

HONGAARSE LITERATUUR IN DE JAREN ZEVENTIG EN TACHTIG¹

Agnes de Bie-Kerékjártó & Jolanta Jastrzebska

Literatuur en politiek

Het jaar 1989 zou wel eens een belangrijke rol kunnen gaan spelen in de periodisering van de naoorlogse Hongaarse literatuur vanwege vele ingrijpende politieke veranderingen in Hongarije, zoals het opheffen van de communistische partij, het introduceren van een meerpartijstelsel en het veranderen van een volksrepubliek in een 'gewone' republiek. Men heeft immers eerder de jaren 1948 en 1955/56 juist vanwege hun politieke betekenis een dergelijke rol toegekend. Het jaar 1948, ook het 'Jaar van de Omwenteling' genoemd, luidde het éénpartijstelsel in en stond in het teken van het verplichte socialistisch realisme. Het jaar 1955, vol veranderingen op politiek terrein in navolging van de kritiek van Chroesjtsjov op de stalinistische periode in de Sovjet-Unie en het hele Oostblok, bevatte ook een belangrijke gebeurtenis op cultureel gebied: toen verscheen de korte roman van Tibor Déry *Niki of een hondenleven achter het ijzeren gordijn* (Ned. vert. 1969), waarin op zeer subtiële wijze het leven van een individu in de politiestaat werd beschreven. Traagheid en de onvoldoende mate waarin de Hongaarse leiders de destalinisatie doorvoerden resulteerden in oktober 1956 in de Hongaarse Opstand. Deze werd door de Sovjet-troepen neergeslagen; tientallen duizenden Hongaren vluchtten naar het Westen, in Hongarije werden massaal arrestaties verricht en er volgden politieke processen met doodvonnissen. De man die ervoor verantwoordelijk was, János Kádár (1912-1989), eerste partijsecretaris en premier, lanceerde echter een nieuwe leus: "Wie niet tegen ons is, is met ons". De betekenis daarvan was voor de Hongaren wel duidelijk: in tegenstelling tot de vorige periode hoefde men geen repressies te vrezen, indien men zich niet openlijk anticommunistisch opstelde. Al deze politieke feiten gingen in zekere mate gepaard met gebeurtenissen op literair gebied.

De eigen ontwikkeling van de naoorlogse Hongaarse literatuur loopt echter niet altijd parallel met grote politieke veranderingen. Vanaf de jaren zestig, toen de triomftocht van het Kádárisme in het land een aanvang nam, veranderde Hongarije door politieke consolidatie en een relatieve welstand op economisch gebied in de 'vrolijkste barak' van het Oostblok. Deze tijd wordt niet meer door snel opeenvolgende dramatische veranderingen, maar vooral door kleine politieke verschuivingen gekenmerkt. Er werd amnestie aangekondigd, het levenspeil van de bevolking

werd verhoogd en er volgden economische hervormingen. Maar de jaren, waarin de belangrijke economische en politieke koerswisselingen van deze ruim twee decennia durende periode plaatsgrepen (1968 wordt beschouwd als het beginjaar van de economische hervormingen, in 1973-74 nam de politiek een conservatieve wending om het tempo van de hervormingen af te remmen) vormen geen periodegrenzen in de literatuur.

In een totalitair systeem, waar het hele leven verpolitiekt wordt, is het evident, dat men ook van de schrijvers en dichters een politieke stellingname eist. Aan de andere kant bleven ook nog onder het Kádár-regime enkele taboes bestaan, waarvan noch in de geschiedschrijving noch in de literatuur sprake kon zijn: de opstand van 1956 werd lange tijd als antirevolutionair bestempeld, het proces en het doodvonnis van Imre Nagy (1986-1958) en zijn medewerkers werden doodgezwegen, de ware toedracht van de activiteiten van Kádár in de dagen van de opstand en de onder zijn verantwoordelijkheid voltrokken doodvonnissen eind jaren vijftig eveneens. De kritiek op het beleid dat tot de opstand leidde moest rekening houden met het feit dat de partij als zodanig onfeilbaar is en ook nog de leidende rol heeft, al kon wel worden gesproken over menselijke fouten. Het hoeft geen betoog, dat in een dergelijke samenleving voor de literatuur taken weggelegd zijn, die in een normaal functionerende democratische maatschappij aan de politiek, de geschiedschrijving of de journalistiek toebehoren. De schrijvers, dichters en ook andere kunstenaars schuwden deze taken niet. In de jaren zestig namen de filmkunst (men denke hier met name aan Miklós Jancsó, die de botsing van een totalitair systeem met de vrijheidsdrang van het individu uitbeeldde) en de literatuur het initiatief bij het oppakken van problemen uit de taboesfeer. Zo begon een langzaam proces van erosie. Elk moreel protest, elk protest tegen leugens, verdraaiingen, bedrog, ook al was dit soms in historische coulissen geplaatst, heeft zijn politieke betekenis gehad. Literatuur poogde als het geweten van de natie te functioneren. In het jaar 1989 verdwenen de laatste taboes uit de Hongaarse maatschappij. Maar in de voorafgaande periode hebben de machthebbers de overtredingen van de voorgeschreven grenzen nog regelmatig bestraft. Ook in de jaren zeventig en tachtig konden de werken van sommige schrijvers en dichters alleen ondergronds in Samizdat-uitgaven verschijnen, zoals die van György Konrád en de dichter György Petri. Andere 'te ver' gaande kritische schrijvers kregen tijdelijk een publicatieverbod opgelegd, zoals István Csurka in 1986. Een verschijningsverbod van het literaire blad *Tiszatáj* in hetzelfde jaar was eveneens een uiting van een poststalinistisch cultuurpolitiek beleid. De hele redactie van *Tiszatáj*, een kritisch maar zeker niet dissident blad, werd ontbonden. De belangrijkste 'fouten', die de leden van de redactie gemaakt hadden, waren de publicatie van een artikel over de gediscrimineerde Hongaarse minderheid in Roemenië en een gedicht over de opstand in 1956.

Temidden van alle gebeurtenissen op politiek en literair gebied greep in de tweede helft van de jaren zeventig een belangrijke verandering plaats in de Hongaarse literatuur: de doorbraak van enkele prozaschrijvers die

onder de naam 'de generatie van Péter's' bekend zou worden. Deze groep gaf een geheel nieuwe wending aan de Hongaarse literaire traditie. Vele critici hebben dit overigens op dat moment nog niet vermoed en hebben de nieuwe prozawerken als 'perifeer' en 'randverschijnselen van de Hongaarse literatuur' afgedaan. Dit onbegrip is begrijpelijk: de nieuwe schrijvers hebben zich niet alleen krachtig van de vorige generatie en ook van andere tijdgenoten gedistantieerd, maar zijn veel verder gegaan. Zij hebben als reactie op een periode, waarin de illusies over de socialistische maatschappij definitief teloor gingen en de economische groei na stagnatie onmiskenbaar in achteruitgang omsloeg, vanuit een standpunt van teleurstelling en scepsis de geldigheid en de bruikbaarheid van de eeuwenlange, ook nog in de tijd van het socialistisch realisme voortlevende, traditie in twijfel getrokken, die voor schrijvers en dichters in Hongarije de rol van volkstribuun en profeet weglegde en voorschreef, dat literatuur zich moest bezighouden met de verlossing van de natie. Nederlanders, die een traditie van vrijheid kennen, mag dit misschien vreemd in de oren klinken, maar de Hongaren hebben, net als de andere in de Midden-Europese regio levende kleine volkeren, in de loop van de geschiedenis steeds opnieuw moeten vechten voor het voortbestaan van hun taal en cultuur en, omdat de continuïteit van de eigen onafhankelijke politieke staat door vreemde bezetters herhaaldelijk voor lange perioden onderbroken was, hun identiteit eeuwenlang aan hun taal en cultuur ontleend. Met name de literatuur heeft hier een belangrijke rol gespeeld. Deze ontwikkelde zich tot een nationale literatuur, die wij met de moderne terminologie '*littérature engagée*' zouden kunnen omschrijven. Tussen de literaire genres heeft de lyriek daarbij traditioneel de eerste plaats ingenomen. Het was voor velen daarom verrassend en intrigerend, dat opeens proza de overhand kreeg. De critici hadden met de aanduiding 'perifeer' dus toch in zoverre gelijk, dat de 'Péter's' een literair model voor ogen stond, dat in de Hongaarse literaire traditie tot dan toe inderdaad niet de boventoon had gekregen. De 'Péter's' voelen zich verwant met Dező Kosztolányi (1885-1936): "hij is onze oudere broer" bekent Péter Esterházy in een lezing voor universitaire studenten in het Kosztolányi-jubileumjaar (1985). Maar Géza Ottlik (1912) beschouwen zij als hun leermeester. Zij delen zijn opvatting over de rol van de schrijver in de maatschappij. Géza Ottlik stelde in zijn essaybundel *Proza* (1980) de vraag: "Wat wil een romanschrijver?" En hij antwoordt met vanzelfsprekendheid: "Ik hoop, dat hij romans wil schrijven." In Hongarije was dit antwoord tot het einde van de jaren zeventig merkwaardig genoeg nog niet evident. Volgens de mening van de vooraanstaande criticus en literair onderzoeker Péter Balassa was de doorbraak van het nieuwe Hongaarse proza, dat kenmerken van het postmodernisme vertoont, ook een politieke daad respectievelijk een belangrijke daad in de politieke verschuivingen van de Hongaarse literatuur. De schrijvers hebben namelijk gepleit voor de autonomie van de literatuur binnen de maatschappij. In een democratische maatschappij hebben kunst en literatuur immers hun eigen domein, zonder voor actuele politieke vraagstukken te worden gespannen. Depolitisering van de cultuur werkt bevrijdend: men kan weer praten over

de dingen zelf en niet alleen over de politieke betekenis ervan.

Vanaf de jaren zeventig groeide onder vele Hongaarse literatuurschrijvers het ongeloof, dat literatuur het juiste medium is, om politieke problemen te uiten. Een ander probleem was de verhouding tussen literatuur en taal. De politiek vervuilde decennia lang de taal met allerhande jargon: de partij heeft aan hele reeksen van begrippen zoals 'vrijheid' en 'democratie' een eigen inhoud gegeven. De waarde van het uitgesproken woord devalueerde. Het antwoord van de postmoderne schrijvers hierop was: alle woorden zijn al gebruikt, misbruikt en uitgehold. Dus: alles kan weer gebruikt worden, maar in een andere context. Met de opkomst van het postmodernisme is sinds het einde van de jaren zeventig ook het probleem met betrekking tot de relatie tussen de afbeelding van de werkelijkheid in de literatuur en de binnen de literatuur zelf verbeelde werkelijkheid actueel geworden.

Na dit uitvoerige algemene gedeelte over de problemen omtrent periodisering en de wisselwerking tussen literaire en politieke continuïteit en verandering in de laatste twintig jaar stellen wij voor, ter wille van de overzichtelijkheid, maar ons ten volle bewust van de gevaren van simplificatie, de Hongaarse literatuur van de afgelopen twintig jaar in twee stromingen op te delen: een realistische en een niet-realistische. Vanuit de laatste stroming ontwikkelde zich het Hongaarse postmoderne proza. Het zal echter duidelijk worden, dat de beide stromingen inhoudelijk veel gemeen hebben en dat de verschillen vooral in de narratievormen liggen.

De realistische stroming

Een van de belangrijkste representanten van de sociaal en politiek geëngageerde literatuur is Erzsébet Galgóczi (1930-1989). Zij heeft de kritische houding van de schrijvers van dezelfde signatuur uit de jaren zestig voortgezet, men denke bijvoorbeeld aan Ferenc Santa (1927), Endre Fejes (1923), Akos Kertész (1932) en Sándor Somogyi Tóth (1923)². Galgóczi benadrukte zelf haar realistische aanpak en was een overtuigd marxiste, althans aanhangster van het theoretisch marxisme en leninisme. Vanuit deze achtergrond trachtte zij de fouten van het marxisme als ideologie te ontmaskeren en te bestrijden. De door haar aangehaalde citaten uit Marx, Gorkij of Lenin dienden als waarschuwing, ontmaskering en tegelijkertijd als autoriteit.

Twee van haar romans zijn in het Nederlands vertaald: *Met andere ogen* (1980, Ned. vert. 1983) en *De otterval* (1984, Ned. vert. 1987). In de eerstgenoemde roman aarzelde Galgóczi niet om één van de bovengenoemde taboes -de executies, die onder het Kádár-regime hadden plaatsgevonden- ter sprake te brengen. Bovendien pleegt de hoofdpersoon van deze roman, Éva Szalánczky, zelfmoord, onder andere vanwege het verstikkende klimaat na de opstand van 1956.

In de tweede roman, die in de jaren vijftig speelt en het Hongaars stalinisme aan de kaak stelt, lijkt Galgóczi een nogal verlate en dus haast

overbodige kritiek te leveren op een periode die officieel al veroordeeld is. Maar behalve een waarheidsgetrouwe reconstructie van een gefingeerd politiek proces laat de schrijfster het sombere leven in de privésfeer zien en op een indringende wijze maakt ze duidelijk dat een politiestaat al zijn burgers demoraliseert. De titel van de roman heeft dan ook een symbolische betekenis die de schrijfster zelf uitvoerig uitlegt: het jonge meisje dat de hoofdpersoon van de roman is, Orsolya Rév, zal ook een lange weg moeten afleggen om uit de greep van die 'val' te geraken en zij komt er niet zonder kleerscheuren af. Ter wille van de duidelijkheid plaatst Galgóczi als motto van haar roman een citaat uit Marx: "De staat verminkt zichzelf als hij van de burger een misdadiger maakt". Aan het eind van de roman gaat zij zelfs zover dat ze in de herinneringen van de hoofdpersoon een uitspraak van Togliatti inlast (alweer de bekende Galgóczi-techniek!):

"(Orsolya) voelde zelfverwijt en boosheid, alsof ze zelf ergens aan schuldig was. De meeste communisten hadden immers hun assistentie verleend bij de misdaden en het hele land hield zich daarbij koest. Persoonsverheerlijking...? Togliatti, de secretaris-generaal van de Italiaanse Communistische Partij, was na het twintigste partijcongres een andere mening toegedaan: «De wortel van het kwaad ligt dieper, want persoonsverheerlijking is slechts het produkt, het gevolg van iets anders; als wij dan ook naar een uitgesproken marxistische verklaring zoeken, kunnen we de logische gevolgtrekking niet uit de weg gaan dat het kwaad in het systeem zelf wortelt.»" (p.299)

Laten wij vooral niet vergeten dat deze roman in 1980 is verschenen, toen het éénpartijstelsel absoluut niet ter discussie gesteld kon worden.

Het is dan ook enigszins verwonderlijk dat de romans van Galgóczi wel mochten verschijnen. Leveren ze het bewijs dat de censuur op een paradoxale wijze werkte of waren ze aanvaardbaar door het in het marxisme gestelde vertrouwen? De reactie van de literaire kritiek in Hongarije op het werk van Erzsébet Galgóczi was even interessant. De schrijfster, die vanwege haar stijl en verbeeldingsvermogen niet tot de grootsten gerekend kon worden, werd door een deel van de kritiek geprezen om haar moed. De vooraanstaande critici bemoeiden zich nagenoeg niet met haar, terwijl de 'marxisten' juist haar zwakheden als schrijfster aan de kaak stelden. Het was duidelijk dat de kritiek van Galgóczi velen te ver ging. Haar romans zijn inderdaad een afrekening met feiten die half verzwegen dienden te worden. Men kan deze werken lezen als een geromanceerde geschiedenis van Hongarije na 1945 met aandacht voor het onverwerkt verleden. Als voorbeeld laten wij het werkkamp bij Recsk noemen, dat in *De otterval* terloops genoemd wordt. Merkwaardig genoeg is er onlangs een documentaire over dit kamp gemaakt. Deze Hongaarse film, *Recsk 1950-1953*, van Géza Böszörményi en Lívia Gyarmathy verkreeg op het Europese Filmfestival (*Felix*, 1989) een onderscheiding als de beste documentaire. Indien deze onderscheiding geïnterpreteerd mag worden als

de behoefte om meer te weten te komen over het stalinisme, een behoefte die niet alleen in Oost-Europa bestaat, dan ligt het belang van het werk van Galgóczi daarin dat ze een misschien wat onhandige, maar plichtsgetrouwe en eerlijke kroniekschrijfster is geweest van deze verleden tijd.

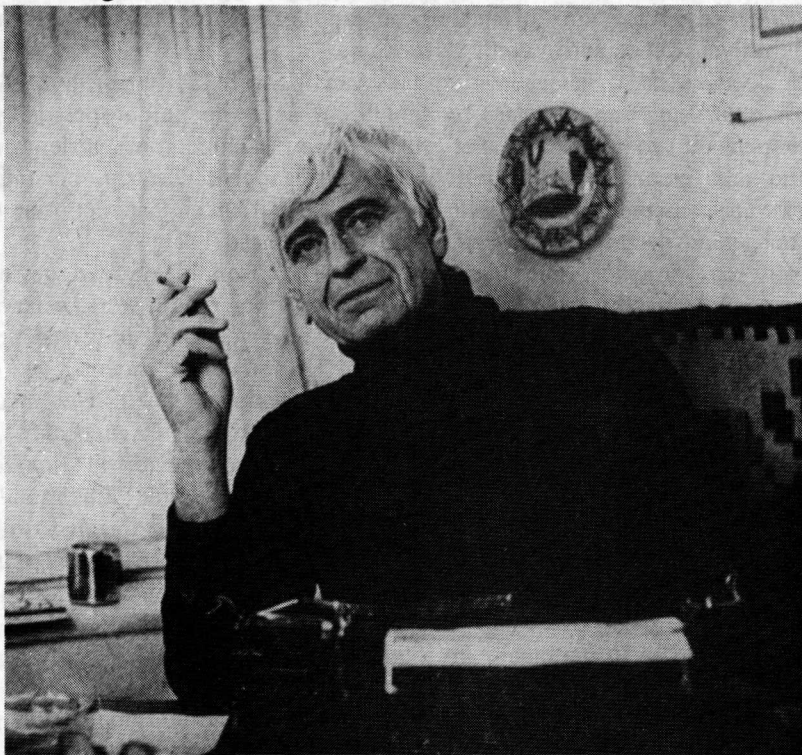
Een ander aspect van sociale en nationale onderdrukking, met name van de Hongaarse minderheid in Roemenië, is het thema in het werk van András Sütö (1927) en de dichter Sándor Kányádi (1929)³. Het nog steeds zeer actuele karakter van deze problematiek is de Nederlandse lezer zeker bekend. De ernst van de situatie neemt vooral in de poëzie dramatische vormen aan.

De niet-realistische literatuur

Het begin van de niet-realistische, zelfs postmoderne literatuur verbindt men met de naam van Géza Ottlik (1912) en zijn roman *School aan de grens* (1959)⁴, waar voor het eerst in de Hongaarse literatuur het vertrouwen in een lineaire, chronologische narratie en de alleswetende narrator niet alleen ter discussie werd gesteld, maar één van de onderwerpen van de roman zelf is geworden.

In tweede instantie moet het werk van Miklós Mészöly (1921)⁵ genoemd worden; zijn roman *De dood van een atleet* (1966)⁶ was chronologisch gezien de tweede, waar de narratietechniek een grondige verandering onderging. Het nieuwe van het proza van Ottlik en Mészöly was, dat de narrator zijn incompetentie ten opzichte van het scheppen van het verhaal openlijk toegaf. De parallel tussen de twee bovengenoemde romans is des te treffender, omdat in beide gevallen de reconstructie van het leven van de verteller werd nagestreefd, maar herinneringen te kort schoten en men moeite had met de adequate verwoording van datgene wat zich afgespeeld had. Hierdoor werden de interpretaties van andermans gedragingen helemaal dubieus, zoniet onmogelijk. In *De dood van een atleet* tracht de ik-verteller, Hildi, het leven van haar levensgezel Bálint, een beroemde langeafstandsloper, te beschrijven teneinde hem en zijn dood te begrijpen. De roman, die speelt in de jaren vijftig, bevatte wel een politieke toespel: Hildi kreeg van de Staatsuitgeverij de opdracht, een soort legende over Bálint op te tekenen, waarin hij tot voorbeeld voor de jeugd zou worden gesteld. Hiermee verwees Mészöly naar de richtlijnen van het Ie Congres van de Hongaarse Schrijversbond (in 1951) dat de thema's en de strekking van het geschrevene duidelijk bepaalde. Het verhaal van Hildi voldeed echter niet aan de eisen, Bálint liet zich niet als een 'goede' of een 'kwade' classificeren; de Staatsuitgeverij gaf de voorkeur aan een 'duidelijk' verhaal van andere auteurs. Zichzelf bekende Hildi echter eveneens, een mislukt verhaal te hebben opgetekend; zij kwam niet achter de bedoelingen, gevoelens en zelfs daden van Bálint. Het pikante detail rondom deze roman is, dat deze eerst in het Frans bij Gallimard is verschenen (*Mort d'un athlète*, 1965) en pas daarna in Hongarije is uitgegeven. In de jaren zestig gaf men nog de voorkeur aan een duidelijke

scheiding tussen 'goed' en 'kwaad', waarbij ook nog het goede beloond en het kwade gestraft diende te worden.



Miklós Mészöly

In zijn omvangrijke verdere oeuvre is Miklós Mészöly doorgegaan met het scheppen van een fijnzinnig en genuanceerd beeld van de mens, waarbij hij een eigen verteltrant heeft ontwikkeld die een aantal procédés bevat die kenmerkend zijn voor het postmodernisme. Het meest in het oog springend is de schijnbare incoherentie van zijn proza. Dit 'effect' wordt veroorzaakt door gedachtensprongen en het ontbreken van informatie die in het traditioneel geschreven proza door de narrator op een lineaire wijze wel verschaft werden. De schrijver hanteert op een zeer merkwaardige manier de alinea's en de lege regels: deze ontbreken namelijk meestal. Dit procédé is ook kenmerkend voor Péter Nádas, vooral in zijn roman *Einde van een familieroman*. Een dergelijke schrijfwijze vereist een nauwkeurige lectuur, deze wordt echter beloond door het ontdekken van een ordenend principe van het verhaal. Dit kan, zoals in het geval van *De dood van een atleet*, de op een relevant beeld gebaseerde beschrijving zijn. Mészöly heeft in deze roman op subtiële wijze de concentrische verhaaltechniek toegepast: de verhalen worden als het ware in elkaar gelegd en het oproepen van herinneringen heeft iets van het in ogenschouw nemen van een stadion, van bovenaan tot beneden en dan weer omhoog. Het is duidelijk dat een stadion in een verhaal over een sportman per definitie domineert.

In andere romans kan echter sprake zijn van een soort intertextualiteit die aan één of meer bekende verhalen appelleert, zoals bijvoorbeeld in *Saulus* (1968), waar de geschiedenis van apostel Paulus met motieven uit het leven van Robespierre wordt vermengd.

In de twee laatst verschenen romans van Mészöly, *De vergeving* (1983) en *De schittering van kolonel Sutting* (1987), heeft de auteur personages geschapen die redelijkerwijs niet in het leven kunnen zijn, gezien hun leeftijd die tussen honderd en tweehonderd jaar ligt. Ze zijn personificaties van archetypen, die in hun wijsheid doen denken aan één van de personages uit de roman *Tuinfeest* van György Konrád.

Nog tot voor kort een dissident is György Konrád nu een gevierd schrijver, ook in Hongarije. Zijn omvangrijk en opmerkelijk werk, waarvan het grootste deel in het Frans, Engels, Duits en Nederlands is verschenen, is gebaseerd op een waardensysteem dat universeel te noemen is en tegelijkertijd zijn wortels in de Hongaarse samenleving heeft. Het meest Hongaars en het meest politiek geëngageerd is zijn roman *De medeplichtige* (in Hongarije pas in 1988, Ned. vert. in 1986 uitgegeven), terwijl *Tuinfeest* (Samizdat-uitgave in Hongarije 1985, Ned. vert. 1988) de lijn van *De bezoeker* (1969, Ned. vert. 1976) voortzet. Zakelijke mededelingen worden afgewisseld met poëtische beschrijvingen, waarbij de nadruk wél op het lelijke valt; in *Tuinfeest* spelen ook fin-de-siècle-gevoelens een rol.

"Wat versleten, afgedragen, in elkaar geflanst of gedegenereerd is, trekt mij onweerstaanbaar aan. Mijn zintuigen worden omhuld door voorwerpen die hun tegenspoed nauwelijks verbergen, door voorwerpen die neerslachtig zijn geworden door verwaarlozing en onverschilligheid. Niet omdat het in de mode is, houd ik van het oude, maar omdat het mij omringt." (p.137)

De medeplichtige laat zich lezen als een kroniek van Hongarije vanaf de jaren veertig en als een roman met een sleutel, zoals Sándor Németh in zijn nawoord heeft uitgelegd. Alle drie de romans bevatten veel autobiografische elementen (Joodse afkomst, ijzerhandel van de vader, enz.) en hebben een ik-verteller (of meerdere ik-vertellers), maar vooral de laatste is zeer openhartig en echt autobiografisch bedoeld, uiteraard in post-moderne zin, zoals bijvoorbeeld de fictionele en tegelijkertijd echte autobiografie van Alain Robbe-Grillet *Le miroir qui revient*.

De roman *Tuinfeest*, die in Nederland evenals *De medeplichtige* een groot succes is geworden, laat een verschuiving in zijn werk zien van actueel politieke zaken naar meer abstracte problemen die iedereen raken. Maar eigenlijk zou *De medeplichtige* als motto een zin uit *Tuinfeest* kunnen hebben: "Het gaat niet om de autoriteiten of om het politiek systeem, maar om jou, om jou!" (p. 136). Die houding zou iedereen ervoor bewaren om medeplichtig te zijn aan de wandaden van welk regime dan ook. Konrád spreekt hier vanuit de zeer kwetsbare positie van een moralist. Hij slaagt er echter in een moralist te zijn zonder moraliserend op te treden. Misschien komt hij zo geloofwaardig over omdat hij daad-

werkelijk voor zijn houding heeft moeten boeten. Belangrijker lijkt ons echter het feit dat hij even kritisch ten opzichte van zichzelf als ten opzichte van zijn medemensen durft te zijn. Over zijn houding en zijn populariteit schrijft hij het volgende:

"Voor 1956 werd ik drie keer van de universiteit gestuurd wegens mijn klassenvreemde achtergrond, mijn revisionistische opvattingen, mijn als aristocratisch gekwalificeerde gedrag en mijn onregelmatige collegebezoek.

Sedertdien probeert men hier gedachten en geopolitieke realiteiten met elkaar in overeenstemming te brengen. Na vijfentwintig jaar zijn we volwassen geworden en over nog eens vijfentwintig jaar zullen we oud zijn. Alles zal dan bij het oude zijn gebleven. Eeuwwisseling.

Tegen die tijd zullen plaatselijke bladen mijn bespiegelingen mogen publiceren en zullen chefs van literatuurafdelingen zich er nauwelijks meer druk over maken." (pp.138-139)

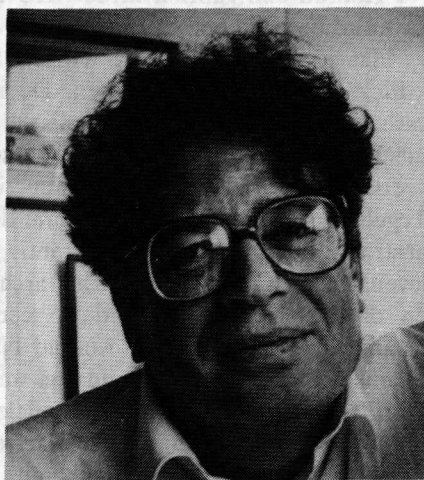
Nu Konrád een rubriek in de *NRC* heeft lijkt hij ook nog over profetische gaven te beschikken!

Het is niet gemakkelijk aan de lovende woorden van de Nederlandse kritiek nog iets toe te voegen. De roman *Tuinfeest* is een mengeling van verhalen en essays, autobiografische feiten en overpeinzingen, paradoxale uitspraken en aforismen. Het is geschreven door iemand die sterk relateert, zo sterk dat hij soms met zichzelf in tegenspraak lijkt te komen. Tegelijkertijd houdt hij vast aan de meest algemene, tijdloze en haast abstracte waarden zoals tolerantie, trouw, naastenliefde, het menselijk leven, enzovoort. Er is geen hiërarchie van deze waarden bij hem mogelijk en dit besef is bij Konrád op een pijnlijke wijze aanwezig. De meest traumatische ervaring van Konrád lijkt dan ook de herinnering dat ook hij tijdens de Hongaarse opstand een wapen droeg. Enkele bladzijden verderop schrijft hij echter: "Door te handelen kan ik iemands dood veroorzaken, maar door niet te handelen evenzeer." (p.104) Ook het Oost-Europese karakter van zijn bewustzijn komt in deze roman uitvoerig aan de orde. Sommige van zijn opvattingen herinneren aan zijn eerder in Frankrijk- maar in het Hongaars- gepubliceerde bundel essays *De verleiding van de autonomie* (1980).

De drie boven besproken schrijvers behoren tot de generatie die de aanzet heeft gegeven tot de vernieuwing van het Hongaarse proza. Veel als typisch postmodern beschouwde kenmerken van de narratietechniek zijn bij hen reeds te vinden, maar een echte doorbraak kwam met de komst van de zogenaamde 'generatie van Péter's'. De naam heeft deze groep te danken aan het feit dat minstens vier schrijvers die als representanten fungeren de voornaam Péter hebben. Dat zijn: Péter Lengyel (1939), Péter Hajnóczy (1942-1981), Péter Nádas (1942) en Péter Esterházy (1950). De groep is zeer heterogeen, want ze bestaat uit onvervalste individualisten. Werken van twee van hen zijn in het Nederlands vertaald: van Hajnóczy *Jezus' verloofde* (1981, Ned. vert.1987)⁷ en van Nádas *Einde van een familieroman*

(1977, Ned. vert. 1989). Van Esterházy is een fragment uit zijn *Productie-roman* met inleidend artikel in het Hongaarse nummer van *Bzzlletin* opgenomen.⁸

Péter Esterházy heeft ondanks zijn jonge leeftijd een enorm oeuvre op zijn naam staan. Hij is de meest geestige auteur van deze groep en de meest postmoderne. Alle kenmerken van het postmodernisme zijn bij hem te vinden: alle vormen van intertextualiteit, pastiche en archaïsatie inbegrepen, autobiografische elementen, incoherente verteltrant en de ontwrichting van de Hongaarse syntaxis. Daardoor is hij ook enigszins omstreden, maar de fascinatie door de taal die al zijn werken ademen maakt veel goed. Het lezen van de teksten van Esterházy vereist een grote belezenheid en ook een grondige kennis van de Hongaarse literatuur, waarnaar hij, nu eens spottend, dan weer vol bewondering, verwijst. Men zou haast kunnen zeggen dat hij onvertaalbaar is, als het tegendeel niet bewezen was. Zijn werken, waaronder *Agnes* (1982) en *Die Hilfsverben des Herzens* (1985) zijn in het Duits verschenen, terwijl in 1989 de *Productie-roman* door Gallimard⁹ is uitgegeven.



Péter Nádas (l) en György Konrád

De derde uit de bovengenoemde groep is Péter Nádas, een zeer veelzijdig auteur die novellen, drama's, romans, essays en beschouwingen over het toneel schrijft. Zijn debuut *De Bijbel* (1967), inhoudelijk zeer verwant met *Einde van een familieroman*, doet nog traditioneel aan. In laatstgenoemde roman, die postmodern *par excellence* genoemd kan worden, zijn echter procédé's gebruikt die een breed scala van nieuwe narratieve technieken introduceren, zoals autobiografische elementen, onsamenvhangende verteltrant, gedachtensprongen, het doorbreken van de chronologie en het ontbreken van alinea's bij de overgang van het ene verhaal naar het andere. En dit, terwijl de roman vol in elkaar vervlochten verhalen zit! Maar dit alles gebeurt niet ter wille van een mode, maar is het gevolg van het bewust gekozen en consequent volgehouden perspectief,

namelijk dat van een kind; van daaruit wordt een wereld beschreven, met alle middelen die het postmodernisme te bieden heeft. En al die middelen en procédés, zoals Nádas ze benut, blijken uiterst functioneel te zijn en maken het gekozen perspectief juist geloofwaardig. Het kind heeft uiteraard geen behoefte om zijn korte leven van data te voorzien, waardoor de opeenvolging van de gebeurtenissen heel langzaam gestalte krijgt, mede door de wel aan data gebonden verhalen van opa. Het kind onthoudt lezers op natuurlijke wijze bepaalde informatie; het noemt bijvoorbeeld zijn naam niet meteen, alleen die van het buurmeisje, Eva. De tekst schept een lichte verwarring wanneer men achtereenvolgens leest:

"Maar opeens hoorde ik haar moeder in de tuin roepen. 'Gábor, Eva ... komen! Gábor, Eva ... komen! Gábor, Eva ... komen!' Hun moeder dacht dat we nog steeds in het zwembad waren." (p.13)

Het kind heet niet Gábor; dit betekent dat Eva een broer had.

Het *Einde van een familieroman* zal voor de Nederlandstalige lezer waarschijnlijk toegankelijker zijn geworden nadat het interview met de schrijver in het Cultureel Supplement van de *NRC* (december 1989) verscheen. Het is namelijk de vraag of men de maatschappelijke en politieke status van de familie van de jongen meteen aan het begin van de roman kan bepalen. Voor een Hongaarse lezer is de combinatie van gegevens: een woonwijk van riante villa's met zwembaden en een vader die "in een kazerne woonde, waar gevangenen werden verhoord" (p.14) wel voldoende. De roman behandelt namelijk dezelfde periode als *De otterval* van Galgóczi, maar van de andere kant gezien. De lovende kritieken deze keer ook voor de vertaler Henry Kammer, en terecht- getuigen misschien van de belangstelling voor Oost-Europa, maar het succes van Nádas is vooral te danken aan zijn proza dat op een universele wijze over de ervaringen van een kind spreekt.

Het einde van de jaren tachtig wordt gekenmerkt door een zekere terugkeer naar 'het goed opgebouwde verhaal', waarin men de meest wilde praktijken van het postmodernisme de rug schijnt toe te keren. A. Kibédi Varga merkte deze tendens op in zijn analyse van *Diabolische tango* van László Krasznahorkai¹⁰. Krasznahorkai is een meester in het creëren van een troosteloze sfeer, zijn proza vertoont overeenkomsten met de eerder genoemde poëtische passages uit het werk van Konrád. Dezelfde sfeer werd opgeroepen in de film van Béla Tarr, *Damnation (Kárhozat)*, 1988, onlangs uitgebracht op het Groninger Filmfestival; het was Krasznahorkai die het scenario voor deze film heeft geschreven.

In de op gang zijnde terugkeer naar 'een goed geconstrueerde vertelling' is het monumentale werk van Nádas, *Het boek der herinneringen* (1986) misschien nog maar een overgangsfase, maar zijn laatste bundel essays *Speelplaats* (1988) en de tot nu toe in de literaire tijdschriften gepubliceerde fragmenten van *Het jaarboek* (1988-89) doen vermoeden dat deze tendens doorzet. Mészöly zal er waarschijnlijk niet aan mee doen. Péter Esterházy zal -daarvan getuigen de eerste gepubliceerde fragmenten

van zijn nieuwste werk *Het boek van Hrabal*. Uit het kapittel van de trouw- ervoor zorgen dat groteske elementen, humor en de alles omvattende ironie de zwaarmoedigheid van het Hongaarse proza enigszins verlichten.

Noten

1. De auteurs van dit artikel hebben zich tot taak gesteld een aanvulling te geven op wat er eerder over de Hongaarse literatuur in Nederland is geschreven. Geïnteresseerden in de receptie van de Hongaarse literatuur in Nederland verwijzen wij naar de dissertatie van Agnes de Bie-Kerékjártó: *A magyar irodalom fogadtatása Hollandiában. (1945-1983)*. Budapest 1988: Studia Philologica Moderna. Dit werk bevat een volledige bibliografie. Zie ook: Agnes de Bie-Kerékjártó: 'De Hongaarse literatuur in Nederland. 1945-1986', *Bzzlletin* 146 (1987), 72-78.
2. *Werken van deze auteurs werden besproken in een artikel van J. Jastrzebska 'Hongaars proza in Nederlandse vertaling', Bzzlletin* 120 (1984).
3. In het nummer 'Hongaarse literatuur' van *Bzzlletin* is veel aandacht geschonken aan het werk van beide auteurs. Sütő werd ingeleid door Henry Kammer, die ook een fragment uit de roman *Moeder belooft mij een geruste slaap* (1970) vertaalde. Een selectie van gedichten van Kányádi werd gepresenteerd en ingeleid door Wim Swaan.
4. Zie het artikel van Mari Alföldi: 'Géza Ottlik: voorloper van nieuwe literatuur' *Bzzlletin* 146, 16-20, waar ook de vertaling van een hoofdstuk uit deze roman opgenomen werd.
5. Het werk van Miklós Mészöly is voor het Nederlandse lezers- publiek vrijwel onbekend. De eerste en tot nu toe enige introductie van de auteur is het artikel van Sándor Németh 'De schaduwen en de zon' *Bzzlletin*, 146, 9-12. Een bundel Hongaarse novellen, die binnenkort bij Meulenhoff zal verschijnen, bevat de novelle *Ge vleugelde paarden* van Mészöly.
6. Deze roman werd door J.Jastrzebska geanalyseerd in haar dissertatie *Personnages tragiques et grotesques dans la littérature hongroise contemporaine* (Amsterdam 1989) 75-96.
7. Zie de vertaling van I. Molenkamp-Wiltink in: *Bzzlletin*, 146, 26-41. Zie ook het artikel over het werk van Hajnóczy van J.Jastrzebska: 'Een tragische visie op een absurde wereld' *Ibid.*, 22-25.
8. Zie A. de Bie-Kerékjártó: 'Péter Esterházy: Produktieroman' *Bzzlletin*, 146, 13-15.
9. De titel van de roman is in het Frans gewijzigd, daarom geven wij hier de volledige bibliografische gegevens.
Esterházy, Péter: *Trois anges me surveillent. Les aveux d'un roman*. Traduit du hongrois par Agnès Jáfás et Sophie Képes, (Paris 1989): Gallimard.
10. Zie A.Kibédi Varga: 'Postmoderne literatuur in Hongarije', *Bzzlletin*, 146, 3-8.