nibelungen*), or redemption (*Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Parsifal*). There is evidence to suggest that the Hungarian poet may have struggled with the idea of a universe empty of values. In some of his short poems autumn symbolizes a gradual loss of all values (*Őszi ének* – Autumn Song, *Sárga lomb* – Yellow Leaves), and

the speaker of *Iffan haljak meg* (Let Me Die Young) is a sailor who throws all his possession into the sea, until he himself gets immersed. Yet when composing his *chef d'oeuvre*, Madách did not go as far as suggesting nihilism. The contradictions of the final scene mentioned earlier indicate that while raising the most troubling issues of his age, the Hungarian poet gave no definitive solution to any of them.

It should not be forgotten that this is the only work of Madách which has an open ending. Of the two other plays dating from his best creative period, *A civilizátor* (The Civilizer, 1859), a satirical comedy, has a melodramatic happy ending, while *Mózes* (Moses, 1861) affirms teleology through suffering. Although both are interesting minor works, it is quite possible that the much greater success of *The Tragedy of Man* is inseparable from its inconclusiveness, the tensions it creates between different and sometimes even antagonistic conceptions of human existence. What is more, the fact that Christian, Romantic, and Positivist interpretations of *The Tragedy of Man* are almost equally valid may indicate that Madách's play marks the end of a period in Hungarian literature.

Most scholars view this lyrical drama as the last significant work of Romanticism, a kind of summing up of what had gone before. A few years after its completion important and sudden social changes started in the country, and a new generation of writers appeared on the literary scene. In 1867 a compromise was made between Austria and Hungary, and the establishment of a dual monarchy led to the rapid industrialization of the eastern half of the Habsburg Empire. Budapest became one of the large cities of the Continent. Positivism gained ground, and its vogue inspired young playwrights to portray the daily life of bourgeois or working class families under the influence of social determinism. The continuity with the past was lost. Romantic dramas were found too sophisticated, vague, or poetical for the stage. Naturalism became a dominant trend, bringing an entirely new conception of theatre, and inspired writers to compose plays that were radically different from Romantic dramas. Not until the turn of the century, the period of *Sezession* or *Jugendstil* in the decorative arts and Symbolism in literature, was Romantic drama re-valued, but by that time it was no longer regarded as a living tradition but as belonging to a past that had come to an end before the modern age of industrial civilization began.

Notes

1. *Összes művei* (Collected Works), ed. with an Introduction and Notes by Gábor Halász. Budapest: Révai. II. 752. Cf. his similar remarks: "Patriotism could be a poetic principle only with Hungarians, for the reason that other nations have no idea of the struggle involving existence and non-existence" (ibid. 751). "Other nations do not know of conditions like those in the political life of Hungary. We are in a constant struggle for our life, in one cage with the beast which is ready to devour us at the next moment. If they are fighting, their goal is no more than a change from good to better" (ibid. 762).
2. "What is national character? – Bad habits." (Collected Works. II. 757.)
3. See József Waldapfel: *Gorkij és Madách*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1958, and Attila Faj: *Probable Byzantine and Hungarian models of Ulysses and Finnegans Wake*. *Arcadia* 3 (1968),

- 48–72. One of the English translations (by C. P. Sanger, himself a member of the Bloomsbury circle) was published by The Hogarth Press, in 1933.
4. Jakob Overmans: *Die Weltanschauung in Madách's Tragödie des Menschen. Stimmen aus Maria-Laach*, 80 (1911), 14–28.
5. *Az ember tragédiája*. A critical edition by Vilmos Tolnai. Budapest: Magyar Tudományos Társulatok Sajtóvállalata, 1924 (2nd edition), 2.
6. *The Tragedy of Man*. Translated by J. C. W. Horne. Budapest: Corvina Press, 1963.
7. Cf. *Paradise Lost*, III, 98–99:

“(. . .) I made him just and right,
Sufficient to have stood, though free to fall.”

Madách might have read Milton in German translation. See the biography of the poet by his nephew, Károly Balogh: *Madách. Az ember és a költő*. Budapest: Dr. Vajna György és társa, 1934, 82.

8. Leopold von Ranke: *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation (1839–47)*. In: *Meisterwerke*. München und Leipzig: Duncker und Humblot, 1915. I 81.
9. It is interesting to note that God is presented as inhumanly aloof in some of the poet's earlier lyrics:

“Where God rules over death and winter
Holy monotony sets in for ever.” (*Télen – In Winter*)

10. When writing the first scenes, Madách could rely on his earlier lyrics, in which Nature without Man (*Isten keze, ember keze – God's Hand, Man's Hand*) and childhood (*Hazaérkezéskor – Homecoming, Gyermekeimhez – To My Children*) often symbolized the harmony of an undivided world as well as the unity of the inside and the outside, whereas the wanderer in exile stood for man's alienation from his surroundings (*Önvád – Self-reproach*).

Bibliography

- János Arany: *Bánk bán-tanulmányok* (1859). In: *Arany János Összes Művei*. X. Budapest: Akadémiai Kiadó, 962. 275–329.
- Mihály Babits: *Az ifjú Vörösmarty; A férfi Vörösmarty* (1911). In: *Esszék, tanulmányok*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978. I 208–255.
- János Barta: *Madách Imre*. Budapest: Franklin-társulat, 1942.
- Károly Horváth, ed.: *Madách-tanulmányok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978.
- Dieter P. Lotze: *Imre Madách*. Boston: Twayne, 1981.
- György Lukács: *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest: Franklin-társulat, 1911.
- György Lukács: *Madách tragédiája* (1955). In: *Magyar irodalom – magyar kultúra. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1970. 560–573.
- G. Béla Németh: *Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.
- István Sötér: *Álom a történelemről, Madách Imre és Az ember tragédiája*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.
- Mihály Szegedy-Maszák: *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1980.

LITTÉRATURE ET PSYCHANALYSE EN HONGRIE (1910–1940)

GYÖRGY KASSAI

Ce vaste sujet mérite un développement considérable et si j'ai accepté d'en parler si brièvement c'est parce que j'estime que le simple fait de le signaler ne manque pas d'intérêt.

Tous les pays accordent une grande importance à leur image dans le monde, mais pour la conscience nationale hongroise, la réputation internationale de la Hongrie est une préoccupation centrale. Cela n'est pas sans rapport avec la situation géographique du pays, à son relatif isolement au milieu des peuples slaves et germaniques, ni avec les événements tragiques de son histoire; la menace d'anéantissement, de disparition de la nation était un des thèmes lancinants du romantisme hongrois. Plus près de nous, le démembrement du territoire hongrois à la suite des traités de paix qui mirent fin à la première guerre mondiale, provoqua un retour de ce sentiment tragique et conduisit à un nationalisme exacerbé, responsable, en partie, du rôle néfaste que la Hongrie a joué dans la seconde guerre mondiale. C'est au lendemain de cette guerre, au moment de la conclusion des traités de paix de Paris que l'écrivain hongrois Gyula Illyés, témoin des négociations de paix, rapporta ces propos du ministre des affaires étrangères de l'époque: "Ce qui nous a manqué, au moment des négociations, c'était un grand nom, le nom d'une personnalité hongroise connue dans le monde entier. Comme celui de Thomas Mann. Certes, notre situation était désespérée. Mais si une voix connue avait pu parler en notre nom, cela aurait attiré l'attention sur nous. Et cela nous aurait valu un peu de sympathie. Notre avenir se présenterait sous un jour plus favorable."

Constatant de près les énormes efforts de la propagande officielle pour améliorer l'image de la Hongrie à l'étranger, et notamment, dans les pays occidentaux, je n'ai pas été peu surpris, en arrivant en France, de voir que les seuls auteurs hongrois exposés dans les devantures des libraires n'étaient pas ceux qu'éditionaient Corvina, la maison d'édition en langues étrangères de Budapest, mais s'appelaient Ferenczi, Róheim, Bálint, qu'ils étaient souvent traduits non du hongrois, mais de l'allemand ou de l'anglais et, par conséquent, le public ignorait qu'il lisait des auteurs hongrois. Quand on connaît l'empressement avec lequel les organismes chargés de mieux faire connaître la Hongrie à l'étranger, exploitent toutes les possibilités qui s'offrent à eux, on ne pouvait que s'étonner devant leur indifférence à l'égard de ces psychanalystes célèbres dans le monde entier.

Bien entendu, mon étonnement n'a rien d'une fausse naïveté. Je n'ignore pas les antagonismes qui opposent, pour ainsi dire depuis la naissance de la psychanalyse, cette discipline aux tenants du marxisme et de ses différents courants. Le contentieux est

lourd, mais les tentatives de réconciliation ont été nombreuses. Certaines d'entre elles ont été enregistrées dans l'histoire des sciences sous le nom de freudo-marxisme. De nombreux Hongrois, et non des moindres, s'y sont essayés.

À l'heure actuelle, l'édition hongroise n'ignore plus la psychanalyse et, à quelques très rares occasions, des psychanalystes vivant en Hongrie publient à l'étranger. Mais le passé glorieux de la psychanalyse hongroise, le rôle de l'école de Budapest dans l'histoire de la psychanalyse sont toujours ignorés du grand public. Une Histoire de la Hongrie, dont la traduction française est actuellement sous presse et qui juge sévèrement la politique sectaire des années 1950, qui assure une large place à tous les écrivains, musiciens, artistes, mathématiciens et savants hongrois ayant acquis une certaine renommée à l'étranger, passe toujours sous silence l'activité des psychanalystes hongrois. Pourtant, les recherches portant sur la littérature hongroise de la première moitié de ce siècle ne peuvent pas tenir compte de l'influence de la psychanalyse. Qu'en est-il exactement?

C'est un jeune neurologue, Sándor Ferenczi, qui introduisit la psychanalyse freudienne en Hongrie. Après avoir rencontré Freud en 1908, Ferenczi est devenu une des figures les plus marquantes de la psychanalyse internationale et en même temps l'ami le plus intime de Freud. Les deux hommes se voyaient régulièrement et correspondaient pendant vingt-cinq ans, jusqu'à la mort de Ferenczi. Grâce à Ferenczi, les liens de Freud avec la Hongrie étaient très étroits. C'est à Budapest qu'eut lieu, en 1918, le V^{ème} congrès international de la psychanalyse, c'est dans la revue littéraire hongroise Nyugat que Freud publia pour la première fois, et en hongrois, un de ses articles, c'est un de ses patients hongrois, Antal Freund, qui lui légua une somme suffisamment importante pour que puissent être fondées, à Vienne, les Editions internationales de la psychanalyse.

Ferenczi était une personnalité hors pair qui a laissé une œuvre psychanalytique de toute première importance et a ouvert la voie à de nombreuses thérapies actuellement pratiquées. Dans cette œuvre, tout comme dans celle de Freud, les préoccupations relatives à la langue et à la littérature ne sont pas absentes. Il est évident que la psychanalyse ne peut pas se désintéresser des problèmes du langage, que ces problèmes sont pour elle d'une importance vitale, puisque, contrairement à la psychiatrie, la psychanalyse cherche à guérir par le langage et uniquement par lui. Si Freud n'a pas élaboré de théorie linguistique, il avait néanmoins des vues précises sur le langage: vues qu'il a surtout exposées dans ses ouvrages sur les lapsus, les mots d'esprit et les rêves, là où, selon le mot du linguiste Emile Benveniste "se déchire le tissu de la langue". Deux autres ouvrages de Freud, les *Etudes sur l'hystérie* et sa *Contribution à l'étude des aphasies* contiennent également des réflexions sur la nature du langage: la théorie de la catharsis, c'est-à-dire l'évacuation des tensions psychique par le langage, ou, en jargon psychanalytique, par l'abréaction est un des fondements de la méthode psychanalytique et, à propos des aphasies, il formule la théorie de la représentation de mots et de la représentation de choses, la première appartenant au système préconscient-conscient, la seconde au système inconscient. On peut résumer les vues freudiennes sur le langage en disant que, pour lui, comme pour Saussure, le langage est un système, fondé, comme pour Saussure, sur des associations, mais alors que pour Saussure le système existe en lui-même et pour lui-même, pour Freud, la chaîne des associations verbales conduit à l'inconscient.

La sensibilité de Freud à l'égard de la littérature n'a pas besoin d'être démontrée: de tout temps, la littérature traita des mêmes sujets que la psychanalyse et le mythe d'Oedipe a fait l'objet d'œuvres littéraires plusieurs millénaires avant que Freud l'ait adopté pour illustrer le rapport entre parents et enfants. Freud voyait dans la littérature l'illustration de certaines de ses thèses et rendit hommage à plus d'une occasion aux poètes et écrivains dont le témoignage doit être estimé très haut "car ils connaissent entre ciel et terre bien des choses que notre sagesse scolaire ne saurait encore rêver".

Il en était de même pour Ferenczi, dont l'intérêt très vif pour le langage et pour la littérature se manifeste dans plus d'un essai, notamment dans celui sur les comparaisons ou dans celui sur les mots obscènes, celui consacré à Anatole France, etc. Mais à la différence de Freud, Ferenczi était entouré de poètes et d'écrivains dont certains, parmi les meilleurs, étaient ses amis intimes. Je pense ici avant tout à Hugo Ignotus, un des directeurs de la revue *Nyugat*, poète, romancier, essayiste de tout premier plan, et le premier membre de la Société Psychanalytique de Hongrie, fondée le 19 mai 1913 à Budapest: selon un bon mot de Ferenczi, rapporté d'ailleurs dans la biographie la plus connue de Freud, celle de Ernest Jones; Ignotus y jouait le rôle du public. Ferenczi lui-même publia sept essais dans la revue *Nyugat* et la revue rendait régulièrement compte des principales publications de caractère psychanalytique, dont celles de Freud.

Ferenczi connaissait le grand poète du début du XX^{ème} siècle Endre Ady: Ignotus lui avait demandé d'entreprendre son analyse, mais Ferenczi recula devant la perspective de "toucher au génie". En revanche, il avait des contacts très étroits avec Gyula Krúdy qu'il admirait, avec Dezső Kosztolányi qui lui a consacré plusieurs articles, dont le dernier, paru le 16 juin 1933 dans *Nyugat*, était la nécrologie du grand psychanalyste hongrois. Ferenczi réunissait à l'Hôtel Royal qu'il habitait pendant de longues années, de nombreux écrivains et poètes contemporains et les discussions se poursuivaient quelquefois tard dans la nuit. L'écrivain Lajos Nagy rapporte dans son autobiographie que Ferenczi lui avait donné des conseils pour atténuer ses maux d'estomac d'origine nerveuse. Tout cela laisse supposer que Ferenczi était l'un des habitués des cafés littéraires que certains écrivains des années 20 et 30 fréquentaient avec assiduité.

Cependant, la personnalité de Ferenczi n'explique pas à elle seule les préoccupations psychanalytiques qui imprègnent une bonne partie de la littérature hongroise de l'époque. L'influence de la psychanalyse pouvait s'exercer directement par la lecture et l'étude des œuvres de Freud. A cet égard, l'exemple le plus significatif est sans doute celui du psychiatre József Brenner, qui, sous le pseudonyme de Géza Csáth, publia de nombreux récits plus ou moins fantastiques, ainsi que la description et l'analyse d'un cas clinique, dans le *Journal d'une paranoïaque*. Certains récits et le journal d'une paranoïaque sont profondément imprégnés d'idées freudiennes: (Csáth connaissait très bien la psychanalyse) la force de l'inconscient, l'ambivalence des sentiments, l'analyse du sentiment religieux, etc. Csáth mourut morphinomane, en 1919, à l'âge de 32 ans.

L'œuvre de Frigyes Karinthy (1888-1938) connu surtout comme humoriste, baigne dans le freudisme: il était à la fois excellent connaisseur et persifleur du freudisme, ou comme il le dit dans sa réponse à un article de Ferenczi qui le lui reprochait dans les colonnes de *Nyugat*, des épigones de Freud qui déformaient sa doctrine. Esprit

encyclopédique, il avait entrepris — sans jamais l'achever — une Grande Encyclopédie, sur le modèle de l'Encyclopédie française du XVIII^{ème} siècle, pour passer au crible les concepts les plus courants de son époque. Les fragments de cette œuvre ébauchée furent réunies dans deux volumes intitulés "Tout est autrement", nos idées ne correspondent pas à la réalité. Dans la préface de ce volume, consacrée au problème de la sincérité, il prend fait et cause pour la théorie de l'inconscient qui gouverne notre Moi. Un des essais les plus intéressants du volume traite du rire: sans prononcer le nom de Freud (il ne cite que Bergson), Karinthy s'inspire de sa théorie de la dénégation et voit dans le rire le rejet de ce qui n'est pas admis par le Moi. Cette théorie reste néanmoins parfaitement conciliable avec celle développée par Freud dans le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient: le plaisir qu'éprouve le consommateur du mot d'esprit provient de la suspension du refoulement nécessaire au maintien de l'équilibre du Moi, mais ce n'est qu'une suspension momentanée: l'ensemble de la situation est reconnue comme absurde: elle est rejetée par le Moi ou le système préconscient-conscient. Freud met en avant le rapport du mot d'esprit avec le principe de plaisir, Karinthy insiste sur le conflit tragique entre principe de plaisir et principe de réalité:

"Notre conscience affamée ouvre toutes ses portes sur le monde extérieur. Elle cherche avidement à recueillir, à connaître, à comprendre et à rationaliser (à assimiler, à digérer) tout ce qu'elle rencontre sur son chemin. Elle s'efforce aussi de transformer le mal en bien, la laideur en beauté, l'irrationnel en rationnel.

Et voilà que survient quelque chose qui ne se prête absolument pas à une telle transformation. Quelque chose, un événement, un symptôme, n'importe quoi, qui résiste obstinément et avec ténacité à la tendance de l'homme à l'incorporer à sa raison, qui, avec obstination et ténacité veut rester ce qu'il a été depuis l'origine dans le monde extérieur, qui ne veut pas participer à un univers anthropocentrique, qui refuse de se désintéresser et de perdre son essence.

C'est alors qu'éclate de rire, protestation convulsive, d'origine douloureuse, défense et rejet, crampe passagère qui nous permet de nous délivrer d'une représentation jugée absurde par notre raison".

Dans la belle préface qu'il a écrite pour introduire la traduction française de *Danse sur la corde*, un des récits fantastiques de Karinthy, Jean-Luc Moreau, tout en soulignant la dette de l'auteur envers Freud, propose de voir dans son cas une véritable conversion hystérique: atteint d'une tumeur au cerveau, Karinthy note dans son journal que "c'est vingt ans plus tôt, au moment de la mort de sa femme, qu'il sentait cette tumeur se former". Dans la présentation de la traduction française d'une nouvelle d'inspiration psychanalytique de Karinthy, *Ma mère*, parue dans la revue *Le Coq Héron*, Eva Brabant et Judith Dupont rappellent la phrase de l'écrivain selon laquelle la douleur ressentie à cette occasion était comme un couteau planté à demeure dans son cerveau et qui ne s'était pas résorbé, ajoutent-elles: en 1936, on diagnostiqua chez lui une tumeur au cerveau. Moreau en tire une hypothèse audacieuse: ce deuil aurait réactivé un sentiment latent de culpabilité archaïque, provoqué une régression autodéfensive dont la tumeur, d'une part, les fictions délirantes (ses récits fantastiques et quelquefois mysogynes) de l'autre, n'auraient été que des traductions parallèles. La maladie serait alors une ruse, un

stratagème pour accéder au bonheur, car selon une phrase de Karinthy lui-même dans *Danse sur la corde*, ce que veulent les hommes, ce n'est pas être bien portants, mais être heureux. (Jean Luc Moreau: *Frigyes Karinthy ou danse sur une corde à se faire mettre au cou*).

Tout en raillant ses excès dans de nombreux écrits satiriques, Karinthy se montre profondément imprégné des postulats fondamentaux de la psychanalyse, notamment dans ses écrits de caractère autoanalytique comme "Moi et Petit Moi" où, sous le nom de Petit Moi, il décrit un Surmoi ironique qui met en question les aspirations les plus élevées du Moi.

L'imprégnation psychanalytique est tout aussi nette dans l'œuvre d'un autre grand écrivain de la première génération de Nyugat, Dezső Kosztolányi (1885–1936) Cousin de Géza Csáth, il se livrait, dans son enfance et en sa compagnie, à des jeux quelquefois sadiques que relate un des poèmes de son premier recueil. C'était un grand lecteur de Freud et un ami intime de Ferenczi: son admiration pour la psychanalyse s'exprime aussi bien dans le poème qu'il écrivit sur Freud que dans l'interview qu'il fit en 1925 avec Groddeck ou dans ces quelques lignes qu'il rédigea en 1935, en réponse à une enquête de la revue *Emberismeret* (*Connaissance de l'homme*):

"Je connais la psychanalyse depuis ma première jeunesse. Je vois en elle la science naturelle de notre vie psychique. Son effet est gigantesque, il embrasse et imprègne toute chose à tel point que nous finissons par ne plus nous en apercevoir. C'est la révolution spirituelle la plus importante depuis la Réforme. Je lui dois de nombreuses et précieuses révélations. Cependant, son influence sur mon activité littéraire ne peut être qu'extérieure, car la création littéraire se nourrit des profondeurs inconscientes de la vie psychique que la psychanalyse elle-même n'a pas pénétrées." (*Emberismeret*, 1935, I. p. 108)

Par influence extérieure, Kosztolányi entend vraisemblablement les thèmes psychanalytiques traités dans son œuvre: ils sont nombreux, chacun de ses grands romans illustre un sujet freudien: *L'Alouette*, la triste histoire d'une vieille fille de province dont l'absence, pendant une semaine, de la maison parentale, permet à l'inconscient des parents de se manifester; *Édes Anna* (*Absolve Domine*), la bonne exemplaire qui finit par tuer sa maîtresse, illustre la puissance de l'explosion des sentiments refoulés; *La Cerf volant d'or*, la force destructrice des instincts primaires de l'agression et du mysticisme. Le thème du clivage de la personnalité est traité dans *Esti Kornél*, le "double" de l'auteur, qui comme celui du conte fantastique d'Hoffmann: "L'homme de sable" représente, selon la magistrale analyse donnée par Freud, le retour du refoulé, la remontée à la surface d'un état psychique que l'on croyait avoir dépassé. L'énumération de ces thèmes serait longue, car la psychanalyse est omniprésente dans l'œuvre de Kosztolányi. Ce qui ne s'explique pas uniquement par l'esprit de l'époque, par l'imprégnation freudienne de toute la vie intellectuelle, mais aussi par la vie et la personnalité de notre écrivain, par son amitié avec son cousin, le psychiatre et écrivain Géza Csáth, par son propre caractère légèrement névrosé. Il n'est donc pas surprenant qu'un de ses thèmes lancinants, celui de la mort, soit traité dans la perspective de la doctrine freudienne de la pulsion de mort. L'hypothèse de la pulsion de mort, formulée pour la première fois au lendemain de la

première guerre mondiale et sous l'effet de celle-ci apparaît comme une sorte de réconciliation avec l'idée de la mort: il s'agit d'intégrer la mort dans la vie, en postulant un instinct qui tend à nous ramener à un état antérieur à notre naissance afin de rétablir, dit Freud, l'homéostasie du système organique, né du Néant. Or, c'est précisément cette attitude-là qu'adopte dans ses poèmes Kosztolányi, notamment après 1933, alors qu'il était déjà atteint de la maladie qui devait l'emporter trois ans plus tard: à la crainte un peu morbide (selon le canon d'une esthétique fin de siècle) fait place à une volonté de réconciliation avec l'idée de la mort: certains de ses derniers poèmes reprennent presque textuellement certaines phrases de Freud:

Une voix s'élève en moi: vivre, vivre!
Et puis une autre: s'abîmer dans la mort (A l'hôpital)

Ces deux vers semblent illustrer la thèse freudienne de la coexistence, en chacun de nous, d'un instinct de mort et d'un instinct de vie. Le mot *alél* que j'ai traduit par s'abîmer et qui signifie aussi s'évanouir, s'affaiblir, perdre connaissance est composée de deux syllabes: la seconde (*él*) signifie vivre et le premier (*al*) est l'homonyme d'un préfixe équivalent à sous-. Etymologiquement, le mot n'a rien à voir ni avec la vie, ni avec l'idée d'une infraposition mais le choix de la rime fait surgir des correspondances que l'étymologie ignore: c'est une étymologie poétique, un rapprochement suggéré par le poète: vie et sous-vie, c'est-à-dire most, coexistent chez le même individu. Que la mort soit un soubassement de la vie, qu'elle sous-tende la vie, qu'elle soit en quelque sorte antérieure à la vie, un autre poème datant de la même époque et intitulé Chant sur le néant, le dit encore plus nettement: nous y rencontrons deux vers qui traduisent presque mot pour mot la proposition freudienne selon laquelle le non-vivant est antérieur au vivant:

Le Néant est plus archaïque que ce qui est
Et il m'est aussi plus familier.

Ici encore, le poète nous suggère un rapprochement par le truchement de la rime: plus archaïque = *ősebb*; plus familier = *ismerősebb*. Ainsi, l'archaïque est mis en équivalence avec le familier. Donc l'archaïque, même dépassé, reste familier, peut-être même "étrangement familier", "unheimlich". L'état antérieur auquel nous retournerons avec la mort, le Néant, est quelque chose que nous avons déjà connu, puisque nous en venons. Vers la fin de ce même poème, il affirme que le Néant, si proche, ne peut être terrifiant, puisqu'il nous est familier. Et les deux derniers vers insistent sur le caractère indolore de ces retrouvailles avec le Néant: rien n'inquiétait nos cœurs, le mien et le tien, à l'époque de César ou à l'époque de Napoléon.

Le poète hongrois de cette période qui a le plus fortement subi l'influence des idées psychanalytiques est certainement Attila József. Né en 1905, fils d'une blanchisseuse et d'un ouvrier, enfant prodige, étudiant renvoyé de la Faculté à cause d'un de ses poèmes jugés "blasphématoire", József eut une vie difficile: ses malheurs successifs finirent par

briser sa résistance psychique: atteint de schizophrénie, il se jeta sous un train de marchandises en décembre 1937, à l'âge de 32 ans. La postérité est unanime à rendre hommage à son génie. Sa rencontre avec la psychanalyse date de 1931: il entreprend une première cure avec un psychanalyste stekélien après sa rupture avec le parti communiste clandestin dont il a été un militant actif, après son adhésion intellectuelle aux idées de Marx qu'il étudiait avec acharnement. Cette première analyse est interrompue, le poète en entreprend une seconde avec une jeune femme dont il tombe amoureux. Ayant menacé de la tuer, il est transféré dans un sanatorium dont le psychiatre, Dr. Robert Bak, commence sa troisième psychanalyse. Celle-ci est interrompue à son tour, le poète est confié à ses deux sœurs dont la surveillance ne suffit pas pour l'empêcher de commettre son suicide.

József est l'auteur d'un grand nombre de poèmes d'inspiration psychanalytique dont certains s'adressent directement à des psychanalystes comme le poème écrit à l'occasion du 80^{ème} anniversaire de Freud ou ceux destinés à Edit, sa seconde psychanalyste; d'autres — très nombreux — traitent, sur le mode psychanalytique, de ses rapports à la mère ou de ses souvenirs d'enfance; certains sont des formulations versifiées de thèses psychanalytiques.

Une bonne partie de la poésie de József tourne autour de la prise de conscience, qui est d'ailleurs le titre d'un de ses cycles de poèmes philosophiques. On peut dire que l'ambition suprême de ce poète était de regarder le monde en face, de le connaître tel qu'il est, sans illusion, sans "tricher" comme il dit dans un de ses plus beaux poèmes:

Enfin l'homme arrive au plateau
Et consent à ce paysage
De tristesse, de sable et d'eau
Sans espoir est sa tête sage.

A mon tour, je veux, m'allégeant,
Tout regarder avec franchise,
L'éclair de la hache d'argent
Dans le fin peuplier se brise.

Après une brève période que les spécialistes désignent comme étant sa période de fanfaronnade (qui, consécutive à une enfance passée dans la misère et à une adolescence profondément traumatisante, apparaît comme une période de défolement) où il écrit des poèmes d'une amère gaité, il ne cesse d'évoquer la dure réalité qui l'entoure; ses paysages préférés sont nocturnes, déserts et d'un froid glacial, tout ce qui est gai, léger, harmonieux n'est qu'apparence, le nourrisson qui sourit au sein maternel fait pousser ongles et dents pour mieux le déchirer. Le poète refuse toutes les facilités et "se mesure" à l'univers dit-il dans son poème au titre significatif d'"Art poétique". Un Surmoi aussi exigeant est peut-être à l'origine de son effondrement. On peut suivre l'évolution de sa malade pour ainsi dire à la trace dans les poèmes de son dernier recueil qu'il a intitulé "Cela fait très mal"

Ah, aimez-moi farouchement,
 Chassez de moi le long tourment.
 Singe en mon crâne en feu je glisse,
 Cognant ma cage, hanté, dément,
 Et je veux mordre et ma voix crisse.
 Je ne crois plus, c'est mon supplice:
 J'ai peur, j'ai peur du châtiment.

Oh! mortel, comprends-tu mon chant,
 Ou n'est-il qu'un écho changeant,
 Forêt qui vaguement murmure!
 Enlace-moi, quitte l'aimant
 Du poignard à la lame sûre,
 Plus de sauveur qui me rassure:
 J'ai peur, j'ai peur du châtiment.

Radeau sur le fleuve, flottant,
 Flotteur amer sur le courant,
 Ma race d'homme va, meurtrie,
 Dans la douleur se consumant.
 Garde-moi, préviens ma furie,
 Aime-moi! je pleure et je crie:
 J'ai peur, j'ai peur du châtiment!

Dans l'image du singe qui sautille parmi les barreaux comme le poète qui s'accroche à ses idées, le psychanalyste Imre Hermann voit une illustration de sa thèse sur l'instinct de cramponnement: nous nous cramponnons à nos idées, à nos raisons de vivre comme le nourrisson se cramponne à tout objet qu'on lui tend. Les deux autres thèmes principaux du poème, la culpabilité et le besoin d'amour sont traités sur le mode freudien, le sentiment de culpabilité est l'agression du Surmoi et le besoin d'amour la frustration de l'amour maternel: au cours de ses psychanalyses, József redécouvre les événements de son enfance, son séjour à la campagne, loin de la mère, chez des parents nourriciers, qui niaient jusqu'à son prénom, car pour eux, le nom d'Attila n'existait pas, la mort de la mère, alors qu'Attila avait quinze ans et qu'il se sentait abandonné: plus tard, dans un de ses poèmes les plus bouleversants, il reprochera à cette mère son infidélité: telle une fille légère, elle préféra s'étendra aux côtés de la mort, plutôt que de couvrir de sa tendresse son fils qui lui promettait de rapporter un jour un grand sac rempli d'or, mais qui, en attendant, se contentait de voler du bois pour permettre à la famille de se chauffer:

On décharge du bois

Le pont de fer du train gémit encore;
 Midi. Se plaint le vent du tendre automne
 Roulant des longs wagons et jetés hors,
 Les sacs et lourds rondins en tombant tonnent.

L'un d'eux fuit. Pour qui? Le tas n'a rien vu.
 Mais j'ai peur. Pour qui? Quoi donc me tourmente?
 Saisir les rondins et fuir éperdu?
 L'enfant que je fus revit, et me tente.

L'enfant que j'étais, l'enfant vit encor.
L'homme, réveillé, de chagrin se grise,
Pourtant il fredonne, et l'angoisse l'endort,
Il tient son chapeau hanté par la brise.

Vous ai-je donc craints, puissants débardeurs,
Envoûté de vous, qui veux et qui n'ose? . . .
Aujourd'hui c'est moi, prophète et voleur,
Qui vous porte en moi, vous et votre cause.

Il cherche le souvenir de la mère dans toutes les femmes qu'il rencontre et en particulier chez Edit, sa deuxième psychanalyste à qui il adresse un poème qu'il intitule: *Tu as fait de moi un enfant.*

Nourris-moi car j'ai faim, borde-moi car je gèle
Vois comme je suis bête. Occupe-toi de moi.
Ton absence est un courant d'air qui me flagelle.
La peur me quittera si tu lui parles, toi.

J'ai dormi sur le seuil, repoussé par ma mère.
J'ai voulu me cacher en moi-même, insensé.
Sur moi rien que le vide et sous moi que la pierre.
Dormir! C'est à ta porte que je viens frapper.

En dehors de la mère dont le souvenir ne cessera de le hanter et à qui il consacra des poèmes d'une beauté poignante — la blanchisseuse qui dissout du bleu dans l'eau du ciel — les deux autres grands thèmes psychanalytiques de sa poésie sont le père et l'enfant. Son père à lui l'a quitté quand il avait trois ans et József chercha toute sa vie des substituts de père: le poète Babits qu'il a pourtant durement malmené dans un pamphlet et dans un poème mais qui, à son tour, a eu recours à la psychanalyse pour expliquer cette hostilité, partagée d'après lui, par toute la génération des jeunes poètes de l'époque: il parle d'un complexe œdipien de la vie littéraire, une sorte de haine et de jalousie freudienne, avec la différence, ajoute-t-il que le meurtre du père ne provoque chez eux aucun remords, le meurtre du père est un devoir. Babits, comme la plupart des grands écrivains hongrois de l'époque, était imprégné de psychanalyse: en témoignent ses deux romans, mais surtout le *Calife cigogne*, écrit en 1916 et où les deux instances du psychisme, le Moi et le Ça sont incarnées par les deux vies — diurne et nocturne — du même jeune homme. Un de ses poèmes, intitulé d'ailleurs *Psychanalyse chrétienne* met en scène cette même opposition en utilisant, cette fois, la comparaison avec les statues des saints avec leur face pleine d'harmonie et leur dos grossièrement sculptés. Bien entendu, chez József, Dieu est également substitut paternel, mais, surtout vers la fin de sa vie, c'est un père vengeur, c'est la dureté, la loi, mais aussi la vérité la réalité à laquelle il ne cessait de se heurter et qu'il voulait absolument regarder en face — aux lèvres de ma mère douce était la nourriture; aux lèvres de mon père belle était la vérité, écrit-il dans son grand poème "*Au bord du Danube*" — c'est aussi la source d'un sentiment de culpabilité, de la conscience d'avoir péché contre la Loi, qui revient sans cesse dans ces derniers poèmes, ceux que contient le

recueil "Cela fait très mal". Un des poèmes du recueil, intitulé précisément le Pêché, évoque, devant ce sentiment de culpabilité, la thèse freudienne du meurtre du Père, telle qu'elle est exposée dans *Totem et tabou*:

J'avouerai: j'ai tué! Qui? Je ne sais plus. . .
C'était peut-être bien mon père?
Par une nuit poisseuse, je l'ai vu
Répandre à flots son sang par terre. . .

Mais comme il s'agit d'un péché originel qu'il partage avec toute l'humanité, il s'accorde aussitôt l'absolution:

Ton histoire n'est pas unique au monde,
Et tu n'est pas le seul, voyons!

A un lecteur de sa revue, Szép Szó, qui lui reproche d'être retombé dans le péché, il répond que c'est justement parce qu'il croit en le péché originel qu'il est partisan du socialisme scientifique: le péché originel doit être pardonné et le crime des dictatures consiste précisément à refuser ce pardon. Il faut lutter pour un ordre social, pour un mode de production et de distribution qui permette aux humains de se pardonner mutuellement.

C'est sa quête du père qui le conduit au parti communiste clandestin et aussi, vraisemblablement, à sa rupture avec lui. Dans la psychanalyse, écrit-il vers la fin de sa vie, j'ai cherché un père, mais je n'ai trouvé qu'un sale gamin. Le motif du couteau, un des mots clés de sa poésie au cours des deux dernières années de sa vie, est également un motif psychanalytique: il s'agit, selon ses propres dires, de la peur de la castration, du châtement paternel.

Quant à l'enfant, il traverse toute sa poésie et surgit quelquefois là où on l'attendrait le moins: au milieu d'un poème politique, "De l'air", où il dénonce l'oppression policière de l'Etat hongrois, mais où, tout à coup, il se sent envahi par un souvenir d'enfance:

L'ordre que vous préchez n'est pas l'ordre pour moi!
Déjà, je ne pouvais comprendre,
Etant enfant, pourquoi l'on me battait, pourquoi
– quand, pour une parole tendre,
Je me serais jeté de bon cœur dans le feu –
Mais seulement que j'étais seul et malheureux:
Et maman trop loin pour m'entendre

Thomas Mann arrive à Budapest en février 1937: sa soirée d'auteur aurait dû être introduite par un poème d'Attila József, mais la police en interdit la lecture. Encore une occasion pour évoquer la figure paternelle, le bon père et de se sentir redevenir enfant:

Comme un petit enfant que le sommeil surmonte
 Et qui déjà se couche et s'étend dans son lit,
 Mais qui demande encor: "Reste là et raconte",
 Pour qu'il ne soit pas pris tout d'un coup par la nuit,
 Tandis que son cœur bat, plein d'une angoisse dense
 Et qu'il ne sait pas bien lequel est son désir,
 Entendre raconter ou sentir ta présence,
 Ainsi nous te disons: "Reste là et parle à loisir
 Comme tu fais toujours."

Dans ce monde inhumain, l'écrivain, le conteur est celui qui satisfait le besoin le plus élémentaire du petit enfant: celui d'entendre raconter des histoires. L'enfant est assoiffé de merveilleux, l'enfant a besoin de jouer. Le jeu est un de ces mots qui revient avec une fréquence étonnante dans les poèmes des dernières années, car l'ordre idéal qu'il oppose à la dictature dans laquelle il est obligé de vivre est celui qui permet à l'adulte de sauvegarder ce qu'il lui reste de l'enfant qu'il était: à savoir la faculté de jouer. Le poète y fait allusion dans son grand poème politique "De l'air":

Arrive, Liberté! Enfante l'ordre vrai!
 Que ta bonté l'enseigne! Et laisse ensuite en paix,
 Jouer ton enfant bel et grave

Aussi bien que dans sa réponse au lecteur grincheux de sa revue "Belle Parole" qui lui reprochait entre autres de rabaisser la pensée au rang de jeu à notre époque de renaissance morale: "Je ne comprends pas pourquoi le jeu, la joie des enfants serait d'un rang inférieur. Moi, dans mes moments de bonheur je me sens enfant et mon cœur ne connaît la sérénité que si j'arrive à retrouver dans mon travail le plaisir du jeu. Je crains l'homme qui ne sait pas jouer et je m'efforcerai toujours de ne pas laisser se tarir la veine ludique des hommes. . ." Idée que nous retrouvons souvent dans les écrits de Freud et notamment dans son analyse du mot d'esprit et de ses rapports avec l'inconscient: le jeu enfantin peut exprimer la révolte contre l'ordre établi, et en particulier contre la censure que, au cours de l'ontogenèse, la personnalité instaure nécessairement à la frontière du système inconscient et préconscient-conscient. L'art, d'une part, le rêve éveillé de l'autre, procèdent de la même source.

L'expression, quelquefois textuellement fidèle, de thèses freudiennes par les poètes hongrois de cette époque n'était nullement exceptionnelle: nous avons vu comment Kosztolányi avait "traduit" dans le langage de la poésie, la phrase de Freud sur l'instinct de mort, ou plus exactement, sur l'antériorité du Néant par rapport à l'existant. Chez József, encore plus préoccupé que Kosztolányi par ses lectures philosophiques en général, psychanalytiques en particulier, on trouve peut-être plus rarement de telles correspondances textuelles; la transposition des idées freudiennes est un peu moins directe et quelquefois plus difficile à suivre, comme dans le poème écrit à l'occasion du 80^{ème} anniversaire de Freud dont voici la traduction textuelle:

Ce que tu cèles dans ton cœur
révèles-le pour tes yeux
et ce que tes yeux entrevoient
attends-le dans ton cœur.

On dit que d'amour
meurt celui qui vit
Mais on a besoin de bonheur
comme d'une bouchée de pain.

Les vivants sont des enfants
et aspirent au giron maternel.
Ils tuent s'ils ne peuvent étreindre
et les champs de bataille sont des lits nuptiaux.

Sois comme l'octogénaire
qu'attaque sa descendance
mais qui, en perdant son sang,
engendre des millions d'enfants.

Il y a longtemps que n'existe plus
l'épine qui s'est brisée dans ton pied.
Et voici qu'à présent
Ta mort elle-même quitte ton cœur.

Ce dont tes yeux soupçonnent l'existence
saisis-le avec les mains
et celui que tu cèles dans ton cœur
tue-le ou embrasse-le.

Poème sybillin dont l'interprétation ne peut être qu'hasardeuse. Certes, l'enfant qui aspire au giron maternel, le besoin d'amour qui se transforme si aisément en besoin de tuer, etc. sont des thèmes freudiens bien connus, vécus avec intensité par le poète, dans cette ultime période de sa vie. Mais que signifient les premiers vers, l'opposition entre le cœur et les yeux, l'allusion à la descendance de Freud, aux millions d'enfants qu'il a engendrés et quelle est cette épine qui s'est brisée dans son pied? Dans leur explication de texte, toujours très astucieuse, Bókay, Jádi et Stark voient dans la première strophe la description de la situation analytique: il faut montrer ce qui est "caché dans le cœur", c'est-à-dire son univers intérieur et, inversement, il faut traduire dans le langage de la subjectivité tous les événements du monde extérieur. Bref, il convient d'harmoniser les deux univers, celui du monde intérieur, et celui du monde extérieur. C'est ce que Freud semble avoir réussi (d'où l'invitation que le poète s'adresse à lui-même: "Sois comme l'octogénaire") et l'épine brisée dans la plante du pied serait une allusion au complexe d'Oedipe qui, chez le commun des mortels, est source d'infection, mais que Freud a depuis longtemps surmonté, notamment grâce à sa courageuse autoanalyse. Pour accéder à l'équilibre psychique, il faut dépasser l'angoisse de la mort, en intégrant, notamment, par le postulat de la pulsion de mort, la mort dans la vie.

Bókay, Jádi et Stark font eux-mêmes remarquer qu'un tel sens ne se dégage pas automatiquement, qu'il faut faire intervenir de nombreuses courroies de transmission: c'est un sens très indirect. Il existe néanmoins, dans la poésie d'Attila József, des correspondances directes entre expression poétique et thèse psychanalytique: c'est le cas, notamment, de son grand poème politique, *Sur le pourtour de la ville*, une ardente profession de foi en la victoire de la classe ouvrière, mais une fois la victoire obtenue, l'ordre réalisé devra maîtriser à la fois les forces de la production et les instincts: l'ordre règnera à la fois dans le monde extérieur et dans le monde intérieur. Il est difficile de ne pas rapprocher ces vers d'un passage d'une conférence prononcée par Ferenczi en 1913: "il existe certainement une formule lucide d'individualisme socialiste qui considérerait non seulement l'intérêt de la société, mais aussi le bonheur individuel et qui, au lieu du refoulement social qui est une source d'explosion, s'emploierait à mettre en valeur, à sublimer l'énergie des instincts sauvages. . ."

C'est qu'Attila József n'était pas seulement poète, il était également théoricien et ses efforts de théoricien visaient entre autres à concilier freudisme et marxisme. Certes, de telles tentatives ont souvent été faites, surtout dans les années 20 et 30, mais elles n'ont pas inspiré des poèmes d'une puissance comparable à ceux d'Attila. Il faut croire que la reconnaissance d'une vérité acquise au prix d'un si grand effort intellectuel — à savoir qu'il faut "corriger" Marx par Freud — a communiqué au poète l'élan nécessaire pour créer ses grands poèmes politiques. En effet, il aborde le problème dans plusieurs de ses essais, inédits de son vivant, notamment dans celui, intitulé: Hegel, Marx, Freud, où après avoir critiqué le point de vue de Marx sur la sexualité qu'il considère comme un activité économique, comme une production, il conclut en ces termes:

"Une nouvelle science naturelle, la psychanalyse, est devenue moyen thérapeutique grâce à la découverte du fait que la conscience est capable de façonner directement l'existence (ceci en réponse à la célèbre thèse de Marx selon laquelle ce n'est pas la conscience qui détermine l'existence, c'est la vie qui détermine la conscience), ne serait-ce qu'en refoulant et en expulsant d'elle-même des idées suggérées par l'existence." L'inconscient, qui est ainsi paraphrasé, doit compléter, écrit l'auteur, le savoir nécessairement lacunaire des philosophes du XIX^{ème} siècle, y compris Engels pour qui "tout ce qui agit sur l'homme passe par sa conscience".

Cette pensée, sans doute hérétique aux yeux de bien des marxistes orthodoxes, nous amène à dire quelques mots sur l'extraordinaire vie posthume du poète; elle éclaire aussi quelque peu la situation actuelle de la psychanalyse en Hongrie. Comme cela arrive souvent, en Hongrie, comme dans n'importe quel autre pays, il faut attendre la mort du poète pour le voir reconnaître dans toute sa grandeur. Dans le cas d'Attila József, cette reconnaissance fut immédiate: dès le lendemain de son suicide, le poète, à qui son pays avait été incapable d'assurer une vie décente et qui n'avait vécu ou plutôt végété que grâce à la générosité de quelques mécènes, fut, dans l'atmosphère politique extrêmement tendue de l'époque, l'objet de tentatives éhontées de récupération notamment par une droite de plus en plus attirée par le mysticisme racial et qui voyait en lui le représentant des forces vives du peuple, malheureusement dévoyé par son entourage judéo-bolchévique. Au lendemain de la guerre, le nouveau régime démocratique qui s'installa sur les

ruines du fascisme, en fit naturellement son porte-drapeau et lui attribua tous les signes extérieurs de la gloire: son nom — ce nom dont ses parents nourriciers avaient voulu nier l'existence et que lui-même considérait uniquement comme une "marque de fabrique" un label — fut donné à des rues, à des écoles, à des coopératives agricoles, à des installations portuaires, ses poèmes réimprimés en des millions d'exemplaires, étaient enseignés en classe, interprétés à l'Université, sa vie et son œuvre firent l'objet d'innombrables recherches. Mais cette apothéose était viciée à la base, entachée d'un péché originel, car l'image que les autorités s'efforçaient de donner de la vie et de la poésie d'Attila était loin d'être complète: l'accent mis sur ses poèmes politiques et sur son militantisme s'accompagnait d'un silence quasi total, d'un véritable black-out sur les autres aspects de son existence et de son œuvre, et, notamment sur ses rapports avec la psychanalyse, sur ses tentatives de conciliation entre freudisme et marxisme. On allait jusqu'à nier sa rupture avec le parti communiste hongrois, jusqu'à extorquer de faux témoignages pour mieux accréditer l'idée d'une influence pernicieuse que ses amis de la gauche non-communiste auraient exercée sur lui. Dans ses Mémoires, François Fejtő relate une ces tentatives dont l'auteur était le célèbre philosophe György Lukács: "C'est au nom de la direction du parti hongrois que je vous parle, me dit-il. . . Vous devez souligner l'influence pernicieuse que vous avez exercé sur votre ami le poète Attila József, afin de le séparer du Parti.

J'hésitai entre la colère et le rire, avant de répondre: "Vous me demandez l'impossible. Si Attila, qui était mon aîné de cinq ans, s'est coupé du parti communiste, c'est qu'il en désapprouvait la politique." Lukács secoua tristement la tête.

— Possible, possible. Mais comprenez-moi bien, le Parti a besoin de votre témoignage". (p. 205—206) La psychanalyse fut une des victimes de cette chasse aux sorcières: elle fut accusée d'avoir hâté la tragédie du poète. Le fait est qu'aucune des trois psychanalyses de József ne peut être considérée comme un succès, mais il est impossible de savoir ce que la maladie du poète serait devenue sans la cure psychanalytique. Néanmoins, la compagne du poète, Judit Szántó, l'essayiste József Révai et l'écrivain György Vértes déclenchèrent dans cette affaire une offensive brutale contre la psychanalyse en général, attaque qui n'était pas sans rapport avec la persécution de cette discipline, avec la dissolution en 1948, de la Société Hongroise de Psychanalyse et avec l'état de semi-clandestinité que la psychanalyse hongroise devait connaître pendant des dizaines d'années. .

Mais les choses ne pouvaient en rester là. Les recherches de plus en plus nombreuses et de plus en plus approfondies consacrées au poète par les chercheurs de la jeune génération, le fait que le Cahier psychanalytique du poète, dans lequel il avait consigné ses associations libres, était devenu accessible (mais il n'a pas encore été publié en Hongrie, une version parsemée, paraît-il, d'inexactitudes, est parue dans une revue éditée en Amérique), la publication de certains témoignages firent échouer les tentatives de mystification et conspirations de silence. Si tout n'a pas encore été dit sur le rôle de la psychanalyse dans la vie et dans l'œuvre du poète — mais il faudrait, pour cela, des dizaines d'ouvrages et de longues années de débats et de réflexions — ce rôle n'est plus considéré comme uniquement néfaste. Cette révision profite à l'ensemble de la psychanalyse hongroise, qui, après une longue période d'éclipse et de persécutions peut entrer de nouveau, dans une phase ascendante.

CHRONICLE

LAJOS ZILAHY; A BIBLIOGRAPHY

Introduction

At the end of World War I, the Hungarian kingdom ended, and a republic of Hungary was formed. This political transition was somewhat paralleled in Hungarian literature. Now the lower classes joined the nobility in being published, and being popular. And so, during the two world wars, there was a burst in activity in Hungarian letters.

As elsewhere during this internecine period, the primary literary expression was the novel. Among noted novelists were József Darvas; Tibor Déry; János Kodolányi; Sándor Márai; József Nyírő; Pál Szabó; Áron Tamási; Péter Veres, and Lajos Zilahy. However, few of these novelists were well known outside of Hungary, and in the West. One who was well known was Lajos Zilahy (1891–1974).

He was born in the Hungarian town of Nagyszalonta. He fought with the Austro-Hungarian forces on the Russian front during World War I (and was wounded, and taken prisoner). After the war, the pacifist poetry he wrote while recuperating was published, and he remained in Hungary. He then began working as a play reviewer, reporter, and writer for Budapest newspapers. Independently he wrote novels and plays. In 1932 he was the representative Hungarian author at the League of Nations, and wrote the play, "The Twelfth Hour" regarding it. However, the Hungarian war ministry prohibited its performance. Nevertheless, he still wrote essays, novels, plays, and poems.

During World War II, the Germans tried to arrest Zilahy, but by hiding he survived. Then after the war in the 1940s, he moved to New York City, and continued writing. Of his novels, eight were translated into English and reviewed in the outstanding journals and periodicals in the United States and Great Britain (those cited in this bibliography). His stories were not political, but rather about individuals whose lives were upset by wars. In *Two Prisoners* (1931), for which he became famous, a marriage is destroyed by the events of World War I. Another well known novel, *The Deserter* (1932) is another war story. *The Dukays* (1949), and its *The Angry Angel* (1953), are tales of the waning of an aristocratic family.

Two of his nineteen plays, "Firebird" and "Siberia" were performed in New York City. Another play, "The General" (retitled "The Virtuous Sin") and "Firebird" were made into Hollywood movies in the 1930s. In 1974, while filming one of his stories in Yugoslavia, Zilahy died at the age of 83.

Novels

Two Prisoners. Translated from Hungarian by Joseph Collins, M.D. & Ida Zeitlin. Garden City: Doubleday, Doran & Company, 1931, 504 pages; Harrisburg: Stackpole Books, 1968, 1969, 408 pages.

Hegedus, Adam De. "Hungarian Literature" *Hungarian Background.* London: Hamish Hamilton, 1937, p. 149.

Klaniczay, Tibor; Szauder, József; Szabolcsi, Miklós. "Between Two World Wars (1919-1944): Conservative Literature." *History of Hungarian Literature.* London & Budapest: Collet's Holdings Ltd., & Corvina Press, 1964, p. 233.

"New Books and Reprints: Fiction," *Times Literary Supplement*, July 9, 1931, p. 549 col. 1.

"New Novels," *Times Literary Supplement*, July 9, 1931, p. 544 cols. 2-3.

Smith, Clara. "New Fiction," *Time & Tide*, July 11, 1931, p. 838 col. 2 - p. 839 col. 1.

"Tunnell Hill" and Other Recent Works of Fiction: Panoramic Romance," *New York Times Book Review*, April 26, 1931, p. 7 col. 5 & p. 20 col. 2.

The Deserter. Translated from Hungarian by George Halasz. London: Nicholson & Watson, 1932; New York: Doubleday, Doran & Co., 1932, 314 pages.

Bosanquet, Theodore. "New Fiction," *Time & Tide*, September 10, 1932, p. 978 col. 2.

"The Deserter," *Times Literary Supplement*, September 22, 1932, p. 665 col. 2.

"Latest Works of Fiction: Hungary's Problems," *New York Times Book Review*, April 3, 1932, p. 22 cols. 2-3.

Lengyel, Emil. "Three Hungarian Novels by Hungarian Writers," *New York Times Book Review*, February 16, 1930, p. 14 col. 2.

Marsh, Fred T. "In Hungary," *New York Herald Tribune Books*, March 27, 1932, p. 11 col. 1.

"New Books and Reprints: Fiction," *Times Literary Supplement*, September 22, 1932, p. 668 col. 2.

"New Novels: Many Generations," *Saturday Review*, September 10, 1932, p. 276 col. 2.

Quennell, Peter. "New Novels," *New Statesman & Nation*, September 17, 1932, p. 316 col. 2.

"Shorter Notices," *Nation*, June 8, 1932, p. 658 col. 2.

"Short Fiction," *Spectator*, September 17, 1932, p. 352 col. 2.

The Guns Look Back. Translated from Hungarian by Lawrence Wolfe. London: Heinemann, 1938.

"Novels In Translation," *Times Literary Supplement*, March 26, 1938, p. 222 col. 3.

The Dukays. Translated from Hungarian by John Pauker. New York: Prentice-Hall, 1940, 705 pages; 1949, 795 pages.

Ancona, Mario. "The Dukays of Hungary," *San Francisco Chronicle This World*, February 6, 1949, p. 13 col. 5.

Bennett, Virginia. "Books," *Commonweal*, February 11, 1949, p. 454 cols. 1-2.

"Books: Girls in Goulash," *Time*, January 24, 1949, p. 94 col. 2.

"Books Published Today," *New York Times*, January 17, 1949, p. 17 col. 4.

"Books Received: Fiction," *New York Herald Tribune Weekly Book Review*, January 16, 1949, p. 18 col. 1.

"Books Received: Selected Fiction," *Times Literary Supplement*, February 17, 1950, p. 111 col. 4.

"Briefly Noted: Fiction," *New Yorker*, January 22, 1949, p. 79 col. 1 & p. 80 col. 2.

Bullock, Florence Haxton. "Through Pleasures and Palaces: "Lost Generation" in noble Hungarian Family of Fabulous Wealth," *New York Herald Tribune Weekly Book Review*, January 16, 1949, p. 2 cols. 1-5.

"Fiction," *Booklist*, February 1, 1949, p. 194 col. 1.

"Fiction: Continental Chronicles," *Times Literary Supplement*, February 17, 1950, p. 101 cols. 1-2.

Fields, Arthur C. "Death of Hungarian Aristocracy," *Saturday Review of Literature*, January 15, 1949, p. 17 cols. 1-3 - p. 18 cols. 1-2.

Hutchens, John K. "John K. Hutchens Reports On an Author," *New York Herald Tribune Book Review*, May 10, 1953, p. 2 cols. 1-4.

"On the Books," *New York Herald Tribune Weekly Book Review*, January 30, 1949, p. 10 col. 1.

Kirkus Reviews, November 1, 1948, p. 578.

Kuehnelt-Leddihn, Erik von. "The Dukays A Not So Literary Scandal!," *Catholic World*, April 1949, p. 6 cols. 1-2 - p. 12 col. 2.

"Man of Letters," *New Yorker*, May 21, 1949, p. 26 cols. 2-3 - p. 27 col. 1.

M.W.S. "The Bell Tolls," *Christian Science Monitor*, February 4, 1949, p. 14 col. 4.

Taylor, Helene Scherff. "Fiction," *Library Journal*, December 1, 1948, p. 1744 col. 1.

Werner, Alfred. "Colossal Road Company Molnar," *New York Times Book Review*, January 16, 1949, p. 19 cols. 1-5.

Zilahy, Lajos. "Introduction To The Dukays," *Furioso*, Fall 1948, pp. 7-11.

The Angry Angel. Translated from Hungarian by Thomas L. Harsner. New York: Prentice-Hall, 1953, 375 pages.

Borsody, Lajos. "Fiction," *Library Journal*, April 15, 1953, p. 730 col. 2.

"Briefly Noted: Fiction," *New Yorker*, April 25, 1953, p. 132 col. 2.

"Fiction," *Booklist*, May 1, 1953, p. 286 cols. 1-2.

Hughes, Riley. "Books," *Catholic World*, July 1953, p. 315 col. 2.

Hutchens, John K. "John K. Hutchens Reports On an Author," *New York Herald Tribune Book Review*, May 10, 1953, p. 2 cols. 1-4.

Kirkus Reviews, February 15, 1953, p. 132.

Lee, Charles. "Prose Poem To Hungary," *New York Times Book Review*, April 26, 1953, p. 5 col. 5 & p. 35 cols. 1-2.

"New Books in Brief: Love, Luxury and Politics," *Nation*, May 2, 1953, p. 381 cols. 1-2.

Pick, Richard. "Notes," *Saturday Review of Literature*, April 25, 1953, p. 41 cols. 1-2.

Pisko, Ernest S. "Hungarian Rhapsody," *Christian Science Monitor*, April 30, 1953, p. 11 cols. 5-6.

"Recent Books: A Selection: Fiction," *Bookmark*, July 1953, p. 23.

Schell, Baroness Paul. "Letters to the Editor: Murder or Suicide?," *New York Times Book Review*, June 28, 1953, p. 22 cols. 4-5.

Sherwood, Robert E. "A Brilliant Murder Story Whose Victim Is the Freedom of a Nation," *New York Herald Tribune Book Review*, April 26, 1953, p. 1 cols. 1-4 & p. 17 cols. 2-3.

Wagenknecht, Edward. "Latest Novel by Zilahy 'Perfect Rag-Bag of a Book'," *Chicago Sunday Tribune Books*, April 26, 1953, p. 5 col. 3.

Zilahy, Lajos. "Letters To the Editor: He Says Suicide," *New York Times Book Review*, July 19, 1953, p. 21 col. 3.

Century in Scarlet. New York: McGraw-Hill, 1965, 411 pages.

Dolbier, Maurice. "Daily Book Review: A Tribute to Hungarian Patriots," *New York Herald Tribune*, February 15, 1965, p. 21 cols. 4-8.

"Fiction," *Booklist*, March 1965, p. 696 col. 2 - p. 696 col. 1.

Library Journal, March 1, 1965, p. 1147.

Lynch, William S. "The Twins Were Poles Apart," *Saturday Review*, February 20, 1965, p. 38 cols. 2-3 - p. 39 col. 1.

Walsh, Chad. "New Fiction: The broad red line," *New York Herald Tribune*, May 30, 1965, p. 14 cols. 1-2.

Yanitelli, Victor J., S. J., Ph. D. "Fiction", *Best Sellers*, p. 477 cols. 1-2 - p. 478 col. 1.

General References

- Cushing, G. F. "Zilahy, Lajos." *Cassell's Encyclopedia of World Literature*, Volume 3. (Ed. S. H. Steinberg). New York: William Morrow & Co., Inc., 1973, p. 784 col. 2.
- Czigany, Lorant. "Traditions, Traumas, and Quacks." *Oxford History of Hungarian Literature From the Earliest Times to the Present*. Oxford: Clarendon Press, 1984, pp. 375-378.
- Krado, Corvina. "Fiction 1920-1940: Middle Class Writers." *A History of Hungarian Literature*. Hungary: Kneer Printing House, 1983, p. 457.
- Nelson, Conny. "ZILAHY, Lajos." *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*, Volume 3. (Ed. Wolfgang Bernard Fleischmann). New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1971, p. 577 cols. 1-2.
- Ray, J. F. "Zilahy, Lajos." *Penguin Companion to Literature: Europe*. (Ed. Anthony Thorlby). London: Penguin Books Ltd., 1969, p. 839 col. 1.
- Remenyi, Joseph. *Hungarian Writers and Literature: Modern Novelists, Critics and Poets*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1964, *passim*.
- Seymour-Smith, Martin. "Hungarian Literature." *New Guide to Modern World Literature*. New York: Peter Bedrick Books, 1985, p. 706.
- Tezla, Albert. "Zilahy, Lajos." *Hungarian Authors: A Bibliographical Handbook*. Cambridge: Harvard University Press, 1970, pp. 634-638.
- "Zilahy, Lajos." *Twentieth Century Authors*, First Supplement. (Ed. Stanley J. Kunitz). New York: H. W. Wilson Company, 1955, p. 1121 cols. 1-2 - p. 1122 col. 1.

Miscellaneous References to Lajos Zilahy

- Czigany, Lorant. *Oxford History of Hungarian Literature From the Earliest Times to the Present*. Oxford: Clarendon Press, 1984, pp. 265; 518, 519.
- Demaitre, Ann. "Hungarian Literature." *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*, Volume 2. (Ed. Wolfgang Bernard Fleischmann). New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1969, 1977, p. 125 col. 1.
- Hegedus, Adam De. "Hungarian Literature." *Hungarian Background*. London: Hamish Hamilton, 1937, p. 153.
- "Hungarian Literature." *Encyclopedia Britannica*. Chicago & London: Encyclopedia Britannica, Inc., 1970, p. 857 col. 1.
- World Literature Since 1945*. (Ed. Ivar Ivask & Gero von Wilpert). New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1973, p. 359.
- Hutchens, John K. "On the Books," *New York Herald Tribune Weekly Book Review*, January 30, 1949, p. 10 col. 1.
- Ignotus, Paul. "In a Literary Melting-Pot." *Hungary*. London: Ernest Benn Ltd., 1972, p. 175.
- Koving, Bennett. "The Years of Impotence: Popular Front, Hungarian Front, 1932-1944." *Communism in Hungary from Kun to Kadar*. Standord: Hoover Institution Press, 1979, p. 124.

Miscellaneous Articles About Lajos Zilahy

"Man of Letters," *New Yorker*, May 21, 1949, p. 26 cols. 2-3 - p. 27 col. 1.

"The Theatre: Firebirds And Glowworms," *New Yorker*, December 3, 1932, p. 36 cols. 1-2.

Obituaries

"Lajos Zilahy Dead: Writer of Novels, 83," *New York Times*, December 3, 1974, p. 44 col. 4.

"ZILAHY, Lajos." *Obituaries on File*. New York: Facts on File, Inc., 1979, p. 654 col. 2.

"ZILAHY, Lajos 1891(?)—1974." *Contemporary Authors*, Volumes 53—56. (Ed. Clare D. Kinsman). Detroit: Gale Research Company, 1975, p. 596 col. 2.

Cathe Giffuni

REVIEWS

International Calvinism 1541–1715.

Edited by Menna Prestwich
(Oxford, Clarendon Press, 1985. 403 pp.)

International Calvinism is a collection of essays put together by fourteen scholars from various countries on the subject of Calvinism. According to the Oxford-based editor Menna Prestwich its main purpose is "to consider how it affected, and was affected by, the very different societies in which it took root". This is a theme of great complexity, for in England alone Calvinism played a widely varying role within and outside the Church of England from the time of Edward VI to the Hanoverian succession. The collection of these essays is particularly useful as a scholarly store of information on the local varieties and variants of the "Helvetian creed", i.e. Calvinism.

Essays dealing with Jean Calvin's work and 16th century Geneva are by the late Professor Richard Stauffer of the Sorbonne and the Oxford historian Gillian Lewis. Professor Stauffer makes two points of particular interest: first, that Calvin did not want to abolish episcopal government of the Church in other countries (p. 26) and second, that "predestination does not, contrary to the claims of numerous theologians, constitute the central doctrine of Calvinist thought" (p. 34). Gillian Lewis's essay spans a period of over sixty years in Geneva; she concludes that "the heyday of Calvinist Geneva had been brief. . . from around 1557 to around 1587" (p. 41). Discussing Beza's tenure as "Moderator" after Calvin's death she points out that Beza, while strict and inflexible on matters of church-government was in fact generous, almost "ireneic" in his attitude to the other reformed religions. After Beza's death Geneva became, by and large, a provincial place.

Altogether four essays deal with various aspects of French Calvinism and the Huguenots and some of them, for example those by Menna Prestwich and Myriam Yardeni, overlap on several issues. A considerable amount of argument is devoted to the consequences of the Edict of Nantes – Ms. Prestwich believes that it "introduced a dualism into France" which was untenable on a long-term basis. As to the revocation of the Edict in 1685, Elisabeth Labrousse's explanation about its causes is not quite sufficient. Did Louis XIV really feel that "religious pluralism spelt anarchy and sedition" even though the great majority of French Huguenots were outdoing their fellow-citizens in submissiveness to the King's political will? Several authors call the Revocation "an appalling political mistake" and when we look at the substantial cultural and economic contribution of the Huguenot refugees (according to Philippe Joutard they numbered more than 200 000 people) to other countries it is easy to recognize the extent of the self-inflicted damage. Not only Dutch universities and Prussian industry, but also the English military and the colony of South Carolina benefited from the influx of French refugees.

The two most interesting essays in *International Calvinism* are none the less, Alastair Duke's piece "The Ambivalent Face of Calvinism in the Netherlands" and R. J. W. Evans's essay on Calvinism in East Central Europe. In view of the fact that in the 17th century the Low Countries were looked upon as bastions of Calvinism, it is amazing to learn what difficulties the reformed faith had to encounter in the Netherlands. One reason for this was Dutch church-order, that is the emphasis on the consistory. Indeed, "the Reformed Church never became the church of all, or even a majority of Dutchmen" concludes Duke (p. 132). Robert Evans is an Oxford historian with extensive knowledge of Austro-Hungarian history, and his essay covers developments in Poland, Bohemia and Hungary. His treatment of Polish Calvinism is somewhat sketchy; for instance without mentioning the Swedish war

of 1657–1660 and its consequences one cannot have a full picture as regards to the decline of the fortunes of Protestantism in Poland and Lithuania. Evans is much better on Bohemia and Hungary; as to the latter he rightly points out that the first Hungarian “Calvinists” were as much influenced by Melancthon and Bullinger as by Calvin himself; he also stresses the role of the Hungarian nobility and the Princes of Transylvania in the survival of the two reformed churches. In the case of Transylvania I missed the name of John Sigismund the tolerant “Arian” Prince under whose rule the four main religions (Catholic, Calvinist, Lutheran, Unitarian) were “accepted” by the Diet. Although Evans’s discussion of the Hungarian Puritans is well-informed and even-handed, they could have hardly objected against the populace’s fondness for the *csárdás* (p. 187) which was invented only in the 19th century. His study is completed by a detailed bibliography on the subject covering publications in English as well as other languages.

University of Cambridge

George Gömöri

Society in Change

Edited by S. B. Vardy and A. H. Vardy

(East European Monographs, Boulder,
Distributed by Columbia University Press,
1983, 680+xii pp.)

This collection of essays constitutes a very worthy tribute to a historian who has done much for Hungarian studies in the West. Béla Király is perhaps best known to anglophone readers as the author of two invaluable books on Hungarian history (*Hungary in the Late Eighteenth Century: The Decline of Enlightened Despotism*, New York 1969, and *Ferenc Deák*, Boston 1975) and as the editor of two major series of monographs: “Brooklyn College Studies in Society and Change” and “War and Society in East Central Europe”. The present collection of essays testifies not only to Professor Király’s considerable influence upon Hungarian historiography in the United States, but also to the esteem in which he is held by his fellow scholars.

The grounds for this esteem are made quite clear by the opening section of *Society in Change* which consists of a laudatory, but balanced and informative, biographical essay by S. B. Vardy, followed by an impressive and very useful bibliography listing seventy four items. The second section of the volume, “Sieges, Wars, Military Theories and Military Alliances” contains nine papers on one of Béla Király’s key areas of specialization, military history. Of particular interest here are Joseph Held’s discussion of “controversial issues” surrounding the defense of Nándorfehérvár/Belgrade in 1456 (pp. 25–37), Zoltán Kramár’s paper on “Command Problems” in the *Honvéd* Army during the 1848–49 War of Independence (pp. 75–88) and Gábor Vermes’s “Hungary and the Common Army in the Austro–Hungarian Monarchy” (pp. 89–101). Kramár sets out to challenge the notion that Kossuth’s failure “to get a proper grip on the *Honvéd* Army” was “due to the lack of revolutionary consciousness” of the officer corps, or “to the inflated pride and near pathological ambitions of certain high commanders” (p. 76). Inevitably he has to face the rather thorny problem of evaluating the role of Görgey, whom he treats with considerable sympathy, while describing Kossuth’s command style as “incompatible” with the unique characteristics of the army he sought to command. Vermes’s well-structured and engaging presentation of conflicting attitudes to the Monarchy’s common army makes excellent use of quotation (from Deák to Jászi) to illustrate several very different approaches to Hungary’s wider role and position in Central Europe in the second half of the nineteenth century.

Part three of *Society in Change* is entitled "Ethnicity, Immigration and Domestic Politics in America" (pp. 153–170). The opening essay, "The New Anti-Semanticism: Ethnicity and Nationalism" by Louis Snyder, attempts to retrieve and clarify the original meaning of the key terms of its title. "Much difficulty", Snyder argues "has been caused by the application of the term 'ethnic' and its variants to the field of nationalism" (p. 163), while the "original definition of 'ethnic' refers specifically to physical and mental traits in races or groups of races" (p. 166). While Snyder is clearly right to insist on differentiating between the racial and the national, his repeated references to Socrates (as a "semanticist" *par excellence*), make one wonder why he has only pursued his definition of "ethnic" as far back as *Webster's International Dictionary* (p. 157). For Socrates, after all, *athnos* (ἔθνος) would have meant "nation" and not race.

Snyder is followed by Mario D. Fenyő on "Haraszty: a Hungarian Pioneer in the American West" (pp. 169–87). While this paper makes some interesting points about nineteenth century America in the eyes of a Hungarian immigrant, some of Fenyő's comments about Hungary during the same period are more questionable. Count Széchenyi István, for example, who closes his first book to provoke unprecedented nationwide interest in political debate and social reform (*Hitel*, 1830) with an attack on his fellow patriots for their nostalgic preoccupation with the national past and lack of belief in the future, was hardly "the most conservative member of the Reform Generation" (pp. 174–5). Two further discussions of Hungarians in America are also included in this section: S. B. Vardy's "The Great Economic Migration from Hungary: 1880–1920" (pp. 189–216) and Ivan Sanders on "America through Hungarian Eyes: Images and Impressions of American Civilization as Reflected in Recent Hungarian Writings on the United States" (pp. 231–49). Vardy's highly informative and well-documented paper discusses the national and social composition of the Hungarian immigrants, the causes of their emigration and the character of their settlements in the United States. Addressing the question of national composition, Vardy concludes that of the 1.7 million "Hungarian citizens" who emigrated to the United States between 1849 and 1914 only "around 65 000" were "Magyars" (p. 196). Ivan Sanders provides a very readable introduction to recent writings by Hungarian visitors to the United States while making some searching remarks about national "complexes" and preconceptions. His claim that Hungarians can now read "all the major and sometimes not so major recent American novels and plays in translation" (p. 244) is, however, a considerable exaggeration. The novels of Thomas Pynchon and Robert Coover are, for example, only the most obvious exceptions that spring to mind.

The fourth section of *Society in Change* looks at "Central European and Balkan Social and Political Developments" (pp. 273–367). Imre Boba sets out to "investigate the place and significance" of "The Seven Hungarian Counties in Medieval Transylvania" (pp. 273–89) and challenges the way in which "recent historiography has emphasized the trends toward separatism and regionalism" in the area. János M. Bak's "Delinquent Lords and Forsaken Serfs: Thoughts on War and Society during the Crisis of Feudalism" (pp. 291–304) compares this "crisis" in Western and East Central Europe. Bak pays particular attention to the case of the Hungarian peasant uprising of 1514, which he sees as a "most mature expression of the conflict between unprotected *laboratores* and inactive *bellatores*" (p. 299) and highly representative of "the crisis of 'military' legitimation of noble rule" in East Central Europe. Istvan Deak offers a very thought-provoking short history of Budapest – "Budapest: A Dominant Capital in a Dominated Country" (pp. 315–26) – centred around a discussion of whether the capital has represented a progressive or oppressive force in Hungarian history. Addressing his own rather tendentious formulation of a debate between "urban intellectuals" who "tend to see the city as an agency for civilization and progress in a rather crude, primitive and slow-moving country" and traditionalists and populists who "tend to argue that Budapest has corrupted and exploited the countryside, and has often decisively influenced national politics", Deak proceeds to present a case of qualified support for the former position. This paper is followed by Tamás Aczél's "God's Vineyard: Excerpts from a Political Autobiography" (pp. 327–47), a candid description of the author's "years of innocence" which culminated, at around the time of the Rajk trial in 1949, in a "tragicomic" blindness that „appeared to me the only way of seeing" (p. 337). The closing essay in this section is

Michael Sozan's "Peasants in Two Political Systems: An Austrian and a Hungarian Village Compared" (pp. 349-67). The two villages chosen are Alsóór (Unterwart) in Eastern Austria and Táp in Western Hungary. As the former "had been part of Hungary from the ninth to the early twentieth century", Sozan argues that he is actually considering "two Hungarian villages on either side" of the political border (p. 350).

The fifth and longest section of the volume is devoted to "Central European and Balkan Cultural Developments" (pp. 371-520). It opens with L. S. Domonkos on "The Problems of Hungarian University Foundations in the Middle Ages" (pp. 371-90). Working from very limited source materials Domonkos nevertheless succeeds in reconstructing many of the key circumstances surrounding both the foundation and rapid decline of the universities of Pécs, Óbuda and Pozsony (Bratislava) in the fourteenth and fifteenth centuries. His paper is followed by Thomas Szendrey's "Hungarian Historiography and European Currents of Thought from Late Baroque to Early Romanticism 1760-1830" (pp. 391-411) which offers a useful introduction to the work of several eighteenth and early nineteenth century Hungarian historians (concentrating, understandably, on the work of Katona and Pray), but does not provide the wider intellectual context suggested in its title. While much biographical and bibliographical information is imparted clearly and economically, some of Szendrey's more general arguments are rather questionable. His claim, for example, that "the Reform Era (1825-1848) in Hungarian history served as the transition between an imperfectly assimilated Enlightenment heritage and a fully developed National Romanticism" (p. 406) is, at best, misleading if one considers the historiography of the likes of István Horvát and the literature of the *Auróra* circle in the 1820s and 30s. Hungarian attitudes to the national past are also the subject of Peter F. Sugar's paper on "The Evaluation of Leopold II in Hungarian Historiography" (pp. 435-47). Sugar considers six Hungarian accounts (Fraknói, Marczali, Acsády, Szekfű, Varga and Benda) and attempts to establish "what if any biases the selected authors displayed and to what extent these can be explained by the political circumstances that prevailed in Hungary when they wrote their works" (p. 436). Sugar's own attitude to Leopold II seems most consistent with that of the contemporary Hungarian historian, Kálmán Benda who portrays the emperor as (in Sugar's words) "a very capable ruler, a good diplomat, a clever, although often cunning politician and first and foremost a Habsburg" (p. 446). Sugar's case for Leopold II as a representative of enlightened absolutism ("his absolutism was, nevertheless, enlightened", he quotes approvingly from Benda, p. 441), is perhaps more controversial. In considering the question of continuity and discontinuity with Joseph II, Sugar does not mention that the reigns of Maria Theresa's two sons were divided by the French Revolution, which would not only seal the fate of their sister, Marie Antoinette, but also constituted a major crisis of conscience for the agents of Enlightenment in Europe.

The next two papers in this section consider aspects of the relationship between history and literature. Agnes Huszar Vardy's "The Turks and the Ottoman Civilization in Jókai's Historical Novels and Short Stories" (pp. 449-69) offers a critical account of Jókai's role in perpetuating and popularizing a (nationally) partisan misrepresentation of Turkish history, mitigated only by an equally questionable idealization of a number of his "positive" Turkish heroes. If her conclusion - that, Jókai's works should "be viewed as fiction" and not be seen to "present a reliable portrait of the past" (p. 464) - is indisputable, it is surely no less self-evident. In a paper entitled "The Hungarian Poet's Task: The Historic and Historical Mission of Hungarian Poetry Through Five Centuries" (pp. 471-87) Louis J. Elteto makes extensive and apposite use of quotation to present Hungarian literature from Bálint Balassi to László Benjámín as a *litterature engagée*. Not everyone will accept Elteto's inclusion of pre-eighteenth century Hungarian poetry in his projected tradition of commitment (it is, after all, hard to see Balassi as "engagé in the modern sense", p. 474) and it may be misleading to represent the relatively independent achievements of sixteenth century Hungarian verse as products of a coherently "national literature".

The sixth section of *Society in Change* focuses on "Inter-Nationality Relations in the Danube Valley" (pp. 523-671). The opening essay, Stephen Borsody's "Hungary in the Habsburg Monarchy: From Independence Struggle to Hegemony" (pp. 523-38) is based around a series of "assumed" and

actual German–Hungarian alliances, from “Palaczky’s fondness for dating these alliances back to the fall of the Great Moravian Empire” (p. 525), through the “climax of a centuries old Hungarian struggle against German power” in 1848–49 (p. 532) to the end of “the short period of hegemony” the Hungarians had shared with the Germans until 1918. While most of Borsody’s account is lucidly argued and clearly illustrated, a tendency to conflate the terms “German” and “Austrian” (“fighting against Austria had always meant fighting Germans”, p. 532; “interest in a Hungarian alliance with Germany against Austria was rekindled when Bismarck seized the helm of Prussian politics” p. 533) does at times prove problematic. After all, one year before the *Ausgleich* of 1867 – the “formal beginning” of a “period of German–Hungarian hegemony in Central Europe” (p. 535) – Klapka’s legion had been making preparations in Prussia for the liberation of Hungary from the Habsburgs. Borsody is followed by N. F. Dreisziger on “Central European Federalism in the Thought of Oscar Jászi and his Successors” (pp. 539–56). A sound representation of Jászi’s federalism prior to 1945 is followed by a discussion of his less well-known reassessment of “his attitudes towards the nations of East Central Europe” (p. 546) and by a consideration of his influence on subsequent “federalist” Hungarian intellectuals in the United States.

The other two papers in section VI discuss the culture and conditions of national minorities in East Central Europe. Andrew Ludanyi’s persuasively written and copiously documented “Socialist Patriotism and National Minorities: A Comparison of Yugoslav and Romanian Theory and Practice” (pp. 557–83) concentrates on the regions of Transylvania and the Vojvodina. He is followed by Károly Nagy whose “Patterns of Minority Life: Recent Hungarian Literary Reports in Romania” (pp. 585–95) offers a brief but instructive introduction to Hungarian sociographical prose in and about Transylvania.

The final section of *Society in Change* carries the title “Inter-State Relations in Central and East Europe” (pp. 599–671). The first two papers present an interesting contrast between the attitudes of two major Hungarian statesmen, Counts Gyula Andrassy (the elder) and Mihály Károlyi, to Russo–Hungarian relations. János Decsy offers a short and positive account of “Andrassy’s views on Austria–Hungary’s Foreign Policy toward Russia” (pp. 599–612) while Peter Pastor provides an engaging and fairly comprehensive survey of Károlyi’s less cautious approach to both Czarist Russia and the Soviet Union in “Mihály Károlyi and his Views on Hungarian–Russian ties” (pp. 613–21) which, rather surprisingly, makes no mention of the more guarded position Károlyi develops toward the end of his *Faith without Illusions* (1957). The closing essay of *Society in Change* is also the longest in the volume. György Ránki’s “Hitler and the Statesmen of East Central Europe’ 1939–1945” is a fascinating study of Nazi Germany’s opportunism concerning the region’s rulers based upon Hitler’s own comments quoted primarily from Andreas Hillgruber, *Staatsmänner und Diplomaten bei Hitler* (Frankfurt, 1970).

The impressive range of scholarly interests and approaches represented in *Society in Change* bears eloquent testimony to the scope and influence of Béla Király’s work. The inclusion of several papers on themes less immediately related to East Central Europe – from a discussion of Clausewitz as a “Forerunner of Mathematical Praxeology” to an essay on Roosevelt and “Rainbow 5” – provide further evidence of Király’s reputation outside of his own immediate field. The quality of much of the scholarship presented in this volume, combined with the editor’s excellent organization and presentation of their wide-ranging material, also make *Society in Change* a most welcome contribution to Hungarian studies in the English speaking world.

University of London
School of Slavonic and
East European Studies

R. L. Aczel

Kirkconnell, Watson

The Hungarian Helicon

(Alberta, Acadia University Press, 1985, 763+xxxix pp.)

The Hungarian Helicon is the most extensive anthology of Hungarian poetry ever to have appeared in English translation. Containing over five hundred examples of the work of 172 poets (including two complete epics) the volume is even more comprehensive than William Loew's similarly ambitious, but little known, *Magyar Poetry*, the second, expanded edition of which (New York, 1908) ran to 510 Pages. Like Loew, Watson Kirkconnell devoted the best part of fifty years to the translation of Hungarian poetry. Sadly, neither translator saw the complete publication of his efforts in his own lifetime. According to Árpád Pásztor's preface to the posthumously published *Modern Hungarian Poetry* (Budapest, 1926), Loew was "working on a new collective edition" when he died in 1922. While Kirkconnell's "Prologue" to *The Hungarian Helicon*, although undated, was presumably written in the early 1970s (the author describes himself as "pushing 78"), the volume was only published in 1985, as "A Tribute to the Millennial Anniversary of the Birth of Saint Stephen A. D. 977". The sad irony is, of course, that 1977 was also the year of Kirkconnell's death.

Kirkconnell's "Prologue" is preceded by a brief biographical foreword by J. R. C. Perkin, the President and Vice Chancellor of Acadia University (a position also held by Kirkconnell between 1948 and 1964), and followed by the translator's own short introduction to the history of Hungarian literature. This introduction is both less detailed and less perceptive than that of Kirkconnell's first anthology of Hungarian verse, *The Magyar Muse*, published in Winnipeg in 1933. It is also – and especially in its consideration of Hungarian literature after 1945 – more overtly political. Kirkconnell does not attempt to conceal this ("The bias of our politics, in all parties, is still so absolute as to distort our judgements", xxviii), and closes his introduction with a quotation from an unattractively irredentist "credo" (xxix).

The translations are divided into three sections – Epic Poetry, Lyric Poetry and Poets of the Emigration. The first section (pp. 1–189) opens with extracts from Janus Pannonius's *Panegyricus ad Marcellum* and closes with extracts from Petőfi's "Sir John" (*János Vitéz*). There are also short passages from works by Anonymus, Stephanus Parmenius Budaëus, Zrínyi, Gyöngyösi, Csokonai and Vörösmarty, most of which are less than a page in length and form the opening lines of the work in question. Two epic poems by János Arany – *Toldi* and *Buda halála* – are, however, translated in full. Kirkconnell's *Toldi*, which first appeared in two consecutive numbers of *The Canadian-American Review of Hungarian Studies* (Vol. IV, No. 2 and Vol. V, No. 1), although superior to Loew's version – the only other complete translation in English – is somewhat uneven. Rare moments of truly inspired translation are separated by long stanzas of awkward inversions, mixed registers and lexical anachronisms. Kirkconnell's pioneering translation of *Buda halála*, which was published separately with a very useful introduction and footnotes in Cleveland in 1936, is on the whole a more homogenous and accomplished work. While both of these translations – along with Kirkconnell's versions of Zrínyi, Gyöngyösi and Csokonai – systematically, and perhaps understandably, reduce the original metres to iambic pentameters, Kirkconnell's translation of the opening lines of Vörösmarty's *Zalán futása* is metrically far more ambitious. Here, drawing upon his sound and practical knowledge of classical prosody, Kirkconnell uses dactylic hexameters to considerable effect:

Where is our glory of old? Is it lost in the night and its shadows?
Centuries pass; and beneath you, the ominous depths of the darkness
Loom as you wander. Above you dense clouds and Forgetfulness' figure
Float in ungarlanded sorrow, the image of glory forgotten.

The second and longest part of the book consists of translations of Hungarian lyric poetry from the thirteenth century to the present day (pp. 190–683). Here the selection of poets and texts often seems somewhat idiosyncratic. While it is interesting for example, to see the relatively little known Krisztina Újfalvi represented among Kirkconnell's admirably comprehensive selection of late eighteenth century poets (which includes Orczy, Gvadányi, Baróti Szabó, Rájnics, Bessenyei, Révai, Péczeli, Virág, Ányos, Kazinczy, Batsányi, Szentjóni Szabó and Csokonai) it is hard to understand the complete absence of Gábor Dayka, one of the two or three most accomplished "sentimentalist" poets of the period. Similarly questionable is the omission of Jenő Komjáthy from the even more generous representation of Hungarian poetry between 1867 and 1900. Both the detailed coverage of this period and the omission of Komjáthy are all the more surprising when one considers that, in his introduction to *The Magyar Muse*, Kirkconnell had claimed that "the last four decades of the nineteenth century were not notable" in poetry (p. 23) with the exception of, among others, Komjáthy, who is listed among a group of poets "whose work . . . often attained a notable standard of excellence".

Twentieth century Hungarian poetry is, on the whole, more evenly (or at least conventionally) represented in *The Hungarian Helicon*, even though the selection inevitably grows more debatable as the volume approaches the present day. The real problem with Kirkconnell's twentieth century translations, however, is that they very often read too much like (late) nineteenth century verse. Thus Gyula and Ferenc Juhász are made to sound equally Victorian, while Babits, whose first volume of poetry was no less radical and experimental than Ady's *Új versek*, sounds even more archaic than the ailing poetic rhetoric he set out to renew: "Perchance (I dream) she means in jewell'd state/ Her treasure'd virgin beauty to unfurl/ When I, hereafter, come to be her mate." (The Tomb of Hegesó, p. 535). Even the stark simplicity of Attila József's *Tiszta szívvel* (Whose title is modified and mollified to *With Virtuous Heart*) is "poeticized" into a style of forced and awkward elevation as the straightforward lines "Háromnapja nem eszek/ se sokat, se keveset" are rendered: "For three long days I haven't eaten,/ no crumb I've had from slices wheaten" (p. 632). Kirkconnell's anachronistic tendency to refashion a wide range of poetic styles into a somewhat stilted, pseudo-Victorian "poetese", is not, however, only characteristic of his translations of modern verse. The same poetic preconceptions and rhetorical strategies also seem to inform the earlier parts of the anthology, and there is little sense of development or variation from one poet – or even period – to the next.

Kirkconnell is understandably at his best when translating those poets whose conception of their craft comes closest to his own. Some of Hungary's more minor *fin de siècle* poets are handled with considerable insight and sympathy. His version of Mihály Szabolcska's "In the Grand Café, Paris" (pp. 469–470), for example, quite effectively, if somewhat freely, reproduces the tone and sentiments of the original poem. When dealing with the more sentimental and nostalgic products of late nineteenth century Hungarian verse, Kirkconnell's tendency to ornament, embellish and elevate seems less overtly anomalous and anachronistic. The sense of anomaly and anachronism quickly returns, however, when the anthology fails to register the rhetorical and stylistic challenge presented to the poetry of the *fin de siècle* by the following generation, and Ady himself sounds more like a Pósa or Váradi than a singer of "new songs for new times": "And I have sold thee, O my prince of God, For life I'd loved, Life more than thee ador'd" (p. 499).

Similar criticisms could also be levelled at the third section of *The Hungarian Helicon*, Poets of the Emigration, but here the key problem (recognised by Kirkconnell himself) seems to be one of selection and proportion. The "Prologue" tells us that the inclusion of "nearly two-score" emigré poets had been "subject to rather strenuous debate" (ix), and although much of the poetry translated certainly deserves a place in an anthology of this kind, the devotion of nearly twice as much space to emigré poetry as that afforded to verse written inside Hungary since 1945 does seem somewhat disproportionate. After all, at least *some* of the following post-war poets should surely have been represented in *The Hungarian Helicon*: László Kálnoky, Mihály Váci, László Nagy, István Simon, Sándor Csóóri, Ottó Orbán and Dezső Tandori.

The anthology closes with biographical notes on all the poets translated (with the inexplicable exception of Árpád Farkas, Simon Kemény, Bertalan Szemere and János Vajda) followed by an index

of poets, which incidentally employs a different alphabetical sequence. Like the rest of the book, the notes are plagued by colossal printing errors. The biographies of Károly and Sándor Kisfaludy, for example, suddenly merge as we are told that the younger brother "inaugurated the popular use of the ballad, but was in 1772 at Sümeg, died there in 1844" (p. 749). The anthology does contain a loose-leaf list of *errata*, but the seventeen corrections it offers represent only the tip of the iceberg. Although the attribution of the Hungarian national anthem (Kölcsey's "Hymnus") to Károly Kisfaludy is fortunately amended, countless other errors and "oddities" have passed unnoticed. The result can be both perplexing and misleading, as it is in the case of the extra sixteen lines added to Babits's "Nocturnal Question" (Esti kérdés, p. 539).

Librarians and bibliographers are advised to check the *errata* – if it has not slipped from the book by the time it reaches them – as the final correction is to the "Hard over and Title page (i)": for „Hungarian Helicon" read "The Hungarian Helicon".

In his "Prologue" Kirkconnell states his aims as a translator as follows: "to come as close as possible to the meaning and metre of the original" and "to produce English verse that is acceptable (as English) in prosody and idiom" (x). It is significant that Kirkconnell does not add terms like style, diction, tone or register to "meaning and metre", and this should perhaps be born in mind in any evaluation of his translations. To produce more than seven hundred pages of prosodically competent (and, for the most part, rhyming) verse, while also doing full justice to the "sense" of the poems translated, is undoubtedly a major achievement. If Kirkconnell's translations fail to represent the aesthetic (as opposed to the strictly semantic) interest of his chosen texts, they will none the less provide an invaluable service as parallel texts for the anglophone student of Hungarian literature who is not yet able to read the original poems without assistance. Translations, furthermore, unlike the works of art they represent, are never finished entities: they can always be developed and improved. There are clearly many lessons (both positive and negative) to be learnt from *The Hungarian Helicon*, and Watson Kirkconnell's protracted labour of love will certainly do much to assist and inspire translators of Hungarian poetry in the future.

University of London
School of Slavonic and
East European Studies

R. L. Aczel

Erdély története

(felelős szerkesztő: Köpeczi Béla)
(Akadémiai Kiadó, 1986.)

Liest man die dreibändige ungarischsprachige *Geschichte Siebenbürgens (Erdély története)*, so steht außer Zweifel, daß die Kapitel über das neunzehnte Jahrhundert zu den besten des Werkes gehören. Die zwei Verfasser, Univ. Dozent *Ambrus Miskolczy*, Leiter des Lehrstuhls für rumänische Philologie an der Budapester Universität, und *Zoltán Szász*, Vizedirektor des Instituts für Geschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, sind hauptberuflich Forscher der Geschichte Siebenbürgens, ihre früheren Publikationen befassen sich fast ausschließlich mit dieser Problematik. Glücklicherweise haben diese beiden Wissenschaftler der mittleren Generation ihre Tätigkeit der Vergangenheit Siebenbürgens gewidmet. Darum sind diese Kapitel besonders gut gelungen. Ich meine, die ungarische Geschichtswissenschaft von heute sollte dafür Sorge tragen, daß ein ganzer Stab von Historikern eingesetzt wird, der sich mit der Erforschung der Geschichte Siebenbürgens von der Urzeit bis zur Gegenwart beschäftigt. Die zahlenmäßig reichen Publikationen aus Ungarn und aus allen anderen Ländern reichen als solche nicht aus, um eine recht gute zusammenfassende Darstellung zu ermöglichen (einige Kapitel dieser Synthese zeugen davon).

Wenden wir uns dieser wirklich imponierenden Darstellung des neunzehnten Jahrhunderts zu. Zuerst – und an dieser Stelle beginnt *Miskolczy* seine Ausführungen – lesen wir über die Gesellschaft,

dann über die Wirtschaft sowie die Politik um 1830, sodann über die Ereignisse der Revolutionsjahre 1848–1849. Szász setzt mit seinen Betrachtungen bei der Mitte des Jahrhunderts ein, dann fährt er mit Überlegungen zur Gesellschaft und Wirtschaft fort und endlich kehrt er wieder zu den politischen Ereignissen, zuletzt zu den Revolutionsjahren 1918–1919, zurück. Eine gut erdachte Struktur für eine synthetische Arbeit. Was fehlt, ist die kulturhistorische Darstellung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Statt dieses so nötigen Kapitels finden wir nur hier und da verstreut Daten über die kulturellen Leistungen der siebenbürgischen Nationalitäten.

Was war die zentrale Tendenz der siebenbürgischen Geschichte dieser Periode? Es steht außer Zweifel, daß auch hier die *bürgerliche Umgestaltung*, oder anders formuliert, die *Modernisierung* die historische Herausforderung darstellte. Die Verfasser formulieren es zwar nicht allzu scharf, aber sie lassen uns nicht im Unklaren darüber, daß *Siebenbürgen aus eigener Kraft nicht zur Modernisierung fähig war*. Es stellte ein *rotten borough* des Feudalismus mit Krisenerscheinungen dar, wo die Keime einer modernen Entwicklung lediglich in Samen angelegt waren. Die alte Gesellschaft ging zu Grunde, es entstand aber daneben keine moderne. Diese Erscheinung ist um so interessanter, da es in Siebenbürgen – im Vergleich zu Osteuropa – relativ viele Städte gab, eine alte Handelsbourgeoisie existierte, traditionelle Handelskontakte vorhanden waren und in der frühen Neuzeit das Land relativ entwickelt war. Trotz dieser vergleichsweise günstigen Ausgangsposition war Siebenbürgen Anfang des 19. Jahrhunderts in einer chronischen Krise, sowohl wirtschaftlich als auch gesellschaftlich. Solche zurückgebliebenen Gegenden gab es in Hülle und Fülle in Europa, fast alle Länder hatten eigene Gebiete, welche sprachlich und historisch dieselbe Bevölkerung hatten wie die zentralen, gut entwickelten Territorien, welche sich aber dennoch aus eigener Kraft nie aus ihrer Rückständigkeit befreien konnten (Südtalien, Bretagne, Schottland, Ostpreußen etc.). Sie waren auf die Hilfe des eigenen Zentrums angewiesen. Im Falle Siebenbürgens konnte es auch nicht anders sein. Da Siebenbürgen damals mit Ungarn bzw. mit dem Habsburgerreich verbunden war, und diese Gebiete selbstverständlich viel entwickelter waren als die rumänischen Fürstentümer, war die optimale Lösung, das Großfürstentum Siebenbürgen mit Ungarn enger zu vereinen. Die Verfasser bejahen also die *Union* als optimale Lösung für das Land im 19. Jahrhundert (sie vertuschen selbstverständlich nicht, daß die absolute Mehrheit der Bevölkerung damals rumänisch sprach).

Vielleicht hätte man dabei besser betonen können, daß ein politisch und wirtschaftlich unabhängiges Siebenbürgen nicht nur außenpolitisch, sondern sowohl gesellschaftlich als auch wirtschaftlich unvorstellbar war. (Damals gab es wirklich keine politische Konzeption für ein unabhängiges Siebenbürgen, später entstanden aber gewisse Illusionen, so ist also eine solche explizite Feststellung durchaus nötig.) Was global über dieses Land relativ leicht zu konstatieren ist, läßt sich konkret nicht einfach interpretieren. War die Multinationalität des Landes ein Vorteil oder ein Nachteil? Ungarische Verfasser neigen dazu, im Zusammenleben einen Vorteil, nämlich die Beweglichkeit der Kulturen zu sehen. Aber die eigene Sprache, die eigene Kultur isolierten die nationalen Gruppen auch, sie erschwerten die Migration. Die segmentierte Gesellschaft war für die Bevölkerung keine archaische Erscheinung, sondern eine Selbstverständlichkeit, auch für die Zukunft. Hier fehlt besonders eine synthetische Kulturgeschichte. Sie würde beweisen, daß bei allen Nationalitäten kulturkritische Ideologien zustande gekommen sind, die die eigene Nationalität durch die moderne Entwicklung gefährdet sahen (die letztere hülfe nämlich den anderen, nicht aber der eigenen Nationalität, so wurde argumentiert). Die Sprache bildete auch für die Unterschichten eine Barriere, sie bremste die Migration, hinderte das Verlassen traditioneller Wohngebiete. Die Multinationalität hatte also ihre Nachteile.

Es war eine Folge der Rückständigkeit, des Fehlens eigener Entwicklungsmöglichkeiten, daß das Land außenpolitisch ausgeliefert war. All dies war teils auch eine Folge der Größe: Siebenbürgen als Provinz des Habsburgerreiches war zwar ziemlich groß, aber als selbständiger Staat wäre es damals durchaus unvorstellbar gewesen. Das Schicksal Siebenbürgens war anfangs von Wien, später von Budapest abhängig. Die Aufgabe des Historikers ist in solchen Fällen gar nicht leicht. Hatte Siebenbürgen im 19. Jahrhundert überhaupt eine eigene, autochtone Geschichte? Muß man nicht etwa eher eine Geschichte der ganzen Monarchie schreiben, um alle Siebenbürgen betreffenden

Entscheidungen verständlicher darstellen zu können, sobald ein Historiker die Bedeutung der äußeren Einflüsse betont? Die Verfasser haben dieses schwierige Lavieren zwischen lokaler und zentraler Thematisierung glänzend gelöst. Bis 1867 war "Wien" (abgesehen von 1848–1849) der eigentliche Machtfaktor. Es stellt sich in der Darstellung heraus, daß die zentrale Macht weder vor noch nach 1848–1849 eine Alternative für die Zukunft des Landes herausgearbeitet hatte. (Die Bauernbefreiung war eine Folge der Union mit Ungarn von 1848, nur die Grundentlastung blieb die Aufgabe des Absolutismus.) *Wien* konnte die Krise des Landes nicht meistern, es kam nur zu einer taktischen Behandlung der Probleme, es gab kein Entwicklungsprogramm, keine Sprachregelung, überhaupt keine Konzeption. Was den Absolutismus noch schwerer belastete: er bevorzugte zwar die deutsche und die rumänische Nationalität, aber die wirklichen Versuche dieser Gruppen, das eigene Schicksal zu beeinflussen, wurden immer konsequent verhindert. Wollte man in Wien überhaupt mit Siebenbürgen etwas anfangen? Es sieht so aus, als habe Siebenbürgen für Wien nur die Funktion gehabt, Ungarn zu gefährden, als habe es also nur als Grenzgebiet, als eine Art "Kosakenland" des Habsburgerreiches weiter existieren sollen. Die Ungarn, nach 1867 durch die Union im Besitz der Macht in Siebenbürgen, wollten selbstverständlich die alte kulturelle Blütezeit des Landes wieder hervorrufen. Ihr Nationalismus brachte so für das ganze Land neue Entwicklungsmöglichkeiten. Aber die Bilanz der ungarischen Herrschaft ist gar nicht so eindeutig, nicht einmal aus ungarischer Sicht. Die ungarische Regierung, "Budapest", erkannte die Komplexität der siebenbürgischen Probleme gar nicht, sie meinte, die Union biete alles und gleiche in kurzer Zeit das Land dem Niveau Ungarns an. Budapest organisierte keine *Institutionen* für Siebenbürgen, es blieb für die Transylvanier nichts anderes übrig, als die Ausnützung des Lobbyismus, der Protektion. Aus der Darstellung fehlt leider eine Analyse der politischen Geographie. Man würde gerne über die Vertretung der Wahlbezirke im ungarischen Parlament mehr lesen. (Anfangs schickten fast alle siebenbürgischen Bezirke Abgeordnete in die Regierungspartei; später gewann die Opposition immer mehr an Einfluß, auch die Ungarn von Siebenbürgen waren mit der Regierungspolitik unzufrieden, sie fühlten sich nicht als "Sieger"! Die Pressegeschichte des Landes (teils beschrieben in: *A magyar sajtó története 2. [Die Pressegeschichte Ungarns 2.] Bp. 1985.*) präsentiert dafür ein reiches Material. Die aus Siebenbürgen stammenden Politiker haben immer eine wichtige, aber gar nicht immer positive Rolle im Zeitalter des Dualismus gespielt.

Hatte Siebenbürgen im 19. Jahrhundert überhaupt eine eigene Geschichte? Ja, es existierte eine Geschichte des Landes, so wie sie uns in diesen Kapiteln des dreibändigen Werkes vorgestellt wird: eingebettet in die Geschichte der Nachbarregionen, hervorgehoben, was autochton erscheint, und letztendlich alles in Zusammenhang mit dem Gesamtprozeß der europäischen Modernisation interpretiert. Diese Geschichte Siebenbürgens im 19. Jahrhundert ist eine Spitzenleistung der ungarischen Geschichtsschreibung. Hoffentlich wird das gesamte Werk in kurzer Zeit auch in Übersetzungen lesbar sein.

Eötvös Loránd Tudományegyetem,
Budapest

András Gergely

Erdély története

Ethnische und demographische Fragen

Siebenbürgen konnte letztendlich aus demographischen Gründen von Ungarn an Rumänien angeschlossen werden. Wäre seine ethnische Zusammensetzung eine andere gewesen, so hätte sich die Frage nach seinem Schicksal bei den Friedensverhandlungen, die dem Weltkrieg folgten, völlig anders gestellt. Die ersten beiden Bände der *Geschichte Siebenbürgens* zeigen – unter Ausnützung der durch die Quellen gebotenen Möglichkeiten – wie sich die Zusammensetzung der Bevölkerung veränderte.

Anfang des 19. Jahrhunderts, zu Beginn der Periode also, die im dritten Band behandelt wird, besaßen die Rumänen ein starkes Übergewicht, während die Ungarn und die Sachsen im Rückzug begriffen waren. Das Endergebnis der politischen Ereignisgeschichte ist wohlbekannt, der Band besorgt zum Großteil dessen Aufzeichnung und Analyse. Ich selbst möchte die Aufmerksamkeit auf einige Fragen lenken, die zum besseren Verständnis dieses Prozesses beitragen, in diesem Werk jedoch allenfalls andeutungsweise angeführt sind.

Der dritte Band beginnt mit einem Kapitel zur Demographie. Aus den veröffentlichten Angaben lassen sich weitaus mehr Schlüsse ziehen als in dem Textteil zu lesen sind. Eine detailliertere Behandlung hätten die ethnische und die konfessionelle Lage verdient. Was für demographische Angewohnheiten hatten die drei Völker? Auf was für einer Haltung beruhte zum Beispiel das Zweikindersystem der Sachsen? Diese Bräuche trugen neben der politischen Organisation und den politischen Interessenkonflikten erheblich zu den ethnischen Gegensätzen und der scharfen Abgrenzung bei. Im Laufe der Jahrhunderte überstieg wohl das rumänische Ethnikum zahlenmäßig das ungarische Ethnikum in seiner Gesamtheit. Hierbei denke ich nicht nur an Siebenbürgen, doch mußte dieser Wandel zweifelsohne in der Situation Siebenbürgens spürbar sein.

Bei dem Vergleich der ethnischen Gruppen kann man von zwei grundlegenden Gesichtspunkten ausgehen. Der eine betont das Nebeneinander- und Zusammenleben. Selbstverständlich gibt es in den gemischtnationalen Gebieten viele kulturelle Wechselwirkungen. Den Unterschieden zum trotz ließe sich sogar eine ideale Kette aufstellen, in der die Kulturen der drei Völker einen harmonischen Übergang bilden könnten. Die Realität ist indes eine völlig andere, die Verwirklichung der soeben erwähnten Vorstellung würde sie verfälschen. Die Illustrationen des II. und III. Bandes formen geradezu eine eigenständige Studie. Beispielhaft veranschaulichen sie den ethnischen Unterschied, der von dem III. Band nicht diskutiert wird; im II. Band versuchen Katalin Péter und Ágnes Várkonyi ihn auf der Grundlage ihrer knappen Quellen vorzustellen. Eine sachliche Darstellung des Zusammenlebens und ein Vergleich, der die Ähnlichkeiten sucht, wird gegenwärtig sehr stark dadurch belastet, daß die Politik ihre Glaubwürdigkeit verloren hat. Obwohl die Ungarn und die Sachsen nach 1920 verständlicherweise die verbindenden Fäden suchten, wurde diese positive Tradition zum Großteil durch die rumänische Kulturpolitik nach 1945 zerstört, welche die Hervorhebung der zuweilen unbedeutenden interethnischen kulturellen Beziehungen einseitig erzwang und auf den Nachweis des rumänischen Einflusses drang. Natürlich denke ich nicht nur an die Volkskultur, sondern an das gesamte kulturelle Leben.

Der zweite Ansatz betont die Unterschiede. In meiner Schrift stelle ich ihn in den Vordergrund, da er neben anderen historischen Gründen als einen der wichtigsten die kulturelle Fremdheit, das Anderssein und das harte mentalitätsbedingte Gegenüberstehen erklärt, der das Verhältnis der Siebenbürger Völker zueinander in der Neuzeit und häufig bis in unsere Tage charakterisierte und charakterisiert.

Dies sind sehr schwierige Fragen. Sowohl den Verfasser wie auch den Kritiker können von vielen Seiten gerechte wie ungerechte Vorwürfe treffen, sie können der Befangenheit beschichtigt werden. Mein erstes Beispiel, das an die politische Geschichte anknüpft, doch letztendlich auf die Gewohnheiten zurückzuführen ist, welche für die einzelnen ethnischen Gruppierungen bezeichnend sind, ist besonders heikel, denn es läßt sich nicht leugnen, daß sich in Kriegen oder Bürgerkriegen immer unmenschliche oder nur wenig humane Parteien gegenüberstehen. Dies betrifft Rumänen wie Ungarn in gleicher Weise. Dennoch gibt zu denken, wie abweichend sich die Zusammenstöße mit den Nachbarn in der Neuzeit bei den Ungarn gestalteten, die in ihrer Umgebung an die meisten Völker angrenzten. Während der Kriegshandlungen geschahen nur bei den Rumänen und den Serben Aktionen, im Laufe derer die wehrlose bürgerliche Bevölkerung der physischen Vernichtung ausgesetzt war. Besonders augenfällig ist das bei den Rumänen, die beginnend mit dem siebenbürgischen Bauernaufstand von 1785 bis hin zu den weniger bekannten Ereignissen im Zweiten Weltkrieg bei zahlreichen Gelegenheiten die ungarische Bevölkerung auf dem Gebiet des heutigen Rumänien massenweise ermordeten. Die Gründe dafür warten auf eine eingehende und tiefgreifende Analyse. Es ist vorstellbar, daß wir es hier auch mit der Ausstrahlung jener viele Jahrhunderte alten, starken kulturellen Grenze zu tun haben, die das östliche

und das westliche Christentum voneinander trennte und gerade zwischen den Rumänen und den Ungarn verlief. Die ähnliche historische Vergangenheit der Kroaten und ihr vergleichbares Verhältnis zu den Serben verstärkt diese Annahme. Der Verfasser, der die Ereignisse von 1848/49 beschreibt, Ambrus Miskolczy, versucht spürbar, die Grauen des Bürgerkrieges abzuschwächen und er neigt dazu, zwischen die Parteien ein Gleichheitszeichen zu setzen. Mehrere solche Orte erwähnt er nicht oder nur kaum, wo riesige Massaker mehrere hundert Opfer hatten oder wo bedeutende Kulturdenkmäler vernichtet wurden. Es ist bekannt, daß die ungarischen Aufständischen, wenn sie in österreichische Gefangenschaft gerieten, streng bestraft wurden. Demgegenüber wurden die Anführer der rumänischen Revolutionäre selbst nach 1867, nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich, nicht wegen der erwähnten blutigen Ereignisse angeklagt (z.B. Axente Sever). Ich weiß nicht, ob der zitierte Verfasser der Befangenheit bezichtigt worden ist, doch habe ich dieses Beispiel auch deshalb hervorgehoben, da es zeigt, daß man ihm eine rumänenfeindliche Einstellung keinesfalls vorwerfen kann. Er veröffentlicht nur eine einzige Bilanz, einen österreichischen Bericht, der die "Opfer des ungarischen Terrorismus" zusammenfaßt (S. 1805); dazu ist zu erwähnen, daß sich zum Beispiel in erster Linie infolge der Kriegereignisse zwischen 1850 und 1870 im reformierten Kirchendistrikt Siebenbürgens (alle Reformierten in Siebenbürgen waren Ungarn) 18 Mutterkirchen völlig auflösten und viele andere zu Tochtergemeinden umgewandelt wurden, sodaß deren Anzahl von 300 auf 415 anstieg (*A magyar református egyház története* (Die Geschichte der ungarischen reformierten Kirche; Hrsg.: *Sándor Btró* und *István Szilágyi*. Budapest 1949, S. 351). Über das Schicksal der zahlenmäßig fast genauso starken und gleichfalls überwiegend ungarischen römischen Katholiken haben wir keine Daten. Zweifellos konnten die Ungarn diese Verluste niemals ersetzen.

Wenden wir uns friedlicheren Gebieten zu, so lenken zahlreiche durch die Mentalität und das Wertesystem bedingte Unterschiede innerhalb der Volkskultur unsere Aufmerksamkeit auf sich, welche unter den Völkern Siebenbürgens ein Spannungsfeld schafften. Die vergleichende Volkskunde gilt im ungarisch-rumänischen Beziehungsrahmen nicht minder als heikler Gegenstand als die Geschichtsschreibung. 1863 bezichtigte ein rumänischer Journalist den Herausgeber der ersten ungarischen Volksballedensammlung, János Kriza, des Plagiats aus dem Rumänischen, was verständlicherweise im ungarischen kulturellen Leben große Empörung erregte. Seitdem stellte sich heraus, daß verschiedene nationale und sprachliche Varianten der Volksballaden existieren, doch die Meinungsverschiedenheiten um ihren jeweiligen Ursprung haben sich bis heute nicht gelegt. Über die regional-kulturelle Gliederung des Karpatenbeckens in der Zeit vor dem 19. Jahrhundert haben wir wenige Kenntnisse. Doch seit Beginn des 19. Jahrhunderts läßt sich ein sehr charakteristischer Wandel beobachten, der von Westen nach Osten dringt und sich regional und landschaftlich mit abweichender Wirkung zeigt, doch für jedes Ethnikum gültig ist. Der fundamentale Grund dafür ist im Auftauchen der Wirkungen der industriellen Revolution zu suchen. Noch bedeutet dies nicht die Auflösung der traditionellen bäuerlichen Kultur und Lebensweise, doch sehr wohl wichtige Änderungen und Wandlungen. Im Endergebnis führt es zu der Verbürgerlichung des Bauerntums, das sich aus den Banden des Feudalismus befreit. Zum Beispiel nehmen die Bauern Wirkungen der modernen Urbanisation auf (sie kaufen an Stelle der in der Heimindustrie hergestellten Waren Produkte der Fabrikindustrie), ihr Bewußtsein als Unternehmer und Marktwarenproduzenten entfaltet sich, sie beginnen sich für Politik zu interessieren, sie verweltlichen vermehrt, die Mündlichkeit wird mehr und mehr durch die Schriftlichkeit abgelöst.

Obwohl wir in der Forschung mit zahlreichen Lückenhaftigkeiten konfrontiert sind, läßt sich doch ein Schema aufzeichnen, wenn man die Wandlungen des 19. Jahrhunderts einkalkuliert. Demnach bewahren die auf einer Sprachinsel lebenden Sachsen im Vergleich zu dem übrigen Deutschtum eine ziemlich archaische Kultur, hingegen können sie in Siebenbürgen zu dieser Zeit als die am meisten verbürgerlichte Volksgruppe betrachtet werden. László Kőváry, der namhafte ungarische Statistiker und Historiker Siebenbürgens dieser Zeit, schreibt: "Lediglich der siebenbürger Sachse ist es, in dessen Blut man die Industrie sieht." . . . "Es gibt kaum einen Sachsen, der nicht lesen und schreiben könnte." (*Erdélyország statistikája /Die Statistik des Siebenbürger Landes/. Klausenburg 1847*). Die Sachsen genossen bedeutende feudale Vorrechte, sie hatten die völlige Autonomie, daneben konnten sie eine

charakteristische Wohnkultur, Tracht und Volkskultur ihr eigen nennen. Nach 1867 gelang es ihnen, ihre durch das konservativ-ständische Gesellschaftsgefüge bewahrten Eigenheiten mit relativ geringen Verlusten in den modernen ungarischen bürgerlichen Staat hinüberzuretten und eine starke bürgerliche Schicht auszubilden, welche sich die modernisierenden Initiativen empfindlich zu zeigen machte. Besonders im Burzenland schufen sie eine entwickelte Landwirtschaft und eine dörflich-kleinstädtische Zivilisation.

Die volkskundliche Lage der Siebenbürger Rumänen war zu der der Sachsen genau gegenläufig: innerhalb des gesamten Rumänentums waren sie zusammen mit denjenigen, die am Rande der ungarischen Tiefebene und des Banats lebten, weit mehr verbürgerlicht als diejenigen, die sich in der Moldau, in Muntenien, Oltienien und der Dobrukscha befanden. Die rumänische Volkskundeforschung behandelt diese Frage föhlig anders als die deutsche Sprachinselforschung dies getan hatte. Sie betrachtet die archaische Kultur als Beweis für die urgeschichtliche Kontinuität der Rumänen: was archaisch ist, ist zugleich rumänisch. Es ist tatsächlich wahr, daß das Rumänentum in unserer Zeit die archaischste Volksgruppe in Siebenbürgen ist. Was die rumänische Forschung voran betont, nämlich daß zwischen der Bevölkerung zu beiden Seiten der Karpaten immer eine kontinuierliche und organische Verbindung bestand, unterstützt diese These. Der ständig eintreffende rumänische Bevölkerungsnachschub vom Balkan, wo wir eine gänzlich andere Gesellschaftsstruktur und kulturelle Gemeinschaft antreffen, verstärkte in der Tat die archaischen Züge der rumänischen Kultur in Siebenbürgen, wenn letztere im Rahmen des ungarischen Königstums und des Siebenbürger Fürstentums auch unter vielen andersartigen Einflüssen lebte.

Die verschiedenen ungarischen landschaftlichen Einheiten und ihre Bevölkerung hatten ihren Platz zwischen den Sachsen und den Rumänen. Die siebenbürgisch-ungarische Volkskultur war, betrachtet man das gesamte ungarische Ethnikum, im 19. und 20. Jahrhundert die archaischste Variante der ungarischen Volkskultur. Anhand einiger Beispiele veranschauliche ich die inneren Verhältnisse in Siebenbürgen. Die auf dem Balkan allgemein verbreiteten Rundtänze fehlen mit Ausnahme einiger kleinerer isolierter Gebiete in Siebenbürgen. Die nationalen Rundtänze der Rumänen faßten mit der nationalen Mode der neuesten Zeit, aufgrund einer intellektuellen und politischen Initiative Fuß. Doch waren daneben Paartänze in gleicher Weise modern, genau wie traditionell bei allen Völkern des Karpatenbeckens (György Martin: *A magyar körtánc és európai rokonsága /Der ungarische Rundtanz und seine europäische Verwandtschaft*; Budapest 1979, S. 275–288). Die Ungarn und die Sachsen tragen mit Ausnahme einer ungarischen Volksgruppe (den Tschangos in Gyimes) geschneiderte Röcke, während die überwiegende Mehrheit der Rumänen mit Wickelröcken bekleidet ist, die nichts anderes sind als hausgewebte bunte Stoffe aus Wolle. Auch so einfache Geräte wie der Spinnrocken können eine Spaltung ethnischer Art aufzeigen. Die kurzen Stabrocken, die man in den Gürtel steckte, wurden fast ausschließlich von den Rumänen benutzt. Sie waren dazu geeignet, den ganzen Tag zu spinnen, während man hin- und herging. So wurde der Bedarf der Familien gedeckt, die noch keine Handelswaren kauften. Die Rocken, die einen Standsockel hatten, konnte man bereits nicht mitnehmen. Diese wurden vor allem im mittleren Teil Siebenbürgens und im Szeklerland bei bestimmten Gelegenheiten benutzt, als sich die Frauen und Mädchen zum Spinnen versammelten. Seine entwickeltere Variante, den "Stuhlocken", finden wir ebenfalls in erster Linie in ungarischen und sächsischen Gegenden. Die beiden letzteren Formen verweisen auf eine spezialisiertere Art der Haushalts- und Wirtschaftsführung, die nicht mehr der völligen Selbstversorgung bedarf. (Károly Kós: *Eszköz, munka, hagyomány /Werkzeug, Arbeit, Volksbrauch/*. Bukarest 1980, S. 108–130). Trachten und Exemplare der Volkskunst erhielten also häufig eine Rolle bei der nationalen Identifikation. So wurde der Bundschuh zum "Eigentum" der Rumänen, obwohl er auch von Ungarn benutzt wurde. Der ungarische Ethnograph János Jankó schrieb über das Bestreben der Nationalitäten nach Abgrenzung folgendes: "Der Ungar hörte auf, sein Haar zu flechten, weil er nicht einmal dem Augenschein nach wie ein Walache aussehen wollte." (Kalotaszeg magyar népe /Das ungarische Volk von Kalotaszeg/. Budapest 1892, S. 86).

Man könnte noch weitere Beispiele anhäufen, obwohl wiederholt auf das Ausbleiben der Forschungen verwiesen werden muß. Dieser Umstand kann mit der übertriebenen Vorsicht und mit der

Angst vor dem Gewirr von Vorurteilen erklärt werden, doch kann dies nicht von der Notwendigkeit der Untersuchungen befreien. Es ist bedauerlich, daß die volkscundliche Literatur häufig bei der Beschreibung stehenbleibt und so der Geschichtsschreibung nicht in ausreichendem Maße Argumente und Ergebnisse zur Verfügung stellen kann. In der Volkskunde ist es bekannt, daß der Zustand einer Kultur bedeutend durch deren vermittelnde Medien beeinflußt wird. In Siebenbürgen standen dabei vielleicht die Städte an erster Stelle. Die Volkszählung von 1910 fand in Siebenbürgen 346.567 Stadtbewohner vor, also 12,9% der Gesamtbevölkerung. Davon gaben sich 59,6% für Ungarn aus, 16,26% für Deutsche und 23,64% für Rumänen. Wenn man von ihrer zahlenmäßigen Bevölkerungsstärke ausgeht, so wohnten 22,40% der Ungarn, 24,07% der Deutschen und 5,56% der Rumänen in Städten. Von den 29 städtischen Siedlungen bildeten in 19 die Ungarn und in je 5 die Deutschen beziehungsweise die Rumänen die größte Nationalitätengruppe. In 17 stellten die Ungarn, in einer die Rumänen und in 4 die Deutschen die absolute Mehrheit, in 7 entwickelte sich keine der Volksgruppen zur absoluten Mehrheit (Magyar Statisztikai Közlemények, Új sorozat /Ungarische Statistische Mitteilungen, Neue Reihe/, Band 42, S. 372–458). Diese Zahlenangaben stützen – unserer Meinung nach – gründlich unsere Erklärungen zu der Lage der auf verschiedenen Stufen der Verbürgerlichung stehenden Volksgruppen.

Mit diesen Gedanken und Daten wünschte ich zu der großen geschichtsschreiberischen Leistung der *Geschichte Siebenbürgens* einen Beitrag zu leisten, wobei ich meine Meinung nicht als Kritik, sondern vielmehr als Ergänzung verstanden wissen möchte.

Eötvös Loránd Tudományegyetem,
Budapest

László Kósa

Nyíri Kristóf

Európa szélén. Eszmetörténeti vázlatok

(Kossuth, Budapest 1986, 249 S.)

und

Gefühl und Gefüge. Studien zum Entstehen der Philosophie Wittgensteins

(Rodopi, Amsterdam 1986, 207 S.)

Es erscheinen immer häufiger Arbeiten, die eine österreichische Kultur- bzw. Philosophietradition rekonstruieren möchten, um dadurch für die Existenz einer selbständigen, spezifisch österreichischen Kultur bzw. Philosophie zu argumentieren. In diesem Sinne wird eine Reihe mit dem Titel "Studien zur österreichischen Philosophie" von dem bekannten Grazer Philosophiehistoriker Rudolf Haller herausgegeben, deren elfter Band eben der vorliegende, "Gefühl und Gefüge" betitelt von J. C. Nyíri ist; Achim Eschbach und Walter Schmitz veröffentlichen die Reihe "Wiener Erbe", in deren Rahmen auch Karl Wittgensteins politisch-ökonomische Schriften von Nyíri herausgegeben wurden. Ebenso tragen aber auch die zahlreichen Ausgaben der Österreichischen Ludwig-Wittgenstein-Gesellschaft – unter denen die von Nyíri redigierte Aufsatzsammlung "Von Bolzano zu Wittgenstein. Zur Tradition der österreichischen Philosophie" hier erwähnt werden soll – zu der Realisierung der obengenannten Intention bei. Wenn auch das Unternehmen, die eigene Tradition zu entdecken, von manchen Autoren zu weit getrieben werden kann (z. B. die österreichische Philosophiegeschichte von manchen bis Marc Aurel zurückgeführt wird), ist die Rekonstruktion der eigenen Geschichte zugleich – der Natur der Tradition entsprechend – das Schaffen dieser Tradition, durch die die Tradition zum Leben gebracht wird.

Das Gesagte läßt uns bereits vermuten, daß Nyíri einer der Vertreter des "österreichischen Gedankens" ist.

In seinem Buch „Európa szélén“ (‘Am Rande Europas’) stellt er einen durchaus vom Konservatismus geprägten Trend der österreichischen Geistesgeschichte dar, innerhalb dessen – als dessen *differentia specifica* – die organische Auffassung der Evolution mit der Anerkennung der Vorteile des freien Unternehmens verknüpft werden konnte, und meint mit diesem Konservatismus das Österreichische schlechthin zu charakterisieren. Der Konservatismus interessiert Nyíri vor allem nicht als politische Tätigkeit oder Theorie, sondern als philosophische Anthropologie und Erkenntnistheorie, durch die die folgenden Fragen gestellt wurden: Was bedeutet es, den Menschen als einen durch die Tradition Gebundenen aufzufassen? In welcher Beziehung steht die Ratio zur Tradition, das individuelle Denken zur überindividuellen Sprache, die Kreativität zur überkommenen Regel und das ästhetische Gefühl zur bloßen Gewohnheit? Der österreichische Konservatismus entwickelte sich Nyírís Beschreibung zufolge in den folgenden fünf Phasen: Die Vertreter der ersten Generation dieses Konservatismus – u. a. Klemens Maria Hofbauer, Friedrich Schlegel, Adam Müller, Ferenc Széchenyi, Friedrich Gentz und Metternich – waren während der 80er bzw. 90er Jahre des 18. Jahrhunderts tätig. Die Hauptfiguren der zweiten Periode waren István Széchenyi und Franz Grillparzer. Die zu der dritten Generation gehörenden Moritz von Kaiserfeld, Viktor von Adrian-Werburg, Aurél und Emil Dessewffy, Zsigmond Kemény und József Eötvös übten ihre Tätigkeit zwischen den 40er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts aus. János Asbóth, Carl Menger, T. G. Masaryk und Sigmund Freud, die Vertreter der vierten Generation, wirkten um die Jahrhundertwende. Gyula Szekfü, Robert Musil, Ludwig Wittgenstein und Friedrich August von Hayek – die Vertreter der fünften Generation – wurden in den 80er und 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts geboren. Nach der einleitenden Beschreibung der fünf Perioden stellt Nyíri die Entfaltung des Konservativen Gedankens an Hand von einigen seiner paradigmatischen Repräsentanten dar, und zwar mittels der u. a. die Gestalttheorie vorwegnehmenden Arbeiten von Christian von Ehrenfels, der geschichtsphilosophisch-soziologischen Bücher des Tschechen Masaryk, der einander widersprechend antwortenden Porträts des liberalen Karl Wittgenstein, der sich über den Mangel an Rückgrat und an Individualität seiner Zeitgenossen beklagt, und dem seines Sohnes, des konservativen Ludwig Wittgenstein, der die unbesiegbare Macht der Gewohnheit betont, und zuletzt durch die für den ostmitteleuropäischen Konservatismus vornehmlich charakteristische Dostojewski-Rezeption, darunter besonders die des jungen Lukács.

In seinem Buch „Gefühl und Gefüge“ veröffentlicht Nyíri Aufsätze, die von ihm während der letzten ca. fünfzehn Jahre geschrieben wurden: eine philosophisch-soziologische Darstellung von Österreich und Ungarn, die früher als einleitendes Kapitel zu seinem Buch „A Monarchia szellemi életéről. Filozófiatörténeti tanulmányok“ (‘Über das geistige Leben der Monarchie. Philosophiegeschichtliche Aufsätze’) erschienen ist; einen Aufsatz über das Buch von Masaryk „Der Selbstmord als soziale Massenerscheinung der modernen Civilization“, den Nyíri als einleitende Studie zu dessen Nachdruck geschrieben hat; eine Abhandlung über den platonisierenden antipsychologischen Trend der Philosophiegeschichte, der sich u. a. mit den Namen von Brentano, Frege, Carl Stumpf, Twardowski, Meining, Husserl, Bolzano und des jungen Wittgenstein charakterisieren läßt; und schließlich fünf Aufsätze über Ludwig Wittgenstein, darunter eine vergleichende Analyse der Werke von Robert Musil und von Wittgenstein.

Nyírís Arbeiten weisen die – von vielen geforderte, aber von wenigen realisierte – Interdisziplinarität der Methode und des Materials auf, und sein Leser kann sich dem Einfluß des Reichtums des von ihm angebotenen empirischen Materials schwerlich entziehen. Der Verfasser bearbeitet in seinen Büchern grundlegende historiographische Werke über die Monarchie. Seine historische Beschreibung reicht bis zum Mittelalter zurück, wobei er die spezifisch ostmitteleuropäische Entwicklung des Feudalismus in diesem Gebiet darstellt. Indem er über Masaryks Buch spricht, geht er u. a. von den Daten statistischer Arbeiten über die Selbstmorde im Monarchiegebiet aus, und bei der Behandlung der Wittgensteinschen Auffassung über die Psychologie blättert er in dem mit kaiserlich-königlichem Ministerialerlaß 1903 approbierten Lehrbuch für Psychologie.

Nyírís Perspektive bei der Analyse der Geschichte der Monarchie ist keine eng ungarische. Diese letztere könnte man nämlich – wenn auch ein wenig karikaturistisch – als eine solche charakterisieren, von der aus die ungarische Geschichte als ein permanenter tragischer Kampf für die nationale

Unabhängigkeit, Kultur und das nationale Selbstbewußtsein gegen verschiedene böse, fremde Unterdrückungsmächte, so u. a. gegen die Habsburgerdynastie erscheint. Es findet sich bei Nyíri von dieser herkömmlichen Darstellungsweise keine Spur. Bei ihm hat der Österreicher viel eher Grund, an Selbstbewußtseinsproblemen zu leiden als der Ungar. Er hat Identitätsprobleme sowohl als Deutscher wie auch als Untertan der Monarchie, wie es auch bei Robert Musil zu lesen ist: "Die Bewohner dieser kaiserlich und königlichen kaiserlich königlichen Doppelmonarchie fanden sich vor eine schwere Aufgabe gestellt; sie hatten sich als kaiserlich und königlich österreichisch-ungarische Patrioten zu fühlen, zugleich aber auch als königlich ungarische oder kaiserlich königlich österreichische. (...) Die Österreicher brauchten aber dazu weit größere Kräfte als die Ungarn. Denn die Ungarn waren zuerst und zuletzt nur Ungarn, und bloß nebenbei galten sie bei anderen Leuten, die ihre Sprache nicht verstanden, auch für Österreich-Ungarn; die Österreicher dagegen waren zuerst und ursprünglich nichts und sollten sich nach Ansicht ihrer Oberen gleich als Österreich-Ungarn oder Österreicher-Ungarn fühlen, — es gab nicht einmal ein richtiges Wort dafür." Nyíris für die ungarischen Leser unkonventionelle Darstellungsweise mag freilich für einige entfremdend wirken und in ihnen — manchmal sogar nicht ohne Grund — das Gefühl des Unbefriedigtseins wecken: So z. B. widmet Nyíri den bedeutendsten Figuren des ungarischen Konservatismus — István Széchenyi, József Eötvös und Zsigmond Kemény — in seinem Buch "Európa szélén" nur einige Zeilen, obwohl er bereits in seinen früheren Artikeln einige der nämlichen Autoren (so Eötvös und Kemény) ausführlich besprochen hat.

In den Vorworten zu seinen beiden Büchern behauptet Nyíri, daß die vorliegenden Abhandlungen ihren inhaltlichen und methodologischen Voraussetzungen nach größtenteils überholt seien, bzw. er im Begriff sei, einen anderen Weg der Forschung einzuschlagen. Er meint in dem Vorwort zu "Gefühl und Gefüge", daß "fast der ganze Band (...) im Zeichen jener — freilich allgemein verbreiteten — Krisentheorie" steht, "laut welcher die geistig-kulturelle Kreativität der Monarchie mit einer Vorahnung des sich nähernden Unterganges zu erklären" sei, der zugleich ein Beispiel "des Auflösungsprozesses des 'bürgerlichen' Individuums" darstelle. Was das Letztere betrifft, vertritt Nyíri heute die Meinung — wie auch sein Vortrag "Musil und Wittgenstein" andeutet —, daß "unser Jahrhundert weniger eine Auflösung der Individualität, als vielmehr ein Dahinschwinden von manchen diese Individualität betreffenden Illusionen gebracht hat". Nach Nyíris Beschreibung gehen die Aufsätze — besonders die ersten des Bandes — von der zugleich die Methode der Analyse bestimmenden geschichtsphilosophischen Voraussetzung aus, daß "die Philosophie (...) eine Antwort nicht etwa auf wissenschaftlich-begriffliche, sondern auf *gesellschaftliche* und *persönliche* Probleme darstellt", aufgrund deren "die Philosophie als eine bloße, mehr oder minder ohnmächtige Reflexion von gesellschaftlichen und persönlichen Antinomien" erscheint.

Der Verfasser hebt aus der Reihe seiner Studien die mit dem Titel "Wittgenstein 1929–1931: Die Rückkehr" hervor, in der er einen wichtigen Beitrag zur Substanz und Methodologie der Wittgenstein-Forschung sieht und die auch für uns hinsichtlich ihrer hermeneutischen Methode beispielgebend erscheint. In diesem Aufsatz stellt Nyíri aufgrund unveröffentlichter Manuskripte von Wittgenstein den Prozeß dar, dessen Ausgangspunkt die schmerzhaft Einsicht des Philosophen war, daß ihm die endgültige Lösung aller philosophischen Probleme im "Tractatus" nicht gelungen war, und währenddessen er — nach mannigfaltigen Verwirrungen — die Sprache und die Gedankenwelt seiner Spätphilosophie gebildet hat. Bei der Beschreibung dieses schweren Weges wirken eben die Sackgassen besonders einleuchtend, indem sie durch die falschen Lösungen die Notwendigkeit der gefundenen richtigen aufzeigen. Nach der Darstellung der Auffassung von Wittgenstein stellt Nyíri sie in weitere geistesgeschichtliche Zusammenhänge, nämlich in die konservative Bewegung der Epoche und den Rahmen der gleichfalls von dem Konservatismus geprägten Diskussion über die Rolle des Judentums in der westlichen Zivilisation. Er gibt eine subtile Analyse der Wittgensteinschen Rezeption des konservativen Dichters Grillparzer und der — u. a. von Weininger und Spengler — beeinflussten Überlegungen des Philosophen über seine eigene jüdische Herkunft bzw. das Judentum überhaupt. Zum Schluß kommt Nyíri zu der Folgerung, daß die Spuren des Neokonservatismus, des Katholizismus und des Judentums in der Wittgensteinschen Weltanschauung unverkennbar seien, aber ein ähnlicher evangelischer Einfluß ausgeschlossen sei.

In den Vorworten zu seinen beiden Büchern deutet der Autor einen neuen – für ihn heute ausschlaggebenden – Standpunkt der philosophischen bzw. philosophiegeschichtlichen Forschung an. Im Vorwort des Bandes "Gefühl und Gefüge" meint er, "daß es auch so etwas wie einen philosophischen *Lösungsversuch* von jenen (d. h. den früher erwähnten gesellschaftlichen und persönlichen – K. N.) Antinomien geben könnte", wie der Gedanke im Vortrag "Musil und Wittgenstein" bereits anklingt. Mit dieser Aussage scheint der Autor – und wir sind der Hoffnung, keine Fehlinterpretation zu geben – die Möglichkeit der immanenten, logischen Analyse eines philosophischen Systems anzuerkennen. Im Vorwort zu seinem Buche "Európa szélén" deutet Nyíri voraus, daß er – nach der vorliegenden geistesgeschichtlichen Rekonstruktion des Konservativismus – die von der Bewegung formulierten wissenschaftstheoretischen Gedanken mit systematisch-analytischen Methoden untersuchen werden. In diese genannte Richtung hat der Verfasser seitdem einen Schritt getan, nämlich mit seinem – in der Zeitschrift "Doxa" erschienen – Aufsatz "Tradition and Practical Knowledge", in dem er das Verhältnis der Rationalität zur Tradition, das der Erneuerung zur Bewahrung erörtert hat.*

Katalin Neumer

Mikó Imre

**Huszonkét év. Az erdélyi magyarság politikai története
1918. december 1-től 1940. augusztus 30-ig.
(Bern 1987. 275 S.)**

Die 1986 in Budapest erschienene dreibändige *Geschichte Siebenbürgens* (Hrsg. Béla Köpeczi) überblickt die Jahrzehnte vom Ende des Ersten Weltkrieges bis in unsere Tage unter Berufung auf Quellenmangel nur skizzenhaft. Abgesehen von der jüngsten Zeit, in der die Forschung mit besonders schweren Hindernissen belastet ist, könnte man die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen unter Aufarbeitung der in den ungarischen Archiven auffindbaren Meldungen zur Diplomatie und zur Spionageabwehr sowie der vorhandenen örtlichen Presse noch übersehen, doch andere historische Quellen sind heute unzugänglich. Daher hat die Neuausgabe eines schwer auffindbaren, wertvollen Buches eine besondere Bedeutung. Imre Mikó (1911–1977) war eine hervorragende Persönlichkeit des politischen Lebens der Ungarn in Rumänien. Er absolvierte an der Universität die juristische Fakultät und wurde 1936, in ganz jungen Jahren, der Sekretär der Ungarischen Partei, die etwa 90% der ungarischen stimmberechtigten Bürger in Rumänien um sich versammelte. Nach dem Wiederanschluß Nordsevenbürgens an Ungarn von 1940 war er als Generalsekretär des Rechtsnachfolgers seiner Partei und als Mitglied des ungarischen Parlaments tätig. In der Kriegsgefangenschaft erlernte er die russische Sprache gut und da er nach dem Krieg seine politische Laufbahn nicht mehr fortsetzen konnte, unterrichtete und übersetzte er und wurde Buchverkäufer und Verlagsredakteur. Er veröffentlichte zuerst unter einem Pseudonym und später unter seinem eigenen Namen Essays und historische Abhandlungen. Gegen Ende seines Lebens, als sich die rumänische Nationalitätenpolitik für einige Jahre etwas liberaler zeigte, konnte er erneut Schriften zum Minderheitenrecht publizieren. Als Politiker und Verfasser von Studien war er sowohl in Ungarn wie auch in Rumänien vom Beginn seiner Tätigkeit an bis zu seinem Tode immer ein überzeugter Anhänger und Verkünder der nationalen Versöhnung und Geduld. Wenn sich ihm eine Gelegenheit dazu bot, bemühte er sich in erster Linie zu

*Nach dem Abfassen der vorliegenden Buchbesprechung ist das letztbesprochene Buch in deutscher Übersetzung unter dem Titel "Am Rande Europas. Studien zur österreichisch-ungarischen Philosophiegeschichte" (Akademie Verlag Budapest, 1988 236 S.) ebenfalls erschienen. Obwohl die zuletzt erwähnte Bemerkung des Vorwortes in dieser Auflage fehlt, geht Nyíri m. E. den angedeuteten Weg der Forschung weiter, und zwar neulich ebenfalls mit seinen Arbeiten über die künstliche Intelligenz.

skizzieren, wie die ungarische Minderheit unter Einhaltung der Menschenrechte innerhalb der Staatsgrenzen von Rumänien ihren Platz finden könne. Davon handeln auch die *Zweiundzwanzig Jahre*. Es ist ein historisches Werk. Obwohl der Verfasser zumindest die Hälfte der zur Diskussion stehenden Zeit als aktiver Teilnehmer durchlebte und darüberhinaus von seinen Gefährten, die Politiker waren, auch unmittelbare Informationen über die früheren Jahre erhielt, hat dieses Buch überhaupt nicht den Charakter einer Denkschrift, sondern bemüht sich vielmehr darum, sich bei jedem Punkt auf Pressezitate und Archivmaterial stützen. Diese sind zum Teil auszugsweise oder ganz zitiert oder im Anhang beigefügt. Sicherlich ist diese Arbeit zu schnell entstanden, kaum ein Jahr nach dem politischen Wechsel erschien sie bereits. Mikó konnte keinen historischen Überblick über alle Ereignisse haben, auch konnte er nicht über alles Bescheid wissen. Wenn wir diese Schrift als Quelle heranziehen wollen, so müssen wir diesen Umstand in Betracht ziehen. Doch auch so ist sie eines der wertvollsten gedruckten Dokumente dieser Zeit, da die gleichzeitig mit ihr publizierten Erinnerungsschriften und belletristischen Arbeiten viele subjektive Momente enthalten, und die nach 1945 geschriebenen Memoiren sehr stark selektieren oder kosmetisch verbrämen und daher noch vielmehr der Kritik bedürfen. Heute lebt keiner mehr von denjenigen, die als führende Politiker von den Ereignissen Rechenschaft ablegen könnten. — In dem Band sind auch einige Kapitel aus dem *Nationalitätenrecht und Nationalitätenpolitik* (Nemzetiségi jog és nemzetiségi politika. Klausenburg 1944.) betitelten Buch von Imre Mikó zu lesen, das wegen der Kriegereignisse niemals in den Buchhandel gelangte. Der Verfasser arbeitete hier die Nationalitätenfrage unter rechtshistorischem Blickwinkel auf. Die erneut herausgegebenen Kapitel diskutieren die Jahrzehnte nach 1867. — Zur Faksimileausgabe schrieb Árpád Szöllösy einen kurzen aber gehaltvollen biographischen Überblick sowie eine Einführung in das Lebenswerk.

Eötvös Loránd Tudományegyetem,
Budapest

László Kósa

Dénes Iván Zoltán:

Az önrendelkezés érvényessége

(Magvető, Budapest, 1988, 350 S.)

In der vorliegenden Nummer unserer Zeitschrift haben wir bereits zwei Bücher von J. C. Nyíri "Gefühl und Gefüge" und "Am Rande Europas" besprochen, in denen der ungarische Philosophiehistoriker die Entwicklung des österreichischen Konservatismus — und darin einbezogen ebenfalls die des ungarischen — darstellt, und in dem — auf solche Weise charakterisierten — Konservatismus eine spezifisch österreichische Erscheinung zu entdecken meint. Jetzt haben wir die Aufsatzsammlung eines anderen ungarischen Geisteswissenschaftlers in Händen, und zwar eine über die Geschichte des ungarischen konservativen Gedankens. Die Tatsache selbst verdient unsere Aufmerksamkeit: Zwei, sogar zu derselben Generation gehörende Wissenschaftler einer relativ geringen Forschungsgemeinschaft — die Zahl derer, die in Ungarn in der philosophischen wissenschaftlichen Arbeit tätig sind, ist nicht mehr als auf hundertzwanzig zu schätzen — arbeiten an ähnlichen Themen. Als Grund für die Popularität des Themas sollen die Argumente von Dénes dieses Mal angeführt werden: Er meint, daß die Suche nach den gültigen Traditionen, und besonders nach den konservativen — in Ungarn zumindest — in erheblichem Maße durch die Resignation und Apathie, den Verlust der Perspektive, und — mit dem Letzteren eng verbunden — durch die Flucht in die Vergangenheit zu erklären seien; darüber hinaus behauptet er aber, es sei immer mehr anzuerkennen, daß die liberale Tradition — der zufolge die Gesellschaft von der Macht des Staates emanzipiert werden, und die erstere

über den zweiten herrschen und ihm nicht dienen soll – hinsichtlich der demokratischen Werte an Aktualität gewinnt. Die Warnung des einleitenden Essays des Bandes aus dem Jahr 1984 klingt wie eine aus der Gegenwart: "Es kommt in unserer Epoche doch als Naivität vor, wenn jemand diese demokratischen Bestrebungen ernst nimmt (...) dieser Prozess hat ja zerstörende Leidenschaften entfesselt, und vor allem die zerstörendste von denen, den Nationalismus. Dieser Interpretation zufolge ist es vor allem so in Mittel- und Osteuropa, und insbesondere in Ungarn, dessen – durch Überlieferung zurückgebliebene – Gesellschaftsorganisation zum ständigen Nährboden der aggressiven Nationalitätsgefühlen geworden ist. Infolge dessen kann man eben die Gesellschaft auf Grund der Demokratie nicht konsolidieren, sondern nur die zerstörenden Leidenschaften im Zaum halten." Man kann aber, schreibt Dénes, "die Leidenschaften nur zeitweilig im Zaum halten, wenn ihr Nährboden existiert, und wenn er existiert, kann er nur durch die Demokratie beseitigt werden." Die Leidenschaften "versuchen – und je größer der Druck war, desto stärker – zum Ausbruch zu kommen". Die Tradition der ungarischen Konservativen sei nicht die, meint Dénes, auf die man sich heute berufen sollte bzw. könnte.

Nyíris – von seiner Darstellungsweise ablesbare – Affinität zum konservativen Gedankengut als eine repräsentative Haltungsweise läßt sich der von Dénes gegenüberstellen. Mögen uns aber die Argumente des einen überzeugender als die des anderen vorkommen, lassen sie sich trotzdem gegeneinander nicht ausspielen. Die beiden Autoren nämlich bringen ihre Argumente nicht an der gleichen Ebene vor: Nyíris Anliegen war, die anthropologischen und erkenntnistheoretischen Voraussetzungen des Konservatismus (d. h. das – dessen Handlungen zugrunde liegende – Weltbild) zu rekonstruieren, und gelang am Ende seiner Erläuterungen zu der Forderung einer begrifflichen – d. h. einer *par excellence* philosophischen – Analyse. Dénes stellt dagegen – auf Grund eingehender archivalischer Forschungen und mit Hilfe der Methoden der Geschichtswissenschaft – die Geschichte der politischen Streitigkeiten der ungarischen Konservativen und Liberalen dar, gibt die logische Analyse des Werkes mancher Autoren wie des Historikers Gyula Szekfú oder des Soziographen Ferenc Erdei, und dabei benutzt er höchstens einige Thesen der politischen Philosophie.

Weiterhin unterscheiden sich die Erläuterungen der beiden Autoren dem Korpus der dargestellten Tatsachen nach voneinander, und hinter diesem Unterschied ist wohl eine Meinungsverschiedenheit zwischen den beiden Verfassern zu entdecken. Während Nyíri den ungarischen nationalen Ansprüchen keinen besonderen Nachdruck verleiht, sind diese für Dénes von äußerster Bedeutung, und zwar aus prinzipiellen Gründen: Die ungarischen nationalen Unabhängigkeitsbestrebungen erscheinen nämlich für den Letzgenannten als ein inhärenter Teil der Ermöglichung der Demokratie in dieser Region. "(...) in Böhmen, wo der Ackerbauer keinen eigenen Grund und Boden hat, für einen Taglohn von 40 kr. arbeitet, (...) nur um den hungrigen Magen zu füllen, da vermag man selten festes Rückgrat zu finden", zitiert Nyíri – wenn auch vielleicht mit verdrängter Traurigkeit – die Worte von Karl Wittgenstein, aber das liberalistische Ideal des freien Individuums erscheint für ihn dennoch als illusorisch. Während Dénes seine ethische Überzeugung bei seinen Ausführungen zum Vorschein kommen läßt, ist diese für Nyíri – als eine prinzipiell dem Individuum eigene – nicht zum Ausdruck zu bringen.

Dénes greift in seiner Darstellung bis zu der sog. "Reformepoche", den – zu der Revolution und dem Freiheitskampf 1848–1849 führenden – Ereignissen zurück. Als vom Ausgangspunkt geht er von der – dem alltäglichen Wortgebrauch folgenden – Bedeutung des Wortes "Konservatismus" aus, die sich in der Opposition mit der des "Radikalismus" definieren läßt: Die erstere läßt sich mit den Ausdrücken "Autorität", "Tradition", "Werte", "Aristokratie", "status quo", "Gewohnheit" und "organische Entwicklung" assoziieren, die letztere mit den "Gültigkeit", "Normen", "Leistung", "individuelle Freiheit", "allgemeine Gleichheit der Bürger", "Erneuerung", "Ratio" und "Wahrheit". Da aber der Konservatismus als eine Antwort auf die Aufklärung und die amerikanische und französische Revolutionen entstand, und als ein solcher für die feudal-monarchistische Legitimität, die – aus Gottes Gnade gegebene – Ordnung und die Geburtsprivilegien auftrat, ist er ebenfalls durch seine Opposition mit dem Liberalismus zu bestimmen, wobei der Letzgenannte die Gesellschaft vom absolutistischen Staat emanzipieren wollte, und zwar durch die Trennung der Gesellschaft vom Staat, die des "citoyen" vom "bourgeois", um dadurch die ersteren von den letzteren zu schützen. So,

kommt Dénes zu dem Schluß, macht das Verhältnis des Konservatismus und Liberalismus zum Staat den springenden Punkt ihrer Unterscheidung aus.

Was die ungarischen Varianten der erwähnten Bewegungen betrifft – dem Autor zufolge –, die erschienen gewissermaßen in einer paradoxen Form: Die ungarischen Liberalen spielten in der Reformepoche die Rolle des Verfassungsverteidigers, dem Anschein nach waren sie konservativ und wollten die Traditionen bewahren. Ihr Programm war nicht den amerikanischen und französischen Deklarationen verwandt, die mit dem Anspruch auf die Universalität und mit naturrechtlicher Begründung geschrieben wurden, sondern eher den holländischen und englischen Dokumenten, die – durch das Umformen der Privilegien zu Freiheitsrechten – einen das Recht erweiternden Charakter hatten. Sie betonten stärker die Rolle des Staates und schwächer die des Individuums, als es bei den Liberalen normalerweise üblich ist, weil das Schaffen des – im eigentlichen Sinne des Wortes – selbstständigen Staates in Ungarn noch eine bevorstehende Aufgabe war. Sie berufen sich – gegenüber dem Habsburger Absolutismus – auf die ungarischen nationalen Traditionen und die alte Ständeverfassung, aber sie haben diese umgedeutet; sie kämpften gegen die Avitizität, für die obligatorische Grundablösung, die Pressefreiheit, das bürgerliche Parlament und die bürgerlichen Gerichtsprozesse.

Die ungarischen Konservativen dagegen – in Unterstützung der regierenden Habsburger Dynastie – konnten nicht als eine nationale Partei auftreten: Sie konnten weder die übliche konservative Rolle des Schützers der nationalen Dynastie spielen, noch die herrschende Religion als eine nationale verteidigen (der Katholizismus war nämlich durch die Habsburger Gegenreformation zum Übergewicht gekommen, und der nationale Widerstand war gewöhnlich mit dem Protestantismus verknüpft), noch konnten sie zu der nationalen Vergangenheit zurückgreifen (weil sie die Tradition eines unabhängigen Ungarns war). Infolge dessen konnten die ungarischen Konservativen die skizoide Selbstbestimmungsfrage nicht umhin: Inwiefern sie als *ungarische* Konservative auftraten, hatten sie in bezug des Staatsrechtes nichts zu konservieren, und wenn sie die Vertretung der Reichsinteressen auf sich nahmen, waren sie *keine ungarischen* Konservativen.

Diese Selbstbewußtseinsprobleme der Konservativen konnten erst nach dem Niederschlag des Freiheitskrieges 1848–49 an dem selbst sie größtenteils an der Seite der Habsburger teilgenommen hatten – gelöst werden. Sie spielten in den – zu dem Ausgleich 1867 führenden – Verhandlungen eine große Rolle, wobei sie sich endlich als die Partei der Nation vorstellen konnten: Die Habsburger stellten nämlich nach ihrem Sieg nicht den alten legitimen Zustand – d. h. die Selbstständigkeit von Ungarn innerhalb der Monarchie – wieder her, sondern trieben eine Zentralisations- und Germanisationspolitik, wogegen sich die ungarischen Konservativen auf die – vorrevolutionären, legitimen – Zeiten berufen konnten. Obwohl sie nach dem Ausgleich in politischer Hinsicht in den Hintergrund gedrängt waren, begann aber die Mythologisierung ihrer Rolle eben in den 70er Jahren. Diese Mythologisierung erreichte wohl in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Der Aufstieg des Konservatismus sei dadurch zu erklären, meint Dénes, daß die relative Unabhängigkeit innerhalb der alten Monarchie nach Trianon als ein idealer Zustand erscheinen konnte. Diese Auffassung fand eine prägnante Formulierung im Werk des Historikers Gyula Szekfű, dem Dénes – seinen unanschätzbaren wissenschaftlichen Leistungen entsprechend – sogar mehrere Artikel widmete. In Szekfűs Beschreibung erscheint die ungarische Geschichte als eine solche, in der die weisen, konservativen Realisten – mit Hilfe politisch notwendigen Kompromisse – Ungarns relative Unabhängigkeit, und dadurch die Möglichkeit der friedlichen Aufbauarbeit bewahren wollten, denen die ungarischen Liberalen – von der unreifen Massen unterstützt – durch ihren unüberlegten Eifer nur im Wege standen; die Tragödie der ganzen ungarischen Geschichte ist bewirkt von der realitätsfremden Tätigkeit der Liberalen.

Zu den Mythen der ungarischen Konservativen gehört auch ihre Toleranz gegen die Nationalitäten. In der Tat – so Dénes – schätzten sie die Gefahr der Germanisationsbestrebungen und der panslawistischen Bewegungen gering, und sie waren von der Herderschen Vision des Aussterbens der ungarischen Nation nicht beeindruckt. Sie faßten die Nation nicht als eine Kultur- und Sprachgemeinschaft auf, sondern sie wurde von ihnen mit dem Staat gleichgesetzt. (Und in dieser Hinsicht weicht ihre Konzeption – könnten wir unsererseits hier bemerken – von der üblichen romantisch-

konservativen ab.) Sie wollten nur den Staat und nicht die Gesellschaft ungarisieren, und wollten die Nationalitäten nicht assimilieren. Die Frage der Sprache war für sie nur die des Regierens, die ungarischen Sprachkenntnisse kamen für sie nur als die Voraussetzung der Teilnahme am Regieren und der Möglichkeit der individuellen Karriere in Betracht, und die beiden waren für sie nur dem Adelstand zugänglich. Auf diese Weise identifizierten sie die Nation mit dem Adelstand, und hinter ihrer Toleranz war die Mißachtung aller anderen Stände, der ganzen übrigen Gesellschaft verborgen.

Dénes schließt seinen Aufsatzband mit einem Artikel über den Geisteswissenschaftler István Bibó unter dem programmatischen Titel "Die Verzähmung der Macht" ab. Er bespricht sein Werk in drei Hauptthemen eingeteilt: 1. theoretische Fragen der Macht und der Übereinkunft, der Machtkonzentration und der Machtverteilung; 2. eine – von europäischer Perspektive aus gegebene – Analyse der neuzeitlichen Störungen der ungarischen Gesellschaftsentwicklung; 3. Werte und Störungen der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung des modernen Europa. Dénes hebt unter den Arbeiten von Bibó die Abhandlung "Die Ursachen und Geschichte der deutschen Hysterie" hervor, in der Bibó eine umfassende Analyse der deutschen politisch-gesellschaftlichen Entwicklung von dem Anfang des 19. Jahrhunderts an gibt, und in der Dénes das bedeutendste Werk des Autors in der Periode vor 1945 sieht.

Der Aufsatzband zeichnet sich durch seinen klaren Stil, logisch korrekt aufgebaute Beweisführung und durch das Können des Verfassers, die Sachen bei ihren Namen zu nennen, aus.

Katalin Neumer

Elke Josupeit-Meitzel

Die Reformen Josephs II. in Siebenbürgen (München, 1980. 325 S.)

Der schon schwerkranke Kaiser Joseph II. wurde in seiner reichsten Provinz, in Belgien, dethronisiert. Die Vertreter des stärksten Landes des Reiches, die Ungarn, verhandelten in derselben Zeit in Berlin und in Weimar über die Berufung fremder Dynastien. Aus den Tagebüchern von Karl Zinzendorf ist bekannt, daß man in Wien den Tod des Kaisers erwartet hatte. Selbst die Mehrheit derer, die sich nicht bloß als seine Anhänger ausgaben, sondern die wirklich solche waren, warteten darauf. Und auch bei denjenigen, die wirklich in Trauer vom Kaiser Abschied nahmen, fehlten die kritischen Bemerkungen nicht. Nach einigen Jahren, in der Zeit, als sein Bruder, sodann sein kleinlicher Neffe auf dem Thron saß, bot der größte Kaiser aus dem Hause Habsburg-Lothringen Anlaß zu nostalgischen Erinnerungen, und einige Jahrzehnte später wurde er geradezu zum Symbol für die Wiener Revolution. Zwar kam es anlässlich des Jubiläums seiner zweihundertjährigen Thronbesteigung zu Tagungen und spektakulären Veranstaltungen, Bücher wurden über ihn herausgebracht; trotzdem aber hat er nicht jenen Ruhmesglanz erhalten, der Maria-Theresia oder – weit weniger berechtigt – Franz-Joseph zuteil geworden ist. Er war eine ungewöhnliche Erscheinung: ein Erneuerer auf dem konservativsten Throne Europas, dem des deutsch-römischen Kaisers, den er schon als vierundzwanzigjähriger bestiegen hatte. Auch die ungarische Stephanskrone hätte ihm gehört, hätte er sich damit krönen lassen. Auch daraus wird klar, daß seine Rolle in Ungarn und in Siebenbürgen ebenso kompliziert ist wie seine ganze Laufbahn.

Elke Josupeit-Meitzel widmete ihre Arbeit den Reformen Josephs II. in Siebenbürgen. Da das Werk für das deutsche Publikum geschrieben wurde, ist es berechtigt, daß ein einleitendes Kapitel sich eingehend mit der speziellen juristisch-politischen Situation in Ungarn und in Siebenbürgen befaßt und ganz bis in das 13. Jahrhundert zurückgeht. Danach folgt der Schwerpunkt des Werkes, dessen Ziel von der Verfasserin folgendermaßen zusammengefaßt wurde: "Die hier vorgelegte Studie will den Zusam-

menhang zwischen den Reisen Josephs II. nach Siebenbürgen und den von ihm vorgenommenen Reformen in diesem Land – vor allem auf territorialem und sozialem Gebiet – aufzeigen" (S. 9). Quellen dienten ihr die Bestände des Haus-, Hof- und Staatsarchivs und die des Hofkammerarchivs, wo die siebenbürgischen Akten aufbewahrt werden. Von den gedruckten Quellen stehen vor allem Briefwechsellpublikationen im Mittelpunkt ihrer Aufmerksamkeit. Für einen Leser aus Ungarn oder aus Siebenbürgen ist das erste Kapitel des Werkes am interessantesten: die Analyse der im Jahre 1773 erfolgten großen Reise des Kaisers nach Siebenbürgen.

Die Verfasserin führt uns nicht nur die bedeutendsten Etappen dieser Reise vor, sondern sie präsentiert uns auch eingehend die Berichte, die auf Josephs Befehl von den besten Kennern Siebenbürgens, von den Grafen Clary und Auersperg bzw. vom Präsidenten der siebenbürgischen Hofkommission, dem Grafen Bruckenthal, vorgetragen wurden. Joseph wußte aufgrund dieser Berichte und seiner Reise genau, welche Probleme in Siebenbürgen zu lösen waren: die Reformen des Handels, der Urbarialverhältnisse und der Bürokratie, die Neugestaltung des Steuersystems und vor allem die Aufhebung der Spannungen unter den drei privilegierten "Nationen". Er wählte auch für Siebenbürgen die anderswo bewährten Methoden. "Seine Schlußfolgerung war, daß man nicht nach und nach ändern sollte, sondern gleich mit einem Schlag den siebenbürgischen Verhältnissen eine neue Gestalt geben sollte", heißt es bei der Verfasserin (S. 72). – Darauf mußte er aber nach der Reise sieben Jahre lang warten, weil Maria-Theresia und die Mitglieder des Staatsrates zwar im Grunde genommen mit ihm einverstanden waren, er aber erst 1780 freie Hand erhalten hat. Wir können weiter über die Verordnungen Josephs II. viel lesen, die Siebenbürgen betrafen. In zeitlicher Reihenfolge steht die Ereignisgeschichte zehn stürmischer Jahre in der östlichsten Provinz des Reiches an. Die verwaltungstechnischen und institutionellen Reformen, die Verordnung über die Einführung der deutschen Amtssprache und die Entscheidungen über Steuerwesen und Urbarialfragen werden besprochen. Zwischendurch lesen wir über die weiteren Kontrollbesuche Josephs II. in Siebenbürgen in den Jahren 1783 und 1786. Auf diese Weise erhält der deutsche Leser zusammenfassende Kenntnisse über die Geschichte Siebenbürgens im Zeitalter Josephs II.

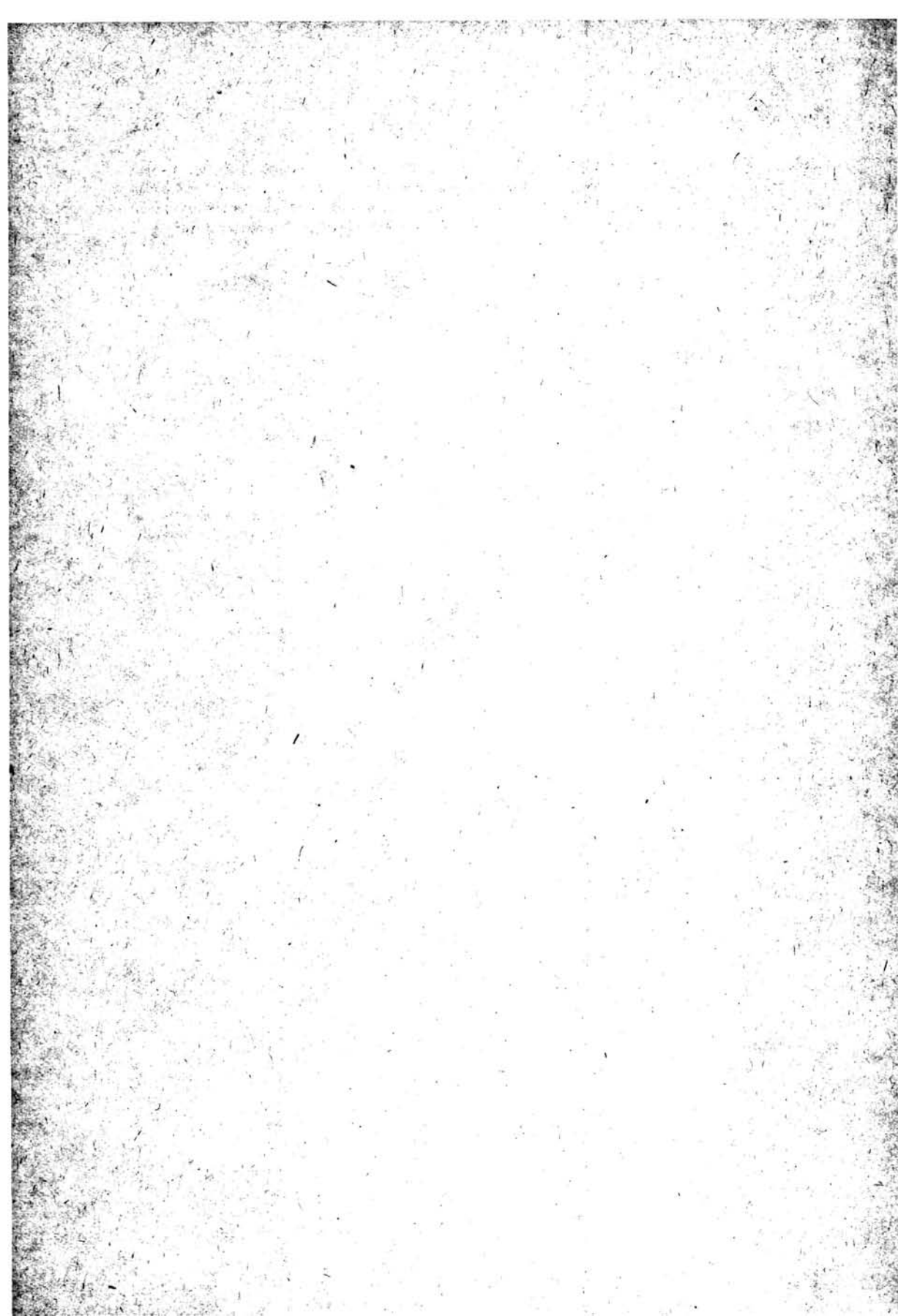
Dem ungarischen Leser fehlt dennoch einiges. Die für ihn wirklich interessanten Teile, die Reisen Josephs, die Präkonzeptionen des Kaisers über Siebenbürgen bilden nur das kleinere Teil der Monographie, und es wird auch nicht wirklich klar, was für ein Gewicht Siebenbürgen eigentlich im gesamtpolitischen Programm Josephs II. hatte. Es fehlt bedauerlicherweise die Einbeziehung der ungarischen Fachliteratur. Daher mußte die Verfasserin eigens mit mühsamer (und sehr gründlicher) Archivarbeit einigen Problemen nachforschen, die in den zusammenfassenden ungarischen Darstellungen und Nachschlagewerken bereits zu finden gewesen wären.

Es ist ein großes Problem für die Siebenbürgen-Forschung, daß ungarische, deutsch-sächsische und rumänische nationale Vorurteile eine möglichst objektive Rekonstruktion manchmal eher erschweren als ermöglichen. Die Verfasserin weist auf diese Gefahr im Vorwort hin. Sie kritisiert besonders die Voreingenommenheit der ungarischen und der deutschen Werke und betont: dieses Buch will diese Fehler vermeiden. Und dies gelingt ihr auch weitgehend. Obwohl die Verfasserin die drei "Nationen" und das Rumänentum objektiv analysiert, ist sie indes von negativen Voreingenommenheiten gegenüber der ungarischen *Adelsgesellschaft* nicht frei. Es gibt in dieser Hinsicht Vorbilder in der nichtungarischen und teils auch in der ungarischen Fachliteratur, die von ihr nachgeahmt werden. Zwar schildert sie ganz plastisch, daß die ungeduldigen Reformen Josephs II. sowohl bei der sächsischen als auch bei der ungarischen (Adels-) Gesellschaft auf Opposition gestoßen waren, und zwar so sehr, daß diese zwei "Nationen" ein gemeinsames Auftreten planten; trotzdem betrachtet sie die Motive der ungarischen Adelsgesellschaft mit mehr Distanz. Doch ist zu bedenken: gegen die Reformen Josephs II., welche die Sachsen bedrohten, konnte allein der ungarische Adel als "Schutzbastei" fungieren. Es mag sein, daß er hier einem bereits aufgeklärten Absolutismus gegenüber eine abwehrende Haltung einnahm, doch hatte er sich gegenüber absolutistischen Bestrebungen kleineren Stils sowohl früher wie auch später genauso verhalten. Darum ist auch dieses Buch nicht überzeugend, was die Beurteilung des ungarischen Adels betrifft. Ich möchte aber hervorheben, daß

das Buch von Josupeit-Meitzel nicht die theoretischen Probleme des Kampfes zwischen dem aufgeklärten Absolutismus und der mit jenem in Opposition stehenden konservativen Gesellschaft behandelt; es will vielmehr die Chronik eines historischen Prozesses sein. Und es erfüllt diesen Anspruch maximal. Der Leser erhält hier eine vollständige Beschreibung der Reformen Josephs II. in Siebenbürgen.

Eötvös Loránd Tudományegyetem,
Budapest

János Poór



PRINTED IN HUNGARY

Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Budapest

270-

CONTRIBUTORS

- Júlia BENDL Magyar Tudományos Akadémia,
Filozófiai Intézet, Budapest, Hungary
- Nicolas CAZELLES 14 bis rue Mouton-Duvernet
75014 Paris, France
- Emery GEORGE 8 Dickinson Street, Princeton NJ 08540, U.S.A.
- Géza JESZENSZKY Budapest, Hungary
- Rudolf JOÓ Magyar Tudományos Akadémia,
Magyarságkutató Intézet, Budapest, Hungary
- Judit KÁDÁR Akadémiai Kiadó
Budapest, XI., Prielle K. u. 19-35., 1117 Hungary
- István MARGÓCSY Eötvös Loránd Tudományegyetem
Felvilágosodás- és Reformkori Magyar
Irodalomtörténeti Tanszék
1052 Budapest, Pesti Barnabás u. 1. Hungary
- Virgil NEMOIANU The Catholic University of America
Washington, DC 20064, U.S.A.
- I. W. ROBERTS 20 Oakwood Avenue Purley, Surrey, Great Britain
- Denis SINOR Goodbody Hall 101, Indiana University, Bloomington, IN 47405 U.S.A.
- Samuel J. WILSON Indiana University, Bloomington
IN 47405 U.S.A

From the Contents of Forthcoming Issues

Adam Makkai: Anasemiotic Multilingual Poetry

Gergely Angyalosi: Les deux visages de la liberté (Kassák et Lukács)

Géza Jeszenszky: The Hungarian Reception of "Scotus Viator"

Linda Dégh: The Institutional Application of Folklore in Hungary

Carolyn Kádas: The Hungarian Enterprise: Issues of Size and Ownership