

MÉDITATIONS D'ARRIÈRE-SAISON. FRANZ LISZT À TIVOLI

PIERRE MORABIA

Pianiste

p.morabia@free.fr

Liszt a vécu plusieurs vies. Pierre Morabia s'intéresse à ses séjours italiens à la Villa d'Este, qui coïncident avec sa maturité de compositeur. C'est l'occasion, pour le pianiste, d'analyser trois pièces du troisième recueil des *Années de pèlerinage* (1877), qui précèdent les compositions à caractère initiatique des dernières années, mais recèlent des trésors d'expressivité dont le but est beaucoup plus la vérité de l'artiste sincère que l'artifice du virtuose.

Mots-clefs : Franz Liszt, Villa d'Este, Tivoli

La Villa d'Este, bâtie au milieu du XVI^e siècle par le cardinal Hippolyte II d'Este au sommet des pentes occidentales de la petite ville de Tivoli, à une trentaine de kilomètres à l'est de Rome, reçoit chaque année de très nombreux visiteurs, attirés par son architecture raffinée aux élégants décors maniéristes, par sa situation magnifique, entourée de jardins somptueux qui dévalent la colline, agrémentés de jeux d'eau ruisselant sur les pentes où les bassins, les fontaines et les statues composent un décor inoubliable. Un lieu où la nature, l'histoire et la poésie se rejoignent. Ce faisant ils suivent les pas d'autres visiteurs célèbres qui ont arpenté ces lieux depuis bientôt cinq siècles : outre quelques papes, Benvenuto Cellini, Titien, le Tasse ou encore Montaigne, Fragonard, Hubert Robert... Chez aucun cependant, elle n'aura laissé une marque aussi profonde que chez Franz Liszt, dont elle fut presque une seconde maison durant les vingt dernières années de sa vie (ce que signale d'ailleurs une inscription bilingue italien-hongrois à l'entrée de l'édifice, accompagnée d'un médaillon au profil du musicien).

Il s'y plaisait beaucoup, l'appelait même son « Eldorado », et y fit des séjours fréquents à partir de 1866, à l'invitation du cardinal Hohenlohe, lors de ses venues à Rome. L'on sait qu'à partir de 1869, la vie de Liszt, « trifurquée » selon sa propre expression, se partage chaque année entre Budapest (où sous son impulsion se développe l'Académie de Musique nouvellement fondée, dont les locaux initiaux jouxtent son appartement de la Andrassy út, actuel Musée Liszt), Weimar (où l'attendent de nombreux élèves venus de l'Europe entière et une vie musicale et mondaine intense qu'il a longtemps animée) et Rome (chère à son cœur depuis la retraite de deux ans effectuée au cloître de la *Madonna del Rosario* à l'issue

de laquelle il reçut les ordres mineurs franciscains, et où il a noué de nombreuses amitiés).

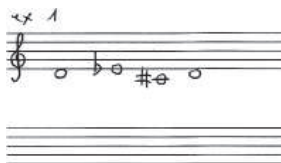
Mais, à l'écart de la grande ville, il trouve à la Villa d'Este un cadre propice au travail et à la méditation, dans le silence et la sérénité. Très tôt levé, il entend la messe de bon matin, avant de s'atteler à la tâche, en travailleur acharné qu'il a toujours été : composition, correspondance, à l'occasion quelque visiteur à recevoir ou quelque leçon à donner.

Ce cadre enchanteur nous vaudra les trois dernières grandes pièces du piano lisztien, écrites neuf ans avant sa mort, nettement antérieures aux ultimes pages, énigmatiques, parfois, voire expérimentales, et passionnantes dans leur étrangeté, mais jamais très développées. Ces trois pièces forment le cœur du troisième recueil des *Années de Pèlerinage*, postérieur de plusieurs décennies aux deux premiers. Méditations d'arrière saison d'un musicien précocement vieilli chez qui « l'amertume du cœur » a succédé à « l'allégresse du cœur » et qui, au terme d'une vie plus que remplie (« c'était bien assez de la vivre ma vie »), cherche le réconfort dans sa foi.

Au printemps 1877, il est atteint des premiers accès de profonde mélancolie qui jalonneront ses vieux jours. « Parfois la tristesse couvre toute mon âme comme d'un linceul. » De retour à Tivoli, à la fin de l'été, il écrit le 23 septembre à la princesse Wittgenstein : « Ces trois jours, je les ai passés tout entier sous les cyprès. C'était une obsession, impossible de songer à autre chose, même à l'église. Les vieux troncs me hantaient, et j'entendais chanter et pleurer leurs rameaux chargés de leur interchangeable feuillage ! Enfin les voilà couchés sur du papier à musique... »

Ainsi naquirent les deux pièces intitulées « Aux cyprès de la Villa d'Este ». Nulle intention descriptive derrière ce titre, il ne s'agit pas de peindre la majesté des grands arbres, ni le vent dans les branchages, mais d'évoquer les états d'âme du poète devant ces « tristes compagnons », dressés vers le ciel tels des stèles immuables. Quelques jours plus tard, il précise : « Depuis une quinzaine de jours je suis tout en cyprès (...). J'ai donc composé deux groupes de cyprès, chacun de plus de deux cents mesures, plus un postludium, aux cyprès de la Villa d'Este. Ces tristes choses n'auront guère de succès, et s'en passent. Je les intitulerai thrénodies, le mot d'élégie me paraissant trop doux et quasi mondain. » Ce double titre explicite le caractère funèbre de ces sombres méditations, incarné dans une langue intensément chromatique, en permanente instabilité tonale. La mort, qui a souvent occupé ses pensées est là bien présente. N'a-t-il pas confié au cardinal Hohenlohe, son hôte : « Si j'avais le choix de ma sépulture, ce serait au cimetière de Tivoli » ? (Il ne sera pas exaucé...).

C'est bien dans un climat oppressant que débute la première pièce *Andante*. Sur le lourd balancement octavié des basses, tel une pesante pulsation cardiaque, s'amorce un thème d'accords où se dessine déjà la cellule mélodique *a*



motif serré, noué autour de ses demi-tons, sorte de B. A. C. H. anxieux, qui innovera le morceau entier. Tout ce début baigne dans l'incertitude tonale, il s'agit en fait d'une longue dominante, imprégnée de l'accord instable de quinte augmentée, en mode « hongrois » à deux notes sensibles, do# et fa#, brodée et appoggiaturée, qui ne se résout qu'à l'arrivée du chant *molto accentuato* en sol mineur (mes. 33). Tonalité à peine touchée que l'on quitte déjà, emporté par le premier élan mélodique. Cette longue phrase, prenant appui sur *a*, irrésistiblement ascendante, pendant que les basses s'enfoncent chromatiquement, « mélodie quasiment amoureuse » (*dixit* Liszt), s'élance, éperdue, vers un premier sommet expressif, empruntant au passage les tons les plus éloignés, fa# mineur, la mineur, mi \flat mineur, sol \flat majeur, pour lentement retomber *tranquillo*, mes. 33, selon un jeu d'oppositions ombre/lumière typiquement lisztien. Retour, sur des batteries chuchotées en croches, au chant initial, désolé (oscillations de sol mineur et de fa# mineur, mes. 63-66, puis de si mineur et de la# mineur, mes. 71-74).

S'amorce alors la progression énorme, presque effrayante, qui va constituer le cœur du morceau : glissement chromatique ascendant de *a* (mes. 79-86), qui s'ancre sur le motif pédale *a* en octaves à la basse autour de do#, pour finalement prendre feu en accords alternés aux deux mains et (toujours sur cette pédale de do# en trémolos caverneux) exploser en un cri expressionniste (*rinforzando*, mes. 116), mais vain (*tout n'est que vanité*, dit l'Écclésiaste, même les plus grands élans), s'épuisant sans issue autour de l'intervalle *diabolus in musica* de quarte augmentée.

Rappel tronqué de l'élan éperdu initial et voilà, miraculeusement amenée, l'éclaircie de la *coda*, mes. 147, « vers la fin un rayon de teint religieux l'éclaire » (lettre du 27 septembre 1877). Le motif *a* transformé en



pur, se dénoue à travers un épilogue en questions-réponses, dorénavant diatonique, apaisé jusque dans ses élans passionnés (mes. 168-171 *ff*, à comparer à 131-134). Toutes les tensions semblent fondre sur les chromatismes descendants

(mes. 176 et suivantes) qui inversent le motif initial, pour s'évaporer dans de longues résonances arpégées... Certitude des derniers accords.

« Le renoncement à toute chose terrestre fut l'unique mobile, le seul mot de ma vie. » Renoncement douloureux néanmoins, en témoigne ce morceau violent, tendu, né d'impulsions véhémentes, dont on ne sort pas indemne et qui projette en nous ses interrogations profondes.

La seconde pièce, *andante non troppo*, thrénodie également, est pourtant assez différente. Ici, à l'inverse des flux et reflux en constante évolution du premier morceau monothématique, des séquences très caractérisées et clairement manifestées par les changements d'armure (mi mineur, si \flat majeur, fa \sharp majeur...) vont être abruptement juxtaposées les unes aux autres, en prenant valeur de symbole, tel des leitmotiv, comme autant d'états d'âme d'un vieil homme faisant retour sur son existence.

L'entrée est saisissante : un motif intensément chromatique dont les dissonances violentes se résolvent dans un souffle, *thème de la souffrance et du désir* au climat tristanesque évident, si non citation textuelle.

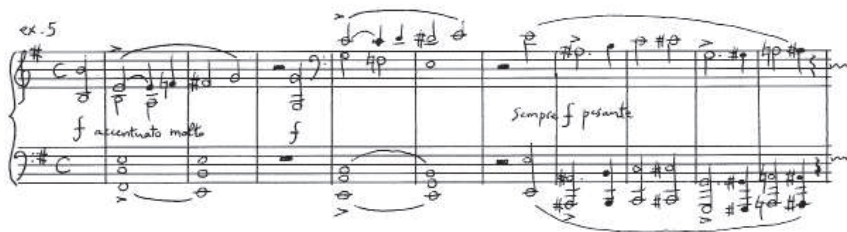
On a relevé chez Wagner une quarantaine d'emprunts directs à Liszt. Ici le jeu d'échanges croisés remonte loin. De 1840 date le *Lied* composé par Liszt, intitulé *Die Lorelei*, sur le fameux poème de Heine



dont le prélude de *Tristan et Isolde* (1857) est clairement redevable



Dans cette seconde thrénodie, Liszt reprend à son tour, en l'inversant, ce dessin *accentuato molto*



Unissons étranges, silences lourds : déjà l'inquiétude rôde – à moins que ce ne soit la mort – derrière ces accords hachés dans le grave *un poco rallentando*, qui trouent à peine le silence (mes. 11-14, puis 26-29), accusant les contrastes de cette première partie *A* (mes. 1 à 66). Pourtant du médium s'élève une large phrase en octaves, comme une aube nouvelle, éclairant loin, bientôt interrompue (mes. 47 et suivantes) par un hymne *grandioso*, héroïque, qui lance son défi en octaves puissantes aux deux mains (Liszt écrivait à Marie d'Agoult quarante ans auparavant : « Il nous faut les grandes fautes ou les grandes vertus ! »), pour finalement butter sur le motif souffrant du début... *Vanité, tout n'est que vanité...*

Mais, dans l'ombre et le silence regagné, s'opère la métamorphose sur l'énharmonie ré^b-do# (mes. 67-68). Et voilà que se répand *dolce legatissimo* la lumière céleste des arpèges diaphanes qui inondent le clavier de leurs harmonies transparentes tout au long de l'ample partie centrale *B* (mes. 68 à 161). Aura-t-il ici pensé à l'autre Franz, Schubert, qu'il affectionnait tant (« Ô génie éternellement jaillissant, génie plein d'amour ! Ô cher héros du ciel de ma jeunesse ! ») ? Les premières mesures en tout cas reprennent, à l'énharmonie près, les enchaînements de l'*Impromptu* opus 90 n° 3. L'innocence de Schubert, antidote à la passion fatale de Wagner ?... L'espace s'est dilaté et sur ces hauteurs (jusqu'à cinq octaves d'écart entre basses et chant) plane une phrase ample, *sempre dolce e legato*, qui déploie ses ailes au long de vingt mesures, sur des ondes de main gauche couvrant la moitié du clavier. Comme une douleur latente néanmoins s'immisce le motif souffrant *espressivo dolente* (mes. 96 et suivantes, puis 136 et suivantes) délicatement contrepointé en sixtes chromatiques qui évoquent déjà Fauré. Par trois fois, les grands arpèges vont irradier le clavier.

Le bref *A'* nous fait réentendre la phrase de « l'aube nouvelle » émergeant du grave sous un halo de trémolos, dans un climat déjà très Parsifal, avant que n'éclatent de nouveau les octaves héroïques.

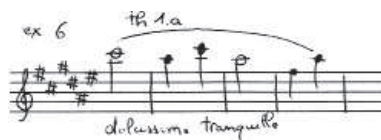
Puis, amenant la *coda*, nouvelle métamorphose plus troublante encore que la première (mes. 207-208) où Liszt combine les éléments de *A* et *B* en un symbolisme évident. Émergeant des vagues d'arpèges apaisés, le motif de Tristan, épuré, s'avance, seul, délesté de tous ses nœuds harmoniques

jusqu'au récitatif monodique, mes. 222 et suivantes. C'est la passion transfigurée et la rédemption par l'amour, chère aux romantiques. Une pluie de grâces se répand sur le clavier tout au long de la dernière page à l'issue de laquelle ne subsiste que le motif mélodique initial, métamorphosé en majeur, lancé seul face à l'Eternité... Fin ouverte s'il en est. Il fallait oser terminer ainsi.

Cette pièce puissante, chant de l'amour et de la mort, semble faire écho à ce qu'il écrivait à sa mère à l'âge de vingt ans : « La vie terrestre n'est qu'une maladie de l'âme, une excitation que les passions entretiennent. L'état naturel de l'âme c'est la quiétude. »

Si, comme l'avait prévu leur auteur, les *Cyprès* sont rarement joués, les *Jeux d'eau à la Villa d'Este* n'ont pas tardé, quant à eux, à devenir un des morceaux les plus appréciés du répertoire lisztien. Il faut dire qu'ils sont d'humeur plus souriante et que la virtuosité y déploie ses prestiges et ses séductions de manière plus voyante. Une virtuosité non tonitruante, légère, fluide et scintillante, au service de ce que l'on a pu qualifier de premier morceau impressionniste de l'histoire du piano, à l'origine de toutes les fontaines sonores à venir (Debussy, Ravel, Respighi...). Car là l'intention descriptive est manifeste. Du début à la fin ce ne sont que jets d'eau, gouttelettes, miroitements, éclaboussures. Description certes, mais pas seulement ; une approche plus approfondie montre qu'on aurait tort de s'arrêter au seul aspect illustratif.

Pour commencer, deux pages et demi d'effets liquides : accords de neuvième en jets d'eau délicatement égrenés, gargouillis de sixtes piquantes, trilles et trémolos multiples faisant scintiller le haut du clavier. Puis, sous l'élément liquide toujours présent, apparaissent des mélodies, dans le médium chantant, généralement à la main gauche, en inversion des paramètres habituels qui veulent que la droite chante sur un accompagnement de main gauche. Car ici les gouttelettes décoratives ne sauraient luire que dans l'aigu de la main droite, réservant à la gauche le chant du médium. Ces mélodies, semblant s'engendrer l'une l'autre, évoluent progressivement du plus simple au plus développé : d'abord un simple motif, sorte de carillon serein et rayonnant dans la clarté de fa# majeur, la tonalité "séraphique" de Liszt. (thème *1a*)



auquel s'enchaîne immédiatement un balancement de main gauche *poco espressivo* (thème *1b*)



qui se déploie bientôt en une longue phrase épanouie, toute gonflée de sève et d'amour. (thème 1c)



Un peu plus loin apparaît un motif encore plus ouvert, sur sa septième mélodique ascendante (thème 2)



Ainsi, au fil des pages, la main gauche chante-t-elle généreusement, quoique sans pathos. « Lyrisme sans épilepsie » aurait pu dire le jeune Debussy, qui entendit pour la première fois l'œuvre sous les doigts du vieux Liszt lui-même et en fut « stupéfait », au dire de Busoni.

Variantes diverses pour aboutir à un *rinforzando* aveuglant (mes. 128), cependant que la main droite multiplie les artifices liquides : trémolos divers, staccatos de tierces, arpèges lancés...

L'accalmie toute ruisselante de notes répétées, cristallines, nous conduit au détour d'une modulation attendrie au cœur de l'œuvre : douceur enveloppante des arpèges de main gauche sur lesquels se répandent en accords sereins les différents éléments du thème 1, soulignés, chose rare, par une citation évangélique : *Sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam* (Jean 4,14), c'est-à-dire, aux variantes de traduction près : « Mais l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source d'eau qui jaillira jusqu'à la vie éternelle », tirée du dialogue fameux du Christ et de la Samaritaine. Car cette eau, source d'émerveillement visuel, tactile et sonore est aussi pour Liszt source de vie, en abondance, eau du baptême, image de pureté et d'éternité. Et c'est bien vers l'In-

fini que s'ouvre la grande amplification du thème *Ic* (mes. 164-181), culminant en un embrassement complet du clavier *rinforzando* (mes. 172).

Retour sur terre après la vision béatifique, avec un magnifique développement canonique du thème 2 qui s'enfle peu à peu. La pièce s'achemine alors vers son apothéose sonore (mes. 220) : retour glorieux, à trois reprises, des arpèges de neuvième initiaux en éclaboussures débordantes *ff briosso*, qui alternent avec l'affirmation monodique, *ff* elle aussi, du thème 2. Là, dans la plénitude sonore, les ressources vibrantes de l'instrument sont totalement mises à contribution. Ces résonances puissantes rejoignent peu à peu les régions éthérées de l'aigu (mes. 238-244), vers une dernière page qui s'éloigne toute frémissante de lumière : sous les trémolos scintillants du suraigu se balance doucement le carillon en accords arpégés qui parcourent l'espace par modulations de tierces descendantes, pour se poser finalement sur les accords bienheureux des dernières mesures : *tout est accompli*.

Accomplissement artistique aussi dans cette musique où rien ne sent le métier ou l'artifice ; tout y est parfaitement original et inventé, que ce soit l'abondance et la découpe mélodique, la variété des textures sonores, une harmonie somptueuse, libérée des pesantes résolutions habituelles, la forme ouverte, en évolution permanente (« je demande simplement le droit de déterminer la forme en fonction du contenu »), sans parler de l'écriture pianistique rutilante.

On appréciera aussi, particulièrement émouvant sous la plume d'un virtuose qui connut durant sa carrière les plus délirants succès d'estrade, le refus de tout effet facile, une parfaite économie de moyens où chaque note compte. Rien de flatteur dans cette musique sans concession qui exige de l'auditeur une écoute (et une réécoute) attentive et concentrée, mais dont il sera récompensé au centuple.

Et, ayant évoqué ici ou là l'expressionnisme, le symbolisme ou l'impressionnisme, comment ne pas s'incliner devant l'extraordinaire modernité du vieux Liszt qui, sans jamais se répéter, semble avoir anticipé toutes les évolutions futures de la musique. Et comment ne pas remercier Hippolyte d'avoir (involontairement...) suscité ces merveilles. Les grands cyprès sont toujours là, les jeux d'eau aussi, indifférents peut être aux souffrances humaines, et qui nous disent la pérennité de la vie et le bonheur d'exister.

Notes

Note : Toutes les citations indiquées entre guillemets sont extraites de la vaste correspondance de Liszt. Voir, en particulier : *Correspondance de Liszt et de Madame d'Agoult 1840-1864*, Fayard, 2001, 1344 p. ; *Correspondance Liszt – Richard Wagner*, Gallimard, 2007, 1344 p.

ESPRIT DE LIBERTÉ ET ENRACINEMENT HONGROIS DANS LA CRÉATION LISZTIENNE

BRUNO MOYSAN

Agrégé, docteur en musicologie, chargé d'enseignement à l'Université de Versailles

brunomoysan@aol.com

Liszt fut un génie de son temps autant qu'un génie de la musique. Restant inclassable, malgré son tempérament romantique, il inventa le format du récital qui lui permettait de se donner en spectacle, seul et à travers toute l'Europe, sans reposer le bon vouloir d'un mécène. Sa recherche effrénée de liberté coïncide, en outre, avec l'esprit qui soufflait alors sur la Hongrie, qui allait culminer avec la révolution de 1848. C'est ainsi que la liberté lisztienne trouve son enracinement dans un territoire, une patrie, qui restèrent par ailleurs chez lui largement fantasmés.

Mots-clefs : Liszt, liberté, enracinement, XIX^e siècle, sujet moderne, récital

La pensée contemporaine tend à faire de l'enracinement et de la liberté deux principes antinomiques. Toute limite, tout point de fixation est considéré comme limitatif de la liberté infinie des modernes. Dès lors, il n'est rien de plus logique que la nation, avec ce qu'elle présuppose de limitation et d'auto-limitation, tout simplement parce qu'elle fixe des frontières et définit des identités, soit l'objet d'une hostilité à la mesure de la propension des sociétés modernes, ou plutôt post-modernes, d'ailleurs, à devenir *liquides*¹. Au XIX^e siècle, il n'en était pas ainsi. Au lieu d'être perçue comme limitative de l'individu, la nation est alors, au contraire, une promesse d'auto-détermination et de liberté, cela contre la dimension oppressive et inclusive des grands empires, contre les logiques assimilatrices par acculturation ascendante, profondément élitistes, de la société de cour cosmopolite des XVII^e et XVIII^e siècles. L'internationalisme civilisateur des élites curiales de l'absolutisme assujettit l'artiste à un réseau de contraintes que l'individualisme romantique se refusera à pérenniser. Aussi n'est-il pas étonnant que Liszt ait vu dans l'éveil de la nation hongroise une dynamique de libération en harmonie avec ses propres ambitions émancipatrices, que ces dernières soient d'ordre esthétique ou social. Liberté artistique et éveil national mettent au premier plan l'individu en tant qu'acteur-stratège dans la mesure où, même si l'on soutient d'ordinaire que la modernité a consacré l'avènement des masses, ce sont bien les individus d'exception qui ont permis aux masses de prendre conscience d'elles-mêmes et d'être ainsi actrices de leur propre destin. Mais laissons justement la place à notre acteur-stratège.

Liszt et l'esprit de liberté

Liszt a chèrement payé le prix de la liberté : scandales, anathèmes, moqueries, solitude, incompréhension, indifférence. Même au plus fort de ses succès de pianiste, pendant cette période virtuose qu'on a appelée la *Glanz-Period*, la remise en grande pompe du fameux sabre d'honneur, à Budapest, en 1841, qui le sacrait héros de la cause nationale hongroise, lui a aussi valu le quatrain² suivant :

Parmi tous ces guerriers, Liszt seul est sans reproche,
Car, malgré son grand sabre, on sait que ce héros,
N'a vaincu que des doubles croches
Et tué que des pianos !

Beaucoup plus tard, il écrira à son ami Odon Mihailovitch : « Tout le monde est contre moi. Catholiques, car ils trouvent ma musique d'église profane, protestants car pour eux ma musique est catholique, franc-maçons car ils sentent ma musique cléricale ; pour les conservateurs, je suis un révolutionnaire, pour les *aveniristes* un faux jacobin. Quant aux Italiens, malgré Sgambati, s'ils sont garibaldiens, ils me détestent comme cagot, s'ils sont côté Vatican, on m'accuse de transporter la grotte de Vénus dans l'église. Pour Bayreuth, je ne suis pas un compositeur, mais un agent publicitaire. Les Allemands répugnent à ma musique comme française, les Français comme allemande, pour les Autrichiens, je fais de la musique tzigane, pour les Hongrois, de la musique étrangère³. » Tout en s'efforçant vainement de s'adapter, Liszt n'était pas véritablement plastique à son environnement. Nul n'aura plus que lui, en définitive, incarné l'*esprit de liberté* des modernes, mais un esprit de liberté un peu composite où l'on retrouve, en reprenant la célèbre distinction de Tocqueville, à la fois des éléments de liberté aristocratique et de liberté démocratique : « Cette notion aristocratique de la liberté produit chez ceux qui l'ont reçue un sentiment exalté de leur valeur individuelle et un goût passionné pour l'indépendance. Elle donne à l'égoïsme une énergie et une puissance singulière. Conçue par des individus, elle a souvent porté les hommes aux actions les plus extraordinaires ; adoptée par une nation tout entière elle a créé les plus grands peuples qui fussent jamais. [...] D'après la notion moderne, la notion démocratique, et j'ose dire la notion juste de la liberté, chaque homme étant présumé avoir reçu de la nature les lumières nécessaires pour se conduire, apporte en naissant un droit égal et imprescriptible à vivre indépendant de ses semblables, en tout ce qui n'a rapport qu'à lui-même, et à régler comme il l'entend sa propre destinée. [...] Chacun ayant un droit absolu sur lui-même, il en résulte que la volonté souveraine ne peut émaner que de l'union de la volonté de tous⁴. »

L'une des particularités de Liszt est l'unité profonde de sa vie, en dépit d'un apparent émiettement. Virtuose, compositeur, écrivain, penseur, il sillonne l'Eu-

rope et s'intéresse à tout : musique, philosophie, peinture, architecture, théorie politique, théologie. Né à la limite de la Hongrie et de l'actuelle Autriche sur les terres des Esterhazy, les mécènes de Haydn, il étudie à Vienne avec Czerny, l'unique élève de Beethoven, devient une des personnalités les plus en vue du monde parisien romantique, sillonne l'Europe, se fixe à Weimar puis à Rome et pour finir erre presque vingt ans entre Weimar, Rome et Budapest, séjournant à peu près trois mois par an successivement dans ces trois villes. Chez ce personnage singulier, transgressif, qui ose vivre maritalement avec une comtesse, puis avec une princesse, et qui finit, à l'étonnement de tout le monde, tertiaire franciscain et nomade, les manifestations apparemment hétérogènes de la liberté semblent converger dans ce que Paul Bénichou a appelé « le sacerdoce de l'art »⁵. Le renversement du rapport de sujétion entre l'artiste et son environnement est la première manifestation, musicale, de cette liberté artistique émancipatrice qui aura été le grand combat de Liszt. En devenant à la fois virtuose-compositeur et compositeur-virtuose, Liszt renonce à un emploi typique de la société de cour absolutiste, celui de compositeur de cour. Cet emploi parfaitement normé, occupé par Lully à Versailles, Haydn à Eisenstadt ou Mozart à Salzbourg, était sécurisant, mais il était non moins assujettissant. En y renonçant, Liszt se trouve dans une situation beaucoup plus libre, mais avec pour prix à payer une forte marge d'incertitude et d'imprévisibilité en même temps que l'obligation de se soumettre, cette fois-ci, aux lois de la concurrence et du marché. Au système de négociation à dominante bi-polaire, "artiste-mécène" (qui n'interdit pas les négociations avec d'autres types de partenaires comme les éditeurs, par exemple, ou encore la presse), fait place un système de négociations franchement multipolaire : artiste, public, presse, éditeurs, pouvoir politique, entrepreneurs de spectacles...

Le plus frappant, chez Liszt, est la façon dont il dessine un chemin de liberté à travers les contraintes du Paris romantique de la monarchie de Juillet, puis d'une Europe travaillée par les idées nouvelles, mais qui reste encore une Europe des cours. Dans un premier temps, avant 1848, Liszt sépare nettement le répertoire de concert et les compositions éditées. Au public de ses concerts à Paris et en Europe : les fantaisies sur des thèmes d'opéras à la mode et le *Grand galop chromatique*. Aux grands éditeurs du temps comme Schlesinger ou Breitkopf : l'*Album d'un voyageur*, les *Grandes études*, les *Harmonies poétiques et religieuses*, monuments destinés implicitement à la postérité mais qu'il se garde bien de jouer en concert. Liszt n'en est pas pour autant schizophrène, car l'une de ses stratégies les plus subtiles, comme Chopin d'ailleurs, par exemple dans ses *Valses*, est de manipuler les codes d'un style mondain aisément accessible tout en donnant à ces mêmes codes un contenu nouveau. Là réside toute l'originalité de ses fantaisies sur des thèmes d'opéras, comme les *Réminiscences de Lucrezia Borgia* ou encore les *Réminiscences des Huguenots*, qui est de s'inscrire dans l'événement, dans le brouhaha de la mode et du succès, dans l'onde de choc d'un grand genre

comme l'opéra (*a contrario* la fantaisie pour piano est un petit genre), mais de proposer dans le même temps une modernité de forme et de langage qui n'a rien à envier à celle des œuvres les plus révolutionnaires de Chopin ou de Schumann. À ce titre, Liszt est un créateur véritablement subversif⁶, car il donne à entendre autre chose que les codes dominant, mais d'une manière qui semble au premier abord simplement revisités, alors qu'elle est transformée en profondeur. Dans ce qui apparaît comme une sorte de fausse soumission aux codes de la mondanité historiquement imposés par les élites aristocratiques, Liszt propose des œuvres de concert au style mondain, *romantique*, aptes à véhiculer les revendications les plus libertaires de l'artiste moderne.

La particularité de Liszt est d'associer ce mécanisme subversif, portant sur le style et le langage musical, à la pratique sociale elle aussi nouvelle qu'est le concert soliste. Liszt est en effet le premier à se présenter seul devant un public, inaugurant la forme que l'on désignera désormais comme un récital. C'est une véritable révolution, car avant lui le concert était éclectique, hétérogène, panaché – peu importe la terminologie –, c'est-à-dire que dans la même soirée se côtoyaient divers musiciens (instrumentistes, chanteurs, formations de chambre, orchestre) chargés de donner un programme diversifié. Liszt, tel Victor Hugo prophétisant de son rocher de Guernesey, invente la structure de sociabilité musicale qui correspond, d'une part, à la souveraineté narcissique de l'individu moderne, d'autre part, aux revendications de l'artiste romantique à détenir un pouvoir spirituel laïque au sein d'une société en voie de démocratisation et de sécularisation. Après 1848, Liszt fera de Weimar, la ville de Goethe et de Schiller, son rocher de Guernesey et le lieu de son apostolat esthétique. Il y créera, à a tête de l'orchestre de la ville, les plus grandes œuvres de ses contemporains, Wagner, Verdi, Berlioz, tout en en faisant le lieu où il composera aussi ses plus grandes œuvres, *Sonate* en si mineur, *Poèmes symphoniques*. Pèlerin infatigable, il tentera de faire de Rome le lieu d'une musique d'Église renouvelée. Mais toujours libre de toute sujétion, que ce soit celle des princes, du pape ou du conformisme ambiant. Toujours obsédée par l'avenir, la liberté artistique lisztienne est, en définitive, à la fois d'essence aristocratique et d'essence démocratique. De la liberté aristocratique, elle a, d'une certaine manière, dans la lignée d'un Chateaubriand que Liszt admirait profondément, le « sentiment exalté de l[a] valeur individuelle et un goût passionné pour l'indépendance »⁷. Elle puise dans les réserves narcissiques du Moi romantique cet « égoïsme » qui, pour Tocqueville, donne à l'individu cette « énergie » et cette « puissance singulière » qui « porte [...] aux actions les plus extraordinaires ». De la liberté démocratique, elle a cette propension à l'autonomie qui « apporte en naissant [à l'individu] un droit égal et imprescriptible à vivre indépendant de ses semblables, en tout ce qui n'a rapport qu'à lui-même, et à régler comme il l'entend sa propre destinée. [...] » Par un curieux mécanisme de réappropriation et de retournement, l'individualisme lisztien, comme celui des

romantiques en général, qui est celui d'un « musicien bourgeois »⁸ dans une société encore profondément aristocratique, mais déjà travaillée par la démocratie naissante, reprend les traits essentiels de la liberté aristocratique et les retourne contre l'héritage de l'Ancien Régime, cela pour les mettre au service de la définition d'un élitisme nouveau, typiquement moderne, car fondé sur le Moi ainsi que sur les mérites de l'individu autonome et créateur, y compris de lui-même. Mais cette liberté – et c'est en cela qu'elle se différencie d'une liberté purement aristocratique dont, par exemple, un Chateaubriand pouvait s'enorgueillir –, cette liberté est profondément insérée dans le collectif propre à la démocratie moderne, dans la mesure où « chacun ayant un droit absolu sur lui-même, il en résulte que la volonté souveraine ne peut émaner que de l'union de la volonté de tous »⁹. C'est dans ce dernier trait que prend sa source la dimension proprement engagée d'un humanitarisme artistique et progressiste proprement lisztien, qui ne sépare aucunement l'art en tant que tel de la justice sociale, de la lutte contre les inégalités, du combat pour une civilisation meilleure.

La Hongrie

En se disant lui-même « tzigane et franciscain », Liszt associe une errance-désir (le tzigane et le frère mineur ne sont-ils pas tout deux des errants ?) à deux notions, ou objets, celle de Hongrie et celle de Dieu. Paradoxalement, la relation à la patrie et la relation à Dieu sont strictement renversées. La patrie, dans le cas de Liszt l'exilé, est le lieu d'où l'on vient, le lieu des nostalgies fabriquées à partir desquelles se définit l'errance du présent. Dieu, au contraire, est le lieu où l'on va dans une relation qui vous échappe (« *Deus absconditus* », « *Dieu caché* ») au fur et à mesure qu'elle se tisse (« *Console-toi, tu ne me chercherai pas si tu ne m'avais trouvé* » dit Dieu dans les *Pensées* de Pascal), vous appauvrit de vous-même au fur et à mesure qu'elle vous enrichit. Chez Liszt, la relation désir/objet est une quête d'identité. Avant 1848, ses pratiques mondaines et son humanitarisme associaient son image du Moi à une combinaison d'élitisme et d'universalité sociale ; le sacerdoce poétique de Weimar assimile ainsi le Moi à une production : l'œuvre dans l'histoire. Avec la Hongrie et Dieu, Liszt identifie le Moi à la vacuité en unissant par l'errance et la pauvreté (la tziganté, la mendicité du *poverello*) le lieu d'où l'on vient (la Terre) et le lieu où l'on va (Dieu).

L'engagement de Liszt est incontestable, bien qu'il soit né dans une famille germanophone à l'extrême ouest des limites de l'ancien royaume de Hongrie et n'ait jamais véritablement maîtrisé la langue hongroise. La révolution de 1848 lui donne ce que celle de 1830 a donné à Chopin : un moyen de s'identifier à la revendication d'un peuple exigeant le droit à disposer de lui-même, ce droit étant corrélé à l'autre passion typiquement moderne qu'est celle de la liberté. Liberté

politique et liberté artistique sont ici étroitement liées. En retour, dans le contexte de la construction d'une autre mythologie elle aussi typiquement moderne, celle de l'artiste lui-même, le musicien gagne la possibilité de se constituer en symbole national. Or, en 1830, la question polonaise occupe tout l'espace, au grand profit de Chopin, il n'y a pas de question hongroise en 1830 à laquelle Liszt peut s'identifier. Mais son génie aura été d'avoir su préparer 1848 avant 1848. En 1839, une catastrophe naturelle ayant provoqué un drame humanitaire vient lui apporter comme sur un plateau ce que le politique *stricto sensu* tarde à lui procurer : ce sont les fameuses inondations du Danube à Pest. Lorsque le musicien revient dans son pays natal, il est auréolé du prestige que seul peut avoir un artiste qui a conquis Paris. Aussi ne sera-t-il pas étonnant de le voir reçu de manière princière par les magnats hongrois qui ont déjà été les mécènes de sa jeune carrière. On le reçoit triomphalement à Pest, lui le fils du modeste intendant des Esterhazy, après qu'il a fait le voyage depuis Presbourg (Pozsony) dans le coupé du comte Casimir Esterházy. Liszt donnera neuf concerts à Buda et Pest et y fera entendre sa fameuse *Marche de Rákóczy*. C'est à l'occasion de l'un de ces concerts, celui du 4 janvier 1840, qu'il reçoit des mains du comte Festetics et de quelques autres membres de l'aristocratie hongroise (comte Teleki, barons Bánffy et Augustz, Rudolf von Eckstein et Paul Nyáry), le sabre d'honneur dont il a été question plus haut, brillant de bijoux et dont on dit qu'il portait sur le fourreau l'inscription suivante : « À Franz Liszt, au grand artiste en reconnaissance de ses mérites artistiques et de son fervent amour de la patrie ».

Il convient de souligner que la série de concerts en faveur des inondés de Pest et la remise du sabre sont encadrés par une série de concerts donnés à Vienne, dont un à la Cour, le 29 novembre, et un au Théâtre de la Cour, le 4 février. Liszt montre en effet un sens très subtil de l'équilibre entre Budapest et Vienne. Quel pouvoir peut s'opposer à la compassion envers un drame humanitaire, même si ce dernier se colore de subversion politique ? Et qui peut s'opposer à l'ancien élève de Czerny et Salieri, lancé à 1823 à Paris muni de deux lettres de recommandations signées par Metternich lui-même et de retour au pays après non seulement la consécration parisienne, mais aussi un triomphe en Italie ? Le 2 février, alors qu'il est de nouveau à Vienne, Liszt joue en concert ses premiers *Magyar Dalok* (*Mélodies hongroises*). La marche de Rákóczy jouée à Budapest n'a jamais été très en cour à Vienne et faire entendre au théâtre de la cour des *Magyar Dalok* n'est pas sans revêtir une dimension provocatrice analogue à celle que pouvait avoir une Polonaise de Chopin. Du côté des élites hongroises, offrir à un artiste (un saltimbanque) un sabre d'honneur (symbole militaire en principe réservé aux aristocrates) est véritablement donner à la musique et au musicien un rôle politique. Pour les magnats hongrois, récupérer, au profit de la cause nationale hongroise, un artiste aussi prestigieux et aussi parisien que Liszt était une fantastique opération subversive, cela neuf ans avant les événements de 1848, vingt sept ans avant la double monarchie.

Les *Magyar Dalok* ont été composés dans l'émotion du retour aux sources. Il s'agit d'une série de onze pièces de courtes durée que le musicien avait conçue au départ comme étant le troisième cahier de l'*Album d'un voyageur*. On sait que, pour lui, musique hongroise et musique tzigane tendent à se confondre – ce qui finalement est de peu d'importance, car seule compte, à l'époque de l'éveil des nationalités, la référence nationale suscitée par la couleur locale du langage.

Ce premier cahier de *Magyar Dalok* est dédié à des personnalités aristocratiques engagées de près ou de loin dans la cause nationale hongroise : le comte Leo Festetics (n° 1-6), le comte Casimir Esterházy (n° 7-9) et le comte Alberti (n° 9-11). Le recueil est publié, ce qui en soi est un acte politique de provocation envers l'Empereur, à Vienne. Les *Magyar Dalok*, tout comme les recueils qui vont suivre (des *Magyar Rapsodiak* en 1846 puis, l'année suivante, le *Carnaval de Pest*) ont non seulement une portée politique, mais aussi une dimension nouvelle du point de vue esthétique. La référence hongroise s'inscrit dans une démarche romantique qui est celle de la recherche et de l'expression de la liberté. Comme Liszt l'écrira plus tard au jeune Tzigane Josi : « J'en viendrais presque à vous envier d'avoir échappé à l'art civilisé de faire de la musique, avec ses limites et restrictions... Aucun bavardage, ni jargon de pédants, chicaneurs, critiques et engeance sans nom de la même espèce ne peut vous atteindre ; de l'archet de votre violon, vous vous élevez au dessus de toute la misère du monde, et continuez à jouer d'un air de défi. » À ce titre, la Hongrie est pour Liszt ce que la Suisse était peut-être pour Rousseau ou Sénancour, dans sa recherche du ressourcement, mais d'un ressourcement qui, en raison du caractère particulier de la musique tzigane, permettrait au musicien d'être provocateur et politique, homme d'action, et donc... virtuose au sens propre et étymologique du mot. Le mythe d'une création épargnée par les corruptions multiples de la civilisation permet au poète, nourri d'Ossian et des *Edda*, d'inventer les origines fabuleuses d'une antique épopée qui ne serait qu'instrumentale. À la lumière de sa volonté d'être le rhapsode d'une «*épopée bohémienne*»¹⁰ dont l'histoire n'aurait laissé que des lambeaux, il faut interpréter le changement de désignation qui, en 1846, conduit Liszt à remplacer le titre *Magyar Dalok* par *Magyar Rapsodiak - Rhapsodies hongroises*. Le nationalisme devient mythe des origines. Cet enracinement de l'idée de nation dans une culture primitive, au sens rousseauiste du terme, a pour conséquence un travail spécifique de composition. Comme l'écrit Liszt lui-même dans *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* : « Alors nous acquîmes la conviction que ces morceaux détachés, ces mélodies disjointes et éparées, étaient les parties disséminées, éparpillées, émiettées d'un grand tout ; qu'elles se prêtaient parfaitement à la construction d'un ensemble harmonieux, qui renfermerait la quintessence de leurs qualités les plus marquantes, le résumé de leurs beautés les plus frappantes, pouvant être considéré comme une sorte d'épopée nationale ; – épopée bohémienne – chantée dans une langue et dans une forme inusitées,

comme est inusité tout ce que fait le peuple qui l'a créée¹¹. » Liszt applique à la *nature* hongroise un type de rapport à l'emprunt et à la réécriture qu'il avait jusqu'alors pratiqué dans le domaine de la *culture*, avec, notamment, ses fantaisies sur des thèmes d'opéra¹². La *Sixième Rhapsodie*, célèbre entre toutes, est un bon exemple du travail du rhapsode. Elle a connu plusieurs versions antérieures. On trouve des fragments de ses différentes sections dans les n° 4-5 et 11 du premier cahier des *Magyar Dalok*. En 1844, Liszt publie chez Bernard Latte un petit volume intitulé *Mélodies hongroises / Album d'un voyageur 3e année* où l'on trouve une ébauche déjà plus élaborée de ce qui sera l'œuvre dans son acception définitive : *tempo giusto* en ré bémol majeur (n° 1), *Animato quasi presto* en ut dièse majeur (n° 2), *Allegretto* en si bémol majeur (n°3). Entre le n° 2 et le n° 3, Liszt compose un *Preludio* de 19 mesures, sorte de raccord permettant d'annoncer les éléments essentiels du n° 3 qui va suivre : la tonalité de si bémol majeur, le rythme caractéristique de syncope et l'enchaînement si majeur/si bémol majeur. C'est ce prélude qui sera remplacé par le magnifique *Andante quasi improvisato* de la version définitive, lui-même issu du *Lento a capriccio malinconico* de l'*Ungarische Rapsodien* n° 20 de 1846. La *Sixième Rhapsodie hongroise* dans sa version définitive n'est que la réécriture d'une mosaïque de fragments dans une forme longue, rhapsodique.

Lors des événements de 1848, Liszt, fait un bref séjour à Vienne en mai, puis... brille par son absence. Après un petit tour sur les barricades, il évite soigneusement Vienne au plus fort de la crise, préférant Eisenstadt et Raiding. À la mi-juin 1849, au moment où les armées du tsar entrent en Hongrie, il est à Weimar. Un peu plus tard, au moment de la terrible répression d'octobre, il est encore à Weimar. Certes, il compose *Funérailles*, mais, en octobre 1849, c'est aussi la mort de Chopin... Là encore, Liszt fait preuve de subtilité en évitant de heurter de front le pouvoir central viennois.

Les quinze *Rhapsodies hongroises* éditées en 1851 (n°1 et 2) et 1853 (n°3-15) constituent le stade ultime de cette évolution de l'esthétique du fragment vers celle de la forme longue, évolution qui a pour origine la prise de conscience progressive d'une mission, où l'expression artistique de l'universel ne peut être pleinement politique que si elle est poétique. Ces *Rhapsodies* sont contemporaines de la *Sonate en si mineur*, de la *Deuxième Ballade*. Un tel voisinage et l'ambition poétique dont témoigne *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* oblige à réévaluer leur importance. Comme dans la *Sonate en si mineur* la virtuosité doit être sublimée dans une poétique.

Tardivement, entre 1882 et 1885, Liszt ajoutera quatre autres *Rhapsodies*. Le compositeur ne s'écarte pas de l'esthétique générale qui est celle des œuvres de sa dernière période. La surabondance virtuose devient étrange, décantée. La même année 1885 voit la composition des sept *Historische Ungarische Bildnisse (Portraits nationaux hongrois)*, sombres évocations des figures de l'indépendance

hongroise : István Széchenyi, Sándor Petöfi, László Teleki... Le voisinage de ces noms symboliques avec les quatre dernières rhapsodies atteste de la permanence des événements de 1839 dans la mémoire lisztienne et éclairent l'épopée mythique du cahier de 1851-1853. Chez le grand musicien, le politique s'incarne dans une nation qui, elle-même, s'identifie à un dépôt mythique et légendaire élaboré, déposé, transmis et fragmenté anonymement au cours des siècles. Liszt, dans ses ultimes productions hongroises, réduit à l'élémentaire les oeuvres qu'il avait conçues et achevées au cours des années précédentes. L'invention du folklore à partir de la mémoire reste ici une exploration identitaire, mais d'une identité dépouillée de toute préoccupation constructiviste, de cette préoccupation constructiviste et militante qui était celle de la période de Weimar. Le nationalisme de 1839-67 et de l'épopée rhapsodique du cahier de 1851-53 cèdent le pas à des œuvres déconstruites, obsédées par le sentiment de la mort ; sans oublier une prolifération d'éléments hongrois dans des pièces *a priori* non hongroises comme la *Troisième Année de Pèlerinage* ou la *Troisième Ode funèbre*.

La Hongrie serait-elle aussi devenue une vanité, une attache inutile ?

Conclusion

Dans la dernière partie de sa vie, à partir de 1869, Liszt nomadise entre Budapest, Weimar et Rome. C'est avant tout par sa subjectivité que le grand virtuose, toujours en mouvement, assure la synthèse de ces différents ancrages qui, par bien des côtés, sont antinomiques. En effet, Weimar la protestante s'oppose à Rome la catholique et Budapest la hongroise revendique une langue qui s'oppose à l'allemand de l'Empire et un pluralisme religieux qui n'est ni celui de Rome ni celui de Weimar. La liberté de Liszt est bien sûr celle de la modernité romantique. Elle est avant tout un regard, fondamentalement de l'ordre de la *lecture-interprétation*. En ce sens le regard de Liszt sur son environnement, aussi bien sur la société de son temps que sur les matériaux hétérogènes qu'il unifie dans l'acte de composition (d'une fantaisie, par exemple sur un thème d'opéra, ou d'une rhapsodie hongroise), voire sur lui-même relève de ce que Marcel Gauchet, commentant les historiens romantiques des années 1820-30, désigne comme un travail de *recomposition seconde*¹³ en ce qu'il conduit, étant l'œuvre du sujet autonome, à une action transformatrice sur le monde *lu* et *interprété* par le sujet interprétant et agissant.

Cette mise au premier plan de la subjectivité autonome, c'est-à-dire libre de toute forme d'hétéronomie et en même temps transformatrice de l'existant, a aussi pour conséquence une redéfinition de la notion d'aristocratie. L'engagement de Liszt dans la cité, y compris sous son aspect de collectivité nationale à l'auto-définition de laquelle il participe activement, et son combat pour le progrès en art,

plus qu'ils ne rompent avec l'aristocratie traditionnelle en sont plutôt la mutation. La modernité n'a pas en effet supprimé l'aristocratie, elle a simplement modifié son rapport au temps. Saint-Simon, dans ses *Lettres d'un habitant de Genève à ses contemporains*, propose une aristocratie nouvelle qui tire sa capacité à diriger l'*opinion publique* non parce qu'elle incarne une permanence, mais parce qu'elle est en mesure de voir ce que les autres ne voient pas ou mal, c'est-à-dire là où doit aller l'humanité, autrement dit : l'avenir, puisqu'elle regarde « avec l'œil du génie la situation actuelle de l'esprit humain ». « Savants, artistes, écrit Saint-Simon, regardez avec l'œil du génie la situation actuelle de l'esprit humain ; vous verrez que le sceptre de l'opinion publique est entré dans vos mains ; saisissez-le donc vigoureusement¹⁴. » La flèche du Temps s'est inversée : de permanence du passé dans le présent, l'aristocratie moderne devient une vision du futur dans le présent, d'où sa propension à mettre en scène une posture prophétique. Le *voyant*, comme Liszt, est celui qui effectue les synthèses opérationnelles susceptibles d'agir sur la collectivité et de lui donner une direction.

Notes

- 1 Sur la notion de société liquide et de modernité liquide, voir bien sûr, entre autre : Zygmunt Bauman, *Le présent liquide*, Paris, Seuil, 2007
- 2 Cité dans Serge Gut, *Liszt*, Paris-Genève, Fallois-L'Âge d'Homme, 1989, p. 69
- 3 Franz [Ferenc] Liszt, *Lettre à Odon Mihailovitch*, citée par Serge Gut, *Liszt*, p. 432
- 4 Alexis de Tocqueville, *Etat social et politique de la France avant et depuis 1789*, dans *Oeuvres complètes*, tome VIII, Paris, Michel Lévy, 1865, pp. 47-48
- 5 Paul Bénichou, *Le temps de prophètes, doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977, p. 418
- 6 Bruno Moysan, *Liszt, virtuose subversif*, Lyon, Symétrie, 2010
- 7 Alexis de Tocqueville, *Etat social et politique de la France*, déjà cité
- 8 Norbert Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*, Paris, Seuil, 1991 et particulièrement le chapitre « musicien bourgeois dans la société de cour », pp. 17-45
- 9 Alexis de Tocqueville, *Etat social et politique de la France*, déjà cité
- 10 Rémy Stricker, *Franz Liszt ou les ténèbres de la gloire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 280
- 11 Stricker, *Franz Liszt*, p. 280
- 12 Sur ces fantaisies, voir notamment Bruno Moysan, *La réécriture et ses enjeux dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéra-1830-1848/Musique, sémantique, société*, Lille, ANRT-Septentrion, 1998 dont une partie a été publiée dans Bruno Moysan, *Liszt, virtuose subversif*, Lyon, Symétrie, 2010
- 13 Marcel Gauchet, *Philosophie des sciences historiques, Le moment romantique*, Paris, Seuil, 2002, p. 11
- 14 Saint-Simon, *Lettres d'un habitant de Genève à ses contemporains* [1803] (Alfred Pereire ed.), Paris, Alcan, 1925, p. 25

BÉLA BALÁZS, BÉLA BARTÓK ET LE THÉÂTRE HONGROIS. LE CAS DU *PRINCE DE BOIS*

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA

Professeur au Conservatoire national supérieur de danse de Paris

jf.boukobza@cnsmdp.fr

Le Prince de bois de Bartók n'a pas connu le succès escompté lors de sa création, il correspondait peu aux attentes du public, bien que son intrigue de base fût similaire à celles d'autres ballets du moment, comme *Coppelia*. L'auteur du livret, Béla Balázs, était proche des milieux d'avant-garde, autour du Cercle du dimanche de Georg Lukács, mais son intention de plonger dans les profondeurs du drame humain en s'intéressant moins aux conditions sociales le tenait éloigné, non seulement de la bourgeoisie, mais aussi des mouvements d'émancipation. L'oeuvre peut être envisagée sous l'angle de la psychanalyse des contes de fée. Une analyse de Ferenczi met en évidence l'idée de la toute-puissance du moi. Sur un fond autobiographique, Bartók a donné une forme musicale à cette pièce illustrant la difficulté des relations entre l'homme et la femme. Il répond au livret de Balázs en combinant notamment plusieurs thématiques musicales (des danses) illustrant l'opposition entre l'authentique et l'artificiel, ainsi que la progression dramatique de l'amour, du désespoir et du rituel initiatique.

Mots-clefs : Béla Bartók, Béla Balázs, avant-garde et modernité, psychanalyse du conte

Un prince tombe amoureux d'une princesse retenue au cœur d'une forêt par une fée gardienne de la nature. Il tente de traverser bois et étangs pour la rejoindre, mais ne peut franchir les obstacles naturels qui se dressent contre lui. Pour attirer l'attention de la jeune femme, il construit une poupée de bois à sa propre effigie et l'agite devant lui. Le stratagème échoue : la Princesse s'éprend de la marionnette à qui la fée, entre temps, a insufflé la vie. Le Prince est désespéré. Avec le temps, toutefois, la poupée se disloque, provoquant l'impatience puis l'ire de la jeune femme. Quand celle-ci aperçoit enfin le jeune homme, elle s'éprend de lui. Mais elle connaît l'échec, à son tour, car le Prince est échaudé par ses propres tribulations. Tout de même, elle parvient bientôt à troubler ce dernier de sorte que l'histoire se termine pour le mieux du monde.

Telle est la teneur du texte de Béla Balázs paru dans la revue hongroise *Nyugat* au mois de décembre 1912. Le thème n'est pas nouveau. Le sujet de la poupée de bois amenée à la vie a déjà constitué le fond de nombreux ballets tels *Casse-Noisette* de Tchaïkovski, *Coppelia* de Delibes ou *Petrouchka* de Stravinsky. Le scé-

nario du *Prince de bois* partage en outre quelques ressemblances avec *l'Oiseau de feu* ou le *Rossignol*, comme l'union entravée par un esprit surhumain ou l'opposition avec le mécanique et l'artificiel.

Si le ballet s'inscrit ainsi à la suite d'autres oeuvres, il semble s'insérer plus difficilement au sein de la vie théâtrale hongroise du début de siècle, et paraît peu représentatif de ce que l'on peut applaudir sur la scène budapestoise. Malgré son appartenance à différents cercles – celui des poètes liés à la revue *Nyugat* et celui du groupe Thalia de György Lukács – Balázs demeure un artiste relativement isolé dans le monde littéraire hongrois du début du XX^e siècle. Son art est jugé abstrait, spéculatif, trop « inféodé » à la culture allemande – attaques qui masquent souvent des critiques dont l'antisémitisme constitue le fond réel.

Le cas du *Prince de Bois* est révélateur. La pièce est peu représentative du répertoire donné au sein des principaux théâtres de la capitale. Elle ne reflète pas non plus les courants dominants de la littérature hongroise même si les thèmes qui y sont développés peuvent en paraître issus.

Traitant de la difficulté des rapports humains et du conflit entre l'artiste et sa création, le livret ne pouvait toutefois que séduire Bartók, dont les ouvrages attestent du même intérêt pour ces questionnements et dont l'œuvre se situe au cœur d'une *modernité hongroise* revendiquée.

L'état des scènes hongroises

Le théâtre hongrois semble régi par trois veines dominantes au début du siècle : la comédie, à laquelle on peut adjoindre les pièces de cabaret et les opérettes ; le théâtre littéraire et celui d'avant-garde. La notion d'un « théâtre hongrois » est liée à différentes conceptions : l'engagement pour la magyarisation, qui bénéficie du soutien des milieux officiels ; la critique de l'ancien système et la promotion de nouveaux modes de vie ; le néo-conservatisme, qui révèle une scission à l'intérieur même de la bourgeoisie entre les propriétaires terriens, conservateurs et défenseurs d'une culture exclusivement nationale (cf. les pièces de Jenő Huszka : *A bob Herceg – le prince Bob*), et la moyenne bourgeoisie, juive, cosmopolite, de langue hongroise ou allemande, appréciant autant les comédies pleines d'esprit de Ferenc Molnár que les opérettes d'Imre Kálmán¹.

La vie théâtrale est liée essentiellement à trois lieux, eux-mêmes associés à des répertoires spécifiques : le Théâtre de la Gaieté (Vígsház), dédié depuis 1896 aux vaudevilles et aux comédies ; le Théâtre du Roi (Király Színház), fondé en 1903 et où domine l'opérette ; le Théâtre Hongrois (Magyar színház) où sont donnés des pièces de salons, des vaudevilles et des comédies françaises. Le genre le plus prisé demeure toutefois l'opérette, où brillent les compositeurs hongrois tels Jenő Huszka (*Le Prince Bob*, 1902 : *La baronne Lili* 1919), Ferenc Lehár

(*Le Comte de Luxembourg*, 1910 ; *Eva*, 1912), Albert Szimrai (*Noble Miszka*, 1913) ou Imre Kálmán (*L'invasion tatare*, 1908). La *Veuve joyeuse* de Lehár a été jouée 150 fois à Budapest puis 400 fois à Vienne. *La Princesse Csardas* de Kálmán a été représentée à Budapest en 1916, au plus fort de la guerre, obtenant un succès sans précédent et presque indécent au vu des circonstances. « Le monde entier retentit de deux choses : du grondement des canons et du succès de la Princesse Csardas » écrit alors un critique viennois². Genre populaire, l'opérette permet de réunifier un public citadin fortement cloisonné. L'action, où il n'est question que d'ascension sociale et de bonheur à prendre au premier degré, la musique pleine de vie, les décors somptueux, les costumes scintillants, les danses animées et les emprunts aux musiques populaires (chansons de cabaret, valse, ragtime, chansons) gagnent aisément les faveurs du public.

Une comédie renouvelée - « moderne » - commence toutefois à apparaître, illustrée par Dezső Szomory, Ernő Szép ou Milan Füst. Ses sujets traitent de la condition de l'artiste (*Hermelin*, 1916 ; *Chère petite*, 1912 de Szomory), des angoisses comiques de la bourgeoisie de Budapest (Füst : *Le Pianon*, *La Tante Mali*), du milieu social et ouvrier, ou de la question de la communication entre les femmes et les hommes (Füst : *Les Malheureux*, 1915). Les thèmes d'actualité, les pièces à thèse, les drames politiques et les sujets sociaux liés au théâtre « littéraire » se développent également dans les pièces de Viktor Rákosi (*La Cloche muette*, 1905), Hugo Csergő (*Le Noble chevalier*), Imre Földes (*Les Soldats de l'Empereur*) ou Melchior Lengyel, futur librettiste du *Mandarin merveilleux* de Bartók (*Typhon*, 1907). Ferenc Herczeg (*Les Brigadiers d'Ocskay*, 1901) ou Dezső Szomory (*L'Empereur Joseph II*) promeuvent les pièces à caractère historique, tandis que Lajos Kassák, Tibor Déry ou Ödön Palasovszky s'apprentent à développer un théâtre avant-gardiste dont les réalisations importantes verront le jour après la guerre (Zsigmond Remenyik : *Sang*, 1921 ; Sandor Barta : *Igen* ; János Lékai : *Jean, l'homme*, 1921 ; Tibor Déry : *le Bébé géant* 1926, Janos Macza : *Le Matou noir*, 1921)³.

Le Prince de bois ne s'inscrit dans aucune de ces veines. Par son sujet comme par son traitement, la pièce se situe en marge de la vie théâtrale hongroise dont elle se montre peu représentative, à l'image de son auteur, Béla Balázs.

Créer le drame hongrois moderne

Reconnu aujourd'hui comme un théoricien important du cinéma, Béla Balázs (1884-1948) entre dans la vie littéraire hongroise à la fin de la première décennie du XIX^e siècle, publiant des poèmes, des critiques et de petits travaux pour des journaux de Budapest. En 1908, il collabore à la revue *Nyugat*, pour laquelle il écrit un nombre important d'articles. Il rédige des poèmes lyriques, des nouvelles

ou des contes dont l'intrigue se déroule souvent dans un milieu oriental ou un cadre exotique.

S'il participe à différents cercles, il reste toutefois isolé dans le panorama littéraire hongrois du début de siècle. Dès le commencement de sa carrière, il est considéré comme un « marginal » auquel on adresse trois reproches principaux : celui d'être Juif, d'écrire de manière trop abstraite, puis de demeurer attaché à une culture allemande alors fortement combattue par les nationalistes magyars. Né de parents allemands immigrés (Balázs est un pseudonyme ; son nom réel est Herbert Bauer), il incarne l'érudit germanique de fin de siècle intéressé par les ouvrages d'Ibsen, Hofmannsthal, d'Annunzio, Strindberg ou Maeterlinck. À l'université de Budapest, dont il suivait les cours en même temps que ceux du prestigieux collègue Eötvös, il obtient un doctorat en philologie allemande pour une thèse intitulée « Le pan tragique chez Friedrich Hebbel, comme résultat de la vision du monde romantique ». Ses amis et les personnalités qu'il admire – György Lukács, Max Weber et George Simmel – sont eux-mêmes des intellectuels de culture allemande. Sa fréquentation du *Cercle Thalia* fondé par Lukács, enfin, est décisive pour l'évolution de ses idées esthétiques et philosophiques ainsi que sa connaissance des œuvres de Hauptmann, Gorki ou Tchekhov.

La critique devient si virulente à son endroit qu'elle contraint Lukács à prendre la plume pour le défendre dans une série d'essais assemblés en 1918 sous le titre de *Béla Balázs et ceux qui ne veulent pas de lui*. Le volume paraît au moment où est donnée la première représentation à Budapest du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók (dont Balázs a signé le livret). Le poète et le musicien se sont rencontrés pour la première fois en 1906, à l'occasion d'un voyage dans la Hongrie rurale. Une collaboration a commencé malgré la froideur ou la distance relative des premières relations. Le *Château de Barbe-Bleue* est porté à la connaissance du Comité des Beaux-arts, qui rejette la partition, suivi en cela par l'Opéra de Budapest. Le public budapestois n'est en effet pas encore prêt pour le théâtre proposé par les deux hommes – une scène influencée par le drame romantique allemand, le théâtre symboliste franco-belge (notamment Maeterlinck), les pièces de Strindberg et de Ibsen.

L'ambition de Balázs, qui estime avec Lukács que le théâtre budapestois est passéiste, est de créer un drame hongrois nouveau, « moderne », répondant à un idéal différent de celui des pièces de son temps : ni opérette, ni farce visant l'effet scénique, ni comédie sociale, ni drame politique, mais des œuvres se voulant tout à la fois originales, mystérieuses et poétiques.

Les orientations esthétiques : la revendication d'un théâtre de l'intériorité

Plutôt que des rebondissements, des coups de théâtre et des conflits extérieurs, la volonté de Balázs est de présenter « les processus inexplicables de l'âme » et d'aspirer à une *intériorisation* du drame⁴. En 1912, il fait publier sous le titre de *Mystères* trois pièces achevées au cours des mois précédents : *Le Château de Barbe-Bleue*, *Le Sang de la Vierge* et *La Fée*. Ecrites en vers, ces dernières « n'ont rien en commun avec les *mystères* du Moyen Age⁵ » : le terme signifie ici les aspects énigmatiques de l'âme et des rapports humains, dont les plus importants sont l'amitié et l'amour. L'action est purement abstraite : c'est le rapport entre les personnes, leurs caractères, leur psychologie ou leur dualité qui forment le mouvement dramatique.

Balázs cherche à concilier le monde des passions définissant l'univers de la ballade (l'amour, la haine, la jalousie qui poussent irrésistiblement les personnages vers leur destin) et les clés symboliques du conte, où le drame cèle un message à interpréter. Dans le *Château de Barbe-Bleue* comme dans le *Prince de bois*, le cadre est atemporel. Les personnages sont conçus comme des entités symboliques : Judit et Barbe-Bleue incarnent les principes féminins et masculins ; le Prince et la Princesse représentent deux adolescents découvrant l'amour. Les éléments du décor sont chargés de significations : le *chemin* symbolise la distance qui sépare les êtres ou les sexes et il peut également dessiner le destin de l'homme ou ses objectifs ; le *château* est tour à tour un lieu clos, un espace spirituel et intime ou l'âme elle-même ; la *forêt* figure le monde extérieur et les obstacles à traverser. La lecture est orientée vers la tragédie des rapports masculins et féminins. Amour et connaissance sont des qualités qui s'excluent lorsque l'une domine et prend le pas sur l'autre. L'unité du couple réside dans la possibilité de respecter un équilibre entre les deux, mais elle est anéantie lorsque la quête de l'identité prime. La thématique évoque bien sûr les opéras de Wagner (*Le Vaisseau fantôme*, *Lohengrin*, *Parsifal*) ; c'est leur traitement qui est innovant.

Entre Maeterlinck et Ady

Dès le début de ses activités littéraires, Balázs s'est senti attiré à la fois par le romantisme allemand et par le symbolisme français. Il connaît parfaitement les pièces de Maeterlinck, qu'il mentionne plusieurs fois dans ses notes comme étant « un auteur dramatique de première importance⁶ ». En 1908, il écrit dans la revue *Nyugat* un essai sur Maeterlinck, notant son aptitude à sonder les secrets de l'âme humaine. Le *Château de Barbe-Bleue* et le *Prince de bois* racontent elles aussi des histoires dont les héros sont silencieux et immobiles, retenus dans des châteaux qui sont des prisons mentales.

Du dramaturge belge, Balázs apprécie spécifiquement les pièces courtes en un acte, tels *L'intruse* (1890), *Les Aveugles* (1890) ou *Intérieur* (1894). Il en apprécie le refus du naturalisme, le rythme statique et le ton intériorisé : des personnages en attente d'un événement funèbre ou tragique ; un drame silencieux ; un intérêt pour le psychologique ; une atmosphère onirique où les déplacements sont infimes et l'action raréfiée ; une importance nouvelle accordée aux jeux de regards ; un contrepoint du son et du silence ; des phrases brèves, parfois inachevées ; des dialogues troués de vides⁷. Le langage se montre inopérant à exprimer ce qui relève de l'intuitif, de l'inné, du naturel. L'opposition de l'obscur et du lumineux fait ressortir le destin tragique des protagonistes, enfermés dans une destinée sans perspective. Les personnages, peu individualisés, sont des figures ordinaires reliées à de simples fonctions⁸ : le Père, le Vieillard, l'Étranger, la Femme, la Fiancée. Les lieux sont peu définis, le temps rarement indiqué. La mort est le personnage principal. Elle n'est ni brutale ni effrayante mais perçue comme celle qui détient le secret dernier, qui possède la clé du mystère commandant toute vie.

Proche de Maeterlinck dans son goût du mysticisme, Balázs se plonge dans un univers dramatique encore plus abstrait, plus poétique et stylisé. Si son langage scénique reste ancré dans le quotidien, les symboles sont moins aisés à décrypter, la lecture plus ambivalente ou polysémique. Les thématiques portent essentiellement sur les rapports homme/femme, l'impossibilité du couple ou la nature de l'amour – et pas seulement sur la mort, comme chez l'écrivain francophone.

À l'influence de Maeterlinck se combine celle d'Endre Ady, dont le recueil intitulé *Poèmes nouveaux*, paru en 1906, a fait l'effet d'une bombe. Considéré comme un « phénomène » historique et politique aussi bien que littéraire, Ady ne poursuit qu'un seul dessein : faire entrer la Hongrie archaïque dans l'occident moderne. Tout ce qui est arriéré, « oriental », bureaucratique ou conservateur le révulse. Ses écrits en prose, publiés dans les colonnes de *Nyugat*, inaugurent un nouveau style, où l'érotisme et l'amour charnel sont définis comme étant les plus hautes expériences. Ses nouvelles, comme ses récits, parlent de l'amour sous la forme de souvenirs d'adolescence ou d'expériences de l'homme mûr. La condition féminine est observée d'une manière à la fois poétique et clinique. La sensualité, la liberté sexuelle, l'idée de l'égalité entre l'homme et la femme ou la détermination sociale jouent un rôle de premier plan.

Marquées par cette influence, les premières pièces de Balázs (*Dr. Szélpál Margit, Jeunesse mortelle*) évoquent à leur tour l'antagonisme masculin/féminin, ou ce qui est vécu comme tel. Ses héroïnes sont « des femmes modernes qui se voient contraintes de choisir entre la profession et la famille⁹ », l'acceptation de la domination masculine ou l'isolement, l'abnégation ou le sacrifice, et ne trouvent souvent une résolution que dans la mort¹⁰. Ses premières pièces ne rencontrent pas le succès. Le croisement d'influences y est sans doute trop dense pour le public de 1910, comme est également trop neuve l'idée d'un théâtre totalement statique et intériorisé.

La version littéraire du Prince de bois : le conte et son interprétation

La première version du *Prince de bois* emprunte son format général au conte, dont elle conserve les attributs et la structuration : un récit court relevant de la littérature narrative ; une histoire inventée ayant le statut d'imagination et de fantaisie ; des personnages sans passé et sans identité ; une histoire reposant sur des anomalies et des invraisemblances admises. Pourquoi la Princesse, par exemple, qui a vu le Prince en chair et en os, n'est-elle pas immédiatement séduite par lui, alors qu'elle l'est par le bâton portant sa couronne, ses vêtements et ses cheveux ? Pourquoi la Fée, pourtant si active dès le début, ne cherche-t-elle pas à séduire définitivement le Prince dont elle s'est également amourachée ? Pourquoi renonce-t-elle si facilement ?

Au conte, le récit emprunte également la structure par trois liée au genre et révélée notamment par Bruno Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fées* : trois personnages principaux, trois collines correspondant aux personnages, par trois fois, injonctions de la Fée à la Princesse de se retirer¹¹, trois lignes de forêt à traverser, trois tentatives pour séduire la Princesse¹². Balázs joue également avec les conventions, en réunissant tous les éléments traditionnels des contes – des châteaux pourvus de tourelles, une colline, une forêt « sauvage et immense », un chemin menant vers un ruisseau, une pierre symbolisant le destin – mais en les érotisant passablement. Les trois collines sont décrites comme ayant des « formes arrondies », le ruisseau est « modelé comme les seins de cent femmes couchées », les vagues possèdent des formes « amples, rondes, généreuses », les arbres de la forêt « se sont changés en femme », les vagues forment un « corps palpitant ».

Les personnages incarnent différents stades de l'amour mais également différentes étapes de la maturité sexuelle. La Fée joue le rôle d'une mère, tour à tour tyrannique et séduisante, castratrice et attirante. La Princesse est une jeune fille nubile qui commence à ressentir le désir. Le Prince en constitue le double masculin (mêmes attributs, même rang social) mais sa maturité plus prononcée lui fait déjà quitter l'état de l'enfance. Le Bâton symbolise la virilité, la pulsion sexuelle (cf. l'agitation du Prince) et sans doute le désir de perdre le pucelage, d'abandonner ce qui ligote le Prince à l'enfance. Si la maturité sexuelle paraît plus forte chez l'homme que chez la femme, l'image de la Princesse commençant à filer (« travailler dans un moment pareil ! ») laisse toutefois deviner un mélange d'innocence, d'immaturité et de désir lié à l'image sexuelle du rouet... Le Prince devant courir les grands chemins, enfin, est la représentation même de l'adolescent quittant l'enfance.

Pour l'esprit spéculatif de Balázs, la signification du conte est plurielle et la surdétermination de règle. Les niveaux de lecture s'entrecroisent sans que l'un domine, mais sans que l'autre soit non plus longtemps absent. La rivalité mère/

filles/Fées fait fuir la princesse, quitte à manier la menace (« Attends un peu ! »). Les mondes masculins et féminins semblent définitivement séparés, à travers l'image des deux châteaux isolés (celui du Prince, celui de la Princesse). La série d'épreuves à traverser ne sert pas seulement à tester l'authenticité de l'amour, la force du désir, le passage au stade adulte ou l'assomption des choix, mais évoque aussi la rupture de l'éden prénatal et l'intégration, par les deux adultes en devenir, du principe de réalité.

La satisfaction immédiate des désirs, liée à la libido masculine et à l'omnipotence de l'enfant-roi, passe par une initiation : la forêt qui mène vers la Princesse, et, symboliquement, vers la réalisation de l'union. La quête initiatique exige de savoir résister aux tentations – les arbres déguisés en femmes – de même qu'à l'aspiration à une vie de plaisir et de débauche que repousse alors le Prince. Son parcours lui enseigne l'échec et lui en fait prendre conscience. Sa réflexion est alors insuffisante. Lorsqu'il sera « mûr », c'est la Princesse qui devra, à son tour, subir des épreuves – considérer les vraies valeurs, rejeter le superficiel, mesurer l'être et le paraître.

Ce dernier aspect est le point nodal du conte. Si le Prince est prêt à renoncer à ses attributs pour séduire, La Princesse, encore infantile, se montre, elle, horrifiée par la vision du Prince chauve, laid et sans parure. Elle découvre progressivement les illusions et les désillusions de l'amour, et fait l'expérience d'une nouvelle forme d'apprentissage sur la vérité du monde. La séduction du pouvoir, à travers l'image du Prince enivré de gloire, constitue la dernière épreuve : la possibilité de se perdre dans un monde de débauche et de fausses valeurs. En faisant du Prince un roi, la Fée laisse deviner la perte fictive du pucelage et le passage symbolique vers le stade adulte.

Un autre thème domine, celui de l'artiste et sa création. Balázs pose à la fois la question de l'œuvre se dérochant au créateur et celle du « Beau artificiel » comme potentiellement supérieur au Beau réel. En ce sens, il rejoint les questionnements de l'avant-garde hongroise concernant le statut et le rôle de l'artiste. Un grand nombre de nouvelles sont notamment consacrées à ce sujet, chez Csáth (*Suicides d'artistes*), Kosztolányi (*La Disparition*), Dezső Szomory (*Bella*), Milan Füst (*Le Révolté*) ou Karinthy (*Voyage autour de mon crâne*). Le concept de sublimation, dont Freud vient de révéler le mécanisme, et le problème de l'artiste confronté à sa propre création sont au cœur du *Prince de bois* : « *Le Prince de bois* symbolise l'acte créateur de l'artiste, qui s'investit totalement dans son œuvre jusqu'à ce qu'il ait achevé quelque chose de complet, d'étincelant et de parfait. L'artiste lui-même, cependant, en ressort volé et appauvri. Je pensais à cette tragédie profonde (quoique commune), lorsque la création devient la rivale de son créateur et génère une situation à la fois douloureuse et héroïque, où la femme préfère le poème au poète, la peinture au peintre » écrit Balázs lui-même¹³.

Dans un numéro de *Nyugat*, Anna Lesznai, belle-sœur de Balázs, publie quelques réflexions stimulantes sur la psychologie du conte. Elle critique notamment fortement le fait que les disciples de Freud voient uniquement dans le conte l'accomplissement d'un désir sexuel, ce qui lui vaut une réponse de Ferenczi comme quoi les Freudiens n'ont jamais simplifié la vie psychique jusqu'à l'assimiler entièrement à la sexualité¹⁴. Dans l'article « Le Développement du sens de réalité et ses stades », le grand psychanalyste traite du remplacement du principe de plaisir par *l'adaptation* à la réalité – autrement dit, par la désillusion de l'enfant qui doit *intégrer* le principe de réalité¹⁵. Ferenczi signale à cette occasion que le genre du conte représente un retour à la toute-puissance du moi – sans limitation. Le sujet touche de près *Le Prince de bois*.

Dans les contes, explique-t-il, les fantasmes de toute-puissance continuent de régner sans partage et peuvent apporter un soulagement au lecteur en devenir. « Dans la réalité, nous sommes faibles, les héros du conte seront donc forts et invincibles ; nous sommes limités par le temps et l'espace dans notre activité et notre savoir : dans les contes, on vit éternellement, on est dans mille endroits à la fois, on prévoit l'avenir et on connaît le passé. La pesanteur, la dureté et l'impénétrabilité de la matière constituent à tout instant des obstacles sur notre chemin, mais l'homme, dans les contes, a des ailes, son regard perce les murs, sa baguette magique lui ouvre toutes les portes. La réalité est un dur combat pour l'existence : il suffit dans le conte de prononcer quelque parole magique : “Petite table, couvre-toi !” Nous vivons dans la crainte perpétuelle d'être attaqués par des bêtes dangereuses ou des ennemis féroces : le manteau magique du conte permet toutes les transformations et nous met rapidement hors d'atteinte. Combien il est difficile dans la réalité d'atteindre à un amour qui comble tous nos désirs : le héros de conte est irrésistible, ou bien il séduit d'un geste magique.

Ainsi le conte, dans lequel les adultes racontent si volontiers à leurs enfants leurs propres désirs insatisfaits et refoulés, donne en vérité une représentation artistique extrême de la situation perdue de toute-puissance¹⁶. »

L'article de Ferenczi permet de jeter une lumière nouvelle sur *Le Prince de bois*. Le Prince ne peut satisfaire immédiatement ses désirs sexuels et doit intégrer le principe de réalité : attirer l'attention de l'autre, le séduire, connaître l'échec, débiter un itinéraire et un apprentissage amoureux. Il s'agit bien d'un conte, mais nullement d'un conte de fée, car il ne préserve pas la toute-puissance du héros. Pire, les deux personnages principaux perdent leurs illusions de toute-puissance. *Le Happy end* referme l'intrigue, certes, mais après une longue série d'épreuves, de désespoirs, de désillusions et de brûlures.

C'est précisément l'aspect favorisé par Bartók dans sa mise en musique. Le compositeur semble avoir accentué le désespoir du Prince et favorisé, dans son oeuvre, le moment du conte où le protagoniste est le plus durement confronté au principe de réalité.

Le ballet

L'orchestration est achevée en 1917, mais Bartók en a commencé l'esquisse au mois d'avril 1914. Son origine remonte même au mois de décembre 1912. Le 30 de ce mois, les Ballets Russes de Serge Diaghilev donnent en création hongroise à l'Opéra de Budapest *L'Oiseau de feu* d'Igor Stravinsky. Le succès obtenu incite l'Opéra à commander à Bartók un ballet. Le premier réflexe du musicien est le refus, car le rejet de la partition du *Château de Barbe-Bleue* l'a profondément blessé. Pourtant, c'est en raison même de ce refus que l'idée fait finalement son chemin :

« C'est peut-être étrange, mais j'avoue que l'impulsion pour l'écriture de ce ballet m'est venue du refus de mon opéra en un acte *Le Château de Barbe-Bleue*. On le sait, cet ouvrage a échoué lorsqu'il fut présenté à un concours d'opéra. Le plus grand obstacle à sa mise en scène, c'était que l'intrigue se limite au pur conflit psychique entre deux personnes, la musique se bornant elle aussi à le représenter de façon abstraitement simple. Il ne se passe rien d'autre sur la scène. J'aime tellement mon premier opéra que, lorsque j'ai reçu de Béla Balázs l'argument du ballet, j'ai tout de suite pensé : par son aspect spectaculaire, par ses successions d'événements hauts en couleur, riches et variés, le ballet ouvrira la possibilité que mes deux œuvres soient portées à la scène lors d'une même soirée. Il est inutile de souligner, je crois, que je me sens désormais tout aussi proche du ballet que de mon opéra.

J'ai entamé la composition du ballet avant la guerre, puis je l'ai interrompue pendant longtemps. J'ai traversé beaucoup d'inquiétudes. Lors de la saison dernière István Strasser a présenté mon œuvre symphonique intitulée *Deux Portraits*, dont j'entendais le second (*Difforme*) pour la première fois à l'orchestre. C'est alors que j'ai eu l'inspiration pour continuer la partition du *Prince de bois* et, de fait, je l'ai achevée en peu de temps.

La musique du ballet est élaborée dans le genre symphonique : un poème symphonique sur lequel on danse. On peut y distinguer clairement trois parties, dans lesquelles il y a aussi, toutefois, des articulations à plus petite échelle. La première partie va jusqu'au pas de deux du pantin de bois et de la princesse. La deuxième, bien plus calme que la première, a les caractéristiques d'un mouvement central et dure jusqu'au retour du pantin de bois. La troisième partie est en fait la reprise de la première, mais en renversant l'ordre des composantes, ce que l'argument, du reste, requiert par sa nature¹⁷. »

Bien que concis, le texte de Bartók offre beaucoup de renseignements. En premier lieu, ce qui pourrait apparaître comme une divergence avec la conception intériorisée de Balázs : l'idée que le ballet pourrait avoir un « aspect spectaculaire » en offrant des événements « hauts en couleurs, riches et variés ». En second lieu, l'idée de lier le *Prince de bois* et *Le Château de Barbe-Bleue* et les

réunir dans la même soirée. Zoltán Kodály a révélé ce qui peut constituer le fonds de la pensée de Bartók : assimiler les œuvres à un vaste *Verbunkos* (une forme typique de la musique hongroise où se succèdent une partie lente, de nature improvisée et intériorisée, et une partie rapide, de plus en plus exaltée ; ici, l'opéra et le ballet, successivement)¹⁸.

La présentation de Bartók apporte d'autres précisions : l'attache avec les *Portraits* pour orchestre, et notamment le second, généralement intitulé *Grotesque*. Ce lien révèle les conséquences encore perceptibles de la rupture avec Stefi Geyer, une violoniste avec laquelle Bartók avait eu une liaison et dont la séparation avait été particulièrement douloureuse. La conception amère de l'amour exposée tout au long du *Prince de bois* prend alors des résonances clairement autobiographiques.

Sur un dernier plan, enfin, Bartók dévoile la construction ternaire du *Prince de bois*, ainsi que l'idée d'une forme en arche. Le palindrome est très dissymétrique toutefois. La première partie, la plus longue, atteint la demi-heure environ ; les deux autres sont nettement plus courtes – une douzaine de minutes pour la deuxième, dix minutes pour la dernière. La première partie (chiffres 0/120) expose les fondements de l'action, caractérise les protagonistes et mène vers une première crise. La deuxième (chiffres 120/142) montre le désespoir existentiel du Prince et se referme sur un nouveau sommet émotionnel. La troisième (chiffre 142/fin) résout les conflits et propose un retour en ordre inversé (et passablement varié...) des éléments de la première. L'ensemble est structuré en sept danses entrecoupées de « scènes » – de passages dévolus à l'avancée de l'action. Le fondement de l'intrigue est mis en musique dans un épisode de forme ternaire qui place en son centre – au cœur même du ballet donc – le désespoir du Prince :

Prélude : Do M acoustique

Postlude : Do M

Danse 1 : chiffre 11 : Si b M
(Danse de la princesse dans la forêt)

Danse 2 : 23 : do M (locrien, octotonique)
(Danse des arbres)

Danse 7 : 167 : V de Do M
(Danse de la Princesse effrayée)

Danse 3 : 39⁺⁸ : Mi m
(Danse des vagues)

Danse 6 : 156 : Do M
(La Princesse et le Prince)

Danse 4 : 88⁺⁴ : La m
(La Princesse et la Poupée)

Danse 5 : 147 : cycle de quintes
(Danse de la Poupée)

Désespoir du prince

Forme aba'

Do m/Do# m

La partition est unifiée par la tonalité d'Ut (majeur et mineur) dont la récurrence sert à articuler la grande forme. Le point culminant est situé au ton napolitain (Ut dièse mineur, triomphe du Prince, chiffre 139) – une tonalité liée généralement à un assombrissement du tissu et qui correspond bien, ici, à l'idée d'une dramatisation du discours.

Chaque personnage est défini par un leitmotiv (y compris la Poupée de bois) auquel s'ajoute celui de la « découverte de l'amour » – la réaction du Prince lorsqu'il aperçoit pour la première fois la Princesse. Le motif va jouer un rôle essentiel tout au long de la deuxième partie. Si le motif du Prince (chiffre 19, juste après la fin de la première danse) peut évoquer une chanson hongroise traditionnelle par son ossature pentatonique, son diatonisme, sa tonalité mixolydienne et son architecture interne quaternaire, Bartók n'a intégré dans son ballet aucun thème authentique. Le motif de la Princesse (présenté au chiffre 11) évoque au contraire le thème associé à Judith dans *Le Château de Barbe-Bleue* par sa mélodie ondulante, son chromatisme sensuel, et son habillage délicat réalisé grâce au timbre doux de la clarinette.

Quelques danses retiennent particulièrement l'attention. Celle de la Princesse joint des figures de triolets issues du *Verbunkos* et associant la jeune fille à une musique monodique et modale, liée au répertoire hongrois. La *Danse des arbres* est fondée sur une animation permanente du tissu : des changements multiples de tempo, une tonalité fortement chromatisée, une figure des timbales divisant la mesure à 3/4 de manière irrégulière, un *fugato* terminal.

La *Danse des vagues* évoque à son tour la musique traditionnelle par la succession de trois mélodies liées au fond magyar. Le pentatonisme latent de la première (chiffre 42) renvoie au fond traditionnel. La deuxième (chiffre 45, *Piu mosso*) intègre une structure quaternaire type. La troisième (chiffre 47) est une mélodie sans reprise, en mode de Ré sur Do. La danse est également définie par des teintes modales (Mi mineur dorien), des couleurs argentines (célesta, harpe, clarinette en La) et l'intégration de deux parties saxophones (alto et ténor). La *Danse de la Poupée*, enfin, est un *scherzo* animé qui n'est pas sans rappeler les épisodes « mécaniques » omniprésents dans la musique de Stravinski.

La lecture bartokienne : convergence ou divergence avec Balázs ?

Tout au long de la partition, Bartók s'efforce de répondre avec finesse aux problématiques du livret : différencier l'authentique (le Prince), le superficiel (la Princesse) et l'artificiel (la Poupée) ; préserver l'univers du conte (et du mystère) en combinant un langage accessible et un esprit de distanciation ; travailler sur une expressivité directe et poétique... tout en maintenant un style et une esthétique personnels.

Par rapport à la nouvelle éponyme, le livret, revu par Balázs, est moins développé quant à ses implications. La Fée est présentée comme une sorte de déesse de la nature et son désir pour le Prince est effacé, tandis qu'il constituait un élément important de la version originale dans laquelle il symbolisait la rivalité mère/fille.

Au sein de cette symphonie continue, trois moments sont particulièrement dramatisés par Bartók. Ils permettent de rythmer l'ensemble de l'intrigue tout en faisant ressortir et comprendre la lecture bartokienne du livret, qui confère une emphase claire à la découverte de l'amour et de ses douleurs. L'élément humain prend désormais le pas sur l'aspect symbolique. Du moins, les deux aspects se contrepontent au sein d'une dialectique assez raffinée.

Le premier passage correspond à la vision de la Princesse par le Prince, épisode qui déclenche une brûlure d'amour et un véritable « cri » (chiffre 21). Le *tutti fortissimo*, la suspension *piano molto espressivo* et le recours aux timbres expressifs et graves (cor anglais, clarinette, basson, cor) témoignent de la rudesse du choc. Les appels de quarts se répercutent sur les basses et génèrent l'harmonie (chiffre 21⁺²). Les indications agogiques et métronomiques déclinantes¹⁹ et les accords gauchis par chromatisme accroissent l'intensité émotionnelle. L'épisode « sonne » comme une lamentation hongroise... dans le style ancien : courbe mélodique descendante, rythme libre, caractère déclamatoire, absence de mètre fixe, cellules pointées, allongement rythmique en fin de phrase, degrés altérés (la dominante, notamment).

Le deuxième moment mis en valeur est la scène correspondant à la mise en mouvement de la Poupée de bois (chiffre 63). Le Prince essaie d'attirer sur lui l'attention de la Princesse en construisant la fameuse poupée, mais il se heurte bientôt à une série d'échecs, la Princesse préférant le pantin (l'artefact) à l'original. Le jeu de séduction donne lieu à une dramaturgie complexe où s'opposent le désespoir croissant du Prince, le charme fortement opérant de la capricieuse et coquette jeune femme, et l'importance grandissante de la Poupée.

Trois thèmes liés à trois types de texture alternent :

- Le thème de l'Amour, entendu précédemment, qui incarne ici le désespoir du Prince par la texture fragmentée et morcelée, les oppositions dynamiques brutales, le chromatisme dense et l'altération progressive du motif fondateur ;
- Le thème de la Princesse, qui engendre des lignes souples, gracieuses, ondulantes ;
- La musique associée à la Poupée (dont le thème dérive de celui du Prince), qui donne naissance à une musique répétitive, fonctionnelle et bientôt mécanique (chiffre 52 sq.) :

La première section expose les tentatives du Prince pour attirer la Princesse : l'agitation du Prince monté sur une pierre avec un bâton recouvert d'un manteau (62⁺⁴), tandis que la Princesse, indifférente, continue à travailler sans prêter attention aux efforts déployés. Le Prince revêt alors la poupée d'un manteau et d'une couronne (chiffre 67) : la Princesse interrompt son activité pour observer la Poupée, sans dévoiler encore beaucoup d'intérêt. Le troisième essai (72⁺⁶) est le bon : la Princesse, émue, sort de son château et s'approche de la Poupée, avant d'être effrayée par l'apparence misérable du Prince (78⁺³).

Le troisième moment est le point culminant du ballet. Bartók y consacre toute la deuxième partie de son ballet (chiffre 120) en montrant le passage du désespoir extrême à la renaissance. L'épisode est conçu selon une petite forme ternaire où le chromatisme dense cède progressivement la place à un tissu diatonique, plus ouvertement tonal. La première section traduit le désespoir du Prince par une musique encore influencée par Wagner et par Strauss : appoggiatures résolues sur d'autres appoggiatures, cordes finement divisées, participation importante des cuivres (tuba, trompette, cor, trombone), nature éruptive du tissu, forme ponctuée d'une série de soubresauts *fortissimo* (chiffres 124, 124⁺⁴, 125). La tonalité mineure, colorée par les teintes modales (locriennes) et les harmonies de neuvième naturelle, renforce la couleur pathétique.

La deuxième section commence à l'entrée de la Fée (chiffre 128). Les sonorités « blanches » (célesta, flûtes sur battements d'octaves à l'aigu, doublures de harpe, cor avec sourdine, trilles cordes, glissandos des harpes) et les éléments de gamme par tons appoggiaturée (chiffre 131) traduisent le merveilleux. La Fée anime les objets et les choses, qui se mettent à danser autour du Prince, au moyen de lignes expressives entrelacées en canon. Dans la dernière section (chiffre 132), la Fée couronne le Prince puis le pare d'un manteau de fleurs. Le passage mène vers une apothéose (chiffre 137) où le thème de l'Amour domine. Les colorations de gamme par tons et le mode octotonique (un mode faisant alterner ton et demi-tons) disparaissent pour laisser place à un tissu tonal désormais clair (chiffres 136 et 137). Les progressions chromatiques des cors préparent le point culminant (chiffre 139) sur le thème de l'Amour, en majeur (Do# majeur). À partir de cet instant, le côté sombre et négatif du ballet se tourne au profit d'un versant positif : « À présent tu seras un Roi régnant sur chaque chose » déclare la Fée (didascalie) : le Prince a surmonté les épreuves et pourra mener sa vie d'adulte.

En intensifiant ces trois moments, Bartók a accentué l'importance du sentiment et montré le point de rupture : lorsque l'on découvre l'émotion de l'amour, mais lorsque l'on en subit aussi (en corollaire ?) les brûlures, la cruauté et la violence. Il a illustré « l'instant fragile » où l'artificiel risque de l'emporter sur l'authentique et détruire le créateur véritable. Il a rendu sensible le moment délicat où le doute, l'instabilité, les vicissitudes trop fortes de la vie et le risque de dérive se manifestent et submergent l'individu envahi par le chagrin au point

de pouvoir le détruire. Peu d'auteurs ont su traduire avec autant de délicatesse le désarroi éprouvé devant la découverte de la vérité du monde et de son apparence, des leurres et de l'illusion et de la nudité des sentiments.

Si le *Prince de bois* ne témoigne guère de l'état de la scène hongroise au cœur des années dix du siècle dernier, il porte néanmoins la trace des débats menés au sein de l'avant-garde hongroise. Il se fait écho, notamment, des discussions promues au sein des revues *Nyugat* et *Ma*, des peintres du Groupe des Huit ou des penseurs du Cercle du dimanche (fondé notamment par György Lukács et Béla Balázs). On y note une même prédisposition pour la recherche de la « nature essentielle des choses », pour la rudesse des sentiments et la violence des affects, la prédominance de la nécessité intérieure sur une prétendue objectivité. En aval ou en amont d'auteurs tels Tamás Kóbor (*Budapest*), Karinthy (*Solitude*), Jenő Rejtő (nouvelles) ou, Kosztolányi (*Esti Kornél*), Bartók exprime une interrogation sur l'identité et la moralité au sein d'une société en désintégration ou jugée comme telle. Il révèle que la découverte de soi est intimement liée à celle de l'Autre, montrant l'une des plus belles qualités humaines : le souci de l'altérité. Toutes ses œuvres scéniques – *Le Château de Barbe-Bleue*, *Le Prince de bois* et *Le Mandarin merveilleux* – insistent sur l'un ou l'autre de ces aspects.

En tant que lecteur et admirateur de Nietzsche, Bartók entend, enfin, traiter les passions les plus brûlantes, et montrer dans le même temps une volonté de distanciation et de détachement liée à une conception vitaliste. Le format du conte lui offre cette possibilité de contempler les émotions et les analyser, pour mieux les vivre pleinement. À l'instar du philosophe allemand, il s'intéresse aux « émotions complexes » qui reflètent, seules, la réalité de la vie. Celles-ci diffèrent des sentiments entendus au sens commun et habituel du terme, car elles relèvent plutôt de la compréhension *de l'intérieur* des réalités de ce monde. La musique, à l'image des trois passages surlignés par le musicien dans le *Prince de bois*, doit ainsi avoir pour objectif d'explorer de l'intérieur la véracité des affects – des plus gais comme des plus tristes –, et de les révéler au spectateur. « L'art doit transmettre des chocs émotionnels et faire ainsi éprouver les *grandes* sensations de l'existence » écrit-il à Stefi Geyer, dans une lettre datée du 27 juillet 1907. Le *Prince de bois* est tributaire de cette pensée. Avec lui se referme une décennie décisive, où Bartók a pu s'émanciper d'un milieu jugé académique, en proposant un art hongrois nouveau et authentique, tout en prenant sa part au sein des débats questionnant l'avant-garde hongroise et ainsi s'inscrire dans une modernité sans compromis, bien que sans rupture avec le passé. Trouver, en d'autres termes, sa place d'artiste et de créateur – celui d'un art profond, vrai et sincère, et par là-même singulièrement émouvant.

Notes

- 1 Lire notamment l'article de Péter Hanák « L'opérette viennoise et budapestoise dans l'histoire de la culture » et celui de Zsuzsa Radnóti « L'âge d'or de l'art dramatique hongrois », in *Théâtre hongrois : d'une fin de siècle à l'autre, 1901-2001*, sous la direction d'Anna Lakos, Montpellier, Maison Antoine Vitez, collection *Les Cahiers*, éd. Climats, 2001 – articles dont le présent paragraphe tire beaucoup de sa substance.
- 2 in Péter Hanák « L'opérette viennoise et budapestoise dans l'histoire de la culture », *op. cit.* page 41
- 3 Voir à cet égard l'article de Rószka Kocsis « Les tendances de l'avant-garde théâtrale dans la Hongrie de l'entre-deux guerres » in *Cahiers du centre recherche sur le surréalisme, Mélusine 15 : le surréalisme en Hongrie*, pages 215 sq.
- 4 Cf. L'excellent article de Edit Erdödy, « Sur la scène de l'âme. Les mystères de Béla Balázs » in *Revue d'Etudes Françaises* n°9 (2004), page 192
- 5 Cf. Edit Erdödy, *op. cit.* page 193
- 6 Idem. Page 196. Edit Erdödy mentionne également le fait que Balázs a assisté en 1908 à une représentation de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy.
- 7 Voir la présentation passionnante de ces pièces par Pascale Alexandre-Bergues in *Maurice Maeterlinck : L'intruse & Intérieur*, éd. Slatkine, Genève, 2005. Le théâtre de Maeterlinck y est présenté notamment comme une « dramaturgie de mort », un « théâtre de l'attente, du visible et de l'invisible » et un « tragique quotidien ». Je lui emprunte une partie de ses observations.
- 8 Cf. Pascale Alexandre-Bergues, *op. cit.*, page 49
- 9 cf. Edit Erdödy, *op. cit.*, page 192
- 10 *Ibid.*
- 11 Les appels sont mêmes numérotés dans la partition.
- 12 On rappellera que *Le Mandarin merveilleux*, autre conte, bénéficie aussi d'une structure par trois : les trois voyous, les trois hommes, les trois tentatives de séduction, les trois tentatives de meurtre, etc.
- 13 Béla Balázs, cité par György Kroó, « Ballet : The Wooden Prince », in *The Bartók Companion*, edited by Malcom Gillies, Faber and Faber, London, 1993, pages 362-63
- 14 cf. Sándor Ferenczi, « La psychologie du conte », in *Sándor Ferenczi, Psychanalyse, t. II, Œuvres complètes 1913-1919*, éd. Payot, Paris, 1970
- 15 Sándor Ferenczi, « Le Développement du sens de réalité et ses stades » In *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, Payot, 1970, pages 51-65
- 16 *Ibid.*, p. 65
- 17 Béla Bartók, « Le Prince de bois, opus 13 », 1917, in *Béla Bartók : Ecrits*, édités par Philippe Albèra et Peter Szendy, éd. Contrechamps, Genève, 2006, pages 77-78
- 18 Lire Zoltán Kodály : « Un opéra de Béla Bartók » in *Bartók, sa vie et son œuvre*, publié sous la direction de Bence Szabolcsi, éd. Boosey&Hawkes, Paris, 1968, page 72 notamment
- 19 *Poco lento, piu lento, Lento* ; la noire passe graduellement de 100 à 92, 80, puis 66-60

MYTHE ET RELIGION DANS LA *CANTATA PROFANA* DE BÉLA BARTÓK OU LA MYSTÈRE DES FILS CHANGÉS EN CERFS¹

AMBRUS MISKOLCZY
Professeur à l'Université ELTE

amiskolczy@gmail.com

Les sept fils d'un homme sont changés en cerfs. Ils refusent de quitter la forêt où se trouve la source pure à laquelle ils s'abreuvent. La *Cantata Profana*, inspirée du folklore roumain, mais largement retravaillée par Bartók, suggère plusieurs interprétations possibles, fondées sur l'analyse des mythes et et sur l'interprétation des contes, notamment à la manière proposée par Georg Lukács, dont Bartók fut, d'ailleurs, un admirateur circonspect. Les relations tourmentées de Bartók avec le christianisme, particulièrement avec le catholicisme, placent en outre son oeuvre dans une perspective supplémentaire, dont l'horizon est la nature.

Mots-clés : Béla Bartók, *Cantata Profana*, mythologie, Georg Lukács, analyse psychanalytique du conte, relations magyaro-roumaines

Cantata profana – profession de foi de Béla Bartók. Cette œuvre, y compris dans son titre, un oxymore, se prête particulièrement à l'analyse des interférences entre la modernité et la religiosité. Si l'intrigue de cette *Cantata* est simple, son histoire, en revanche, y compris celle de sa naissance, et son message sont complexes.

Voici l'intrigue : un vieux chasseur n'avait appris à ses neuf fils nul autre métier que celui de chasseur. Un jour qu'ils poursuivaient un cerf miraculeux, les neuf fils, traversant un pont, furent eux-mêmes changés en autant de cerfs. S'étant mis à leur recherche, le père les retrouva, buvant à une source. Aussitôt, il les visa de son arc, mais l'aîné de ses fils se fit reconnaître par son père et menaça celui-ci de le mettre en pièces. Le père les pria de revenir à la maison où leur mère les attendait. Mais les jeunes cerfs refusèrent l'invitation, affirmant qu'ils n'étaient pas en mesure d'y répondre, car leurs bois ne pourraient pas franchir la porte et aussi parce qu'ils ne buvaient désormais que de la source d'eau pure. Cette mention de la *source pure* est devenue, d'une part, un impératif catégorique dans l'imaginaire hongrois, d'autre part la boîte de Pandore d'un discours sans fin.

C'est pourquoi le *memento* lancé par Arthur Schnitzler me semble d'actualité, quand il affirmait que face à une œuvre, il est préférable de se demander ce que

celle-ci peut nous dire, au lieu de chercher ce que l'on pourrait lui dire à elle. Observons avec regret, toutefois, que cette opposition exclut le dialogue avec l'œuvre, de même que toute discussion plus ou moins pacifique à son sujet.

À propos de la *Cantata profana*, l'opinion la plus marquante a été formulée par Ferenc Tallián. Le titre de son livre, devenu classique – *Cantata profana. Le mythe de la transition* –, pose lui-même les bases de ses conceptions sur l'œuvre. Il s'agirait de la transition organique d'un mythe initiatique et ancestral vers un mythe artistique et individuel. « Bartók, dans le texte de la *Cantata*, a identifié le noyau mythologique commun à toutes les religions dogmatisées et à toutes les théories sociales visant à investir l'homme d'une croyance en une vie d'ordre supérieure » ; « ce noyau est dans le même temps une “religion” et la négation de la religion » ; en ultime analyse, « la rigueur de sa forme [celle de la *Cantata*] suggère l'essence commune de toute religion : *credo quia absurdum*². »

Mais la question suivante se pose : avons-nous affaire à un rite initiatique à deux étages, en vue d'atteindre une forme nouvelle de transcendance ? La réponse ne peut être qu'affirmative : tandis que les interprétations de détails se confrontent sous le signe d'un provisoire éternel, l'œuvre, quant à elle, demeure dans la sphère de l'inaccessibilité. Aussi, quand le fils du compositeur, Péter Bartók, s'est mis en quête d'un portrait de son père en une seule phrase, il est tombé sur le texte de la *Cantata* : les fils changés en cerfs ont trouvé le chemin de la vérité en quittant à jamais le monde faux et artificiel de l'homme soi-disant civilisé, et ils ne boivent désormais d'eau « qu'à la source pure³ ».

Le texte originel de la *Cantata* est roumain. En 1914, Bartók a découvert deux chant de Noël (*colinda*), l'un à Urisiu-de-Sus, l'autre à Idicel, au pied des Carpathes orientales. Seize ans plus tard, il en a fait une synthèse et a prié un poète alors très à la mode, József Erdélyi, dont le père était roumain, de la traduire en hongrois. C'est cette traduction qui a été publiée, en 1930, en tant que « ballade populaire de la collection de Béla Bartók ». Du reste, n'étant pas satisfait de ce travail, le compositeur a par la suite réalisé lui-même une nouvelle traduction qui s'avère être un poème original en raison de trois innovations.

La première innovation est fondée sur un malentendu. Il s'agit du pont sur lequel seraient passés les fils avant d'être changés en cerfs. Il apparaît que Bartók a commis une erreur, car il a noté l'expression roumaine populaire « *p-unde* » (en fr. : par où) comme *punte* (en fr. : pont). Ultérieurement, il a corrigé l'erreur, mais seulement dans l'édition de la *colinda* publiée en allemand et en anglais. Dans la collection achetée par l'Académie Roumaine, on retrouve la forme erronée. Et c'est ainsi qu'elle a échappé même à la vigilance de Constantin Brăiloiu. Plus tard, dans les années 1960, elle a été remarquée par un de ses disciples, Ioan Nicola, qui a écrit un article important sur les *colinda* portant sur le thème de la métamorphose des fils en cerfs. Or, reprochant à son auteur l'exagération des mérites de Bartók ainsi que la valorisation excessive de l'idée de liberté, la revue *Steaua*

de Cluj (aujourd'hui Cluj-Napoca) en refusa la publication. Dès lors, la découverte de Nicola est restée ensevelie dans les pages d'une revue de musicologie⁴.

La deuxième innovation de Bartók tient au fait qu'il a traduit le « grand cerf » de la *colinda* en « cerf miraculeux ». À vrai dire, l'expression de cerf miraculeux ne dit pas grand chose aux Roumains. Au contraire, dans l'imaginaire hongrois, cet animal psychopompe tient une place privilégiée : par cette formule, Bartók a nationalisé le poème.

La troisième innovation est la source pure. Dans le texte roumain, il est dit simplement que les cerfs boivent à la source. Dans la *Cantata* de Bartók, ils ne boivent que « de la source pure ». Et ainsi triomphe l'idée de pureté. C'est le secret du succès de cette formule. Au demeurant, dans les premières esquisses de Bartók, la source n'est pas « pure », mais « froide », puis l'inspiration a vaincu. Peut-être est-ce mieux ainsi. La *Cantata* aurait, qui sait ? peut-être inspiré aujourd'hui une réclame pour de l'eau minérale froide.

Ces trois innovations de Bartók sont à l'origine d'une série de spéculations mythologisantes plus ou moins brûlantes. Le compositeur, quant à lui, est toujours resté froid. Il n'a jamais commenté son œuvre. Mais il l'a récitée, il l'a aussi nommée « ma profession de foi la plus profonde » et, en 1936, il a écouté avec émotion sa première représentation à Londres. C'est seulement deux ans plus tard qu'eut lieu la première représentation à Budapest. Un décalage peut-être tactique. L'atmosphère plus ou moins antiroumaine dans le pays dictait sans doute cette précaution, peut-être exagérée. Car même la première traduction du texte roumain par Bartók n'était pas restée sans un écho favorable. Mihály Babits, autorité incontestée de la vie littéraire, y avait trouvé l'apologie de la liberté : pour lui, les cerfs symbolisaient les poètes persécutés par leur patrie⁵. Naturellement, il s'agit d'une projection et d'une soif d'authenticité altérée par le folklore, qui, plus tard, allait même être instrumentalisée par les mouvements d'extrême-droite, source de malentendus ultérieurs, de la part d'un Adorno lui-même qui a fini par suspecter l'œuvre de Bartók.

Comment expliquer l'obsession de Bartók pour le folklore ? Que cherchait-il dans le monde des paysans ? La réponse la plus simple est correcte : des formes primitives. Confrontés aux antagonismes nationalistes, il a déposé le témoignage suivant, à propos de l'origine d'une mélodie qu'il a appelée « chant long » : « Jusqu'ici, j'ai constaté que cette mélodie s'est propagée en Perse, en Irak, au cœur de l'Algérie, dans l'ancien royaume roumain et en Ukraine, donc chez quatre nationalités différentes. Il est peu probable que ces quatre peuples aient inventé la même mélodie indépendamment les uns des autres. Mais si l'on suppose l'existence d'un processus d'évolution, il faut dès lors accorder la priorité à l'un de ses peuples. Quel chercheur oserait agir ainsi ? [...] Dans ce cas, les pays offensés interdiraient à ce chercheur de mettre le pied sur leur territoire. Je suppose que si nous avons à notre disposition assez de matériel folklorique, les mu-

siques populaires du monde entier pourraient être réduites à quelques formes originaires, aux types originaires, aux styles originaires. Mais il est évident, qu'on ne pourrait arriver à cet objectif qu'à la condition de produire moins d'armes et de dépenser plus pour les études musicales avant la disparition totale du folklore⁶. »

Le vrai modèle, pour Bartók, était la nature : « Nous composons en imitant la nature, car la musique paysanne est un phénomène naturel⁷. » La nature, bien sûr, comme source d'inspiration et non comme un terrain à exploiter. En ce qui concerne la *Cantata profana* – a écrit Bartók dans une lettre adressée en 1931 à son ami roumain, Octavian Beu – en elle, « seulement le texte est roumain, le matériel thématique est de ma composition personnelle, elle n'est pas une imitation de la musique populaire roumaine, la voix populaire est absente même dans les détails. Cette œuvre peut être considérée comme la musique du texte d'une *colinda* roumaine⁸. » Voilà une vérité partielle. Car Bartók, par ses innovations textuelles, a aussi radicalement altéré le message d'origine.

Il faut donc admettre qu'il y a deux messages distincts : l'un est celui de la *colinda* (ou des *colinda*), l'autre est suggéré par le poème de Bartók.

Selon plusieurs auteurs faisant autorités en matière de folklore, le sens originare des *colinda* roumaines demeure inconnu. Tout de même, les exégèses évoquent l'idée de mouvement perpétuel. Il s'agirait aussi de croyances selon lesquelles, au-delà du seuil mystérieux des forêts, les chasseurs se métamorphosent en cerfs sous le signe du désir de liberté⁹. La montagne, la forêt et la source sont les symboles de cette liberté¹⁰. Selon une autre interprétation, la métamorphose est un voyage dans le mystère de l'autre monde¹¹. Un catalogue de *colinda* mentionne deux causes possible : soit les fils du vieux chasseur ont bu dans l'empreinte du grand cerf, soit Dieu les a punis. Il est certain que nous assistons au fonctionnement d'un rituel de passage, prescrit pour des jeunes gens qui vont devenir adultes et se retirent dans la nature pour éviter les brutalités de leurs parents¹². La comparaison entre plusieurs variantes de la même *colinda* nous offre un ensemble d'explications rationnelles de la métamorphose. Dans la collection de Nicola, les causes sont multiples : malédiction des parents, punition infligée par le grand cerf ou par Dieu, parce que la chasse poussée à l'extrême est un attentat contre la nature. On assiste donc à une vision casuistique. Malgré cela, « le problème de la métamorphose reste ouvert¹³. » Quoi qu'il en soit, les deux *colinda* ne semblent offrir aucune motivation valable à cette idée singulière qui a permis à un auteur de conclure que les jeunes chasseurs, en étant changés en cerfs, se sont initiés à la vie monastique : qu'ils seraient devenu moines¹⁴.

En revanche, une autre interprétation peut être proposée, si l'on tient compte de la période de l'année au cours de laquelle les *colinda* étaient chantées. En l'occurrence, au temps du solstice d'hiver : période dangereuse. *Sol stare* signifie que le sol s'arrête, et cela, plus grave encore : *mundus patet*¹⁵ – partout en Europe. Le monde des vivants est agressé par les morts qui reviennent. Pour les Fran-

çais, la bûche qui se consume dans la cheminée était un acte de défense destiné à avertir les agresseurs. Pour les Roumains (ainsi que dans la vision de Bartók), la vieille mère a préparé la table avec du vin et du pain et elle attend le retour de ses fils à la lumière de la torche. Pour les Hongrois, on ne sait plus si l'on attend des anges ou des défunts¹⁶, ou alors les populations sondées restent-elles désespérément taciturnes face aux ethnographes. Parfois, tout de même, quelque initié veut bien nous renseigner. En 1965, dans le village de Taktaszáda, situé au nord de la Hongrie, un sacristain a révélé que le prêtre, à travers la serrure du tabernacle de l'autel, pouvait observer l'apparition de sorciers cornus¹⁷. Les revenants sont dangereux. Qui sont ces revenants ? Les fils du vieux chasseur, dans la *colinda* de Bartók, ne sont-ils pas des revenants ? Une chose est sûre, ils ont disparus à jamais. La disparition est un évènement déplorable. « Dans les communautés primitives et sauvages, la séparation des parents et des fils est une tragédie personnelle, un accident sociologique » – écrit Malinowski¹⁸. La tragédie est aggravée dans le cas où les disparus sont restés adolescents, s'il n'ont pas vécu une vie conforme aux normes de la vie. Dans la culture roumaine, ils peuvent devenir des *strigoi* (une sorte de vampire). Les *strigoi* ne respectent pas le contrat passé entre les vivants et les morts dont a parlé Claude Lévi-Strauss¹⁹. Dès lors, les vivants doivent se défendre. Et, dans le cas des *colinda* qui nous intéressent, cet acte de défense est accompli par la métamorphose, ou, pour mieux dire, c'est la nature elle-même qui accomplit l'acte de défense à travers la métamorphose. La *colinda* est un mythe en action – écrit Ovidiu Bîrlea. « L'action ne se déroule pas dans le passé, elle est imminente, elle se déroule sous nos yeux à mesure que l'on chante la *colinda*, et cet acte peut être répété autant de fois que cela semble nécessaire. » Le temps du solstice d'hiver, en particulier, l'exige²⁰. La performance de la *colinda* est un acte magique²¹, c'est-à-dire une croyance qui fait naître le miracle. En l'occurrence, le vieux chasseur, malgré sa douleur, peut s'en retourner tranquillement chez lui, avec l'assurance que ses fils ne reviendront pas sous la forme de *strigoi*. Les angoisses ancestrales sont pacifiées, et cela de manière pacifique. Observons au passage le contraste avec un mythe *bororo* dans lequel un fils changé en cerf, au contraire, tue son père²².

Être un cerf dans la mythologie peut signifier beaucoup de choses. Bartók s'est amusé à transcrire des *colinda*, mais il ne s'est jamais vraiment aventuré sur le terrain mythologique. Il semble avoir étudié avec attention un livre sur la *colinda* roumaine dans lequel se trouve un avertissement pour les mythomanes : « Le problème du culte du cerf est très complexe, et plus l'exégète s'efforce de lui trouver une solution, plus il s'abîme dans un terrain marécageux où le cerf lui-même disparaît et nous à sa suite²³ » – c'est dans le marais de l'histoire qu'est né le discours savant sur la *Cantata profana*.

Ce discours, au demeurant, a atteint son apogée avec l'analyse de Károly Kerényi, en 1949. Kerényi était un savant réputé spécialisé dans la mythologie antique.

Sa correspondance avec Thomas Mann a été plusieurs fois rééditée. Après la guerre, il fut interdit de retour par les autorités communistes (il résidait en Suisse). En ce qui concerne la *Cantata profana*, il s'est gardé de spéculer à outrance au sujet de la métamorphose. Mais il savait très bien que dans le monde antique romain, le cerf était le symbole de l'esclave fugitif. Pour lui, la *Cantata* était donc le chant de l'exode, un acte de protestation contre la civilisation criminelle²⁴. L'article dans lequel Kerényi proposait cette interprétation ne fut publié que partiellement en Hongrie et seulement dans les années 1960. Ironie de l'histoire : une seule et même personne, György Alexics, communiste et mathématicien de renom, d'une part, fut à l'origine de l'interdiction de territoire opposée à Kerényi en 1949 et, d'autre part, vers la fin des années 1930, accorda une aide substantielle à Bartók pour la transcription des chants populaires roumains. Alexics ne l'a pas nié : le penseur humaniste qu'était Kerényi aurait pu être un adversaire gênant. Il était, en revanche, plus commode de se vanter d'avoir eu l'amitié de Bartók en oubliant un moment inconfortable : car le même Alexics avait aussi participé à la Commune de Budapest, en 1919, avant de se réfugier en Roumanie où il avait accusé Bartók de falsifier le folklore roumain en exagérant le rôle des influences hongroises²⁵. Non moins paradoxal est le cas de György Lukács, le plus important théoricien marxiste du XX^e siècle. Lukács a attaqué Kerényi en l'accusant de favoriser une atmosphère de mythes rétrogrades. Dans le même temps, il a réfuté la critique d'Adorno reprochant à Bartók son idéalisation de la nature et son folklorisme irrationnel. À toute fin utile, n'oublions pas qu'il y a eu plusieurs Lukács. L'un, le jeune, était parmi les créateurs de l'atmosphère d'où est sortie la *Cantata*. L'autre, le vieux Lukács, plus ou moins désabusé, se retrouvait peut-être encore dans la *Cantata*, mais d'une manière ambiguë.

Le caractère taciturne de Bartók est bien connu. Dans ses écrits, il s'est toujours exprimé de manière laconique. Le *hinterland* verbal de son œuvre se retrouve dans les conversations infinies de ses contemporains, jeunes gens qui formaient le Cercle de dimanche, dont l'animateur était précisément Lukács. Une douzaine de philosophes et d'écrivains se rassemblaient dans les deux pièces de Balázs Béla, tous en quête des certitudes métaphysiques et avec le dessein de créer une communauté socio-spirituelle. Ces réunions au caractère quasi-religieux se tenaient sous le signe de la sincérité – selon le souvenir d'Anna Lesznai. Bartók n'y participa que quelques fois, sans dire un mot. Avec son sourire souple, il exprimait à la fois sa sympathie et sa méfiance à l'égard des divagations métaphysiques et gnostiques dont Lukács était le maître incontesté, jusqu'à l'exaspération finale, quand, vers la fin de sa vie, ce dernier a fini par confesser : « *Ich bin eine gescheiterte Existenz* ». Le grand problème qui tourmentait Lukács était celui de la dissonance entre l'âme et la forme, c'est-à-dire celui de l'aliénation. Il en a trouvé l'antidote (l'union de l'âme et de la forme) dans la révolution communiste, entendu que le Parti incarne l'âme tandis que la classe ouvrière représente la forme. Lors de

la Commune de Budapest, en 1919, Lukács, devenu Commissaire du peuple à la culture, a offert à Bartók une place à la Direction pour la musique. La Commune offrait l'espoir de sortir le pays du chaos général dans lequel il se trouvait et, plus spécifiquement, de créer des institutions efficaces pour l'enseignement musical. On est en droit de se poser la question suivante : dans quelle mesure Bartók a-t-il été tenté par la gnose ?

Dans les écrits de Bartók, le mot de gnose n'est jamais mentionné. Or l'intrigue de son opéra, le *Château de Barbe-bleu*, a bel et bien pour fondement un mythe gnostique. La lumière entre dans les ténèbres et se consume – c'est ainsi que Béla Balázs a résumé son propre livre²⁶. Au demeurant, l'œuvre précisément démasque le mensonge gnostique : sans l'intermédiaire social, la confrontation entre l'individu et la nature mène à la tragédie²⁷. Pour les gnostiques, la nature est mauvaise. D'après un Lukács ou un Cioran, la rédemption a nécessairement pour corollaire une modification de la nature. D'après Bartók, au contraire, c'est dans la nature, telle quelle, que se trouve la rédemption. Du reste, les analyses savantes tendent à exagérer sa religion de la nature, quasiment panthéiste, et la spirale verbale atteint son point culminant dans le dicton *Credo quia absurdum*. Mais ce dernier est-il pertinent si on le rapporte à la *Cantata profana* et à la vision de monde de son auteur ?

Bartók s'est peu livré au sujet de ce qu'il croyait. Ses lectures, ou mieux : ses annotations, nous offrent quand même une sorte de tableau d'ensemble. Lire, pour lui, était un dialogue. Et ses dialogues sont le témoignage d'une évolution qui a conduit jusqu'à la *Cantata profana*. Nietzsche, Rousseau et Ady présidaient à ces dialogues. Nietzsche a catalysé la démolition des valeurs traditionnelles. Il a été à l'origine d'une crise profonde. Bartók faisait la cour à une jeune violoniste en lui récitant des passages de la sagesse de Zarathustra ; de cette manière, l'insuccès était garanti. De fait, le jeune compositeur fut tenté par l'idée du suicide. Il est arrivé à la limite du néant, selon les mots de son ami Zoltán Kodály. Puis Bartók a mis un terme à la lecture de Nietzsche. Ses dernières notes soulignent le passage suivant : « Tu dois être ce que tu es²⁸. » La dialogue avec Rousseau nous présente ce qu'était alors Bartók : désaccord sur le terrain musical, accord dans le culte de la nature : « Jamais la nature ne nous trompe ; c'est toujours nous qui nous trompons. » Bartók a marqué cette maxime avec un signe d'exclamation dans la marge²⁹. Il a signalé aussi l'éloge de l'homme naturel : « Le bonheur de l'homme naturel est aussi simple que sa vie ; il consiste à ne pas souffrir : la santé, la liberté, le nécessaire le constituent³⁰. » La notation suivante nous conduit au noyau de la *Cantata* : « c'est dans le cœur de l'homme qu'est la vie du spectacle de la nature ; pour le voir, il faut le sentir³¹. »

D'après Bartók, résident d'une grande ville tourmenté par des obsessions suicidaires, la poésie d'Endre Ady a été une planche de salut. Elle lui démontrait que l'on pouvait être à la fois moderne et classique. Les volumes d'Ady incitaient

à créer une mythologie nouvelle, en l'attente d'une révolution démocratique. Bartók s'est en quelque sorte identifié au poète Ady, qui « était tout et le contraire de tout » – comme l'a remarqué Lukács³². Tout était donc possible, comme dans le monde des contes.

Le conte, d'ailleurs, était une préoccupation permanente au sein du Cercle du dimanche. Plus tard, Béla Balázs a écrit des contes appréciés par Thomas Mann. Les contes d'Anna Lesznai ont été, quant à eux, récemment réédités. D'après Lukács, qui était à l'origine de cette obsession et en a fait la théorie, ce n'est pas l'invention qui constitue la nouveauté du conte, mais la manière particulière de redécouvrir l'unité cosmique primordiale. Un conte, on le contemple, mais on vit aussi en lui, en dépit de son caractère féerique. Car il lance un appel en provenance du monde de l'au-delà : il exprime des réalités spirituelles non-euclidiennes et en cela identiques à celles de l'homme moderne. Le mythe offre le spectacle des racines inconnues de nos réalités, le conte est une allégorie dont le sens est perdu à jamais, toutefois son caractère infini permet-il d'attirer l'attention sur le caractère lui aussi infini de l'âme³³. C'est le résumé d'une poésie conceptuelle, non sans aspirations politiques.

Lukács, arrivé au pouvoir en 1919, a lancé un concours de conte moral. On peut considérer la *Cantata profana* comme une hypostase nouvelle de ce culte du conte par une jeunesse tumultueuse. En 1930, Bartók réactivait en quelque sorte ces anciennes préoccupations. En réalité, il envisageait un triptyque dont la *Cantata* aurait été un élément. Dans ce triptyque, trois peuples, en l'occurrence hongrois, roumain et slovaque devaient rivaliser pour la primauté. Et le jugement de Dieu, créateur de toute choses, aurait été rendu de la manière suivante : « Celui qui a la création la plus belle aura la primauté³⁴. » L'histoire réelle a pris de relais de cette histoire imaginaire. Et la *Cantata* nous est restée comme la contribution personnelle de Bartók à cette histoire réelle.

Quelle contribution ? Quelle sorte de message ? La *Cantata* suggère-t-elle de croire en l'absurde ? Au contraire, le dicton déjà cité dit autre chose : ce n'est pas en l'absurde que je crois, au contraire, le monde est absurde, si je ne crois ce que je dois croire³⁵. Il est à la mode de mettre en parallèle Jésus et les fils changés en cerfs. On peut invoquer l'Évangile selon Matthieu, et naturellement les versets marqués par Bartók : « Mon Père, s'il est possible, que cette coupe s'éloigne de moi ! » (26:39) Et aussi : « Je vous le dis, je ne boirai plus désormais de ce fruit de la vigne, jusqu'au jour où j'en boirai du nouveau avec vous dans le royaume de mon Père. » (26:29)³⁶ L'allusion musicales à la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach pourraient symboliser la transfiguration ou la transsubstantiation des fils et leur liberté ultime³⁷. La parallèle entre la métamorphose des fils et la résurrection de Jésus nous renvoie vers un monde sans péché³⁸. Ces spéculations sont bien sûr à mettre au conditionnel, mais, dans une extase artistique, tout est possible. Au demeurant, Bartók a vu en Jésus un moralisateur, le créateur d'une

des « plus grandes œuvres existantes et dont les leçons peuvent, à plus d'un titre, nous épater³⁹. » Par exemple, dans sa Bible en espagnol, Bartók a posé un signe d'interrogation en marge des versets suivants : « Ne croyez pas que je sois venu apporter la paix sur la terre ; je suis venu apporter, non la paix, mais le glaive. Je suis venu mettre la division entre le fils et son père, entre la fille et sa mère, entre la belle-fille et sa belle-mère. » (Matthieu 10:34-35) Ce signe d'interrogation invalide la thèse de Lukács, pour qui la *Cantata* serait la rupture totale avec le monde des pères, avec le monde bourgeois. L'exode des fils est une tragédie, y compris pour eux-mêmes. Une *Imitatio Christi* à proprement parler est invalide parce que les fils changés en cerfs ont menacé leur père. Et, ne l'oublions pas : Bartók a aussi lu l'Ancien Testament. Dans sa Bible en roumain, il a noté dans la marge, en hongrois, la traduction des mots inconnus, là où le Livre de Josué décrit l'occupation de la terre promise⁴⁰. La forêt des fils n'est-elle pas une autre terre promise ? Nous savons que Béla Bartók a changé de confession. Il a quitté le catholicisme et s'est converti à l'unitarisme, dont la fondateur, Ferenc Dávid, a milité en son temps pour la fondation d'une nouvelle Jérusalem, pays de Dieu. Bartók, avec une amertume pragmatique, a constaté combien Dieu s'était retiré du monde. Le caractère infini de l'univers lui a procuré le *delirium tremendi* de sentiments religieux plus ou moins panthéistes, tels qu'ils s'expriment dans la *Cantata profana*. Et rien ne caractérise mieux cette œuvre qu'un verset d'Endre Ady, souligné par Bartók lui-même, et qui donne à la poésie son autodéfinition :

« Malédiction, psaume, lamentation et chant. »

Notes

- 1 La base de cet article est mon livre „*Tiszta forrás*” felé... *Közelítések Bartók Béla és a Cantata profana világához* [Vers la “source pure”... Réflexions sur le monde de Béla Bartók et des *Cantata Profana*], Budapest, Gondolat, 2011
- 2 Tallián Tibor, *Cantata profana – az átmenet mítosza* [Canta profana – le mythe de la transition], Budapest, Magvető, 1983, p. 212
- 3 Bartók Péter, *Apám* [Mon père], Budapest, Editio Musica, 2004, p. 239
- 4 Ioan R. Nicola, „Colinda vânătorilor metamorfozați în cerbi” [La *colinda* des chasseurs transformés en cerfs], *Lucrări de muzicologie*, vol. IV, Cluj-Napoca, 1968, pp. 59-86
- 5 Babits Mihály, *Előszó*. in *Új Anthológia. Fiatal költők 100 legszebb verse*, Nyugat, Bp, 1932, p. 12
- 6 Bartók Béla, *Összegyűjtött írásai* [Oeuvre réunies], Szerk. Szöllősy András, vol. I, Budapest, Zeneműkiadó, 1966, p. 600
- 7 Bartók Béla, *Válogatott írásai* [Oeuvres choisies], Szerk. Szöllősy András, Budapest, Művelt nép, 1956, p. 213
- 8 *Bartók Béla levelei* [Lettres de Béla Bartók], Demény János (dir), Budapest, f.e., 1976, p. 398
- 9 Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc* [Le folklore littéraire roumain], București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1976, pp. 170-171

- 10 Pavel Ruxăndoiu, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești* [Le folklore littéraire dans le contexte de la culture populaire roumaine], București, Ed. Grai și suflet, Col. „Cumințenia pământului”, 2001, p. 260
- 11 Vasile V. Filip, *Universul colindei românești* [L'univers des colinda (chants populaires) roumains], București, Ed. Saeculum, 1999, p. 156. Rezumă articolul său din 1979
- 12 Monica Brătulescu, *Colinda românească* [les colinda roumaines], București, Minerva, 1981, pp. 50–55, 62, 216
- 13 Nicola, *op.cit.*, p. 76
- 14 Sabina Ispas (red.), *Colindatul tradițional românesc. Sens și simbol* [Les colinda traditionnelles roumaines. Sens et symboles], București, Saeculum vizual, 2007, pp. 267–268
- 15 E. Schneeweiß, *Serbokroatische Volkskunde* [Le folklore serbo-croate], Berlin, De Gruyter, 1961, p. 124
- 16 Dömötör Tekla, *A magyar nép hiedelemvilága* [le monde des croyances populaires hongroises], Budapest, Corvina, 1981, p. 219
- 17 Szabó Lajos, *Taktaszádai mondák* [la légende de Taktaszád], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975, p. 174.
- 18 Bronisław Malinowski, *Sex and Repression in Savage Society*, London/New York, Routledge, [1927], 2001, p. 182
- 19 Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1961, p. 242
- 20 Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc* [Le folklore roumain], vol. I, București, Minerva, 1981, pp. 326–327
- 21 Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare. Studiu de folclor comparat* [Chants roumains, slaves et d'autres peuples. étude de folklore comparé], București, Minerva, 1982
- 22 Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 148
- 23 Schmidt Tibolt, *A hazai oláhság kolinda-költészete* [Le chant et la poésie chez les Roumains de Hongrie], Budapest, Fritz, 1913, p. 27
- 24 Karl Kerényi, *Wege und Weggenossen* [Routes et compagnons de route], vol. 2, München, Langer, 1988, pp. 364–370
- 25 G. G. Alexici, « Élément roumain dans la musique populaire hongroise », în *Grai și suflet*, nr. 1, 1927, pp. 47-81
- 26 Lukács György *levelezése (1902–1917)* [Correspondance de...], Budapest, Magvető, 1981, p. 638
- 27 Ujfalussy József, *Bartók Béla*, Budapest, Gondolat, 1976, p. 148
- 28 Denijs Dille, *Béla Bartók. Regard sur le passé*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1990, p. 98
- 29 Rousseau, Jean-Jacques, *Émile ou de l'Éducation*, vol. II, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1903, p. 130. BA=Bartók Archivum
- 30 *Ibid.*, vol. I, p. 81
- 31 *Ibid.*
- 32 Lukács György, « Ady Endre minden és mindennek az ellenkezője » [Endre Ady, adversaire de tout et de tous], in Lukács György, *Ady Endréről*, Budapest, Magvető, 1977, p. 14
- 33 *Id.*, *Ifjúkori művek*, Budapest, Magvető, 1977, pp. 710–724; Lukács György, *Balázs Béla és akiknek nem kell*, [Béla Balázs et ceux qui ne veulent pas de lui], Gyoma, Kner, 1918, pp. 103–121
- 34 *Bartók breviárium*, Ujfalussy József, Lampert Vera (dir), Budapest, Zeneműkiadó, 1980, pp. 345–347
- 35 Henri H. Stahl, *Eseuri critice despre cultura populară românească* [Essais critiques sur la culture populaire roumaine], București, Minerva, 1983, p. 188

- 36 Tallián Tibor, «...múljkék el e pohár tölem...» [Éloignez de moi cette coupe], *Magyar zene*, nr. 2, 1999, pp. 153–159
- 37 Benjamin Suchoff, *Béla Bartók. Life and Work*, London, Scarecrow Press, 2001, p. 113
- 38 Elliot Antokoletz, « Modal Transformation and Musical Symbolism in Bartók's *Cantata profana* », *Bartók Perspectives*. Elliot Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff (dir), Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 75
- 39 *Bartók Béla levelei* [Correspondance de...], Szerk. Demény János, Budapest, f.e, 1976, p. 125
- 40 *Sânta Scriptură a Vechiului și Noului Testament* [Les Saintes Écritures de l'Ancien et du Nouveau Testament], Tipărit cu spesele Societății Biblice Britanice și Străine, Bucuresci, Strada Salcânilor 2, 1909, pp. 2–4. BA

GYÖRGY LIGETI - FRANCIS BAYER : ENTRETIENS (EXTRAITS)

SIMON GALLOT

Chanteur lyrique, directeur artistique de l'ensemble La Note Brève
(musique ancienne), auteur d'une thèse sur György Ligeti

simon.gallot@hotmail.fr

Dans les années quatre-vingt, le compositeur français, Francis Bayer, a réalisé de longues heures d'entretien avec György Ligeti. L'extrait présenté ici concerne la jeunesse de Ligeti, en Transylvanie, et ses premières années de compositeur, pendant la guerre et immédiatement après la guerre, à Budapest. Ligeti y apparaît marqué par l'héritage de Bartók et par l'atmosphère studieuse et exigeante du milieu intellectuel au sein duquel il a été élevé. On apprend également quelques éléments de sa vie liés au destin des Juifs à cette époque.

Mots-clefs : György Ligeti, Francis Bayer, Transylvanie, judaïté, intellectualité, création musicale, musique traditionnelle

J'ai rencontré Francis Bayer (1938-2004) chez lui à Paris au début des années 2000. C'était pendant mes études universitaires, je préparais ma thèse sur Ligeti. Bayer, quant à lui, venait de prendre sa retraite de Professeur à l'Université Paris 8. Il était très respecté et apprécié, tant comme musicologue que comme compositeur. J'avais lu (et beaucoup aimé) son ouvrage *De Schönberg à Cage*, et l'on m'avait conseillé de le rencontrer. Dans les années 1980, il avait en effet entrepris un travail approfondi sur l'œuvre du compositeur György Ligeti qui, pour diverses raisons, n'avait pas abouti à la publication. Bayer et moi nous sommes donc rencontrés plusieurs fois chez lui et avons échangé avec passion au sujet de Ligeti, compositeur phare du XX^e siècle. Hélas, Bayer devait succomber en 2004 à la longue maladie qui l'affectait. N'ignorant pas son état de santé, il me confia, peu de temps avant de mourir, de précieux documents sur Ligeti, notamment des entretiens dont un extrait est rédigé ici.

Ces entretiens ont été enregistrés en français, à Paris puis à Hambourg, entre le 23 novembre 1984 et le 10 juin 1985. Cet enregistrement comprend 7 cassettes audio, chacune d'une durée de 60 à 90 mn. Ce document est demeuré inédit à ce jour.

Quelques précisions quant à la transcription de cet enregistrement : les deux musiciens y évoquent souvent des œuvres de jeunesse de Ligeti, dont certaines sont inachevées ou ne sont pas publiées. Francis Bayer se réfère à la numérotation

établie dans le catalogue d'Ove Nordwall, le premier musicologue ayant tenté d'établir une liste des œuvres de Ligeti. Pour faciliter la lecture, nous avons écrit dans le présent texte directement le nom de l'œuvre de Ligeti auquel le numéro se réfère dans ce catalogue. Par ailleurs, signalons le travail remarquable de Heidy Zimmermann, paru récemment et qui dresse une liste des œuvres du compositeur à partir des manuscrits conservés (*Inventare der Paul Sacher Stiftung n°34, Sammlung György Ligeti, Musikmanuskripte*, Bâle, Schott, 2016).

Paris, le 23 novembre 1984.

György Ligeti : Il existe jusqu'à maintenant seulement le livre de Nordwall¹, qui est très bien, surtout en suédois (la version allemande n'est pas très bien traduite). Il y a aussi un petit livre anglais, de Griffiths², qui est très juste, très bien, mais très populaire³. Connaissez-vous les entretiens ?

Francis Bayer : Oui.

G. L. : Je dois vous informer qu'il y a encore Pierre Michel⁴...

F. B. : Je ne le connais que de nom. Je n'ai pas eu l'occasion de le rencontrer, parce qu'il est à Strasbourg.

G. L. : C'est un jeune musicologue français, plus jeune que vous, qui a fait les traductions de mes articles pour les éditions Bourgois⁵. Il a écrit un livre sur moi où il y a aussi un très long entretien – nous avons eu de longues conversations pendant plusieurs jours – et aussi des analyses. Il est en train de le publier. En tout cas je crois que ce sera quelque chose qui va dans une direction très différente de la vôtre. Ce que j'ai vu de votre livre est vraiment d'un très haut niveau. Ce n'est pas une critique contre Michel...

F. B. : Son livre est davantage une introduction.

G. L. : Oui, il contient également des analyses très concrètes, mais pas un degré de réflexion aussi abouti que, par exemple, dans votre livre sur l'espace sonore⁶. Il existe encore autre chose, du journaliste musical Jean-Noël von der Weid⁷, qui veut faire un chapitre sur moi dans un livre (qui devrait paraître l'an prochain) où il y a différentes choses, littérature, photos, cinéma... Mais c'est plutôt littéraire, poétique, et pas scientifique. Je vous dis ça pour que vous sachiez qu'il y a des projets en France – j'aime donner ces informations avant –, mais c'est vous qui faites pour la science.

F. B. : Je fais quelque chose que j'espère le mieux possible, et le plus complet possible, mais ça n'empêche pas d'autres personnes de travailler sur votre musique, au contraire.

Je voulais surtout vous poser des questions aujourd'hui sur la première partie de votre vie, c'est-à-dire avant que vous ne passiez en Occident. J'ai lu, je crois, à peu près tout ce qu'on peut lire, c'est-à-dire les textes que vous avez vous même écrits, dans *Mein Judentum*⁸...

G. L. : Oui, c'est un peu unilatéral ; on m'avait demandé quelle était ma relation avec la religion juive. C'était pour une série de conférences radiophoniques (j'ai seulement écrit cet article et il a été lu sur une radio de Stuttgart). On m'avait demandé de parler seulement de cet aspect. Je suis juif mais ça ne joue qu'un très petit rôle pour moi. L'oppression d'Hitler a joué un rôle important, mais nous n'étions pas une famille religieuse. À cause de cet article, on a cru que c'était une chose primordiale pour moi, mais ce n'est pas le cas.

F. B. : Si on lit votre article *Mein Judentum*, et l'autre article qui s'appelle *Erinnerung aus mein Kinheit*⁹...

G. L. : ...*musikalische*. Cet article contient seulement des renseignements sur la musique. C'est un autre aspect.

F. B. : En dehors de ces deux aspects, l'aspect de votre relation avec les Juifs et l'aspect d'enfance musicale de futur compositeur, que faudrait-il ajouter pour avoir une image plus complète de votre enfance ?

G. L. : Je voudrais dire d'abord que ces deux aspects sont une image très mince. Il y a beaucoup d'autres choses, mais il m'est difficile d'en parler. D'abord, devenir musicien plus tard n'était absolument pas prévu – et je l'ai d'ailleurs dit dans cet article, mais j'y ai seulement retenu les aspects musicaux (que l'on comptait dans la famille un célèbre violoniste etc.).

La vie, mon enfance, était tout à fait différente de ces deux aspects. D'abord, par la culture, dans cette petite ville de Dicsőszentmárton, en Transylvanie, dont mes parents n'étaient pas originaires, puisqu'ils venaient de Hongrie. Ils se sont mariés à Budapest, mais mon père¹⁰ était de la région du lac Balaton. Et ma mère¹¹ aussi était originaire d'une famille de la région de ce lac. Elle n'avait jamais vécu à Budapest, au contraire du reste de la famille, tous mes oncles et tantes. Une de mes tantes, qui a joué un très grand rôle dans ma vie, est venue avec nous dans la petite ville de Dicsőszentmárton, à cause de mon père, et s'y est mariée.

F. B. : S'agit-il de la tante Marcsi ?

G. L. : Oui, Marcsi. Elle était presque comme ma mère. La ville était petite ; on était toujours très proche. C'était une sœur de mon père, plus jeune, presque du même âge que ma mère, un personnage des plus importants pour moi.

La famille était presque entièrement à Budapest, ce qui veut dire que mes parents étaient comme des étrangers en Transylvanie. C'était aussi une question de langue parce que tout le monde parlait roumain, les hongrois aussi, mais mes parents non. Ce qui était plus important pour moi que la culture juive, que je connaissais très peu, était d'être en Roumanie avec une langue qui était celle de la minorité. J'ai eu comme ça une éducation littéraire, tout un *background* culturel vraiment hongrois. Petit, je parlais aussi parfaitement l'allemand car j'avais une femme de ménage originaire de Vienne. (Et comme je n'ai pas parlé allemand ensuite pendant des années, j'ai dû réapprendre... j'avais oublié.)

Ce qui a joué un très grand rôle pour moi, et aussi dans ma musique, c'est une certaine ambiance de la culture hongroise, qu'il est très difficile de s'imaginer quand on n'est pas hongrois. C'est une langue tellement différente, avec une pensée et des structures tout à fait spéciales. Quand j'étais enfant, ça n'était pas conscient naturellement, mais ça l'était par exemple quand j'étais au lycée¹². J'étais au lycée roumain, mais j'ai passé le baccalauréat dans un lycée hongrois, j'avais changé. Plus tard, les particularités de la grammaire et de la syntaxe hongroises sont devenues très importantes pour moi. Je suis très lié aussi à la poésie hongroise, plus encore à la langue qu'à la musique populaire.

Pourtant, j'ai été familiarisé à la musique populaire tout petit ; on entendait beaucoup de mélodies, surtout en Transylvanie. La musique était un autre aspect important, mais j'ai déjà mentionné ça. La musique officielle était la musique tzigane, parce qu'il y avait beaucoup de tziganes dans la petite ville de Dicsőszentmárton. Je n'aimais pas cette musique. Mais il y avait aussi ce que Bartók et Kodály avaient découvert, le vrai chant paysan hongrois, encore très vivant (et qui d'ailleurs n'existait plus à Budapest). Entre autres, c'était notre cuisinière hongroise qui chantait ça.

Mais mon éducation musicale était faite surtout des disques que l'on possédait, on n'avait pas de piano. J'écoutais des choses plutôt tragiques, des opéras etc. Notre entourage musical était tout à fait provincial.

Dès neuf ans, et plus tard, aussi, au lycée, j'ai eu une orientation très unilatérale, très orientée vers les sciences naturelles. J'étais bon en mathématiques, en physique, chimie. En revanche, j'étais très mauvais en langue, en histoire. Et après, ça a changé, c'est curieux. Par exemple, aujourd'hui, je parle assez bien le français, mais quand j'étais au lycée, dans ma cinquième classe, j'ai dû repasser mon examen de français. Je détestais l'histoire. Aujourd'hui, et depuis plus de trente ans, j'ai une orientation beaucoup plus large : les sciences m'intéressent

toujours, mais aussi les sciences humaines, pas seulement les sciences naturelles. Je suis très intéressé par les livres sur la culture et l'histoire. Au lycée, j'étais rigoureusement rationaliste. Ça venait sûrement de mon père, qui était ce type d'athée rationaliste du XIX^e siècle, d'orientation politique très à gauche (sans être communiste, ni même socialiste, il n'adhérait à aucun parti). Moi, j'étais de son avis (mais aujourd'hui, je ne suis absolument pas de gauche).

Je vivais en Transylvanie dans une ambiance d'intellectuels de culture hongroise, très différente d'ailleurs, à Cluj, de quand j'étais tout petit. C'était une ville entre cent et cent cinquante mille habitants, la plus grande ville [de la région], mais quand même très provinciale. Cette double culture, hongroise et roumaine, que j'ai mentionnée dans l'article sur la musique, était une donnée très intéressante. La majorité était hongroise, parlait hongrois (alors qu'aujourd'hui non, c'est tout à fait roumain). Mais j'ai eu des amis roumains, quand j'étais au lycée roumain, et comme ça je suis entré un peu dans cette ambiance tout à fait différente des intellectuels roumains, moins nombreux. La Hongrie avait une orientation d'abord autrichienne, allemande, et une culture beaucoup plus répandue, avec quantité d'hommes de lettres, d'intellectuels. Alors qu'en Roumanie, beaucoup moins, c'était beaucoup plus primitif, un pays tout à fait agricole (La Hongrie l'était aussi, mais moins que la Roumanie). Il y avait une couche très mince d'intellectuels, mais cette couche, cette petite minorité était excellente, à Bucarest mais aussi à Cluj. J'ai eu des professeurs au lycée, surtout en mathématiques, qui était vraiment d'un très haut niveau¹³ (je peux le dire en connaissant beaucoup d'hommes de sciences aujourd'hui).

La Roumanie était axée sur la culture française. J'ai adopté comme ça un peu l'orientation hongroise, la culture germanique, mais aussi la culture et la littérature françaises. Au lycée on devait lire Pascal, de petits extraits... ou des gens d'Église comme Bossuet. Des choses très spéciales, même en français, c'est spécial [*rires*]. Par contre, ça s'arrêtait au XIX^e siècle. Même Verlaine, Rimbaud et Baudelaire n'étaient pas enseignés... c'était déjà trop maudit [*rires*]. On lisait la littérature ancienne, différents poètes mineurs de la Pléiade, et beaucoup d'autres choses, naturellement beaucoup Molière, Racine, Corneille. On nous enseignait surtout la littérature, pas la musique ni la peinture. C'était une vie très isolée, et je connaissais la peinture seulement à travers les livres. On avait très peu la possibilité de voyager ; Le plus loin où nous puissions nous rendre était Budapest et Bucarest. Enfant, et jusqu'au lycée, je ne suis jamais allé dans d'autres pays que la Hongrie et la Roumanie. On voyageait très peu.

F. B. : À propos de la peinture, puisque vous parlez de ces images que vous voyiez sur les livres, vous avez écrit un chœur, quand vous étiez encore à Cluj, qui s'appelle *Funérailles en mer* [*Temetés a tengeren*]. Est-ce que ça a un rapport avec le tableau de Turner ?

G. L. : Non. Je ne connais pas ce tableau, même aujourd'hui.

F. B. : C'est un tableau qui se trouve à Londres...

G. L. : J'aime beaucoup Turner, mais il n'y a aucun rapport. J'ai écrit ce chœur à partir d'un poème d'Endre Ady, un poète très connu, qui a vécu d'ailleurs longtemps ici à Paris mais qui écrivait seulement en hongrois. Il est considéré comme un grand poète (c'est l'un des premiers hongrois de ce rang), mais, pour moi, il ne l'est pas vraiment. Naturellement, comme quelques jeunes, j'étais très attiré par sa poésie, symboliste, très pathétique. *Funérailles* est basé sur un de ses poèmes, peut-être était-ce lui qui connaissait le tableau de Turner ? Mais je ne crois pas. Il connaissait la Bretagne, ce poème décrit les funérailles de pêcheurs bretons noyés. Peut-être qu'il a vécu cette scène lui-même quand il s'y trouvait ? C'est un poème qui m'a beaucoup touché : les pêcheurs ont de très grandes bottes, et, en cas de tempête, si le bateau vient à se renverser, ils meurent parce que leurs bottes sont trop lourdes. Mais ils doivent les porter pour l'équilibre. C'est un grand poème tragique qui a pour sujet la mort... avec des cadavres (La partition est à Vienne, pas à Hambourg¹⁴).

Mais c'est un exemple de l'ambiance, de la littérature hongroise. J'ai su lire très jeune, à trois ans, et à quatre ans déjà j'avalais les livres. C'était surtout des contes, les contes des *Mille et une nuits* (l'édition pour les enfants, en hongrois) et tous les contes allemands, de Grimm et autres, puis aussi Andersen et beaucoup de contes populaires hongrois (il existait une très belle collection, l'équivalent de Grimm en allemand ou Perrault en français, contes de la fin du XIX^e siècle). Et j'ai lu dès cinq ans des romans pour adultes, qui n'étaient pas bien pour les enfants, peut-être que je l'ai mentionné...

F. B. : Krúdy ?

G. L. : Krúdy¹⁵, oui, que j'ai lu à cinq ans. Cet auteur n'était pas permis pour les enfants, parce que c'est très mélancolique, dépressif, nostalgique. C'est un grand écrivain, je crois qu'il m'a beaucoup marqué.

Que puis-je dire encore de ce temps-là ? Un odieux climat politique est apparu : il y avait d'abord les querelles entre Hongrois et Roumains, puis l'antisémitisme, et tout s'est superposé. Mais ce n'était pas durant mes dix premières années, c'était après.

J'ai eu une enfance assez protégée dans une famille entre la petite et la moyenne bourgeoisie, famille d'intellectuels mais pas riche, un peu restreinte financièrement. On a toujours vécu très simplement bien que ma mère fût médecin (elle a vécu très longtemps, elle est morte il y a seulement deux ans), ophtalmologue, et mon père... mais ça je l'ai écrit...

F. B. : Oui, vous avez beaucoup parlé de votre père, mais, ce que je ne savais pas, c'est si votre mère exerçait son métier de médecin.

G. L. : Oui, mais pas forcément pour gagner de l'argent. Elle avait de ce point de vue très bon cœur et presque personne ne payait. Mon père avait une bonne situation (ça s'est dégradé par la suite). On n'a jamais été pauvre, je ne peux pas dire que j'ai vécu mon enfance dans la pauvreté : avec quelques restrictions mais jamais sans grands problèmes. C'était une façon de vivre, toujours au même endroit, voyageant très peu (il ne nous était pas possible financièrement de partir en vacances l'été).

Quand nous sommes allés vivre à Cluj, ma tante Marcsi et mon oncle, qui s'appelait Henrik, sont restés à Dicsőszentmárton. Puis ils se sont installés dans une autre ville de Transylvanie qui s'appelle Târgu Mureș en roumain (Marosvásárhely en hongrois), une petite ville de cinquante mille habitants à l'époque, traversée par le grand fleuve Mureș. C'est dans cette autre ville que j'ai passé presque tous mes étés pendant des années, chez ma tante. C'était une ville qui était importante pour la tradition hongroise, parce qu'elle appartenait à cette région que l'on appelle des Sicules (des Hongrois qui parlent un dialecte). C'était une région un peu spéciale, la seule qui, à l'époque médiévale, n'ait pas connu le féodalisme. Peuplée de Sicules (de traditions très différentes), et d'Allemands (que l'on nomme Saxons en Transylvanie, même s'ils ne sont pas saxons ; leur langue est proche de celle que l'on parle au Luxembourg et dans la région de Haute-Moselle, un dialecte franc, comme l'ancien français), ses habitants bénéficiaient de certains privilèges. Les rois hongrois du XII^e siècle avaient laissé la liberté à ces paysans, ils n'étaient pas asservis, en échange du poste de garde-frontière qu'ils occupaient ; c'était des militaires. Ces avantages sont restés, et, à cause de ça, la culture sicule avait quelque chose de tout à fait spéciale... c'était des gens très fiers, voire vaniteux, orgueilleux. L'ambiance entre les deux villes, Cluj qui était majoritairement hongroise (mais hongroise « normale »), et Târgu Mureș était particulière. On y comptait de très anciennes écoles. On ne les nommait pas universités, mais simplement écoles (et elles sont devenues lycées plus tard). C'était des écoles supérieures, de théologie par exemple... Peut-être connaissez-vous le nom Bolyai, c'était un mathématicien ?

F. B. : Oui !

G. L. : Il en existe deux. Farkas¹⁶ le père, et János¹⁷, son fils. János Bolyai était l'un des inventeurs de la géométrie non euclidienne (avec Lobatchevsky¹⁸). C'était au début du XIX^e siècle¹⁹. Il a vécu dans cette ville. Târgu Mureș était marquée d'une tradition culturelle plus forte encore qu'à Cluj²⁰. Et ça m'a peut-être marqué aussi.

J'étais un enfant difficile, très névrotique, avec d'énormes phobies, des peurs terribles, toujours malade (mais jamais très gravement). J'ai été immobilisé comme ça pendant plus d'un an à cause d'un accident, une petite chose de rien au départ qui s'est transformée en une inflammation de l'articulation du genou. J'étais tombé d'un rocher, et on ne l'a pas soigné. Entre huit et neuf ans – une très mauvaise période – j'ai dû rester au lit, allongé pendant un an et demi. Après quoi, j'ai dû réapprendre à marcher ; c'était très curieux, très difficile. C'est peut-être à cause de ça que j'ai lu beaucoup, puisque j'étais immobilisé. Ce n'était pas une maladie grave, mais une maladie qui a tout changé. Car j'étais avant comme tous les petits garçons. Et la volonté de devenir compositeur remonte peut-être à cette époque... volonté en tout cas d'avoir une orientation très intellectuelle. Mais j'ai toujours pensé devenir scientifique, et la musique m'est venue très tard malheureusement.

F. B. : Au point de vue de la musique, je voulais vous poser une question très précise : vous avez commencé à l'âge de quatorze ans [en 1937] à faire du piano en jouant des pièces assez simples, pour débutant, et vous avez immédiatement commencé à composer des pièces dans le style de Grieg. Quand avez-vous connu ou joué les pièces de Bartók du *Mikrokosmos* ?

G. L. : D'abord *Mikrokosmos* n'existait pas. Je l'ai connu seulement après la guerre. Bartók l'a composé pendant les années 1930 mais ça n'a été publié que dans les années 1940 (chez *Boosey & Hawkes* en Amérique). Mais c'était déjà la guerre. [...] ²¹ Bartók était le plus grand compositeur, mais quand il était encore en Hongrie (il avait émigré en 1940 et il n'est jamais revenu car il est mort en 1945), je ne l'ai jamais vu personnellement, même s'il est venu à Cluj deux fois pour des concerts. Notre famille allait parfois aux concerts mais nous ne suivions pas la vie musicale ; c'était un coin de l'Europe très isolé... dans les montagnes. Bartók était quelqu'un de très indépendant, intransigeant, et il n'était pas aimé par la vie culturelle officielle en Hongrie. Il était aussi d'orientation politique de gauche, ce qui n'était pas bien vu sous la politique de droite pro-italienne. D'ailleurs il n'a pas voulu rester dans un pays qui était allié d'Hitler. Sa musique était très peu jouée, tant à la radio qu'en concert. Pourtant, c'était un grand pianiste et il jouait souvent à Budapest les œuvres du répertoire. Aujourd'hui on croit que sa musique était déjà réputée, mais non ! Dohnányi ²² comptait beaucoup ; c'était un personnage important mais pas comparable à Bartók. Et même Kodály était beaucoup plus connu. Bartók était un moderniste. Je n'ai pratiquement pas entendu sa musique à la radio, même si son nom était connu. Je crois n'avoir entendu Bartók qu'à dix-sept ou dix-huit ans, jamais avant. Et dans mes leçons de piano, Bartók n'existait pas.

F. B. : Je voulais justement en venir à certaines de vos œuvres que vous avez composées à cette époque-là, quand vous étiez à Cluj avant la guerre. Je sais que

certaines sont perdues, j'ai des photocopies d'autres, que monsieur Nordwall m'a faites. Par exemple, je voulais vous posez une question à propos d'une série de quatre petites pièces pour piano, qui sont toutes avec un *ostinato*...

G. L. : Oui, c'était en 1941, j'étais déjà dans la classe de composition.

F. B. : Est-ce que le titre *Basso ostinato* est pour l'ensemble des pièces ?

G. L. : Oui. Elles sont toutes sur basse obstinée. Je crois en fait que j'ai fait mon examen d'admission dans la classe de composition avec ça. En 1941, j'ai passé mon baccalauréat et en septembre, j'ai passé l'examen pour entrer au conservatoire.

F. B. : Est-ce qu'il y a dans les idées musicales de ces quatre pièces des réminiscences de chants populaires hongrois, ou c'est entièrement de votre invention ?

G. L. : C'est dans le style... Peut-être qu'ici, il y a un modèle de chant d'enfant hongrois ? [*chantant*] En fait non ! C'est en mode phrygien, ça n'existe pas [*chantant de nouveau*]. Il y a un modèle mais ça n'existe pas comme tel... La deuxième pièce est [fondée] sur [l'intervalle de] triton : non !

F. B. : À propos de cette seconde pièce : Dans votre conversation avec Péter Várnai²³, vous parlez de ce qui vous a amené à écrire de la musique de style mécanique, et vous dites que cela ne date pas du *Poème symphonique pour cent métronomes* ou de la section des *Nouvelles Aventures* qui s'appelle *Les Horloges démoniaques*, mais que, quand vous étiez jeune, vous avez écrit une pièce où la main gauche joue une progression mécanique de triton pendant que la main droite joue également quelque chose qui est mécanique. S'agissait-il de cette pièce ?

G. L. : Oui, mais aussi d'une autre pièce pour piano à quatre mains, encore plus mécanique. Les tritons sont ici, c'est ça.

F. B. : Vous parliez aussi précisément de cette pièce à quatre mains où il y a quatre ostinatos différents... [Il s'agit de *Tréfás Induló* (Marche amusante), allegro pour piano à quatre mains de 1942]

G. L. : Cette pièce est un peu comme la première des trois pièces pour quatuor de Stravinsky, ce modèle qui se répète. Mais je ne connaissais pas Stravinsky. Je crois qu'il y a plusieurs pièces machinales. J'ai obtenu la partition de cette marche [*Tréfás Induló*] par Nordwall. Je crois que ce sont des choses qu'il a

trouvées récemment à Budapest. Vous avez d'autres pièces pour piano à quatre mains ?

F. B. : Non, c'est la seule.

G. L. : Il en existe une quantité. Je vais les chercher pour vous, et vous m'envoyez en échange les quatre pièces sur basse obstinée. J'ai été très étonné parce que je me souvenais que j'avais fait ça, mais... Je me demande si dans la troisième... [chantant] Là, il y a un modèle de chant populaire hongrois ! Mais je crois que c'est seulement un modèle, ce ne sont pas vraiment des chants populaires. En ce temps-là, je connaissais naturellement déjà beaucoup la musique de Bartók. *Mikrokosmos* n'était pas prêt (en tout cas pas publié), mais les pièces comme *Pour les enfants* ou beaucoup d'autres... À dix-huit ans [en 1941], je connaissais déjà bien l'œuvre de Bartók.

F. B. : Toujours au sujet des œuvres de cette période (les années 1940), il y a un *Trio pour piano, violon et violoncelle*...

G. L. : Oui, ça existe. Ce fut ma première pièce jouée.

F. B. : Est-ce que vous jouiez vous-même lors de l'exécution ?

G. L. : Oui, avec deux amis.

F. B. : La partie de piano ?

G. L. : Oui. C'est une pièce très primitive.

F. B. : Elle est pleine de charme, et l'on voit déjà l'écriture en canon dans l'introduction lente.

G. L. : Je crois que j'étais déjà dans la classe de composition. Les pièces sur ostinatos sont les dernières que j'ai faites tout à fait naïvement. Après, j'ai eu un très grand professeur : Ferenc Farkas.

F. B. : Je crois que j'ai entendu une fois une pièce de lui qui était une transcription pour orchestre à cordes de certaines danses.

G. L. : Il en a fait beaucoup, oui. Comme compositeur, il n'est pas très important, mais c'était un professeur génial, très sévère. En une année scolaire, il m'a fait apprendre toute l'harmonie classique. On avait fini avec l'harmonisation dans le

style de Bach, les modulations... Puis une année supplémentaire pour l'harmonie sur une basse... ça marchait très vite parce qu'il était très exigeant. J'ai fait une quantité d'exercices d'harmonie, de contrepoint. C'était très rodé chez lui, et grâce à ça j'ai avancé rapidement en ce temps-là... aussi parce que j'étais tout à fait naïf quand je suis entré dans la classe de composition.

F. B. : Est-ce qu'il reste des traces de la *Symphonie* que vous aviez entreprise en 1938 ?

G. L. : Non. C'est dommage, ce serait un document d'une naïveté très touchante. Je me rappelle où je l'ai laissé dans notre appartement [à Cluj]. Quand mes parents et mon frère ont été déportés à Auschwitz, et que je suis allé au service du travail (militaire), les meubles que nous avions ont été tous emportés, on ne les a jamais retrouvés. Plus tard, quand ma mère et moi sommes revenus (mon père et mon frère étaient morts), on nous a redonné le même appartement, mais on a dû chercher d'autres meubles. C'était un appartement de trois pièces, une pour mon père, une pour ma mère et une pour les deux enfants. C'était assez restreint et ma mère donnait ses consultations d'ophtalmologie dans sa pièce. Malgré cela, et ce fut très important pour mon enfance, mon père avait une très grande bibliothèque (j'étais très fier qu'il ait plus de trois mille livres). Mais après, quand ça a marché moins bien pour nous – on avait toujours eu des appartements d'environ quatre pièces –, toute la bibliothèque est passée à la cave, il restait très peu de livres dans l'appartement, c'était vraiment tragique. Mais il a toujours cru qu'Hitler allait perdre la guerre et qu'après nous pourrions commencer une autre vie ; ça a commencé pour moi, mais pas pour lui. Dans la pièce que nous partagions avec mon frère, il y avait une grande table (divisée en deux, pour chacun des deux enfants) dans laquelle il y avait une sorte de tiroir où l'on pouvait mettre des documents. Tout est resté dedans. La *Symphonie* était dans un dossier ; tout a disparu. Ce qui est resté, comme ces partitions, est le produit du hasard... je ne sais pas comment.

F. B. : Oui, il y a aussi des extraits d'un quatuor à cordes, qui n'est pas complet.

G. L. : Oui, un mouvement je crois.

F. B. : *Sonatina mi-minore* pour quatuor à cordes. Il y a quand même six pages.

G. L. : Il y a quelque chose qui était resté quand nous sommes revenus, moi de la guerre et ma mère des camps de concentration. On a retrouvé des choses dans la cave, des vêtements, des partitions et aussi des livres. J'ai encore aujourd'hui des livres qui étaient chez mes parents quand j'étais petit. Je crois qu'ils avaient

eu le temps de mettre certaines choses dans de grandes caisses de bois, il y avait pas mal de place à la cave. C'est d'ailleurs ce qui est resté. Je n'étais plus chez moi, j'étais déjà militaire depuis deux mois. Je crois qu'il n'y a aucun espoir de retrouver aujourd'hui ce qui n'était pas à la cave. C'est dommage, j'ai tout oublié de cette *Symphonie*, j'aimerais tellement. J'ai même oublié les thèmes, je ne sais pas pourquoi... J'avais fait seulement deux mouvements...

F. B. : C'était donc une symphonie inachevée...

G. L. : Très inachevée...[rires] et aussi totalement naïve, parce que ce que j'avais lu dans ce livre d'orchestration²⁴... c'était tout à fait impossible.

F. B. : Je sais qu'après la guerre vous êtes rentré chez vous à pied à partir d'Arad...

G. L. : Non, c'était près de Debrecen, dans une forêt au sud. Je n'y suis jamais retourné jusqu'à aujourd'hui. Entre Debrecen et Oradea [Nágyvárad]. Heureusement qu'il y avait cette forêt parce que la plaine hongroise est totalement agricole et comme c'était en octobre, il était impossible de se cacher dans l'herbe (alors que l'été on peut se cacher dans les blés) : c'était une grande chance de trouver cette forêt²⁵.

F. B. : Donc vous êtes revenus à pied à Cluj. C'était au mois de novembre ?

G. L. : Non, c'était en octobre. Si je me souviens bien, je me suis caché le 10 ou le 11 octobre, et un jour après les Russes étaient là. Ensuite ça m'a pris du temps de retourner à Cluj à pied, par petites étapes, peut-être dix jours (on peut le faire en quatre jours, mais il y a quand même presque deux cents kilomètres). Je suis resté à Oradea quelques jours... j'étais à Cluj à la fin octobre, à peu près le 22.

F. B. : Entre octobre 1944 et septembre 1945, vous avez passé l'année à Cluj.

G. L. : Oui, et en septembre 1945, je suis allé à Budapest.

F. B. : Et vous avez repris votre travail de compositeur...

G. L. : Oui. J'étais inscrit à l'université, qui avait rouvert très tôt. Les Russes étaient là en octobre, et déjà en novembre ou décembre on pouvait aller à l'université. Mais je ne suis jamais allé en cours. J'étais inscrit en philosophie et histoire de l'art, car c'était le plus simple et la peinture m'intéressait. Mais finalement je crois n'être allé qu'une fois en cours. Mais c'était important, pour manger, car il

était possible d'aller au restaurant universitaire, c'était gratuit. On devait avoir un certificat d'étudiant, ou sinon, on devait aller faire des travaux pour les Russes. Et comme j'étais sans argent... J'ai travaillé aussi quelques semaines dans une librairie comme vendeur. Je ne sais pas comment j'ai vécu, on n'avait pas d'argent, les bourses n'existaient pas. Il existait une aide pour les personnes qui avaient été opprimés par Hitler ; c'était une petite aide financière pour les premiers mois. Puis des amis m'ont aidé, quand j'étais étudiant – on en avait beaucoup –, alors j'ai pu me consacrer à la composition. J'ai trouvé un piano que j'ai loué pour quelques mois... c'était très compliqué.

J'ai aussi été malade une grande partie de ce temps-là. J'étais dans un hôpital, j'avais une pleurite. Ce devait être une infection que j'avais contractée quand j'étais militaire, au contact de la tuberculose. En décembre 1944, j'ai été immobilisé à l'hôpital trois mois ; on était très bien traité, à l'hôpital, sans payer.

F. B. : Et votre mère n'est rentrée à Cluj que vers le mois de février ou mars...

G. L. : Avril, au début du mois d'avril 1945. Je me rappelle qu'entre décembre et février, j'étais malade, presque toujours à l'hôpital, elle est revenue et peu de temps après je suis sorti de l'hôpital.

F. B. : À ce moment-là, vous avez écrit un certain nombre d'œuvres, et notamment monsieur Nordwall m'a fait parvenir les photocopies d'un petit carnet noir sur lequel il y a des chants qui s'appellent *Bicinia Biciae*.

G. L. : Oui, c'est une chose très privée.

F. B. : Je crois en effet que c'est quelque chose de très personnel.

G. L. : Je n'ai pas de secrets [*rires*].

F. B. : C'est-à-dire qu'il y a une voix de baryton qui, je suppose, est la vôtre, et une voix de mezzo... [*Bicinia biciae*, sept duos composés entre le 7 juin et le 17 octobre 1945]

G. L. : Oui, j'avais une amie qui s'appelait Brigitte. Je l'ai épousée beaucoup plus tard, c'était mon premier mariage (Je me suis marié trois fois et je suis toujours marié aujourd'hui). Brigitte était une fille avec qui je chantais beaucoup dans des ensembles, des chorales, et aussi pendant un temps dans un ensemble professionnel (nous étions cinq et donnions des concerts à Cluj). On surnommait Brigitte « Bici », et comme il existait des pièces polyphoniques à deux voix appelées *Bicinia*, j'ai appelé ce recueil *Bicinia biciae*, pour Bici.

F. B. : Je voulais vous poser la même question que pour les quatre petites pièces pour piano qui s'appellent *Basso ostinato*. Quand on joue au piano ces pièces, ou quand on les chante, on a l'impression qu'il y a quelque chose qui rappelle les chants populaires d'Europe centrale...

G. L. : Hongrois, pas généralement d'Europe centrale. J'ai été aussi beaucoup influencé par le folklore roumain, mais pas là.

F. B. : Est-ce qu'il y a véritablement des citations, des fragments, ou bien s'agit-il encore une fois seulement d'un climat ?

G. L. : Il ne s'agit que d'un climat. Faites voir... ici est inscrit « Gyuri », c'est mon surnom (comme Bici). Je me demande si c'est mon écriture parce que Brigitte a beaucoup recopié ma musique aussi... Oui, c'est mon écriture (elle a beaucoup changé). Tout est un peu dans le style Bartók, Kodály, l'École hongroise. J'avais comme ça une grande quantité de cahiers noirs.

Cette pièce est sur un poème d'Attila József. Je l'aimais beaucoup ; j'en ai écrit aussi une version pour deux voix de femmes [Ligeti évoque ici *Betlehemí Királyok*].

[Puis, chantant la dernière pièce du cycle *Bicinia biciae*] Là, il y a un chant populaire, dans la dernière pièce [*Repülj madár* (Vole, oiseau !)], que j'ai arrangée pour deux voix, mais dans les autres, non. Je vois qu'il y a aussi un peu du caractère du folklore roumain, plutôt hongrois, mais avec un peu de roumain...²⁶

Notes

- 1 Ove Nordwall, *György Ligeti. Eine monographie*, Mayence, Schott, 1971
- 2 Paul Griffith, *György Ligeti*, Londres, Robson Books, 1983
- 3 Ligeti entend par là que l'ouvrage est accessible à un public non expert.
- 4 Pierre Michel, *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui*, Paris, Minerve, 1985
- 5 Ce travail de traduction n'a pas été publié. Au final, c'est Catherine Fourcassié qui, des années plus tard, a traduit de l'allemand les articles pressentis : György Ligeti, *Neuf essais sur la musique*, Genève, Contrechamps, 2001
- 6 Francis Bayer, *De Schönberg à Cage, Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1981
- 7 L'ouvrage, paru plus tard que prévu, est probablement : Jean-Noël von der Wied, *La musique du XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1992
- 8 « Mein Judentum », extrait de l'ouvrage réalisé par Hans Jürgen Schultz, *Mein Judentum*, Zürich, Düsseldorf, Benziger, 1999, pp. 209-221
- 9 « Musikalische Erinnerungen aus Kindheit und Jugend » [Souvenirs musicaux d'enfance et de jeunesse], à l'occasion du quatre-vingt-dixième anniversaire de Ludwig Strecker, Mayence, Schott, 1973, pp. 54-60
- 10 Sándor Ligeti, né Alexander Auer (1890-1945)

- 11 Ilona Ligeti, née Ilona Somogyi (1893-1981)
- 12 Ici, Ligeti entend par lycée ce qui correspond en France au collège et au lycée réunis.
- 13 Dans d'autres textes, Ligeti cite notamment Márk Antal.
- 14 Comme beaucoup des manuscrits de Ligeti, la partition se trouve aujourd'hui au *Paul Sacher Stiftung* de Bâle, Suisse.
- 15 Gyula Krúdy (1878-1933)
- 16 Farkas Bolyai (1775-1856)
- 17 János Bolyai (1802-1860)
- 18 Nicolaï Ivanovitch Lobatchevsky (1792-1856)
- 19 Le système de Bolyai appelé « géométrie absolue » date de 1831.
- 20 Même si Ligeti emploie ici le nom allemand de Cluj, à savoir « Klausenburg », nous avons préféré homogénéiser pour faciliter la lecture. Par ailleurs, Cluj s'appelle encore Kolozsvár en hongrois.
- 21 Fin de la face A, Cassette audio n°1/7
- 22 Ernő Dohnányi (1877-1960)
- 23 *György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and himself*, Londres, Eulenburg, 1983
- 24 Sa tante Marcsi lui avait acheté le second volume du traité d'instrumentation d'Albert Siklós : Siklós Albert, *Hangszereléstan*, Második kötet, Budapest, Rozsnayi Károly, 1910
- 25 Le 23 septembre 1944, les premières unités de l'Armée Rouge franchirent la frontière hongroise. Le front se rapprochant, la forteresse d'Oradea, où Ligeti était détenu, fut évacuée. Les prisonniers furent transférés dans la basse plaine, à Berettyóújfalú, à quelques kilomètres des affrontements. Le 10 octobre, Ligeti et quelques-uns des détenus réussirent à s'évader du camp. Ils trouvèrent refuge dans un bois situé entre les villages de Konyár et Hencida, où ils attendirent l'arrivée des troupes soviétiques. Tous les autres détenus du camp furent déportés à Mauthausen.
- 26 Fin de la Cassette audio n°1/7

„NEW CLASSICISM” AND THE MUSIC OF „NEW HUMANITY” – HUNGARIAN MUSIC HISTORIOGRAPHY AND BENCE SZABOLCSI

ZSUZSA RÁKAI
University of Szeged

rakaizs@hotmail.com

Hungarian music historiography traditionally regards the dispute about „new Hungarian music” as a contest between conservative and progressive aesthetic views. However, the artistic problem of the Hungarian intelligentsia in the interwar period were more complex. They had tasks such as synchronizing modernism and nationalism, harmonising 19th century ideals and 20th century compositional ideas and redefining the criteria of the national musical-cultural canon.

The musicologist Bence Szabolcsi created an influential theory on peasant music inspired symphonic style already in the 1920s. He supported Kodály in his articles and he had a conscious intention to establish a new school of Hungarian music. As a young man Szabolcsi created a future oriented golden age theory based on his belief that the classical era was the absolute peak of European music. He made a difference between artistic creation (as a reflection of divine creation) and conscious composition, classicism and romanticism, culture and civilization, and he regarded the latter categories as the signs of perilous European decadence from which there is no other choice but a „new classicism”, that is a „new testament”. Young Szabolcsi thought „new Hungarian music” could be the new and only path leading back to God, to culture, to music.

Keywords: new classicism, interwar period, new Hungarian music, Bence Szabolcsi, Zoltán Kodály

„Hungarian music in our century – its influential movement hallmarked by the names of Bartók and Kodály – was born under special conditions. [...] In a country where the institutions of a powerful musical culture were missing almost completely and where there was neither social claim to a musical culture on a high level nor conditions for making it, two musicians appeared, who lifted Hungarian music and musicology up to the international forefront at one stroke”.¹ This is how János Breuer described the decisive change of the 20th century Hungarian music in his book *30 years' Hungarian musical culture* published in 1975. He was a Kodály scholar and one of the renowned Hungarian musicologists. The quotation is remarkable for various reasons. On the one hand, Breuer quite naturally equates 20th century Hungarian music in general and the musical style

inspired by peasant music. On the other, he interprets the artistic début of Bartók and Kodály as *deus ex machina* with which the cultural desert turned into an artistically flowering and rich empire.

Naturally, Breuer knew that Hungarian music in the 20th century was stylistically more complex and varied than just being described as focusing on one single aspect: the revelative effect of peasant music inspiration. And he had no doubt about the fact that the Hungarian musical institutions were not in a rudimentary state when the careers of Bartók and Kodály started. (On the contrary, these two composers were educated in schools and concert halls of this establishment.) The deceptive picture of the sudden perfection is not based on historical data in this text, and the purpose of its permanent evocation in Hungarian music historiography is not publication of facts. This is a ritual act, actually, ceremonial service of the musical manifestation of national identity.

The prophetic exaltation of the compositional technique which was searching modern musical possibilities of the archaic, oral tradition of peasant music was the intellectual legacy of the interwar period. In this time, in the first half of the 1920s there were passionate discussions on the reception of works by Bartók and Kodály, which were interpreted later as a contest between conservative and modern aesthetic views. This definition however is too laconic: it says nothing about the fact these debates on so called „new Hungarian music” how deeply rooted in the frame of mind of the interwar period of Hungary. (The attention concentrating on the conservative-modern opposition conceals even the accented moral foundation of the critical opinion of that time because of the sacred prohibitions of the cultic function of new Hungarian compositions.) Though the political and social problems of Hungary in the post-Habsburg era strongly determined the ideas about the role and forms of culture.

The basis of the conflict was a historical one: industrialization, urbanization and embourgeoisement were new phenomena in Hungary in the second half of the 19th century, and due to the feudal or half-feudal state of the country bourgeoisie mostly had German and Jewish roots. Those members of the bourgeoisie whose mother tongue was not Hungarian were assimilated swiftly in line with the dynamic development of the decades of dualism (it generally happened voluntarily, from a sincere national sentiment), but the social strain increased because of the new dreams of nation-state. By the turn of the century a significant part of Hungarian intelligentsia was made of German and Jewish families. As Ágnes Széchenyi points out, Hungary had circa 18 million citizens before the Treaty of Trianon, but only 51 percent of this number were Hungarians including assimilated German and Jewish families.² This situation created problems and resulted increasingly violent confrontations already in the 1910s. For example János Horváth who was a celebrated and important literary historian in his time and teacher of many artists and scholars in the Eötvös College of Budapest University (among

his students was Zoltán Kodály) wrote a sarcastic article in 1911 in which he criticized the literary periodical *Nyugat* because it published articles using „the most degenerated Hungarian language”,³ as he said. This was the journal giving place to the works and parlance of the modern, urban intelligentsia. (*Nyugat* means West. This was a journal of Western or European spirit. Representatives of Hungarian literature published their works here like Endre Ady, Margit Kaffka and Mihály Babits, though the sarcasm of Horváth was not directed against them but first of all György Lukács and Dezső Szomory.) Originality, purity and power of the characteristic features of Hungarian culture were important questions in general, naturally. The Hungarian character of 19th century music was criticized by young musicians because of the foreign (German, Italian, Gipsy) elements this music traditionally used. This is clearly understandable from an article written by 30-year-old Béla Bartók in 1911 (title is *On Hungarian Music*). In young Bartók's opinion the 19th century Hungarian music could not be successful because of heterogeneous components: the dilettantism of foreign, incomer composers, the influence of Gipsy tradition and Western music. „The result of mixing such heterogeneous elements is not Hungarian style but lacking of style” - he wrote.⁴

The relation between important cultural achievements of the dualist era and the foreign characteristics of this cultural life was ambivalent, and these controversial feelings grew stronger between the two world wars. New and even more intense national pride was born by the shock caused by the Treaty of Trianon, the dismemberment of the country and radical redrawing of its borders, and this strong identity needed new self-definition. During the time when count Kunó Klebelsberg served as the Minister of Culture, „cultural supremacy” became an official political program and the desire elevating Hungary above its environment put up a new measure of „cultural purity”. On the one hand there was a great emphasis on separation and independence from the German mind and spirit. Antal Molnár, one of the founders of the Waldbauer-Kerpely Quartet felt even in the second half of the 20th century that Kodály was the genius who liberated Hungarian music under the pressure of provincial status. „Before Kodály's appearance national independence was missing from our musical life. [...] We were a colony of Austria economically as well as musically”⁵ – he wrote. Kodály himself also felt stressed by German culture. On the importance of teaching folk music in primary schools he wrote that the educational system and establishment of the Monarchy was literally harmful to the Hungarian national identity: „The purpose of the primary school is to give homogeneous Hungarian education to every class of society. [...] Those who did not deal with this problem thoroughly, could not imagine what a soul-distorting miseducation was in common here from the time Austrian educational system had been forced to us.”⁶

On the other hand, contrast of the rural, thus unspoiled and pure Hungarian culture and the assimilated urban version – regarded as an alienated and rootless

one – was strengthening. The multi-coloured cultural life consisting of different nationalities, religions and languages was not the evidence of the transforming power of Hungarian identity any more. Its positive features were overshadowed by the rhetoric of fear. Budapest, for example, with its modern infrastructure and animated social life was repeatedly mentioned as an „unpatriotic” and „rootless” city which could corrupt and deteriorate the representatives of the healthy rural values through its dangerously cheap, multicultural atmosphere. Furthermore, the articles published were more and more shifting in tone suggested by the anxiety that the expanding civilization could ruin the traditional values. The novelist László Németh formulated this feeling of separation: „The rural population, people of the land of Hungary are hovering between two cultures. Who can rescue them from the horrible brush which is washing the colours of nations into muddy, grey fluid? Who can rescue them, the heirs of the Hungarian song, from the Zerkovitz-culture converged from the canals of Europe?” – he asked in his article *People and writer*.⁷

These opinions attacking foreign elements of Hungarian cultural life: such as German traditions and the cultural heritage of other nations (Slovaks, Rumanians, Croatians) living in Hungary for centuries, from the 1920s onwards aspired more heavily to make a distinction between „pure”, „ancient” and „true” Hungarian culture and the products of foreign influence. (In connection with it in the interwar period it was often denied that the assimilated bourgeoisie could represent the Hungarian culture properly.) This national way of thinking did not necessarily connect extremist and excluding views – despite the fact that Bartók’s reception during the 1910s became ambivalent because of his interest in the folk music of the nations of the Carpathian Basin in general. But the representatives of this national view agreed with each other that there was some kind of a spiritual contest in Europe at the beginning of the 20th century, and the key to victory was nothing else but pure national culture organically rooted in the native land and history. (Since in case of Hungary this land was tragically polluted and alienated by the Treaty of Trianon, this demand seemed to be more inevitable, noble and legitimate.) One can usually notice the martial rhetoric in the publicisms and music reviews of this period, interpreting avantgarde compositions as tools (and almost weapons) of a competition for artistic superiority. And, as the reader is often reminded in these texts, Hungary was regarded a country which gained a unique position in the 1920s: while others were continuously contesting, said Aladár Tóth in his article on *The Mission of Hungarian Music Reviews* published in *Nyugat* in 1925, Hungary had already won by means of Kodály, Bartók and peasant music inspiration.⁸

This picture, of course, was not only broadcast through the channels of the press. The theory of this aesthetics measuring artistic values with the „creative power of the earth” was born at the beginning of the 1920s, too, especially in

articles and essays written by Bence Szabolcsi. Szabolcsi was born in 1899, he was a descendant of an assimilated Jewish family. From 1917 to 1921 he studied composition with Zoltán Kodály, Albert Siklós and Leó Weiner at the Music Academy in Budapest, then – despite his literary and legal studies – went to Leipzig studying musicology with Hermann Abert and Friedrich Blume among others. Later he worked as an editor, critic and teacher: he founded the Faculty of Musicology at the Liszt Academy in 1951 and the Bartók Archives of the Hungarian Academy of Sciences in 1961. In 1969 he became director of the Institute for Musicology. Though at the beginning of the 1920s he was a young man, he was interested in complex aesthetic theories. His aesthetic ideal was the Classical period as it appears in his essay on Mozart published in 1921.

There is a central statement in this text, namely that Mozartian (and consequently Classical) composition creates and represents a perfect unity of subjective inspiration and objective structure. In this indissoluble union and totality Szabolcsi recognized the transcendental spark of divine creation. In his train of thought Mozart as a composer was led by a „magical creative instinct”. This was the key of the „mysterious metamorphosis” which helped him to find his adequate means of expression without speculation and hesitation. But the explanation of Szabolcsi’s theory was not limited to the intellectual power of a genius. He regarded Mozart (and his oeuvre) as the successor to the Italian mentality, the heir of the spirit of the antiquities and the sacred play. This heritage, said Szabolcsi, belongs to only „great and intuitive” cultures – that’s why 18th century Classicism was interpreted by him as the last beautiful and powerful moment of Western culture, a peak from where there was no way up, only downwards. Mozartian composition represented to him the „absolute, only, certain, definitive and implicit creation”.⁹ And in this creation, in this mysterious instinctiveness sign and referend, inspiration and expression, content and form referred to each other without reflection. But in this context deviating from classic proportions and sacred lightness meant cultural decadence via the decisive interruption between composition and creation. Therefore Szabolcsi regarded the Romantic era as a period of disruption in which divine creation was replaced by human effort, inspiration by construction and arcadian past by industrial present. This time „the inner form was lost – he wrote –, and only the broken splinters of its external reflection remained.”¹⁰ Moreover, decay was continuous and irreversible in Szabolcsi’s theory. He thought struggle for artistic forms and expression had begun with Beethoven in the first half of the 19th century. And several decades later it caused the final disappearance of idyllic past. 19th century composers, he said, „were waiting for a new intuitive creation, they cursed their tormenting consciousness and wanted to throw it away; they wanted to grasp the past but it slipped out of their hands; they fought against expanded civilization, for culture, but in vain. [...] When they roused, there was the victorious civilization before them. Western culture was lost.”¹¹

Feeling of loss was not only young Szabolcsi's experience between the two world wars, of course. So what makes his Mozart-essay really interesting and important is not this loss but the way he referred his experience and opinion to the new social and cultural forms of the interwar period. Namely he did not think Western cultural decay was finished by the end of the 19th century. He thought several composers of his time were merely representatives of decadence, Stravinsky, for example, whom he called in an article published in 1924 the „Russian demon” and „the fetish of Europe”. He did not believe in freshness and wildness of Stravinsky's works, on the contrary. He thought savage power is only a role, artificial imitation, „cynical and scornful arrogance”, as he said, „intellectual pride, mendacious cynism and contemptuous faithlessness, is what the new human being has to fight against”.¹² Szabolcsi regarded the Russian composer as a swindler, while other composers were categorized by him as experimentists and epigones whose compositions give us nothing more but „speculative eccentricity and morphinist mentality of faded, decadent cultures”.¹³

Although his harsh opinion was refined later as his horizon was getting broader, his classic ideal remained unchanged from a special point of view. There is a repeating belief in his articles written in the 1920s, namely the main problem of European music is estranged urban life: „music of the West became music of the cities and it detached from the earth”¹⁴ – he wrote. It goes without saying that the most important and most valuable feature of Kodály's music was exactly the connection with earth, traditions, in a word, life itself: „The music of the Hungarian people which had been asleep and numb, or when it had tried to follow the rhythm of foreign lands it had clumsily wanted to resemble Europe: in Kodály at the beginning of the 20th century, it suddenly discovered itself as a living value innumerable possibilities within. [...] And above all it was recognized that the animating and protecting root of this music: the old peasant music, the greatest musical manifestation of Hungarian spirit was still alive. It is covered up by a new layer but there is the gold in the depth; it must be found.”¹⁵ Young Szabolcsi thought there was only one way to turn again artistic composition into mirror of creation instead of documentation of human efforts: one always had to be in touch with the past in an almost biological, organic way. Therefore he regarded Kodály's peasant music inspired compositions as signs of „new classicism”, literally. He thought these works conquers the disruption of romanticism and, as the old classicism before, seize the perfect unity again. And, because Kodály's „new classicism” is able to grasp organic unity of form and content as the old one could 150 years before, it becomes „music of new humanity, new morality of the world, which accomplishes religious mission”¹⁶ – as Szabolcsi wrote in his article *Instrumental Music of Zoltán Kodály* in 1922. (It was published in *Musikblätter des Anbruchs*.)

So peasant music inspiration and close connection with the cultural-genetic identity of Kodály's music revitalize the creative power that was attributed to Mozart's classicism in Szabolcsi's theory. This is the sacred spark which can reanimate the heritage of European culture in newborn Hungarian music – and Hungarian music is able to become the guard and keeper of the lost European values via its unique nature, namely it is unspoiled and fresh without a trace of the decadent modern civilization.

This theory emphasizing the importance of land, past, language and tradition fits quite naturally and precisely to the cultural demands of the interwar period in Hungary. Hungarian musical institutions of the second half of the 20th century were established in the 1920s and 1930s. Among the fulfilled purposes were the reconstruction of musical education in primary schools (on folk music basis), replacing the old repertoire of *Liedertafels* with folksongs and Kodály-compositions and organization of festivals to celebrate this new repertoire. But besides the technical questions the spiritual basis of the new institutions was also defined in this period. Young Szabolcsi's theory on the moral superiority of Hungarian music based on Kodály's pure „new classicism” played an important role not only in the development of the cult of Kodály's music, personality and heritage but the constructions of the topoi of the 20th century Hungarian music historiography, too.

Notes

- 1 Breuer, János: *Harminc év magyar zenekultúrája – 30 Years' Hungarian Musical Culture* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975), 15.
- 2 Széchenyi, Ágnes: *Az asszimiláció kérdései az irodalom tükrében a dualizmus (1867-1918) korában – Questions of Assimilation in Hungarian Literature in the Dualist Era (1867-1918)*. In: rec.iti, Budapest, 29-52.
- 3 Széchenyi, Ágnes: *Az asszimiláció kérdései az irodalom tükrében a dualizmus (1867-1918) korában – Questions of Assimilation in Hungarian Literature in the Dualist Era (1867-1918)*. In: rec.iti, Budapest, 29-52.
- 4 Bartók, Béla: *A magyar zenéről – On Hungarian Music*. – In: Tallián, Tibor (Hg.): *Béla Bartók's Writings I*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 99.
- 5 Molnár, Antal: *Eszmények, értékek, emlékek – Ideals, Values, Memories* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 140.
- 6 Kodály, Zoltán: *A magyar iskola mai feladatairól – On Challenges of Present-day School in Hungary*. – In: Bónis, Ferenc (Hg.): *Retrospection, I*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 201.
- 7 Németh, László: *Nép és író – People and Writer*. – In: Monostori, Imre (Hg.): *Művelődéspolitikai írások – Essays on Cultural Policy*, (Múzsák Közművelődési Könyvkiadó), 15. Béla Zerkovitz was born in 1882, the same year as Kodály. He was a popular composer of chansons and operettas and inventor of Hungarian music-hall songs.
- 8 Tóth, Aladár: *A magyar zenekritika feladatai – The Mission of Hungarian Music Reviews*. – In: Breuer, János: *Zenei írások a Nyugatban – Essays on Music in Nyugat* (Budapest: Zeneműki-

adó 1978), 11-21. Aladár Tóth was musicologist, critic and editor, he later became the director of the Opera House in Budapest.

- 9 Szabolcsi, Bence: *Mozart. Kísérlet – Mozart. Experiment.* – In: Wilhelm, András: *Szabolcsi Bence válogatott írásai – Selected Writings of Bence Szabolcsi* (Budapest: Typotex., 2003), 12.
- 10 Szabolcsi, Bence: *Mozart. Kísérlet – Mozart. Experiment.* – In: Wilhelm, András: *Szabolcsi Bence válogatott írásai – Selected Writings of Bence Szabolcsi* (Budapest: Typotex., 2003), 12.
- 11 Szabolcs, Bencei: *Mozart. Kísérlet – Mozart. Experiment.* – In: Wilhelm, András: *Szabolcsi Bence válogatott írásai – Selected Writings of Bence Szabolcsi* (Budapest: Typotex., 2003), 16
- 12 Szabolcsi, Bence: *Sztravinszkij, Európa bálványa – Stravinsky, Idol of Europe.* – In: Wilhelm, András: *Szabolcsi Bence válogatott írásai – Selected Writings of Bence Szabolcsi* (Budapest: Typotex., 2003), 38.
- 13 Szabolcsi, Bence: *Kodály és Európa – Kodály and Europe.* – In: Wilhelm, András: *Szabolcsi Bence válogatott írásai – Selected Writings of Bence Szabolcsi* (Budapest: Typotex., 2003), 51.
- 14 Szabolcsi, Bence: *Kodály és Európa – Kodály and Europe.* – In: Wilhelm, András: *Szabolcsi Bence válogatott írásai – Selected Writings of Bence Szabolcsi* (Budapest: Typotex., 2003), 51.
- 15 Szabolcsi, Bence: *Kodály és Európa – Kodály and Europe.* – In: Wilhelm, András: *Szabolcsi Bence válogatott írásai – Selected Writings of Bence Szabolcsi* (Budapest: Typotex., 2003), 51.
- 16 Szabolcsi, Bence: *Kodály Zoltán hangszeres zenéje – Instrumental Music of Zoltán Kodály Kodály.* – In: Wilhelm, András: *Szabolcsi Bence válogatott írásai – Selected Writings of Bence Szabolcsi* (Budapest: Typotex., 2003), 34.

LA MUSIQUE, LA STRUCTURE ET L'INACTUALITÉ DANS LE *JOURNAL DE GALÈRE* D'IMRE KERTÉSZ

HENRI DE MONTETY
Rédacteur aux Hungarian Studies

hmontety@wanadoo.fr

La lecture du journal intime d'Imre Kertész (*Journal de galère*), éclaire à plus d'un titre son oeuvre romanesque, notamment la trilogie auto-fictionnelle qui l'a rendu célèbre (*Être sans destin*, *Le refus*, *Kaddisch pour un enfant qui ne naîtra pas*). Il y conceptualise notamment ce qu'il désigne comme étant la « narration atonale », propre à la description d'une vie humaine qui n'est plus celle d'un sujet, ni même celle d'un objet, mais uniquement celle d'un élément d'une structure. La notion de structure, selon Kertész, rapproche l'écriture romanesque (la sienne) et la composition musicale atonale. C'est aussi la structure qui fixe une autre trilogie, sous-jacente et très intime, celle du père, de l'internat et d'Auschwitz. Et ainsi, seule sans doute la musique a pu ramener Kertész à lui-même, la musique allemande.

Mots-clés : Imre Kertész, musique allemande, musique atonale, journal intime, Shoah

Il est de coutume de reprocher à Imre Kertész une certaine tiédeur patriotique¹. Du reste, il arrivait aussi qu'on lui reprochât, au contraire, la tiédeur de sa tiédeur². En toute chose, peut-être tenait-il, lui-même, à rester déroutant, imprévisible³.

Quel que soit l'angle adopté, on omet, il me semble, la plupart du temps un aspect singulier : Kertész n'écoutait pas de musique hongroise. Or il s'intéressait de près à la musique, non seulement en tant que mélomane, mais aussi en tant qu'écrivain. Il a notamment conceptualisé l'idée de littérature, ou de narration « atonale »⁴.

Kertész écoutait essentiellement de la musique germanique. C'est du moins ce qui transparaît de son *Journal de galère*⁵ (où l'on voit tour à tour mentionnés Beethoven, Mozart, Schubert, Wagner, mais aussi Schoenberg ou Webern – et jamais un compositeur hongrois, ni français, d'ailleurs, ni même italien, ni russe enfin, si ce n'est une occurrence, celle de Chostakovitch, et encore, pour citer une pensée formulée à propos des compositeurs allemands...).

L'appartenance nationale repose essentiellement sur la langue. D'autres facteurs culturels difficilement détectables, comme les goûts musicaux, n'entrent pas en ligne de compte. Surtout que la musique, parmi les arts, est considérée comme

l'un des plus universels. Et pourtant, il est frappant de constater qu'Imre Kertész n'écoutait que de la musique allemande. D'ores et déjà, on est dans l'obligation de nuancer : plus précisément, Kertész n'évoque dans son journal (du moins ce qui en est publié) que des compositeurs allemands, soit qu'il est en train de les écouter pendant qu'il écrit, ou vient de les écouter, soit qu'il souhaite disserter à leur propos ; on est, par conséquent, en droit de supposer que la musique non germanique était peu présente, voire pas du tout, dans sa vie et dans ses pensées.

Au demeurant, il reste à savoir si nous devons mettre l'accent sur le terme "musique" (universalisation du particulier) ou sur le terme "allemand" (particularisation de l'universel). À la lecture du *Journal de galère*⁶, je pencherais pour le second choix, ne serait-ce que pour justifier la présente analyse, mais je suppose que les deux options sont également valables. Par ailleurs, il reste encore à justifier le présent travail de manière plus convaincante. Pour cela, il suffira de rappeler l'existence de ce concept de « narration atonale », sur lequel Kertész revient à plusieurs reprises dans son journal en établissant explicitement une filiation entre un certain type de composition musicale et la technique d'écriture (la sienne), ainsi que l'esthétique littéraire et, en définitive (comme, chez Kertész, l'histoire, la vie et la littérature sont étroitement liés), la philosophie de l'histoire et la condition humaine. Nous verrons aussi en quoi le choix de la métaphore musicale a pu être justifié par une préoccupation, voire par le sentiment d'avoir à franchir un obstacle d'ordre moral. Sur tous ces plans, le mot-clef sera la *structure*.

Voyons tout d'abord comment Imre Kertész évoque pour la première fois la question musicale, dès le début du *Journal de galère* (en 1970 : il avait alors 41 ans. Cinq ans plus tard, il publiait *Être sans destin*).

26 décembre 1970. Première intuition musicale ?

26 décembre 1970. « Agitation, hésitation. J'ai besoin d'éclaircir et d'établir théoriquement l'activité romanesque. Voici ce qui me préoccupe : après avoir lu Adorno, je vois à nouveau clairement que mon roman utilise la technique de la composition dodécaphonique, c'est-à-dire sérielle, et donc intégrée. Elle fait disparaître les personnages libres et les possibilités de rebondissement de la narration. Les personnages deviennent des motifs thématiques qui apparaissent dans la structure d'une totalité extérieure au roman ; la Structure nivelle chacun des thèmes, elle efface toute profondeur apparente des individus, les "développements" et variations des thèmes étant au service exclusif du principe directeur de la composition : l'absence de destin. Cela s'applique aussi au récit lui-même. La Structure en détermine le déroulement, et par conséquent les rebondissements en tant qu'échappatoires, les solutions anecdotiques parcellaires, éléments apaisants ou fantastiques

et “exceptions” ne sauraient entrer en jeu. *Idem* en ce qui concerne la caractérisation psychologique : le récit est déterminé par la totalité de la Structure et sa clarté est fonction de la part que nous prenons à la création de la Structure. Les thèmes se déroulent et se développent de façon linéaire – il n’y a pas de reprise, rien qui puisse s’inverser ou se répéter –, et la composition s’achève avec la fin du traitement, avec l’épuisement de toutes les variations possibles à l’intérieur de la seule possibilité, mais cet achèvement laisse néanmoins tout ouvert. Cela voudrait dire qu’au lieu de “représenter”, l’oeuvre *deviendrait ce qu’elle représente* : la structure extérieure se transformerait en structure esthétique, les lois sociales en principes romanesques. [...] Le roman structural considère les autres éléments constitutifs de l’individu comme négligeables, tout simplement parce qu’ils le sont. Par conséquent, le roman sera caractérisé par un certain manque, le manque de “plénitude de la vie” qu’exigent les esthètes, manque qui correspond d’ailleurs pleinement à cette époque mutilante. – En outre, cette méthode n’est une victoire que si elle est aussi “inaudible” que dans les oeuvres dodécaphoniques⁷. »

La structure et la vie

Je ne me lancerai pas dans le travail délicat consistant à déterminer si, du point de vue purement littéraire, la méthode proposée par Kertész, largement inspirée de la terminologie musicale, correspond de près ou de loin à ce que l’on désigne ordinairement comme une approche structurale. En revanche, on peut remarquer que si plusieurs écrivains français apparaissent de manière récurrente dans le *Journal de galère*, ce ne sont pas les plus fameux structuralistes ou précurseurs du structuralisme, mais bel et bien des auteurs qui, au contraire, sont marqués par la problématique du sujet et de la liberté (Camus, Pascal, Sartre, Baudelaire). Ce paradoxe nous servira. Il nous servira en particulier à considérer, avec Kertész, la vérité à la fois comme un obstacle et comme une ouverture. De fait, si la structure est souvent évoquée dans le *Journal de galère*, c’est généralement en porte-à-faux avec la vie. Et la liberté n’est pas loin, en embuscade, même si elle est systématiquement remise en cause. (Dans le *Kaddish pour un enfant qui ne naîtra pas*, troisième et tardif volume de sa série auto-fictionnelle, Kertész évoque un compagnon de déportation, « Monsieur l’instituteur », qui, un jour, lui a permis de manger sa ration au lieu de la manger lui-même. Pourquoi Monsieur l’instituteur a-t-il fait cela ? En vertu d’une « notion pure » et indescriptible à propos de laquelle, quand on le lui demande, Kertész affirme qu’il s’agit de la liberté – et non d’un « geste naturel », ni même, implicitement, de bonté)⁸.

En 1975, Kertész écrivait dans son journal que « la mort est la rencontre du concret et de l’absolu » ; or, comble de l’ironie : « on n’en fait même pas l’expérience⁹. » Cette remarque est typique de son humour narquois. Peu après, il décri-

vait la modernité de la façon suivante : « la structure (l'homme) consommant et consommé¹⁰ ». L'homme moderne, en quelque sorte, constatait Kertész, est passé du côté de la structure. Mais la structure est-elle du côté du concret ou de l'absolu ? Ou peut-être à leur point de rencontre : là où se trouve aussi la mort ? Toujours en 1975, Kertész affirmait que « l'expérience démoniaque n'a jamais lieu. [...] Le diable, oui, mais abstrait¹¹. » C'est-à-dire que l'abstraction démoniaque se glisse dans le concret des hommes. Autrement dit : si le diable est abstrait, c'est pour mieux conserver son caractère absolu et répandre plus sûrement la mort quand il rencontre une étendue concrète. Aussi faut-il finalement prendre au sérieux l'ironie de Kertész à propos de l'impossibilité d'expérimenter soi-même sa propre mort.

« La vérité moderne, ajoute-t-il, est que le démoniaque reste malgré tout inaccompli, à cause de la structure existentielle¹². » Dès lors, la structure serait-elle plutôt du côté de la vie ? (Elle ne serait ni absolue, ni concrète, et surtout pas à leur point de rencontre ?) Voire, elle en serait la garante ? Une sorte de discipline salutaire, en somme. Mais de quelle vie s'agit-il ? Une vie renversée, semble-t-il, qui revient à la définition même de la mort, car, tout au long de sa vie ou presque, Kertész n'a connu que les régimes totalitaires. Or « le concret de l'absolu, c'est le totalitarisme¹³ ». Ainsi relève-t-il que c'est « la présence du démoniaque dans l'histoire qui lui sert à effacer l'individu¹⁴. » Est-ce clair ? La vie et la mort sont structurellement semblables : deux types de rencontre entre l'absolu et le concret.

Et pourtant, Kertész évoque la présence d'une certaine tragédie : « la tragédie de la psyché¹⁵. » Or la tragédie peut-elle exister sans individu, sans sujet, sans un homme sensible et raisonnant ? Franchissons une étape : sans un écrivain pour en faire la narration ?

Quelques années plus tard (en septembre 1983), alors qu'il avait déjà publié *Être sans destin* et travaillait (dans la douleur) au *Refus*, Kertész exprimait de nouveau ces idées, mais en les restreignant cette fois-ci au champ strictement littéraire, ce qui donnait à leur nature contradictoire un ton encore plus tranchant. « Le roman doit renoncer aux personnages, écrivait-il. Époque où l'homme était encore un objet : Balzac. Rubempré ne prend jamais vraiment conscience de la différence entre la vie et la structure. Il se comporte donc en produit et non en créature. Asservissement. L'homme doit dépasser l'objectivité, s'il veut trouver un semblant de vie, la vérité, pour faire bref¹⁶. » Voilà donc là où nous en sommes arrivés aujourd'hui : Balzac et ses personnages sont loin, l'homme désormais non seulement n'est plus un sujet, mais il n'est plus même un objet. Il erre dans le décor, dans la structure. Pour le romancier que se propose d'être Kertész, l'activité littéraire consiste à décrire cette structure.

Peu avant ce passage (Pâques 1983), après avoir défini la sociologie comme la philosophie de notre époque, il donne une définition somme toute assez conventionnelle de la structure (qu'il nomme aussi « les masses »), c'est-à-dire « les citoyens, les classes, les consommateurs, les strates, les groupes¹⁷. » En paraphrasant

Sartre, on pourrait aussi bien dire : “la structure, c’est les autres”. D’ailleurs, Kertész ne semble pas s’intéresser outre mesure aux rapports humains. Selon lui, voici l’importance inestimable du roman : « c’est un processus par lequel on se réapproprie sa vie [...] la revivre, s’en remplir pour un instant unique et sublime avant de mourir. » En ce sens, il mentionne quelques prédécesseurs : Proust, Kafka, Krúdy. Hélas, de nos jours (en juin 1985), « la prétendue crise du roman n’est pas due à son inutilité, mais au fait que les écrivains ne connaissent pas leur devoir, qu’ils sont des amateurs ou des charlatans¹⁸. » Comme Proust, Kertész semble penser que la seule manière effective d’entrer en contact avec un autre humain est par le truchement de la littérature. La littérature c’est « montrer la brèche d’où surgit la vie individuelle comme un brin d’herbe au milieu des pierres, parce qu’elle existe ; le caractère aléatoire de la structure existe ; et le contraire de la condamnation, c’est la grâce. Elle est tout aussi irrationnelle et due au hasard, mais c’est le hasard de la structure, l’irrationalité de la structure ; c’est là que réside la chance... de quoi, au juste ?...¹⁹ » Kertész semble effaré par sa propre audace et termine son raisonnement par des points de suspension. La structure aurait-elle des faiblesses – des espaces de liberté ? (Rappelons-nous « Monsieur l’instituteur ».) Dès lors : pour quoi faire ?

La structure et le temps

Le héros d’*Être sans destin*, le jeune Georges Köves, est un enfant plongé dans le monde inhumain des camps de concentration. Or la lecture des premiers chapitres du livre montre que ce garçon (de quinze ans) n’a pas attendu d’arriver à Auschwitz pour se heurter au problème du destin, à la structure. À Budapest, au sein de sa propre famille (ébranlée, il est vrai, par un divorce dont on apprend certains aspects délicats et surtout par la convocation du père au “service du travail obligatoire”), il montre déjà les signes d’une incompréhension des événements, voire d’un certain manque de sensibilité. C’est qu’il est encore un enfant. Comme les animaux, les enfants ont une vision incomplète du temps, ils ignorent la mort. Finalement, la structure leur convient, cet état indéchiffrable et indéfiniment transitoire – c’est peut-être la raison pour laquelle le garçon traverse l’expérience d’Auschwitz (et Zeitz-Birkenau) avec une étonnante désinvolture. Du reste, devenu adulte dans *Le Refus*, Köves montre la même connivence détachée avec la structure. Plongé à nouveau dans une réalité totalitaire (cette fois, communiste), il continue à trouver le monde à la fois naturel et absolument étranger. C’est la structure qui fixe le contenu des consciences, comme on remplit des bocaux dans une fabrique. Mais on connaît aussi le paradoxe du prisonnier : dans le *Kaddish*... (publié en hongrois en 1990), Imre Kertész reconnaît qu’il n’a jamais tenu à sortir de cet état transitoire qu’il désigne sous la locution de « vivre en meublé²⁰ » (Ce qui était alors, au sens propre, son cas.)

En septembre 1983, Kertész émet une hypothèse. « La population allemande connaissait-elle l'existence des camps de concentration ? Quelle question ! Une question de scientifique²¹. » À cette question, en effet, on sait que les historiens, au mieux, donnent des réponses nuancées, circonstanciées : les Allemands savaient, mais ils ne savaient pas tout et cela dépend de quelle époque on parle, etc... Kertész, quant à lui, donne un avis à la fois complexe et sans équivoque : « Tant que la vie est un état exceptionnel (terreur, prison, rationnement), les phénomènes s'inscrivent naturellement dans l'ordre naturel des choses. Plus tard, la connaissance de certaines choses se révèle criminelle ; alors les souvenirs changent et, à la lumière de ces souvenirs modifiés, la connaissance change à son tour. Il devient dès lors possible que les gens ne sachent rien. Ils ne mentent peut-être même pas [...] leur conscience et leurs connaissances étaient alors *différentes*. – Mais peut-on expliquer cela à un scientifique, à un *historien*²² ? » D'après Proust, dont Kertész adopte ici la vision en extrapolant son aspect psychanalytique, le passé revit à travers la conscience, c'est-à-dire grâce à la mémoire. Or, si l'on en croit ce passage du *Journal de galère*, il est possible que la conscience refuse un jour avec horreur le contact avec le passé. Ayant perdu le chemin de la mémoire, le passé ne peut pas revenir (à la conscience), mais il demeure (à moins de nier l'existence des camps de concentration). Le passé continue, en quelque sorte, à exister, mais de manière contiguë, extérieure à la conscience. Il vivote et même, peut-être pas : il est plutôt plongé dans la mort apparente. Le temps, qui est censé lier les faits à la conscience, cesse de s'écouler : le présent, au lieu de nourrir l'avenir, s'éternise. Kertész attire notre attention sur ce danger. Il est sur la brèche, car sa vie « en meublé » rappelle cet état de présent éternisé. À la différence que chez lui, cet état est provoqué, non par l'inconscience, mais par l'excès de conscience, le trop-plein (le « retour toujours possible des Allemands »). Ce n'est pas la première fois, ni la dernière, que chez Kertész, deux situations opposées sont considérées comme équivalentes.

Au lendemain de la guerre, Adorno s'est lui aussi penché sur la question de la connaissance des camps par les Allemands et il ne s'en est pas relevé. Dans le recueil d'essais intitulé *Minima Moralia*, écrit en 1944-45, il examinait une question difficile : que faire des Allemands ? Aussitôt, il renonçait à se prononcer, en affirmant qu'il ne souhaitait ni les punir, ni ne pas les punir. À la réflexion, il soulignait que pour obtenir une si mauvaise réponse, la question devait être mal posée²³. Notons que dans le *Refus*, publié en 1987, Kertész donne, avec le personnage de Berg, une vision à la fois plus complexe et plus pragmatique de la situation bourreau-victime. Certes, Berg est fou. Mais il se souvient (grâce à l'écriture. Il est même, lui aussi, submergé par le souvenir.) Le retour en arrière est possible. Le présent (la structure) n'est pas une prison sans issue. On peut émettre le souhait qu'un jour, il sera possible d'en sortir, d'avancer. Toutefois, l'exemple de Berg n'est pas extrêmement encourageant.

La musique – un chemin parallèle pour la conscience ?

La musique est-elle un moyen d'évasion de la structure ou peut-être d'une certaine reprise de pouvoir sur elle ? Est-elle une manière de fixer au temps un *tempo* qui à la fois oblige et libère ? Avant d'aborder le cas spécifique de la composition *dodécaphonique*, adoptée par Kertész comme moyen littéraire, voyons comment ce dernier évoque la musique *classique* dans son journal. Comme je l'ai déjà souligné, les références musicales du *Journal de galère* sont exclusivement allemandes. D'autre part, elles sont généralement assez savantes et en même temps relèvent de sensations intimes. Kertész, spécialiste de l'introspection, était aussi un mélomane authentique.

1979. « La manière dont la *coda* de la *Symphonie Jupiter* (en *ut* majeur) se retire du monde – après un regard circulaire silencieux et stupéfait – dans l'aveuglement solennel de sa propre majesté²⁴... »

20 mars 1983. « Hier soir, *Parsifal*, enfin. Impressions chaotiques. Esotérisme et fétichisme manifeste. C'est sans doute un recul par rapport à l'individualité autonome ; l'innommable vers lequel il retourne *n'est pas la religion*. – Un examen impartial et profondément emphatique montrerait peut-être que Nietzsche n'avait en réalité rien contre la croix, mais contre l'*antichristianisme*, contre l'Ego qui jaillit dans l'oeuvre, contre l'âme vulgaire tapie au tréfonds de l'art de cet Ego – par ailleurs merveilleux²⁵... »

29 février 1984. « Année bissextile. Beethoven : la *Huitième symphonie*. Il m'est à nouveau apparu que tout travail artistique comporte dans son déroulement un élément inhumain et mécanique qui rend l'oeuvre totalement objective. C'est le reproche que je me fais quand je feuillette les chapitres déjà écrits de mon roman [*Le Refus*], dans mes moments de déprime. Tout est construction pure et dynamique. Je cherche désespérément l'"humain", en vain²⁶. »

Juin 1984. « Adorno dit quelque part à propos de Mahler que l'idée de construction symphonique repousse parfois au deuxième plan l'élaboration minutieuse des détails. (Ce qui est paradoxal, puisque la structure de la symphonie se compose de détail : mais ce paradoxe est caractéristique de l'art.)²⁷ »

9 mai 1987. [Le lendemain d'avoir terminé *Le refus* : « *Finita l'Opera* ! »] « Szigliget. J'écoute en boucle la "grande" symphonie de Schubert en *ut* majeur. Le dernier mouvement quand les basses reprennent le thème d'un ton grave de cirque²⁸... »

Mai 1989 (?) « J'ai découvert avec émotion les rapports étroits entre la fin de l'ouverture de *Parsifal* et le troisième mouvement de la *Sixième Symphonie* de Mahler²⁹. »

9 août 1989. « En traduisant, penser à Gustav Mahler, à ce qui lui a donné la force d'assumer toute une année de théâtre et de concert³⁰. »

Juin 1990. « On parle de "résurrection" : or je n'ai jamais vécu ! [...] Moi : état intermédiaire, obéissance. – Rien d'autre. Ou alors : asservissement. – C'est tout, point final. [...] Le deuxième mouvement de la sonate en *ut* mineur (*op. 111*) où le thème "Wiesengrund" disparaît, se volatilise, manque, de sorte que le piano essaie d'exister sans lui, végète, erre, indécis, dans de sombres rêveries au clair de lune, etc. Puis, quand l'absence devient presque insupportable, le thème resurgit avec une force inouïe pour mourir bientôt. Écrit-on encore de cette façon ? Et sinon, pourquoi ? Ne manque-t-il que le talent, ou bien les sentiments, le destin, la vérité sont-ils définitivement perdus³¹ ? »

10 octobre 1990. « La blessure fatidique et inguérissable de l'homme moderne exprimée par la musique : la première fois, c'est chez Beethoven. Les quatuors, la sonate *op. 106*, etc. Le tout s'est mué en mort. D'une manière ou d'une autre, selon l'endroit. La blessure mortelle de Beethoven, chez Ady, chez Krúdy. [...] Le caractère suicidaire du monde définit le devoir fatidique de la créature intelligente qu'est l'homme³². »

Au fil de ces réflexions étalées sur une dizaine d'années, Kertész se penche particulièrement sur des contrastes caractéristiques de la composition musicale (du détail à l'ensemble, de l'apparition à la disparition), il s'intéresse notamment à la qualité irréprochable de l'agencement d'une oeuvre qui procure l'aspect général qualifié d'« objectif ». De toute évidence, il envisageait la musique en tant qu'épiphanie ou heuristique, c'est-à-dire comme l'avènement d'une vérité à travers l'usage d'une méthode ou par la poursuite d'un chemin adéquat. Un morceau de musique, selon lui, était une allégorie du chemin ininterrompu parcouru par la vérité jusqu'à la conscience. Dès lors, la composition musicale pouvait être prise comme modèle par l'écrivain³³.

D'autre part, s'il appréciait d'écouter certains compositeurs classiques auxquels il reconnaissait l'avantage qu'ils lui inspiraient des observations pertinentes sur son état intérieur, c'est en revanche vers la musique dodécaphonique (ou sérielle, ou atonale) qu'il s'est tourné, en tant qu'écrivain, pour caractériser les relations entre la musique et la littérature et ainsi entrer véritablement dans la question du processus de la création artistique.

Le roman atonal et la musique dodécaphonique (1970 - 1976 - 1985 - 1991)

À la fin des années 1980, Kertész lisait (ou plus probablement relisait) Schoenberg. Le 25 décembre 1987, il note un phrase extraite du *Traité d'harmonie* (1911) : « la vérité suffit à l'artiste³⁴ ». En février 1990, un extrait du *Style et l'idée* (compilation de textes d'origines diverses, 1950) : « l'art signifie : *art nouveau*³⁵. »

L'art : vérité, nouveauté. Pour décrire une expérience (la sienne) dont il constatait qu'elle était totalement inédite, Kertész s'est adressé au compositeur qui le plus avait décidé de rompre avec tout héritage dans son domaine. Rappelons-nous le passage programmatique écrit dès l'année 1970 (dont de larges extraits sont donnés au début de cette étude – on peut les relire, si on veut). Deux directions se dégagent, en particulier. La première concerne le fond essentiellement, la seconde, le fond et la forme entremêlés :

- (1) « Faire disparaître les personnages libres et les possibilités de rebondissement de la narration » ;
- (2) « Au lieu de "représenter", l'oeuvre *deviendrait ce qu'elle représente* : la structure extérieure se transformerait en structure esthétique, les lois sociales en principes romanesques. »

La première intention de Kertész (en 1970) était donc de retrouver, en décrivant son expérience des camps et du totalitarisme, le caractère mécanique, impersonnel et cohérent de la musique dodécaphonique. En vertu du principe de structure, et puisqu'il s'agissait d'une autobiographie, la cohérence exigeait en outre que la mécanique impersonnelle et cohérente concernât non seulement la forme de l'oeuvre et son fond, mais aussi, par ricochet, le fond du fond, c'est-à-dire la vie elle-même qui se trouvait à l'origine de l'oeuvre. *Être sans destin* : être totalement cohérent dans la rencontre absurde entre l'exigence de sens absolue (la mort) et l'absence non moins absolue de sens (la vie). Cette rencontre est cohérente et même permanente, elle s'éternise : c'est pourquoi la mort ne vient pas. Kertész, dans son journal, souvent s'en plaint sur un ton doux-amer. C'est aussi la raison pour laquelle, dans le *Kaddish*, il affirme être condamné à vivre éternellement dans sa chambre meublée.

En juillet 1976, il notait de nouveau qu'il souhaitait écrire un « roman atonal ». C'était l'occasion de préciser sa pensée : pour demeurer fidèle à « l'expérience », le « roman atonal » ne doit pas adopter l'idée classique de « basse continue morale ».

- « Qu'est-ce que la tonalité du roman ? Une basse continue morale définie, une note fondamentale qui résonne tout au long du texte. Une telle note fondamentale existe-t-elle ? Si oui, elle est tarie. Et donc écrire

un roman où ne se trouverait aucune morale statique, seulement les formes originales du vécu, l'expérience au sens propre et mystérieux du terme³⁶. »

Une dizaine d'années plus tard (à l'occasion d'une réédition d'*Être sans destin* et deux ans avant d'achever le *Refus*), Kertész revient sur ces notions en explicitant la relation, non seulement des compositions littéraire et musicale, l'une avec l'autre, mais aussi, respectivement, avec la question morale. Tout d'abord, il souligne que dans le roman atonal « il n'y a pas de *note fondamentale* par rapport à laquelle certaines notes de la composition sont harmoniques et d'autres non. » Or cette note fondamentale, même s'il ne précise pas cette fois-ci sa nature, est bel et bien la « basse continue morale ». En outre, Kertész donne des précisions concrètes sur la façon dont il a agencé *Être sans destin* à cet égard, puis il esquisse une nouvelle synthèse, au contraire très théorique :

28 juin 1985. « Au lieu du “il est interdit” du fondamental traditionnel (tonal), la composition d'*Être...* se fait dans une tonalité régie par ses propres lois. Première question : pourquoi ? – La réponse apparaît dès le deuxième chapitre : l'interrogation n'a pas de sens. Il n'y a pas de “pourquoi”, pas de question rationnelle ni de réponse rationnelle. Deuxième question, comment ? – abordée dans la partie centrale. Troisième question : peut-on rester en vie ? Quatrième question : après la survie, peut-on (a-t-on le droit de) rester en vie ? 2. La composition sérielle : au début de chaque chapitre, une série de notes définies dans l'esprit du tout – du tout compositionnel, c'est-à-dire une série formée des “douze sons idéaux” et ses variations “jusqu'à l'épuisement de la composition”. Concrètement, c'étaient les leitmotifs de chaque début de chapitre. Ainsi, au chapitre I, “le comportement inapproprié”, au II, “Zynisch und mit Unschuld” [cynique et innocent], au III, “endurer sans raison”, au IV, “Apocalypsis cum Figuris” etc. 3. Le “roman structural”. Cela correspond à la définition d'Anton von Webern : la série n'est ni aléatoire, ni arbitraire : son organisation est le fruit d'une réflexion. Chez moi, cette réflexion se fonde sur la ressemblance entre la structure de l'objet représenté et l'organisation structurelle de la matière du roman³⁷. »

Kertész établit un lien inhérent entre la morale et la rationalité ; rationalité qu'il oppose ensuite (avec Webern) à la réflexion. L'idée de réflexion sans rationalité lui permet d'exclure de son oeuvre à la fois le sens et l'arbitraire. Ainsi, c'est l'inspiration (lieu de la morale et de la rationalité), propre à la composition classique (*i.e.* non dodécaphonique), qui est dénoncée, car elle a le tort est de chercher et surtout de donner un sens là où il n'y en a pas : le XX^e siècle n'a pas de sens et ne peut pas être représenté de cette manière. Du reste, l'absence de sens elle-même ne doit pas être confondue avec la possibilité d'un sens. Fidèle à lui-même et toujours vigilant, non sans laisser une part à l'équivoque, lors d'une interview donnée à Tho-

mas Cooper en 2014, Imre Kertész restait prudemment en retrait par rapport à l'interprétation selon laquelle Auschwitz aurait pu constituer cette « basse continue (morale) » qui manque à notre époque. « Oui, je comprends ce que vous voulez dire – dit-il – et je suis d'accord jusqu'à un certain point. L'holocauste, à mon avis, est une expérience négative, qui en dernière analyse est créatrice de valeur. Mais ici encore on se heurte à la langue, qui tend à se générer elle-même de son propre mouvement. L'holocauste à la fois détruit des valeurs et crée des valeurs³⁸. »

Selon Kertész, en chassant l'inspiration de l'oeuvre, on atteint l'expression même de la vérité (parole de Schoenberg), c'est-à-dire, à proprement parler, le non-sens. Dans ces conditions, comment l'histoire se termine-t-elle ? Par « l'épuisement de la composition ». On croit pouvoir dire qu'il s'agit de la mort. Non : il s'agit de la vie. C'est-à-dire, de la vie non vécue (sans destin). Question incidente posée finalement par Kertész ? A-t-on le droit de vivre (ainsi) ? Pas de réponse. Paradoxe : en posant cette question laissée sans réponse, il réintroduit *in extremis* la question morale (sous une forme pseudo-juridique : a-t-on le droit...) qu'il avait brillamment réussi à exclure. D'ailleurs, la vie, ou plutôt la survie revient dans un passage ultérieur du *Journal*, en 1991.

11 août 1991. « L., l'écrivain qui conçoit la littérature comme relative. Contrairement à Schoenberg qui considère que la vérité suffit à l'art. Pour L., l'art doit être au service de la survie, parce que, dit-il, si on voit la vérité toute nue, il ne nous restera plus qu'à nous pendre. [...] Sauf qu'une littérature relative est toujours mauvaise : un bon artiste n'a pas d'autre choix que de dire la vérité, et de la dire radicalement. Cela ne l'empêche pas de rester en vie, puisque le mensonge n'est pas la seule et unique condition de la vie, même si beaucoup ne voient pas d'autres possibilités³⁹. »

On s'étonne que des pensées puissent se suivre pour ainsi dire de si près à cinq ou six années d'intervalle (au surplus, entre les deux est intervenu le succès littéraire !). De toute évidence, Kertész ne voit nulle raison valable de vivre ou de survivre. Il en fait le constat, seulement, comme d'un fait. L'oeuvre étant le reflet authentique des faits, en vertu de leur structure commune, elle n'a pas non plus de sens. C'est pourquoi le sens proposé par L. ne convient pas à Kertész (Tandis que leurs avis respectifs sur l'existence sont, dans le langage commun, en apparence identiques : un monde où – boutade – « il ne reste plus qu'à se pendre ».) Ce qui différencie L., en définitive, c'est qu'il est romantique. Il considère l'oeuvre comme une consolation individuelle. Or, toujours en vertu de la concordance structurelle, si l'oeuvre avait un sens, la vie, aussi, devrait en avoir un. Ce que Kertész a écarté une fois pour toute. Remarquons que cette forme de romantisme est un adversaire conjoncturel (lié à la rencontre avec L.). Si l'occasion s'était présentée, Kertész, sans doute, aurait non moins désavoué un écrivain roman-

tique d'un autre genre (réaliste communiste), assuré d'apporter, quant à lui, une consolation à l'humanité. Certes, Kertész admet que le mensonge procure des conditions de vie meilleures, en tout cas suffisamment bonnes pour que la majorité des gens s'en satisfassent ; peut-être – puisqu'il est préférable de ne pas employer le mot « sens » – peut-être le mensonge donne-t-il une direction ? En fait, le mensonge, tous les mensonges, romantiques d'un genre ou d'un autre, sont comparables à des forces. La musique dodécaphonique, telle que l'envisage Kertész, est une manière d'équilibrer les forces. Notons qu'il y a un peu de thermodynamique dans sa vision, car ces forces s'équilibrent « jusqu'à l'épuisement ».

N'empêche : peut-être l'épuisement n'est-il pas de ce monde ? Peut-être appartient-il, non pas à un autre monde, auquel Kertész ne semble guère croire ; peut-être l'épuisement est-il simplement cet invisible morale horizontale qui surplombe l'homme d'une hauteur sans altitude ? Une sorte de halo ? Kertész est-il un moraliste stoïque ?

Il faut revenir au texte fondateur de 1970 dans lequel Kertész, en guise de pirouette, tentait de se convaincre lui-même que sa méthode littéraire serait une « victoire » à la condition d'être « aussi “inaudible” que les oeuvres dodécaphoniques. » À chacun de juger si Kertész a tenu sa victoire.

La victoire et l'échec

Theodor Adorno, dont on a évoqué le nom un peu plus haut, vivait dans l'étrange situation d'une existence qu'il considérait comme « mutilée⁴⁰ ». À la lecture de son recueil d'essais, on constate que la mutilation n'était pas seulement dans l'époque (cela, c'est le propos de son livre), mais aussi en lui-même, c'est-à-dire que son tempérament semblait mutiler son intelligence tandis que son intelligence, en retour, mutilait son tempérament. Spécifiquement, autant son tempérament semblait l'entraîner à rechercher l'absolu, autant son intelligence la lui faisait craindre. D'où le pessimisme d'Adorno : il s'interdisait le seul remède possible.

L'approche de Kertész aboutit à peu près au même résultat, mais par un autre chemin. Tandis qu'Adorno restait prudemment en arrière, Kertész s'est au contraire projeté en avant dans l'oeuvre littéraire, tout en veillant à soumettre l'absolu à la structure (en l'occurrence, à la composition atonale dont il avait découvert, selon son propre aveu, les principes en lisant Adorno). Or cette « victoire de l'inaudible » ressemble fort à une défaite, à une vie « mutilée ». Plus exactement, elle se solde par un échec inévitable. C'est ce que Kertész semblait admettre lui-même dès l'année 1977 (tandis qu'il projetait encore d'écrire le *Refus*).

1977. « Je veux écrire un roman [*Le refus*]. Construire le roman de manière à ce qu'il contienne son propre échec, renferme la cause

trahie. Un art qui fait encore comme si le geste de "création" était une manifestation légitime, évidente et naïvement naturelle du "talent" est une attestation contre la condition de l'homme, donc contre l'art lui-même. [...] Mon ambition d'écrivain : écrire quelque chose qui me tue. [...] J'écris un roman parce que je cherche la douleur la plus aigüe qui soit⁴¹. »

Dans ce court extrait, Kertész expose d'une manière particulièrement éprouvante les contradictions douloureuses qui ont traversé sa vie et son oeuvre : victoire et échec, création et condition de l'homme, rédemption et douleur, oeuvre et souffrance/mort. Tout cela – comme il le souligne ailleurs – est mis en ordre par la structure, ne peut tenir ensemble que par la structure.

Le tempo et le rebondissement – La discipline dodécaphonique avant Auschwitz

La composition dodécaphonique était, pour Imre Kertész, une manière d'expliquer et de prendre (ou de mettre en musique) sa distance avec le monde. Dans l'ordre de l'existence, le héros d'*Être sans destin* appelle aussi cela vivre « pas à pas⁴² ». Cette distance, à la fois intime et universelle, c'est Auschwitz qui la lui a enseignée, quand il a fallu, à la descente du train, former des files, avancer en rang⁴³. Seule, selon lui, une *structure* impersonnelle était capable à la fois (sa vision du monde) de maintenir le monde en place et (son oeuvre littéraire) de décrire ce monde.

Le problème, c'est que la méthode structurelle sur laquelle il s'appuie pour mettre en ordre son expérience remonte au début du siècle, c'est-à-dire quelque quarante ans avant Auschwitz. Autrement dit : la culture et la condition humaine auxquelles les camps de la mort ont donné un aspect radicalement nouveau à l'humanité ne peuvent être appréhendées, décrites, comprises qu'à l'aide d'une pratique antérieure à l'évènement lui-même. De peu, certes (quelques dizaines d'années), mais, tout de même antérieure. Du reste, dans l'ordre des causes et des conséquences, ou de l'explications et des phénomènes, un seul jour ou même une seule seconde devrait suffire à poser un ordre de succession. Dès lors, Auschwitz ne serait pas le fondement du monde moderne mécanique, impersonnel et cohérent. Il y a eu, avant Auschwitz, quelque chose dont les compositeurs dodécaphoniques ont justement rendu compte. (Ne commettons pas l'erreur de considérer Schoenberg ou Webern comme les responsables du nazisme, comme on a eu coutume de le faire de Wagner !). Quelque chose était dans l'air, qu'ils ont mis en musique et dont Kertész, plus tard, a fait de la littérature. Rappelons-nous aussi que l'écriture mécanique, impersonnelle et cohérente expérimentée par Kertész dans *Être sans destin* caractérise non seulement la vie

au camp, mais aussi, d'une certaine manière, l'existence de son jeune héros à Budapest, avant sa déportation.

D'un côté, Kertész affirme vouloir placer Auschwitz à l'origine d'une nouvelle ère⁴⁴. De l'autre, on assiste, par la filiation de la vie concentrationnaire avec des innovations musicales remontant au début du siècle, à la "dégradation" incidente et implicite d'Auschwitz, de la condition d'évènement fondateur à celle d'étape (certes, fondamentale) dans la chaîne du temps. Dès lors, c'est le XX^e siècle tout entier qui est malade et Schoenberg est son prophète. Et le concept même de filiation temporelle, de continuité, est lui aussi malade. Ces remarques sur une contradiction difficile à réduire suggèrent un parallèle frappant avec les recherches purement historiques consistant à s'interroger sur le caractère inéluctable (ou non) de l'évolution de l'antisémitisme au cours des années trente et quarante, de l'oppression économique à la persécution et jusqu'aux camps de la mort. Et donc, sur la question morale (abordée par Kertész d'une autre manière, quand il se demande "ce que savaient les Allemands"). Kertész, en quelque sorte, s'interroge sur les données de la conscience et de la narration, tandis que les historiens s'interrogent sur les faits. Ici, on retrouve une opposition déjà rencontrée : la morale est-elle du côté de l'absolu ou du concret ? Ou peut-être à la rencontre des deux ?)

Du reste, la question du temps n'est pas abordée de manière "structurée" dans le *Journal de galère*, alors qu'elle occupe une place décisive dans *Être sans destin*, en particulier à la fin du roman (j'y reviendrai) ainsi qu'aux environs des deux-tiers, lors d'un court passage d'une dizaine de pages, qu'il faut bien qualifier de *rebondissement* même si cela va à l'encontre du projet littéraire de son auteur. En outre, il ne s'agit pas seulement d'un rebondissement, mais de l'apparition d'une situation nouvelle aux contours incertains qui peu à peu fait naître une sorte de suspense. (Quel est cet hôpital singulier dans lequel atterrit le héros et à quel bouleversement de son destin personnel ou du théâtre des opérations géopolitiques cette nouvelle situation correspond-elle ?).

Rebondissement, suspense, autrement dit : tout ce que rejette explicitement Kertész. Jusqu'alors, tous les évènements de sa vie au camp étaient décrits comme répétitifs et, en quelque sorte, rassurants. Or, peu avant l'admission à l'hôpital, Kertész notait déjà :

« un [...] changement me sauta aux yeux et, étrangement, cela concernait surtout les gens de l'extérieur. [...] je remarquai qu'ils s'étaient transformés. [...] Je ne compris que plus tard que c'était nous qui avions dû changer, naturellement, sauf que j'avais du mal à en prendre conscience⁴⁵. » « À la maison, j'avais lu qu'avec le temps, et aussi au prix de l'effort nécessaire, on pouvait s'habituer à la vie de détenu. [...] Sauf qu'un camp de concentration, selon ma propre expérience, n'en offre pas vraiment les moyens. [...] Le problème, c'est qu'on ne nous donne pas assez de temps, tout simplement⁴⁶. »

Tout allait bien tant que le héros restait en lui-même. C'est l'irruption du regard des autres qui provoque une prise de conscience. L'autre et l'ailleurs (l'extérieur) se brouillent. D'ailleurs, les pages suivantes sont consacrées à l'évocation ironique des trois manières de s'évader d'un camp de concentration, la première étant l'imagination (quelques divagations sentimentales sur des destinations exotiques, à savoir, en définitive, surtout son propre chez soi) ; la deuxième, la mort ; et la troisième, l'évasion proprement dite, dont Kertész nous explique, preuve à l'appui, qu'elle signifie également la mort et cela dans d'atroces souffrances – car on est rattrapé. Dès lors, à propos de souffrances, Kertész évoque la faim. Jusqu'alors, il parlait de la soupe, du quignon de pain, du café toujours accordés parcimonieusement. On apprend finalement qu'il a faim. Tout cet enchaînement, le rebondissement, le suspense, les autres et l'ailleurs se bousculent ou plutôt s'accumulent, s'entassent, s'enchaînent en longues phrases qui, tout en préservant l'ironie indissociable du style de Kertész, procurent un sentiment de la durée qui n'existe pas habituellement chez lui. Pendant cette dizaine de pages, la ligne dodécaphonique est enfoncée par – en continuant dans la métaphore musicale et toujours dans le registre allemand cher à Kertész – l'acuité de Richard Strauss, la richesse chromatique de Wagner, de longues gammes à la Schuman. Est-ce volontaire ? Kertész s'est-il laissé aller au lyrisme sans même s'en rendre compte ? Du reste, observons que ce relâchement de la discipline telle qu'il l'a soigneusement décrite dans son *Journal* conserve un point commun avec son programme littéraire : le forme correspond au fond. Dans le fond et dans la forme, c'est le réveil du temps. (Notons qu'avec le temps apparaît aussi « un sentiment gauche » et inédit : de l'affection pour les compagnons d'infortune à côté desquels le garçon est couché⁴⁷. Le temps et la vie – et son humanité – sont indissociables.)

Le corps du héros, quant à lui, s'avance vers la mort. Il n'est plus libre de ses propres mouvements (à plusieurs reprises, il est « jeté sur la plateforme d'un camion »), mais il avance. Jusqu'au sauvetage mystérieux et inexplicable, à l'hôpital de Zeitz puis à celui de Buchenwald. Là, Kertész retrouve dans la description des événements absurdes qui l'entourent le ton mécanique, impersonnel et cohérent de son programme « dodécaphonique », alternant de manière discordante le cynisme⁴⁸ et les sirènes de l'apaisement⁴⁹. Dès lors, si l'on peut dire, tout rentre dans l'ordre (le désordre de l'« inaudible »). Au point que cette musique « inaudible », c'est-à-dire la vie au camp de concentration, sera plus tard qualifiée de « naturelle » par le jeune héros d'*Être sans destin*, au grand scandale du journaliste démocrate et bien intentionné qu'il rencontre lors de son retour à Budapest après la libération des camps⁵⁰.

Le temps et l'inactualité – Être sans destin

Cette question du temps (et, d'une certaine manière, du *tempo*), soulignons-le une nouvelle fois, n'est pas véritablement explorée par Kertész dans son journal, où il se contente d'évoquer, assez tardivement (aux années quatre-vingt), les concepts d'anachronisme et d'inactualité.

Novembre 1980. « Je suis apparemment un personnage anachronique. Cela ne signifie pas forcément que je ne comprends pas le monde, mais il est certain que le monde ne me comprend pas (et n'a pas envie de me comprendre)⁵¹. »

Juillet 1984. « Je suis inactuel. Pas la moindre idée des avancées techniques. Pas de voiture. [...] J'écris un roman. Je poursuis donc une activité inactuelle⁵². »

Notons que dans ces deux remarques, l'expérience de l'*inactualité* semble moins concerner Auschwitz (ou les camps en général) que la vie post-Auschwitz, marquée à la fois par le souvenir de l'univers concentrationnaire et par la vie quotidienne sous le régime totalitaire de la Hongrie communiste. D'autre part, à mon sens, *Le Refus* (publié en 1987) est beaucoup plus fidèle qu'*Être sans destin* à l'idée de composition « inaudible » et ne s'écarte pas une seconde du tempo impersonnel et régulier de l'homme qui se tient à l'écart du monde et s'impose la discipline de ne pas vivre. Dans ces conditions, le cœur de l'activité *inactuelle*, ce qui permet de ne pas vivre, c'est l'écriture du roman (le personnage principal du *Refus* est, en quelque sorte, la littérature). L'écriture, selon Kertész, du moins celle qui concerne l'écrivain du XX^e siècle, adopte naturellement l'inactualité du rapport au monde. Il y a donc, ici aussi, une relation structurelle entre la forme (le roman) et le fond (l'expérience personnelle). Mais le rapport structurel est renversé, et même légèrement biaisé, en ce sens que le lieu et l'espoir de la liberté ne se situe pas (comme on pourrait le souhaiter) dans la vie, mais à l'intérieur même du projet de roman (autobiographique). Car l'écriture n'a nul besoin de justifier son inactualité – au contraire, elle s'en nourrit (dans la pseudo-fiction autobiographique, la discipline et la liberté sont de stricts équivalents) – tandis que la vie, sans cesse, ne fait que subir l'inactualité, voire cherche vainement à s'en extraire.

Le retour à Budapest du jeune héros d'*Être dans destin* en est une illustration, lorsqu'il se heurte à l'impossibilité de mettre en adéquation les différents éléments de son destin éclaté. L'épilogue de la partition "inaudible" (discordante) se déroule en trois courts mouvements.

1) Au domicile de *Bandi Citrom* (un compagnon de captivité au camp de concentration). À Budapest, *Bandi Citrom* habitait rue *Nefelejc* (rue des myosotis – *ne m'oubliez pas*), cela ne s'invente pas. En se présentant à la porte, le jeune garçon ne sait pas très bien ce qu'il souhaite, renouer quelque chose, sans doute.

Mais *Bandi Citrom* n'est pas là. Il n'est pas revenu. Le jeune Köves assiste à la dispute stérile entre sa fille et sa femme à propos du retour ou du non-retour de leur père et mari. Autrement dit, on se dispute sur la probabilité d'un événement qui est déjà advenu : de toute évidence, l'homme attendu est mort. Plus jamais on ne sortira de ce présent absent.

2) Lors de la discussion avec le journaliste. Dans le tramway, tandis que les autres passagers détournent le regard, un homme a acheté son ticket au jeune garçon qui porte encore la veste du camp. Il est journaliste. Il veut se rendre utile, il veut comprendre. Il essaye d'imaginer ce qui, pour le déporté, fut l'enfer. L'enfer ? Selon le jeune héros, c'est un « endroit où l'on ne peut pas s'ennuyer ». Or « à Auschwitz, on pouvait s'ennuyer, sous certaines conditions, bien sûr⁵³. » Peut-être que l'enfer, vraiment, n'est pas de ce monde ? Du moins tant que la vie demeure. « Le temps. [...] Le temps, ça aide⁵⁴ » souligne le garçon. On agit, on bouge. Et chaque chose arrive « pas à pas ». « Il est possible que si les choses ne se passaient pas dans cet ordre, si toute la connaissance nous tombait immédiatement dessus, sur place, il est possible qu'alors, ni notre tête ni notre cœur ne pourrait le supporter⁵⁵. » Ce n'est pas tant la résistance individuelle qui restaure la fonction rédemptrice du temps qui passe, mais la structure elle-même, ses pratiques, ses règlements qui font en sorte que chaque chose arrive en son temps⁵⁶. La structure est ambivalente. Elle est aussi paradoxale, puisque le journaliste, dont l'intention dénonciatrice concerne justement la structure, puisqu'il veut avant tout sauver le monde, dire « au monde entier⁵⁷ » ; le journaliste ne parvient pas à convaincre le jeune Köves de l'utilité de sa démarche. Et aussitôt qu'il a disparu dans la foule, le jeune garçon, sans affect, déchire simplement sa carte.

3) Même problématique chez des anciens amis de famille. Dans l'impossibilité de rentrer chez lui, car un autre ménage s'est installé dans son ancien appartement, Köves rencontre d'anciennes connaissances de son père. Ceux-là racontent ce qui s'est passé à Budapest pendant son absence. Et il semble, selon leurs propres explications, que tout « est arrivé ». C'est ainsi. « Comme si les événements qui s'estompent déjà, qui paraissaient inimaginables et, me semblait-il, ils ne pouvaient plus reconstituer dans leur intégralité, avaient eu lieu non en suivant le cours normal des minutes, des heures, des jours, des semaines et des mois, mais pour ainsi dire tout à la fois, dans une sorte de tourbillon, de vertige unique, une sorte de réunion [...] où soudain les nombreux participants perdent l'esprit tous en même temps, pour une raison incompréhensible, et ne savent peut-être plus ce qu'ils font⁵⁸. » Autrement dit, la description de l'enfer, cet état d'écrasement du temps contre lequel Köves a sans relâche lutté quand il était au camp de concentration. Lorsque les vieux amis de ses parents lui disent d'oublier les atrocités des camps, Köves répond que c'est impossible. Ses long mois de déportation au cours desquels il a avancé « pas à pas ». On ne peut pas les oublier. « J'ai vécu un destin donné » dit-il, c'est-à-dire celui des juifs, « ce n'était pas mon destin, mais je l'ai

vécu jusqu'au bout [...] ne pas m'accommoder de l'idée que c'était une erreur, un accident, une espèce de dérapage, ou que peut-être rien ne s'était passé⁵⁹. » Enfin, il souligne la contradiction entre la liberté et le destin et pousse la logique aux frontières de la cruauté. « Si la liberté existe [...] nous sommes nous-mêmes le destin... » C'est-à-dire que l'on sait tout à l'avance. Par exemple, en prenant congé du père, ses amis l'enterraient déjà. Et pire, ce sont eux aussi qui ont envoyé le jeune garçon à Auschwitz. Car ils savaient. Les trois vieillards protestent, ils se fâchent. « Je les suppliais presque, répond Köves, d'essayer d'admettre que je ne pouvais pas avaler cette fichue amertume de ne devoir être rien qu'innocent⁶⁰. » Finalement, le jeune garçon s'éloigne (avec le sentiment, déjà, d'être incompris). C'est la fin de l'après-midi. À Buchenwald, c'était le moment qu'il préférerait, l'heure de la soupe du soir, une heure pour flâner. Il ressent « le mal du pays⁶¹ ». Le pays, c'est le camp ou l'Allemagne ?

« Un été finissant... » Dernier rebondissement

On pourrait en rester là. Et, d'ailleurs, j'y reviendrai pour conclure. Mais il reste une étape finale dans le cheminement à travers l'oeuvre de Kertész (du moins de sa trilogie romanesque), une étape qui n'apparaît justement pas dans le *Journal de galère*. Elle est d'autant plus inattendue. C'est un rebondissement majeur qui surgit à la fin du *Kaddish pour un enfant qui ne naîtra pas*. « C'était un soir d'été finissant, je m'en souviens, la rue était baignée d'odeurs trop mûres [...] et moi, pris de vertige, je m'agrippai à une poignée, ou qui sait à quoi, quand je fus soudain touché par le mystère – oh, pas celui de la mort, mais celui de la *survie* ; oui, voilà ce que doit ressentir un assassin [...] je pense bien que ce ne soit pas logique, mais néanmoins compréhensible, je devais y penser à cause des morts, dis-je à ma femme, à cause des mes morts, de mon enfance morte et de ma survie inimaginable au regard de mon enfance morte⁶². » Kertész raconte enfin à sa femme (sa future ex-femme, car elle ne s'en remettra pas) quelque chose qu'il n'a jamais raconté, pas même à lui-même. Cette enfance sur les lieux de laquelle il revient « comme un assassin sur les lieux de son crime ». Avec un chapeau à carreau et un parapluie de vieil homme « saugrenu » et « sadique », il se rend à l'internat transformé en logements (la « vulgarité comme force de désagrégation ») où, naguère, en raison du divorce de ses parents (on sentait bien le poids de ce divorce), il a passé des années (cinq : de cinq à dix ans) sans vivre. Il se rappelle le cachot (qu'il « acceptait rationnellement »), les crampes d'estomac, les migraines dont il ne parlait à personne. Et même la faim, car la direction de l'internat volait la nourriture aux enfants. Et même la cérémonie hebdomadaire du « rapport » qui ressemblait à l'*appel*. « Ma rationalité se développait à coup de massues irrationnelles⁶³ » dit-il aussi. D'une part, le divorce inexplicable. D'autre part, l'autoritarisme paternel qui apparaît notamment dans

une action répétitive et inexplicée. Son père, régulièrement, descendait à un arrêt de tramway puis marchait longuement, presque jusqu'à l'arrêt suivant. « Je te l'ai déjà dit : parce que je ne retourne pas en arrière⁶⁴. » Kertész voit dans cet épisode anodin et répétitif « la loi incompréhensible mais irrévocable que représente [son] père et le pouvoir qu'il a sur [lui]. La névrose et la violence comme unique système de communication, l'adaptation comme unique possibilité de survie, l'obéissance comme pratique, la démence comme aboutissement⁶⁵. »

Ne reste plus qu'à tourner quelques pages et seront réunis, comme on s'en doute et comme on le redoute en même temps : le père, l'internat et Auschwitz. « En fin de compte, mon père me préparait à la même culture que l'internat. [...] J'ai pris une part modeste et pas toujours très efficace au complot silencieux ourdi contre ma vie. Auschwitz représente pour moi l'image du père⁶⁶. » Autrement dit : tous coupables, tous victimes. Le fait que le directeur de l'internat, quant à lui, ait justement disparu en fumée dans un four crématoire est tout simplement « sa justification définitive⁶⁷ ». Et accessoire, ou même superfétatoire, serait-on tenté de dire.

En conceptualisant l'idée d'*Être sans destin*, y compris dans l'impossibilité non seulement d'aller vers l'avenir, mais aussi de revenir sur ses pas (comme son père sortant du tramway), Kertész s'est appliqué à lui-même la rationalité « à coup de massues irrationnelles ». Et cela nous rappelle l'idée de *réflexion sans rationalité* qui lui a permis d'évacuer de l'existence à la fois tout sens et tout arbitraire et l'a conduit à une vision dodécaphonique de la vie. Et finalement, au sommet du paradoxe et peut-être sur les lieux du destin librement consenti : quand bien même il adoptait précisément une vision du monde fondée sur une forme de musique (dodécaphonique) dont la particularité est qu'elle peut aussi bien, en quelque sorte, être jouée en avant qu'en arrière⁶⁸, il s'est interdit un avenir en raison de son passé.

Kertész est-il allemand ou universel ? – La liberté retrouvée

Dans une interview donnée le 5 novembre 2009 au journal *Die Welt*⁶⁹, Kertész affirmait qu'il était « un produit de la culture européenne, un décadent, si l'on veut, un déraciné, ne faites pas de moi un Hongrois. » Lorsque le journaliste lui demandait des raisons pour avoir choisi Berlin comme lieu de résidence, le premier argument de Kertész était : la musique ! « Ici, il y a trois opéras, auxquels je vais souvent, et la philharmonie. Pour un mélomane, Berlin est le paradis. » Tandis qu'à Budapest, pour écouter de la musique, il devait « aller dans la salle de bain avec son petit transistor. » En un mot, « Berlin est la capitale mondiale de la musique ! ». Fort bien. D'ailleurs, un tel enthousiasme peut se comprendre, non seulement dans le cadre d'une interview détendue, mais aussi à la lumière

de l'humour particulier de Kertész. Toutefois, sans compter un à un les opéras de Budapest (on risquerait trop d'arriver à trois, au moins deux et demi), il faut bien noter l'ampleur de l'injustice commise envers la capitale hongroise. Kertész, en fait, ne tenait pas à être juste, ni même à dire la vérité à cet égard. Il voulait simplement être lui-même, enfin.

À défaut de destin, l'écriture est le lieu de la liberté retrouvée, à condition de ne pas s'écarter de l'inactualité. Derrière (ou avant) l'aveu tardif de ses premières années passées en ce monde, Kertész a dû s'inventer une nouvelle jeunesse, une jeunesse allemande. (Là où est la jeunesse, là est l'identité.) Au point qu'il donne l'impression, dans son journal, de vivre lui-même intérieurement les tourments de l'âme allemande, tout en feignant de s'en défendre et non sans jouer de la controverse de rigueur franco-allemande, coutumière aux Hongrois. Ainsi décrit-il longuement la pensée de Hegel, Kant, Nietzsche (qu'il traduit). Ainsi, à plusieurs reprises, il évoque aussi des auteurs français censés équilibrer ou justifier les excès de leurs homologues allemands (Camus et Klaus Mann, Pascal et Nietzsche, ...). Plusieurs fois, il présente cette opposition sur le mode ironique.

1975. (Citant Heine en allemand) « Une folie française n'est jamais aussi folle qu'une folie allemande car cette dernière est méthodique, comme dirait Polonius⁷⁰. »

Mars 1985. « L'irrationalisme de Baudelaire comme antithèse bien agréable de l'irrationalisme allemand⁷¹. »

Le 21 juin 1980, il raconte l'aventure qui lui est arrivée dans un restaurant lors d'un voyage littéraire à Berlin. Au cours d'un dîner, en compagnie de son accompagnatrice berlinoise, un homme s'est assis à côté d'eux. Il est viennois. On en arrive à parler d'Hitler, etc... Le Hongrois et l'Autrichien fraternisent contre les Prussiens. « Je suis gêné, affirme Kertész, d'être entraîné dans la misère intérieure allemande⁷². » La misère et le destin allemand. On a, au contraire, le sentiment qu'il s'y sent bien, qu'il s'y précipite. (D'ailleurs, il a fini par émigrer en Allemagne, après le changement de régime – mais il est ensuite rentré en Hongrie pour mourir... On dit que c'est pour des raisons matérielles. Rien n'est jamais simple, ni univoque, avec Kertész.)

Pour conclure, revenons à la musique, cet autre domaine allemand dans lequel Kertész se plongeait volontiers. Comme nous l'avons constaté, tout au long de son journal, il évoque les oeuvres de Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, Schoenberg. Revenons aussi à l'idée de structure en esquissant une hypothèse : tout en affirmant s'être inspiré de la musique *dodécaphonique* afin de réaliser une oeuvre littéraire adaptée à son terrible siècle, Kertész a puisé son énergie créatrice dans la musique *classique* allemande. Le choix d'une musique étrangère, exprimant un sentiment réputé universel, est significatif non seulement de son

parcours personnel (sa jeunesse singulière), mais aussi de sa position vis-à-vis de la culture et de la condition humaine.

La rancœur à l'égard de la Hongrie (et de son propre passé, de son enfance, de sa survie) n'est pas, à mon sens, une explication suffisante de son choix. Une certaine modestie, sans doute, face à l'immensité de son propre destin, une réserve, une sorte de stupéfaction l'empêchaient de se sentir entièrement hongrois. L'identité hongroise (et juive, ou magyaro-juive, etc...) ainsi que la langue hongroise elle-même sont la source inépuisable de plaisanteries et de sarcasmes dans la littérature de Kertész. Mais jamais (dans ce que j'ai pu lire) il ne plaisante sur la musique hongroise. On dirait même qu'il n'en écoutait pas – comme s'il avait précisément évité cela, comme si la musique, finalement, avait plongé plus profondément que la langue elle-même dans les tréfonds de l'identité, là où l'on ne s'aventure pas si l'on manque d'assurance et/ou si l'on a, au contraire, la lucidité en abondance. Comme si la musique était non seulement absolument universelle, mais aussi absolument enracinée. Quelque part à la rencontre de l'absolu et du concret.

En s'inspirant de la musique (en ce qu'elle a d'universel), de la musique dodécaphonique (visant à exprimer l'"inaudible" : ce qui est discordant) et de la musique allemande en particulier (le lieu principal de son tourment et de sa vie « sans destin », qui lui a fait "oublier" qui il était), Imre Kertész a donné dans ses romans une vision spectaculaire de la tragédie de l'homme. Jeté dans la réalité concrète d'un labyrinthe où l'absolu se terre comme le Minotaure, l'homme encours une expérience privée de sens et de morale, car l'existence, à l'arrêt, se situe passagèrement à l'écart de la vie et de la mort. C'est seulement en restaurant la durée, par la mémoire, que l'homme reprend l'ascendant sur la structure qui l'accable en le sauvant. « De la musique en toute chose » (Verlaine), pourrait dire Kertész, encore faut-il savoir la déchiffrer. La structure, devenue romanesque en mimant à rebours le souvenir inactuel de la vérité à jamais vécue, est l'expression visible d'une liberté conditionnelle dont les contours sont plus ou moins choisis (en ce qui concerne Kertész, une liberté "allemande"), liberté qui, sans cela, resterait éternellement figée dans un temps qui refuse de s'écouler.

Notes

- 1 Kertész jouait de cela, dans sa vie et dans son oeuvre. *Être sans destin*, en particulier, est l'occasion d'explorer de multiples situations possibles. Lors de son arrestation, le jeune héros reconnaît non sans candeur qu'il ne serait pas mécontent d'être déporté en Allemagne, qu'il sait être un pays peuplé de « gens propres, honnêtes, aimant l'ordre, la ponctualité au travail. » Ainsi, en pensant à la justice, poursuit-il, « je dois dire que l'amour de la patrie, si je prenais ce sentiment en considération, ne me retenait pas vraiment. » En miroir : les paroles du gendarme qui essaye, à la frontière, de s'emparer des biens de valeur des déportés afin qu'au moins « ils restent entre des mains hongroises ». « En fin de compte, [affirme le gendarme en guise d'argument], vous êtes hongrois, vous aussi ! » Au demeurant, lorsqu'il arrive à Auschwitz, le jeune

héros n'est pas mécontent de se retrouver « face à un compatriote ». Aussi évoque-t-il « la joie inattendue d'entendre la langue hongroise à l'étranger. » Pourtant, alors qu'il est désormais à Buchenwald, entouré de compagnons de diverses nationalités qui, semble-t-il, ont pour point commun la défiance à l'égard des Hongrois, le héros admet partager leur sentiment. Il aimerait même le leur dire, las il se rend compte qu'il ne pourrait le faire qu'en hongrois, sans se faire comprendre. « Tout au plus en allemand, ce qui eût été pire encore. » Plus tard, en compagnie d'un jeune tchécoslovaque refusant de parler hongrois « parce qu'il n'aime vraiment pas les Hongrois », le jeune Köves « tout bien considéré » ne trouvait « pas non plus de raison de les aimer ». Mais, comme il ne parle pas la langue des juifs, les deux jeunes gens sont tout de même obligés de parler ensemble en hongrois. (Imre Kertész, *Être sans destin*, Acte Sud Babel, 1998, p. 89-90, 104, 128, 271, 306).

- 2 Un journaliste du *New York Times* aurait renoncé à publier une interview, car il déplorait la mansuétude de Kertész à l'égard du gouvernement hongrois. Synthèse de l'affaire en anglais : <http://hungarytoday.hu/news/destruction-kertesz-icon-70369>. Dans le même ordre d'idée, la nécrologie d'Imre Kertész dans *Le Monde* évoque « le grand âge » quand l'écrivain ne dit pas « ce qu'il faut » (en l'occurrence : à propos de l'identité de l'Europe). http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2016/03/31/l-ecrivain-hongrois-imre-kertesz-prix-nobel-de-litterature-est-mort_4892850_3382.html
- 3 En guise d'illustration de sa position de dilettante volontaire de l'identité, une citation (une parmi d'autres, il y a l'embarras du choix) extraite du *Journal de galère : Juin 1989*. « Je n'ai pas de "problème d'identité". En ce qui me concerne, être "hongrois" n'est pas plus absurde qu'être "juif". Et être "juif" n'est pas plus absurde qu'être tout court. » (Imre Kertész, *Journal de galère*, Actes Sud-Babel, 2010, p. 222)
- 4 La « narration atonale » : à propos de laquelle on a organisé un colloque. Dietmar Ebert (dir.), *Das Glück des atonalen Erzählens. Studien zu Imre Kertész*. [Les joies de la narration atonale. Etudes en l'honneur d'Imre Kertész], Dresde, Edition AZUR, 2010
- 5 Imre Kertész, *Journal de galère*, (publié en hongrois en 1992, couvrant la période 1961-1991)
- 6 Et aussi en tenant compte du colloque mentionné en note ci-dessus, dont les actes ont été publiés, mais auxquels je n'ai malheureusement pas eu accès.
- 7 *Journal de galère*, p. 27
- 8 Imre Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Acte Sud-Babel, 1995, p. 54 sq.
- 9 *Journal...* p. 41
- 10 *Journal...* p. 42
- 11 *Ibidem*
- 12 *Ibidem*
- 13 *Ibidem*
- 14 *Journal...* p. 43
- 15 *Ibidem*
- 16 *Journal...* p. 147
- 17 *Journal...* p. 138
- 18 *Journal...* p. 147
- 19 *Journal...* p. 175
- 20 Ainsi vivait-il « comme si les Allemands pouvaient revenir à chaque instant. » (*Kaddish...* p. 72) Jamais à l'abri de sa propre ironie, Kertész ajoute un peu plus loin qu'il est « né pour habiter à l'hôtel, mais comme le monde a changé [il n'a] pu habiter que dans des camps et des meublés. » (*Ibidem...* p. 75)
- 21 *Journal...* p. 146
- 22 *Ibidem*

- 23 Theodor W. Adorno, « Hors de portée » (33), *Minima moralia. Réflexion sur la vie mutilée*, Petite Bibliothèque Payot, 2003, p. 72-73 (première édition en allemand en 1951)
- 24 *Journal...* p. 78
- 25 *Journal...* p. 136
- 26 *Journal...* p. 149
- 27 *Journal...* p. 162
- 28 *Journal...* p. 198
- 29 *Journal...* p. 221
- 30 *Journal...* p. 229
- 31 *Journal...* p. 245
- 32 *Journal...* p. 257-258
- 33 Dans le *Kaddish pour un enfant qui ne naîtra pas*, Kertész a pris, en quelque sorte, à rebours cette idée de connivence entre la musique et la littérature, en restaurant un certain rapport d'équilibre entre les deux, cela, bien entendu, sur un mode légèrement ironique. « Je ne siffote plus guère que Mahler, la *Neuvième Symphonie*. Mais je sens que ça n'a pas d'importance. Sauf si, par hasard, l'on connaît la *Neuvième Symphonie* de Mahler, dont l'atmosphère permet d'appréhender mon état d'âme, et si on veut le connaître et qu'on ne se contente pas des informations que je communique par écrit, qui permettent également de tirer les conclusions nécessaires. » (*Kaddish...* p. 36)
- 34 *Journal...* p. 205
- 35 *Journal...* p. 235
- 36 *Journal...* p. 67
- 37 *Journal...* p. 176-177
- 38 Interview réalisée par Thomas Cooper au début de l'année 2014. En hongrois : <http://www.szombat.org/kultura-muveszetek/dokumentum-es-fikcio-kertesz-imrevel-beszelget-thomas-cooper> (Une version de l'interview a été publiée en anglais dans le *Hungarian Quarterly*, numéro de printemps 2014)
- 39 *Journal...* p. 275
- 40 D'après le sous-titre du recueil cité plus haut, intitulé *Minima Moralia. Réflexion sur la vie mutilée*.
- 41 *Journal...* p. 68-69, 71. Dans le *Kaddish pour un enfant qui ne naîtra pas*, Kertész a repris l'idée d'écriture en tant que recherche de la souffrance. C'est justement ce qui l'opposait à sa femme (en passe de devenir son ex-femme). « Naturellement, je ne pouvais rien dire de tout cela à ma femme. Mais, en même temps, je ne voulais pas lui mentir. » (*Kaddish...* p. 101) Sa femme, quant à elle, voyait l'écriture en tant que *littérature*, avec tout ce que cela comporte de questions déplacées aboutissant à la « problématique honteuse, dérisoire et humiliante du succès ou de l'insuccès. » (*Ibidem*, p. 101-102). Pour Kertész, la souffrance devait être prolongée et justifiée par le travail. Pour sa femme, la souffrance ne pouvait être vaincue que dans la « plénitude de la vie », c'est-à-dire par un enfant. Dès lors, la réponse d'Imre Kertész est : non. (*Ibidem...* p. 105) Puis il a ces mots terribles : « Comment peut-on obliger un être vivant à être juif » (*Ibidem...* p. 106) Il faut pourtant bien se rappeler que, selon lui, il n'est pas plus absurde d'être juif que d'être hongrois ou même d'être tout court. (cf. le préambule sur l'identité ci-dessus, à la note 3.)
- 42 *Être sans destin...* p. 342-343
- 43 « Je me suis rendu compte que rien ne m'intéresse autant que le mythe d'Auschwitz. Quand je pense à un nouveau roman, je pense uniquement à Auschwitz. [...] Auschwitz parle en moi. Tout le reste me paraît inepte. Et il est sûr, absolument sûr, que ce n'est pas seulement pour des raisons personnelles. » (*Journal...* 1973. p. 32)

- 44 « Après Auschwitz, la culture s'est effondrée. Les hommes n'ont plus été ceux qu'ils avaient été jusqu'alors. L'humanité a dû réécrire son *curriculum vitae*. » Interview d'Imre Kertész par Thomas Cooper, 2014. *Loc. cit.*
- 45 *Être sans destin...* p. 210-211
- 46 *Ibidem*, p. 214
- 47 *Ibidem...* p. 255
- 48 Il demande « un peu de répit » aux poux qui dévorent ses plaies puis renonce, car leur bonheur est « sans fard » et il finit par les comprendre. (*Être sans destin...* p. 252-253)
- 49 « Je voudrais vivre encore un peu dans ce beau camp de concentration. » (*Être sans destin...* p. 261)
- 50 *Être sans destin...* p. 341
- 51 *Journal...* p. 102
- 52 *Journal...* p. 167
- 53 *Être sans destin...* p. 342
- 54 *Ibidem*
- 55 *Ibidem...* p. 343
- 56 En différents endroits du roman, Kertész évoque la « gare proprette », le passage par les coiffeurs, l'heure du café etc... (*Être sans destin... passim*)
- 57 *Être sans destin...* p. 346
- 58 *Ibidem...* p. 352
- 59 *Ibidem...* p. 356-357
- 60 *Ibidem...* p. 358-359
- 61 *Ibidem...* p. 360
- 62 *Kaddish...* p. 110
- 63 *ibidem...* p. 120
- 64 *Ibidem...* p. 121
- 65 *Ibidem*
- 66 *Ibidem...* p. 133
- 67 *Ibidem...* p. 129
- 68 Après avoir choisi une série de base composée de douze sons, le compositeur de musique dodécaphonique peut la combiner de diverses manières, c'est-à-dire « droite » (sans changement), ou « rétrograde » (c'est-à-dire à rebours), ou encore « renversée, « rétrograde renversée ».
- 69 <https://www.welt.de/kultur/article5098828/In-Ungarn-haben-Antisemiten-das-Sagen.html>
- 70 *Journal...* p. 48
- 71 *Journal...* p. 174
- 72 *Journal...* p. 94

MEDIA NOSTALGIA IN CONTEMPORARY HUNGARIAN POP MUSIC

ANNA KESZEG

University of Debrecen,
Department of Communication and Media Studies¹

annakeszeg@gmail.com

My paper focuses on the importance of nostalgia in contemporary Hungarian pop music. Based on the content analysis of the songs of two bands, Wellhello and The Biebers, it argues that late eighties and nineties nostalgia is a mainstream feeling amongst Hungarian youth. After a short description of the media nostalgia phenomenon, I claim that there are three major types of nostalgic content in contemporary Hungarian music industry (folk, socialist and transition period heritage), and the research presents the characteristics of the third. The findings of the research are integrated into the results of recent works on the current trends of media nostalgia.

Keywords: *media nostalgia, eighties and nineties nostalgia, popular music, nostalgia boom, restorative nostalgia, reflective nostalgia, irony*

In recent years a large amount of nostalgic content appeared in our media-saturated universes: television shows inspired by different periods of the past, memories from our childhood brought back by our social media timelines, political campaigns emphasizing a past greatness, clothing and design cultures focusing on retro effects, YouTube channels reviewing contents from their founders' past, rebranded products from the Golden Age of consumerism are just some examples of our fascination with what we left behind. As Katharina Niemeyer puts it, the nostalgia boom is shocking because of its technology-articulated presence: "But who would have thought, given the 1990s' imagining of a future filled with technology, that the beginning of the new century would in fact be marked by an increase in expressions of nostalgia, and nostalgic objects, media content and styles?" (Niemeyer 2014. 1.)

We do not need to be trend analysts of the contemporary media world to notice that our present is full of visual and textual references to the recent or distant past and that the longing for the past is one of the basic feelings for the post-truth-era's emotional communities. When we go to a Speedy Ortiz, a Superheaven or a White Lung concert, or we watch their music videos, when we are buying or admiring Vetements' clothes, when we binge-watch *Stranger Things* as we are waiting for *Twin Peaks* to restart, when we take analogue photos instead of digital ones,

when we use the Sierra and Nashville Instagram filters or when we take a walk in the 7th district of Budapest, we are in the middle of those phenomena. At the same time there is a whole marketing industry built on nostalgic attitudes: pubs designed like places in the fifties, hipster furniture stores with references to the material culture of different epochs and social classes, a whole clothing industry built on systematically returning trends of the twenties, thirties etc. are just a few amongst a wide range of examples. Social media sites also contribute to the nostalgia wave: each morning old memories pop-up automatically on our Facebook page, at the end of December our annual video arrives to generate the nostalgia on-the-go, and there is Instagram, considered to be a whole application inspired by nostalgia. On YouTube it is easy to spot many media-influencers whose profile is about their founders' desire to revivify their cultural memories. The vogue for nostalgic television series started in 2007 with *Mad Men* and became mainstream since with examples like *Masters of Sex*, *Broadwalk Empire*, etc., and the sequels to the beloved series of the seventies and the eighties, like *Dallas*, *Hélène et les Garçons*, *Gilmore Girls*, etc. The nostalgia wave also reached the film industry: in 2012 Martin Scorsese's *Hugo*, a movie about the history of movie-making received the award of the Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, and other awards were received by the black and white musical *The Artist*, and for *LaLa-Land*, a Hollywood-nostalgic musical, both still in the same year. The nostalgic behaviour in material culture crystallized around the keywords retro, vintage and hipster. All those phenomena are referred to as "media nostalgia".

I argue that the wave of media nostalgia also infiltrated the Hungarian pop music scene in the last decade. A nostalgic trend invited musicians to rework the visual and musical heritage of the eighties and the nineties. In Hungary in the 2010s two music bands with late eighties and early nineties nostalgia messages were launched: *Wellhello*, founded in 2014 by Tomi Fluor, a rapper known for his ironically mainstream texts and Diaz, a widely recognized songwriter, and *The Biebers*, founded in 2012 by Péter Puskás, a former winner of the talent show *Megasztár*.² The two bands have a similar target group (digital generation from urban areas of Hungary with a middle class background) and rework the same tradition of Hungarian pop music prevalent during the childhood of the singers and of the target group. Even though *Wellhello* is a group with a much larger audience than *The Biebers*,³ by picking those two bands I wanted to emphasise how the current nostalgia discourse works on multiple levels. I equally have to point out that a sentiment of collective belonging motivates the ironic yet bittersweet longing for the past of their songs and music videos. But while the nineties was an authentic experience for the singers, the younger members of the target group are learning and re-learning that heritage via the evocative songs. Nostalgia possesses the power to become a cross-generational meeting point.

This paper analyses the forms of nostalgia present in the songs and music videos of the above mentioned two bands. In order to differentiate between several forms of nostalgia I have to make a short description of other nostalgia phenomena in Hungarian pop music and to present some sub-genres of nostalgic attitudes in a concise literature review. My hypothesis is the following: the eighties and nineties nostalgia in Hungarian popular music is an ironic and consumerist attitude in contrast with the socialist era's more ideological and politically designed pop music or folk music nostalgia.

Nostalgia-phenomena in Hungarian Music Industry

I claim that in contemporary Hungarian cultural industries there are three major forms of nostalgic attitudes regarding the content to remember: folk nostalgia, socialist nostalgia and transition period nostalgia. Firstly, there is the revival of the folk tradition which is highly supported by contemporary official political ideology. Secondly, there is a certain type of Hungarian original programming nostalgia represented by the M3 channel of state media and its retro broadcasting policy. Thirdly, there are the above mentioned contemporary bands reworking contemporary tendencies in youth cultures who explore the popular music of their childhood from a consumerist and non-ideological perspective. In order to distinguish the particularities of the third one, I have to make a short description of the other two.

Concerning the first form of nostalgic content, a special kind of Hungarian original talent show must be mentioned, one inspired by former Hungarian content production. In 2012 the Duna TV channel (declared as the main national channel in 2015) launched a folk music-based talent show co-hosted by the House of Traditions named *The Peacock had Risen (Fölszállott a páva)* as a sequel to the show *Fly peacock! (Röpülj páva!)* presented between 1969 and 1981. It is a very spectacular, visually accurate and immersive presentation of Hungarian folk traditions in the spirit of Guy Debord's concentrated spectacle.⁴ That show is only one among the many manifestations of a very important official cultural trend which explores and increases the presence of Hungarian popular heritage in everyday cultural consumption and amongst contemporary commodities. A wide range of folk song and dance festivals, and ateliers dedicated to popular craftsmanship can be mentioned in this regard. My analysis cannot develop this subject here, yet, the spectacular representation of that national heritage is a very exciting subject.⁵

As for the second type of nostalgic content, Ferenc Hammer provides an analysis of the manifestation of socialist nostalgia on the M3 – a thematic state television channel devoted solely to retro programming. Hammer argues that during

Hungarian socialism popular music was a double faceted phenomenon: on the one hand there were musicians whose works “crossed lines defined by cultural policies of the Party (Hammer 2017),” and on the other hand more popular bands existed with a less resistant or subversive message who became agents of the official pop music scene. He notices a huge discrepancy in the representation of those two: the academic discourse preferred to analyse the line-crossing and subversive bands and musicians, while the other aspect of musical production was forgotten or received little scientific attention. The fact of that difference is shocking because of the mass effect that those popular bands had and still have on Hungarian social classes with the potential to generate significant cultural consumption. This is exactly the reason why contemporary Hungarian state broadcasting companies are systematically circulating the songs and music videos of the well-known and less subversive bands. He points out equally that the public appearances of a band like Neoton Família stay the same today as during their Golden Age: they accept to be objectified by local or national politicians while the songs they sing remain the same (cf. the title of Hammer’s paper: *The Songs Remain the Same*).⁶

The third form of nostalgic content has a less direct connection with state ideology, concerns various media contents of the transition period, and it is more integrated into Hungarian youth’s consumerist attitudes. This is what I am going to develop in the following lines after a concise presentation of literature on media nostalgia.

Registers of the Memory Boom. Nostalgia and trauma, strategy and tactic, restorative and reflective nostalgia

In spite of the importance and penetration of nostalgic phenomena, media nostalgia is a relatively new research area in media and memory studies, moreover, a critical attitude characterised the first works dealing with it. The research on memory has occupied a very prominent place in the social sciences of the last fifty years giving birth to concepts like collective memory, memorialization, cultural memory, or the politics of memory. However, there are some changes recently in the operation of the collective memory due to the fact that in the last few years new media surfaces have created a number of new phenomena which lead to the formation and re-articulation of memory communities.

The notion of “media nostalgia” is connected to two major issues due to the fact that the term itself is a complex compound with two distinct layers. On the one hand, there is nostalgia closely linked to the term of memory and on the other the term media. By definition, nostalgia denotes an emotional relationship to the past, associating personal happiness to a past segment of time or space. The word comes from the Greek and it already consists of two parts: *nostos* meaning return

home, *algie* meaning longing, and it was coined in the 17th century to describe a disease common among the mercenary soldiers of Switzerland of the time (Niemeyer 2014. 8). The term became an important subtype of melancholy and had a great career during the Romantic period. It can be seen, therefore, that nostalgia is the main feeling of the modernity. And as it concerns the term media, instead of summarising the wide literature of the field, let me only highlight that it is a word for various platforms, channels and environments of content expression. Media nostalgia in this regard represents those forms of nostalgia (“a liminal, ambiguous phenomenon”) “that migrate[s] into deep emotional and psychological structures as well as into larger cultural, social economic and political ones” (Niemeyer 2014. 6). The definition refers at the same time to the innumerable cases of media nostalgia and to the scientific approach to deal with it: “it would be nowadays overly simplistic to reduce nostalgia to the concept of a unique regressive, embellished social phenomenon of popular culture, historical amnesia or consumer world. Instead, nostalgia has to be understood in the larger critical context of historical, political, economic and aesthetic considerations” (Niemeyer 2014. 6).

This is why media nostalgia must be connected with the operational logics of nostalgic communities. The feelings of a lost perfection and Golden Age connect many social structures of the post-truth era, nostalgia being one of the most important sentiments connecting people, and one of the main contemporary lifestyle patterns. From here on many of the recent works on nostalgia focus on its consumerism and were built on its critical description. Svetlana Boym in her 2001 work *The Future of Nostalgia* calls hypochondria the contemporary form of nostalgia (Boym 2001) and in the same way Gary Cross in his more recent *Consumed Nostalgia* wrote about the nostalgic novelty cult of rapid capitalism (Cross 2014). That collective feeling present in visual and material forms appears as a simulacrum of the past, the Golden Age, the idealized other, and suggests that the object of our desires is not in front of us but behind us. That is why our modern applications on the smartphones are inspired by offline forms, a design strategy called skeuomorphism: with this technique the signs of the perfect past can stay with us in our imperfect present.

Another aspect of nostalgia is its connexion with irony and simulation. For the first idea, I can quote Linda Hutcheon’s *Irony, Nostalgia and the Postmodern* (Hutcheon 1998) where she points out that while for her postmodern times were rather ironic than nostalgic for a long time, nostalgic nature of postmodern is a given. In addition to Hutcheon, I could list several authors from Baudrillard to Frederic Jameson who argued that contemporary culture is nothing else but a nostalgic simulation of the past (Baudrillard 1998, Jameson 1991). Jameson pointed out how the present was born in the spirit of its own nostalgia. Thus a positive definition of contemporary nostalgia emerges, unrelated to melancholia

and disease: “a pleasure-seeking yearning for former times that we have not, in fact, lived” (Niemeyer 2014. 10).

Additionally, it is important to realise that nostalgia has various forms. Many texts on media nostalgia summarise that this feeling is both the symptom of progress and the symptom of crisis. In her above mentioned work Svetlana Boym shows how the moderns invented nostalgia as a framework for their relation to the present (Boym 2001. 19–33.) and Baudrillard also argues that new communication technologies activate nostalgia for the real (Baudrillard 1994. 35–45). In this paper I will not bring empirical arguments to the causes of the nostalgia trend in Hungarian pop music but I have to point out that there are important differences between Eastern and Western forms of longing for the past. The socio-cultural, political and economic differences between those worlds imply radically different content for the objectification of the past. While in the United States, and in the United Kingdom the economic crisis accentuates the financial stability of the past and touches the whole society,⁷ in the different forms of nostalgia or Soviet chic there is no or very little reference to the economic past and the longing for it has a predominantly visual or cultural aspect.⁸ For the same reason, decade-based nostalgia is and will be a middle-class youth phenomenon in Hungary and it is less widespread among poorer social classes. Not to mention the fact that recent Hungarian nostalgia is less conscious about its socialist content than the per definitionem nostalgia of the Germans for the former GDR who built a serious nostalgia industry and museumified the GDR of the late eighties.

Furthermore, it is also important to notice that Western European research on the nostalgia-politics of nineties music pointed out that dance music was the most important component of that heritage based on a distinction between early underground parties and mainstream decade parties (van Der Hoeven 2012), the popular musical genre of the epoch was pop music, the electro music scene being still ‘underground’ and hard-core at the time (Kálai 2017).

All this begs the next question: how did the eighties nostalgia become the workplace of the middle-class youth, what are the tools used to identify the group with the media content of their childhood? In order to demonstrate the middle-class rooted particularity of Hungarian nostalgic pop music, a distinction between nostalgia as strategy and nostalgia as tactic must be introduced in the sense that Michel de Certeau gave to those words: nostalgia as tactic is an active and creative appropriation, while nostalgia as strategy is a passive and imposed remembrance of the past (De Certeau 1984, xix). Here I will develop the claim that *The Biebers* and *Wellhello* use nostalgia as strategy in contrast with contemporary cultural politics using the longing for the past as tactic in the case of politically controlled state media (Hammer 2017). Of equal importance is Boym’s thesis about the two major forms of nostalgia. The first type is the restorative nostalgia which focuses on *nostos* and “attempts a transhistorical reconstruction of the lost

home” and treats itself as truth and tradition. The second type is reflective nostalgia which accentuates *algia*, the longing itself “and delays the homecoming wistfully, ironically, desperately” and “does not shy away from the contradictions of modernity” (Boym 2001 14). And from here I can proceed to the analysis of the lyrics and the music videos’ visual features.

Exactly now - twenty years ago. Nostalgia in texts and music videos

In this synthesis I intend not only to present some of the main features of contemporary media nostalgia theories but as an illustration also try to put those findings in the context of some recent changes of Hungarian Pop Music. As a result of the content analysis of the videos and the lyrics of the above mentioned bands we’ll be able to show how the nostalgia and the objectification of the past works in retro aesthetics. The textual and visual document analysis is inspired by Appadurai’s affirmation that: “Thus, even though from a *theoretical* point of view human actors encode things with significance, from a *methodological* point of view it is the things-in-motion that illuminate their human and social context.” (Appadurai 1988. 5.) My interest is to show the texts-in-motion: the different forms and articulations of nostalgia in the songs and music videos.

As a methodology I created a content analysis structured around three codes: the presence of textual references to the past in the lyrics with or without nostalgic content, the presence of visual references to the past with or without nostalgic effect and finally the presence of direct references to previous media contents (identifiable pop songs, TV shows, video games, commercials, etc.). As references to the past I counted every reference to memories, past events or former states of mind regardless to the tonality of expression. Nostalgic effect was present all the time when the singer expressed regret regarding the past nature of the remembered activities. Correspondingly, visual references to the past were identified in typography, the use of colours, visual forms, screening effects, clothing, interior design. As for all research dealing with visual content analysis, I can argue that despite the quantitative nature of data gathered, the decision whether a reference to a past visuality is nostalgic or not implies a qualitative procedure.⁹ Here I considered that a visual reference to the past was nostalgic if the images made it clear that there is a present from where those past images are evoked, if the past tense of the images was emphasized. As for the third code the major problem was the difficulty of identifying all the very vague references within the texts – in some cases in the comments and descriptions of the videos, intertextual connections helped this identification. In most of the cases a closer look at the music videos and lyrics made it clear that there is no specific media content quoted, but a general and evoc-

ative reference to the same kind of products characterised the content production. Surprisingly, the analysis makes no reference to the music even though the songs of the two bands are full off late eighties-early nineties sound effects and musical style, and the used instruments are also similar to those of the nineties, but content analysis is not equipped with tools to identify such similarities.

The findings of my research are summarized in the following data (for a detailed presentation cf. Appendix 1.). Amongst the fourteen songs of Wellhello (seven music videos, and seven lyric videos) textual references to the past are present in 12 songs and visual effects to the past are present in all the videos. The seven lyric videos were built on the same model: an early nineties electric design reminiscent of the form of the web with lightened typos characterized the visual presentation of all songs. That visual was inspired by television show intros of the late eighties-early nineties of TV shows like *Szegasztok*, *Szuperbola*, *A Hét*, etc.¹⁰ Amongst music videos one was entirely inspired by a Hungarian television series of the same period (*Rakpart*) with the ironic casting of a well-known Hungarian radio voice for the introduction of the song. The voice is that of Péter Korbuly who read all the movie titles in Hungarian state media during socialism and became the best-known voice among Hungarian media consumers.¹¹ The music video of *apuveddme* on the contrary imitates the visuality of 8 bit video games: that song is the first person discourse of a New Rich kid speaking to his father about his will to buy the whole town and navigate in it by an automatic car and showing to everyone how much money they have. For that textually non-nostalgic lyrics there is that video game aspect with the very characteristic pixelate image of a car stepping over obstacles and amassing money on the road. The contrast between the contemporary text and the past visual content has a slight irony which leads to nostalgia: we wish things were so simple as in the times when we played those games and fantasized about buying the whole city. Another sign of the systematic reworking of popular musical heritage is the fact that two of the songs from 2016 are directly inspired by former Hungarian hits (*Fiúk ölébe lányok* – a song of the mainstream rock band Tankcsapda from 1999, *Balatoni nyár* – a song of the band KFT from 1986), and another has a direct reference in the title to the *Back to the future*-universe (*Vissza a jövőbe*). Further evidence supporting the nostalgic visual consciousness of Wellhello is their webshop, which entertains a conspicuous MS-DOS design (cf. Appendix 2.).

The data revealed by my study proves that nostalgia is present with a similar frequency but in a completely different form in the songs of *The Biebers*. While expression of nostalgia on a textual level regularly occurs in those songs (in 25 out of a total of 35 songs), the visual references are less common and there are no direct quotations from previous media contents. The visual effects are recognizably inspired by the nineties, but it is impossible to indicate the concrete media texts referenced by the music videos. However, the sentiment of nostalgia is at the basis of the two albums: the sentiment of yearning for the past appears in the

present and it is connected to good experiences which began to metamorphose in their own past as they are coming to life. That feeling is expressed in songs like *Sorry*, *Summer Love Ghost*, *A Part*, etc. The references to the nineties are not only more vague but also more international, less mainstream and more alternative with funky influences: the second album of *The Biebers* has an almost David Lynch-like interior as set design which appears in all the lyric videos of the album. An evident example of visual nostalgia is the music video of *Rhythm of Joy*, where the face of the singer is shown in front of a neon pink background and suddenly that image is framed by the screen of a smartphone indicating that the images are from a bygone time.

A short list of titles with reference to past, memory and nostalgia also proves the important role of a sentiment of past in that musical tradition: *Wellhello: Sokszor volt már így* (It has been the same so many times before), *Késő már* (It's too late), *Emlékszem Sopronban* (I remember in Sopron), *Vissza a jövőbe* (Back to the future); *The Biebers: Summer love ghost*, *Memories*, *Pont most* (Exactly now), *Régi dal* (Old song).

On the basis of the evidence cited above, it seems fair to suggest that nostalgia as a strategy characterises the two bands, in a more restorative and less reflective way for *Wellhello*, and a more reflective and less restorative way for *The Biebers*. On these grounds, it can be argued that nineties consumerist nostalgia in those songs is reflective in both cases: there is no truth and tradition in either case, even though the restoration of the past is more evident for *Wellhello* than for *The Biebers*. Moreover, nostalgic feeling is the main feature of both bands' content production. Further research in this area has to focus on the contribution of irony to the construction of these retro media universes.

References

- Appadurai, Arjun, 1988. Introduction: Commodities and the Politics of Value. In Appadurai, Arjun, ed. *The Social Life of Things*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Baudrillard, Jean, 1994. *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press.
- Berdahl, Daphne, 1999. "(N)Ostalgie" for the present: Memory, longing, and East German things. *Ethnos* 64(2), 192 — 211.
- Boym, Svetlana, 2001. *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- Certeau, Michel de, 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Cross, Gary, 2014. *Consumed Nostalgia. Memory in the Age of Fast Capitalism*. New York: Columbia University Press.
- Debord, Guy, 1967. *La Société du Spectacle*. Paris: Buchet-Castel.
- Earle, Samuel, 2017. The Politics of Nostalgia. *Jacobinmag* 1. 20. <https://www.jacobinmag.com/2017/01/donald-trump-inauguration-nationalism/>.
- Feischmidt, Margit – Pulay, Gergő, 2014. Élmény és ideológia a nacionalista popkultúrában. In Feischmidt, Margit ed. *Nemzet a mindennapokban. Az újnacionalizmus populáris kultúrája*. Budapest: L'Harmattan, 249–290.

- Hammer, Ferenc, 2017. The Songs Remain the Same. Structures of Cultural Politics of Retro in Hungarian Pop Music. In Barna, Emília – Tófalvy, Tamás ed. *Made in Hungary, Studies in Popular Music*. New York: Routledge, 45–67.
- Hoeven, A. van der, 2012. Remembering the popular music of the 1990s: dance music and the cultural meanings of decade-based nostalgia. *International Journal of Heritage Studies* 20(3), 310–330.
- Hutcheon, Linda, 1998. *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*. <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>
- Jameson, Frederic, 1991. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Kálai, Sándor, 2017 “This kind of music informs you about the present state of the world” DJ Palotai’s position within the contemporary Hungarian underground culture. In Barna, Emília – Tófalvy, Tamás ed. *Made in Hungary, Studies in Popular Music*. New York: Routledge, 123–131.
- Niemeyer, Katharina, 2014. Introduction: Media and Nostalgia. In Niemeyer, Katharina, ed. *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*. New York: Palgrave Macmillan, 1–23.
- Rose, Gillian, 2007. Content Analysis. Counting what you (think you) see. In Rose, Gillian, ed. *Visual Methodologies. Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage Publications, 59–74.
- Szemere, Anna, 2001. *Up from the Underground. The Culture of Rock Music* University Park: The Pennsylvania State University Press.

Notes

- 1 annakeszeg@gmail.com
- 2 Megasztár is a Hungarian original talent show of the TV2 Channel debuted in 2003. Puskás was a finalist of the third edition in 2005–2006.
- 3 Wellhello was the protagonist of many spectacular shows (the Pilvaker show sponsored by Red Bull organized with the occasion of the national day of 15th March), they are the creators of the hymn of several music festivals and in 2016 a movie inspired by their music came out with the title *#sohavégetnemérős* (*#neverending*).
- 4 Guy Debord makes a difference between the concentrated and the diffuse spectacle in his influential work *The society of the spectacle*. The diffuse spectacle is characteristic to the consumerist capitalism where the different commodities are present in a spectacular abundance. The concentrated spectacle characterises the Eastern Bloc or advanced capitalist countries in times of crisis and it presents cultural values approved by the bureaucratic class and a powerful political leader (Debord 1967). He introduced later a third form to this distinction, the integrated spectacle, but as it is not crucial to my argument, I am not following up on that idea here.
- 5 Cf. Feischmidt – Play 2014. The whole book focuses on research on that topic from the perspective of nationalist content in everyday commodities and cultural behavior.
- 6 The heritage of rock music is in a blurred position: as it is a very complex and more documented field, I refer the reader to the important works of Anna Szemere on the subject: Szemere 2001.
- 7 Earle 2017. While the arguments and diagnosis of Earle are broadly acknowledged, I quote his text because of its Hungarian reference: “On one level, such nostalgia is nothing new. Mythical memory has always been a pillar of nations, and rose-tinted recollection, the lament for lost times, is as old as memory itself. Asked how their day was, a proverbial Hungarian put it perfectly: »Oh, you know, things are about average. Not as good as yesterday, better than tomorrow.«”

- 8 For one of the first scientific description of the nostalgia cf: Berdahl 1999.
- 9 On the methodologically problematic nature of visual content analysis cf. Rose 2007.
- 10 For those generics cf. the following Youtube-videos: A Magyar Televízió Története 2–3–4. (1978-1988, 1989–1991, 1991–1994). History of Hungarian Television 2–3–4. <https://www.youtube.com/watch?v=eX5f2bM6i-A>, <https://www.youtube.com/watch?v=6yYohm3jP70> , <https://www.youtube.com/watch?v=Bg9NGAIdSM>.
- 11 There is a reference in the description of the Youtube-video of Rakpart's music video to another Youtube-video presenting Péter Korbuly, the face behind the famous voice: <https://www.youtube.com/watch?v=jx4KORWqENI>

REFLECTION OF AND ABOUT HUNGARY IN THE ENGLISH-SPEAKING WORLD IN THE INTERWAR YEARS¹

ZOLTÁN PETERECZ
Esterházy Károly University, Eger

zpeterecz@yahoo.com

This article would like to serve as an addition to the perceived historical picture of Hungary in the Anglo-Saxon world, relying on articles published in British but mainly in American daily newspapers and magazines in the 1920s and 1930s. While some of the articles were by Hungarian authors or authors with Hungarian origins, the majority was not and, so they give a good indication about the impressions that Anglo-Saxon peoples were both having and getting about Interwar Hungary. One can find voices from both the Left and Right of the political spectrum, positive and negative interpretations of Hungary alike in such well-known periodicals as *The New Republic* and *Foreign Affairs*, or lesser known outlets as *The Living Age* or *Current History*. In addition, the study invites the opinion of several American ministers who served in Hungary in the examined period. Their unpublished opinions about their host country add further nuances to the picture of Hungary and Hungarians in American minds. These opinions together, ranging from domestic policies to the foreign policy issues that all sprang from the Paris peace treaties, also contributed to the larger understanding of Hungarian political and cultural issues. This picture is a colorful one, spanning from politics to economics, from cultural to psychological aspects.

Keywords: 1920s and 1930s, Hungary, United States, Great Britain, media reflection, cultural influence

This essay is not going to deal with economic issues during the discussed period—the interwar years—and especially during the financial reconstruction period. In a short summary, it can be stated that the financial reconstruction of Hungary, which took place in 1924–26, was an important and ongoing event that the British and American newspapers followed, largely because these two countries provided the main bulk of the international loan to Hungary, and the financial controller was an American, Jeremiah Smith, Jr. Although it is an important phase and there were numerous articles written about it, I have dealt with the issue in a detailed version elsewhere.² Perhaps it is worth remembering that Smith always spoke in the highest terms of Hungary, its people, and its government, but this opinion was not based alone on his experience but emanated from the highly political nature of his post as well. Years later, however, while briefing a soon-to-be

American minister to Hungary, he unrestrictedly spoke of Hungarian “supernationalism and their sense of inferiority,” highlighted their “energy” and “personal honesty,” but also called attention to their “childishness.”³

Instead, I wish to show a broader spectrum of impressions coming from various fields of interest about Hungary. I believe with this short introduction the picture that the Anglo-Saxon world, but especially the people overseas, had about Hungary, and appeared on the columns of the various magazines or periodicals, will be a richer and a more nuanced one. There are two ways of approaching the subject: from a chronological and a subject matter point of view. I will follow the latter, since some topics were in the news for a longer period of time and it is also easier to follow the events and opinions related to such topics in that fashion.

Obviously, the one overarching topic was the peace treaty and its consequences. Although the United States was not part to the Versailles Peace Treaty and concluded separate peace treaties with the defeated countries, Hungary among them, the issue was important nonetheless. This topic presented fresh problems but since Hungary was not a well-known political entity to the large masses of Americans, and they generally did not understand and did not care to learn about the post-war picture of Europe, the issue left many Americans unmoved. The situation was somewhat similar in Great Britain but there was a significant difference. The British were partially architects of the post-war Versailles system, and knew much more about Hungary. Also, the British took strategic interest in Central Europe, at least in the 1920s. Consequently, for them Hungary was an important place from political, financial, and trade aspects for a number of years, only to be neglected as the 1930s unfolded.⁴

Albert Apponyi was one of the best-known Hungarian statesmen of the period. He always vehemently argued against the peace settlement and for the rights of Hungarians who found themselves in newly established foreign countries after the war. In 1928 he published an article in *Current History*, which writing was a passionate outcry against the Treaty of Trianon. Since the article was supposed to inform, perhaps persuade, American readership, it was a significant piece of effort on Hungary’s part to swing the sentiment in its favor. Apponyi argued that Hungary’s long past should be the automatic guarantee for a peaceful Central European region, but this was possible only if Hungary could reclaim its former lands, typically where Hungarian ethnic blocks were found. He played the theme of the alleged higher status of civilization of the Hungarian nation in the region, an idea that was in vogue in Hungarian foreign policy in the 1920s and 1930s, and was also used as a hoped-for trump card against its neighbors in international political and cultural discourse. According to this argument, the Little Entente countries, that is, Czechoslovakia, Romania, and Yugoslavia, represented “in methods of government, in business morals, in cultural standards, a lower type of civilization.”⁵ The grand old man of Hungarian diplomacy also used the

Hungarian myth that was so typical especially at this time: Hungary as a historic bulwark against barbaric hordes from the east and a bastion of Western Europe and Christianity. But as a result of the peace treaty, “now Eastern semi-barbarism floods part of the West,” informed Apponyi his American readers.⁶ In the same issue of *Current History*, right after Apponyi’s piece appeared H. Wickham Steed’s answer to the claims that Hungary had been done wrong. Steed, who fashioned a well-known dislike for Hungary, actually accused Apponyi and his generation of forceful measures of Magyarization before the First World War, and he stated that this was the cause for the calamities of post-World War I Hungary. He blamed Hungarians for their political “blindness” and found in their views “certain realities that were Asiatic rather than European or even Balkan.”⁷ So, basically two worldviews about Hungary and its historical role clashed on these pages. One was the story of a proud nation that had stood up for the sake of Christianity and saved Western Europe by the cost of its own blood, while the other emphasized the “easternness” of Hungary, implying that it was not really a state to be integrated into the main European currents.

Interestingly, there were Anglo-Saxon voices that shared the claim that Hungary stood out as the most developed country in the region, both politically and culturally. The banker Otto Khan, for example, found that the peacemakers had dealt “outrageously with the Hungarians,” which was “a fine virile race to which the world owes much for services rendered in the past.”⁸ One other such voice said that the “inhabitants of the Little Entente States, including the Czechoslovaks, have not the culture of the Hungarians.”⁹ Another author characterized Hungarians as “a refined and cultivated people.”¹⁰ William Castle, Jr., who at this time was the assistant chief of the division of Western European affairs at the State Department, went so far that the postwar Hungarian government seemed to him “of a higher average of intelligence and integrity than the members of any other government in Central Europe.”¹¹ But before one thinks that this was the overall tone, the very same author who had praised the Hungarians above altered the picture later when he wrote that Hungary represented an “incontestable danger to Europe,” and that Hungarians are not real Europeans, and, to make things worse, “no country has remained more attached to feudalism.”¹² The notion that Hungary remained a “feudal” country and, therefore, represented backwardness, was a recurring charge against interwar Hungary. Future American minister to Hungary Nicholas Roosevelt, for example, wrote of the Hungarian aristocracy that they lived “politically in the Middle Ages. They were, and many of them still are, completely impervious to modern ideas of democracy and liberalism.”¹³ But the first American diplomat in Hungary after World War I, Ulysses Grant-Smith, who was really an active Commissioner during his stay in the country, often formed negative opinions about his hosts. He put forward his analysis that “Hungary is not an European but an Asiatic nation, and that in consequence the structure

of her society resembles that of Turkey more than that of any of the western nations of Europe.”¹⁴ But this was only one of many reports in which Grant-Smith spoke lowly about Hungarians. He accused them of shortsightedness, on occasions compared them to Latin Americans with its obvious negative connotation, and although he wrote of their “personal charm,” the outcome of his reports was always pejorative: they possessed an eastern mentality and after crossing the Austrian-Hungarian border, “Europe was left behind,” and the country was more similar to “the Balkans and Asiatic Turkey.”¹⁵ Later ministers working in Hungary professed opinion in a similar vein. A good example for this is Joshua Butler Wright, who thought that Hungarians were incapable of creating real democratic institutions and life, and he “discovered” several flaws in Hungarians: “as a nation she is uncompromisingly proud, and possesses that intolerance and conceit which springs from pride; almost all her people are given to that exuberance in the expression of patriotism which frequently transgresses the bounds of reason and wisdom.”¹⁶ As a consequence for Butler, “the Hungarians, while very likeable, occasionally must be guided or restrained like children.”¹⁷

Malbone W. Graham, Jr. was a young political commentator in the 1920s, who regularly wrote about European issues Hungary included. For instance, he published a book on the governments of Central Europe in 1924.¹⁸ What he said about Hungary did not contain much positive feedback about post-Trianon Hungary. In one of his pieces he wrote, in a largely critical way, about the Hungarian Parliament after the war, especially of the reestablished upper chamber. He criticized the, to him, often seemingly inactive national assembly, the electoral law of 1925 (which sanctified the executive order of 1922), which he found extremely conservative, and which, in return, produced “two doubly conservative chambers.”¹⁹ An interesting aspect of the article is that the author quoted Prime Minister István Bethlen, Apponyi, and many Hungarian newspapers, which means either that he spoke and understood Hungarian or someone was working for him who did, the latter case being the more probable. Graham a year later analyzed the election results and stated that Bethlen, despite his outstanding victory, would have to steer his ship between “the remnants of the old feudal aristocracy of Hungary in power” and “the pressure of the lower classes.”²⁰ This is more proof that Hungary was labelled as a “feudal” country.

Another and more famous commentator of politics and history was Frederic Austin Ogg. The professor at the University of Wisconsin produced many volumes on European issues. His opinion already before World War I was that “the Hungarian franchise remains the most illiberal and the most antiquated in Europe.”²¹ Despite this view, for example, taking his cue from the freshly signed treaty between Italy and Hungary in 1927, he gave a concise and balanced analysis of the effects of the pact and the larger picture in Central and Southeastern Europe.²² Ogg also commented briefly on the St. Gotthárd incident, but only as an outsider

and his observations were based upon various official sources.²³ In January 1928, at the border town of Szentgotthárd the Austrian customs officers stopped a train going from Italy allegedly to Poland. In five of the wagons weapons were found which were listed in the official customs documents as machine components. Soon it was clear that the shipment was for Hungary, a clear violation of the Treaty of Trianon, which forbade any arming of the reduced Hungarian army. The shipment actually was a manifestation of the much-improved and friendly relations between Italy and Hungary to the detriment and at the expense of Yugoslavia. Somewhat thanks to French backing, the Little Entente countries began a mainly propaganda outcry against Hungary. Amid such voices, the League of Nations initiated an investigation and discussed the affair during the March Assembly. The Hungarian government had auctioned the now disabled weapons in February, hoping to defuse the scandal. The League set up a Committee of Three, which suggested a strictly technical investigation in Hungary. Based upon the report of a seven-member League delegation that carried out the investigation in April in Hungary, the League Assembly in June deemed the affair closed without finding Hungary at fault.²⁴ Americans could read about this episode not only from the pen of their compatriots but also from authors of Hungarian origin.

Imre Déri, a regular contributor to *Világ* and *Az Est*, both well-known Hungarian dailies, also wrote about the incident that had taken place at the Austrian-Hungarian border. Although he saw Eduard Beneš, the Czechoslovak foreign minister, and the French as instigators behind the scenes and their trying to punish Hungary for its Italian friendship, he realistically concluded that no matter which party got out of the diplomatic debacle with flying colors, “the world will applaud ‘those who saved the peace of Europe,’ and the underground battle for the hegemony in Central Europe will go on.”²⁵ A few weeks later Oszkár Jászi, the former liberal comrade of Mihály Károlyi, the president of the Hungarian People’s Republic in 1918–1919, who since then had emigrated to and started to teach in the United States, also entered the fray. He, on account of the machine gun issue, accused his former country in scathing words: “the whole population of the country is transformed into a military camp, secret irredentistic organizations embrace big strata of the intelligentsia, and from the elementary schools to the universities the bloodiest type of Jingo patriotism is taught.”²⁶ Déri in his refutation of Jászi’s attack defended Hungary and the Hungarian wish for revision, because Hungary, as he phrased it, had been “robbed of his rightful property.”²⁷ The duel of words was an interesting episode in the sense that, not for the first time, American readers had learned about Hungary, or tried to find a certain truth about it, in the opinions of Hungarians publishing in the United States.²⁸

Another former Hungarian diplomat also defended Hungary’s aim as to revision. Ernő Ludwig had been Austro-Hungarian Consul General and a member of the Hungarian Delegation to the Paris Peace Conference, so he had firsthand expe-

rience concerning the peace conference and post-war diplomacy. In his view, the Trianon Treaty “was a tragic mistake,” and it should be changed peacefully, in an arbitrated fashion.²⁹ He saw Hungary as the food basket of Europe and also claimed natural and higher law supporting Hungary’s entitlement to its former territories: “The boundaries of former old Hungary were really made by God and nature themselves, as the chain ridge of the Carpathians and the river system encircling Hungary afforded her the most natural boundaries of any country in Europe. It was a downright crime for man’s clumsy hands to bungle this masterpiece of creation.”³⁰ This observation was directly opposed by an American formerly also serving at the Paris Peace Conference. David Hunter Miller was legal advisor to the American Peace Commission in 1919, and as such he was a fervent believer in self-determination as the path leading to a lasting peace. As he wrote, “the political and ethnographical maps of Europe more nearly correspond now than at any previous time in modern history.”³¹ He thought that any minor rectification of the new borders might be carried out only after Hungary had acquiesced the *status quo*, which opinion largely summarized western thought concerning Hungarian possibilities. There were other commentators who saw the solution in a federalized Central Europe.³² The overall revision propaganda was a feature that every visitor here noted during the interwar years. As one diplomat put it, the “Hungarian mind may be said to have been inoculated with the idea of revision the day after the signature of the Treaty of Trianon. This idea germinated and fermented in the blood stream until it developed into a well-defined disease whose first symptom was the passionate ‘Nem, Nem, Soha’ so familiar in the early years after the war.”³³ It was easy to detect that this was the single most important notion for Hungarians, “a theme whose variations are endless, whose melody is sweet to the Hungarian ear.”³⁴

A British observer, revisiting Hungary after ten years, found the government autocratic, Bethlen a dictator, but his overall fair and coherent picture about Hungary gave voice to optimism concerning the future of the nation.³⁵ An American author also agreed that, to a certain degree, there was indeed dictatorship in Hungary, but he judged the outcome as a favorable one. Summarizing Bethlen’s ten years at the helm, he opined that “at home, a combination of democracy and dictatorship; abroad, a combination of collaboration and complaint. Who dares assert that any other policy is possible, or, at any rate, preferable?”³⁶ Professor Ogg too commented on Bethlen’s resignation after his longest tenure as a European premier. He recognized Hungary’s difficulties and admitted that Bethlen had been able to produce results, whom he characterized “the supreme political tactician of post-war Europe.”³⁷ He also thought that democracy in the western sense would be the task and hope of future generations of Hungarians.

Regent Miklós Horthy received special attention from American visitors, and he was written of in typically mixed terms. Harry Hill Bandholtz, the American member of the Inter-Allied Military Mission to Hungary, for example, character-

ized him as “a fine-appearing, intelligent-looking officer,” and believed he was “sincere in his desire and intention to do everything for the best,” and he had “great confidence in his ability and good sense.”³⁸ Grant-Smith, who often met with Horthy, liked him as a person, but was very disappointed and critical about Horthy’s responsibility on account of the ruling “White terror,” and thought that Horthy was lacking certain abilities.³⁹ A few years later, the British Consul General in Budapest described him as follows: “Admiral Horthy is a man of sterling honesty but of no great cleverness: he has no suppleness of mind, and when he gets hold of an idea, it crystallizes within him into a principle. He has [...] the views of an English country squire or naval officer of the sixties or seventies, and change and innovation are abhorrent to him. [...] I would limit myself to saying that he is incapable of adjusting himself to the new conditions in which the world finds itself today.”⁴⁰ Horthy also struck Butler Wright as looking like an Englishman, “extremely well groomed and full of energy,” and who freely talked but was “not a very good listener”.⁴¹

Gergely Romsics has analyzed the contents of seven articles dealing with Hungary in *Foreign Affairs* between 1922 and 1939. Perhaps the most outstanding such article was that of Oszkár Jászi’s in 1923, if for nothing else, for its harsh criticism. Obviously, Jászi sentenced Hungary under Horthy as “neofuedal,” “authoritarian,” and “dictatorial.”⁴² But Jászi was not American, his opinion and voice carried that of a disillusioned semi-revolutionary émigré who felt his original home country provided no place for him. Jászi authored two more attacks on Hungary in *Foreign Affairs* in the 1930s. Similarly and not surprisingly, Eduard Beneš also criticized Hungary in his respective articles appearing in *Foreign Affairs*.⁴³ Voices from Anglo-Saxon authors, such as Arthur Salter or Royall Tyler, who were closely related to the financial reconstruction launched in 1924, were on the aggregate positive toward Hungary and its political leadership up until 1931, which is a tangible sign of the achievements of the Bethlen-era and also its successful propaganda.⁴⁴

One of the most fascinating and intriguing topics concerning Hungary was what was usually referred to as the king question. This was naturally in close correlation with the issue of the peace treaties, but it was also a problem on its own. For overseas readers European royal courts always held a certain charm and the promise of an Old World fable. And Hungary’s case was not typical in the sense that it was a kingdom without a king. Although the country defined itself as the Kingdom of Hungary, after the death of Charles I in 1922, there was nobody to take the throne legally since the National Assembly declared the dethronement act in 1922, mainly on account of foreign exertion. There were quite a few articles dealing with the question and the personalities involved. The American readers could read about the failed attempts of Charles to reclaim the throne shortly before his death, or ex-empress Zita’s struggles to bring up her many children after Charles’s premature death.⁴⁵ The famed British historian, C. A. Macartney, who knew Hungary excep-

tionally well, informed his readers about the history and the state of present-day calamities and situation in this country. In his analysis concerning the king question, he argued that the unaltered Hungarian oligarchy is actually contended with not having a ruler above their heads. With certain irony he stressed, "the Magyars have not really liked any of their rulers since St. Stephen, so well as they do the present one, who does not exist."⁴⁶ Béla Menczer was a left-leaning intellectual who left Hungary in 1923 and lived in Western Europe. He correctly argued in a British quarterly that the historical possibility of a Habsburg restoration is gone, and Hungary should focus on establishing much better relations with its neighbors.⁴⁷

The Hungarian-Romanian optants dispute was another issue that demanded some attention in and out of Europe. The question proved to be a long-lasting and thorny issue for the League of Nations as well. The Romanian government promulgated a law in 1921, in which they basically confiscated Hungarians' lands there (these people were called optants). Hungary claimed that this Romanian piece of legislation was violating certain aspects of the Treaty of Trianon, whereas the Romanians argued that their state's sovereignty came first before the protection of another treaty. In 1923 Hungary turned to the League for help in establishing which party was right. A long and arduous but largely fruitless legal process began that refused to go away for seven years. The League tried to mediate but it was futile, and the Romanian government disputed the jurisdiction of the Rumanian-Hungarian Mixed Arbitral Tribunal in the question. Romania wanted to connect the optants question with that of reparations. The issue was problematic from a domestic point of view in both countries, and the League did not wish to intervene on either party's behalf. In the end, a solution was reached between the two governments in April 1930 but it was only a mixed success.⁴⁸ The dispute was presented to American readers as a "very complex and apparently an inextricable affair" and "a paradoxical situation," which it really was.⁴⁹ In a popular English magazine an expert author on East Central issues came forward and defended the Hungarian party not only in the particular debate of the optants, but concerning the peace treaty as well. He warned that "a treaty of unexampled spoliation and vindictive penalties" would be only further aggravated by not giving justice to the Hungarians in this case, and that might lead to active Hungarian irredentism.⁵⁰ The recently arrived American minister of the day examined the situation from a different angle. According to Butler Wright, the international imbroglio had sprung from the fact that, at least partially, the Hungarians possessed too fervent national attitude, and besides they thought they and their cases mattered in Europe. As he put it, "one gains the impression that these people are convinced that Hungary is an important factor in the general European policy of England and other great Powers."⁵¹

Mention also must be made about articles concerning Hungarian culture. Hungary was deemed as a faraway country in Europe that was exotic to the general American reader. Literature, music, metropolitan and country life, and other aspects of contemporary Hungarian culture regularly featured on the columns of

various outlets of the British and American press. For example, one was to learn about Hungarian theater life, especially the National Theater (Nemzeti Színház) and the work of its director, Sándor Hevesi. Actually, Hevesi himself wrote a piece about Imre Madách and his *Tragedy of Man*, one of the most popular Hungarian dramas, in which he analyzed the play, and compared it with, and defended against, the comparisons with Goethe's *Faust*.⁵² Further effort was made to introduce the play itself to English-speaking readers, since in the same issue English translation of various scenes from Madách's play were printed. Hungarian literature received a wider audience when a lecture was delivered at King's College, London, in May 1931. The presenter praised especially Endre Ady, but also Mihály Babits, Dezső Kosztolányi, Ferenc Molnár, Zsigmond Móricz, Dezső Szabó, Gyula Krúdy, and Cecile Tormay for their use of new and modern concepts and language.⁵³ Music also got somewhat into the limelight when Béla Bartók coauthored a piece on Hungarian folk songs and proved that the peasant songs were not derived from Slavic songs.⁵⁴ Even science was among the subjects about which Americans could read in relation to Hungary. As a newcomer and a teacher at Ohio State University, Tibor Rado wrote about the history of the Eötvös-prize, launched in 1894 to honor outstanding students, and what it had done to create future mathematicians of a creative nature.⁵⁵

The Hungarian countryside and its lifestyle were introduced in various pieces as well, and the exotic nature of both was stressed. A dinner experience in Kaposvár led to the hyperbolic statement that drinking Hungarian brandy (*pálinka*) was "like sipping sunshine," while in another piece that was devoted to a short tour in and around Debrecen one author found that the Puszta, over centuries of time, had tamed a once fierce and warlike race.⁵⁶ But the same writer also observed the contrast between "the blatant poverty of the country with the lavish expenditure in the capital."⁵⁷ Budapest indeed without exception fascinated foreign visitors, British and Americans alike. They found in it a true metropolis and striking luxury in many cases. As one writer put it in *National Geographic*, it was "very much like going to some magic island".⁵⁸

But the most interesting and telling passages were always those that described the perceptions that American or British visitors held about Hungary and Hungarians. Aside from the concrete subject matter of any article, these authors often passed commentary on the Hungarian nation at large, strictly based upon their earlier readings, their impressions gathered in a few days and perhaps on account of previous visits as well. Therefore, their opinion is really only an imprint of what certain Americans felt about Hungary after a very short acquaintance. Still, their take on Hungary is important for the reason that they shared this with a large number of readers who formed their own picture about Hungary mainly based upon such articles.⁵⁹ One author observed that in Hungary there was "at least as much East as West," not a rare observation from Anglo-Saxon observers, and something that Hungarians would have vehemently disagreed with.⁶⁰

This seemed to be the dividing line, both geographically and psychologically: where did Western Europe and its culture and influence end, and where did Eastern Europe begin? Hamilton Fish Armstrong, the editor of *Foreign Affairs* based upon his experience in Hungary, thought that “arriving in Budapest is like coming back to yesterday from tomorrow.”⁶¹ But he also added that “Hungarian psychology is something entirely special and different from any other, in Europe or elsewhere. It is difficult for a visitor to understand it.”⁶² A prominent writer from Pennsylvania, who a quarter of a century earlier had visited Europe and Hungary, had a nuanced picture to paint made upon his impressions. He thought he could see signs of Hungary belonging more to the East than to the West. “The East had been faintly perceptible in Vienna; in Budapest it was apparent”, he said.⁶³ Still he found Hungarians vigorous and cheerful, just like Americans, also “vital and young and simple,” where he did not use the word “simple” in a pejorative sense.⁶⁴ But to him Budapest was “emotionally old-fashioned; a city where a formal code of honor was still an actuality,” and Hungarians exhibited an “air of a primitive and pastoral life touched the narrow paved ways with the influences of a lost free and nomadic time.”⁶⁵ As a lighter side of his observations, he commented that the women in Budapest “were the most enchanting in the world. Potential with danger.”⁶⁶ Many people thus writing about Hungary found it “feudal” in its outlook and nature. This was mentioned so frequently that it must be considered a stigma that the country was labeled with. But compared to American or British standards, these observers were really startled by the, to them, seemingly backward state of things in politics and especially the lifestyle in the country. Hungary did not strike them as a flourishing democracy. And this was the general impression not only in the beginning but toward the very end of the examined period. The last American minister, for instance, already during World War II said after he was forced to leave the country that, although he was very sympathetic to Hungarians, he found the country was still feudal.⁶⁷

As a conclusion, one can state that the Anglo-Saxon observers who expressed their impressions of Hungary in the Interwar period provided a multifaceted picture that was, however, tainted with certain stereotypes. Whether these stereotypes were obvious and palpable to them at the time of their visit or were biases that they brought with them would be the subject of further research. As a tentative answer, however, it is likely that most of these stereotypes came from 19th-century travelogues that appeared in Great Britain and the United States in which Hungary was typically described as a country between Europe and Asia and a feudal nation. In light of printed articles that were cited in this essay, one can safely state that Hungary was a country that to Anglo-Saxons seemed exotic, in many ways feudal, a contrast between east and west, still rich in culture, and very problematic concerning politics.

Notes

- 1 This article is an expanded version of a talk I gave at the 11th Biennial Conference of HAAS (Hungarian Association for American Studies) conference at the University of Pécs, Hungary, May 12, 2016.
- 2 See Zoltán Peterecz, *Jeremiah Smith, Jr. and Hungary, 1924–1926: the United States, the League of Nations, and the Financial Reconstruction of Hungary*, (London: Versita, 2013).
- 3 Nicholas Roosevelt's diary entry, October 15, 1930, Hungary 1930–1933, Box 19, Nicholas Roosevelt Papers, Syracuse, USA.
- 4 Concerning British-Hungarian relations see Gábor Bátonyi, *Britain and Central Europe, 1918–1933*, (Oxford: Oxford University Press, 1999); Miklós Lojkó, *Meddling in Middle Europe*, (Budapest: Central European University Press, 2006; Géza Jeszenszky, "Magyarország a brit gondolkodásban és külpolitikában, 1848-tól 1945-ig" [Hungary in British Thinking and Foreign policy, 1848–945] *Külügyi Szemle*, vol. 13. no. 6 (Summer 2014), 159–165.
- 5 Albert Apponyi, "Was Hungary Strangled by the Peace Treaty? Yes", *Current History* 27, no. 6 (March 1, 1928), 807.
- 6 *Ibid.*, 810.
- 7 H. Wickham Steed, "Was Hungary Strangled by the Peace Treaty? No", *Current History* 27, no. 6 (March 1, 1928), 814, 811.
- 8 Otto H. Kahn to Sir William Goode, January 3, 1923, Box 100, Folder 4, Goode, Sir William, 1922–1923, Series 1: Correspondence, 1908–1934, Otto H. Kahn Papers, Princeton University.
- 9 "Comment on the Hungarian Forgeries", *The Living Age*, vol. 328, no. 4259, (February 20, 1926), 393.
- 10 G. De Villemus, "Hungary To-day", *The Living Age* vol. 332, no. 4305 (May 1, 1927), 785.
- 11 W. R. Castle, Jr. to Bainbridge Colby, November 3, 1920, 864.00/564, Affairs of Austria-Hungary and Hungary, 1912–1929, Microcopy No. 708, Roll 6, NARA.
- 12 *Ibid.*, 787.
- 13 Nicholas Roosevelt, "Count Karolyi Begins His Memoirs", *New York Times*, March 29, 1925.
- 14 Grant-Smith to Bainbridge Colby, June 9, 1920, 864.4016/16, Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Austria-Hungary and Hungary, 1912–1929, Microcopy No. 708, Roll 20, NARA
- 15 Grant-Smith to Bainbridge Colby, December 13, 1920, 864.00/363; Grant-Smith to Charles Evans Hughes, November 17, 1921, 864.00/464, Microcopy No. 708, Roll 5; Grant-Smith to Charles Evans Hughes, December 23, 1921, 864.00/485, Microcopy No. 708, Roll 6; Grant-Smith to Bainbridge Colby, January 28, 1921, 711.64/1; Grant-Smith to Henry P. Fletcher, August 30, 1921, 711.64/19/41, Microcopy No. 709, Roll 1, Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Austria-Hungary and Hungary, 1912–1929, NARA.
- 16 J. Butler Wright to Frank B. Kellogg, March 9, 1928, 864.00 PR/4, Microcopy No. 708, Roll 10, NARA.
- 17 *Ibid.*
- 18 Malbone W. Graham, Jr., *New Governments of Central Europe*, (London: Sir Isaac Pitman & Sons Ltd., 1924).
- 19 Malbone W. Graham, Jr., "Reconstruction of the Hungarian Parliament", *The American Political Science Review*, vol. 20, No. 2 (May, 1926), 392.
- 20 Malbone W. Graham, Jr., "The Elections to the New Hungarian Parliament", *The American Political Science Review*, vol. 21, No. 2 (May, 1927), 388.
- 21 Frederic Austin Ogg, *The Governments of Europe*, (New York: The Macmillan Company, 1913), 496–497.

- 22 Frederic A. Ogg, "Balkan Aspect of Italo-Hungarian Pact", *CurrentHistory* 26, no. 3 (June 1, 1927), 489–492.
- 23 Frederic A. Ogg, "Hungary and the Arms Question", *CurrentHistory* 28, no. 1 (April 1, 1928), 143–144.
- 24 On the Szentgotthárd incident, see Tibor Zsiga, *A szentgotthárdi fegyverbotrány*, [The Szentgotthárd Arms Scandal] (Szombathely: Pannon Műhely Kft., 1990); Tibor Zsiga, „A szentgotthárdi fegyverbotrány”, [The Szentgotthárd Arms Scandal] vol. 35, no. 1, (2008), 14–23; Ildikó Császár, "A szentgotthárdi fegyverszállítási botrány sajtóvisszhangja”, [The Press Echo of the Szentgotthárd Arms Scandal] *Vasi Szemle*, vol. 68, no. 6 (2013), 579–591.
- 25 Emery Deri, "M. Benes Pulls the Strings", *New Republic* vol. 54, no. 694 (March 21, 1928), 150.
- 26 "Hungary and the Peace of Europe", *New Republic* vol. 54, no. 698 (April 18, 1928), 274.
- 27 *Ibid.*
- 28 See, for example, Glant, Tibor, "Apponyi Albert és Jászi Oszkár amerikai vitája a népszövetségi kölcsönről 1923 őszén”, [The American Debate of Albert Apponyi and Oszkár Jászi over the League Loan in the Fall of 1923] *Vasváry Collection Newsletter*, vol. 17, no. 1 (1997), 3–5.
- 29 Ernest Ludwig, "Mutilated Hungary", *Current History* 28, no. 6 (September 1, 1928), 927.
- 30 *Ibid.*, 931.
- 31 David Hunter Miller, "The Execution of the Peace Treaties", *Current History* 29, no. 2 (November 1, 1928), 188.
- 32 See, for example, Heinrich Kanner, "A Central European Federation", *The Contemporary Review*, vol. 128 (July 1, 1925), 614–620.
- 33 J. Butler Wright to Henry L. Stimson, May 10, 1929, 864.00 PR/18, Microcopy No. 708, Roll 10, NARA.
- 34 J. Butler Wright to Frank B. Kellogg, December 6, 1928, 864.00 PR/13, Microcopy No. 708, Roll 10, NARA.
- 35 H. Charles Woods, "Hungary after Ten Years", *The Contemporary Review* 135 (January 1, 1929), 448–455.
- 36 William Martin, "Ten Years of Bethlen", *The Living Age*, vol. 340, no. 4378 (July 1931), 477.
- 37 Frederic A. Ogg, "Bethlen's Ten Years As Hungarian Premier", *CurrentHistory* 35, no. 1 (October 1, 1931), 49.
- 38 Harry Hill Bandholtz, *An Undiplomatic Diary*, (Safety Harbor, FL: Simon Publications, 2000), 172; General Bandholtz to the Commission to Negotiate Peace, November 19, 1919, *Foreign Relations of the United States. The Paris Peace Conference*, Vol. 12, (Washington, D. C.: Government Printing Office, 1920), 724.
- 39 Quoted in Zsuzsa L. Nagy, "Amerikai diplomaták Horthy Miklósról, 1920–1944”, [American Diplomats on Miklós Horthy, 1920–1944] *Történelmi Szemle*, vol. 33. no. 3-4 (1990), 175–177.
- 40 Hohler to Curzon, January 3, 1924, *Documents on British Foreign Policy*, First Series, Medlicott, W. W. and Dakin, Douglas, eds. (London: Her Majesty's Stationery Office, 1985), vol. 26, 9. Also on the American opinion regarding Horthy see Tibor Frank, "Diplomatic Images of Admiral Horthy: The American Perception of Interwar Hungary, 1919–1941”, In: Tibor Frank (editor): *Ethnicity, Propaganda, Myth-Making. Studies on Hungarian Connections to Britain and America 1848–1945* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999. 233–251.
- 41 Butler Wright diary entries, June 18, 1927, and August 16, 1927, Series 4: Diaries, Minister to Hungary, 23 May-25 Dec 1927, Box 2, Joshua Butler Wright Papers, 1909-1938, Seeley G. Mudd Manuscript Library, Princeton.
- 42 Gergely Romsics, "Hungary in the Journal *Foreign Affairs*, 1922-1939”, *Hungarian Studies Review*, vol. 32, nos. 1-2 (2005), 19.
- 43 *Ibid.*, 19–25.

- 44 Ibid., 26–30.
- 45 Emil Lengyel, “Ex-Empress Zita’s Plans to Restore Habsburg Monarchy”, *Current History* 28, no. 3 (June 1, 1928), 386–389; Dorothy Thompson, “Water under Bridges”, *Saturday Evening Post*, vol. 204, no. 41, (April 9, 1932), 20–21, 120–123.
- 46 C. A. Macartney, “Hungary since 1918”, *The Slavonic and East European Review*, vol. 7, no. 21 (March, 1929), 583.
- 47 Béla Menczer, “Should the Habsburgs Be Restored?” *The Contemporary Review*, vol. 146 (July 1, 1934), 44–48.
- 48 On the optants question, see Francis Deák, *The Hungarian–Rumanian Land Dispute*, (New York: Columbia University Press, 1928); Ferenc Matheovics, *A magyar–román birtokper [The Hungarian-Romanian Optants Case]* (Budapest, 1929); Elek Nagy, *Magyarország és a Népszövetség [Hungary and the League of Nations]* (Budapest: Franklin Társulat, 1930), 57–82; Gábor Aradi, “A San Remo-i tárgyalások magyarországi előkészülete”, [The Hungarian Preparations for the San Remo Talks] *Levéltári Szemle*, vol. 52, no. 3, (2002), 24–38; Holly Case, *Between States: The Transylvanian Question and the European Idea during the Second World War*, (Stanford: Stanford University Press, 2009) 27–30.
- 49 William Martin, “Hungary versus Roumania,” *The Living Age*, vol. 333, no. 4318, November 15, 1927, 858.
- 50 Dudley Heathcote, “The Hungarian-Roumanian Dispute”, *Fortnightly Review* 123, no. 734 (February 1928), 256.
- 51 J. Butler Wright to Frank B. Kellogg, September 30, 1927, 864.00/708, Microcopy No. 708, Roll 8, NARA.
- 52 Alexander Hevesi, “Madách and ‘The Tragedy of Man’,” *The Slavonic and East European Review*, vol. 9, no. 26 (December, 1930), 391–402.
- 53 Adam Hegedüs, “Studies in Modern Hungarian Literature”, *The Slavonic and East European Review*, vol. 10, no. 29 (December, 1931), 293–300.
- 54 Béla Bartók and Theodore Baker, “Hungarian Peasant Music”, *The Musical Quarterly*, vol. 19, No. 3 (July, 1933), 267–287.
- 55 Tibor Rado, “On Mathematical Life in Hungary”, *The American Mathematical Monthly*, vol. 39, No. 2 (February, 1932), 85–90.
- 56 Jerrard Tickell, “A Night in Hungary”, *The Living Age* 333, no. 4319 (December 1, 1927), 1015; Cicely C. Sharp, “The Riders of the Plain”, *Fortnightly Review* 129 (January 1931), 24.
- 57 Sharp, “The Riders of the Plain”, 24.
- 58 Jesse Richardson Hildebrand, “Budapest, Twin City of the Danube”, *National Geographic Magazine*, vol. 61, no. 6 (June 1932), 729.
- 59 For this topic and the Hungarian effort to change this image see, Zsolt Nagy, *Great Expectations and Interwar Realities. Hungarian Cultural Diplomacy, 1918–1941*, Budapest, Central European University Press, 2017.
- 60 F. W. “Hungary’s Old Vic”, *The Living Age* 327, no. 4249 (December 12, 1925), 591.
- 61 Hamilton Fish Armstrong, “Hungary Awaits ‘Der Tag’,” *Our World*, vol. 1, no. 6 (September 1922), 76.
- 62 Ibid., 77.
- 63 Joseph Hergesheimer, “Metropolitan Passage”, *Saturday Evening Post*. 204, no. 44 (29.
- 64 Ibid., 110.
- 65 Ibid., 108, 109.
- 66 Ibid., 109.
- 67 Pell to Cordell Hull, February 26, 1942, 864.00/1037, Records of the Department of State Relating to Internal, Affairs of Hungary, 1930–1944, Microcopy No. 1206, Roll 13, NARA.

CULTURAL IDEALS: CHANGES IN PATTERNS OF KNOWLEDGE (FROM THE POINT OF VIEW OF READING HISTORY)

ISTVÁN MONOK
University of Szeged

monok@bibl.u-szeged.hu

The present study started out by posing the question: what reasons might lead to the success of Hungarian intellectuals who were schooled in Hungary and who later emigrated to the West. From among the possible answers, we examined one: education and reading culture in Hungary was more complex in a given period than in Western Europe. We consider whether or not this answer is persuasive.

Based on the results provided by basic research in reading history in Hungary in the early modern period, one can safely say that the culture of experts in Hungary was more heterogeneous, and these experts constantly revisited traditional sources and kept them alive. On the other hand, in terms of the depth of professional knowledge and the level of concentration on a given field they were lagging behind their contemporary colleagues in Western Europe. This situation produced a dual effect: experts in Hungary had a stronger sense of tradition and they looked for transitional solutions due to the lack of the latest technical development and literature. Out of the Hungarian context, however, they produced outstanding achievements thanks to the more heterogeneous nature of their expertise.

Keywords: Central Europe, Hungary, Early Modern Period, Book History, Reading History, Memory History, History of Intellectual Movements

There are a number of permanent elements in general thinking and discourse which could historically be considered as topoi. These topoi were formed in different historical periods and were reinforced or weakened by the “gravitational force” of the institutional system of any given period, along the lines of material and political interests. One such topos is the one often cited and reinforced by folk wisdom and also by the Bible (“no man is a prophet in his own land”) when referred to intellectuals who left Hungary and became exceptionally successful in their new environment. To prove this, Nobel Prize winners are cited who were schooled in Hungary but became world famous somewhere else. We also bring up examples where a Hungarian country doctor becomes outstanding in diagnostics in the international arena after moving abroad. We can carry on and bring up examples, the list is long.

What is the reason behind this success? Is leaving behind a poor professional background (poor because there is a lack of books, instruments and recognition)

where one of the dominant national character traits is to pull each other back is, what provides the energy for emigrants or is it due to the need to prove themselves in a foreign environment and to provide for their families? Studying the readings of intellectuals and more broadly those of the general population of the Hungarian Kingdom and Transylvania in the early modern period one is tempted to say that reading history can also provide an answer to this question. Of course, it is not the only possible answer because there is no such thing as the exclusive answer. On the other hand, the key to this question offers food for thought for us living now, both choosing to leave or stay in our homeland.

Not counting the individual studies made by a few outstanding historians who pointed out the importance of the issue, institutionally organized research into the sources of the readings of intellectuals in the early modern period started almost four decades ago in 1979.¹ Because of this, the books of more than two thousand private or public libraries have been documented from the two centuries after the Battle of Mohács (1526) and almost as many from the eighteenth century. These book lists from the sixteenth and seventeenth centuries have almost all been published, while only selected documents from the eighteenth century are available.² These sources become even more interesting when compared to the ones representing the same documents of the Western European cultural communities.³

The first observation comes as a natural consequence of the state of the Hungarian and Transylvanian publishing, namely from the fact that very few books came out in the Carpathian basin in the above mentioned period (16th-18th centuries). Let me mention a few figures to illustrate the difference. In the sixteenth century, almost 150.000 titles were published in German speaking territories similarly to French and Italian regions. The same figure in Hungary and Transylvania together was not even one thousand. The number of all the European titles in the same century was around half a million while in the seventeenth century the entire European book titles went up to one and a half million while the corresponding number in Hungary and Transylvania together did not reach six thousand. This latter number radically rose in the eighteenth century and reached more than twenty thousand. One cannot help but draw sad conclusions from these comparisons but if we take the figures provided by the database produced during the abovementioned basic research, we can find some facts to console us. Contemporary booklists and library catalogues, in fact, show us that 7-8 % of the European book production in the sixteenth century was present in the Carpathian Basin at the time. Unfortunately, this rate went considerably down by the end of the eighteenth century. Since then, the amount of books from European sources that has reached the Kingdom of Hungary or – since 1924 – Hungary has remained insignificant.⁴ One can also add to this relatively favourable rate in the sixteenth and seventeenth centuries that until the first third of the seventeenth century new European books arrived in Hungary just one or two years after their publications.

Therefore, we can safely say that then intellectuals in our region were alert to what was going on in Europe even when they were in arms. (Let us not forget that the Kingdom of Hungary and Transylvania were at constant war in the sixteenth and the seventeenth centuries and several times during these centuries, the whole country suffered military campaigns.) In the history of reception, this up-to-datedness diminished in the seventeenth and especially in the eighteenth century when the products of the intellectual trends in Western Europe reached the Eastern countries of the Holy Roman Empire more and more belatedly. (It would be very interesting to study the reasons for this but that would divert us from our present topic.)

It follows from the statements above that the sources of reading history rendered unambiguous and full of meaning the conclusions drawn from the history of the system of educational and cultural institutions, namely that the culture of Hungary and Transylvania, or more broadly that of the peoples in Central Europe, was of a receptive nature. This phenomenon, which came about in the Middle Ages in a matter of fact way when Christianity was adopted belatedly, got reinforced in the early modern period. When, after King Mathias and the Jagiellonian dynasty, the Hungarian Kingdom lost its role as a power player in Europe all chances were lost for building an institutional system suitable for a country in power position within the history of European culture. This institutional system would have allowed intellectuals in this region to create an intellectual output that would have been more than a mere follower of West European trends. I mean intellectuals "from this region" and not "Hungarian" intellectuals since the scientific and cultural organizational output of the royal court in Buda during the reign of King Mathias and the kings of the Jagiellonian dynasty, which was measurable on a European scale, cannot be attributed exclusively to Hungarian Humanists or even Humanists living in Hungary.⁵

In Hungarian history and cultural history as well, it is a fact that the country has not been independent economically and politically until today. It all started in the sixteenth and seventeenth centuries when the Hungarian Kingdom was torn apart and had no king who would have lived in the country or a royal court within the country until the end of the political institution of kingdom in 1924. In the 21st century, the independence of a small country is a relative phenomenon only.

At the same time the receptive nature of our culture provided a kind of openness for acquiring the output of other cultural and ethnic groups (not yet nations) and the knowledge of more than just someone's learned profession. Interdisciplinary was, therefore, a coded basic value that was adopted by the intellectuals in Hungary, in part out of necessity, due to the lack of books and the rarity of new books.

At the present stage of research, thorough and long studies and analyses of sources on reading history exist only for the sixteenth and seventeenth centuries,

while basic research is sporadic for the period between the eighteenth and twentieth centuries, occasionally with penetrating case studies. Therefore, let me cite here the general conclusions one by one concerning the two centuries after the defeat at the Battle of Mohács in 1526. I will compare the validity of these conclusions based on sources with the knowledge we have from the periods afterwards.

I mentioned how small publishing industry was in this period. However, one can draw many conclusions from the changes that occurred linguistically and as far as the contents of these small numbers of newly published books are concerned. Studying the volumes of our retrospective national bibliography (Hervay Ferenc,⁶ Borsa Gedeon,⁷ Péter Katalin,⁸ Holl Béla,⁹ Tarnóc Márton,¹⁰ V. Ecsedy Judit,¹¹ János Heltai,¹² Csaba Csapodi¹³) one can notice a tendency towards secularization in the second half of the sixteenth century. The following fifteen years continued this tendency but after the destructions caused by the Fifteen Years War (Long Turkish War) and due to the fact that the Protestant churches became orthodox pushed into a defensive position by the organized re-catholicization one can notice a re-theologizational process in the seventeenth century. The sources studied so far also pointed to this tendency. When one studies the reception of European intellectual trends, we can state that the nature of the reception changed from up-to-date in the first decade of the seventeenth century to 30 years lagging behind by the end of the century. Disregarding some outstanding intellectuals and aristocrats, this belatedness grew even more pronounced by the eighteenth century, not to mention the fact that mainly books in Latin were read right after they were published. These books in Latin were either theological tracts or translations (translations were by definition made after the book was written) since most of the ethnic groups by then used their own languages to write books.

A similar tendency can be seen when studying the contents of the books published in the Hungarian Kingdom and in Transylvania.¹⁴ It is true that in Transylvania the proportion of Latin books was smaller among the publications than in the Hungarian Kingdom (where the official language remained Latin until 1844). The proportion of Latin books imported to both countries grew from the second half of the seventeenth century, which means that, besides the fact that the new discoveries in science were generally written about in modern languages, more and more old books were bought since these were cheaper and written in Latin.

Readings became archaic from another point of view as well: the books published in Hungarian were in the eighteenth century also books by Antique authors or at times by writers of the sixteenth or seventeenth centuries or contemporary theological pieces for daily religious practice. Anyone reading in Hungarian therefore did not necessarily learn anything up-to-date. It is symbolic that Antonio Guevara's *Mirror for Princes* was translated at the end of the sixteenth century (it was considered contemporary then). This book was accompanied by translations of several contemporary pieces (Justus Lipsius, King James, Georg

Ziegler etc.). The same books were translated again even at the beginning of the eighteenth century and were cited by our politicians of the Reform period at Parliamentary debates in the first half of the nineteenth century. As late as the second half of the nineteenth century, in the twentieth century or even after 1989, lectures on history were held in the Hungarian Parliament, when moralising Antique authors were cited not in a scholarly manner or precisely, disregarding the numerous MPs who had left their university chair or academia to be politicians. (Let us not think, however, that by now Parliamentary speeches were modernized in a way that intelligent politicians represent the interest of their clients from a pragmatic standpoint using the expertise of *ars politicae*. Archaism is gone by now, but modern political thinking has not appeared. The political arena is dominated by people who have never been forced to provide for themselves and their families using the profession they learned. After graduation, their careers began in high positions thanks to political connections.)

However, let us not rush forward in time and let us return to the changes of cultural ideals that occurred around turning points in different stages of reading history. By the beginning of the early modern period or the first decade of the sixteenth century an institutional system conform to that of Western Europe were formed in the Hungarian Kingdom. The density of this system, however, was not up to the level of the institutional system in Western Europe. The number of parochial schools radically grew and there are examples (e.g. in Székesfehérvár and Buda) where a university graduate was hired as a priest. "Humanist schools" were formed in towns. A good example of this is the Szalkai Codex (The School of Sárospatak). More and more members of middle clergy were university graduates,¹⁵ certain prebendaries had staff members who had been to Italy (e.g: the Prebend of Gyulafehérvár). Libraries were founded to store the written part of European heritage some of which were considered very modern at the time. Let me refer here to the 24 Parochial Brotherhood of County Szepes (*Fraternitas XXIV plebanorum civitatum regalium*), established at the end of the fourteenth century,¹⁶ which founded a library that became the public library of Lőcse at the beginning of the sixteenth century. Another example for this in the kingdom of Hungary is the public library of the town Pécs, which was established in 1477 from the generous donation of György Handó.¹⁷ Andreas Hess installed his press in Buda in 1473. The next officina was established in Brassó only in 1525 but in between these two dates Hungarian patron church officials and aristocrats ordered many books from Venice, Augsburg, Basel or Hagenau but also elsewhere.¹⁸ Transitional forms of bibliophilia were also known as incunabula and early publications were highly valued but hand copied and illustrated codices were held in the highest esteem. The ideal for learning at the turn of the fifteenth and sixteenth centuries was deeply personally religious. To put it in a different way, the tradition of Saint Augustine's Confessions or Saints Bernard, Francis or

Claire or the tradition of the Fraternity movement in the fourteenth and fifteenth centuries, the tradition of *Imitatio Christi*, the tradition of *confraternitas*, were all alive in the Hungarian Kingdom even more so with the spread of Protestant ideas¹⁹ as well as Humanism with its linguistic and philological message and Christian philosophy (Erasmus). Hungarian language profited from this dual tradition (not independently from the influence of Jan Hus although Husitism played no part here). The Protestant turn in the sixteenth century happened very fast because the school and educational ideals outlined in the Protestant Principles, in Martin Luther's Sendbriefs or in Philipp Melanchthon's university lecture were based on this dual tradition. In the fast spread of Protestantism, the breakdown of the hierarchy of the Catholic Church was also instrumental which was partly due to the fact that a great number of the high clergy found their death at the battle of Mohacs. The intellectual trend that helped the peaceful co-habitation of different denominations and aimed at unification against the Turks (Turkish Empire, not Islam) was always popular in Hungary or Transylvania. It is conspicuous how up-to-date the presence of European intellectual trends was: Irenic thoughts in theology, Christian Neo-Stoicism in Philosophy, the thought of *Unio Christiana* in Political Theory and plans to expel the Osman Turks in political practice were all thoughts acceptable or desirable for aristocrats or gentry pursuing intellectual professions or for townsfolks. The scientific crisis of Western Europe²⁰, the appearance of Sceptic thoughts due to the fact that the phenomena of the discovered New World could not be grasped in the traditional Antique or medieval terms, which made it necessary that a new scientific model, a *New Organon* must be devised, all this scientific discourse only sporadically appeared in the Carpathian Basin. However, the change in the logic system, the new applied logic of Petrus Ramus or Bartholomäus Keckermann can mostly be detected in education, in the change how the knowledge transmitted at school was arranged. All this was topped by Jan Amos Komenský with his personal presence and educational and school programme (*Orbis pictus*).

From the middle of the seventeenth century the turning points of the major European thoughts and history of mentality were transmitted in the Hungarian Kingdom or Transylvania as the teachings of a "spiritual father" (such as Erasmus, Melanchthon, Justus Lipsius, or David Pareus) but through the influence of authors of the second rank, the direct disciples or university professors. Let me bring here one example: Horst Dreizel created a typology based on the teachings of the key thinkers in Protestant ethics from Melanchthon to Pufendorf²¹, from the Protestant Ethics of late Humanism to the deep religiousness of the early enlightenment through the Aristotelian and Platonist tradition. When checking the names of the abovementioned authors in the database of the readings available in the Hungarian Kingdom and in Transylvania we have very few matches while we can find the names of the followers and disciples or opponents of these philosophers in the database.

The turning point around 1670 in the European history of science²² had its impact in Hungary already half a century late and appeared at the same time as the ideas of early enlightenment transmitted by the Germans. In history, this is the period between the two great power pacts, the Peace of Westphalia and the end of the War of the Spanish Succession. In Hungarian history, this is the period of the Tartar invasions (1658–1717), which changed the ethnic composition of the country, the military campaigns that resulted in the expulsion of Ottoman Turks from Hungary (1664–1699), the Imre Thököly Uprising as well as Ferenc II Rákóczi's War of Independence (1703–11). A page in history was, once and for all, turned here. This also brought along the destruction of a significant number of educational and cultural institutions.

An important element of the change in educational ideals is the successful reform the Catholic Church carried out after the Council of Trent and the implementation of a Catholic school system (by Jesuits and Piarists). This latter was so successful that, for the first time in history, they managed to found a university in 1635, which has been active ever since. With the Piarists, a modern change occurred at schools similarly to the one that took place in Western Europe in academia. With the birth of new science models the importance of certain disciplines increased. Philosophy, history, geography and modern languages replaced theology in the forefront of academia. Rational scientific thinking was in the focus, which made the supporters of traditional educational ideals focused on faith; religion and theology choose different types of orthodoxy along the dual lines of personal devotion and humanism, which resulted in the reinforcement of intellectual trends such as pietism and Jansenism. On the other hand, on the side of ratio, scientific thinking became dominant. (Lutherans schools followed this trend fast especially thanks to Mátyás Bél's activity at the Lutheran Lyceum in Pozsony and later on at the College of Reformed Church in Debrecen in the 1740s.)

On the side of *ratio* the secularisation of science also moved forward²³ but this secularisation could not take place in the Hungarian Kingdom or in Transylvania. Here the population was poor and there were very few books available. There was no active book trade, therefore people were more dependent on the institutional collections (of schools or of the church or of other public institutions) and in Transylvania on the private libraries of the land-owning aristocrats of the area until as late as the beginning of the nineteenth century²⁴.

Another factor which one has to bear in mind when studying educational ideals is language, the *lingva franca* of Western Europe on one side and the vernacular languages of the cultural communities of the Hungarian Kingdom and Transylvania on the other side. Latin language as well as Christianity provided the basis for European culture from the collapse of the Roman Empire in 800 A.D. and the compromise made between church and secular powers. The school system was built on this basis within which the institution of *universitas*

emerged in the eleventh century, and the network of book culture (copying workshops, libraries, then publishing houses and later the book trade) were established. The key conflict in the deepening of Christianity was that devoted believers needed their mother tongue for their prayers and for learning about their faith as opposed to the church as an institution where Latin was the language used. Townsfolk and later on rulers also realized that vernacular culture is also a cohesive force just like belonging to a commonly shared religious community. Some kings initiated a program to develop vernacular culture to counter the Catholic Church (as did Henry VIII in England). The process ended in the French Revolution but it took place differently in different regions.

In the Hungarian Kingdom and Transylvania but also in the entire Central European Region (Europe Between/Zwischeneuropa) the church played a completely different role in the early modern period than in the West. The church, therefore, could not be excluded by the news of the French Revolution from shaping educational and cultural ideals. It was the churches, often seriously understaffed (see the institution of licenciation or appointing laic priests as well as György István Tóth's image about the illiteracy of priests²⁵), who held the communities together.

The Lutheran Church kept the Lutheran Hungarians and Slovaks together²⁶ and there were Slovaks who joined the Reformed Church, although not in great numbers.²⁷ In Transylvania, language differences reflected the ethnic divide. Until the nineteenth century, there were very few Hungarian Lutherans, the same way, as there were very few Saxons or Romanians among the Calvinists.²⁸ The high clergy of the Hungarian Catholic Church in the eighteenth century had to meet the requirements of universal Christian principles, their family traditions (mainly aristocratic ones), they had to meet the expectations of the country and they were supposed to be loyal to the king. Their role was manifold as was their church. Therefore, the society's judgement about what the churches stood for was also complex. One can talk about the secularisation of science and educational ideals with great caution up until the middle of the nineteenth century.

In the changes of Western European cultural trends one could always detect a return to the Antique or the early Christian roots. Including Jewish culture into the Western tradition took place late in the second half of the eighteenth century (Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn) in spite of the oeuvre created by Johann Reuchlin and his associates as well as the *collegium trilingve*. This reinterpretation always took the form of a new critical publication of the pieces written by Antique authors or the Church Fathers. These newer and newer editions were available in the libraries of the Hungarian Kingdom and Transylvania and the newer editions were in deed read as is shown in the philological study of the not so numerous Hungarian translations.

Following Western examples, a little belatedly, Hungarian language started to be valued as a part of the educational ideals. Besides using Hungarian in monas-

teries as well as for translations, Humanist scholars set out to study Hungarian influenced by Erasmus. At the turn of the sixteenth and seventeenth centuries protestants were, in fact, oriented towards the vernacular and set out a programme to translate the books of the classical authors into Hungarian, with no delay after these were published abroad, as a way of receiving Western intellectual trends and catching up with Western nations. The seventeenth century brought a turning back with regard to this as well. A vernacular programme would not be planned again until the last third of the eighteenth century when it did yield some results. In Transylvania, however, this process took place in a different way since here the language of administration was Hungarian and not Latin. Unfortunately, financial support was little, therefore, the efficiency was not great. The libraries in Transylvania, however, had more books in Hungarian than the ones in the Hungarian Kingdom.

The eighteenth and nineteenth centuries brought a new turn with a new period of reinterpretation. Not because many text variants were unearthed, like in the first half of the sixteenth century. Not because the new discoveries broke down the models we had had from Antiquity as it happened at the turn of the sixteenth and seventeenth centuries. Revisiting our Antique heritage was aimed at resolving the contradiction between culture and civilisation, or human and scientific. This process was long starting with Bartolomé Las Casas through Voltaire to the aesthetics of Schelling and the “distant lands” of the Romantics. This reinterpretation defined the cultural tastes of several generations from Lessing through Schiller and Novalis to the Schlegel brothers and contributed to the Greek influence to be included into our “*Kulturheimat*” with the discoveries of the Byzantine relics from the period of the Ottonian Dynasty at the end of the eighteenth century.

I find it very important to stress that each new reinterpretation had a deep impact on its period. Authors did not just reinterpret the past but past were integrated into the educational and cultural ideals of the present.²⁹

In his ground-breaking book on the ideals of Hungarian education and culture,³⁰ Gyula Kornis provided a typology. He also described the conflicts in taste and in politics along the lines of economic interests. Those who wanted to modernize the society by loosening feudalistic obligations, by extending the use of literacy and by implementing reforms in state administration were of the Habsburg royal court. By doing this, they forced in the background the values and the interests of the champions of vernacular education in culture. These latter ones included aristocratic families, high clergy, town bourgeoisie or educated gentry. Those who stressed the importance of the values provided by classical education in Latin criticised the import of Western intellectual trends translated into modern vernacular languages when the ones carrying classical values could not yet be read in vernacular. It is important, however, to note that beside classical ideals

the new technical development and science also gained ground. Kornis calls this new Humanism because in it, German and Hungarian Neo-Humanism met science. This period reinforced the belief that scientific, technical and technological thinking could replace the other, non-rational humane side. (The same thought in an extreme form appeared many times at the end of the twentieth century and at the beginning of the twenty first century. It even became dangerous since rising politicians who replaced the old political elite used it for their fake pragmatic and fake modernist rhetoric to cover up their own lack of learnedness.)

As far as the number of published books is considered, there was a relatively fast growth from the second half of the eighteenth century with more and more books being written in vernacular, especially in Hungarian. When the books read are considered, one notices that the strata of society who were readers were growing farther and farther away from each other. Aristocratic libraries in the period between 1750 and 1830 can be considered modern from a linguistic and thematic point of view if the Western European model was what you call modern. On the other hand, if the readings of schoolteachers in villages both in Catholic counties such as Vas,³¹ Veszprém-Zala,³² and Bihar³³ or in a Calvinist one such as Bereg³⁴ are considered, they are far from being up-to-date. The libraries of smaller educational institutions are poor and out-of-date. The collections bequeathed to these libraries did increase the holding and improved the level as far as contents went but could never make the library modern or up-to-date. (This is the case with libraries now in Hungary.)

More books, more books in Hungarian and the very slowly widening circle of readers posed a problem for the champions of traditional values in the Hungarian Kingdom. It was not simply due to the fear the church had that they would lose their capacity to control educational ideals. It depended on the authors but the fact that already in 1792 Vazul Alexovics, Pauline father, university lecturer and a little later in 1832 Antal Laszkalner, Prebend of Veszprém wrote about this³⁵ indicates this process. The enlarged edition of the latter tract (1848)³⁶ is a piece in the history of Philosophy in Hungary, which has not been fully recognized for its merits since apparently the author knew the contemporary, or near contemporary trends in German ontology and epistemology. Therefore, his critique on not choosing readings well and his guidelines to reading was not motivated by the church's point of view. Menyhért Palágyi³⁷ at the beginning of the twentieth century continued this tradition even if he did not refer to Laszkalner when he emphasized how important it was to use methods in teaching reading, which was not experimental but based on tradition (this has mainly been disregarded by methodologists these days). The emergence of functionally illiterate masses now in Hungary and in the world in general is the direct result of the unfounded experiments in teaching reading and writing in the 1980s. Palágyi put it in the following way in 1904: "To be skilled in silent reading first you have to learn

reading out aloud. The same way to master the skill of thinking to yourself first you have to learn how to think aloud and to attribute meaning to audible or visible signs. Therefore, if someone has not learnt in their childhood how to read meaning into audible signs then they cannot reach phases of their life when they manage to think while immersed in themselves without any creation of signs.”

³⁸ In nature there are no leaps, there will not be any in the age of robots. It is not by chance that audio books are so popular with not necessarily only people with weak eyesight. However, let us return to the turn of the eighteenth and nineteenth centuries.

With the Napoleonic era, traditional European culture, based on the compromise of power between the pope and the emperor, ended. The church slowly lost control of educational and cultural ideals by the middle of the twentieth century, even in the Central European region. The carrier of Hungarian educational and cultural ideals became the Hungarian language, but the orientation towards classical Antique values remained until Communist times even among those who did not follow the traditional Humanities type schooling. French being *lingva franca* for a short time did not get socially accepted on all levels and stayed within the sphere of the aristocrats and elite intellectuals. German, however kept and even reinforced its role in the nineteenth and twentieth centuries as the channel through which our region received the latest results in technical civilisation or trends in major European intellectual ideas. More and more people in Hungary paid attention to the products of English civilisation, following in Sándor Bölöni Farkas' or István Széchenyi's footsteps. Some of our national classical authors, such as Mihály Vörösmarty, or János Arany,³⁹ built up quite a Shakespeare cult. Despite all this, until now there has not been direct English influence in the Hungarian Kingdom or Hungary (due partly to the indifference on the English side.)

The industrialisation of publishing made open access to culture for the bourgeoisie. Books were published in great number and became cheaper. This change was Janus faced and has remained ever since. One can make use of technological development and one can abuse of it. The feudal right of *jus usi et abusi* has still persisted even if we label them with adjectives such as “democratic” or “open society”. From the middle of the nineteenth century in the Hungarian Kingdom, as well as in Transylvania, and especially from the Austro-Hungarian Compromise of 1867 the press had a more and more important role in changing educational and cultural ideas. If a circle of intellectuals wanted to spread its own ideas of quality, they could. An example for this was the series entitled “Good books” with which first rate novelists such as Mór Jókai, Kálmán Mikszáth, and others wanted to counteract the impact of popular fiction (besides seizing a good business opportunity for themselves and for the publishers.)

Unfortunately, media (journalism reinforced with the radio, television and in part with the options provided by the internet) became an ally to power and

replaced church entirely. Media gave up its freedom if ever there has been *free press independent from its owner*. Publishers in Hungary today all say that preference in reading is shaped by the press. It requires a great deal of investment to counteract its impact, which is rarely a profitable enterprise. Publishing is an enterprise to produce profit. If European intellectuals would like to protect Europe from phenomena such as *les mémoires brûlées* then they should make sure that media is free and independent from its owners and it does not serve their purposes.

The Information Age with economic globalisation in the background offers many opportunities for creating new ideals for culture and education. At the same time, it also carries many dangers and traps. A lot of us know the book by Archibald MacLeish “*America Was Promises*” (1939) which was translated into Hungarian and published in 1972 in a different context than the one it was written in and we Hungarians must have read it in a different light at the time (“*De captu lectoris habent sua fata libelli*”). I believe a lot of us in the world share the same worries and concerns as everyday people in America who believed in a dream and then were let down in great numbers. The internet is also a “promise”, a tool of power. It is rather risky to base cultural ideals on it. Maybe if we had the time for “re-readings or re-evaluations”: all texts from Antiquity onwards digitalised and posted on the internet in new critical editions – a nice vision few of us nurture. In the meantime, we are faced with the fact that the World Wide Web is definitely a business, its developers shape it according to their professional and information technology purposes. On the other hand, it is becoming a more and more important tool for the exercise of power. The idea or “the promise” the internet set out with that it is democratic and helps democratisation has proved wrong during its short, twenty-five-year-long existence.

Let me return to the aspects of reading history in the changes of cultural ideals. If one studies the book collection of an intellectual in Hungary in the second part of the nineteenth century or between the two World Wars, then one can say that these were more complex thematically than the library of a lawyer in Paris in the sixteenth century. A French lawyer then could find for himself a bookshop on *rue Saint Jacques* that specialized in legal books. He could therefore build for himself a specialised library. He became a true expert but in the meantime, his cultural horizon became rather narrow. If we consider Hungary today one can hardly find such specialised bookshops. A Hungarian lawyer of not only the sixteenth century but also from the 1930s could hardly realize such a goal so easily. On the other hand, because we have been lacking specialised books, we have read a large range of books. From the second half of the seventeenth century we can present examples for this, doctors, physicists or astronomers.

I find the results of surveys concerning reading habits noteworthy for Hungarian society. Unfortunately, we have not had such a survey in recent years. These

surveys should be reinstated like the PISA survey, which measures the efficiency of education. There was such a study in Hungary in 1976 that was followed by surveys once a decade until the Big Read project in 2005. These surveys show that Hungarian society is not ready for a new cultural ideal. Changes like this require centuries. We do experience fast, even too fast technological development and the interests behind it will drive humanity into war. Humans do not evolve, neither do societies. Or if they do they do it at a much slower rate than technology. The result of the Big read project in 2005 in Hungary was that the most popular novel was “Egri csillagok” (Stars of Eger). Many intellectuals were rather unhappy about this result at their media events and would have preferred a more modern book. On my part, I find it rather reassuring since it shows we have something to build on. Among the 100 most popular Hungarian authors there were very few contemporary writers in 2005. If we study the novels on the popularity list, the message is clear: intellectuals should not cut themselves off from the society they live in for nice ideals. The theory of literature (as well as contemporary critique) is more the theory of theory and not the theory of literature. Therefore, writers write for theoreticians (and maybe for themselves). History is more based on opinions than sources (I know that a source is what used to be an opinion as well) and now we have the theory of justification: *memory history*.⁴⁰ Economic theories are slowly becoming the theory of theories and as economists say do not refer to “real economy”. The “science of pedagogy” is bent more on self-reflection than finding solutions for everyday educational concerns although it could really help if it would not disregard it (and would pay more attention to and rely more on the history of ideas). Media referring to “media sources” organize and hold autodafes, and drag people through the mire more cruelly than inquisition has ever done instead of looking for sources and teaching young journalists how to read sources. In a world where everything has been lowered to and controlled by information, administration and power technique, intellectuals should re-read all cues, which have led us to the twenty-first century. Communities which have been abandoned by their intellectuals (priests and teachers) disappear and the peoples of Europe have been abandoned by them. In 2005 Hungarian society gave us a sign that they prefer the novelist Géza Gárdonyi (1863–1922) who worried about the lives of his protagonists Vicuska and Gergő or the Humanist Magda Szabó (1917–20007) who conversed with his father in Latin or the novelist Áron Tamási (1897–1966) who was mourning the emigration of Ábel, his protagonist. It would be high time we understood this message.

The present study started out by stating the question: what reasons might explain the success of Hungarian intellectuals who were schooled in Hungary and who later emigrated to the West. From among the possible answers, we examined one: education and reading culture in Hungary has been more complex in a given period than in Western Europe.

Based on the results provided by basic research in reading history in Hungary in the early modern period one can safely say that the culture of experts in Hungary was more heterogeneous, they constantly revisited traditional sources and kept these alive. On the other hand, in terms of the depth of professional knowledge and the level of concentration on a given field they were lagging behind their contemporary colleagues in Western Europe. This situation produced a dual effect: experts in Hungary had a stronger sense of tradition and they looked for transitional solutions due to the lack of the latest technical development and literature. Out of the Hungarian context, however, they can produce outstanding achievements thanks to the more heterogeneous nature of their expertise.

To sum up the conclusion of the present study in one sentence let me state here that there is no creative knowledge without having some general non-professional knowledge as well. Alternatively, if there is, then that kind of knowledge is sufficient for one or two flares, but not for continuous renewal. There are no leaps in human nature (as we saw there is a reason behind learning to read by syllables), which is to say that without a sufficient amount of facts known actively, one's thinking will narrow down and one will have little innovative thinking even if one knows where to find these facts. The counterpoint of the "orthodoxy" of humanities and the "modernity" of science, re-visited in each period, has by now become an artificially maintained enmity as viewed by intellectuals today and dictated by power circles. As for its educational and cultural ideal, the latter one has embraced the slogan of global culture at a point in time when a small peninsula-continent (Europe) is incapable of establishing its *consensus europaeus* or citing an example from another culture, the peoples of Islam and their social strata are unable to create a commonly shared thought form or cultural ideal. Merging masses of people of differing cultural background has about the same potential: none at all. However, let us be optimistic, humans will solve this problem too.

Notes

- 1 Katalin Keveházi: "Aufarbeitung und Publikation von ungarischen Bücherverzeichnissen aus der Zeit vom XVI. bis XVIII. Jahrhundert." *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte*, 10(1985) 68–77.; István Monok: "Die buchgeschichtlichen Forschungen in Szeged, 1980–1995." *Frühneuzeit-Info*, 7(1996) Nr. 2. 253–258.
- 2 <http://koraujkor.ek.szte.hu/lectio/koraujkor?p=0>
- 3 István Monok: "Deux siècles de culture de la lecture dans le Bassin des Carpathes (1526–1730)." In: *Le berceau du livre: autour des incunables. Études et essais offerts au Professeur Pierre Aquilon par ses élèves, ses collègues et ses amis*. Sous la dir. de Frédéric Barbier. Numéro spéciale de la Revue française d'histoire du livre. Genève, Droz, 2003. 297–306.; István Monok: "Lecteurs et lectures en Hongrie: quelques aspects d'une histoire originale." *Histoire et civilisation du livre. Revue internationale*, 1(2005) 267–276.; István Monok: "Die Buch- und Lesekultur in Ungarn der frühen Neuzeit. Teilbilanz der Ergebnisse einer langen

- Grundlagenforschung (1980–2007).” *Mitteilungen der Gesellschaft für Buchforschung in Österreich*. 2008/1. 7–31.
- 4 In certain periods there were rising phases, e.g. the decades after The Austro-Hungarian Compromise of 1867 or during the period of the cultural policy initiated by Minister Klebelsberg and also perhaps surprisingly in the 1950s. Let me add here that many books were imported from the West then but only very few selected people were allowed to read them.
 - 5 See: László Veszprémy: “The first centuries.” – Géza Pálffy: “The bulwark and larder of Central Europe.” In: *Ont he stage of Europe: the millenial contribution Hungary to the idea of European community*. Ed. by Ernő Marosi. Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 67–99., 100–129.
 - 6 Ferenc Hervay: “A XV–XVI. századi magyarországi könyvnyomtatás számokban.” (Printing in Figures in Hungary in the 15th and 16th Centuries.) *Magyar Könyvszemle*, 82(1966) 63–66.
 - 7 Gedeon Bors: “A 16. századi magyarországi könyvnyomtatás részmérlege.” (A Partial Assessment of Printing in Hungary in the 16th Century) *Magyar Könyvszemle*, 80(1973) 249–269. (With Remarks by Ferenc Hervay and Csaba Csapodi.) Special Print: Reneszánsz Füzetek (Renaissance Booklets) 22. Budapest, 1973.; Same in: Gedeon Bors: *Könyvtörténeti írások. I. A hazai nyomdászat 15–17. század.* (Writings in Printing History. Printing in Hungary in the 15th to 17th Centuries) Budapest, 1996 (Az Országos Széchényi Könyvtár Kiadványai. Új sorozat 6., Publications of the Hungarian National Széchényi Library. New Series 6.) 350–363.
 - 8 Katalin Péter: “Aranykor és romlás a szellemi műveltség állapotaiban.” (Golden Age and Decline in Erudition) *Történelmi Szemle*, 7(1964) 80–102.; Same, In: *Papok és nemesek. Magyar művelődéstörténeti tanulmányok a reformációval kezdődő másfél évszázadból.* (Priests and Nobles. Studies in Hungarian Cultural History during 150 Years from the beginning of Reformation) Budapest, 1995 (A Ráday Gyűjtemény tanulmányai 8., Studies of the Ráday Collection) 77–97., 238–243.; Péter Katalin: “Ein Program für jedermann im Ungarn des 16. Jahrhunderts.” In: *Iter Germanicum. Deutschland und die Reformierte Kirche in Ungarn im 16–17. Jahrhundert.* Hrsg. von András Szabó. Budapest, Kálvin Kiadó, 1999. 7–38.
 - 9 Béla Holl: “Szerző, nyomdász, olvasó a 17. század első felében.” (Authors, Printers, and Readers in the First half of the 17th Century) *Irodalomtörténeti Közlemények*, 84(1980) 639–649.
 - 10 Márton Tarnóc: “A magyar könyv a 17. század első felében.” (Hungarian Books in the First Half of the 17th Century) *Magyar Könyvszemle*, 89(1973) 315–331.
 - 11 Judit V. Ecsedy: “A 17. század első felének nyomdai körképe és részmérlege – Druckwesen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – Überblick und Bilanz.” In : *Fejzetek 17. századi nyomdászatunkól – Studien über die ungarländische Typographie des 17. Jahrhunderts.* Szerk./Hrsg. von P. Vásárhelyi Judit. Budapest, OSZK, Osiris Kiadó, 2001 (Libri de libris) 37–55.; V. Ecsedy Judit: “Hetven év nyomdai körképe és mérlege (1601–1670).” In: *Sylvae typographicae. Tanulmányok a Régi Magyarországi Nyomtatványok 4. kötetének (1656–1670) megjelenése alkalmából.* Szerk.: P. Vásárhelyi Judit. Budapest, Argumentum Kiadó, 2012 (A Magyar Könyvszemle és a MOKKA-R Egyesület füzetei, 5.) 11–33.
 - 12 János Heltai: *Műfajok és művek a XVII. század magyarországi könyvkiadásában (1601–1655).* (Genres and Books in Printing in Hungary in the 17th Century), Budapest, Universitas Kiadó, OSZK, 2008 (Res libraria II.)
 - 13 Csaba Csapodi: “Könyvtermelésünk a 18. században.” (Book Output in Hungary in the 18th Century), *Magyar Könyvszemle*, 60(1942) 393–398.; cf.: Judit V. Ecsedy: “Pillanatkép a retrospektív nemzeti bibliográfia 18. századi szakaszáról.” (An Assessment of the 18th Century Part of the Retrospective National Bibliography), In: *Summa. Tanulmányok Szelestei Nagy László tiszteletére.* (Studies in Honor of Szelestei Nagy László), Edited by.: Ibolya Maczák. Piliscsaba, PPKE, 2007. 64–68.
 - 14 István Monok: “Nationalsprachige Lesestoffe in Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert.” In: *Latein und Nationalsprachen in der Renaissance.* Hrsg. von Bodo Guthmüller. Wiesbaden, 1998,

- Harrassowitz. (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung. Bd. 17.) 137–150.; István Monok: “Les langues de la lecture dans la Hongrie moderne (1526–milieu XVIII^e siècle.” *Histoire et civilisation du livre. Revue internationale*, 4(2008) 137–148.
- 15 József Köblös: *Az egyházi középréteg Mátyás és a Jagellók korában.* (The Middle Stratum in the Church Hierarchy during the King Matthias and the Jagellian period), Budapest, MTA TTI, 1994 (Társadalom- és művelődéstörténeti tanulmányok, 12. Studies in Social and cultural history 12.)
- 16 András Vizkelety: “Die Fraternitas XXIV plebanorum civitatum regalium in Oberungarn und der Handschriftenbestand Zipser Pfarreibibliotheken.” In: *Pfarreien im Mittelalter. Deutschland, Polen, Tschechien und Ungarn im Vergleich. Vom 30. November bis 2. Dezember 2006 am Max-Planck-Institut für Geschichte eine Tagung zum Thema Pfarreien in Mitteleuropa im Mittelalter.* Hrsg. von Nathalie Kruppa. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2008. 327–338.
- 17 See: Csaba Csapodi: “Ungarische Bibliotheksgeschichte. Vom Mittelalter bis zum Frieden von Sztatmár (1711).” *Gutenberg Jahrbuch*, 1984. 332–357.; About Georg Handó, see: Boda Miklós: “Handó György könyvtáráról egy pécsi emléktábla ürügyén.” (The History of the Library of Georg Handó) In: *Convivium Pajorin Klára 70. születésnapjára.* Szerk.: Békés Enikő, Tegye Imre. Debrecen–Budapest, 2012. 25–34.; Pócs Dániel: “Handó György könyvtára.” (The Library of Georg Handó) *Ars Hungarica*, 42(2016) 309–338.
- 18 *A budai könyvárusok kiadványai 1480–1525*, (The Publications of the Book Sellers in Buda between 1480 and 1525) Data collected by Gedeon Borsa, edited by Sándor Dörnyei, is an excellent overview. In: *Régi Magyar Könyvtár. III-dik kötet.* (Old Hungarian Library, volume III, Hungarian Authors, A Handbook of non-Hungarian language publications which came out abroad from 1480 until 1711, Additions, supplements and corrections) volume 5. Budapest, OSZK, 1996. 249–282.; See: Gedeon Borsa: “L’Activité et les marques des imprimeurs de Buda avant 1526”, in: *Le livre dans l’Europe de la renaissance. Actes du XXVIII^e Colloque internationale d’études humanistes de Tours*, sous la direction de Pierre Aquilon, Henri-Jean Martin. Paris, Promodis, 1988. 170–181.
- 19 See.: András Kubinyi: “Vallásos társulatok a késő középkori Magyarországon.” (Confraternities in Medieval Hungary) *Magyar Egyháztörténeti Vázlatok*, 10(1998), 1–2. sz. 123–134.; Same In: András Kubinyi: *Főpapok, egyházi intézmények és vallásosság a középkori Magyarországon* (High Clergy, Church Institutions and Religious Faith in Medieval Hungary). Budapest, 1999 (METEM könyvek, 22.) 341–352.; Pál Ács: “The Theory of Soul-sleeping at the Beginning of the Hungarian Reformation Movement.” In: *Centers and Peripheries in European Renaissance Culture. Essays by East-Central European Mellon Fellows.* Ed. by György Endre Szőnyi, Csaba Maczelka. Szeged, JATEPress, 2012. 95–104.; Zoltán Csepregi: “Bund, Bundschuh, Verbundenheit. Radikales Gemeinschaftsprinzip in der frühen Reformation Ungarns.” In: *Armed Memory: Agency and Peasant Revolts in Central and Southern Europe (1450–1700).* Ed. by Gabriella Erdélyi. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2016 (Refo500 Academic Studies (R5AS); 27.) 147–168.
- 20 See: *Wissenschaftsgeschichte um Wilhelm Schickard.* Hrsg. von Friedrich Seck. Tübingen, Mohr, 1981 (Contubernium, Bd. 26.) – hier especially (pp. 153–240.) Berthold Sutter: “Wissenschaft und geistige Strömungen zwischen dem Augsburger Reichensfrieden und dem Dreißigjährigen Krieg.”
- 21 Horst Dreitzel: “Von Melanchthon zu Pufendorf. Versuch über Typen und Entwicklung der philosophischen Ethik im protestantischen Deutschland zwischen Reformation und Aufklärung.” In: *Spätrenaissance-Philosophie in Deutschland 1570–1650. Entwürfe zwischen Humanismus und Konfessionalisierung, okkulten Traditionen und Schulmetaphysik.* Hrsg. von Martin Mulso. Tübingen, Max Niemeyer, 2009 (Frühe Neuzeit, Bd. 124.) 321–398.

- 22 Cf.: *Die Zeit um 1670. Eine Wende in der europäischen Geschichte und Kultur?* Hrsg. von Joseph S. Freedman. Wiesbaden, Harrassowitz, 2016 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 142.) – hier: Joseph S. Freedman: “Introduction. The Period Around 1670 – Some Question to Consider” (pp. 7–74.), Jan Schröder’s writing on the changing principles of law is also important (“Die Erneuerung der Rechtswissenschaft im späten 17. Jahrhundert” pp. 213–230.), and the Study of Detlef Döring: “Die Anfänge der Ausdifferenzierung der modernen Wissenschaftsdisziplinen an den deutschen protestantischen Universitäten 1670–1720” (pp. 135–162.) On knowing the new world and also on collecting/documenting and presenting this new knowledge at school: Elke Bujok: “Kunstkammerinventare und die Rezeption des Fremden um 1670” (pp. 75–97. this study is, to some extent, the history of how ethnography was born.
- 23 See this example: *Säkularisierung in den Wissenschaften seit der Frühen Neuzeit. Band 1.* Sandra Pott: *Medizin, Medizinethik und schöne Literatur. Studien zu Säkularisierungsvorgängen vom frühen 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert.* Berlin, New York, De Gruyter, 2002; *Säkularisierung in den Wissenschaften seit der Frühen Neuzeit. Band 2. Zwischen christlicher Apologetik und methodologischem Atheismus. Wissenschaftsprozesse im Zeitraum von 1500 bis 1800.* Hrsg. von Lutz Danneberg, Sandra Pott, Jörg Schönert, Friedrich Vollhardt. Berlin, New York, De Gruyter, 2002; *Säkularisierung in den Wissenschaften seit der Frühen Neuzeit. Band 3.* Lutz Dabbenberg: *Die Anatomie des Text-Körpers und Natur-Körpers. Das Lesen im liber naturalis und supernaturalis.* Berlin, New York, De Gruyter, 2003.
- 24 See the telling title of Ádám Dankanits’ book: *A hagyományos világ alkonya Erdélyben* (The decline of the traditional world in Transylvania), Budapest, Magvető, 1983 (Nemzet és emlékezet).
- 25 Summary: György István Tóth: *Literacy and Written Culture in Early Modern Central Europe. Budapest-New York*, CEU, 2000, later István György Tóth: “Illiterate and Latin-speaking gentlemen.” In: *The development of literate mentalities in East Central Europe.* Ed. by Anna Adamska, Marco Mostert. Turnhout, Brepols, 2004. 519–528.
- 26 See: Zoltán Csepregi: “A magyarországi evangélikusság nyelvi és etnikai viszonyai a 16–17. század fordulóján.” (The linguistic and ethnic relations within the Hungarian Lutheran community at the turn of the sixteenth and seventeenth centuries) In: *Teológia és nemzetek. Az Evangélikus Hittudományi Egyetem oktatóinak tanulmánykötete.* (Theology and Nations. Studies from the Lutheran University) Ed.: Lajos Szabó. Budapest, Luther Kiadó, 2016. 91–106.
- 27 Annamária Kónya–Péter Kónya: *Szlovák reformátusok a XVI–XVIII. században.* (Slovak Calvinists in the period between the sixteenth and the eighteenth centuries) Sárospatak, Hernád Kiadó, 2013.
- 28 Summary see István Juhász: *A reformáció az erdélyi románok között.* (Reformation among the Roumanians in Transylvania) Kolozsvár, Grafika nyomda, 1940.
- 29 For the Hungarian Kingdom see: Adorján Kulcsár: *Olvasóközönségünk 1800 táján.* (Readers in Hungary around 1800), Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda 1943; Géza Fülöp: *A magyar olvasóközönség a felvilágosodás idején és a reformkorban.* (Hungarian Readers during Enlightenment and in the Reform Period), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978 (Irodalomtörténeti könyvtár, 33.); Béla Holl: *Laus librorum. Válogatott tanulmányok.* (Studies on Book History) Selected and edited by: István Monok, Edina Zvara. Budapest, 2000 (METEM könyvek); Béla Holl: “Lo sviluppo del pensiero teologico alla luce del patrimonio librario del clero cattolico ungherese del primo periodo dell’Illuminismo.” In: *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo. rapporti Italo-Ungheresi dalla presa di Buda alla Rivoluzione Francese.* A cura di Béla Köpeczi, Péter Sárközy. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982. 211–224.
- 30 Gyula Kornis: *A magyar művelődés eszményei 1777–1848.* (The Ideals of Hungarian Education and Culture) I–II. kötet. Budapest, Egyetemi Nyomda, 1927

- 31 István György Tóth: “Schichten der Gesellschaft-Schriften der Kultur. Alphabetentum und Bücherkultur im südburgenländischen Raum im XVI. und XVII. Jahrhundert.” In: *Türkenkriege und Kleinlandschaft. 2. Sozialer und kultureller Wandel einer Region zur Zeit der Türkenkriege. Symposium im Rahmen der «Schlaininger Gespräche» vom 26-30. September 1984 auf Burg Schlaining*. Hrsg. von Rudolf Kropf. Eisenstadt, 1986. 195-216.; István György Tóth: “L’alphabétisation des paysans en Transdanubie occidentale au temps des Lumières.” In: *Début et fin des Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale, Actes du sixième colloque de Mátrafüred 20-25 octobre 1984*, publié par Ilona Kovács. Budapest–Paris, Akadémiai Kiadó, CNRS, 1987. 293–300.; István György Tóth: “La diffusione dell’alfabetizzazione nel comitato di Vas nei secoli XVII–XIX.” In: *Dalla liberazione di Buda all’Ungheria del Trianon. Ungheria e Italia tra età moderna e contemporanea. Atti del Convegno storico italo-ungherese (Pécs 23-24 aprile 1993)* a cura di Francesco Guida. Roma, 1996. 64–71.
- 32 Egyed Hermán– Béla Eberhardt : *A veszprémi egyházmegye papságának könyvkultúrája és könyvtárája a XIX. század elején.* (Book Culture and the Book Collection of the Priests in the Veszprém Diocese at the Beginning of the 19th Century), Veszprém, Egyházmegyei Könyvnyomda, 1942 (A veszprémi egyházmegye múltjából 8., From the Past of the Veszprém Diocese Press)
- 33 András Emődi: *A Nagyváradi Egyházmegye alsópapságának könyvkultúrája a korai újkor végén.* (The Book Culture of the Minor Clerics in the Nagyváradi Diocese), Budapest–Szeged–Nagyvárad, 2014 (Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez – Data for the History of the Intellectual Trends in the 16-18th Centuries, 19/4.)
- 34 Róbert Oláh: “A beregi oskolamesterek olvasmányai a 18–19. század fordulóján.” (The Readings of the School Masters in Bereg at the Turn of the 18th and 19th Centuries) In: *A tiszántúli református iskolák 18. századi könyvöröksége.* (Book Heritage of the Schools of the Reformed Church in Transtisza or Tiszántúl in the 18th Century) *Tanulmányok.* (Studies) Edited by: István Monok. Budapest–Eger, Kossuth Kiadó, EKF, 2012 (Kulturális örökség – Cultural Heritage) 151–238.
- 35 Antal Laszkalner: “A könyvolvasásról,” (On reading Books) *Egyházi folyóirat*, kiad. Mátyás Kovács, 2-dik füzet, Pest, Beimel József, 1832, 49–108.
- 36 Antal Laszkalner: *A könyvolvasásról,* (On reading Books) *Második, néhány tárgyfejtető érdekes jegyzésekkel s egy új szerkezetű toldalékkal bővített kiadás,* (Second revised edition with some interesting comments and new supplement), Veszprém, Ramasetter Károly, 1848.
- 37 Menyhért Palágyi: *Az ismerettan alapvetése.* (Basics of Epistemology) Budapest, Atheneum, 1904. 28–30. (Learning to read, syllabification, reading aloud, reading to oneself, and the correlation between knowing and abstract knowledge); See.: Tamás Demeter: “A kommunikáció iránti érdeklődés megélénkülése a századelőn.” (A Growing Interest for Communication at the Beginning of the Century) In: “Szerep és közeg. Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében.” (A Role and the Medium, Mediality in the Hungarian cultural history of the 20th Century) Ed. by. Szabolcs Oláh, Attila, Simon, Péter Szirák, Budapest, Ráció, 2006 (Ráció – Tudomány – Ratio and Science, 9) 207–222. (especially: 208–212.); Demeter Tamás: *A szociológizáló hagyomány, A magyar filozófia főárama a XX. században.* (Sociological Tradition, The Main Trend in Hungarian Philosophy in the 20th Century) Budapest, Századvég, 2011, On Palágyi pp. 44–56., especially pp. 48–49.: Palágyi’s references to Humboldt, Herder or Hegel in connection with reading, writing and the mechanisms of thinking; Béla Lóránt Kovács: “Képzlet és ihlet. Palágyi Menyhért a filozófia és az irodalom medialitásáról.” (Imagination and Inspiration. Menyhért Palágyi on the mediality of Philosophy and Literature) In: *Az olvasás rejtékútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban.* (Secret pathways of Reading. Genres, cultural remembrance and mediality in the 20th century Hungarian literature) edited by Tibor Bónus, Zoltán Kulcsár-Szabó,

- Attila Simon, Budapest, *Ráció*, 2007 (*Ráció – Tudomány -- Ratio and Science*, 12), 51–71. (itt: 55–57.); Katalin Neumer: “Magyar filozófia, osztrák filozófia, I. rész” (Hungarian philosophy, Austrian philosophy), *BUKSZ (Budapesti könyvszemle)*, 25(2013), Nr. 4., 314–328. (especially: 323–324.)
- 38 Palágyi: *Az ismerettan ...* (Epistemology), 1904, 30.
- 39 “Miután az Akadémia 1830-ban ténylegesen megkezdte működését, egyik első lépésként bizottságot alapított, amely 1831. május 16-i ülésén a magyar színpadi repertoár és a magyar nyelv gazdagítása érdekében 71 lefordítandó színdarabot sorolt fel. Ebből huszonkettő Shakespeare darab volt.” (When the Academy started its operation in 1830, one of its first measures was to set up a committee, which listed 71 plays at their session on May 16th, 1831 to improve the Hungarian theatrical repertoire and Hungarian language. 22 out of these 71 were plays written by Shakespeare.) See Antal Babus: “Vörösmarty, Shakespeare magyar fordítója.” In: *180 éves a Szózat. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ Vörösmarty-kiállítása. 2016. november 3-tól 2017. március 15-ig*. Ed. by.: Antal Babus. Budapest, MTA KIK, 2016. 25. It is worth noting that Vörösmarty translated Shakespeare from German. See.: *A Magyar Tudományos Társaság évkönyvei. Első kötet.* (Yearbooks of the Hungarian Scholarly Society, Volume One), Pest, Trattner-Károlyi, 1831. 73.
- 40 To avoid any misunderstandings let me stress here that there is nothing wrong with developing theories. What I have problems with is people who justify their laziness by acquainting themselves only with theories and not history and pretend to be “modern” by citing the titles of contemporary theoretical books (memory history, lieu de mémoires, etc.).

SCHOLARLY TRANSLATORS AND COMMITTED DISPUTANTS: THE FIRST CENTURY OF THE HUNGARIAN BIBLE

EDINA ZVARA
University of Szeged

zedina@hung.u-szeged.hu

The importance of the early translations, copied or printed, derived from a parallel process that fostered the development of a standard version of the Hungarian language and the norms of literary Hungarian. In Hungary Benedek Komjáti, Gábor Pesti and János Sylvester fulfilled the Erasmus program of translating and distributing the Hungarian translations of the Holy Scriptures. They knew that to achieve this they had to find the appropriate linguistic form. Therefore, they wrote also pieces in different genres and did prepare Bible translations only. Due to the changes brought about by Reformation people needed new books in the vernacular in all areas of life, for example school books, catechisms, church constitution (Kirchenordnung) and of course the Bible. In the century of the Reformation, the Hungarian Protestant ministers who knew languages followed Erasmus' example and felt their duty to translate the Holy Scriptures into Hungarian. At the end of the century the first complete Bible in Hungarian was published in Vizsoly in 1590, which was prepared by a circle of scholars. The first complete Catholic Bible translation was published in 1626 in Vienna thanks partly to György Káldi and partly to Péter Pázmány.

Keywords: Bible, Hungarian, Translation, Book History, Reading, Manuscript, Erasmus, János Sylvester, Protestantism

During medieval times in Hungary those who wanted to learn to read and write did so in Latin. Reading and writing were separated from Latin in the 15th century. Until then there had been no need for a Bible written in the vernacular.¹ A small part of society knew the entire Holy Scriptures or at least parts of the Bible from oral tradition. A translation recorded in writing became more important than oral translation only when a new need on the part of the readers emerged for the vernacular. The importance of the early translations, copied or printed, derived from a parallel process that fostered the development of a standard version of the Hungarian language and the norms of literary Hungarian.

Vernacular languages spread and became more dominant than Latin everywhere, even in the Hungarian and the Polish Kingdoms where Latin served as the official language in public affairs until the 19th century. This was due to sev-

eral reasons. As urbanization was spreading, the vernacular became the language in which daily economic and legal affairs were recorded as the need emerged. Later it became a tool to strengthen one's daily religious practice. Both secular and religious officials keen on keeping their power became interested in enriching the vernacular and forming a standard language that was a tool to keep together the community culturally and society as a whole. Its value, however, was ambiguous for the church since the emergence of the vernacular acted against the universality of the church. Secular power, on the other hand, gave it constant support: this, alongside the feudal vassal power structure, became an organizational force in society, which also counterbalanced and diminished the influence of the church.

The Humanists' interest in linguistics and philology, which constituted the core of Humanism, raised the question: was mother tongue capable of expressing the contents of the Bible? To create the vocabulary and the terminology of Biblical philology in the vernacular posed a serious challenge to Humanist scholars in a period when questions were raised concerning the *confessio* and the established canons of the church expressing thus a critique of the church itself. New thoughts about religion left their marks also on the translations of the Holy Scriptures. The Roman Catholic Church confronted this problem on the scientific plane, in its church organization as well as politically. The long Council of Trent announced principles based on which no Bible in the vernacular could have been prepared unless politics made it necessary. In the Hungarian Kingdom, for example, if Rome did not want the faithful Catholics to read the Bible translations made by the Protestants they were forced to approve the publication of the Catholic version of the Holy Scriptures, which had already, been prepared. On the other hand, no Protestants lived within the territory formerly known as Croatian Kingdom that then was a part of the Hungarian Kingdom. Therefore, the Croatian translation prepared by Bartol Kasić SJ. the same time as was the Hungarian one could only come out in 2000 as curiosity in philology and not when it was written.

The Bible in Hungarian in the Manuscripts Period

The history of translations of the Bible started in the 15th century when the literature in the vernacular emerged in the monasteries or convents and when the religious orders committed themselves to perform internal reforms. Behind all this was a special spiritual movement called *devotio moderna*. The majority of the codices (42 in all) in Hungarian are from the period between 1470 and 1530, a significant part of these are re-translations. Based on the known copies we can assume that there were two or three hundred codices in Hungarian that no longer exist.² Their importance derived from the effort made by the translators to create

a literary language in Hungarian, which allowed those who did not know Latin to read and write in the vernacular.³

Most of these relics are heterogeneous concerning their contents. As far as their genres are concerned, biblical readings figure high on the list. No full Hungarian translation is known from this period, only translated excerpts. The Husite Bible⁴ of doubtful origin written in the first third of the 15th century contained bigger sections of the Bible and was our first Bible translation. The text survived in three codices (*Apor Codex, the Codex of Munich, as well as the Vienna Codex*). A partial translation of the Bible was the *Jordánszky Codex* (1516–1519) which included some of the books of the Old Testament and almost the whole New Testament.⁵ András Nyújtódi, a Franciscan friar from Transylvania translated the Book of Judith to his sister Judit who was a Clarissa. The words were preserved in the *Codex of Székelyudvarhely* (1526).⁵ Nyújtódi was the first translator of the Bible who named himself.

This blooming period of writing codices in Hungarian ended in the 1530s. The codices were scattered and a part of them were destroyed. Many became forgotten for centuries but the words of a few of them became a source for the Bible translators of the 16th century.⁶

The Bible translations of the Hungarian followers of Erasmus

Erasmus undoubtedly had a profound influence on the Humanism in Hungary of the 16th century and its followers.⁷ In Hungary Benedek Komjáti, Gábor Pesti and János Sylvester fulfilled the Erasmus program of translating and distributing the Hungarian translations of the Holy Scriptures. They knew that to achieve this they had to find the appropriate linguistic form. Therefore, they wrote also pieces in different genres and did prepare Bible translations only. Their literary oeuvre, which fostered the development of a standard version of the Hungarian in the 16th century, had a decisive influence on the formation of Literary Hungarian language.

This effort fit well into the contemporary intellectual movements since the vernacular became the expression of national identity everywhere in Europe.⁸ The books written by the second generation of Hungarian Erasmus followers were the outcome of their program and this is where they differed from the authors of the Hungarian monasteries or convents.⁹ Komjáti, Pesti and Sylvester intended to create the literary Hungarian language developed based on Humanist principles. To be able to do this, first they had to study the language itself so that they could make it suitable grammatically and rhetorically for the translation of the Holy Scriptures¹⁰. This way they could fulfill the noble project to render the “ornate” text in a vernacular but “ornate” language.¹¹ When doing the translations,

the scientific study of the Bible carried out by their intellectual father figure, Erasmus was an immense help for them¹² although they also used the Vulgata.

The first steps to develop the Hungarian *lingua vulgaris* was taken by Benedek Komjáti (died after 1533)¹³ when he translated the Epistles of Saint Paul into Hungarian. This book was published outside of the Hungarian Kingdom in Cracow in 1533¹⁴. It is a significant book in book history and in the history of printing since this is the very first book printed exclusively in Hungarian. This book has a symbolic relevance in Hungarian cultural history since it was the beginning of Hungarian literature of a higher rhetoric quality that was aimed at broader strata of Hungarian society.¹⁵

Gábor Pesti (born around 1510 and died after 1546) was in a good relationship with the professors of the University of Vienna who were the disciples of Erasmus and who opposed Luther. Three books are known by Gábor Pesti. They are the perfect embodiment of his linguistic and literary program and prove him a deserving Erasmus disciple. His *Aesope's Fables* came out in Vienna in 1536¹⁶, his dictionary of six languages was published also in Vienna in 1538.¹⁷ His major objective was to translate the Holy Scriptures into Hungarian.¹⁸ His Four Testaments came out in Vienna also in 1536. In his preface written in Latin, he referred to Erasmus and quoted him when he was talking about the importance of the Bible translations in the vernacular and about the program for everyone to read the Bible.

János Sylvester (born around 1504 – died after 1552): Beside his Bible translation, he is also known for several other books. He considered his *Hungarian Grammar* (Sárvár-Újsziget, 1539) as a preliminary study for the great mission he had. His translation of the *New Testament* (Sárvár-Újsziget, 1541)¹⁹ is one of the most important works of the Hungarian Erasmists and a milestone in Hungarian intellectual history. This is the first complete New Testament in Hungarian and the first print in Hungarian published in Hungary.

Sylvester, the disciple of the Erasmist Leonard Cox wanted to translate the original words of the Bible into Hungarian in the most precise way keeping in mind the Bible critical principles of Erasmus. He did this because, as he wrote in his preface, most of the Hungarians did not speak any other languages. He was following in the footsteps of the Humanist from the Low Countries when he applied the *ad fontes* principle in his work: he had all the necessary skills to do this. He knew grammar, he was well versed in all the sacred languages and he connected this knowledge with a programme to foster his mother tongue. At the end of this work, Sylvester realized that it was possible to write poems in Antiques metres in Hungarian. His best distich, which comes right at the beginning of his New Testament, is, in fact, a brief summary of the teachings of Erasmus.

When translating the Bible, Sylvester had the books of Erasmus, the Vulgata at his disposition. His monographer believes Sylvester knew Martin Luther's Ger-

man New Testament translation as well.²⁰ This latter is important especially because, like Komjáti or Pesti or their intellectual mentor, Erasmus, he never joined Reformation and stayed a Catholic all through his life. For Komjáti or Pesti the idea to embrace Protestantism never occurred. As for János Sylvester, especially Protestant church historians and literary historians wondered about the possibility of Sylvester being Protestant due to several factors: he studied in Wittenberg where his mentor was Philipp Melanchthon (1497–1560) as was customary for Hungarian students then. Sylvester called Melanchthon “praeceptor noster”²¹ in his grammar. The fact that in one of his letters Sylvester called the pope “sanctissimus Pater”²² refers to his being a Catholic. If he had been a committed follower of the Reformation, he would never have written something like that. His being Catholic is even more reinforced by what the publisher emphasized in the preface to the second edition (Vienna, 1574) of his New Testament that it was going to “strengthen the orthodox faith”, which meant Catholicism in contemporary terminology.²³

Hungarian philologists studied Sylvester’s books many times, the examples he gave in his grammar and the sources of his Bible translations. In his grammar, one can state that he used Erasmus’ books²⁴ while in his Bible translations one is not so sure. A new philological study of his New Testament may yield new results. Let me draw your attention to the translation of Matthew III, section 2.²⁵ When reading the contemporary translations (e.g. by Sebastian Münster, Jacques Lefèvre d’Étaples, Pierre Robert Olivétan) one cannot help but notice that Sylvester used the New Testament translated not by Erasmus²⁶ but by Martin Luther.²⁷ He did not write “convert” but “Consider yourself and better your life because the Lord’s kingdom is coming”.²⁸ Conversion should not just happen in deeds but also in the head and in thoughts.

As a summary, we can say that we cannot consider János Sylvester a Protestant but the influence of Reformation is the strongest in his oeuvre.²⁹ This is not surprising since he lived in times of transition when several of the Humanist scholars were torn by “spiritual and intellectual inner fights.”³⁰

Hungarian Bible Translations in the spirit of Protestantism

Due to the changes brought about by Reformation people needed new books in the vernacular in all areas of life, for example school books, catechisms, church constitution (Kirchenordnung) and of course the Bible. In the century of the Reformation, the Hungarian Protestant ministers who knew languages followed Erasmus’ example and felt their duty to translate the Holy Scriptures into Hungarian. The influence made by Erasmus, the outstanding Humanist on the early Hungarian Bible translations is clear, as many studies have pointed out. This influence

is also reflected in the prefaces to these published translations. These prefaces can all be read in one book.³¹ Three characteristics can be traced in them: the philological erudition of the translators, their interest in their own mother tongue from the point of view of the philosophy of language and grammar and a thorough knowledge of early Protestant teachings.³²

Among the Protestants, István Bencédi Székely (born after 1500 – died after 1563) made the first attempt to translate the psalms in prose (published in Cracow, 1548).³³ In the first part he used the original Hebrew as well as Latin and medieval Hungarian translations. However, the second part proves his knowledge of the Hebrew language, which he must have learnt during his studies in Cracow.³⁴ When translating the second part of the psalms, he used the commentaries of the most renowned rabbis. From his preface, we know that he planned to translate the whole Bible.³⁵ He never did.

In Kolozsvár, a town in Transylvania (Cluj-Napoca, Klausenburg, today is in Romania), an important printing house operated at the middle of the 16th century. Gáspár Heltai (1510–1574) was the director of the operation as well as the intellectual leader of his circle. They aimed at translating the whole Bible into Hungarian. Although they did not manage to complete the full scope of this work, due to their work, between 1551 and 1565 seven books were published.³⁶ In their scholarly circle, the distribution of the work was done according to the language skills and the discipline areas of their members. Heltai himself wrote about this in one of his prefaces.³⁷ The translators justified their work by stating the following: “We need the Bible in Hungarian because there are very few among the Hungarians who know Latin sufficiently to understand the Bible just literally.”³⁸

Within the Hungarian Kingdom, in Debrecen two Protestant ministers made Bible translations. One of them was Péter Melius Juhász (1532–1572), the famous preacher. He prepared several translations of which only two survived.³⁹ Melius Juhász joined those who considered it their duty to translate the entire Bible because few people understood Latin and because it was God’s will for a minister to preach to his community in their mother tongue.⁴⁰ He named his sources: the original Hebrew texts, Franciscus Vatablus, Sebastian Münster, and a Bible translation prepared by Jean Calvin and his colleagues that was published in Geneva in 1535.⁴¹ Melius Juhász also used Erasmus’ Latin translation and he even referred to it in his book of sermon.

The other Bible translator from Debrecen was Tamás Félegyházi (born around 1540–1586) who translated the New Testament⁴² into Hungarian (1586). After his death, his work was completed by his colleague, Minister György Gönczi.

Finally, at the end of the century the first complete Bible in Hungarian was published in Vizsoly in 1590,⁴³ which was prepared by a circle of scholars similarly to the ones that came out in Kolozsvár. The publication of the great book

was belated sine by the time it was printed the Holy Scriptures had been out in German, Italian, Catalan, Czech, Polish and English language.⁴⁴

Gáspár Károlyi (1529–1591), minister of the Reformed Church in Gönc, organized the translation and the printing.⁴⁵ In his preface written to the Bible, he argued for the regular use and reading of the vernacular Holy Scriptures and spoke also about reading them at home. He criticized the Catholics who banned all these. He also found faults with the “old Bible”, the Vulgata and enumerated its mistakes. Károlyi also wrote about the methods and the sources they used during the translation. He named Franciscus Vatablus, Sebastian Münster, Santes Pagninus és Immanule Tremellius as sources.

Catholic Bible Translations

The first complete Catholic Bible translation was published quite late in 1626 in Vienna thanks partly to the Jesuit priest, György Káldi (1573–1634) who made the translation and partly to the most influential Hungarian theologian, Péter Pázmány (1570–1637), Archbishop of Esztergom (who was also a Jesuit before becoming a high clergy). Both remarks need to be justified. It is unclear whether Káldi used the manuscript translation of his confratello István Szántó Arator (1541–1612) for his translation. Szántó Arator’s rendition had never been published and the manuscript disappeared.⁴⁶

The Roman Inquisition allowed the publication and reading of the Catholic Bible translations to different degrees and for varying reasons. Their experts thought that prohibiting this in areas where the population was of mixed faith had no sense.⁴⁷ Despite all this, the translation of the Croatian Bartol Kašić (1575–1650) was not allowed to be published⁴⁸ while the Hungarian Péter Pázmány managed to publish a Catholic Bible translation.

György Káldi wrote a treatise for his Bible translation instead of a preface. Beyond issues of theology, church history and dogma, he argued that the Roman Catholic Church did not prohibit the translation of the Holy Scriptures into the vernacular. He also mentioned that it was not always advisable to read the Bible in the vernacular since the lack of learning and ignorance could mislead the believer. He also attacked the protestant Bible translations especially the Károlyi Bible, pointing out its weaknesses. Káldi claimed that the Protestant Bible translators made up a new Bible. He stated that Károlyi’s criticism of the Catholics for the Latin Bible was ungrounded and made a stand for the authority and authenticity of the Vulgata based on the dogmas accepted at the Council of Trent. The Bible translations were needed, Káldi argued, because Catholics who wanted to read the Bible in their mother tongue should not read the distorted translation made

by the Protestants. The Káldi-Bible was, in fact, a kind of a reply Pázmány and his followers gave to the Protestant Reformation in the spirit of Catholic renewal.

The importance and the need of reading in someone's mother tongue and the program for everyone to read the Bible was not, as we could see, "invented" by the Protestant Reformation. They had more ancient roots in trends for Catholic renewal (mendicant orders, movements labelled as heretical, *devotio moderna*) and in part Christian Humanism (Erasmus). Since the Central European region has always been influenced by German culture,⁴⁹ the phenomenon that the Lutheran reformation and the ideas of Humanism affected this region at the same time can be considered natural. Among the Hungarian Bible translators there were several who followed Erasmus' ideas or who studied in Wittenberg, where the vernacular program of the scholars in Wittenberg, especially Melanchton, had a profound influence on them. As a parallel in Central Europe we can point out János Sylvester (1504–1551) discussed above, the Finnish Mikael Agricola⁵⁰ (1510 circa –1557) or the Slovenian Primož Trubar (1508–1586).⁵¹ Both Sylvester and Agricola studied in Wittenberg and both were influenced by the *Praeceptor Germaniae*. After returning home, Sylvester prepared his Hungarian grammar in 1539 and then completed the first Hungarian New Testament in 1541. Agricola made a book of alphabet before he made his Finnish Bible translation in 1548. Trubar got to know Erasmus' teachings as an adult and was profoundly influenced by the vernacular programme of the scholars in Wittenberg. Most of his books (book of alphabet, catechism and Bible translations) were written in his mother tongue. He published the New Testament first in several parts and then the complete version came out (1557, 1560, 1577, and 1580).

One can also cite examples from the following generation:⁵² The Hungarian Gáspár Károlyi (1529–1591) wrote the first review in Hungarian of the Wittenberg historiography in 1563 and then with his colleagues made the first Hungarian complete Bible translation in 1590. His contemporary, Johannes Bretke (1536–1602)⁵³ prepared the first Bible translation in Lithuanian (although his translation remained unpublished) and wrote history books.

The "everyone reads the Bible" program was handed down in the 16th century Hungary⁵⁴ from generation to generation and from one intellectual trend to the other as was explained by almost all translators in their prefaces to their Bible translations. The champions of the Reformation in Hungary did a lot to achieve this, but the realization came only in later periods.⁵⁵

Notes

- 1 Edit Madas, “Középkori bibliafordításainkról (On our Bible translations from Medieval Times),” *Iskolakultúra* 8/1 (1998): 48–54.
- 2 Further on this see: Edit Madas, “Codex Literature in Hungarian, (1440–1530),” in *Potentates and Corvinas: Anniversary Exhibition of the National Széchényi Library*, ed. Orsolya Karsay (Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 2002), 163–169. Edit Madas, “Les ordres mendiants en Hongrie et la littérature médiévale en langue véronaculaire (XIIIe–XVe siècle),” in *Entre stabilité et itinérance: Livre et culture des ordres mendiants*, ed. Nicole Bériou, Martin Morard, Donatella Nebbiai (Turnhout: Brepols, 2014), 367–374. Sándor Lázs, *Apácaműveltség Magyarországon a XV–XVI. század fordulóján: Az anyanyelvű irodalom kezdetei (The Education of Nuns in Hungary at the Turn of the 15th and 16th Centuries: The Beginnings of Literature in Hungarian)* (Budapest: Balassi, 2016), 190–199. “Látjátok feleim...”: *Magyar nyelvemlékek a kezdetektől a 16. század elejéig: Az Országos Széchényi Könyvtár kiállítása 2009. október 29 – 2010. február 28. (Hungarian linguistic relics from the beginning until the 16th century, an exhibition of the Hungarian National Széchényi Library)*, ed. Edit Madas (Budapest: OSZK, 2009).
- 3 Edit Madas, *Codex Literature in Hungarian ...*, 163–169. (hier: 165.)
- 4 Scholars defending the Hussite theory this translation was made by Hussite priests for Hungarian followers of Hussitism in Hungary. This question has remained unsolved. Cf. Balázs Kertész, “Bécsi Kódex (Vienna Codex),” in “Látjátok feleim ...”, 256–257. Balázs Kertész, “Der Münchener Kodex: ein ungarisches Sprachdenkmal aus dem 15. Jahrhundert,” *Danubiana Carpathica* 2 (2008): 19–30, 310–318. György Galamb, “A Huszita biblia és a ferencesek: Megjegyzések az első magyar bibliafordítás kérdéséhez (The Hussite Bible and the Franciscans: Comments to the first Hungarian Bible translations),” *Egyháztörténeti Szemle* 10/2 (2009), 3–12.
- 4 ⁵ Pál Ács, Jordánszky-kódex, in “Látjátok feleim...”, 264–265.
- 5 ⁶ Judit Lauf, Székelyudvarhelyi kódex, in “Látjátok feleim...”, 270–271.
- 6 ⁷ Cf. Ildikó Hubert, “Pesti Gábor négy evangéliumfordítása (Four translations by Gábor Pesti),” in Gábor Pesti Mízsér, *Új Testamentum magyar nyelven (The New Testament in Hungarian Bécs, 1536)*, facs. ed. (Budapest: MTA ITI, OSZK, 2002).
- 7 ⁸ Pál Ács, “Erasmus and the Hungarian intellectuals of the sixteenth-century,” in *In search of the republic of letters: intellectual relations between Hungary and the Netherlands 1500–1800*, ed. Arnoud Visser (Wassenaar: Study Centre on the Republic of Letters in the Early Modern Period, NIAS, 1999), 21–27. Pál Ács, “Bibles and Books: Bohemia and Hungary,” in *A Companion to the Reformation in Central Europe*, ed. Howard Louthan and Graeme Murdock (Leiden–Boston: Brill Publishers, 2015), 400–411. Ágnes Ritoók-Szalay, *Erasmus und die ungarischen Intellektuellen des 16. Jahrhunderts.* – In: Buck, August (Hg.): *Erasmus und Europa.* Wiesbaden: Harrassowitz, 1988 (= Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 7). S. 111–128. István Bartók, “Erasmus hatása (Erasmus’ Influence),” in *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon, Vol. 2.*, ed. Péter Kőszeghy (Budapest: Balassi, 2004), 348–352. István Monok, “The Distribution of Works by Erasmus in the Carpathian Basin during the Sixteenth and Seventeenth Centuries: (Summary of Statistical Spread),” in *Republic of Letters, Humanism, Humanities: Selected papers of the workshop held at the Collegium Budapest in cooperation with NIAS between November 25 and 28, 1999*, ed. Marcell Sebők (Budapest: Collegium Budapest Institute for Advanced Study, 2005), 35–43.
- 8 István Bartók, *Erasmus hatása (Erasmus’ influence)...*, 350.
- 9 Pál Ács, *Erasmus and the Hungarian intellectuals...*, 24.

- 10 Same.
- 11 Pál Ács, “A magyar irodalmi nyelv két elmélete: az erasmista és a Balassi-követő (Two Theories of the Hungarian Literary Language: The Erasmus theory and the one following Balassi),” in Pál Ács, “*Az idő ósága*: Történetiség és történetiszemlélet a régi magyar irodalomban (“The oldness of time” – Historicism and vision of history in old Hungarian literature)” (Budapest: Osiris, 2001), 19.
- 12 Erasmus Roterodamus, *Novum instrumentum* (Basel, Frobenius, 1516); his commentaries of his Bible: *Annotationes* (Basel, 1519); also to be noted his paraphrases written to the Pauline letters, *Paraphrases in omnes epistolas Pauli* (Basel, 1521).
- 13 Pál Ács, “The Reception of Erasmianism in Hungary and the Context of Erasmian Program: The “Cultural Patriotism” of Benedek Komjáti,” in *Whose Love of Which Country?: Composite States: National Histories and Patriotic Discourses in Early Modern East Central Europe*, ed. by Balázs Trencsényi and Márton Zászkaliczky (Leiden: Brill, 2010), 77.
- 14 Transl. Benedek Komjáti, *Epistolae Pauli lingua hungarica donatae: Az Szent Pál levelei magyar nyelven (The Pauline Epistles in Hungarian language)* (Krakkó, Hieronymus Vietor, 1533.) New edition: ed. and transcribed, annotated and prefaced by András Mezey, glossary and linguistic preface by Katalin Pelczéder, Béla Kocán, the Latin preface and epilogue was translated by István Dávid Lázár (Budapest: Idea Fontana Kft., Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, 2013).
- 15 Pál Ács, *The Reception of Erasmianism ...*, 75.
- 16 Transl. Gábor Pesti, *Aesopi Phrygis fabulae Gabriele Pannonio Pesthino interprete: Esopus fabulaji, mellijeket mastan wijionnan magijar nijelwre forditot Pesthij Gabriel* (Bécs, Singrenius, 1536).
- 17 Gábor Pesti, *Nomenclatura sex linguarum, Latinae, Italicae, Gallicae, Bohemicae, Hungaricae et Germanicae* (Wienn, Hans Singriener, 1538).
- 18 Transl. Gábor Pesti, *Novum Testamentum seu quattuor Evangeliorum volumina lingua Hungarica donata, Gabriele Pannonio Pesthino interprete* (Viennae Pannoniae, Joannes Singrenius, 1536).
- 19 Transl. János Sylvester, *Új Testamentum magyar nyelven, melyet az görög és diák nyelvből újonnan fordítánk az magyar népnek keresztyén hűtben való ípülsire (The New Testament newly Translated from Greek and Latin for the benefit of the Hungarian people in their Christian faith* (Sárvár-Újsziget, Benedek Abádi, 1541).
- 20 János Balázs, *Sylvester János és kora (János Sylvester and his Age)* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1958), 258.
- 21 János Sylvester, *Grammatica Hungarolatina, in usum puerorum recens scripta Ioanne Pannonio Sylvestro Pannonio autore* (Sárvár-Újsziget, 1539), Dij verso: “Philippus Melanchthon praceptor noster scribens in Grammatica sua Graeca de Graeci sermonis articulis...”. It was his praceptor who recommende sylvester to his future patron, Tamás Nádasdy, János Balázs, *Sylvester János és kora (János Sylvester and his Age)*, 158. Philipp Melanchthon’s letter to Tamás Nádasdy, Octobre 1537.
- 22 “János Sylvester’s letter to Ferenc Nádasdy, 29 May 1541,” *Irodalomtörténeti Közlemények* 3/1 (1893): 94–95.
- 23 István Bartók, “...a széthúzások pusztító viharában...”: Adalékok Sylvester János Újszövetség-fordításának bécsi kiadásához (“...in the destructive storm of disagreements...”: Remarks to the Viennese edition of János Sylvester’ New Testament),” in *In via eruditionis: Tanulmányok a 70 éves Imre Mihály tiszteletére (Studies in Honor of the 70th Birthday of Mihály Imre)*, ed. István Bitskey, István Fazakas, Tamás Gergely, Katalin Luffy, Orsolya Száraz (Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2016), 102.

- 24 István Bartók, *Ioannes Sylvester, Grammatica Hungarolatina* (Budapest: Akadémiai, Argumentum, 2006). István Bartók, “‘Nem egyéb, magyar poézis’: Sylvester János nyelv- és irodalomszemlélete európai és magyar összefüggésekben (‘Nothing else but Hungarian poetry’: János Sylvester’s views on language and literature: in the European and Hungarian context)” (Budapest: Universitas, 2007).
- 25 István Monok drew my attention to this locus.
- 26 Erasmus Roterodamus, *Novum instrumentum* (Basel, Johannes Frobenius, 1516), fol. 5.: “Poniteat vos. Appropinquavit enim regnum coelorum.”
- 27 Transl. Martin Luther, *Das Neue Testament Deutzsch* (Wittenberg, Melchior Lotther, 1522), fol. II. verso: “Bessert euch, das hymel reyeh ist nach erbey komen.” Churchhistorian of the Hungarian Lutheran Church, Zoltán Csepregi believes that Sylvester gave Lutheran interpretations at several key points in the New Testament.
- 28 János Sylvester, *Új Testamentum magyar nyelven ...*, fol. 5. verso. The other translator, Gábor Pesti followed Erasmus: “Keep penitence.”
- 29 In Protestant historiography there is a long traditon to call Sylvester Lutheran. In the REF500 anniversary year many articles were published on this. The most typical title was the one written by Pál Főnyad where he writes of the New Testament editon of János Sylvester as the first Hungarian Luther Bible. Cf. *Bécsi Napló* 38/3 (2017): 9.
- 30 In a somewhat different context see István Monok’s “The Occurence of Luther and Melancthon’s books in booklists from the early moern periods,” In: *Művészet és mesterség: Tisztelgő kötet R. Várkonyi Ágnes emlékére (Art and Profession: A Book in Honor of R. Ágnes Várkonyi)*, ed. Ildikó Horn and others (Budapest: L’Harmattan, 2016), 131.
- 31 *Humanistes du Bassin des Carpates 1.: Traducteurs et éditeurs de la Bible*, ed. István Monok et Edina Zvara avec la collaboration de Eva Márza (Turnhou: Brepols, 2007).
- 32 István Monok, “A humanizmus jellegzetességei a Magyar Királyságban és Erdélyben (The Characteristics of Humanism in the Hungarian Kingdom and Transylvania),” in *Stephanus nos-ter: Tanulmányok Bartók István 60. születésnapjára: Studies for the 60th Birthday of István Bartók*, ed. József Jankovics, Emőke Rita Szilágyi and Márton Zászkaliczky (Budapest: Reciti Kiadó, 2015), 96.
- 33 Transl. István Székely, *Soltar könü Szekely Estuantul magyar nielre fordittatott (Psalteria translated by István Székely into Hungarian language)* (Kraków: Lazarz Andryslowic, 1548).
- 34 Róbert Dán, “Benczédi Székely István Zsoltároskönyvének forrásaihoz,” *Filológiai Közöny* 13/1–2 (1967): 155.
- 35 *Humanistes du Bassin des Carpates...*, 78.
- 36 Same, 116–173.
- 37 Same, 124–125.
- 38 Transl. István Gyulai, *A Bibliának első része, azaz Mózesnek öt könyve, mely magyar nyelvre fordittatott a régi és igaz szent könyvekből* (Kolozsvár, Heltai, 1551), c^v.
- 39 Transl. Melius Juhász Péter, *Az két Sámuel könyveinek és az két Királyi könyveknek az zsidó nyelvnek igazságából és az igaz és bölcs magyarázók fordításából igazán való fordítása magyar nyelvre* (Debrecen, 1565). *A szent Jób könyvének a zsidó nyelvből és a bölcs magyarázók fordításából igazán való fordítása magyar nyelvre* (Várad, 1565).
- 40 *Humanistes du Bassin des Carpates ...*, 88.
- 41 Same, 89–90.
- 42 Transl. Tamás Félegyházi, *Az mi uronk Jézus Krisztusnak Újtestamentoma (The New Testament of our Lord Jesus Christ)* (Debrecen, 1586).
- 43 Transl. Gáspár Károlyi and others, *Szent Biblia, azaz Istennek Ó- és Újtestamentumának prófé-ták és apostolok által megíratott szent könyvei: Magyar nyelvre fordittatott egészlen és újonnan az Istennek Magyarországban való anyaszentegyházának épülésére. (The Holy Bible, that is the*

- Books of the Old and New Testaments Written by Apostles and Prophets, a complete and new translation, for the benefit of the church in Hungary of our Lord*) (Vízoly, Mantskovits Bálint, 1590).
- 44 Paul Heinz Vogel, *Europäische Bibeldrucke des 15. und 16. Jahrhunderts in den Volkssprachen: Ein Beitrag zur Bibliographie des Bibeldrucks* (Bade-Baden: Heitz, 1962). *Le temps des Réformes et la Bible*, dir. Guy Bedouelle, Bernard Roussel (Paris: Beauchesne, 1989). Max Engammaré, “Un siècle de publication de la Bible en Europe: la langue des éditions des Textes sacrés (1455–1555),” *Histoire et Civilisation du Livre* 4 (2008), 47–91.
- 45 Gáspár Károlyi, *the Preacher of Gönc: Selection from the Writings and Documents of Gáspár Károlyi*, ed. Szabó András (Budapest: Magvető 1984). András Szabó, *A rejtőzködő bibliafordító (The Bible Translator in Hiding)* (Budapest: Kálvin, 2012).
- 46 From the numerous articles on this see: Antal Molnár, “Le traduzioni cattoliche della Bibbia in lingua croata ed ungherese e l’Inquisizione Romana,” in *L’eredità classica in Italia e in Ungheria dal Rinascimento al Neoclassicismo*, a cura di Péter Sárközy, Vanessa Martore (Budapest: Universitas, 2004), 155–168. *A Káldi-biblia kéziratok töredékei (The Fragments of the Manuscripts of the Káldi Bible)*, introductory study written by Péter Erdő (Budapest: Pytheas, 2015).
- 47 Antal Molnár, *Le traduzioni cattoliche della Bibbia...*, 159.
- 48 István Monok’s review, “Biblia Slavica. Serie IV: Südslavische Bibeln. Band 2,1. Kroatische Bibel des Bartol Kašić. Band 2,2. Kommentare, Wörterverzeichnis. Biblia Sacra. Versio Illyrica selecta, seu declaratio Vulgatae editionis Latinae, Bartholomaei Cassij Curictensis e Societate Jesu Professi, ac Sacerdotis teologi. Ex mandato Sacrae Congregationis de Propaganda Fide. Anno 1625,” *Histoire et Civilisation du Livre* (2005): 359–360.
- 49 István Monok, “Similarities and differences in the book history of Central Europe in the early modern period: aspects and examples,” *Hungarian Studies* 30/2 (2016): 140.
- 50 Viljo Tarkkiainen, *Mikael Agricola* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1958).
- 51 *Primus Truber 1508–1586: Der slowenische Reformator und Württemberg*, Hg. Sönke Lorenz, Anton Schindling, Wilfried Setzler (Suttgart, W. Kohlhammer Verlag, 2011).
- 52 István Monok, *Similarities and differences...*, 141.
- 53 *Lietuviškai Biblijai – 400 metų. Biblijos vertėjas Jonas Bretkūnas: Tarptautinės parodos katalogas = 400 Jahre litauische Bibel: Bibelübersetzer Johannes Bretke: Katalogs der internationalen Ausstellung*, sudarytojos/zusammengest. Ona Aleknavičienė, Jolanta Zabarskaitė (Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2002).
- 54 Katalin Péter, “A bibliaolvasás mindenkinek szóló programja Magyarországon a 16. században (The overall program of everyone reading the Bible),” in Katalin Péter, *Papok és nemesek: Magyar művelődéstörténeti tanulmányok a reformációval kezdődő másfél évszázadból (Priests and nobles: Studies on the cultural history of Hungary in the 150-year-long period starting with the Reformation)* (Budapest: Ráday Gyűjtemény, 1995), 31–55.
- 55 Botond Gáborjáni Szabó, “Biblia és olvasás (The Bible and Reading),” in *Biblia Sacra Hungarica: “A könyv, mely örök életet ad” (“The book which gives you eternal life”)*, ed. János Heltai, Botond Gáborjáni Szabó (Budapest: OSZK, 2008), 63–64.

**EMÍLIA BARNA AND TAMÁS TÓFALVY (2017). *MADE IN HUNGARY: STUDIES IN POPULAR MUSIC*, 1ST ED.
NEW YORK: ROUTLEDGE, 192.**

Reviewed by Adam Havas

Now that the Hungarian volume of the Routledge Global Popular Music Series, *Made in Hungary: Studies in Popular Music* (Barna and Tófalvy, 2017) has come out, popular music scholarship has clearly arrived at a new stage in Hungary. The collection of fourteen studies on the historical development, sociological approaches and musicology of Hungarian popular music embraces half a century, from postwar state socialism to contemporary issues associated with a wide range of topics. The contributors, affiliated with universities of the most important intellectual centers in the country, such as Budapest, Debrecen, and Pécs, are trained in various disciplines from sociology to musicology, history, communication and philosophy, thus the reader encounters not only an array of issues discussed in the chapters, but different angles of investigation depending on the above listed disciplinary practices.

The creation of the colorful panorama offered by the chapters was guided by the editorial principle of making clear the context for international audiences presumably unfamiliar with the country-specific social and cultural factors shaping the scholarly discourse within this field. For that reason, the historical narrative of popular music research also plays an important role in the book, which aims to cover the major figures, issues and contexts of its subject matter.

From an insider perspective, as the author of the current review is a member of the Hungarian IASPM community, it is remarkable that the volume also strengthens the identity of this relatively small and fragmented research community of Hungarian scholars who dedicate themselves to this often neglected, quasi-legitimate research area, shadowed by “grand themes” such as social stratification, poverty or even classical music research. Nevertheless, this “insider” position is considered here as an opportunity to be critical instead of waving the flag over the chapters of this volume.

The variety of approaches made it possible to organize the book into three thematic sessions: *Scenes, Culture and Identities*; *History, Politics and Remembering*; and *Artists, Receptions and Audiences*.

The more critical tone undertaken in the course of writing the review is also due the structure of the volume, as short summarizing “breaks” are wedged in between each section, where the co-editor, Tamás Tófalvy, introduces the content of the chapters, their main findings and also outlines what connects them so that

they appear in the same section. In order to avoid writing a meta-review of the book based on the reformulation of the editor's summaries in the introduction and the three short breaks, the emphasis will not be equally divided between the chapters. Therefore, the somewhat arbitrary choice was made to engage with one or two essays more in detail from the three parts of the volume due to my background as a cultural sociologist, not too competent in matters of musicology or popular music history.

The book starts with an historical outline of the major research trends and discoursed on popular music. This retrospective summary designates three main traditions in the second half of the 20th century: musicology (not separate from classical musicology in the '50s), sociological research – both quantitative and qualitative – and the study of (youth) subcultures. In the '50s, officially legitimate music theoretical discourse was determined by the state-doctrine of establishing social realist aesthetics in both classical and popular music. For that reason, in musicology there was no difference between classical and popular music. In the '60s however, when the first sociological studies of music began to be written, the separation of popular from classical music can be observed, parallel to the institutionalization of the low-high binary, which resulted in classifying popular music as “light” and classical music as a “serious” cultural practice. The social and institutional genesis of this distinction emerging in the late '60s is crucial in order to understand how popular music is talked about, and why it stands as a quasi-legitimate object of scientific analysis today. The current embeddedness of popular music research in the academia can be traced back to this era, when the Institute of Musicology and its departments were founded in 1969.

The differentiation and professionalization of music research also went along with the development of some autonomy from the state Party, making possible both quantitative and qualitative investigations on jazz, folk music, and youth cultures. In the '70s musicology-oriented popular music research from within musicology began to undergo a decline which lasted almost over 3 decades until the millennia, when quantitative studies on music and youth cultures started to (re)gain credit in the scientific field.

Part I, *Scenes, Cultures, Identity* contains 4 studies on 3 music scenes (black metal, jazz, Lo-Fi) and Hungary's biggest international Festival called Sziget. The first chapter by Szemere and Nagy titled *Setting Up a Tent in the “New Europe”*: *The Sziget Festival of Budapest* functions somewhat a “prelude” preceding the aforementioned scene-studies. In their study, the authors critically revise the cultural significance of the festival as a very “European fair” by outlining its history, cultural goals and its multicultural identity in the changing political climate of Hungary. Drawing on personal experiences gained from 10 interviews done with festival visitors, the authors conclude that domestic audiences are being priced out, as foreigners have purchased more than 85% of the weekly tickets

since about 2012. Despite its claim to be a diverse, multicultural melting pot, “setting the tent” is not equally available for local Hungarian visitors, which contrasts the propagated egalitarian identity of the festival first organized in 1993, three years after the fall of the Wall and one year before the 25th anniversary of Woodstock. The day when I write this review a Facebook event captured my attention in which the Sziget founder, Müller Péter Sziámi’s concert was advertised by the slogan “Students of the Universe City” to re-live the old Sziget feeling, when it was called “Student Island” at its start. Needless to say, events organized for maintaining the “Sziget feeling” outside the festival well illustrate the above discussed phenomena, the commodification of the festival.

The following chapter, *Taming the Extreme: Hungarian Black Metal in the Mainstream Publicity* by Gyulai takes a closer look on the reception and constitution of the black metal scene by exploring the issues leading to its relative neutralization, together with counter-productive tendencies that dig the scene’s own grave. In short, the chapter scrutinizes the “contradiction between the story of Hungarian black metal and the genre’s ideology”. The most important internationally well-known figure and “founding father” of the scene, Attila Csihar is treated something like a celebrity in Hungary due to the media representation of his international success as the singer of the Scandinavian cult band called Mayhem. This media representation goes against provocation and moral panic implied in black metal and clearly contradicts the ideology of the genre founded “on the politics of authenticity”, which is why the author describes this process of neutralization as “taming the extreme”. In the 3rd chapter *Learned Helplessness of a Cultural Scene: The Hungarian Contemporary Jazz Scene through the Eyes of Its Participants* Szabó investigates the contemporary Hungarian jazz scene, the very same topic the present reviewer writes his doctoral thesis of, and wrote about extensively besides co-editing the 101-102 volume of *Replika Journal* (2017) dedicated entirely to jazz studies. Instead of focusing on the structure of the scene by analyzing the aesthetic and socially conditioned differences of jazz musicians, Szabó took another legitimate stance in explaining the general discontent that characterizes the Hungarian jazz life, an experience we both share as researchers of the jazz scene. Basing her analysis on in depth qualitative interviews, she uses the psychological concepts of “learned helplessness” and “vicarious helplessness” in providing an account of the self-segregation, the lack of collective action and interaction within the members bound together as a whole by very weak ties. Although the applied concepts shed light on the mechanisms responsible for the current state of the scene, i.e. jazz musicians are socialized within the scene not to act collectively, Szabó does not dig deeper to understand neither the historical factors nor the scene- – or as I prefer – field-specific stakes responsible for the currently experienced apathy, which is deeply related to how the meaning of jazz is constructed both discursively and by de facto musical practices.

The co-editor's, Emilia Barna's study on the Lo-Fi scene, (chapter 4: *A Trans-local Music Room of One's Own Female Musicians within the Budapest Lo-Fi Music Scene*) brings gender relations into the center of her analysis. This "bedroom" scene, which is described by one interviewee as recording regular tracks "under irregular circumstances", is discussed in the context of the relatively strong masculine dominance, observed in all music scenes, transcending "styles, genres, and geographical regions". By analyzing interviews with three active members of the scene, Barna seeks to explore how music production is carried out and interpreted by members of this this micro scene, characterized by home-based music-making in the "bedroom", or in the "room of one's own", a telling metaphor borrowed by Virginia Woolf. The DIY Lo-Fi musician's interpretation of the relationship between technology, music production and consumption can be well grasped by oppositions such as the "bedroom" (private) and the stage (public), imperfection and perfection or the opposition between "mistake" and conscious artistic production. This sociological-ethnographic approach is far beyond the relevance of this micro scene as it discusses how the gender inequality and masculine dominance shapes this contemporary musical practice, which is what makes this "bedroom" micro scene worthy of analysis.

Part II, *History, Politics and Remembering* contains studies on different music scenes of state socialist Hungary. Chapter 5, written by Hammer offers the most overarching view on the institutional control mechanisms of the popular music industry, therefore it proves to be an important reading for the contextualization of the following 3 chapters. The author argues that cultural policies of the 1990s-80s "quite curiously repeat themselves in the context of digital environments", when he explains that bad quality popular music content in the Eastern Block remains neglected even after the "democratic" transition, unlike in the West, where marginal contents could gain access to wider audiences through TV and the tabloid press. In providing a possible answer for this phenomenon, he discusses retrospectively the three most important institutional filters responsible for what he relevantly calls the "social construct of silence". Professional licensing managed by the Bureau, recording opportunities and access to the media were the most decisive institutional filters of the hegemonic popular music industry that determined success and failure of musicians, who occupied different positions ranging roughly between "revolting", isolated underground and ideologically neutral, or more regime-conform stances. After outlining the logic of the popular music industry, Hammer illustrates the system through the career of Neoton Familia, a popular Hungarian disco pop band concluding that "past still haunts" as contemporary success also often depends on the relation to the state.

Chapter 6 written by Ignác, "*Hungarian in Form, Socialist in Content*" *The Concept of National Dance Music in Stalinist Hungary (1949–56)* examines the ideologies and major turning points governing state politics towards nation-

al dance music. Music politics in the most oppressive “Stalinist” period of the socialist era is discussed with a strong focus on the contradiction between the national character and the communist ideology. In more abstract terms this signifies the (forced) reconciliation of the particular, the national with the more universal or ideological claims of communism, a conflict that manifested itself in official cultural politics. The first “doctrine” is related to the Minister of People’s Education, József Révai, who recognized that national symbols and traditions could be integrated into the communist agenda making it more attractive to wider audiences. The state was hostile towards culture coming from the West, and labeled certain cultural practices with ideologically constructed attributes such as “cosmopolitan” and “capitalist”. As a result, jazz music for example was excluded from the domain of officially allowed music making in the ‘50s, which implied the exclusion from venues and from the media. János Maróthy, a leading ideologist and intellectual of the Popular Music Department of the Institute of Musicology was the other important figure influencing cultural politics within which music occupied an important role. Music politics by Maróthy could be understood partly as unsuccessful attempts for synthesizing “hungarianness” and popular music aesthetics. Telling examples are the implementation of the “verbunkos” technique suggested by him. As a result of this “communist-Hungarian” aesthetic program some chords and beats associated with swing rhythm or jazz were also excluded from the official canon, which clearly resembles Benjamin’s idea on the politicization of aesthetics contrasted with the aestheticization of politics. Relying on rich empirical material Ignác’s study convincingly shows how ideological pressure resulted in aesthetic consequences until the 1956 Hungarian Revolution, – both in form and content.

The following article (Chapter 7) *Paper Mohawk: On a Missing Hungarian Punk Monograph* aims to reconstruct the evolution of the Hungarian punk movement, a subculture which the author, Vass, now sees as forceless and without social bases. At the beginning, the reader’s attention is called to the ambiguous status of Hungarian punk, as in the happiest barrack of the socialist camp officially there was no unemployment, therefore the development of Hungarian punk cannot be explained by theories applied to capitalist “welfare” states. Being a punk in Hungary rather meant the projection of a generation’s frustration against forced uniformity, and the discrepancy experienced between the communist ideology and the monotonous, futureless perception of their daily struggles. In reflecting on monographs written on punk by former insiders, Vass outlines some methodological difficulties stemming from the lack of credibility of State Security documents. Among the authors writing about punk, Vass probably sympathizes the most with the book by Pozsonyi, a punk musician himself, in which he aims to categorize generations within punk, in addition to providing a detailed insider perspective of the scene. As the narrative of punk was constructed mostly

by insiders, the chapter closes by emphasizing the importance of works which should be written from the “opposite” perspectives, State Security and cultural politics in order to gain a more profound and multi-layered view on how punk was developed.

In chapter 8 “*Nothing But the Music ...*” *The History of Hungarian Funk Music* Havasréti aims to explore the influences and reception of funk in Hungarian popular music. In doing so, he scrutinizes how this style was adopted by popular musicians and how its cultural meaning was constructed. This task is hard, as funk never formed a relatively autonomous musical domain, rather its stylistic elements were influencing important Hungarian popular music bands. The ignorance of researchers towards funk is partly due to its rejection as an unimportant hedonistic music, flourishing in disco dance floors. The article contains a detailed presentation on the reception of funk in certain bands and styles such as jazz rock and the disco era.

Rónai’s essay in PART III: *Artists, Receptions and Audiences* scrutinizes the career of Bea Palya, a Hungarian singer, whose music cannot be classified neither as popular nor underground due to its eclectic complexity (Chapter 9: *The Insecure Village Girl Who Found Success, and her Gentle Deconstructions*). In writing the essay the music journalist author does not hide his admiration towards the singer calling her success the “greatest promise of the Hungarian pop scene”. The most important components of her success and peculiarity according to Rónai are the role of “avant-garde” sections in her songs, the blurring of the song’s boundaries, questioning the past through reimagined Hungarian evergreens and “a hard-hitting surprise in the middle of her most pop album”. Gentle deconstruction present in the title refers to how the traditions are combined and interpreted by the singer. Although the author is quite specific in designating the “differentia specifica” of Palya’s eclectic popular music aesthetics, the lack of theoretical sophistication resulting from the lack of references of popular music or cultural studies literature, rather makes the essay a detailed, but hagiographic study on this contemporary musician’s career.

In Chapter 10 (“*Gloomy Sunday*” *The Hungarian “Suicide Hymn” between the Myths and Interpretations*) Patakfalvi analyses the history, reception and the construction of cultural meaning of the internationally known Hungarian “suicide song” “Gloomy Sunday”, which has now over 79 versions worldwide. The historical reconstruction of the song’s cultural significance, often associated with melancholia, is based on articles from 10 newspapers of the respective period. The story of the song’s bittersweet triumphal march goes back to the ’30s, which was the era of the Great Depression, the modern development of the stardom culture around artists, and the growing importance of media in creating (and destroying) celebrities. The pianist, Rezső Seress, who became famous in the ’30s with his song “Gloomy Sunday” was a key member of Budapest’s cultural life

regularly playing at bars and restaurants of cultural importance. The song was soon associated with the suicide wave it “opened” as it was connected to more than 17 cases. Meanwhile the song has spread to the world and was played by several artists, from Charlie Parker to Billie Holiday and Ray Charles. The dubious fame of his composition, however, didn’t prevent Seress to commit suicide in poverty in 1968.

Chapter 11, “*This Kind of Music Informs You About the Present State of the World*” DJ Palotai’s *Position within the Contemporary Hungarian Underground Culture* aims to apply a Bourdieusian approach in studying a specific music field, in this case, the underground electronic music scene. The study is based on the reconstruction of Palotai’s career path, who has been making music for over 25 years and is often referred to as the father of Hungarian drum and bass and electronic music. The author’s ambitious aim is investigating “what position Palotai holds within the Hungarian cultural field and how it can be described” by theoretically leaning on two works of the eminent French sociologist: *State Nobility* and the *Outline of the Theory of Practice*. Both monographs are important pieces in Bourdieu’s oeuvre, but not necessarily key texts in the sociology of art and culture, such as the *Field of Cultural Production* or the *Rules of Art*, just to mention the two most cited ones in the field, besides the opus magnum, the *Distinction* published in 1979. Drawing on interviews done with Palotai, Kálai aims to outline the components of the artist’s habitus and provides a somewhat simplified image of it: a habitus “not defined by ego”, but based on “team spirit and cooperation”. If one accepts the assumption – based on the considerable amount empirical studies influenced by the field theory¹ – that the analysis of cultural fields should engage with the explanation of the logic of struggles of agents endowed different capital compositions to (re)define or to accumulate field-specific symbolic capital in order to occupy dominant positions in a field, – to put it overly simple in one sentence –, the author’s effort leaves place for criticism. The reason for this, in my view, is the strong adherence to the concept of habitus, without involving into the scope of analysis the complexity of a Bourdieusian theoretical apparatus, in which such concepts as “*illusio*”, “*doxa*”, “*nomos*”, “*autonomous and heteronomous principles of hierarchization*”, “*position-taking*”, “*entrance fee*”, “*institutionalization of anomy*”, “*collusio*” etc. play an important role. Despite the subjective claim that this analysis could have been more complex by being more reflexive to a wide range of practices present in field analysis today, this chapter is strong in outlining historical aspects of the Hungarian underground electronic music.²

The 13th chapter written by Guld (*The Way They Were Subcultural Experiences of Emo Fans from a Retrospective Aspect*) is dedicated to the study of emo subculture, which reached its peak of popularity between 2007 and 2011. Leaning on post-subculturalist theoretical references, the author’s primary concern is to

explore not only the personal motives behind the attachment to this trend, but also the motives responsible for separating from it, which holds the prospect of understanding more the dynamics of popular culture. As a result of mapping the most important turning points of subcultural career paths of 3 insiders based on biographical analysis, the author supports the idea that frustration and insecure family background are important factors in being an “emo-kid” besides simply following a cultural trend. By focusing on the separation from the style, Guld points out two phenomena known in subcultural research under the terms “aging out”, which means that by getting older and more “matured” members of a scene tend to leave certain styles, and “spin-off”, referring to the “transformation dictated primarily by the latest fashion trends”. Instead of generalizing from the three voluntary interviews, the author, who builds his account on the previous three studies, instead uses the information to enter into dialogue with researchers of music and subcultures such as Bennett or Muggleton, which is an attractive feature of his work.

Chapter 13 by Antal, *The Growth of the Hungarian Popular Music Repertoire Who Creates It and How Does It Find an Audience?* does an important service to researchers of popular music as it aims to – using the author’s words – “introduce through a few examples the new data sources available for researching the size, scope and basic characteristics of the works, musician population and audience analyzed in this book”. The article contains a detailed presentation of the characteristics of the most important European music industry statistics and data sources, such as the European Statistical System Network on Culture (ESSnet-Cultur) and the Cultural Access and Participation survey (CAP). From a Hungarian perspective, the first Hungarian music industry report (the ProArt Music Industry Report) is of particular relevance because the sociological and economic data “helps explore and limit the scope of research by defining the size of the research area in question”.

The final chapter by Szemere (Chapter 14: *Coda: “My Genes in My Suitcase, My Forehead in the Atmosphere” Perceptions of Hungarian Popular Music and Its Research Abroad*) reflects on the current situation and embeddedness of Hungarian popular music research. Besides drawing the attention towards strategies of institution building, Szemere in the chapter seeks to find answer(s) to the following question: “is all music made in Hungary Hungarian?” By asking this seemingly simple question, the author problematizes the cultural identity of music “in the era of global cultural hybridization”, an issue of great importance in music making today. The question of a music’s cultural identity is discussed with reference to carefully selected illustrative case studies. The “puzzling case of Little G. Weevil (born as Gábor Szűcs in Hungary)” an internationally acknowledged blues guitarist, for example, sheds light on the complexity of one’s musical identity shaped by “the tangled nexus between music, place, biography, and cultural

identity”. A musician’s particular embeddedness in the local and global (central and peripheral) fields of power and institutional structures involves certain music making and artistic strategies. Szemere points out the irony in some cases when, for instance, local musicians’ particular “Hungariannes” is questioned by nationalistic or openly racist discourses, while another observed legitimate strategy is “downplaying their [the musicians – A.H.] or the music’s national identity” to gain success by the targeted, often international audiences instead of emphasizing the local ethnic, or national cultural characteristics.

What I found important about the book’s significance in popular music research from within and beyond Hungary I mentioned in the beginning of this review. Therefore, what remains for the reader is to explore the depths of the chapters presented briefly, to which the present review may be considered a critical contribution.

References

- Nicholas Brown, and Imre Szeman, *Pierre Bourdieu: Fieldwork in Culture* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2000), 256.
 Hans van Maanen, *How to study art worlds* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 211.

Notes

- 1 Many of these studies of the “Bourdieu industry” are available in the journal “Cultural Sociology” which has even dedicated a whole volume (Vol 7, Issue 2) to “field analysis” (2013 May). Moreover, beyond a considerable number of Bourdieu-oriented works in JCS and else, the edited book titled *Pierre Bourdieu: Fieldwork in Culture* (Brown and Szeman 2010) and Van Maanen’s (2009) *How to Study Artworlds* could have been relevant sources.
- 2 The interview in the Afterword of this volume also contains some additional important features of the Hungarian and global electronic music scene through the reflections of Yonderboi on his own musical two-decade long career.