

STUDIA LITTERARIA
irodalom- és kultúratudományi folyóirat

2015/3–4

Az első világháború emlékezete

STUDIA LITTERARIA 2015/3–4 Az első világháború emlékezete



STUDIA LITTERARIA
irodalom- és kultúratudományi folyóirat
LIV. évfolyam
2015/3–4.

Szerkesztőség:
DOBOS ISTVÁN – főszerkesztő
BÉNYEI PÉTER – felelős szerkesztő
BÓDI KATALIN
D. TÓTH JUDIT
FAZAKAS GERGELY TAMÁS
GORETITY JÓZSEF
LAPIS JÓZSEF
ORBÁN LÁSZLÓ – olvasószerkesztő
SZÁRAZ ORSOLYA – olvasószerkesztő

A lapszám szakmai szerkesztője:
D. RÁCZ ISTVÁN
TAKÁCS MIKLÓS

A lapszámokban megjelent tanulmányokat a szerkesztőbizottság tagjai lektorálták.

Elérhetőség:
DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
4032 Debrecen, Egyetem tér 1.
honlap: <http://studia.lib.unideb.hu>
e-mail: studia@arts.unideb.hu
tel.: 06-52-512-900/23084

HU ISSN 0562–2867 (print)
HU ISSN 2063–1049 (online)

DE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének folyóirata
megjelenik félévente

Kiadta: DE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézete
Debreceni Egyetemi Kiadó
www.dupress.hu

Felelős kiadó: Debreczeni Attila; Karácsony Gyöngyi
Borítóterv: Marosi Edit
Tördelés: Barna Ildikó
Honlapszerkesztő: Bátfai Erika
Nyomdai munkálatok: Kapitális Kft., Debrecen, 2015.



SZÁMUNK SZERZŐI:

ARANY JÁNOS egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem
BAKÓ Endre újságíró, irodalomtörténész, Debrecen
BALOGH ESZTER EDIT PhD-hallgató, Debreceni Egyetem
BÉNYEI TAMÁS egyetemi tanár, Debreceni Egyetem
D. RÁCZ ISTVÁN egyetemi tanár, Debreceni Egyetem
KARASSZON DEZSŐ egyetemi tanár, Debreceni Egyetem
KÁLAI SÁNDOR egyetemi docens, Debreceni Egyetem
KARL KATSCHTHALER egyetemi docens, Debreceni Egyetem
KOVÁCS KÁLMÁN egyetemi docens, Debreceni Egyetem
KŐBÁNYAI JÁNOS szerkesztő, irodalomtörténész, Jeruzsálem
LAKNER LAJOS tudományos igazgatóhelyettes, Déri Múzeum
LAPIS JÓZSEF kritikus, irodalomtörténész, Debrecen
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY akadémikus, professor emeritus,
Eötvös Loránd Tudományegyetem
TAKÁCS MIKLÓS egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem

A lapszám megjelenését a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének *A nemzeti és vallási emlékezet helyei a kora újkori és újkor Magyarországon* című OTKA-pályázata (K112335) támogatta.

A lapszám kiadását az Universitas Alapítvány támogatta.

STUDIA LITTERARIA

2015/3–4.

LIV. évfolyam

AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚ EMLÉKEZETE AZ IRODALOMBAN ÉS A MŰVÉSZETEKBEN

TARTALOMJEGYZÉK

D. RÁCZ ISTVÁN: *Szerkesztői előszó* 3

TANULMÁNYOK

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Az első világháború a prózairodalomban*..... 5

BÉNYEI TAMÁS: *Emlékmű és kísértethang.*

Az első világháború emlékezetének két metaforája az angol irodalomban..... 47

KOVÁCS KÁLMÁN: *1814-1914. A nagy háborúk kritikája a háborús eufória árnyékában.*

Johann Wolfgang von Goethe és Gerhart Hauptmann ünnepi játéka 80

KÁLAI SÁNDOR: *Populáris irodalom és háborús erőfeszítés.*

Gustave Le Rouge esete 94

TAKÁCS MIKLÓS: *A harctéri idegsokkos katona és az úriasszony különös találkozása.*

Gender és trauma viszonya Virginia Woolf Mrs. Dalloway című regényében 105

D. RÁCZ ISTVÁN: *Az első világháború az angol költészetben* 125

BALOGH ESZTER EDIT: *„Megsebesül, elesik. Hát aztán?”*

*Irónia és a maskulinitás változó ábrázolásai az első világháború
angol és magyar irodalmában* 133

LAPIS JÓZSEF: *Galiciától az Isonzóig. Az első világháborús magyar líra* 142

BAKÓ ENDRE: *Élmény és világkép az első világháború magyar költészetében* 157

KÖBÁNYAI JÁNOS: *Emlékezetvesztés az irodalomban.*

Az első világháború magyar prózairodalma 167

LAKNER LAJOS: <i>Kiállítható-e a háború?</i> <i>Az erőszak múzeumi bemutatásának lehetőségei</i>	181
KARASSZON DEZSŐ: <i>Debussy, Bartók, Stravinsky.</i> <i>Korszakváltás Budapesten és Párizsban a második dekád végén</i>	201
ARANY JÁNOS: „ <i>Kimegyek a doberdói harctérre</i> ”. <i>A magyar népdal és az első világháború</i>	206
KARL KATSCHTHALER: <i>Hazafiasság és prófécia.</i> <i>A második bécsi iskola az első világháborúban</i>	218

Szerkesztői előszó

E folyóiratszám előzménye az a konferencia, amelyet a Debreceni Akadémiai Bizottság Irodalomtudományi Munkabizottsága és a Debreceni Egyetem Egyetemi és Nemzeti Könyvtára szervezett 2014 novemberében, *Csataképek, életképek, emlékképek* címmel. A rendezvény az első világháború kitörésének centenáriuma alkalmából fórumot teremtett arra, hogy irodalom- és művészettörténészek, valamint a kultúratudomány szakemberei együttesen vegyék számba a „nagy háború” megjelenítését az utóbbi évszázad műveiben, valamint a mindennapok kultúrájában. Ez utóbbival foglalkozó cikkek más (néprajzi profilú) kiadványban kapnak helyet; ezzel az összeállítással irodalmi és művészeti alkotások, illetve folyamatok elemzését veheti kézbe az olvasó.

A tanulmányok sorát Szegedy-Maszák Mihály nagy ívű – az első világháború és az azt követő korszak egész európai irodalmát áttekintő – írása vezeti be, melyben a szerző számba veszi a legjelentősebb ilyen témájú epikai műveket Móricz Zsigmondtól, Kuncz Aladártól kezdve Ernst Jüngeren, Henry Barbusse-on és Ford Madox Fordon keresztül Kosztolányi Dezsőig, miközben arra keresi a választ, hogy milyen közös tanulság vonható le a sok különböző szövegből. Bár kevesebb szöveget dolgoz fel és az angol kultúrából indul ki, de hasonlóan általános kérdéseket feszegető tanulmány a Bényei Tamásé, aki két alapvető metafora (az emlékmű és a kísértethang) motívumán keresztül elemzi azt, hogy a háború milyen emlékezetformákban él tovább. Gondolatmenetében regények, versek és képzőművészeti alkotások egyaránt helyet kapnak.

Egy-egy tanulmányt szentel összeállításunk a kor német és francia irodalmának. Kovács Kálmán arra a kérdésre keresi a választ, hogy Gerhart Hauptmann hogyan írta újra 1913-ban Goethe száz esztendővel korábbi ünnepi játékát, és hogyan válik mindkét szöveg a maga korában a háborúellenes diskurzus részévé – az általános háborús eufória ellenpontjaként. Kálai Sándor a populáris irodalom szövegeiben elemzi a háborús reprezentációkat, és arra a következtetésre jut, hogy a kor egyik legtermékenyebb ilyen szerzőjének, Gustave Le Rouge-nak az 1917-ben és 1918-ban közölt elbeszélései fontos adalékokkal szolgálnak a témához. A három angol irodalommal foglalkozó tanulmány sorát Takács Miklós Virginia Woolf-olvasata nyitja, melyben a szerző az egyik leggyakrabban elemzett modernista regényben, a *Mrs Dalloway*-ben elemzi a trauma jelentőségét. D. Rác István az első világháborús angol költészetnek mind a populáris, mind a magas kultúrában kanonizált szövegein keresztül tárgyalja a háború reprezentációinak versbeli jellemzőit és paradoxonait. Ugyancsak érinti az angol világháborús lírát Balogh Eszter Edit, aki komparatistikai módszerekkel az irónia és a maskulinitás alakzatait veti össze a korszak angol és magyar irodalmában.

A szerző hangsúlyozza, hogy a két kultúra különbségei ellenére feltűnően sok hasonlóságot találunk a művek között.

Ez az írás már átvezet minket a következő háromhoz, amelyek magyar irodalmi témájúak. Lapis József azt a kérdést teszi föl, hogy az első világháború hogyan határozta meg a két világháború közötti korszak költészetét, a választ pedig Ady- és Babits-versek, valamint nagyobb terjedelemben a kismestereként számon tartott Gyóni Géza és Juhász Gyula szövegeinek tükrében keresi. Ugyanezt a költészetet veszi górcső alá Bakó Endre is (szintén egyaránt kitérve a nagy- és kismesterekre); kritikus szemléletű, markáns értékítéletet alkotó szövegelemzéseiben hatalmi pozíció és retorika viszonyát elemzi. Kőbányai János prózairodalommal foglalkozó gondolatmenete a háború három fő helyszíne (a front, a hátszág és a hadifogoly-tábor) megjelenítését vizsgálja, de fölteszi ezt az alapvető kérdést is: vajon miért nem született az első világháborúról korszakos nagy regény a magyar irodalomban? Alapvető dilemmát vet föl Lakner Lajos is: kiállítható-e a háború? Muzeológusként összefoglalja, hogy a történelmi kiállítóhelyeknek milyen lehetőségei vannak a véres sorsfordulók bemutatására, és ezzel a múzeumok mai szerepére, valamint kihasználható lehetőségeire éppúgy rámutat, mint helykeresésükre más médiumok között.

A kötetet három zenetudományi írás zárja. Karasszon Dezső arra hívja föl a figyelmet, hogy 1918 nemcsak az első világháború végét jelzi, hanem ez Claude Debussy halálának éve is, majd azt fejti ki, hogy Debussy hogyan adott mintát két – tőle alapvetően különböző, ám hasonlóan korszakos – zeneszerzőnek: Bartók Bélának és Igor Stravinskynak. A korszak zenéjének egészen más területéről, a katonadalok jelentőségéről értekezik Arany János, de ő is egy érdekes időrendi egyezésből indul ki: Bartók és Kodály népdalgyűjtő tevékenysége éppen az első világháború kezdetekor bontakozott ki, így az eldugott falvakból áttevődött a katonaközösségekbe. A tanulmány az általuk gyűjtött és közzétett dalok fő típusain vezeti végig az olvasót. Végül Karl Katschthaler írása ismét általános tanulságokra irányítja figyelmünket Arnold Schönberg, Alban Berg és Gustav Mahler egy-egy művét elemezve: a korszak művészete elválaszthatatlan mindazoktól a társadalmi és kulturális folyamatoktól, amelyek az első világháború idején és az azt követő időszakban egész Európa történelmét meghatározták.

Bízunk benne, hogy kötetünk ezeknek a kapcsolódási pontoknak izgalmas eseteit veti föl, az elemzési kísérletek pedig továbbgondolásra érdemesek.

D. RÁCZ ISTVÁN

Az első világháború a prózairodalomban

1914 áprilisában a Nyugat közölni kezdett egy regényt Móricz Zsigmondtól. Az első két folytatás *Élet a Kereszten* címét a harmadiktól a kilencedikig *Jó szerencsét!* váltotta föl. A tizedik *Uff, de fülledt a levegő!* fölirattal jelent meg. A szeptemberi közlemény ismét az első címhez tért vissza. Az egykori Gömör-Szepesi érchegység egyik vasbányája melletti faluban, illetve gyárban játszódik a cselekmény. A fiatal tanító, Tomcsányi magyarul, tótul és németül szól a tanítványaihoz.

Parasztasszonyok néznek ki a görbe udvarokról és tótul köszönnek. Magyarul fogadja, bár az ő szülei is inkább csak tótul beszélnek odahaza, s gyerekkorában ő maga is alig hallott magyar szót. De most a hatalmas magyar Társulatnak tanítója, s kényelmesen halad előre a közszellem árján. [...] Ahogy a megfürdött ember különbnek, szebbnek és frissebbnek érzi magát, úgy érezte ő magyarnak és úrnak és egy magasabb élet tagjának, mikor magyarul szólott a piszkos és lompos tótokhoz, akik maguk is már valami jó törekvésű igyekezettel törték, puhították a kemény magyar nyelvet.¹

Hihetőleg Petőfi némely költeményének hatásával is magyarázható, hogy a tanító „úgy vágyott az Alföld után, a sík vidék után, a magyarság büszke, igazi tanyája után, mintha a lelkében századok óta ott volna a felvidékre, puszta hegyek közé szorított szegény népnek a vágyakozása a bőség, a jólét, a vidám és könnyű élet kanaánja után”.² Noha a szlovák anyanyelvű tanító egyfelől még fölneáz a magyarokra, másrészt már érzékeli hanyatlásukat. Magában így elmélkedik: „A magyar uraknak már nagyon lefelé megy a sorsuk, még az apjuk négy lovas hintón járt, de a fiúk már kataszteri becslőbiztos, meg járásbírósi díjnok, a lányuk meg szövetkezetesné”.³ Augusztusban, tehát már a szarajevói merénylet után jelent meg a *Jó szerencsét!*-nek az a folytatása, amelyben az olvasható, hogy Rassoyszky bányamérnök Kern igazgató otthonában a társalgást hallgatva a következőket gondolja: „Háborút nekik [...]. Ezt a túlfűtöttséget, ezt a fülledt érzéki elpuhultságot semmi meg nem állítja. Egy vad és nyers háborút. Az még segítene.”⁴

Az utolsó közlemény arról tudósít, hogy Rassoyszky Cserna nevű főnökének felesége fölajánlkozik a bányamérnöknek, ám ő igyekszik távolságot tartani, miközben

¹ MÓRICZ Zsigmond, *Élet a Kereszten*, Nyugat, 1914/8, 513.

² Uo., 516.

³ Uo., 602.

⁴ MÓRICZ Zsigmond, *Jó szerencsét!*, Nyugat, 1914/11, 180.

a férj öngyilkosságot tervez. Hirtelen üzenet érkezik a bányamérnök számára, sürgősen keresse fel a főnökét a hivatalában. Ez a jelenet zárja le a regényt:

Cserna nem szólt, az asztalra mutatott s megállt. Rassovszky odanézett és a revolvert látta meg. Elsápadt.

– Ez? – mondta rekedten. – A főnök észrevette a browningot s hirtelen megdöbben, hogy kitalálták a *dolgot*, de mindjárt felülemelkedett, halkán sóhajtott s begörcsöltek a szája szélei, mint a doggá.

– Majd még sor kerül arra is, – szólt vontatottan, – olvasd a táviratot. Rassovszky föllélezett, felujjongott s mohón vetette magát az írásra, amely egy telefonhír fölvétele volt. Nagy betűkkel, idegesen, kapkodva volt felírva a heti munkásbér ív hátára a sarajevói királytragédia első értesítése. A szája leesett, a szeme kimeredt, szólni nem bírt, csak fölvetette az arcát a főnökére.

– Lehetetlen, – mondta aztán. [...] A rettenetes Végzetnek érezték meg a csillogókig suhogó szelét. A lépések sulyosan csikorgatták a deszkapadlót s a két férfi meghajolva, egész lelkében földulva, az új világrend eljövételére gondolt, mikor kifordul a rendjéből az Idő. [...]

– Voltál katona, főnök úr!

– Tartalékos tiszt vagyok.

– Boldog ember... engem felülvizsgálaton kidobtak.⁵

E regény történeti értéke jórészt abból származik, hogy gyorsan alkalmazkodott a megváltozott helyzethez. Móriczhoz hasonlóan Márai is sokat, talán túlzottan is sokat írt, de az *Egy polgár vallomásai* első kötetét záró fejezet mintegy két évtized távlatából hatásos jelenettel tudósít az első világháborút elindító eseményről:

Péter-Pál délutánján izgalom hatotta át a nyaraló-különítmény idilljét: anyám, s a többi szakértő hölgy véleménye szerint minden jel az örömteljes pillanat közeledtét mutatta. [...] Uzsonnára a mi tornácunkon terítettek, a szokottnál kissé ünnepélyesebben. [...] Asztalhoz ültünk, mikor az alispánt elhívták a kertbe. Megyei huszár állott odalenn feszes vigyázzban és levelet adott át neki. Föltépte a levelet, visszajött a tornácra, megállt a küszöbön, hallgatott. Nagyon sápadt volt; fekete Kossuth-szakállt viselt s ebben a gyászkeretben halottfehéren világított most riadt arca.

– Mi az, Endre? – kérdezte apám s eléje ment.

– Megölték a trónörökösöt – mondta s idegesen legyintett. [...] Az ég világoskék volt, híg, nyári-kék. Báránfelhő sem látszott rajta.⁶

⁵ MÓRICZ Zsigmond, *Élet a Kereszten*, Nyugat, 1914/20, 358–359. (Kiemelés az eredetiben.)

⁶ MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai*, Bp., Révai, é. n., I, 302–304.

Herczeg Ferenc, aki kezdettől fogva borúlátóan ítélte meg a kilátásokat, évtizedek távlatából rendkívül keserűen jellemezte a közvéleményt: „Országszerte valami elbizakodott hangulat terjedt el, az emberek olyasmit képzeltek, hogy a háború egyetlen lendületes szuronyroham lesz, mely kiveti állásaiból és pokollá kergeti Magyarországot összes ellenségét.” Unokaöccse, a család utolsó férfi tagja föltehetően az írótól is szerezte ismereteit, és előre látta, hogy el fog esni a harctéren. „Mikor elbúcsúzott tőlünk, a kezembe csúsztatott egy levélborítékot: a végrendelete volt. A nyakkendőit – rengeteg sok volt neki – rám testálta.” Herczeg olyan kérdést is szóba hozott, amellyel 1915-ben sokáig foglalkoztak az újságok. „Papendeklit adtak a kárpáti tél irgalmatlan fagyában, méteres hóban harcoló magyar katona talpa alá – és hamarosan tömegesen hozták a vonatok a lefagyott végtagú legényeket. A sajtó példás megtorlást követelt, én azonban nem hallottam róla, hogy akár a szállítók közül, akár a papírtalpu bakancsokat átvevő katonatiszt urak közül valakit felkötöttek volna.”⁷

Ignotusnak a Nyugat augusztus elején megjelent száma élén olvasható cikke cáfolja azt a hiedelmet, hogy a folyóirat kezdettől fogva háborúellenes lett volna. E közlemény kulcsmondatai így hangzanak: „Mindenkinek, aki az osztrák–magyar birodalomban él, de mindenesetre minden magyarnak személyes életérdeke, hogy az osztrák–magyar monarchia megmaradjon és nyugodt zavartalanságban éljen. Ez ma már háború nélkül lehetetlen.”⁸ Nem sokkal később jelent meg a Nyugatban Balázs Béla mélyen elfogult cikke: „Ez a háború szent. [...] És mert örök természettörvény munkája, tehát *értelme* van, mert a természetben nincs olyan halál, mely ne az életet szolgálná és nincs a történelemben olyan háború, mely vérözönével végül is ne az evolutio számára mosna árkot. [...] Nem szeretjük többé Parist.”⁹

Két évvel később közölte a Nyugat Móricznak azt az elbeszélését, amelyről utóbb Karinthy Frigyes azt írta: „Soha meggyőzőbb és felzaklatóbb pamflét, vitairatot, pacifista propaganda-munkát nem olvastam.”¹⁰ A *Szegény emberek* (1916) főszereplője arról számol be, hogy „huszonhat hónapig voltam a fronton”. Adósságának visszafizetése szándékával a falubeli Vargaék házába megy, ahonnan a felnőttek a vásárba mentek, és két gyereket öl meg, hogy elvihesse a pénzt. Amikor a csendőrök érte jönnek, azt mondja: „A háborúba sok mindent megszokik az ember, amiről nehéz osztán idehaza leszokni.”¹¹

Voltak magyarok, akik Ferenc Ferdinánd megölésének a hírért először nem fogadták el, majd egyáltalán nem gondoltak háború kitörésére. Egy évvel később Csáth Géza így emlékezett vissza saját akkori véleményére: „– Reggelre megjön a cáfolat! – mondtam. [...] *Reggel azonban a hírt megerősítették.* [...] – Nem lesz háború

⁷ HERCZEG Ferenc, *Hűvösvölgy*, szerk. Győri János, Bp., Szépirodalmi, 1993, 24–25.

⁸ IGNOTUS, *Háború*, Nyugat, 1914/15, 130.

⁹ BALÁZS Béla, *Paris-e vagy Weimar?*, Nyugat, 1914/16–17, 200. (Kiemelés az eredetiben.)

¹⁰ KARINTHY Frigyes, *Szegény emberek*, Nyugat, 1924/4, 274.

¹¹ MÓRICZ Zsigmond, *Szegény emberek*, Nyugat, 1916/24, 850, 873.

– mondtam –, mert a táviratban világosan benne van, hogy a tetteseket elfogták, ki fogják őket végezni, és rendben lesz az ügy.”¹² A Szabadkán született orvos-író ekkor a háromszéki Előpatakon dolgozott. Egyedül a nemzetiségi feszültségben érzékelt baljós előjelet: „Egy görögkeleti román pópa hevesen gesztikulálva, rikácsolva adott elő a közeliünkben. – Haj! – mondta a vendéglős – ezek nagyon szeretnék a háborút. Mindjárt ránk jönnének!”¹³ Amikor behívják katonai szolgálatra, és el kell hagynia a fürdőhelyet, újabb figyelmeztetést kap: „Útközben a román fuvarossal beszélgettem. Egy fiatal, 18–20 éves, jobban öltözött fiú volt ez, aki most csak kisegítette a vállalkozót. Meglepően intelligens és tájékozott volt. Láttam rajta az aljas örömet, hogy bennünket, *magyarokat* aggódni és szorongani lát. Nem is titkolta, hogy oroszpartí és biztosra veszi, hogy az oroszok rövidesen Erdélyben lesznek.”¹⁴ Később Csáth Bácska déli részén teljesít szolgálatot, s ott is érzi a szerb fuvarosok ellenszenvét. Nehéz volna megállapítani, hányan oszthatták azokat a közhelyeket, amelyek jellemezték Csáth felfogását az antant oldalán harcoló népekről. 1915 körül fogalmazódott a következő véleménye:

ellenségeink vad nekirugaszkodásai és aljas komiszkodásai ellen a mi törvénytiszteletünk, jóságunk, keresztény erkölcsösségünk mit sem használ. [...] Az orosz azért erkölcstelen, mert még fejletlen, elmaradt nép, amely sok tekintetben állati fokon van. [...] Az angol, francia és belga erkölcstelensége azonban más lapra tartozik. Róluk nem mondhatjuk el, hogy még nem jutottak az emberi erkölcs világosságáig, az emberi méltósághoz tartozó kötelességek megismeréséig. Ezek azonban *dekadens* népek, akik igazi nagyságuk és lehető virágzásuk maximumát *már túlhaladták*.¹⁵

Az oroszok megítélését nyilvánvalóan 1849 emléke határozta meg. 1914. október 19-én a következőket írta Rajz Sándor nevű barátjának – aki később elesett a háborúban: „van ebben valami végzetszerű és dicsőséges, hogy éppen nekünk jutott ki az orosz cárizmus letörésének, megszegyenítésének, visszaszorításának a herkulesi munkája.”¹⁶ Csáth úgy látta, „a háborúnak a lényege: Németország első mérkőzése Angliával a világalomért”, Vilmos császárnak a háború elején tartott beszédét „mintegy lefekvés előtti ima gyanánt” sokszor újraolvasta, s „lehetetlennek, elképzelhetetlennek” tartotta, hogy a német uralkodó „nem mint győző kössön békét”.¹⁷ Tájékozatlanságát bizonyítja, hogy nem volt fogalma arról, az angolok már röviddel II. Vilmos trónralépése után arra a következtetésre jutottak: az új német császár, Viktória angol

¹² Csáth Géza, *Emlékirataim a nagy évről: Háborús visszaemlékezések és levelek*, s. a. r. DÉR Zoltán, Szeged, Lazi, 2005, 37. (Kiemelés az eredetiben.)

¹³ *Uo.*, 38.

¹⁴ *Uo.*, 60. (Kiemelés az eredetiben.)

¹⁵ *Uo.*, 40. (Kiemelés az eredetiben.)

¹⁶ *Uo.*, 158.

¹⁷ *Uo.*, 103–104, 107.

királynő unokája háborút akar. Sir Joseph Crowe konzul 1891-ben levélben figyelmeztette erre Lord Salisbury miniszterelnököt.¹⁸ Csáth elfogultságára jellemző, hogy 1914. október 13-án a következőket írta öccsének: „Mit éreztél Antwerpen elesténél? Én ujjongtam! Talán mégiscsak verjük, ütjük, vágjuk a gaz John Bullt és a hülye belgákat. Mily kellemetlen lehet nekik. A torkukon a kés. Hurráh.”¹⁹ Másként ítélte Ernst Jünger, aki maga is Belgiumban harcolt: „Adja Isten, hogy ez a nagyszerű [prächtige] ország, amely már oly gyakran képezte harcoló hadseregek színterét, ebből a háborúból is régi állapotában támadjon föl.”²⁰

Csáth még később is hamis jóslatot fogalmazott meg: „Micsoda boldogság lesz, hogy rengeteg magyar vér legalább kivívja azt, hogy mi diktálhatunk majd a békekötésnél. [...] Hiszem, hogy a háború végén isteni igazság fog diadalt ülni.”²¹ Természetesen utólag könnyű szavá tenni, mennyire tévesen láttak magyar írók száz évvel ezelőtt. „1914. aug. 4-dikén kijelentettem – olvasható Füst Milán naplójában –, h. gyanús nekem a szerbiai csönd és h. M.–Ausztria még nem üzent hadat Oroszországnak – úgy látszik vesztve érzi a német ügyet és paktál Oroszországgal: magára hagyja Németországot, Szerbiát és területi kárpotlást kap. Ausztria mindig így dolgozott.”²² Később is előfordult, hogy egy magyar író teljesen rosszul ítélte meg a háborút. „Magyarország hatalmasabb lesz, mint valaha s ennek a váratlan zivatarral kezdődő rövid időnek az emléke olyan hamar és olyan végképpen el fog roppenni, mint egy lázas álomé”²³ – írta Ambrus Zoltán 1917 elején a Nyugatnak már olyan számában, amely a cenzúra döntése következtében üres lapokkal került nyilvánosságra.

Kassák Lajos önéletrása meggyőzően bizonyítja, hogy a magyarországi szociáldemokratákat is készületlenül érte a háború kitörése:

Este bementem az egyesületbe. Sokan gyűltünk össze, s itt mindenki a mérnyeletről beszélt. S milyen különös, hogy ezek a munkásemberek, a szervezet régi, megbízható tagjai sem látták olyan feketének a helyzetet, mint én. Mintha biztosan ülnének a nyeregben, egyszerűen kimondták, hogy nem lesz háború, és komolyan hittek abban, amit mondtak. Mindenki úgy vélte, hogy az Internacionálé segít rajtunk, és úgy jelent meg előttünk ez az intézmény, mint az igazságszolgáltatás szimbóluma, mint a legyőzhetetlen és csalhatatlan erők gyűjtőmedencéje.²⁴

¹⁸ Vö. Sir Brian CROWE, *A century of Anglo-German relations in one family*, Password, Issue 39, 2014, 8.

¹⁹ CSÁTH, *i. m.*, 157.

²⁰ Ernst JÜNGER, *In Stahlgewittern*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1961, 211–212.

²¹ CSÁTH Géza, *Fej a pohárban: Napló és levelek 1914–1916*, s. a. r. DÉR Zoltán, SZAJBÉLY Mihály, Bp., Magvető, 1997, 120, 233.

²² Füst Milán, *Teljes Napló*, s. a. r. SZILÁGYI Judit, Bp., Fekete Sas, I, 1999, 48.

²³ AMBRUS Zoltán, *Háborús jegyzetek: A nagy fordulat után*, Nyugat, 1917/1, 110.

²⁴ KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, Bp., Magvető, 1983, I, 169.

Kassák mindvégig következetesen ellenezte a háborút. A Milotay István szerkesztette *Új Nemzedék* hasábjain támadta a nemzetközi szocializmus vezéreit, akik a barbárnak vagy dekadensnek nevezett ellenség ellen uszítottak.

Előpatokról a fővárosba érkezése után Csáth találkozott Kosztolányi Dezsővel. „A biztonságban lévő embernek a tetetett szomorúságával, amely alig képes titkolni szerencséje fölötti örömét, mondta el, hogy nem katona, és legalább egyelőre biztonságban van.”²⁵ November 9-én öccsét tudósította arról, hogy „Desiré képtelen félelmeket áll ki. Egész nap reszket. Annyira aggódik, hogy a pótsorozáson beveszik.”²⁶ Hofbauer István (1844–1918) tábornagy Kosztolányi nagybátyja és keresztapja volt, de hihetőleg elvből nem segítette hozzá unokaöccsét ahhoz, hogy fölmentsék. Talán Herczeg Ferenc járhatott közben az érdekében.

Feltűnő, mennyire hiányoznak a művészileg jelentős magyar regények az első világháborúról. Kiváló francia, német, angol, sőt olasz és amerikai írók megsebesültek, miközben az élen járó magyarok közül egyedül Balázs Béla és Tersánszky Józsi Jenő vonult be önkéntesként. Balázs négy hónapi szolgálat után sebesültként egy budapesti kórházba került. Itt töltött négy hét múltán, 1914 decemberében tudta meg, hogy kilencszázhatvan emberből álló zászlóalja megsemmisült. A Nyugat számára készített följegyzéseiben írta, hogy „egyszer már éreztem az elföldeltség ízét. Földet a szememben és számban és fülemben. Az még Macsvában volt. Egy gránát csapott le a fedezék házába és ránk döntötte. Rám és két egérre, melyek a tetejéről hullottak le. Ketten kímásztunk valahogy én és az egyik egér. A másik a földben maradt.”²⁷

Tersánszky kisregénye, a *Viszontlátásra, drága* (1917) – melyet a fél évszázaddal ezelőtti kézikönyv „teljes értékű remekmű”-nek nyilvánított²⁸ – egy galíciai kisvárosban élő lánynak barátnőjéhez intézett vallomása szerelmi ügyeiről. Csupán háttérként szerepelnek az átmenetileg bevonuló orosz, majd a visszatérő osztrák–magyar csapatok. Már az utókor távlatából készült az *Egy ceruza története*, mely 1948-ban jelent meg, bár szerzője állítása szerint egy évtizeddel hamarabb készült. „Engemet 1918 tavaszán egy wieni papírüzletből vett meg Feldmann Adalbert közlegény.”²⁹ Így szól a történetet elindító mondat. Az elsődleges elbeszélő a ceruza, mely nemcsak olyan eseményekről képes tudósítani, amelyeknek nem volt tanúja, bár legtöbbször azokat a leveleket és följegyzéseket idézi, amelyeket vele írtak. „Most azonban legjobb, ha Magam helyett a Kabarcik Gyula jegyzeteit hagyom beszélni” – jelenti ki,³⁰ és a továbbiakban jórészt e főhadnagy szavaival él. A főhadnagynak Tutuként becézett feleségéhez írt levelein kívül azokat a följegyzéseit idézi, melyeket Kabarcik azzal a szándékkal készít, hogy később

²⁵ CSÁTH, *Emlékirataim a nagy évről*, 75.

²⁶ *Uo.*, 167.

²⁷ BALÁZS Béla, *Menj és szenvedj te is: Naplójegyzetek*, Nyugat, 1915/1, 44.

²⁸ VARGHA Kálmán, *Tersánszky Józsi Jenő = A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai, 1965, 392.

²⁹ TERSÁNSZKY J. Jenő, *Egy ceruza története* = T. J. J., *Három történet*, Bp., Magvető, 1975, 11.

³⁰ *Uo.*, 85.

regényt írjon a háborúról. A könyv művészi értékét nemcsak a címben is megfogalmazott, látszólag szellemes ötlet modorossága csorbitja, hanem a harcokat sebesülés nélkül túlélő tartalékos tiszt írásmódja is, amelyben a tárgyyszerű megjelenítést olykor az önismétlő túlfogalmazás váltja fel. „Belül mindenkiben egy kisgyermek sír” – írja egy alkalommal. „Borzasztó értelmetlen itt lenni, és ezt elszenvedni. Iszonyúan fáj a szívem az életért, Budapestért, Tutuért!... Örjítő! Örjítő! Itt ülni, túrni a soknapos mocskot magán az embernek, és kétségbeesett, elgyötört tudattal várni, amíg darabokra szaggatja egy gránát.”³¹

Kosztolányihoz hasonlóan Babits is szívpanaszok miatt nem vonult be. Móricz valószínűleg arra hivatkozott, hogy egyik szemével nem lát jól – legalábbis élete végén azt állította, hogy gyerekkorában nem adtak neki megfelelő szemüveget, és fél szemét „egyáltalán nem használja”.³² A magyar hatóságok föltehetően engedékenyebbek lehetnek, mint a britek, akik olyan katonát is bevettek a hadseregbe, aki „egyik fülére teljesen süket volt”.³³ Oláh Gábort „nagyfokú rövidlátás” miatt minősítették alkalmatlannak fegyveres szolgálatra.³⁴

A háború idején tizenéves Márai visszatekintő távlatból írta *A zendülőket* (1930), melynek szereplői a hátszágban maradt kamaszok, s inkább csak a városon áthaladó folyóban lefelé úszó holt tetemek emlékeztetnek arra, hogy az apák a távolban harcolnak. Szabó Dezső – aki végig következetesen elítélte a háborút – először két rövid elbeszélést közölt a Nyugatban. *A sebesült* (1914) címszereplője harmadéves tanárjelöltként vonul be. Galíciában egy löveg sebesíti meg a fején és a karján. Öt hétfig fekszik egy Szabolcs megyei kórházban. E lázas napokban emlékszik egy harctéri jelenetre: „Látta a rohamban maga előtt társát, egy szegény kéréses képű kis katonát. Előreerohan s az ágyúgolyó elviszi a fejét. A nekiindult fejetlen test tántorgó léptekkel, szegzett szuronnal tovább robot előre, hogy embert öljön, csafatos nyakából mint eresztett csapból szökik a vér.”³⁵ Amikor az orvos közli a sebesülten, hogy már hazamehet, a fiatalembert kétségbeesés fogja el, mert kénytelen visszatérni inséges körülményei közé, ahol kilátástalan sors várja. A második történet, a jórészt első személynél, modorosán stilizált *Búcsúzások* (1915) egy bevonuló katonának halálra felkészüléséről szól.

E két kísérlet után vállalkozott Szabó háborús regény írására. *Az elsodort falu* VII., *A halál szüretén* című fejezete játszódik az orosz fronton, ahol az egyik főszereplő, Bőjthe János székely társaival a lövészárokból várja az ellenséget.

³¹ *Uo.*, 174.

³² KÁLMÁN Kata, *A Csibe-ügy: Egy fotográfus naplója Móricz Zsigmond utolsó éveiről*, Bp., Palatinus, 2012, 96. (Köszönettel tartozom Szilágyi Zsófiának, aki fölhívta a figyelmemet erre a forrásra.)

³³ Siegfried SASSOON, *Memoirs of an Infantry Officer*, London, Faber & Faber, 1973, 124. (Amennyiben külön nem jelzem, valamennyi idegen nyelvű idézetet a saját fordításomban közlöm. – Sz.-M. M.)

³⁴ OLÁH GÁBOR, *Naplók*, szerk. LAKNER Lajos, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002, 192.

³⁵ SZABÓ Dezső, *A sebesült*, Nyugat, 1914/22, 499.

Érezni lehetett, hogy éjjelre nagy, általános támadásra készülnek. A halál állott a levegőben s mint szörnyű tükrökben, kivonaglott az arcokra. A fedezékekben halálraéhezett, elrongyolt, férges, bűdös emberek visszatartott lélegzettel, behullott szemekkel rémültek a megvillanó kaszára. Ha egy-egy elvágódott, ajkaira kitajtékzott a kolera és elvitték, a többi irigylve nézett utána.³⁶

A másik főszereplő, Farkas Miklós Ungváron marad – az író a háború első három évében ebben a városban tanított, és itt fogták pörbe „a német haderő elleni lázítás és az ellenség iránti rokonszenve miatt”.³⁷ A cselekmény tetemes része a falu otthon maradt életével foglalkozik. A XII. fejezetben azután a román betörés hírére János az embereivel hazamegy. A regény visszataszítónak mutatja a megtorlást. Egy hadnagy a nemzetek eltűnését jósolja Jánosnak:

Tudod mit temettek négy év alatt a földben áskáló emberek? A kapitalista rendiséget, a faji orthodoxiát. [...] A háború a nemzetközi szociáldemokrácia óriási verbunkosa volt. [...] Most mi következünk. Nem lesz Montenegró, Szerbia, Oroszország többé, nem lesz haza, lesz Európa, lesz a világ. [...] Egyformán nevelt, egyenlő jogú, egyenlő erkölcsi alapon álló, azonos nyelven beszélő emberek nagy összefogása lesz a világ.³⁸

Ezt az ellenutópiát föltehetően 1918 végén fogalmazta meg Szabó Dezső. Célzatos regényének talán legjobb része az a jelenet, amelyben Kuntz tanító felesége megkapja a levelet fia elestéről. Elégeti saját pénzüket és a hadiárvának gyűjtöttet, majd fölakasztja magát. Az iskolások értesítik a férjét, miután megtalálták a holttestet és elolvasták az asszonynak férje számára papírra vetett utolsó szavait: „– Részeg disznó, a padláson vagyok. Minden éjjel meglátogatlak!”³⁹

Csáthtal és sokakkal ellentétben Kosztolányit nem érte meglepetésként a háború kitörése. 1909 márciusában Belgrádban járt. Ottani tapasztalatáról március 21-én, illetve 28-án megjelent cikkben számolt be. Noha előnytelen képet rajzolt arról, amit „balkáni operett-királyság”-nak nevezett, kísérletet tett arra, hogy megértse a szerbeket:

elképzelem, micsoda életet élnék, ha véletlenül itt születek meg, és Belgrád szememben a Párizsok Párizsa, az a hely, ahol minden kultúra, élet és szépség találkozik. [...] A dühtől szorul ökölbe a kezem arra a gondolatra, hogy életem itt zaj nélkül morzsolódik le, és nem vesz észre senki, és a kiáltásomat nem hallja egy lélek sem, túl a folyón, ahol az igazi Európa kezdődik.⁴⁰

³⁶ SZABÓ Dezső, *Az elsodort falu*, Bp., Genius, é. n., II, 96.

³⁷ GOMBOS Gyula, *Szabó Dezső*, Bp., Püski, 1989, 240.

³⁸ SZABÓ, *Az elsodort falu*, III, 216–218.

³⁹ *Uo.*, 263.

⁴⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Európai képeskönyv*, szerk. Réz Pál, Bp., Szépirodalmi, 1979, 314–315.

A magyar költő arra is kíváncsi volt, milyen a belgrádi színház: „A hős ujjnyi vastagon feketítette be szemöldökét, toporzékolt, dühöngött, a naiva turbékolt, és fönn a karzaton hangosan csattogott a taps, valahányszor a szerb népről volt szó.”⁴¹ A szerzett élményekből szinte következik az, amit Kosztolányi elutazásakor a vonatban lát: „Az ablakon most cikázik át a hajnali napsugár. Közelebb megyek. Egy mondat van rajta. Valamilyen utas levette gyémántgyűrűjét, és az üvegre nagy, értelmes betűkkel – magyarul – rákarcolta: – Háború lesz.”⁴²

Kosztolányi három háborús vonatkozású, részben vagy egészében prózai kötetet jelentetett meg. Egyikük sem kiemelkedő művészi teljesítmény. Az *Öcsém* (1915) részint verseket, részben prózát tartalmazó, mindössze 50 lapos kötet. Ajánlása Dr. Kosztolányi Árpádnak szól, aki segédorvosként a szerbiai harctéren szolgált és 1914. november 17-én megsebesült. E kis gyűjtemény az 1914. július 30-án kelt címadó verssel kezdődik és az 1915. március 10-i keltezésű *Ének Virág Benedekről* című költeménnyel záródik. Az első szöveg a gyerekek katonásdíját idézi föl, az utolsó „ósdí lantos”-hoz szól, a múlt visszasóvárgását fejezi ki („Ma hogy a föld vérünk, könnyünket issza / szeretnék futni: vissza, vissza, vissza”), sőt az értékörzés eszményét fogalmazza meg. Ez a vers összhangban van az egyik prózai szöveg sarkalatos állításával: „Mindig féltém a változástól. Írni is csak azért írtam, mert a változást nem bírtam elviselni.”⁴³ Nemzetközi összefüggésben e kiadvány kapcsolatba hozható azzal, hogy a háború elbizonytalaníthatta a művészeknek az előre haladásba vetett hitét és ösztönzést adhatott nekik korábbi írásmódok fölevenítéséhez.

A *Tinta* (1916) is különböző időpontokban keletkezett prózai és verses szövegekből utólag összeállított könyv. Négy része közül a másodiknak *Utak, népek, városok* az alcíme, és a szalagcím a következő: „Itt a könyv írója utazásairól számol be, s megrajzolja a régi Velencét, Rómát, Párist, Belgrádot s a régi Budapestet és Bécsset is, mely ma már oly messze van tőle, hogy egykor időszerű feljegyzéseit joggal emlékiratnak is tekintheti.”⁴⁴ Az olaszországi jegyzetek közül kettőnek a végén az 1901. év olvasható. Egyikük Neróra is utal, emlékeztetve az olvasót, mennyire előrevetítik Kosztolányi korai művei a későbbieket. Egy séta elbeszélése arra irányítja a figyelmet, hogy az állatkert lakói is éheznek. „Mi történik a földön?” – ezen töpreng a tigris. „A rendes lóhusebéd helyett keshedt szomorú huscafatókat tolt hozzá az ápoló. Ekkor sejtette meg, hogy körülötte valami szörnyűség dolog folyik, páratlan és véres, amihez a tigrisek párviadala se fogható. [...] A tigris imádni kezdte az embert.”⁴⁵ Egy trafikos vénkisasszony újságot olvas. „Egy napon, mikor a veszteséglistát böngészte, halkán felsikoltott. [...] Másnap gyászruhába öltözködött. Soha senkit nem gyászoltak eny-

⁴¹ *Uo.*, 316.

⁴² *Uo.*, 320.

⁴³ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Öcsém (1914–1915)*, Békéscsaba, Tevan, 1915, 13.

⁴⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tinta*, Gyoma, Kner Izidor, 1916, 91.

⁴⁵ *Uo.*, 25–26.

nyi hűséggel, mint ezt az alvó hőst az orosz síkon, akit senkisé, ő sem ismert.”⁴⁶ A *Kiskáté* című részlet fordításokat tartalmaz, a következő szavak után: „Angol és francia lapok állandó rovatot nyitottak annak a bebizonyítására, hogy a nagy német írók mennyire gyűlölik a saját fajtájukat. [...] Én erre a rovatra, másikkal felelhetnék.”⁴⁷ Shelley *Song to the Men of England* című politikai versét egy Voltaire-idézet, Baudelaire négy belgákat csúfoló költeménye, négy sor Stecchettitől és egy futurista vers követi. Lehet vitatni, vajon mennyire volt szerencsés a francia költő verseit azután közölni, hogy a németek megszállták Belgiumot, de e szövegek egy nagy költő hiteles művei, és magyarra fordításuk lényegesen kevésbé ellenséges magatartásra enged következtetni Csáth korábban idézett kijelentéséhez képest.

Kicsit hasonló célzatosság vehető észre Ambrus Zoltán *Háború* című hat fejezetből álló elbeszélésében (1915). 1885–86 szilveszterén játszódik a történet Párizsban. Lambert nevű tanár meséli el az elbeszélőnek, hogy az 1870–71-es háborúban francia egységével megnyert egy csatát, majd azt a parancsot kapta: égessenek föl egy elzászi falut, mert az a gyanú, hogy kémek lakják. Egy öregasszony „kiáltani kezdett németül, hogy [az egyik] kunyhónak a padlásszobájában egy súlyosan sebesült német tiszt fekszik.”⁴⁸ A német tisztet kimentik, de az öregasszonyt a hadbíróóság halálra ítéli, és kivégzik.

Kosztolányi harmadik kötete, a *Káin* (1918) élén az ószövetségi történet kifordítása olvasható. A címszereplő a testvérgyilkosság után számos leszármazottja között, boldog meglepettségben öregszik meg. Az utalás a korabeli történelemre burkolt és nem egyértelmű. A háborúra közvetlenül vonatkozó történetek művészigleg lényegesen kevésbé sikerültek. A *Csengettyű* harmincnégy éves, koravén főszereplője benyit egy boltba. Kezébe kerül egy csengettyű. Vékonyabb hangút szeretne rendelni, de a kiszolgáló lány azt válaszolja: „A gyár már régóta nem szállít. Háború van.”⁴⁹ A szintén nem jelentős *X. kalandornő* csupán első bekezdésében, háttérként szerepelteti a háborút: „Y... pályaudvar aszfaltos halljában ödöngtem, az üvegtető és a zománcos falak kalitkájában, egyesegyedül, éjfél tájban. Az utolsó sebesült is elment, egy borostásállú katona, aki a kocsiból kiszállva – sárga arca staffágeával – vörös paplant húzott maga után.”⁵⁰ A kötet évszám nélkül, 1922 végén vagy 1923 elején megjelent második kiadásában tizenötödik egységként az *Omnibuszkocsis* helyett a *Tizenegy perc* olvasható. Utólag az író föltehetően erőszakoltan célzatosnak és allegorizálónak vélhette e szöveget – a húszas években már mindkettőtől tartózkodott. A történet 1916. augusztus 31-én játszódik. Üрге János a címszereplő, ki két éves fiának játékgalambot akar vásárolni, de nem jár sikerrel. Miközben sorra látogat boltokat, mindenütt román betörés híreit

⁴⁶ *Uo.*, 74.

⁴⁷ *Uo.*, 80.

⁴⁸ AMBRUS Zoltán, *Háború*, Nyugat, 1915/10, 532.

⁴⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Káin*, Bp., Pallas, 1918, 34.

⁵⁰ *Uo.*, 111.

hallja. „Délután híre futott, hogy a románok utolsó szálíg leöldösték a magyar bányászokat, a postás kisasszonyokat megbecstelenítették, a menekülő vonatokat gépfegyvertűz alá vették, úgy hogy akik kitekintettek az ablakból, szétlyuggasztott fővel, véres hajjal buktak vissza.” A hír a beszélő nevű kocsiszt olyan mélyen megrázza, hogy szinte önkívületben hajsolja a lovait: „Csak előre, hajrá, mindig előre. Úgyis vége mindennek, jönnek a románok és a galamb, amit úgy kerestt, nincs sehol.”⁵¹

Ugyancsak egyszerű ember belső meghasonlását beszéli el az utolsó előtti történet, a *Pokol*. A második kiadásban is megtalálható, indokoltan, hiszen az előzőnél jobban megformált alkotás. Az első mondatok itt is különös hangsúlyt kapnak:

Valaha anyának hívták, de már régen névtelen volt. Azon a napon vesztette el nevét, mikor a fia homlokán átszaladt egy golyó, könnyű és hegyes kis orosz acélgolyó, mely csak akkorka piros-lila pöttyöt hagyott rajta, mint egy eper. Eleinte nagyon csodálkozott ezen. Különösnek találta, hogy ugyanazok a tárgyak és emberek bámulnak rá, mint annakelőtte. Ha legalább a névjegyére nyomhatott volna valamit, mint az özvegyek a három betűcskét: *özv. De* annak, ami vele történt, nem volt jegye és szava.⁵²

Ragaszkodni igyekszik addigi életmódjához, de amikor meglesi bútorait, azt látja, hogy azok összeesküdtek ellene és mozognak. Lefekvéskor égve hagyja a petróleumlámpát. Arra ébred, hogy mindent korom borít.

Leesett a padlóra és gondolkozni próbált. [...] Tapogatta a földet és tudta, hogy az a pokol. [...] Feltépte a ruháját, hogy könnyebben lélegezzen – mert a melle táján valami nyomást érzett – és összekuszálta otthonosan csenevész, gyér haját is. Akkor aztán kibuggyant szájából a nevetés – hidegen és fényesen, – mint a víz.⁵³

Említett három könyvén és *Mák* (1916) című verseskönyvén, valamint a „bábjáték, rímjáték” alcímmel közölt *A szörny* (1917) című alkotáson kívül Kosztolányi hírlapi cikkeiben is szólt a háborúról, leginkább a hátszágban fokozódó feszültségekről. A párhuzam nem egészen indokolatlan Proust hősei közül Charlus báróval, aki számára a háború „gyűlöletek rendkívül termékeny kultúráját” hívta életre.⁵⁴ 1915. május 23-án *A Hét* közölte azt a cikkét, amelyben a következőket lehet olvasni:

⁵¹ *Uo.*, 122, 124.

⁵² *Uo.*, 126.

⁵³ *Uo.*, 132.

⁵⁴ Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu IV*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves TADIÉ, Paris, Gallimard, 1989, 355.

A gyűlölet, a sovány és hosszú körmű istennő, aki kígyóhaját csigákba fésüli, közénk telepedett. Talán jó is, hogy így van. Mert nélküle teljesen egyedül lennénk. Mindenki választ valamit magának, amit gyűlölhet, a tömeg egy népet, az írástudó egy irányt, egy zászlót, egy jelszót, egy embert, egy taglejtést, egy politikát, egy orrot, ki tudná felsorolni, mit. [...] Gyűlölet, ételelixír, nélküléd ma nem lehetne élni.⁵⁵

Nyilvánvalóan az élmezési gonddal küzdő városi lakosságnak a parasztság, a szegényeknek a fegyvergyártók, az ellenzéknek Tisza István iránt érzett növekvő ellenszenvére célzott, 1917. február 25-én a *Pesti Napló*ban viszont már általában a viselkedés eldurvulását tette szóvá: „A kalauznő lerúgja a tölténygyári munkást, ki a felhágóra kapaszkodik, a dohánytőzsdében a gyufát úgy vágják az asztalra, hogy felrobban, a piacon a kofák kárörömmel hörgik, hogy hála istennek megint nincs semmi, az üzletben nem köszönnek, vállat vonnak, úgy adnak vissza, hogy a pénz legurul a padlóra, és a vevőnek kell felszednie. A telefonközpont pedig kellemes szopránnal kacag azon a jó, de nem új tréfán, hogy senki se kap számot.”⁵⁶

Sohase tör pálcát senki fölött, sem népek, sem egyének fölött. Még rabtartóit sem gyűlöli. [...] Mindenkit és mindent meg akar érteni. Mennyi jót, szépet, megindítót fedez föl lépten-nyomon a melléje beosztott francia közvitézekben, hogy hódol a francia nőknek és a francia műveltségnek, milyen megható szavakkal búcsúztatja el Guillaume káplárt, akit azért küldtek az arcvonalba, aki azért esett el mingyárt az első napon, mert a szegény páriákkal lefényképezte magát.⁵⁷

A *Fekete kolostorról* írta ezt Kosztolányi 1931 júniusában, abban a hónapban, amikor e könyv szerzője meghalt. „Valamelyikünk azt a megjegyzést tette – olvasható e visszaemlékezést regényszerűséggel ötvöző műben – hogy már nem is emberek csinálják ezt a háborút, hanem az magától forog, mint szabadjára eresztett, óriási embertörő malomkerék.”⁵⁸ A *Fekete kolostor* még 1995-ben is csonkítva jelent meg. A franciák is úgy adták ki 1937-ben, majd 1999-ben, hogy kihagyták „mind a franciák militarizmusára, mind a francia kormány internálási politikájára, illetve Clémenceaurra vonatkozó bíráló részeket”.⁵⁹ Talán érdemes megjegyezni, hogy a költő-festő E. E. Cummings *The Enormous Room* (1922) című, hasonló műfajú alkotását hiánytalanul fordították franciára, noha ez a könyv lényegesen előnytelenebb színben tünteti föl a

⁵⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Füst*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1970, 158–159.

⁵⁶ *Uo.*, 378.

⁵⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Fekete kolostor: Kuncz Aladáról és könyvéről*, Nyugat, 1931/12, 822.

⁵⁸ KUNCZ Aladár, *Fekete kolostor: Feljegyzések a francia internáltságából*, Kolozsvár – Bp., Erdélyi Szépmíves Céh – Athenaeum, é. n., II, 169.

⁵⁹ JENEY Éva, *Fekete irodalom*, Literatura, 2014/1, 28.

franciákat, azért is, mert olyan ténylegesen megtörtént esetekről számol be, melyek a francia hadvezetés hibáiról árulkodnak. Noyonba például azután vonulhattak be a németek, hogy a franciák tévedésből saját katonáikra lőttek. Amikor egy francia figyelmeztette főnökét: „Tábornok úr, önök franciákra lőnek! A tábornok nem mutatott érdeklődést, nem mozdult, majd egyszerűen annyit mondott: ha már elkezdtük, be kell fejezni.” Arra a kérdésre, miért harcoltak akkor is, amikor nem látták értelmét, a főtitst így válaszolt: „Mert előttünk német lövészek voltak, mögöttünk francia géppuskások. [...] Éljen a hazafiság.”⁶⁰

Cummings amerikai mentőosztagban szolgált. 1917-ben a franciák három hónapra a normandiai La Ferté büntetőtáborba zárták. „Est-ce que vous détestez les boches?”⁶¹ – kérdezték tőle első kihallgatáskor. Az a vád érte, hogy háborúellenes leveleket írt. Sorstársait is általában hasonló ürüggyel tartóztatták le. Egy Párizsban élő orosz nőt azért zártak be, mert a cenzor egy levelében honvágyat sejtető mondatot talált: „Je m'ennuie pour les neiges de la Russie.”⁶² Talán fölösleges arra emlékeztetni, hogy mindkét esetben szövetséges országok állampolgáiról van szó. A franciák nem közölték az amerikai hatóságokkal Cummings hollétét. Helyette elveszettek, sőt halottnak nyilvánították.

A *Fekete kolostor* elégikus hangnemű; Cummings művében a groteszk humor uralkodik. „– Istenemre, ez a legremekebb hely, amelyen életem során voltam”⁶³ – jelenti ki az elbeszélő a börtönben töltött első nap végén. A cím arra a teremre utal, amelyben körülbelül negyven, majd később hatvan-hetven *paillasse* (szalmazsák) volt bezsúfolva.⁶⁴ A legkülönbözőbb nemzetiségű emberek aludtak itt, akiket a franciák kémgyanusnak véltek. „Három oldalon az összes ablakot berekesztették, aminek az volt a nyilvánvaló jelentősége, nehogy az emberek bármit is lássanak abból, ami a kívülágban történik”. Mindenki tizenöt naponként egyszer mehetett zuhanyozni, és a terem egyik sarkában „hat vödör állt a vizelet számára.”⁶⁵

Noha a jelentős magyar írók többsége nem vonult be katonának, néhány már túlkorosnak számító szerző végzett haditudósító tevékenységet. Az 1914-ben 51 éves Herczeg Ferenc és az ugyanekkor 45 éves Szomory Dezső jelentéseinél talán több figyelmet érdemelnek a 36 éves Molnár Ferenc írásai, melyekből szerzője szépen megszerkesztett gyűjteményt adott ki 1916-ban. 2014-ben lengyelül is kiadták. Ezt a Hoen tábornoknak ajánlott könyvet olyan szerző készítette, „aki az írott betű háborús szerepei közül azt választotta, hogy a magyar katona emberi dicsőségének történeté-

⁶⁰ E. E. CUMMINGS, *The Enormous Room*, Harmondsworth – Middlesex, Penguin Books, 1982, 152–153, 158.

⁶¹ „Gyűlöli a németeket?” *Uo.*, 29.

⁶² „Vágyom az oroszországi hó után.” *Uo.*, 123.

⁶³ *Uo.*, 10.

⁶⁴ *Uo.*, 68, 176.

⁶⁵ *Uo.*, 69.

hez anyagot segítsen összehordani”⁶⁶ 1914. november 14-én egy szerb faluból küldi a következő sorokat: „Az első ember, akit ebben a halott faluban látok, báró Mednyánszky László, a magyar festő. A szitáló esőben egy kopasz fához támaszkodva áll és rajzol a könyvébe.”⁶⁷ Ugyanebből a hónapból származó tudósítás hangsúlyozza az ellenfél sajtójának képtelen állításait: „szerb lap jött, természetesen az oroszok Berlinben vannak, a franciák Kölnben”, miközben teljesen derülátó cikkeken számol be a magyarok tevékenységéről, még a következő év januárjában is:

Huszárörjárat megy át a fák között és az erdő szélén. Közös huszárok nagy-szerű színben. Frissen, nevetve nyargalnak. A szavuk idehallik a hótakaró fölött. Az egyik valami hosszú mondatot mond, a minek az a vége, hogy Tisza Pista. Vidáman csattan ez a név a beszéd végén, mint az ostor. A cár földjén így diskurálnak a magyar huszárok. / Valami hallatlanul boldog érzés szaladt végig rajtam.⁶⁸

A Lembergbe bevonulás megjelenítése az orosz fosztogatás lehangoló nyomainak leírását a pogromoktól megszabadult zsidóság hálájának hangsúlyozásával párosítja. A későbbi tudósítások hangneme már lényegesen komorabb. Przemysl elesét kiválóan megszerkesztett jelenet érzékelteti.

Szakmáry ezredes a levegőbe emelte sétatálcáját és ezt kiáltotta harsogó hangon honvédek felé: Honvédek! Mind jöjjetek velem! Csak elébem ne menjen egy se! Amint ezt kimondta, az ellenség felé fordult és három gépfegyvergolyót kapott a szájába. Az ezredet tovább vezette. Rövid idővel ezután ismét gépfegyvergolyó érte. Súlyos sebeivel elbukott.⁶⁹

Nem kevésbé jelenetszerű az a részlet, amely szerint Esterházy Pál gróf

felemelkedett és távcsővel kezdte nézegetni az orosz állást. Ekkor belelöttek az alsó karjába, feljajdult és állva visszafordult, hogy bekötöztesse magát. Ekkor kapta fordulás közben a meredek dombról lefelé lövöldöző oroszoktól a második lövést. A golyó a bal lapockán hatolt be és jobboldalt elöl, az utolsó bordáknál jött ki, rendes telt golyó volt, az orvos véleménye szerint a szívében futott keresztül.⁷⁰

⁶⁶ MOLNÁR Ferenc, *Egy haditudósító emlékei: 1914 november – 1915 november*, [1916], Bp., Pallas Stúdió, 2000, 5.

⁶⁷ *Uo.*, 23.

⁶⁸ *Uo.*, 34, 77.

⁶⁹ *Uo.*, 189.

⁷⁰ *Uo.*, 323–324.

Molnár kötete történeti forrásként is olvasható. Betűhíven idézi honvédeknek és a háterszágban élő dunántúli és székely asszonyoknak, lányoknak, szülőknek, testvéreknek és barátoknak a leveleit. A könyv művészi értékét fokozza az utolsó, már Budapesten, 1915 novemberében készült szöveg. „Halottak napja – a háborúban már a második – és mennyi mindent kell lefejtünk agyvelőnkéről, hogy megértsük a maga igazi, a maga régi értelmében azt, hogy mit tesz az, hogy egy fiatal, egészséges embernek meg kell halnia.”⁷¹

Az összehasonlítás Hašek legismertebb művével figyelmeztet arra, mennyire más-ként látták a Monarchia részvételét a csehek. A *Švejk* egyik kiváló szakértője szerint „legalább annyira politikai röpirat, mint regény”. Ugyanő azt is elismeri, hogy „megbocsáthatatlanul unalmas részei” is vannak.⁷² Első személyű elbeszélés, anekdoták laza fércetele. A történetmondás módozatai szempontjából két vonatkozásban méltó a figyelemre. Előfordul, hogy egy párbeszédnek csak egyik felét, a címszereplő szövegét ismerjük meg: „Te hová valósi vagy? Egyenesen Budějovicébe? Látod, ez derék, ha valaki egyenesen való valahová. És hol laksz ott? Az árkádok alatt? Az jó, legalább nyáron hűvös van nálatok. Családod van? Asszony és három gyerek?”⁷³ Az elbeszélő helyzet másik sajátossága a címzetre irányul – ezt szokás Jakobson nyomán a nyelvkonatív szerepkörének nevezni.⁷⁴ Jellemző példaként a következő szavakat idézném: „Bizonyára önökkel is megtörtént már, hogy egész éjszaka együtt ültek és ittak valakivel, egészen másnap délelőttig, s a társuk egyszerre csak a fejéhez kap, felugrik, és elkiáltja magát: – Jézus Mária, nyolc órára a hivatalban kéne lennem.”⁷⁵ A beszédhelyzetnek ilyen változtatásai egyszerre tekinthetők erénynek és fogyatékoságnak. Megerősítik azt a véleményt, hogy a *Švejk* nemcsak befejezetlen, de meglehetősen kusza, egyenetlen alkotás. A címszereplő is többször vált önazonosságot, tehát még ő sem tekinthető egységet létrehozó elemnek.

Kezdetben a derék katona látszólag a Monarchia híve, miközben olyan képet rajzol a külpolitikáról, amely látszólag tájékozatlanságra vall, valójában színlelt tudatlanságot mutat: „Muszáj, hogy háború legyen a törökökkel. Megöltétek a nagybácsim? Na jó, majd a pofátokba mászom én. Háború lesz, és kész. Szerbia meg Oroszország majd segít nekünk. [...] háborúba keveredünk a törökkel, a német hátba támad, mert a német és a török mind egy követ fúj [...]. De akkor mi összeállhatunk a franciákkal, mert ők már hetvenegy óta állandóan zabosak Németországra.”⁷⁶ Hamarosan azután egyértelmű nézeteket kezd hangoztatni: „a nagypofájú habsburgi Ferenc Józsefet

⁷¹ Uo., 398.

⁷² Robert PYNSENT, *The Last Days of Austria: Hašek and Kraus = The First World War in Fiction: A Collection of Critical Essays*, ed. Holger KLEIN, London – Basingstoke, The Macmillan Press, 1978, 139.

⁷³ Jaroslav HAŠEK, *Švejk: Egy derék katona kalandjai a világháborúban*, ford. RÉZ Ádám, Bp., Pesti Szalon, 1995, 569.

⁷⁴ Vö. Roman JAKOBSON, *Hang – jel – vers*, ford. BARCZÁN Endre et al., Bp., Gondolat, 1969, 219.

⁷⁵ Uo., 683.

⁷⁶ Uo., 17.

mint notórius idiótát” említi, s egyenesen kijelenti: „Ilyen hülye monarchiának nem is szabadna a világon lenni.”⁷⁷ Švejk közvetlen főnöke, Lukaš főhadnagy bizalmasan azt mondja önkénteseinek „Legyünk csehek, de erről senkinek se kell tudni”, és vannak, akik nem tagadják, hogy „fiai annak a nemzetnek, amelyet teljesen idegen érdekekért akarnak elvéreztetni”.⁷⁸ Ez utóbbi szavak akár olyan magyarokra is érvényesíthetők, akik nem voltak hajlandók bevonulni, ám némely szövegrészek kifejezetten a fonákját mutatják annak, amiről Molnár Ferenc beszámolt. A főszereplő a hadbíró irodájában a falon levő fényképeket veszi szemügyre: „Ezek különböző kivégzéseket ábrázoltak, amelyeket Galíciában és Szerbiában hajtott végre a hadsereg. [...] Különösen szép volt egy szerbiai fénykép, egy felakasztott családról. Kisfiú, apa és anya.” A kegyetlenkedés máskor sem háborús eseményként, hanem a nemzetiségi feszültség megnyilvánulása-ként jelenik meg: a ruszinok lakta Homonnán „egy csendőr egy pópával szórakozott. A kötél egyik végét a bal lábára kötötte, a másikat kézben tartotta, s puskája tusával kényszerítette a pópát, hogy csárdást táncoljon, közben pedig megrántotta a kötelet, úgyhogy a pápa orra bukott, s mivel a keze hátra volt kötve, nem tudott felkelni”.⁷⁹

A *Švejk* önéletrajzi regény, amelyben követendő példaként említődik, hogy 1915. április 3-án a Dukla-szorosban a 28. ezred két zászlóalja tiszttestül átvonult az oroszokhoz. Mint ismeretes, Hašek utóbb a szovjet Vörös Hadsereg katonája lett, akár az Ugocsa megyei Kisgércén született Markovits Rodion (1884–1948). Az I. Nemzetközi Brigád tagjaiként mindketten részt vettek a cári család kincseinek bolsevik utasításra végzett elszállításában. Markovits *Szibériai garnizon* (1927) című munkájának Hatvany Lajos Ernst Weiss közreműködésével készített, 1930-ban megjelent német fordítása több idegen nyelvű kiadásnak szolgált alapul. A magyar szöveg eleinte sok kiadást megért, legutóbb 1965-ben és 1981-ben került a közönség elé. Alcíme szerint kollektív riportregény. Fenyő Miksa már 1928-ban azt írta: „nem regény; [...] nincs megkomponálva, nincs összefogva”.⁸⁰ Nem műalkotás, ezzel magyarázható, hogy Schöpflin Aladár meg sem említette *A magyar irodalom a XX. században* (1937) című áttekintésében. Markovits 1916-ban került orosz hadifogságba. A *Szibériai garnizon* harmadik személyben feltüntetett, név nélküli főhőse a szerző hasonmása. A szöveget először a *Keleti Újság* jelentette meg 1927. április 4. és augusztus 15. között. E folytatásos közléssel magyarázható, hogy a 86 fejezet nagyjából hasonló terjedelmű. Az ügyvédi képzettségű férfi fogságának kezdetéről a 20. fejezet ad számot. Korábban nem igazán vesz részt harcokban és elfogatása is mentes az erőszaktól. A *Fekete kolostor*hoz hasonlóan a *Szibériai garnizon* is előtérbe állítja a foglyok színházi kísérleteit és különösen hangsúlyozza a női szerepeket alakító férfiak játékát. Különbségnek tekinthető viszont, hogy Markovits könyvében érzékelhető a messianizmus nyoma. A

⁷⁷ Uo., 199, 204.

⁷⁸ Uo., 165, 46.

⁷⁹ Uo., 95, 551.

⁸⁰ FENYŐ Miksa, *Szibériai garnizon: Markovits Rodion riportregénye*, Nyugat, 1928/19, 492.

fogylok lapszerkesztésbe fognak. A főszereplő így körvonalazza a célját: „Megmentjük, amit lehet és kéz a kézben haladunk egy uj, gyöngéd vallás lobogója alatt.”⁸¹

A riportregény megjelölésnek ellentmond a szinte elejétől érvényesülő szándékolt költőiesség, a képek zsúfoltsága:

A gyár-kémények füst-drapériák gyászával aggatták tele hat napon át a gyár-várost, de szombat este az utolsó szirénabugással, megszűnt a komor diszletezés. / Délelőtt meleg nyári eső higitotta a füst-függönyöket, aztán holmi betyárkedvű szél tépte rongyokra és üzte, hajtotta a város felől. / Tétován kis mezei illat terjengett a levegőben, az ég mint egy hatalmas selyem ernyő feszült Kispest felett.⁸²

Némely hasonlatok nevetséges hatásúak („Recseg, szipákol, neszel, nyöszörög, sóhajt a szoba. Mint a wagrami csata a Sasfókban”⁸³), az ügyvédi végzettségű főszereplő beszéde igénytelen, az elbeszélő következetesen helytelenül használja a „nem-e” szavakat,⁸⁴ s az írásmód kimódoltságát a három pont állandó használata is fokozza: nemcsak a mondatoknak a végén, de az elején is. Az utolsó előtti fejezet olyan mézszárlást jelenít meg, amely nem ismer társadalmi, politikai vagy származási különbséget: „Lengyel dzsidások és zsidó kántorok, magyar főnemesek és orosz teherhordók; vörös parancsnokok és régi cégek tulajdonosai fetrengtek piros foltokkal a mellükön és utolsót vonaglottak.”⁸⁵ A rövid záró fejezet szerint a főszereplő hét év után tér haza.

Létezik-e legalább történetileg jelentős regény, amely kifejezetten ünnepli a Nagy Háborút? Noha Marinetti két évvel idősebb volt Molnár Ferencnél, harcolni akart, miután Olaszország belépett a háborúba. Megsebesült és kórházban írta *Come si seducono le donne* (Hogyan csábítani el a nőket) című művét, amelyben a sebesült férfiak nagy nemi vonzóerejét emlegette. Gépbe mondta *Lalcova d'acciaio* című háborús regényét, amelynek írásmódja a vershez áll közel. E műben döntő szerepet játszik „igényünk arra, hogy megsemmisítsük egymást”⁸⁶ Egyik értelmezője joggal állítja, hogy „Marinetti háborúja a gép földi paradicsoma”,⁸⁷ hiszen a regény olyan látomást fogalmaz meg, amelyben a halandó lényekkel szemben a halhatatlan gép uralkodik: „A jövő háborújában [...] bombákkal telerakott, pilóta nélküli szellemrepülőgépek”⁸⁸ fognak harcolni egymással.

⁸¹ MARKOVITS Rodion, *Szibériai garnizon*, Bp., Genius, é. n., 194.

⁸² *Uo.*, 7.

⁸³ *Uo.*, 225.

⁸⁴ *Uo.*, 42, 43, 75, 240, 307, 394, 433.

⁸⁵ *Uo.*, 496.

⁸⁶ Filippo Tommaso MARINETTI, *Lalcova d'acciaio: romanzo vissuto*, Milano, Vitagliano, 1921, 90.

⁸⁷ Christopher WAGSTAFF, *Dead Men Erect: F. T. Marinetti, Lalcova d'acciaio = The First World War in Fiction*, i. m., 156.

⁸⁸ MARINETTI, i. m., 175.

A legjelentősebb francia regények mind háborúellenesek. Talán a történészek joga eldönteni, lehet-e összefüggés az első háborúban szerzett tapasztalatok és egyes írók későbbi bal-, illetve jobboldalisága között. Az előbbieket közül legismertebb az anyai részről angol származású Henri Barbusse, akinek regényei közül *A tűz* (1916) elnyerte a Goncourt-díjat – igaz, megosztva az 1914 októberében tüdőlövést kapott és három évvel később, huszonkilenc éves korában meghalt Adrien Bertrand *L'Appel du sol* című, a háborút költői látomással megjelenítő, 2014-ben újra kiadott könyvével. Az irodalomtörténet is felelős azért, hogy olykor értékes művek a feledés homályába vesznek.

Barbusse 41 éves korában vonult be a háború elején. 1916-ban megsebesült és kórházba vitték. Említett művét a lövészárokból kezdte írni, de a betegágyban fejezte be. 1916 augusztusától a *L'Oeuvre* kezdte közölni folytatásokban, majd a könyv ugyanennek az évnek a végén jelent meg. Alcíme szerint napló, ám a későbbi részekben olyan kifejezések olvashatók, mint „lehetetlen megmondanom, mennyi ideig” vagy „emlékszem, hogy”.⁸⁹ Az alcím (*Journal d'une Escouade* – Egy szakasz naplója) utolsó szava jelzi, hogy közös sorsról, egy tizenhét tagból álló csoport hányattatásairól ad számot: „Létoitasse terrible de la vie nous serre, nous adapte, nous efface les uns dans les autres.”⁹⁰ Az első személyű elbeszélő olykor többes számot használ. Egyetlen egyszer utal magányára: „Úgy érzem [J'ai l'impression], hajótörötként teljesen egyedül vagyok egy földrengés által felforgatott világ kellős közepén.”⁹¹ Ezt a mondatot hamarosan követi az a részlet, amely szerint az elbeszélő megpillantja négy halott társának oszladozó testét. Mellettük tölti az éjszakát.

Mióta elterjedt a nézet, hogy az elbeszélő próza a 20. században egyre inkább a szereplők tudatát állította előtérbe, némely művek föl-, illetve leértékelődtek. Barbusse háborús regénye is veszített megbecsültségéből. Az író későbbi pályafutása miatt is. 1918-ban Moszkvába költözött, belépett a Bolsevik Pártba, egy könyvét Trockijnak ajánlotta, majd e kommunista vezető bukása után Sztálin életrajzírója és dicsőítője lett. A politikai messianizmusnak előzménye már *A tűz* legelején is érezhető abban a kijelentésben, amely szerint „a jövő a rabszolgák kezében van”.⁹² A XX. fejezetben azután Bertrand azt állítja: „Létezik egy személy [figure], aki a háború fölé emelkedik.”⁹³ Karl Liebknechtre gondol, aki 1918-ban Németország Kommunista Pártjának egyik megalapítója lett.

Mindazonáltal el lehet ismerni, hogy néhány jelenet kiemelkedik a rövid szakaszokból álló, egyszerre hosszadalmas és töredezett szövegből. Peterloo, a csoport egyik tagja nyomát sem leli a falunak, ahol lakott: „keresve a levegőbe tekint, mint egy öntudatlan gyerek, mint egy bolond”.⁹⁴ Elmeséli a történetmondónak, hogy megláto-

⁸⁹ Henri BARBUSSE, *Le feu: Journal d'une escouade*, Paris, Flammarion, 1945, 348–349.

⁹⁰ „Az élet borzalmas korlátai összeszorítanak bennünket, összhangba hoznak minket és eltörölnek.” *Uo.*, 24.

⁹¹ *Uo.*, 244.

⁹² *Uo.*, 9.

⁹³ *Uo.*, 282.

⁹⁴ *Uo.*, 169.

gatta szülei házát Lens-ban, ahová a felesége a kislányukkal költözött. A konyhában ültek. Felesége két német katona között ült az asztalnál. Azok mondtak valamit, ami mosolygásra készítette az asszonyt. „Felfogod? A feleségem, az én Clotilde-om mosolygott a háborúnak ezen a napján!” Peterloo sarkon fordult és barátaival elhagyta a helyszínt. „Azt mondd, hogy túlzok?” – kérdezi.⁹⁵ A jelenet súlyát emeli, hogy Peterloo meghal ennek a XIII. fejezetnek a végén.

A tűz cselekményének legnagyobb része nem a lövészárkokban játszódik. A *Bombázás* című XIX. fejezet az egyik kivétel, amely „a látóhatár egyik végétől a másikig a dolgok rendkívüli viharának”,⁹⁶ látványoknak és hangoknak megelevenítése. A szöveg többnyire az osztag helyváltoztatásaival, szállásaival, étkezéseivel foglalkozik és a közösség tagjainak párbeszédéből áll, amelyet Barbusse a beszéd, sőt a tájszólás utánzásával rögzít. A XXII. fejezetben az osztag életben maradt tagjai rövid szabadságukat egy közeli városban töltik. A járókelők nevetséges kérdést tesznek föl: „Ugye nehéz az élet a lövészárkokban?”⁹⁷ A hátországban így érvelnek: „Hősök. Mi az ország gazdaságában dolgozunk. Ez is küzdelem. Hasznos vagyok. Nem mondom, hogy inkább, de ugyanannyira, mint önök.”⁹⁸ A *Hajnal* című záró fejezet a francia forradalom jelszavait idézi, és üzenetet fogalmaz meg: „– Akkor nem lesz több háború – morogja egy katona –, amikor már nem lesz Németország. / – Nem ezt kell mondani – kiáltja egy másik. – Ez nem elég. Akkor nem lesz több háború, amikor legyőzik a háború szellemét.”⁹⁹

1918-ban az orvos Georges Duhamel kötete, a *Civilisation* kapta meg a Goncourt-díjat. E szerző első regénye, a *Mártírok élete* (1917) Duhamel sebészi tevékenységéről számol be. (Mintegy kétezer műtétet hajtott végre a háború folyamán.) A harci eseményekhez mintegy békatávlatból közelít az elbeszélő: sorra érkeznek a sebesültek, akiket sokszor a műtét sem tud segíteni. A tűzvonal közvetlen szomszédságában berendezett kórházat a könyv „a nyomor múzeumának” nevezi.¹⁰⁰ A halálesetek elbeszélését olykor a groteszk humor színezi. „Emlékszem egy szerencsétlenre, akitől megkérdezték, van-e valami kívánsága. [...] Félénken azt válaszolta, vizelni szeretne, és amikor az ápoló futva tért vissza a »pisztollyal«, a férfi már halott volt.”¹⁰¹ A könyv vége felé azután a némi feloldás óhatatlanul tanító célzatú. A húszéves Léglise tizedes először azt kéri, várjanak kicsit és csak egy-két nap múlva fűrészeljék le az egyik lábát. Amikor a másikra is sor kerülne, azt mondja: „inkább meg szeretnék halni”. Utóbb mégis elfogadja a sorsát. „Nyugodt megelégedés árad a leveleiből.”¹⁰²

⁹⁵ *Uo.*, 174–175.

⁹⁶ *Uo.*, 233.

⁹⁷ *Uo.*, 326.

⁹⁸ *Uo.*, 327–328.

⁹⁹ *Uo.*, 364.

¹⁰⁰ Georges DUHAMEL, *Vie des Martyrs 1914–1916*, Paris, Mercure de France, 1925, 69.

¹⁰¹ *Uo.*, 123.

¹⁰² *Uo.*, 163, 180.

A *Civilisation* elődjénél burkoltabban önéletrajzi jellegű. A színhely itt is katonai kórház, de az elbeszélő – akinek polgári foglalkozása számtantanár – maga is ápolat, noha sebesülése nem nagyon súlyos, ezért alkalmanként hordágyosként szolgál. A körülötte zajló eseményeket állandóan értelmezi. Amikor az orvos elárulja, hogy legjobb barátjának, Dauche hadnagynak a napjai meg vannak számlálva, ő Saint-Simon emlékirataiból a XIV. Lajos haldoklását megjelenítő szavakra gondol, majd így elmélkedik: „Rémülettel döbbsentem rá, hogy beteg lelkem nemcsak várta az elkerülhetetlent, de egyenesen vágyott rá.”¹⁰³ A groteszk szerepe ezúttal még hangsúlyosabb. Az *Egy temetés* című fejezetben a beszédképtelenné vált Limberg hadnagy kétszer is áldoz. Halála után mindenki katolikus temetésre készül. Az utolsó pillanatban jelentkezik egy rabbi, aki visszavonulásra készíti a katolikus papot. Egy másik alkalommal Cuvelier névvel akarnak eltemetni egy halottat, mígnem kiderül, hogy az ilyen nevű katonát sebesültként ápolják. „Látni lehet, hogy boche” – jelenti ki a főorvos az immáron azonosítatlan halottról, majd hozzáteszi: „mivel német, koporsó nélkül temetjük el”.¹⁰⁴ A tanító célzat ezúttal sem marad el. „A tekintély, akár az alkohol, olyan méreg, amely bolonddá teszi az embert” – mondja egy fiatalember egy beszélgetés során, a regény vége felé, az elbeszélő pedig azt állítja utolsó szavaival, hogy amennyiben a civilizáció „nem lakozik az ember szívében, akkor sehol sem létezik”.¹⁰⁵

Összehasonlíthatatlanul jelentősebb művész volt Céline, akinek első regénye, a magyarul két fordításban is olvasható *Utazás az éjszaka mélyére* (1932) még baloldali szerzők – például Philippe Sollers, az orosz fordításban résztvevő Elsa Triolet vagy akár a Céline-t „a regény forradalmára”-nak nevező Trockij szerint is a 20. század kiemelkedő teljesítménye.¹⁰⁶ Szerzője olyan súlyosan megsebesült, hogy 75 százalékos rokkantta kellett nyilvánítani. Joseph Joffre tábornoktól vette át a kitüntetését. „A börtönből az ember élve kerül ki, a háborúból nem” – állítja Ferdinand Bardamu, a főhős, majd hozzá teszi: „Il faut choisir, mourir ou mentir.”¹⁰⁷ Háborús tapasztalata után afrikai és észak-amerikai élményei sem változtatnak azon a meggyőződésén, hogy ki kell lépni ebből a világból, edzést kell folytatni a halálra. A gyarmatosítás éppoly ellenszenves színben tűnik fel, mint a tőkés rendszer, amelynek képtelenségét Bardamu Detroitban látja meg, amikor Ford gyárában dolgozik.

Céline alapvetően megváltoztatta a francia regény örökségét, érvénytelenítette a szembenállást írott és beszélt nyelv között. Olyan kihagyásos mondatszerkesztést alakított ki, amelynek a beszélt nyelv az alapja. „Történetek. Vizsgálódások. Szorongások.”¹⁰⁸ Az ilyesféle mondatok arra emlékeztetnek, hogy Céline a 17. század második felének

¹⁰³ Georges DUHAMEL, *Civilisation 1914–1917*, Paris, Athème Fayard & Cie, 1927, 40, 43.

¹⁰⁴ *Uo.*, 118.

¹⁰⁵ *Uo.*, 100, 125.

¹⁰⁶ Léon TROTSKI, *Littérature et révolution*, Paris, Julliard, 1974, 431.

¹⁰⁷ „Választani kell, meghalni vagy hazudni.” Louis-Ferdinand CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël et Steele, 1932, 20, 251.

¹⁰⁸ *Uo.*, 434.

olyan szerzőinek műveiből is merített, akiket a *style coupé* képviselőinek lehet tekinteni, mert igyekeztek mellőzni az ékesszólást és a körmondatokat. Közülük La Bruyère-t említi is a regény. Bardamu képtelennek érzi magát egy másik ember megölésére, s a regény hatalmas erővel jeleníti meg a háború indokolhatatlanságát, a gyarmatosítás elfogadhatatlanságát, sőt az amerikai életforma ürességét is.

„Önéletrajz volna a könyvem?” Erre a kérdésre az író határozott tagadással válaszolt. A polgári nevén Louis Destouches – hőisével ellentétben – vitézül harcolt a háborúban, kitüntetés is kapott. Miután orvos lett, ugyanúgy megalkotta az író Céline személyiségét, ahogyan Henri Beyle Stendhalét. Bardamu éppúgy a képzelet szülötte, mint hasonmása, Robinson. „On est deux.”¹⁰⁹ A regény a rossz mibenlétével foglalkozik, és egyik értelmezője szerint „a rossz politikai és metafizikai értelmezése közül [az író] az utóbbit választotta.”¹¹⁰ „Mi a könyvem lényege? [...] Az ember csupasz, mindentől meg van fosztva, még a sajátmagába vetett hittől is.”¹¹¹ Így összegezte maga a szerző az üzenetét. Az egyik szereplő, Princhard professzor szerint nincs haladás a történelemben: a forradalom, a háború és az önkényuralom (diktatúra) a gonosz megnyilvánulása. „Amikor visszatér a háború, a következő”¹¹²: a regénynek e szavai azt sejtetik, hogy a háború kiiktathatatlan. „Nincs szükség ördögökre. Az ember a démon. Itt van a pokol.”¹¹³ „A nagy törekvés a boldogságra: íme a hatalmas félrevezetés! [...] A létezésben nincs boldogság, csak kisebb vagy nagyobb szerencsétlenségek vannak.”¹¹⁴ Aki ilyen világképet teremt, azt erősen foglalkoztatja a halál. „A halálban lakozom. És *nevetésre ingerel*.”¹¹⁵ E kijelentés második felével összhangban, az *Utazás* groteszk és szatirikus részeket is magában foglal.

„A lángelme az örületet huncutsággal társítja.”¹¹⁶ Talán az első összetevővel is összefüggésbe hozható a biológiai fajelmélet, amelynek nyomai érzékelhetők e regényben. Azt azonban torzításnak lehet minősíteni, ha valaki olyan műnek minősíti az *Utazást*, amelyben „fasiszta érzékenység jut kifejezésre”.¹¹⁷ A Céline későbbi röpirataira jellemző zsidóellenességgel itt még legföljebb az az egyetlen apró részlet hozható összefüggésbe, mely a jazzre „néger-judeo-szász zene”-ként utal.¹¹⁸ Céline tevékenysége tele van önellentmondással; az *Utazás* megnevezett ösztönzői közül kiemelkedik a zsidó származású Montaigne és Freud.

¹⁰⁹ „Ketten vagyunk.” *Uo.*, 79.

¹¹⁰ Marie-Christine BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction: Lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 85.

¹¹¹ CÉLINE, *i. m.*, 21–22.

¹¹² *Uo.*, 299.

¹¹³ BELLOSTA, *i. m.*, 173.

¹¹⁴ Louis-Ferdinand CÉLINE, *Mea culpa* [1936], 7. <http://www.pourlhistoire.com/docu/mea%20culpa.pdf> (Letöltés ideje: 2015. szeptember 25.)

¹¹⁵ Robert POULET, *Mon ami Bardamu: Entretiens familiers avec L.-F. Céline*, Paris, Plon, 1971, 164. (Kiemelés az eredetiben.)

¹¹⁶ Louis-Ferdinand CÉLINE, *Lettres à des amies*, Paris, Gallimard, 1979, 43.

¹¹⁷ BELLOSTA, *i. m.*, 277.

¹¹⁸ CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, 90.

Idegenkedett a jazztól. „Utálok a prózát... tehetség nélküli költő és zenész vagyok” – nyilatkozta egy alkalommal.¹¹⁹ Az *Utazás* ajánlása Elizabeth Craig (1902–1989) amerikai táncosnőnek szól, és a harmincas évek második felében Céline együtt élt Lucienne Desforges zongoraművésznővel. Több táncjátékot is készített, és halála napján befejezett regényének címe, a *Rigodon* táncra utal. Noha első regénye elárulja, hogy szerzője ismerte *A tűz* című könyvet – sőt, élete végéig elismeréssel szolt a kommunistává lett Barbusse műveiről –, az *Utazás* nyelve nagyon távol áll a realizmus lehetséges változataitól. A tényleges történeti események időrendje nem érvényesül, „a legkülönbözőbb időpontok egyetlen lényegi időpontban vannak összegyűjtve”.¹²⁰ A vidéki polgárságot kigúnyoló rész Toulouse-ban játszódik, holott a leírások egyértelműen Bordeaux-ra, François Mauriac városára vonatkoznak – akinek egyik regényéből, a *Le Désert de l'amour*-ból (1925) áthallások is találhatóak az *Utazásban*. Bardamu és Robinson viszonya Candide és Pangloss kapcsolatára utal vissza, Amerika Voltaire Eldorádójának tükröképe, a VII. fejezetben Proust, a XVIII.-ban Jean-Jacques Rousseau nyelvének paródiája ismerhető fel. „Lola mindenekelőtt a »mamá«-nak, azaz Madame de Warensnek a gúnyos ábrázolása.”¹²¹ A Rousseau-ra hivatkozásnak az ad súlyt, hogy az *Utazás* tagadja, hogy az ember eredendően jó volna. A szatirikus jelleget erősíti sok beszélő tulajdonnév (Mischieff, Tandernot, Laugh Calvin, Professzor Baryton, Doktor Chacal). Az afrikai rész visszautal Joseph Conrad *A sötétség mélyén* (*Heart of Darkness*, 1899) című kisregényére, Molly neve Leopold Bloom feleségének alakját, a halottak képzelgéséről szóló szövegrész a XXXII. fejezet végén pedig az *Ulysses* „Kirké” néven emlegetett fejezetének írásmódját idézi föl. Az *Utazásban* nagyon fontos szerepet játszik a szöveggközöttiség, ám Céline olykor bolondját járhatja az olvasóval, amennyiben – nagyra becsült elődjéhez, Rabelais-hoz hasonlóan – ki is talál idézeteket.

Céline-t a második világháború után Dánia nem adta ki a franciáknak, Pierre Drieu La Rochelle 1945-ben öngyilkos lett. Megítélésem szerint kisebb író Céline-nél, de már az ő művei is olvashatók a legkiemelkedőbb szerzőket megillető Pléiade kiadásban. Háromszor is megsebesült és ezért Croix de Guerre magasrangú kitüntetésben részesült. A belgiumi Charleroi melletti ütközetben is részt vett, amelyben 11 000 német és 30 000 francia esett el. Ez a csata ösztönözte Drieu-t a *La Comédie de Charleroi* (1934) című könyv megírására. Az egész kötet az első világháborúval foglalkozik, de nem egységes regény, hanem hat egymáshoz lazán kapcsolódó történetből tevődik össze, amelyek közül a címadó a leghosszabb. A beszélyfüzér szerkezete némileg Kosztolányi *Esti Kornél* (1933) című kötetének fölépítéséhez hasonlítható.

A címadó történet főszereplője, Madame Pragen öt évvel a csata után látogatja meg a vallon várost, ahol fia, Claude elesett. Az elbeszélő ugyanitt harcolt, és most Madame Pragen titkára. A cím az ő nézőpontjára hivatkozik. Ami Paul Pragen számára tragé-

¹¹⁹ Milton HINDUS, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, Paris, Editions de l'Herne, 1999, 142.

¹²⁰ BELLOSTA, *i. m.*, 39.

¹²¹ *Uo.*, 236.

dia volt, azt a túlélő komédiának látja. Így emlékezik vissza: „nem tudtam, hová lövök, mert nem láttam az ellenséget”. A hangnem már a kezdet kezdetén, a bevonuló katonák megjelenítésekor gúnyos: „Részegen énekelték a *Marseillaise*-t. Ugyanazok, akiket május elsején a köztársaság terén láttam, amint az *Internacionálét* énekelték.” A halott anyja megvetéssel kérdezi titkárától, „fölismeri-e a helyszínt”. Az elbeszélő úgy érzelikli, hogy „ami nagynak, végtelennek látszott, most egészen kicsi volt, mint amikor az ember visszatér arra a helyre, ahol gyerekként játszott”.¹²² A *La Comédie de Charleroi* ábrándok szertefoszlásának a története. „Azt képzeltem, hogy az európai mozgósítás csak megtévesztés [bluff]” – állítja az elbeszélő, mikor földidézi, hogyan vélekedett a háború kitörésekor. Később is rosszul méri föl saját helyzetét: „[p]árizsi ezred voltunk, ünnepi szertartás ezrede, így nem fogunk harcolni. Azért tartogatnak bennünket, hogy bevonuljunk Berlinbe.”¹²³ Az olvasó három idősíkot érzékelhet. Az ütközet eseményeit az anyának a harctéren korábban tett látogatásának részletei váltják. Madame Pragen gazdag, és azt szeretné, ha az elbeszélő képviselővé választatná magát. Nagy összeggel támogatná a fiatalembert. A történet azzal ér véget, hogy a titkár elhárítja a csábító ajánlatot. A harmadik sík a „jelen”. Az elbeszélő egyforma megvetéssel szól Sztálinról és Trockijról, Hitlerről és Mussoliniról. „Kommunista vagy fasiszta diktátorok, fakép-nél hagylak titeket” – mondja. „Nem leszek kétszer esztelen mozgósítás áldozata. [...] Hogyan védekezik az ember a földrengéssel szemben? Oly módon, hogy megszökik.”¹²⁴

Nem kevésbé ironikus a második történet, *Az írás kutyája*. A verduci csata túlélője a háború után filmet tekint meg arról, aminek résztvevője volt. „Újra láttam a helyszínt, ahol annyit szenvedtem.” Valaki megkérdezi: „Önök állították meg a németeket?”, s az elbeszélő azt hazudja: „Igen, mi.”¹²⁵ „Mindnyájan hazudunk. Állandóan hazudok” – vallja meg az *Út a Dardanellákhoz* történetmondója. Osztagja – melynek a Médrano cirkusz egyik bohóca és légtornásza is tagja – látszólag a törökök ellen harcol, ám valójában a két nagy gyarmatbirodalom áll szemben egymással. „Időnként támadunk, hogy ne essünk ki a megszokásból, de amikor az angolok menetelnek, mi nem mozdulunk, s amikor mi mozdulunk, ők álmodoznak.”¹²⁶

„Ez inkább az üzemeknek, mintsem az embereknek a háborúja. [...] A főnökök már mentik a bőrüket.”¹²⁷ A *lövészek hadnagya* ilyen keserű megállapítások köré szerveződik. A *Le Déserteur* (A katonaszökevény) 1932-ből tekint vissza a háború kezdetére. Az elbeszélő Dél-Amerikában tartózkodik, kereskedelmi kiküldetésben. „Aki szereti a házat, az szereti a háborút” – állítja az egykori katona. Beszélgetőtársa már 1914 augusztusában megszökött a hadseregből. Az a véleménye, hogy „a nacionalizmus a modern szellem legembertelenebb vetülete. [...] Mert minél inkább véd valaki egy kultúrát, az

¹²² Pierre DRIEU LA ROCHELLE, *La comédie de Charleroi*, Paris, Gallimard, 1970, 39, 22–23.

¹²³ *Uo.*, 66, 68.

¹²⁴ *Uo.*, 86, 88.

¹²⁵ *Uo.*, 148, 155.

¹²⁶ *Uo.*, 201, 212.

¹²⁷ *Uo.*, 241–242.

annál jobban kiszárad, annál kevésbé méltó a szeretetre”.¹²⁸ Drieu-t – aki kihozta az értekező Jean Paulhant a Gestapo fogságából¹²⁹ – nem egészen megalapozottan vádolták később azzal, hogy a németek oldalára állt. „A diktátornál nincs alantasabb terméke a demokráciának” – jelenti ki a történet címszereplője. Az elbeszélő anarchistának, bolygó zsidónak minősíti a vele vitázót, aki viszont fölteszi a kérdést: „Miért sajnáljam jobban Párizst Firenzénél, Weimarnál vagy Londonnál?”¹³⁰ A *Charleroi vígjátéka* komor befejezésű könyv. A történetmondó jó vágású, fiatal tisztet pillant meg, arany karpereccel, szétlőtt arccal. Nem tudja elviselni e látványt és végleg hátat fordít egykori katonatársainak.

Jean Giono is részt vett a Verdun melletti csatában. 1915 januárjában vonult be és 1919 októberében szerelték le. Hősiesen viselkedett; brit kitüntetéset kapott azért, mert egy égő kórházból – ahol őt gázmérgezéssel kezelték – kimentett egy megvakult brit tisztet. Egyértelműen elutasította a háborút. „Nem volt hajlandó Apollinaire módjára megszépíteni vagy Montherlant-hoz hasonlóan fasiszta szellemben dicsőíteni”¹³¹ – ahogy egyik angol méltatója írta. A *nagy nyáj* című háborús regényének első változata 1930-ban készült, a mű a következő évben jelent meg. Szerzője azt nyilatkozta: „számomra fájdalmas volt megírni. Mivel négyszer írtam újra, végtelen időt elveszítettem. [...] Nem nagyon szeretem ezt a könyvet”.¹³² A nyitó fejezetben hegyi legelőkkkel koszorúzott völgy a színtér. A férfiak éppen bevonulnak. Öregek és asszonyok maradnak hátra. A továbbiakban nekik kell átvenni a férfiak munkáját. Az alpesi falun és a harctéren játszódó részek egymást váltják. A második rész elején olvasható a háborúba bevonult Joseph levele feleségéhez, Juliához és apjához, amely mintegy kapcsolatot teremt a két helyszín között. A cím egyszerre utal betű szerinti és átvitt értelmű birkanyájra; a háború katonái állapotokhoz válnak hasonlónak, elveszítik egyéniségüket. A harctéri leírások visszataszítóak:

Patkányok szimatolták a holttesteket. Egyiktől a másikhoz ugrottak. Először a szakáll nélküli fiatalokat választották ki. Megszagolták az arcukat, majd hozálatták az orr és a száj közötti húsnak, később az ajkak szélének, majd az elzöldült arcnak elfogyasztásához. Időnként a bajuszokon letisztították a lábuk fejét. A szemeket körmeik apró ütéseivel szedték ki, megnyalván az üregeket, majd úgy haraptak a szemgolyóba mint apró tojásba, finoman rágcsálták el őket, szájuk szélével fölszippantva a folyadékot. Pirkadat előtt hollók érkeztek meg, nagy lomha szárnycsapásokkal.¹³³

¹²⁸ *Uo.*, 276–278.

¹²⁹ Dominique FERNANDEZ, *Ramon Paris*, Grasset, 2008, 28–29.

¹³⁰ DRIEU, *i. m.*, 280, 286.

¹³¹ W. D. REDFERN, *Against Nature: Jean Giono et Le Grand Troupeau = The First World War in Fiction*, *i. m.*, 74.

¹³² Jean GIONO, *Le Grand Troupeau = Œuvres romanesques complètes I.*, ed. Robert RICATTE, Paris, Galilimard, 1971, 1090.

¹³³ *Uo.*, 620.

A Verdun melletti ütközet a harmadik részben szerepel. Julia három hétig nem kap levelet Josephtól. A hosszú csend után a nő megtudja, hogy férjének levágták a jobb kezét. Az istállóban azon töpreng, miért és hogyan történt ez, és miként szenvedett a férje. „Ezzel a kezével érintett meg legelőször” – így emlékezik az asszony.¹³⁴ Egy szép napon egy Casimir nevű falubeli hazalátogat. Beszámol arról, hogy ápolónők gondozzák a sebesülteket: „osztályoznak bennünket: egyik oldalon azok, akiknek hiányzik a lába, másikon, akiknek nincs karja. Azután azok, akik mindkét lábukat, illetve mindkét kezüket elvesztették. Végül, akiknek nincs végtagjuk.”¹³⁵

A záró fejezetben a francia katonák a belga határ közelében harcolnak. Egyikük, Olivier Chabrand egy kocát pillant meg. „Pucér és halott kisgyerek fekszik az állat előtt. A koca letépte a gyereknek egyik vállát és felfalta a mellkasát. Ráhajol a még fehér hasára, beleharap, nagyra nyitja a száját, hogy lenyelje a beleit.”¹³⁶ A regény mégsem ilyen kegyetlen képpel ér véget. Olivier csak két ujját veszítette el, és hazatérvén fiúgyermekének születését ünnepelheti. Giono regénye megszakíttottság és folytonosság szembeállítását fogalmazza meg. A háború az előzőnek, a vidéki élet az utóbbinak felel meg. Reményt csakis a természet adhat, szemben a rombolás, a pusztítás erőivel.

A Verdun melletti ütközet tíz hónapig tartott. Negyedmilliónál többen estek el, félmillióan sebesültek meg. Ez az oka annak, hogy több író is foglalkozott vele. A legrészletesebben Jules Romains, aki *Les Hommes de Bonne Volonté* (Jóakarátú emberek) című huszonnégy kötetes művének 1938-ban kiadott XV. és XVI. részét szentelte ennek a csatának. Néhány kötet ismerete alapján nem szerencsés ítélni, ezért csak óvatosan kockáztatok meg a sejtésemet, hogy e sorozatnak inkább történeti, mintsem művészi értéke van. A XV. kötet, a *Prélude à Verdun* első három fejezetében a szereplők még nincsenek azonosítva. A későbbiekben a kitalált szereplők általában névvel vannak feltüntetve, de némelyeket csak kezdőbetű jelöl, viszont Joffre, Foch, Pétain, Franchet d’Espérey, sőt II. Vilmos császár is feltűnik. A harcoló feleket egy cél vezeti: minél több ellenséges katonát kell megölni. A színesbőrűek megjelenítésében meghatározó szerepet játszik, hogy örülnek annak, hogy korábbi elnyomóik, a fehér emberek egymást irtják. A történet lényeges része egy Jerphanion nevű, az író által elképzelt szereplő kiábrándulása. A X., XV. és XXII. fejezet az ő leveleit tartalmazza, melyeket a feleségének és egy barátjának ír.

Kell-e beszélni az első napok lelkesedéséről, emlékezni rá? Bennem is megvolt. Nem tagadom. Mi idézte elő? A tudatlanság. [...] Augusztus 2-án azt hittem, szeptember 1-jére győzünk, és az egyedüli problémát az fogja okozni, miként szolgálja a győzelem az emberiség döntő haladását.” Második levélben részletesen leírja, milyen az élet a lövészárkokban: „Az én kuckómban

¹³⁴ *Uo.*, 655.

¹³⁵ *Uo.*, 695.

¹³⁶ *Uo.*, 713.

kevés a tetű, de azért akad belőlük. [...] Nagy természetek, úgy viszonyulnak a közönségesekhez, mint a csatorna patkányai a pincék egereihez. [...] Mondjam, hogy az ember hozzászokik a tetűkhöz? Nem, istenemre, nem. [...] A halottak szaga hozzátartozik a tájhoz, amelyben vagyunk. Teljesen soha nem feledkezhetünk meg róla.¹³⁷

Barátjának írt soraival keserű önbírálatot fogalmaz meg, és komor jövőt jósol:

Gyakran gúnyoltál, hogy derűlátó, sőt Rousseau követője vagyok. Oda jutottam, hogy mélyen megvetem az embert. [...] Lehet, ismét lesznek emberáldozatok. Látni fogjuk, hogy gondolkodókat máglyára vagy villamosszékbe küldenek, mert eretnkségeket hirdetnek. Boszorkányperekre kerül sor és a zsidókat majd üldözik, mint a középkorban. Tömegek fognak éljenezni előttük elvonuló zsarnokot [...]. Nem, nyilvánvalóan még nem tartunk itt, de a határt átléptük. [...] 1914. augusztus 2-án áttörtük az arcvonalat a civilizációtól a vadtság felé.¹³⁸

Nem ő az egyetlen szereplő, aki látja a háborús helyzet súlyos következményeit. Clanricard hadnagy így érvel egyik tisztársának: „Tegyük föl, egy szép napon, ellenséges területen megszálló hadsereggént tartózkodunk... és egy gorombától (d'une brute) azt az utasítást kapod, hogy löved le a nőket és a gyerekeket... valamilyen indokkal: megtorlásként, a lakosság megfélemlítésére, stb... Akkor engedelmessz? ... anélkül, hogy megpróbálnád visszavonadni a rendelkezést?”¹³⁹ A XVIII. fejezetben Maykosen, a képzelet teremtette balti ember a német császár kérésére körvonalazza a jövőt. „Még Magyarországot is függetlennek nyilvánítanám” – jelenti ki. „Ausztia-Magyarország – akár sajnálja az ember, akár nem – nem éli túl ezt a háborút. Személy szerint nem örülök ennek, de ez a tény.”¹⁴⁰ A balti ember európai vámunióban (Zollverein) látná a megoldást a feszültségek enyhítésére.

A XVI., *Verdun* kötetnek művészileg legjobb fejezete a IX., a *Szellemek csatája*, az ütközet sötétben vívott részének félelmetes megjelenítése. Ebben a kötetben is egy párbeszéd köré szerveződik a cselekmény. Devaux katona egy apátnak kijelenti, hogy „két végtaggal kevesebbél élni nem vonzó számomra”, érzékeltetvén, hogy a pap semmiféle vigaszt nem tud adni neki.¹⁴¹ Sőt, szerepcsere következik be: a katona előbb sarokba szorítja, majd kioktatja a papot: „Úgy találja, apát úr, hogy amit e percben mi és a németek teszünk, jónak minősíthető? [...] Az a gondolat a vigaszunk, hogy Krisztus hozzánk

¹³⁷ Jules ROMAINS, *Les hommes de bonne volonté XV: Prélude à Verdun*, Paris, Flammarion, 1938, 169, 175–176, 178.

¹³⁸ *Uo.*, 183–184.

¹³⁹ *Uo.*, 235.

¹⁴⁰ *Uo.*, 217–218.

¹⁴¹ Jules ROMAINS, *Les hommes de bonne volonté XVI: Verdun*, Paris, Flammarion, 1938, 169, 264–266.

hasonlóan megveti a háborút.¹⁴² Mielőtt azonban egyértelműnek vélnénk e regény üzenetét, meg kell említeni, hogy egyik szereplője szabad embereknek a hűbériség elleni küzdelmeként határozza meg a németekkel folytatott harcot, s a hátszágban élők egyáltalán nem várják vissza a katonákat, különösen az egyik úr nem, aki Limoges-ban előbb cipőt, majd fegyvert gyárt, hiszen az ő számára a háború meggazdagodást jelent.

Proust nagy műve nyilvánvalóan nem nevezhető háborús regénynek, ám az utolsó rész, *A megtalált idő* az 1910-es évek közepének harci eseményeivel is foglalkozik, noha kizárólag a hátszágban élők véleménye alapján. Az elbeszélő több olyan szereplőt is felvonultat, akik szélsőségesen képviselik a nemzeti elfogultságot. „A háború elején azt mondták nekünk, hogy a németek gyilkosok, útonállóak, valóságos rablók, Bbochoek”. „M. Bontemps hallani sem akart békéről, míg Németország nincs úgy földarabolva, ahogy a középkorban volt, a Hohenzollern uralkodóház nem nyilvánított bukottnak, és II. Vilmosba nem eresztettek tizenkét golyót.” Minden német „szükségszerűen hazudik, kegyetlen állat, gyengeelméjű, kivéve azokat, akik azonosultak a francia ügygel, mint a román és a belga király vagy az orosz cár.”¹⁴³ Hasonló Norpois márki értékrendje, aki háborús cikkeiben többször megfogalmazza a következő figyelmeztetést: „Románia számára eljött az óra, hogy döntsön, érvényesíteni akarja-e nemzeti törekvéseit. Ha tovább vár, túl késő lehet.”¹⁴⁴ Amikor a történetmondó 1914-ben azt kérdezi, soká fog-e tartani a háború, a lovasságnál szolgáló Robert de Saint-Loup márki így válaszol: „Nem, nagyon rövid háborúban hiszek.” Sőt, szó esik olyan franciáról is, akinek meggyőződése, hogy „a háború csak tíz napig tart és Franciaország fényes [éclatante] győzelmével ér véget”.¹⁴⁵ Ezeket a jóslatokat megcáfolja, hogy később Marcel, az elbeszélő a német repülőgépek támadása miatt hagyja el Párizst, Saint-Loup pedig egyik barátjának temetéséről számol be Marcelnak küldött levelében. Charlus báróból – kinek anyja bajor hercegnő volt – a történetmondó szerint „hiányzott a hazafiság”. A *Fekete kolostor* és a *The Enormous Room* ismeretében gúnyos élt kap Mme Verdurin kijelentése a báróról: „Ha erőteljesebb kormányunk volna, az ilyeneknek koncentrációs táborban volna a helye.”¹⁴⁶ A regény fanyar iróniáját fokozza, hogy Saint-Loup – aki „nem használta a 'boche' szót, dicsérte a németek hősiességét, és nem árulásnak tulajdonította, hogy az első naptól nem győztek” – végül is „elesett az arcvonalhoz visszatérése utáni napon, miközben embereinek a visszavonulását fedezte”.¹⁴⁷ Saint-Loup halála után az elbeszélő már szinte kizárólag előkelő ismerőseivel, saját emlékeivel és a megöregedéssel foglalkozik. Csak közvetve tudósít arról, hogy közben véget értek a harcok. Az elhunyt özvegyével, Charles Swann lányával folytatott egyik beszélgetésében már „a

¹⁴² *Uo.*, 265–266.

¹⁴³ PROUST, *i. m.*, 413, 307, 492.

¹⁴⁴ *Uo.*, 364.

¹⁴⁵ *Uo.*, 322, 327.

¹⁴⁶ *Uo.*, 353, 344.

¹⁴⁷ *Uo.*, 420, 425.

legutóbbi háború”-ról esik szó, és visszatekintő távlatból említődnek a Hindenburg által 1918-ban vezetett támadások.¹⁴⁸

A háborús regények túlnyomó többsége évek távlatából idézi föl a harctéri eseményeket. A ritka kivétel Ernst Jünger *In Stahlgewittern* címmel 1920-ban kiadott könyve, melyhez a harctéren készített napló szolgált alapul. Majdnem egy évszázad késéssel jelent meg magyar fordításban. A heidelbergi születésű író érettségi után, 1914. december 30-án közlegényként vonult be, és 1918. augusztus 25-én hadnagyként szerelt le, miután legalább tizennégyszer megsebesült. Megkapta a Vaskereszt Első Osztálya, majd Nagy Frigyes által alapított „Pour le Mérite” nevű legnagyobb német katonai kitüntetését. Az elesetteknek ajánlott, hat alkalommal átdolgozott, hihetetlen gazdaságos nyelven megírt könyvéből teljesen hiányzik a hősiesség dicsérete, az érzelmesség, az általánosítás és a célzatosság, s mindvégig töretlenül érvényesül a tisztelet az ellenfél iránt. A magyar fordítók joggal hangsúlyozzák, hogy e könyvben csak arról lehet olvasni, amit szerzője „személyesen és közvetlenül átélt, tapasztalt”¹⁴⁹ – ellentétben például Romain regényével. *A nagy csata* című, mintegy 35 lapos, megindító jelenetekben gazdag fejezet egy ütközetnek példátlanul mozgalmasságát megjeleníté.

A hadtörténész tanácsait is érvényesítő, lapalji jegyzetekkel ellátott magyar kiadás becsülendő kezdeményezés, de nem maradéktalanul sikerült. Az alulfogalmazásoknak nem mindig szerez érvényt, s ez már az első lapokon észrevehető. Nem pusztán apró pontatlanságokról van szó. Jünger szikár írásmódjától idegen a mondat végén álló három pont.¹⁵⁰ Richard Wagner bayreuthi lakóhelyének Wahnfried nevét¹⁵¹ aligha szerencsés *Az örület békéjének* fordítani,¹⁵² hiszen nem birtokos szerkezeetről van szó, s a név jelentését egyértelműsíti a zeneszerzőtől származó mondat a ház homlokzatán: „Hier wo mein Wähnen Frieden fand – Wahnfried – sei dieses Haus von mir benannt”, vagyis az utalás örületektől *mentes* békére vonatkozik. Hasonló menedéket próbált teremteni Jünger a háború utolsó évében. A korábban szereplő Rattenburg inkább Patkányvár, mint Egérvár,¹⁵³ hiszen szétlőtt ház egy patak mocsaras medre mellett. „A nevet jól választották meg”,¹⁵⁴ mert a katonáknak nemcsak az ellenféllel, de patkányokkal is kell küzdeni. Az „ohne daß man lange darüber grübelte”¹⁵⁵ személytelenebb, mint „ám ezen túl sokáig nem rágódott itt senki”¹⁵⁶. „A biztonság korszakában nőttünk fel – a rendkívüli, a nagy veszély felé hajtó vágy mindnyájunkban ott volt.” Az eredetiben csak „fühlten wir alle die Sehnsucht nach dem Ungewöhn

¹⁴⁸ *Uo.*, 558–559.

¹⁴⁹ Ernst JÜNGER, *Acélvíatarban*, ford. CSEJTEI Dezső, JUHÁSZ Anikó, Bp., Noran Libro, 2014, 357.

¹⁵⁰ *Uo.*, 211.

¹⁵¹ Ernst JÜNGER, *In Stahlgewittern*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1961, 279.

¹⁵² JÜNGER, *Acélvíatarban*, 296.

¹⁵³ JÜNGER, *In Stahlgewittern*, 181; JÜNGER, *Acélvíatarban*, 188.

¹⁵⁴ JÜNGER, *In Stahlgewittern*, 182.

¹⁵⁵ *Uo.*, 181.

¹⁵⁶ JÜNGER, *Acélvíatarban*, 188.

lichen”. „Valósággal megmámorosodtunk a háborútól”.¹⁵⁷ Az eredetiben „da hatte uns der Krieg gepackt wie ein Rausch”.¹⁵⁸

Hasonló átfogalmazások találhatók a harctér megjelenítésében: „Az egyik bombatölcsérben egy fiatalember vonaglott, arcán a közeli halál sárgás színével. Tolakodó tekintetünk elől szenvtelen mozdulattal húzta fejére a köpenyét és elcsendesedett.” Az első német mondat eredetiségéhez hozzá tartozik a „die gelbliche Vorfarbe des Todes” birtokos szerkezet, a rákövetkezőben pedig a „tolakodó” jelző helyén az „Unsere Blicke schienen ihm unangenehm” tárgyilagos tagmondat szerepel.¹⁵⁹ Jünger az árnyalatok művésze, a német nyelv kivételesen választékos és szűkszavú mestere, aki tudja, hogy az írásban a kevesebb több lehet. Nem azt írja, hogy „az ilyesmi mélyen beleásódik az álmainkba”, hanem ezt: „Sie reicht tief in die Träume hinab”.¹⁶⁰ A magyar változat olykor tőle idegen stílusréteghez is folyamodik. Az „agyaljanak” például aligha szerencsés megfelelője a „nachzudenken” szónak,¹⁶¹ mint ahogyan számomra az sem egészen érthető, miért kell a „Ding” szót egyszer „miskulanciá”-nak, máskor „ménkü”-nek fordítani.¹⁶² A túlfogalmazás néha már-már értelemzavaró hatású is lehet. Amikor egy nehezen ébredező katona társát arra figyelmezteti, szomszédjuk „már régen olajra lépett”, a magyar olvasó akár szökésre is gondolhat, holott csak arról van szó, hogy a tüzéségi megfigyelő már régen fölkel és föladatát végezni ment: „ist schon lange ausgerissen!”¹⁶³ A könyv egyik méltatója találóan állapította meg, hogy „kegyetlen metaforák és szándékos alulfogalmazások” kettőssége jellemzi Jünger megrázó könyvét.¹⁶⁴ Ez kevésbé érzékelhető a magyar fordításban, mely olykor egyszerű szavak helyén más hangnemet idéz föl.

Jünger könyvének hatására írta 1927-ben Erich Maria Remarque *Im Westen nichts neues* című rövid regényét, amely mindkét magyar fordításban *Nyugaton a helyzet változatlan* címmel jelent meg. November 10. és december 9. között a *Vossische Zeitung* hozta nyilvánosságra. A következő év elején kisebb változtatásokkal jelent meg a könyvpiacra. Bestseller lett, sőt 1930-ban már hangosfilm készült belőle az Egyesült Államokban. Sikerét az időzítésnek is köszönhetette: a *Vossische Zeitung* a békekötés tizedik évfordulóján kezdte megjelentetni a folytatásokat. Remarque 1916-ban önkéntesként jelentkezett háborús szolgálatra. Regényének vannak önéletrajzi vonatkozásai, noha az első személyű elbeszélő, Paul Bäumer, költött személy. In medias res kezdet vezet be az olvasót a lövészárkok létmódjába. Az első hat fejezet eseményei a nyári

¹⁵⁷ *Uo.*, 7.

¹⁵⁸ JÜNGER, *In Stahlgewittern*, 11.

¹⁵⁹ JÜNGER, *Acélzivatárban*, 28; JÜNGER, *In Stahlgewittern*, 30.

¹⁶⁰ ÜNGER, *Acélzivatárban*, 276; JÜNGER, *In Stahlgewittern*, 260.

¹⁶¹ JÜNGER, *Acélzivatárban*, 55; JÜNGER, *In Stahlgewittern*, 26.

¹⁶² JÜNGER, *In Stahlgewittern*, 73, 90; JÜNGER, *Acélzivatárban*, 73, 91.

¹⁶³ JÜNGER, *Acélzivatárban*, 163; JÜNGER, *In Stahlgewittern*, 158.

¹⁶⁴ J. P. STERN, *The Embattled Style: Ernst Jünger*, *In Stahlgewittern = The First World War in Fiction*, i. m., 120.

hónapokban játszódnak, a VI. fejezet vége az ősz beköszöntét jelenti be. A szerkezet központi részét a hosszabb VI. és VII. fejezet alkotja. Egyikük fegyveres összeütközésnek, teljesen reménytelenül súlyos sebesülteknek, másikuk a katonák kikapcsolódásának és a főszereplő ideiglenes szabadságának, a szülői házban töltött napoknak a megjelenítése. A regény összeegyeztethetetlennek láttatja a tűzvonalban harcolóknak és a hátszágban élőknek a világát. Paul nem tud visszatérni otthonába.

A könyv tekintélyes részét a főszereplő elméletei teszik ki, valamint a katonák beszélgetései a háború értelmetlenségéről. Korabeli uszító röpiratokról is esik szó. Egyikük azt állítja, hogy a német katonák fölfalják a belga gyerekeket. A IV. fejezetben lehet arról olvasni, hogy Pault mélyen megrázza az első ember halála, kit saját kezével ölt meg. A hosszú haldoklás végén kivesz a zsebéből egy kis tárcát és azt látja, hogy Gérard Duval nyomdászt ölte meg, aki magával hordta felesége és kislánya fényképét. Paul elhatározza: küzdeni fog azért, hogy többé ne legyen háború. Ez az üzenet megerősítést kap a X. fejezetben – mely a főszereplő sebesüléséről és kórházi ápolásáról ad számot –, amennyiben az emberek testvériségére vonatkozó elmélkedéssel párosul. Remarque könyvének sikere részben a rövid mondatos, könnyen érthető írásmódra, részint a katonák korai megöregedésére vagy a háborúban uralkodó véletlenre vonatkozó kitételekre, valamint olyan jelenetekre vezethető vissza, mint például a VII. fejezetnek az a részlete, amelyben Leer, Kropp és Paul az éjszaka sötétjében meztelenül átúsznak egy csatornán és meglátogatnak három francia nőt. Az énelbeszélés zárata rendkívül hatásos. Az utolsó előtti fejezetben a főszereplő hiába próbálja megmenteni legjobb barátja életét. A rendkívül rövid záró fejezet utolsó három mondatában megváltozik a beszédhelyzet: a szavak arról tudósítanak, hogy 1918 októberében Paul Bäumer is elesett.

Az írásművészetnek magas színvonalát az angol regények közül elsősorban Ford Madox Ford négy részből álló műve, a *Parade's End* (A szemle vége, 1924–1928) képviseli. Az apai részről német származású Ford a háború kitörése után a War Propaganda Bureau alkalmazottja volt, akárcsak Arnold Bennett, G. K. Chesterton, John Galsworthy és Hilaire Belloc. 1915. július 30-án – negyvenegy éves korában – vonult be. Franciaországba küldték. Három és fél évet töltött a hadseregben. Regénysorozata a múltban is kapott dicséretet írótól, Graham Greene-től William H. Gassig, a legutóbbi években pedig megkülönböztetett figyelmet keltett. 2012-ben Tom Stoppard BBC számára készített változata nagy sikert aratott, a *The Guardian* augusztus 24-i számában a regényíró Julian Barnes méltatta Ford alkotását. 2003-ban az első rész magyarul is megjelent. Ford Henry James baráti köréhez tartozott, és az angol-amerikai avant-garde-hoz is közel került. A *Parade's End* előtérbe állítja Christopher Tietjens tudatfolyamát. Az első kötetben a harctérről ideiglenesen visszatért főszereplő emlékezetkihagyással küzd, mert gránátnyomás érte. Fokozatosan tér magához. (Forddal is ez történt, néhány napig még a nevére sem emlékezett, és csak három hét elteltével épült föl.) Tietjens egészen közletről látja, amint valakinek kilövik a szemét. Mikor vége a háborúnak, Valentine Wannop, a fiatal lány, aki szereti Tietjens, összetört

embert lát a férjben. „A rémes a háborúban nem annyira a testi, mint inkább a lelki szenvedés” – gondolja.¹⁶⁵

Tietjens egyik beosztottja, O Nine Morgan, eltávozást kér parancsnokától, amidőn megtudja, hogy felesége elhagyta egy díjbirkózó miatt. Főnöke nem engedi el, mert nem szeretné, ha a hivatásos ökölvívó megölné a katonát. O Nine Morgant följebbvalójának hivatali szobája előtt találta éri. Beesik az ajtón és Tietjens karjaiban hal meg. A főszereplő nem tud szabadulni a lelkiismeret-furdalástól. „Semmi nincs, amiért éljek: már nincs ebben a világban az, amit képviselek [stand for]” – mondja, s később még végletesebben fogalmaz: „nincsenek olyan politikai nézeteim, amelyek ne tűntek volna el a 18. században”.¹⁶⁶ Végkövetkeztetése mutat némi távoli rokonságot Giono egészen más írásmódot megtestesítő regényének tanulságával: „Az embert a szabadsága különbözteti meg az állattól [brute]. Amikor megfosztják szabadságától, állathoz lesz hasonló.”¹⁶⁷ A *Parade's End* a háború utáni helyzet távlatából készült. A második kötet végén a főszereplő a következőket mondja a tábornokának: „Azok, akik szolgáltak háborúban, hosszú ideig megbélyegzett emberek lesznek.”¹⁶⁸ A háborúiselt Christopher Tietjens semmit nem vesz igénybe örökölt vagyonából. „Kívül akart lenni a világból” – ahogyan bátyja, Mark megállapítja.¹⁶⁹ A regény egyik méltatója joggal írja, hogy „míg más háborús regények főszereplői megsemmisült falvak, Tietjens egy civilizáció rombadőlését látja”.¹⁷⁰

„A sebesülés a legjobb módja annak, hogy életben maradjak a háború végéig.”¹⁷¹ Ez olvasható a költő Robert Graves *Good-bye to All That* című, először 1929-ben kiadott kötetében. Két évnyi szolgálat után, 1916-ban több helyen súlyosan megsebesült, és hosszabb kórházi ápolás után visszatért walesi otthonába. Ekkor kezdett írni a háborúról, eleinte regény alakjában, amelyet azután „történetírássá” alakított át. A kész mű XIII. fejezete a harctérről 1915 május–júniusában írt leveleiből idéz. Graves a származásának ismertetésével indította önéletrajzát. Indokkal, hiszen Fordhoz hasonlóan ő is részben német eredetű; a történetíró Leopold von Ranke anyai nagybátyja volt. Gyerekkorában a szász rokonoknál töltötte a nyarakat. Ezeknek a boldog időknek az elbeszélésében található az első utalás a háborúra. Siegfried nevű nagybátyja a középkori Aufsess kápolnáját mutatja meg a kisfiúnak. „Egy kőre mutatott a padlón, és így szólt: – Ez a családi sírbolt, ide kerül az Aufsess család minden tagja a halála után. Egyszer én is. Furcsán fanyar arcot vágott. (A Német Birodalmi Vezérkar tisztjeként esett el a háborúban és tudtommal soha nem találták meg a holt-

¹⁶⁵ Ford Madox FORD, *Parade's End*, New York, The New American Library, 1964, II, 162.

¹⁶⁶ *Uo.*, I, 242, 493–494.

¹⁶⁷ *Uo.*, II, 122.

¹⁶⁸ *Uo.*, I, 148.

¹⁶⁹ *Uo.*, II, 240.

¹⁷⁰ Robie MACAULEY, *Parade's End = Modern British Fiction*, ed. Mark SCHORER, New York, Oxford University Press, 1961, 15.

¹⁷¹ Robert GRAVES, *Good-bye to All That*, New York, Doubleday & Co., 1957, 13.

testét.)” Az iróniát fokozza, hogy amikor szó esik egy Wilhelm nevű unokafiverről, két gondolatjel között, mintegy mellesleg említődik, hogy utóbb egy légicsatában az elbeszélő egyik iskolatársa lőtte le.¹⁷²

A Somerset megyében 1611-ben alapított Charterhouse iskolába kerülvén, Gravesnek német származása miatt a növendékek általános megvetését kellett elviselnie. Egyetlen barátja egy Raymond nevű fiú, kivel 1917-ben újra találkozik. „Röviddel ezután Cambrai-nál elesett.” Graves egy tanárának szemére veti, hogy megcsókolta egyik növendékét. „Ez 1914 nyarán történt; a tanár bevonult a hadseregbe és a következő évben elesett.”¹⁷³

Egyik utolsó charterhouse-i emlékem a vita a javaslatról a kötelező katonai szolgálatról. [...] A százkilenc növendékből csak hatan szavaztak nemmel. [...] Sir William Robertson tábornok (később tábornagy), akinek egyik fia ebbe az iskolába járt, meglátogatta a tábort és arról igyekezett meggyőzni bennünket, hogy két vagy három éven belül okvetlenül ki fog törni a háború Németországgal és késznek kell lennünk arra, hogy az óhatatlanul létrejövő új erők vezetői legyünk. A hat nemmel szavazó közül – úgy hiszem – csak Nevill Barbour és én éltük túl a háborút. [...] Az én iskolatársi nemzedékemből legalább minden harmadik meghalt.¹⁷⁴

Charterhouse-i tanulmányainak befejeztével Graves visszatért a családi otthonba, a Wales északi részén található Harlech helységbe. Amikor Anglia hadat üzent Németországnak, azonnal jelentkezett katonának. Döntését így indokolta:

Először is azt reméltem, hogy ily módon elhalaszthatom tanulmányaimnak októberben esedékes megkezdését Oxfordban, noha az újságok nagyon rövid háborút jósoltak [...]. Egyáltalán nem gondoltam arra, hogy tevékenyen részt veszek a harcban; laktanyai szolgálatra számítottam [...]. Másodszor fölháborodva olvastam arról, hogy a németek cinikusan semmibe vették a belga semlegességet, bár az erőszakosságok húsz százalékát háborús túlzásnak könyveltem el.¹⁷⁵

Volt azután elhatározásának még egy indoka. „Néhány hónappal később a lövészárokból olyan társaságba kerültem, ahol öt fiatal tisztből négynek német anyja vagy honosított német apja volt. Egyikük így szólt: – Jól tettem, hogy korán jelentkeztem. Ha egy vagy két hónapot késlekedem, azzal vádoltak volna, hogy német kém vagyok. Nagy-

¹⁷² *Uo.*, 23, 24.

¹⁷³ *Uo.*, 48, 57.

¹⁷⁴ *Uo.*, 58–59.

¹⁷⁵ *Uo.*, 67.

bátyámat az Alexandra palotába zárták be, és apám csak azért tarthatta meg tagságát a golfklubban, mert két fia a lövészárkokban harcolt.” Graves azok közé tartozott, akiknek családját a háború kettészakította. Conrad nevű unokatestvére, a zürichi német konzul fia, akivel Graves még 1914 januárjában is együtt síezett, a Válogatott Bajor Ezredben végigharcolta a háborút és Jüngerhez hasonlóan megkapta a „Pour le Mérite” kitüntetését. „Nem sokkal a háború vége után egy bolsevik csoport ölte meg egy baltikumi faluban.”¹⁷⁶

A *Good-bye to All That* egyértelműsíti, hogy „nem létezett közmegegyezés arról, mi legyen az ellenséges sebesültek életével. Némely egységek, így a kanadaiak vagy a németalföldiek – akik erőszakos cselekedetek megbosszulására hivatkoztak – semmi kísérletet nem tettek a sebesültek életének megmentésére, minden igyekezetükkel végezni akartak velük.”¹⁷⁷ Graves és társai olyan tapasztalatokat szereztek, amelyek fényében már nem hittek „a jól kiszínezett beszámolóknak a németek belgiumi erőszakoskodásairól”. Különösen a gyarmati csapatok kegyetlenkedései gondolkoztatták el a brit katonákat. Öreg francia nő mesélte el Gravesnek, hogy még 1914 szeptemberében, a Marne folyó mellett, az algériaiak levágták és a zsebükbe tették a visszavonuló német katonák fülét: „ces animaux leur ont arraché les oreilles et les ont mis à la poche.”¹⁷⁸

Milyen volt az ellenség magatartása, mikor a brit birodalom katonái próbálták elszállítani sebesültjeiket és halottaikat? „A németek jóindulatúan viselkedtek. Emlékeim szerint egyetlen lövésre nem került sor azon az éjszakán, pedig majdnem pirkadatig foglalatostoktunk.”¹⁷⁹ Egy sebesült middlesex-i katona két nap múltán tért magához.

A német szögesdrót közelében feküdt. A mi embereink hallották a kiáltását és egymásra néztek. Volt köztünk egy Baxter nevű vajszívű örvezető. [...] Amint meghallotta a sebesült hangját, végigszaladt a lövészárkon, valakit keresve, aki önként segítene az elszállításában. Természetesen senki nem vállalkozott erre. [...] Így azután egyedül maradt. [...] A németek először leadtak egy riasztó lövést, de mivel ő nem tágitott, hagyták, hogy egészen közel menjen. [...] Vissza is tért egy hordágyassal, és a férfi utóbb föl is épült.¹⁸⁰

Amikor Graves 1916 júliusának második felében a Somme folyó melletti nagy ütközetben több helyen súlyosan megsebesült, eszméletét veszítette. Július 22-én a fölöttese a következő szavakkal kezdődő levelet küldte a költő anyjának: „Kedves Mrs. Graves! / Nagy sajnálattal arról kell tudósítanom, hogy fia behalt a sebeibe. Vitézül, nagyszerűen küzdött; nagy veszteség.” Két nappal később, huszonegyedik születésnapján

¹⁷⁶ *Uo.*, 68.

¹⁷⁷ *Uo.*, 132.

¹⁷⁸ „Ezek az állatok levágták a füleiket és a zsebükbe tették.” *Uo.*, 183, 185.

¹⁷⁹ *Uo.*, 159.

¹⁸⁰ *Uo.*, 63–64.

Graves ceruzát kért, és egy papírszeletre ennyit írt: „Megsebesültem, de élek.”¹⁸¹ Az otthoniak nem tudták, melyik levelet írták előbb. Miután egy hivatalos távirat is érkezett a halálesetről, ennek adtak hitelt. A sebesült Rouen kórházába került. Egyik nagynénje egy másik rokont érkezett látogatni, és meglátta Robert Graves nevét az ápoltak jegyzékében. A már otthon lábadozó visszataszítónak találta, ahogyan az újságok írtak a háborúról. Annyira idegennek érezte a hátország beszédmódját, hogy minél hamarabb vissza akart jutni a harctérre. Amikor főnöke meghökkenve fogadta, Graves kijelentette: „Nem tudtam elviselni Angliát.”¹⁸² Röviddel a harctérre visszatérés után bebizonyosodott, hogy Graves egészségi állapota nem tette lehetővé további részvételét a harcokban. Évekig az átélt tapasztalatok hatása alatt élt.

Éjfélkor lövedékek csapódtak be az ágyamra [...], nappal olyan idegenekkel találkoztam, akik megölt bajtársaim arcát öltötték magukra. Amikor már elég erős voltam ahhoz, hogy fölmászam a Harlech mögötti dombra és újra meglátogassam kedvenc vidékemet, önkéntelenül csatateret láttam magam előtt. [...] A Versailles-ban kötött béke meghökkentett, arra volt ítélve, hogy egy szép napon újabb háborút okozzon, ám ez senkit nem érdekelt.¹⁸³

Mint ismeretes, élete hátralevő évtizedeit a költő Angliától távol élte le.

A franciaországi harcok során Graves találkozott Siegfried Sassoon költővel, aki önéletrajzának második, *Memoirs of an Infantry Officer* (Egy gyalogos tiszt emlékei, 1930) című kötetét szentelte a lövészárokból szerzett tapasztalatainak. Ez a kötet annyiban érdemel különös figyelmet, amennyiben őszintén ad számot arról, mint változott meg egy angol tiszt véleménye a háborúról. A szigetországban végzett kiképzés alatt azt érezte, hogy „az újságírók mindig hallgattak a háború borzalmas valóságáról, mert a keserűség hazafiatlannak számított, és a halottakról azt tételezték föl, hogy dicsőségtől övezve [gloriously] boldogok”.¹⁸⁴ A közvéleménnyel egyetértve szögezte le, hogy „mindenki örült, amikor Románia a mi oldalunkra állt”.¹⁸⁵ „Csak egy jó boche létezik, a halott boche”¹⁸⁶ – figyelmeztette tanítványait egy őrnagy a kiképzésen. Egy főpap fennen hirdette, hogy „keresztény cselekedetet hajt végre az, aki megöl egy németet”.¹⁸⁷ Rouen székesegyházában azt hallotta a paptól, hogy Jézus „azért halt meg, hogy megmentsen bennünket (de nem a németeket vagy osztrákokat vagy a hasonlókat)”.¹⁸⁸ A lövészárokból azután a Graves által említetthez hason-

¹⁸¹ *Uo.*, 219, 222.

¹⁸² *Uo.*, 238.

¹⁸³ *Uo.*, 287–288.

¹⁸⁴ SASSOON, *i. m.*, 86.

¹⁸⁵ *Uo.*, 102.

¹⁸⁶ *Uo.*, 12.

¹⁸⁷ *Uo.*, 96.

¹⁸⁸ *Uo.*, 126.

ló tapasztalatot szerzett. Amikor a sebesülteket próbálták megmenteni, „a németek nyilván láttak bennünket a félhomályban, de abba hagyták a lövöldözést, hihetőleg azért, mert együtt éreztek velünk”.¹⁸⁹ A gyarmati csapatok ellenszenvesen viselkedtek. „La Chaussée szálláshelyein ausztrálok tartózkodtak és [...] rossz állapotokat hagytak maguk után. A tisztasággal nem törődtek, és a helybeli lakosok dühödten panasztáltak, hogy a bútoraikat feltűzelték.”¹⁹⁰

Sassoon önként vonult be, és magas rangú kitüntetést akart szerezni – amelyet egyébként meg is kapott. A sebesülése utáni lábadozása alatt változott a véleménye. Amikor cikket akart közölni az általa átéltekről, az *Unconservative Weekly* szerkesztője figyelmeztette, hogy „a katonáknak nem engedik meg, hogy kifejezzék nézetüket. Háborús időkben a hazafiasság az igazság elhallgatását jelenti. [...] Bármilyen hazugság jó, amennyiben elősegíti a gyűlöletet az ellenség iránt”.¹⁹¹ Amikor Sassoon 1917-ben a háború folytatása ellen akart síkra szállni, a szóban forgó szerkesztő arról tájékoztatta, hogy „a mezopotámiai olajkutak birtoklásáért folyik a harc”.¹⁹² Sassoon végül is megírta szövegét, amelyet egy képviselő a brit Alsóházban fel is olvasott. Ebben az olvasható, hogy „a harcoló férfiak politikusok, a katonai kaszt és a háborúból pénzt csinálók összeesküvésének áldozatai”. „Meggyőződésem, hogy ez a háború, amelyben azért vállaltam részvételt, mert védekezést és fölszabadítást szolgált, az erőszak és a hódítás háborúja lett.”¹⁹³ Magas rangú barátainak köszönhető e szavak megfogalmazója, hogy a lehető legsúlyosabb büntetés helyett elmeegógyintézetbe zárták.

Egy harmadik angol költő, a repeszgránáttól megsebesült és mérges gáztól is megbetegedett Richard Aldington nem önéletrajzot írt. *Death of a Hero* (1929) című könyvét nem sokkal a fegyverszünet aláírása után kezdte írni egy kis belga faluban, de csak tíz évvel később készítette el. Címlapján „regény” szerepel, ám a Halcott Glover színműíróhoz intézett bevezető szavakban az olvasható, hogy „egyáltalán nem regény”.¹⁹⁴ A könyv elképzelt személy, George Winterbourne életrajza. Az elbeszélő olykor a tanú szerepét alakítja, s többes szám első személyhez folyamodik, de az olvasót bizonytalanságban hagyja, mennyiben tekinthető a főszereplő a történetmondó hasonmásának.

Az *Előhang* George Winterbourne halálának a hozzá közel állókra tett hatásáról ad számot. Az 1918. november 4-én, egy héttel a háború befejezése előtt történekről nincs bizonyosság: „Valóban öngyilkos lett volna? Nem tudom.”¹⁹⁵ A hátországot Aldington még költőtársainál is hitványabbnak tünteti föl. Egyedül az elhunyt apja érez szomorúságot. Öt fontot fizet azért, hogy misét mondjanak a fia emlékére, „ami nagylelkű (noha botor) cselekedet volt, mert nem sokat keresett”. Röviddel ezután a

¹⁸⁹ *Uo.*, 28.

¹⁹⁰ *Uo.*, 87.

¹⁹¹ *Uo.*, 194–195.

¹⁹² *Uo.*, 197.

¹⁹³ *Uo.*, 203, 218.

¹⁹⁴ Richard ALDINGTON, *Death of a Hero*, London, Chatto and Windus, 1930, IX.

¹⁹⁵ *Uo.*, 216.

Marble Archnál halálos baleset éri az idősebb Winterbourne urat. „Mivel az öt font hamar elfogyott, senki nem imádkozott George lelkéért, és a Római Szent Apostoli Egyház tudomása és törődése alapján szegény öreg George a Pokolban leledzik. Igaz, élete utolsó néhány éve után már valószínűleg nem is érzi a különbséget.”¹⁹⁶ A könyv első harmadára ez a gúnyos hangnem jellemző. A regény ezért csak kihagyásokkal jelenhetett meg, a teljes szöveg 1965-ben került a közönség elé. A főszereplő gyerekkorát megjelenítő I. rész nevetségesen fölszíniesnek mutatja az angol társasági életet, az iskola alapelvét pedig így összegzi: „Fontos tudni, hogyan öljünk.”¹⁹⁷ A II. rész jórészt George szerelmeivel foglalkozik. Az utolsó fejezet már az 1914 nyarán történetekhez ér. Egy jelenet a Buckingham palota előtt játszódik. Az összegyűlt kérésére V. György kilép a középső erkélyre. A tömeg háborút követel. Winterbourne eleinte még képtelenségnek véli a fegyveres összeütközést művelt országok között, de hamarosan eszébe jut, hogy „a brit politikának egyik sarkalatos pontja szerint Antwerpen nem kerülhet valamely nagyhatalom kezébe.”¹⁹⁸

Aldington Viktória korának képmutatóit teszi felelőssé azért, hogy a brit birodalom belépett a háborúba: „a világ egyik legpallérozottabb fajtát »hunoknak« neveztek; [...] azt hirdették, hogy egy olyan emberi faj, mely nemzedékeken át jóindulatáról volt ismeretes, szokásszerűen lemészárolta a csecsemőket, megerőszakolta a nőket, keresztre feszítette a rabokat.”¹⁹⁹ A keserű hangnemet Aldington saját személyes tapasztalataival is indokolja: „polgárként kétszer is letartóztattak azon a címen, hogy külföldinek nézek ki [...]; a zászlóaljban hetekig gyanúsnak tartottak, mert volt nálam egy kötet, amely Heine költeményeit tartalmazta.”²⁰⁰ Winterbourne a katonatársait különbnek látja a hátszág brit társadalmához képest: „Úgy találta, hogy a valódi katonáknak, az első vonalban harcoló csapatoknak éppúgy nem voltak ábrándjai a háborúról, mint neki. [...] Azt akarták, hogy legyen vége a háborúnak, meg kívántak szabadulni tőle, és nem gyűlölték azokat, akik a másik oldalon harcoltak.” „Úgy hiszem – jelenti ki az elbeszélő – Önök, a háború halottai, hiába, a semmiért pusztultak el.” George a Siegfried Sassoon által megfogalmazotthoz hasonló következtetésre jut: „Az ellenségek – a németek és az angolok ellenségei – az álszentek és a gátlástalanok voltak.”²⁰¹

A III. rész George Winterbourne testi eldurvulásának, szellemi hanyatlásának, lelki összeomlásának története. „Papírlapnak érezte magát, amely zökkenőkkel, ingadozásokkal hull lefelé a szürke levegőn át egy szakadékba.”²⁰² Amikor előbb két hétre, majd egy hónapra, végül két napra szabadságot kap, amelyet Londonban tölthet, nem találja helyét. Nincs kizárva, Aldington olvashatta Ernest Jonesnak azt a tanulmányát,

¹⁹⁶ *Uo.*, 9.

¹⁹⁷ *Uo.*, 82.

¹⁹⁸ *Uo.*, 25.

¹⁹⁹ *Uo.*, 254.

²⁰⁰ *Uo.*, 255.

²⁰¹ *Uo.*, 292, 227, 296.

²⁰² *Uo.*, 304.

amely „a béke idejének régi én”-jét „a háborús idő új én”-jével élesen szembeállítva elemezte a háborús neurózist.²⁰³ Winterbourne úgy véli, „a háború egyik borzalma nem a németek elleni harc, hanem a britek uralma alatt élni”²⁰⁴ Az elbeszélő szerint a háború utáni években a brit közszellem alacsony szintre süllyedt, ennek leírását látja D. H. Lawrence *Kangaroo* (1923) című regényének *The Nightmare* (A lidérc) című fejezetében. A regény végén az elbeszélő a jövőt is sötét színben látta: „Angliában gyorsan hanyatlott a születések száma, pedig a következő háborúnak sürgető szükség volt csecsemőkre.”²⁰⁵ Aldington szenvedéllyel megírt, kegyetlenül gúnyos könyve versben írt *Utóhanggal* ér véget, amely áthághatatlanak mutatja a szakadékot a háborúban részt vettek és az új korosztály között.

A 20. század egyik legnagyobb írója, James Joyce 1915 júniusáig Triesztben maradt. Miután Olaszország belépett a háborúba, biztosítván az osztrák hatóságokat, hogy nem vesz részt a háborúban, engedélyt kapott arra, hogy átköltözzék a szemleges Svájcba. „Kívánom Istennek, bárcsak volna több ilyen birodalom” – nyilatkozta arról az államalakulatról, amelyben majdnem tizenegy évig élt.²⁰⁶ Nem akart véleményét nyilvánítani az eseményekről. Távolsgártartását főként azzal lehet magyarázni, hogy fiatal korától következetesen elítélte az erőszakot – már 1901-ben azt állította, hogy „a kegyetlenkedés egyértelmű a gyengeséggel”²⁰⁷ –, részben viszont anarchista hajlamával, a művészet és politika összeférhetlenségébe vetett hitével és nemzeti azonosságtudatának bonyolultságával. „Művészként minden állam ellen vagyok” – nyilatkozta 1918. október 21-én.²⁰⁸ Zürichben írta az *Ulysses* legnagyobb részét, amely érezhetően pacifista művész alkotása; a leghalványabb utalás sem található benne az ógörög eposz harci cselekményeire. 1917-ben azzal indokolta választását, hogy az *Odüsszeia* hőse „volt az egyedüli férfi, aki ellenezte a háborút”. „Ulysses nem akart Trójába menni; tudta, hogy a háború hivatalos indoka, Hellász kultúrájának elterjesztése, csak ürügyként szolgált az új piacokat kereső görög kereskedőknek. A toborzó tisztek érkezésekor éppen szántással volt elfoglalva. Hibbantnak tette magát.”²⁰⁹ 1918-ra azután „a britekkel szemben érzett indulata korlátlaná vált; dicsérte a német támadást, a nyugati szövetségeseket támogató *Neue Zürcher Zeitung* helyett a németbarát *Zürcher Post*ot olvasta és meglegedését fejezte ki, hogy a briteknek nehézségekkel kellett szembenézniük Írorszáiban”²¹⁰

Angol regényíró kortársai közül a Bloomsbury csoport tagjai általában ellenezték,

²⁰³ Sandor FERENCZI, Karl ABRAHAM, Ernst SIMMEL, Ernest JONES, *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen*, Leipzig – Wien, Psychoanalytischer Verlag, 1919, 70.

²⁰⁴ ALDINGTON, *Death of a Hero*, 277.

²⁰⁵ *Uo.*, 420.

²⁰⁶ Richard ELLMANN, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1982, 389.

²⁰⁷ *Uo.*, 371.

²⁰⁸ *Uo.*, 446.

²⁰⁹ *Uo.*, 416–417.

²¹⁰ *Uo.*, 441.

hogy Anglia belépett a háborúba. Clive Bell, Lytton Strachey és Bertrand Russell lelkiismereti okból nem vállaltak részt. Virginia Woolf négy regényében van nyoma a harcoknak. Közülük a legfeltűnőbb *Az évek* (1937) 1917 főiratú fejezetének az a részlete, amely a londoni lakosok nézőpontjából láttat egy német légitámadást. Művészileg figyelemreméltóbb, ahogyan a korábbi regények sokkal áttételesebben szerepeltetik a háborút. A *Jacob's Room* (1923) záró fejezete csak sejteti, hogy a címszereplő elesett a harctéren. Betty Flanders rendtelenséget talál fivére lakhelyén. Az ő kérdésével fejeződik be a regény: „Mit tegyek ezekkel, Bonamy úr? / Jacob régi cipőit tartotta a kezében.”²¹¹ A *Mrs. Dalloway* (1925) egyik főszereplője, az 1923-ban „körülbelül harminc éves” Septimus Warren Smith, szüntelenül Evans nevű barátjához beszél, aki szeme láttára halt meg a harctéren, közvetlenül a fegyverszünet előtt. Dr. Holmes azt állítja, Septimusnak „semmi baja”, ám ő állandóan azt hajtogatja: „bűnt követtem el”. Egy másik orvos, Sir William Bradshaw – „akinek soha nem volt ideje olvasásra” – arra hivatkozik: „–Mindnyájunknak vannak lehangolt pillanataink”²¹² Amikor azután Dr. Holmes meglátogatja Septimust, ő kiugrik az ablakon. A *To the Lighthouse* (1927) *Time Passes* című középső részének 6. fejezetében szögletes zárójelben olvasható a következő szűkszavú tudósítás: „[Lövedék ért célba. Hús vagy harminc fiatal robbant fel Franciaországban, közöttük Andrew Ramsay, aki szerencsére azonnal meghalt.]”²¹³

Noha az Egyesült Államok csak 1917-ben lépett be a háborúba, Cummings mellett több jelentős írója bevonult katonának. A *Búcsú a fegyverektől* (1929) belső címlapján szokásos figyelmeztetés olvasható: „E könyvnek egyetlen szereplője sem élő személy, és a benne említett katonai egységek sem léteznek ténylegesen.” A cselekmény mindazonáltal a térképen megtalálható olasz határvárosban, Goriziában játszódik, ahol súlyos harcok voltak. Hemingway önkéntesként, olasz egységnek alárendelve került Észak-Olaszországba. 1918. július 8-án egy osztrák mocsárágyú lövedéke a közvetlen közelében robbant fel. Egyik olasz társa meghalt, a többiek hozzá hasonlóan megsebesültek. A regény első könyvének 9. fejezetében hasonló eseményt jelenít meg az első személyű történetmondó, Frederick Henry szemszögéből. Ő is hosszabb időt tölt milánói kórházban.

Fanyar gúny nyomja rá bélyegét a hangnemre. „Ki fognak tüntetni” – mondja Rinaldi, mikor a kórházban meglátogatja a főhóst. „– Miért?” – kérdezi a hadnagy. „– Mert súlyosan megsebesültél. Azt mondják, ha be tudod bizonyítani, hogy hősi tettet hajtottál végre, ezüst medagliát kapsz. Egyébként csak bronzérmet. Mondd el, pontosan mi történt. Hősi volt a cselekedeted? / – Nem – válaszoltam. – Éppen sajtot ettünk.”²¹⁴ Henry visszakerül a tűzvonalba, és Gino nevű katonatársa közli vele, hogy

²¹¹ Virginia WOOLF, *Jacob's Room: The Waves*, New York, Harcourt, Brace & World, 1959, 176.

²¹² Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway*, New York, Harcourt, Brace & World, 1925, 20, 33, 143, 147, 148.

²¹³ Virginia WOOLF, *To the Lighthouse*, London, Dent, 1963, 154.

²¹⁴ Ernest HEMINGWAY, *A Farewell to Arms*, Harmondsworth – Middlesex, Penguin Books, 1961, 53.

„az ellenkező oldalon horvátok és magyarok is harcolnak”.²¹⁵ Később a főszereplő egysége Udine felé vonul vissza, s Henry távolról egy olyan gépkocsit pillant meg, amelyben németek ülnek. Ez a részlet nyilvánvalóan arra céloz, hogy 1917-ben a németek áttörték az olasz harcvonalat. Ironikus hatású, hogy a német katonák meglátják Henryt, de nem törődnek vele, viszont mikor eléri az olasz csapatokat, életveszélybe kerül. „Nyilvánvalóan német voltam olasz egyenruhában. Érzékelttem, hogyan működött az agyuk [...]. Mind fiatalok voltak, és a hazájukat mentették.”²¹⁶

A *Búcsú a fegyverektől* visszaemlékezés a háborúra, de ez csak a regény vége felé, a 34. fejezetben válik nyilvánvalóvá. Miután Henry megszökött, levette az egyenruháját, fölkereste Catherine Barkley skót ápolónőt, aki gyereket várt tőle. „Emlékszem arra, hogy fölbredtem reggel.”²¹⁷ Hemingway regénye nemcsak a háborút, a belőle kivonulást is értelmetlennek tünteti föl. A szerelem és a gyerek adna célt számára, de fia halva születik, barátnője a szülés után elvérzik. A kórházban történeteket a főszereplőnek mint tanúnak a szemszögéből ismeri meg az olvasó.

Cummings és Hemingway barátja, John Dos Passos először *One Man's Initiation* (1917), majd *Three Soldiers* (1921) című regényében foglalkozott a háborúval, sőt a *U. S. A.* (1930–1936) trilógia középső része éppen Verdunre vonatkozó újsághírral kezdődik. Bö félévszázados távlatból így emlékezett vissza arra, hogyan fogadta a háború kitörésének a hírt: „A Placentia öbölnél, tengeri rákot árulók otthonában tartózkodtam azokban a súlyos kora augusztusi napokban, amikor jött a hír az európai háború kitöréséről. Ilyen arányú háború szinte hihetetlennek látszott.”²¹⁸ Párizsban született barátja, Arthur McComb arra készítette Dos Passost, hogy a Bloomsbury csoport könyveit olvassa, példamutatónak tekintve Bertrand Russell magatartását, akit háborúellenes nézetei miatt börtönbe zártak. Sokakkal együtt Dos Passos is azt akarta, hogy Wilson legyen az elnök, mert „távol tartott bennünket a háborútól”. 1917-ben azután az író mégis csatlakozott francia földön egy mentőosztaghoz. „Woodrow Wilson iránti csodálatom epés gyűlöletbe váltott át. [...] Tiltakoztunk a háborúba belépés ellen.”²¹⁹ Az oroszországi hírek hatására Dos Passos azt remélte, hogy a forradalom véget vet a háborúnak. Később önbírálatot gyakorolt, mondván, hogy „1917 tavaszán némelyek úgy lettek szocialisták, ahogy mások influenzát kaptak”²²⁰

Dos Passos emlékezéseiben egykori följegyzések utólagos magyarázattal keverednek. Sokáig több szó esik olvasmányokról és műalkotásokról, mint a háborúról. A hangnem akkor változik meg, amikor Bassanóban levelet kap barátjától, Cummingstől, és megtudja, hogy a költő tizenegy hónapot töltött börtönben. 1918 májusában Dos

²¹⁵ *Uo.*, 142.

²¹⁶ *Uo.*, 175.

²¹⁷ *Uo.*, 193.

²¹⁸ John Dos Passos, *The Best Times: An Informal Memoir*, New York, The New American Library, 1968, 33.

²¹⁹ *Uo.*, 39, 58.

²²⁰ *Uo.*, 59.

Passos megbízatása is lejár. Megvádolják németbarátsággal. Párizsba utazik, hogy magyarázatot kérjen. Jóindulatúan arra kéri, sürgősen utazzék vissza hazájába. Mielőtt ez megtörténne, rövid kórházi szolgálatot teljesít. „Azon az éjszakán, amely az emlékezetben maradt, azt a föladatot kaptam, hogy a mütöböl vödröket vigyek el, tele levágott karokkal, kezekkel és lábakkal. [...] Ezután az éjszaka után a világot már nem tudtam fehéren-feketén látni.”²²¹

A *Három katona* korai alkotás, amelyből még hiányzik a U. S. A. trilógia írásmódját meghatározó *Newsreel* és *Camera Eye*. Hat részéből az első az amerikai katonák tengerentúli fölkészítését jeleníti meg. A Kaiser megöléséről énekelnek és olyan mozit tekintenek meg, amely segít meggyűlölni a „hunokat”. A bevonulók többsége teljesen tudatlan. Egyikük, a San Franciscóban lakó Fuselli azzal büszkélkedik, hogy nagybátyja Torinóból jött. „– Hol van az?” – kérdezi társa. „– Nem tudom” – hangzik a válasz. Egy katona így szól: „– Soha életemben nem erőszakoltam meg nőt, de Istenemre, meg fogom tenni néhányval az Istenverte német nők közül.” „El akarok fogni egy német tisztet, akivel kifényesíttetem a csizmámat, azután lelövöm őt” – teszi hozzá az Indianából származó Chrisfield, aki saját bevallása szerint tizenkét éves korában abbahagyta az iskolát.²²² Fuselli „emlékezett egy *Német erőszakosságok* című röpiratra, melyet egy este a Fiala Férfiak Keresztény Egyesületében olvasott. Elméje rögvest olyan gyerekek képével telt meg, akiknek levágták a karjukat, olyan csecsemőkével, akiket bajonetre szúrtak, asztalra kötözött asszonyokéval, akiket sorra erőszakoltak meg katonák”. A biztos fölény tudatában jelenti ki egyikük, hogy „Istentől elátkozott hazudós, aki azt állítja, hogy egy büdös hun fogságba ejtett egy amerikaiat”²²³

Egyedül a Virginia államból származó John Andrews vonzódik a magas kultúrához. A Harvardra járt, és zeneszerzőnek készül. Miután lábsérüléssel kórházba kerül, arra kéri Appelbaum nevű társát, vegye meg számára a *Szent Antal megkísértését*. Appelbaum szeretné tudni, miről is szól e könyv. „Egy emberről – így szól a válasz –, aki annyira akar mindent, hogy úgy dönt, semmit sem érdemes akarni.”²²⁴ Amikor egy ismeretlen arról tudósítja, hogy az amerikaiak bombázták Frankfurtot, majd hozzáteszi: azt kívánja, „bárcsak el tudnák tüntetni Berlint a térképről”, a sebesült azt gondolja: „Mennyire élvezik ezek az emberek a gyűlöletet”²²⁵

A *Három katona* nem önéletrajz, hanem regény. Teremtett alakjainak belső életéről, indulatokról, lelki folyamatokról is szól. Több álomleírás is található benne. A sebesült Andrew félig öntudatlan állapotában emlékek jelennek meg. A gúny is lényeges szerepet játszik. A hat rész közül a *Rozsda* című negyedikben föltűnik egy sikeres temetkezési vállalkozó, ki azzal indokolja részvételét a háborúban, hogy „mindenki azt

²²¹ *Uo.*, 84.

²²² John Dos Passos, *Three Soldiers*, Boston, Houghton Mifflin, 1964, 27.

²²³ *Uo.*, 69–70, 87.

²²⁴ *Uo.*, 203.

²²⁵ *Uo.*, 209–210.

mondta: azért harcolunk, hogy biztosítsuk a demokráciát a világban.”²²⁶ Fuselli katonai előremenetelét az gátolja meg, hogy egy francia hölgytől vérbajos fertőzést kap, márpedig az amerikai hadseregben szigorúan megkövetelik, hogy a katona megőrizze a „tisztaságát”. A könyv azt is érzékelteti, hogy a tengerentúlról jövő katonákat nem mindig fogadják szívesen a szövetséges Franciaországban. A fegyverszünet kihirdetésére körülbelül a regény felénél kerül sor. Andrews rövid sétát tesz. Meglát egy francia kislányt. Kedvesen nyújtja a kezét. A kislány tiltakozik, és egy ápoló nővér annyit mond: „Sales Américains.”²²⁷ A keleti partról származó fiú ügyel-bajjal engedélyt kap, hogy a párizsi Schola Cantorum-ban tanuljon. A *The World Outside* című utolsó előtti rész már-már idillt ígér, ám az utolsó fejezet fordulatot hoz. Andrew egy Geneviève Rod nevű francia lánnyal Chartres-ba kirándul. Az amerikai katonai rendőrség egyik tagja letartóztatja. Mivel nincs nála engedély, testileg bántalmazták, majd kényszermunkára ítélik: először szemetesként dolgoztatják, utóbb cementet hordatnak vele. Egy szép napon John Andrews beugrik a Szajnába. Egy uszályra menekül, ahol segítenek rajta. Vízbe dobják az egyenruháját, és ő visszamegy Párizsba, ahol május 1-jén tüntetésre kerül sor. Egy színesbőrű, aki kirakatot készült kirabolni, így érvel: „Tudja, mit jelent a maguk forradalma? Egy másik rendszert. Amikor létrejön egy rendszer, mindig vannak emberek, akiket gyémántokkal meg lehet vásárolni.”²²⁸ Andrews a fővárosból gyalog fölkeresi Geneviève-et a Loire melletti Poissac-ban. Miután elárulja, hogy katonaszökevény, a lány eltávolítja magától. A regény azzal fejeződik be, hogy a szállásadó asszony följelenti, s a katonai rendőrség letartóztatja. A szél szanaszét hordja a zeneműnek a lapjait, amelyen dolgozott.

* * *

Magától értetődik, hogy erősen vitatható, miként válogattam az első világháború rendkívül kiterjedt prózájából. Levonható-e bármilyen végkövetkeztetés e művekből? Felesége visszaemlékezése szerint Kosztolányi Dezső a következőket mondta 1914. június 28-án: „Az európai műveltségnek vége.”²²⁹ Céline-től és Jünger-től Ford Madox Fordig kiváló írók érzékelték úgy, hogy Európa tönkretette magát a Nagy Háborúban. Lehet-e cáfolni e borúlátást az azóta történtek alapján?

²²⁶ *Uo.*, 205.

²²⁷ *Uo.*, 222.

²²⁸ *Uo.*, 400.

²²⁹ KOSZTOLÁNYI Dezsóné, *Kosztolányi Dezső*, Bp., Révai, 1938, 207.

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK
First World War Trench Literature

Since most of the leading Hungarian writers of the early twentieth century refused to participate in World War I, the most interesting Hungarian document is *Noirmoutier* (The Black Monastery) by the Transylvanian Aladár Kuncz (1886–1931), published shortly before the death of its author. When the war was declared, he was in Brittany. Kuncz and some of his compatriots were interned, and his book is a narrative of captivity. Despite his sufferings, he never lost his great admiration for French culture. Among the German authors who fought in the war, Ernst Jünger (1895–1998), the author of *Stahlgewittern* (Storm of Steel, 1920), one of the most imaginative prose works about the war, expressed his unqualified respect for the "enemy". It is a difficult question to what extent the horror of the trench led some writers to political extremes. Henry Barbusse (1873–1935) became a Communist, whereas Louis-Ferdinand Céline (1894–1961) and Pierre Drieu la Rochelle (1893–1945) decided to support the pro-German régime during World War II. A somewhat comparable disillusion was expressed by Ford Madox Ford (1873–1939) in his novel tetralogy *Parade's End* (1924–28). The conclusion is inescapable: Europe committed suicide in 1914, as the Hungarian poet and novelist Dezső Kosztolányi (1885–1936) declared when the war broke out.

BÉNYEI TAMÁS

Emlékmű és kísértethang

Az első világháború emlékezetének két metaforája az angol irodalomban

„Minden háború egyforma, az emlékművek is egyformák.”¹

Aldous Huxley 1921-es első, *Nyár a kastélyban* (Crome Yellow) című regénye, amelyet megjelenésekor a háború utáni kiüttlanság-érzés egyik legadekvátabb kifejeződéseként olvastak, egy vidéki kastély nyári vendégeit az élethez hozzáférni képtelen, romantikus fikciókba vagy elméleti konstrukciókba börtönzött figurákként láttatja. Ennek az állapotnak szolgálatat ironikus hátteret a helybéli tiszteletes, Mr. Bodiham apokaliptikus történelmi víziója, amely eszkatologikus kontextusban tekint a világháborúra, bibliai szimbólumok alapján értelmezve és csak a valódi Armageddon sajnálatosan szerény előkészítésének tekintve azt.² A közösség tagjai sokat vitatkoznak arról, milyen legyen a háborús emlékmű; a helyi földesúr emlékkönyvtárat szeretne, a falu lakói emlék-víztárolót, a leghangosabb azonban Mr. Bodiham, aki szerint az emlékműnek hálát kell adnia az Armageddon első felvonásának szerencsés lezajlásáért, s egyben könyörögnie az Úrnak a félbehagyott munka mielőbbi befejezéséért. Ekként csakis vallásos tartalmú és funkciójú emlékmű jöhet szóba, valami olyasmi, ami garantáltan nem szolgál semmiféle gyakorlati célt: vonatkozó prédikációjában a tiszteletes Salamon király templomának haszontalan túldíszítettségével példalózik (1Kir, 6), és úgy véli, egy második temetőkapu tökéletesen megfelelne a Háborús Emlékmű definíciójának: „Haszontalan munka, amelyet Istennek ajánlanak és faragott dudorokkal borítanak.”³ Noha nem tudjuk meg, hogy Bodiham tiszteletes álláspontja győzedelmeskedik-e, és hogy Crome közössége végül milyen építményben fejezi ki a háborúval kapcsolatos érzéseit, azt ez a komikus intermezzo is pontosan jelzi, hogy az első világháború hivatalos emlékezetének őrei még helyi szinten is különösen nehéz feladattal találták magukat szembe. Nem csoda, hogy a nagy háború végül sosem látott mértékben írta át és határozta meg az egyéni és kollektív emlékezés európai kultúráját. Például úgy, hogy az emlékezés és az emlékezés nehézségei – vagy lehetetlensége – minden korábbinál fontosabb szerepet kaptak már a katonaköltők verseiben is, nem beszélve a háború irodalmának későbbi – akár kortárs – darabjairól, amelyek

¹ Pierre LEMAITRE, *Viszontlátásra odafönt* [Au revoir lá-haut, 2013], ford. BOGNÁR Róbert, Bp., Park Kiadó, 2015, 365.

² Aldous HUXLEY, *Crome Yellow*, London, Vintage, 1994 [1921], 39–44. [magyarul: *Nyár a kastélyban*, ford. BOLDIZSÁR Iván, Bp., Cartaphilus, 2012.] (Az eredetileg angol nyelvű művek esetében a lapszámok az eredetire vonatkoznak, a fordításokat én készítettem. – B. T.)

³ *Uo.*, 95.

legalább annyit foglalkoznak a háború emlékezetével, megörökítésével és mítoszaival, mint magával az eseménnyel.⁴

Ahogy a kortárs horvát író, Dubravka Ugresic írja, a háború olyan emberi tevékenység, amelynek kényszerű velejárója az amnézia, részben mert a háború egyik – gyakran kimondott – célja a pusztítás, többek között olyan helyek szimbolikus megsemmisítése, ahol egy közösség emlékezete sűrűsödött össze.⁵ Másfelől a háború elkerülhetetlenül olyan cselekedetekkel jár, amelyeket jobb kitörölni az emlékezetből (például tudatos felejtés vagy az esetleges tanúk végleges elnémítása révén). A francia antropológus, Stéphane Audoin-Rouzeau szerint a háborúk emlékezetmunkáját alapvető kettősség jellemzi: a hallgatás iránti késztetéssel (*pulsion de silence*) párhuzamosan működik az „életátalakító esemény” feljegyzésének késztetése is: szerinte ezzel magyarázható, hogy oly sok katona és civil tanú is úgy döntött, „a háború el/kimondásának” (*dire la guerre*) törekvéséről vezérelve feljegyzéseket készít, ekként próbálva jelentéssel ellátni a történeteket. „Nincs még egy kollektív esemény, amely a háborúhoz fogható mértékben adott volna tápot a tanúságtétel iránti késztetésnek.”⁶

Az emlékezés és kommemoráció lehetősége kezdettől fogva kulcsfontosságú volt a hivatalos és a nem hivatalos közegek számára is,⁷ és az első világháború emlékeztének poétikáját és politikáját kezdettől az emlékezet hiányának vagy lehetetlenségének, tudatos vagy tudattalan elfojtásának (amnézia) és az emlékezés túlbujánzásának (hipermnézia) kettőssége jellemezte, amely otthagya a lenyomatát a háborút követő emlékezéskultúrában is: az emlékművek állításában, a történetírásban és a művészetekben (főként a szépirodalomban). Az emlékezés belső feszültségei, az emlékezés imperatívuszának és a felejtés igényének ellentéte más-más módon ugyan, de egyaránt jelen van a kollektív és a személyes emlékezet, a hivatalos és nem hivatalos emlékezet praxisaiban.

A hivatalosság kezdettől fogva törekedett rá, hogy megtalálja az emlékezés legmegfelelőbb helyeit és rítusait, s a háborút a nyilvános kommemoráció felismerhető diskurzusai révén konstruálja meg, beillesztve azt például a nemzeti emlékezet mintázataiba (Párizsban például a Diadalív alatt helyezték el az Ismeretlen Katona Sírját).

⁴ Pl. Sebastian FAULKS, *Birdsong* (1993); Pat BARKER *Regeneration*-trilógiája (1991–1995); Nicky EDWARDS, *Mud* (1986); Jane THYNNE, *Patrimony* (1997); Adam THORPE, *Nineteen Twenty-One* (2001); Robert EDRIC, *In Desolate Heaven* (1997), *In Zodiac Light* (2008).

⁵ Dubravka UGRESIC, *Elkobzott emlékezet*, ford. RADICS Viktória, Magyar Lettre, 2011/1. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre40/ugresic.htm> (Letöltés ideje: 2015. október 7.)

⁶ Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, *Combattre: Une anthropologie historique de la guerre moderne (XIX^e–XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2008, 12.

⁷ Csak néhány hónapja tartott a háború, amikor Fabian Ware, aki a Vöröskereszt égisze alatt dolgozott Franciaországban, lajstromozni kezdte a halottak sírhelyeit; az ő amatőr kezdeményezése vált az alapjává a Hadügyminisztérium által 1915-ben létrehozott Hadisírok Bizottságának (War Graves Commission). Lásd Samuel HYNES, *A War Imagined: The First World War and English Culture*, London, Bodley Head, 1990, 270–271. – A szobrász W. R. Colton már 1916-ban a háború után emelendő emlékművek tömegéről beszélt. (Uo., 272.)

A háború jelentéssel rendelkező történelemmé merevítésének ez a kommemoratív, monumentalizáló szándéka áll szemben azzal, amit Michel Foucault ellenemlékezetnek nevezett,⁸ s amit a legegyszerűbb módon úgy határozhatunk meg, mint az egyének vagy kisebb közösségek a történelem hivatalos, monolitikus verzióival szemben tanúsított ellenállását. A monumentalizáló törekvés legkézenfekvőbb módon az emlékművekben anyagiassul, és az emlékművek köré rendeződő rítusok és diskurzusok révén hagyományozódik tovább,⁹ de természetesen jelen van a háborús szépirodalom, memoárirodalom és festészet egy részében is, míg az ellenemlékezeti impulzus tetten érhető mindabban, ami kikezdí, aláássa az emlékezés hivatalos narratíváiban és képeiben megjelenő monumentalizáló és homogenizáló törekvéseket. Az ellenemlékezet ekként nemcsak és nem elsősorban aláássa és ellenzi, hanem inkább szétszálazza, egymással nem feltétlenül összeegyeztethető egyéni és csoportos emlékezetekre bontja szét a monolitikus szerkezeteket.

Az emlékmű valamiféle közösségi, többé-kevésbé hivatalos emlékezés tárgyiasulása, „a hivatalos lezárás aktusa”¹⁰ – egyszerre nyilvános monumentum és műalkotás, vagyis a politika és művészet találkozásának kockázatokkal teli találkozási pontja. A háborús emlékezet retorikája és politikája elválaszthatatlan egymástól. „Az emlékezet politikája – mint Dubravka Ugresic írja – az emlékezet reprezentálásának, mediatisálásának, fogyaszthatóvá tételének, kommercializálásának és etikájának *művészi kérdéseivel* is összefonódik.”¹¹ Ugyanakkor viszont végpontként történő létrejöttük mégsem végpont, hiszen a használatba vont emlékművek is – ahogy James Young fogalmaz a holokauszt-emlékművekkel kapcsolatban – „a saját életüket kezdik élni”,¹² eloldódnak az őket létrehozó eredeti hivatalos szándékoktól, és olyan jelentéseket is magukra ölthetnek, amelyek akár ellentétesek is lehetnek e szándékokkal.

Ezeket a feszültségeket dramatizálja Pierre Lemaitre *Viszontlátásra odafönt* című, 2013-ban megjelent regénye, amelynek középpontjában a franciaországi emlékművek létrejöttének körülményei állnak (harmincnyolcezerrel is több háborús emlékművet emeltek az önkormányzatok, legtöbbjüket állami támogatás és közadakozás eredményeként).¹³ A kétféle emlékezés allegóriája a regényben a (hivatalos) korrup-

⁸ Michel FOUCAULT, *Nietzsche, a genealógia és a történelem*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor = M. F., *A fantasztikus könyvtár*, Bp., Pallas Stúdió – Attraktor, 1998, 88.

⁹ Az angliai emlékműállítások körülményeiről: HYNES, *i. m.*, 271–273; az angol és kontinentális emlékművek létrejöttéről Jay WINTER, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambridge UP, 1995, 78–116; Uő, *Remembering War: The Great War between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven, Yale UP, 2006, 140–150. A kérdés fontosságát jelzi, hogy a londoni Victoria and Albert Museum 1919-ben kizárólag a háborús emlékműveknek szentelt kiállítást (HYNES, *i. m.*, 273). A magyar emlékművekről lásd *Monumentumok az első világháborúból*, szerk. KOVÁCS Ákos, Bp., Corvina, 1990.

¹⁰ HYNES, *i. m.*, 270.

¹¹ UGRESIC, *i. m.* (Kiemelés tőlem.)

¹² James F. YOUNG, *Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven, Yale UP, 1993, 3.

¹³ Antoine PROST, *Les monuments aux morts: Culte républicain? Culte civique? Culte patriotique? = Les lieux de mémoire, 1.: La république*, ed. Pierre NORA, Paris, Gallimard, 1984, 196.

ció és a (nem hivatalos) szélhámoság. A korrupciós történet központi figurája a lecsúszott arisztokrata katonatiszt, D’Aulnay-Pradelle: kapcsolatai révén őt bízzák meg a hevenyészett katonai temetők megszüntetésével, a kihantolt katonák átszállításával és újratemetésével a rendezett nekropoliszokban. Pradelle alaposan megszedi magát, miközben a kegyeletnek még a nyoma is hiányzik belőle: kínai kulikkal dolgoztat, olcsó, százharminc centiméteres fakoporsókba gyömöszölteti be velük a holttesteket.

A szélhámoság kiöltője a befolyásos és gazdag apja által szinte kitagadott homo-szexuális képzőművész, Édouard Péricourt, akinek a háború legvégén – alapvetően Pradelle ostobaságának köszönhetően – egy repesz leviszi az alsó állkapcsát. Édouard visszautasítja a protézist, és inkább fantáziadús álarcokat készít magának, miközben nemes bosszút áll azon a rendszeren, amely őt is a lövészárkokba küldte, s amelynek a saját apja is egyik irányítója és haszonélvezője. Édouard a lehető legközhelyesebb emlékművek terveit („emlékezetkereskedelmi árucikkeket”¹⁴) készíti el és kínálja megvételre Franciaország városainak és falvainak, úgy, hogy az ár felét előre kéri. Joggal reménykedik benne, hogy az önkormányzatok úgyszemint lesznek képesek ellenállni sem a kegyelet imperatívuszának, sem a dagályos, hazafias retorikának, amely az elesettek felidézése és meggyászolása helyett allegorikus jelentéseknek rendeli alá az áldozatokat, s a háború áldozataiból (*victim*) a nemzet eszméjének kedvéért feláldozottakká (*sacrifice*) változtatja őket. Lemaitre regényének egyik tanulsága, hogy noha személyes és nyilvános/hivatalos emlékezés ellentétben állnak egymással, mindkettőt belső ellentmondások feszítik: a hivatalos emlékművek állítása mögött is bonyolult és egymással nehezen összeegyeztethető személyes, politikai és gazdasági megfontolások és szándékok állnak, ahogy Édouard szélhámos projektjének forrásvidéke sem redukálható egyetlen érzelemre vagy impulzusra.

Lemaitre regénye azért is tipikus képviselője a háború emlékezetével foglalkozó irodalomnak, mert megjelenik benne az emlékművek egyik leggyakoribb ellenpontja is, az állkapocs és beszélőszervek nélküli Édouard ijesztő, artikulálatlan hangja (főként nevetése) legalább annyira elviselhetetlen, mint megcsonkított arcának látványa: „még senki nem látta az arcát, a hangja pedig nem is emberi hang, hanem morgás meg rikoltozás, van, akit megnevettet, és van, akinek az ereiben meghűl tőle a vér”.¹⁵ A regényben ez az emlékezetnek az a hangja, amely nem artikulálható racionális beszéddé, nem szimbolizálható, nem illeszthető be semmiféle elbeszélésbe vagy mítoszba, s amely nem akaratlagos felidézés eredményeként szólal meg, hanem magától tör be a túlélők világába. Az emlékmű és a hang efféle ellentéte – mint látni fogjuk – korántsem újkeletű vonása a háború irodalmának.

¹⁴ LEMAITRE, *i. m.*, 455.

¹⁵ *Uo.*, 420–421.

Emlékmű és irodalom

Az első világháború emlékezetének egyik jellegzetessége, hogy az emlékezésmunka nagy része eleve „irodalmi” jelleget öltött: mint Paul Fussell emlékeztet rá, a háború olyan történelmi pillanatban tört ki, amikor – legalábbis Angliában – a társadalom viszonylag széles rétegeiben soha nem látott mértékű volt az irodalom respektusa.¹⁶ Ennek köszönhetően a korszakban mind a katonák (és nemcsak a tisztek), mind a háország jelentős része úgy szocializálódott, hogy meghatározó tapasztalataikat egyrészt az angol költészeti hagyomány kontextusában is értelmezték, másrészt e tapasztalatokra sokaknak a szélesebb vagy a szűkebb nyilvánosságnak, esetleg személyes vagy családi használatra szánt versírás tűnt adekvát válasznak.¹⁷

Az irodalom valahol a háborús emlékezet korábban jellemzett kétféle impulzusa között pozicionálja önmagát, és az önpozicionálásnak ez a dilemmája már a kezdetektől meghatározza a világháború irodalmát. Míg a háború száz év távlatából legjelentősebbnek tűnő irodalmi ábrázolásai inkább az ellenemlékezet felforgató stratégiáival élnek, az „irodalom” (és ezen belül is például a „műfaj”) intézményesültsége, nyilvános volta – és az azt övező össztársadalmi respektus – mégis lehetetlenné teszi, hogy a háborús (háborúellenes) irodalmat teljes egészében az ellenemlékezet pólusára helyezzük. Jay Winter beszél arról, hogy a háborús próza „jelentős része maga is afféle háborús emlékmű, az elesettek rituális eltemetése és a tőlük való elszakadás azok részéről, akik életben maradtak”.¹⁸ Mindez természetesen évezredes hagyományt folytat: Szimónidész ókori legendája a költőt (beleértve az epikus költőt, tehát a regényírókat is) a közösségi emlékezet letéteményeseként intézményesíti, és Szimónidész leghíresebb fennmaradt műve nem más, mint egy háborús emlékmű felirata, a thermopüléi emlékműbe vésett, a spártaiaknak címzett két sor. Az első világháború irodalmában ez a magától értetődő funkció megmaradt ugyan, de egyre több kérdőjel került mellé, s e kérdőjelek magának az irodalomnak, az irodalomban megszólaló hangnak a diszkurzív szerepére is vonatkoztak.

Jelen tanulmány kiindulópontja az, hogy a háború emlékezetében tetten érhető feszültség egyik leggyakoribb megjelenési módja egy metaforikus ellentétpár: az egyik pólus a hivatalos emlékezetpolitika megtestesüléseként tekintett nyilvános emlékmű, s ez áll szemben a múlt nem hivatalos, sőt, gyakran nem kívánatos előtörésével, amelyet sokszor a testetlen hang, a holtak kísértethangja képvisel (amelynek szerepét nem ritkán a költészet, az irodalom veszi át).¹⁹ Az ellentét soha nem abszolút. Nemcsak azért,

¹⁶ Paul FUSSELL, *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford UP, 1975, 156–157.

¹⁷ Dan TODMAN, *The Great War: Myth and Memory* [2005], London, Continuum, 2011, 153.

¹⁸ WINTER, *Sites*, i. m., 73.

¹⁹ Nincs mód itt arra, hogy akár csak vázlatosan is áttekintsem a kísértet trópusának jelenlétét az első világháború irodalmában, nem beszélve a spiritualizmus első világháború alatt és után tapasztalható feléledéséről, amelyről Randall Stevenson és – jóval részletesebben – Jay Winter ír: Randall STEVENSON, *Literature and the Great War 1914–1918*, Oxford, Oxford UP, 2013, 80–84; WINTER, *Sites*, i. m., 54–77. Szinte nincs

mert a háborús irodalom jelentős részében is monumentalizáló törekvések testesültek meg, és mert a hang metaforája sem mindig az ellenemlékezet szolgálatában áll, hanem azért is, mert – mint látni fogjuk, és ahogy erről Jay Winter részletesen írt – az emlékmű-kultúrában is már közvetlenül a világháború után megjelent az a törekvés, amelyet később elsősorban a holokauszt-emlékművekben figyelhetünk meg:²⁰ az eszmei jelentések helyett a szemlélőt más módon bevonó konceptuális emlékmű-poétika.

A háború hivatalos „jelentése”-emlékezete és az önmaga tapasztalatainak jelentését, jelentésségét, jelentésbe vonhatóságát – egyáltalán, e tapasztalatok pusztá felidézhetőségét – illetően sokkal bizonytalanabb személyes hang ellentéte kezdettől fogva gyakori motívuma volt a háború irodalmának. Az első világháborús költészet számos darabját foglalkoztatja a kommemoráció, az emlékezés gesztusainak lehetősége – nemcsak az emlékművek kapcsán.²¹ Wilfred Owen *Hym for Doomed Youth* (Himnusz az elátkozott fiatalokért) című szonettje²² – a háborús költészeti kánon egyik stabil darabja – mintha a gyászritusok pusztá lehetőségét is megkérdőjeleznél:

What passing-bells for these who die as cattle?
– Only the monstrous anger of the guns.
Only the stuttering rifles’ rapid rattle
Can patter out their hasty orisons.

olyan jelentősebb prózai szöveg (regény vagy memoár), amelyben a kísértet és a spektralitás trópusai ne játszanának komoly szerepet. Elég itt utalni az angol háborús irodalomra is nagy hatást gyakorló Henri BARBUSSE *A tűz* című regényének látomásszerű nyitójelenetére, amelyben a katonák a földből előbújó kísértetszerű lényekként jelennek meg (ford. FALUDY György, Bp., Szépirodalmi, 1962). Hasonló scénárióval indul Robert EDRIC 1997-ban megjelent és 1919-ben játszódó regénye, az *In Desolate Heaven*: a svájci üdülőváros előkelő szállodájának vendégei az erkélyről szemlélik a városszéli elmeegógyintézetből előseregülő veteránokat (London, Anchor, 15–16). De idézhetnénk Blunden és Henry Williamson memoárjait, sőt, Robert GRAVES inkább komikus-szatirikus tónusú emlékiratát is (*Goodbye to All That* [1927], Harmondsworth, Penguin, 1970, 211), Frederic Manning, Richard Aldington és Henry Williamson regényeit (vagy akár Woolf *Mrs. Dalloway*), R. ALDINGTON *The Case of Lieutenant Hall* (Hall hadnagy esete) című, egy gránátnyomámos tisztről szóló elbeszélését (= *Women, Men and the Great War*, ed. Trudi TATE, Manchester, Manchester UP, 1995, 77–91), illetve az első világháborúval és annak emlékezetével foglalkozó kortárs regények legkiválóbbjait (Pat Barker, Robert Edric, Adam Thorpe). A visszatérő holtak motívumát vizsgálja Jay WINTER (*Sites, i. m.*, 15–22, 164–171, 205–207, 210–216), aki részletesen ír például Abel GANCE *J'accuse* című filmjéről (*Uo.*, 133–141). A háborúból visszatérő, beilleszkedni képtelen katona egyik leggyakoribb metaforája is a kísértet (mint Rebecca WEST *The Return of the Soldier* című 1918-as regényében vagy Christopher Isherwood önéletrajzában, ahol a háborús történeteket mesélő Lestert az elbeszélő egyenesen „a háború kísértetének” nevezi. ISHERWOOD, *Lions and Shadows* [1938], London, Minerva, 1996, 158.

²⁰ YOUNG, *i. m.*, 10.

²¹ Néhány példa a sok közül. Edmund BLUNDEN, *1916 Seen from 1921*; Uő, *Vlamertinghe: Passing the Chateau, July 1917*; Uő, *La Quinque Rue*; Ivor GURNEY, *Farewell*; Wilfrid GIBSON, *The Messages*; Siegfried SASSOON, *The Poet as Hero*; Uő, *Repression of War Experience*; Edward THOMAS, *The Private*.

²² A tanulmányban szereplő versidézetek mind a Tim Kendall által szerkesztett antológiából valók: *Poetry of the First World War: An Anthology*, ed. Tim KENDALL, Oxford, Oxford UP, 2013.

No mockeries now for them; no prayers nor bells;
Nor any voice of mourning save the choirs, –
The shrill, demented choirs of wailing shells;
And bugles calling for them from sad shires.

What candles may be held to speed them all?
Not in the hands of boys but in their eyes
Shall shine the holy glimmers of goodbyes.
The pallor of girls' brows shall be their pall;
Their flowers the tenderness of patient minds,
And each slow dusk a drawing-down of blinds.

Miféle lélekharang szólhat azoknak, akik vágómarhákként halnak meg?
– Csakis az ágyúk szőrnyű haragja.
Csakis a dadogó puskák gyors ropogása
Képes kikopogni az értük szóló hevenyészett imádságokat.
Nem kell nekik már gúnyolódás; sem ima, sem harangszó;
És gyászhang sem, kivéve a kórusokat, –
A sívító/jajveszélő lövedékek éles, tébolyult kórusait;
És a szomorú otthoni megyékben őket szólító/értük megszólaló kürtszót.

Milyen gyertyákat tarthatnánk kezünkben, hogy siettessük őket útjukon?
Nem a fiúk kezében, hanem a szemükben
Fénylik a búcsú szent ragyogása.
Lányok homlokának sápadtsága lesz a halotti leplük;
A nekik szánt sok virág türelmes elmék gyengédsége,
A zsaluk bezárása pedig minden egyes lassú alkony.

A hangmetaforák sorát felvonultató vers arra a feltevésre épül, hogy mivel a halál módja oly dermesztően szokatlan, a hagyományos közösségi búcsúztatás rítusai érvénytelené válnak. A méltó gyászritusokat egyfelől maga a háború hajtja végre (harangszó helyett ágyúdörgés, imádság helyett fegyverropogás), másfelől a természet folyamatai (elsötétített szobák helyett alkonyat, nemes gondolatok helyett virágok), harmadrészt pedig a gyászolók természetes, nem verbális reakciói (sápadtság, gyengéd gondolatok). Egyetlen gyászritus képez kivételt: a katonai kürt hangja, amely a katonák világán belül tartja a gyász affektusát, de még a kürtszó sem artikulált hang. Összességében azt látjuk, hogy a gyász szervezett, intézményesített rítusai mellett elsősorban az emberi hang, az artikulált emberi nyelv mint olyan (imádság, gyásznének) érvénytelenül mint a gyász adekvát formája.

Owen verse nem erkölcsi szempontok alapján tekinti érvénytelennek a túlélők gesztusait, hanem inkább okafogyottnak, szükségtelennek látta őket. Ennél erősebb

hangot üt meg egy másik, immár kanonikusnak mondható háborús vers, Charles Hamilton Sorley cím nélküli szonettje:

When you see millions of the mouthless dead
 Across your dreams in pale battalions go,
 Say not soft things as other men have said,
 That you'll remember. For you need not so.
 Give them not praise. For, deaf, how should they know
 It is not curses heaped on each gashed head?
 Nor tears. Their blind eyes see not your tears flow.
 Nor honour. It is easy to be dead.
 Say only this, "They are dead." Then add thereto,
 "Yet many a better one has died before."
 Then, scanning all the o'ercrowded mass, should you
 Perceive one face that you loved heretofore,
 It is a spook. None wears the face you knew.
 Great death has made all his for evermore.

Ha látod a száj nélküli halottak millióit
 Ahogy sápadt hadoszlopokban mennek álmaidon keresztül,
 Ne mondj szelíd dolgokat, mint mások tették,
 Hogy emlékezni fogsz. Erre nincs szükség.
 Ne dicsérd őket. Hiszen, süketek lévén, honnan tudhatnák,
 Hogy nem átkokat szórsz minden egyes bezúzott fejre?
 Könnyek se legyenek. Az ő vak szemük nem látja patakzó könnyeid.
 Becsület sem kell. Halottnak lenni könnyű.
 Csak ennyit mondj: „Ők halottak.” És tedd hozzá:
 „De sokan, náluk különbek is, haltak meg azelőtt.”
 Aztán, az összetömörült tömeget fürkészsze, ha netalán
 Észrevennél egy arcot, amelyet mindeddig szeretnél,
 Kísértet az. Senki nem viseli az arcot, melyet ismertél.
 A nagy halál mindent örökre a magáévá tett.

Sorley verse ugyancsak képviseleti vers, de ez sem a halott katonák hangján szólal meg, hanem – mint Owen fentebb idézett és Sassoon hamarosan elemzendő versének beszélője – őket képviseli a gyászoló és emlékműveket emelő utókorral szemben. (Voltaképpen önmagát is, hiszen Sorley már 1915-ben elesett, és ez a papírjai között talált vers valóban csak a síron túlról szólalhatott meg.)

A vers már az első sorban megszünteti az álombeli tájon menetelő holtak megszólalásának lehetőségét, hiszen még szájuk sincs. E felütés után határozza meg a beszélő, hogy egyáltalán mi hangozhat el az elesettekkel kapcsolatban: egymás után vonja

vissza és tiltja meg nemcsak a hitelüket vesztett elvont fogalmakat („becsület sem kell”), hanem a gyász mindenféle kulturálisan elfogadott megnyilvánulását, a könynyeket is beleértve. Mindenféle aposztrofikusság és azonosulás lehetősége kizáratik, csak a halál megtörténtének pusztá konstatálása engedélyezett, és ez is csak egyes szám harmadik személyben: „Ők halottak.” Noha a vers a túlélők álmában menetelő kísértethadoszlopok képével indul, a zárlatban a kísértet metaforája révén még ez a kapcsolat, ez a „megjelenés” is visszavonódik. A háború halottai nem kísértik az élőket, nem jönnek vissza, hogy megkaphassák végre az őket megillető gyászritusokat, e ritusok révén – a nyelv, a gesztusok, az emlékművek révén – ugyanis bevonódnának az élők világába. Márpedig ezek a halottak – haláluk iszonyatosságának okán – a teljes idegenség régiójának lakói, ellenállnak minden monumentalizáló és jelentésadó gesztusnak: hang nélküliek és megszólíthatatlanok, akikről csak harmadik személyben lehet beszélni – mint Eurüdiké Rilke *Orpheusz. Eurüdiké. Hermész*-ében. A vers utolsó előtti sorában a „kísértet” nem megszólalásra és felismerésre vágyó lényként jelenik meg, hanem mint a túlélő által létrehozott téves fantáziakép, hiszen a halott már teljes egészében idegen, és nemcsak az aposztrofikus megszólítás számára, de a pusztá (meg)jelenésként is elérhetetlen.

Siegfried Sassoon *Elhaladván az új Menin-kapu mellett* (On Passing the New Menin Gate) című, szintén kanonikus verse tipikus példája annak a törekvésnek, amely ellentétbe állítja a hivatalos emlékmű(állítás) monumentalizáló igényét az „autentikus” emlékező, felidéző és gyászoló hanggal. Akárcsak a nagy háború irodalmának jó része, Sassoon verse is szinte rögeszmésen foglalkozik az emlékezés nehézségeivel és módozataival (a holtak meggyászolása, a túlélő büntudatával való megbirkózás, a hivatalos kommemoráció őszintétlensége), és önmagát is ebben az emlékezet-mátrixban helyezi el: mindvégig saját emlékező funkciójának és kötelességének nehézségein töpreng, az autentikus emlékezés nehézségét a jövőbe vetítve. A vers középpontjában álló építmény az emlékműként újjáépített Menin-kapu Ypres városában, amely 54.000, az Ypres Salient („ypres-i emelkedő”) néven ismert frontszakaszon eltűnt brit katonának állít emléket. Középponti tere Az Emlékezet Csarnoka, amelynek fehér márványfalaiba az eltűnt katonák nevét vésték. Sassoon szonettjét teljes terjedelmében idézem.

Who will remember, passing through this Gate,
The unheroic Dead who fed the guns?
Who shall absolve the foulness of their fate, –
Those doomed, conscripted, unvictorious ones?
Crudely renewed, the Salient holds its own.
Paid are its dim defenders by this pomp;
Paid, with a pile of peace-complacent stone,
The armies who endured that sullen swamp.

Here was the world's worst wound. And here with pride
 'Their name liveth for evermore' the Gateway claims.
 Was ever an immolation so belied
 As these intolerably nameless names?
 Well might the Dead who struggled in the slime
 Rise and deride this sepulchre of crime.

Vajon ki fog emlékezni, áthaladván e Kapun,
 a nem hősiés Holtakra, az ágyútöltelekekre?
 Ki fogja feloldozni végzetük ocsmányságát, –
 Ezeknek az elátkozottaknak, besorozottaknak, nem győzedelmeseknek?
 A Salient, kezdetlegesen megújítva, bevehetetlen marad.
 Homályos védőit e pompával fizetik ki;
 Kifizetik őket eme béke-önelégült kőhalommal,
 A hadseregeket, amelyek kibírták ezt a zord posványt.

Itt volt a világ legsúlyosabb sebe. És itt hirdeti büszkén
 A Kapu: „Nevük örökké élni fog”.
 Volt-e már feláldozás, amelyet úgy meghazudtoltak,
 Mint ezek az elviselhetetlenül névtelen nevek?
 A holtak, akik a mocsokban küszködtek,
 Joggal kelhetnek (támadhatnak) fel, hogy kigúnyolják a bűnnek e sírboltját.

A katonaköltő Sassoon e képviselői verse, amely az emlékmű 1927-es felavatása után született, nem az elesett katonák nevében szólal ugyan meg, de zárlatában a holtak elképzelt reakciójáról beszél, amelynek a kiváltságos pozícióban lévő beszélő tanúja és közvetítője lehet. A halott írás és a lélekkel telített élőszó újtestamentumi ellentétét is megidéző versben az emlékművet és az emlékmű által képviselt emlékezést létrehozó akaratra látszólag esélye sincs arra, hogy érvényes módon állítson emléket a holtaknak: a nyitósortok szónoki kérdése azt sugallja, hogy a klasszikus-heroikus stílusú emlékmű láttán az utókor nem a „nem hősi” (*unheroic*) halottakra, az ágyútöltelekekre fog emlékezni, hanem a háború hősi mítoszára. A zárósortban a Menin-kapu egyenesen „a bűn sírboltjaként” jelenik meg; az angol főnévről (*sepulchre*) az olvasók túlnyomó többsége alighanem a bibliai *whited sepulchre* kifejezésre asszociált („kimeszelt sírbolt”, illetve „meszelt sír”, Mt 23, 27), amelynek jelentése képmutató, farizeus.

Kérdés, hogy az 1916-ra háborúellenessé váló, bár mindvégig legendás bátorsággal és kitartással harcoló Sassoon vajon az emlékmű(állítás) pusztá tényét kifogásolja-e – az az állam, amely értelmetlen halálba küldött százazreket, most emlékműveket állít, hogy jelentést és jelentőséget találjon a mézárásban –, vagy a konkrét építményt, amely a foglyok és a zsákmányolt kincsek közszemlére tételét is szolgáló győzelmi diadalíveket idézi. A vers élesen szembeállítja az emlékmű hamis állandóságát és szilárdságát a zava-

ros, csuszamlós (háborús) tapasztalattal, és a hivatalos megemlékezést egy megfizethetetlen adósság kifizetésére tett hiábavaló kísérletként metaforizálja (egyáltalán a pénzügyi metafora is kritizálja, hiszen az egy tranzakció résztvevőiként egy szintre helyezi a halottakat és az emlékműállítókat). Amikor a holtakhoz való autentikusabb viszonyulás lehetősége kerül szóba („emlékezés”, „feloldozás”), szinte automatikusan megjelenik a kísértet emlékezet-trópusa, azt sugallva, amivel a háborúra emlékező irodalom oly sok darabjában is találkozhatunk: a háború autentikus emlékezete nem a tudatos felidézés műveletének eredménye, hanem akarattunktól függetlenül robban be a jelenbe, az ént az emlékezés mint kísértés passzív szubjektumává változtatva. A valódi gyásztapasztalat a katonák hősiességéhez teszi hasonlatossá az emlékezőt, hiszen az csak egyet tehet: „kibirja” (*endure*).

Látszólag éles ellentétben áll tehát egymással a gyászolatlan holtak serege és a hivatalosság álságos kommemoratív gesztusa, ám a poétikai szempontból első látásra viszonylag hagyományosnak tűnő, szónoki kérdések alapján szerveződő, erősen átretorizált vers nem képes érintetlenül fenntartani a kétosztatúságot. Ennek a bizonytalanságnak az oka elsősorban a vers, illetve a versben megszólaló hang – emlékezetpolitika-íllag – bizonytalan státusa: az ellenemlékezeti vers az irodalom intézményességében, a szonethagyomány részeként, artikulált, formalizált, rímekbe szedett versként jelenik meg, s mint ilyen, nem is lehet autentikus.²³ A bizonytalanságok a nyelvi megformálás szintjén, a retorika és a grammatika Paul de Man által oly elmélyülten tanulmányozott metszéspontjában, pontosabban az alany-tárgy viszony (a tranzitivitás) területén mutatkoznak meg, a szonett mindkét strófájának kulcsfontosságú helyén.

A harmadik és negyedik sorban feloldozásról (*absolve*) van szó, amelynek azonban bizonytalan marad az irányultsága: az világos, hogy a szónoki kérdés közvetetten a feloldozás lehetetlenségét állítja, s hogy voltaképpen nem az eseteket kell feloldozni. Az viszont nem derül ki egyértelműen, hogy tulajdonképpen mire vagy mire vonatkozik a rögtön visszavont feloldozás igénye, hiszen amit fel kell oldozni, az nem más, mint az esetek végzetének ocsmányosága-alantassága (*the foulness of their fate*): metonimikusan tehát azoknak volna szüksége feloldozásra, akik ezt az emberhez méltatlan véget előidéztek – s akik az emlékművet is emelték. A nyelvtani „görcs” ekként mintha annak a helyzetnek lenne a nyelvtani trópusa, hogy a beszélő nem találja a „helyét” ebben a kettéosztott diszkurzív univerzumban, nem tud elhelyezkedni a háborús emlékműhöz képest, amelyből épp azok maradtak ki, akiknek emléket állít, s amely valamiféle körkörösség megtestesülése: azok állították öngazolásul, akik az értelmetlen halálba küldték a katonák százazreit.

²³ Adam Thorpe *Nineteen Twenty-One* című regényének író főszereplője többször is szembesül azzal a sejtéssel, hogy az igazi háborús irodalom elviselhetetlen lenne. „A háború nagy és igaz könyve – ismerte fel – olvashatatlan lenne: örületbe kergetné az olvasót, szétszabdalt töredékekből és széttépett darabkákból állna, a szimpatikus hőst öt percen belül darabokra szagatná egy gránát – ez volna becsületes, kizárólag ez érdemelné meg a becsületes jelzőt. [...] A könyv nem lenne más, mint vérszavak hatalmas szétfröccsenése.” Adam THORPE, *Nineteen Twenty-One*, London, Vintage, 2002, 310. Vö. *Uo.*, 306–307, 317, 364, 369.

Hasonló nyelvtani bizonytalanság ismétlődik meg a 11–12. sorokban, egy újabb költői kérdésben. „Was ever an immolation so belied / As these intolerably nameless names?” A szenvedő szerkezet eleve elbizonytalanítja az alanyiságot, és a korábbihoz hasonló tranzitivitás-probléma csak felerősíti ezt a bizonytalanságot: a 11. sor alanya („az elviselhetetlenül névtelen nevek”) egyrészt a katonák tömege (metonimikusan), akiknek az áldozatát az emlékmű meghazudtolja vagy megcáfolja (*belie*). Ugyanakkor viszont a sorpár úgy is értelmezhető, hogy épp ezek a nevek hazudtolják meg – ismét csak metonimikusan – az elesettek feláldozását. (Fontos, hogy a szakrális áldozatokra és tűzhálásra utaló *immolation* szó miatt az áldozatiság itt nem *victim*, hanem *sacrifice* értelemben értendő.) Vagyis a hazugság mozzanata csúszkálni kezd, és a kőbe vésett nevek egyszerre jelölhetik az elárult katonákat, valamint a hazug, nemtelen kommemorációs aktust – a beszélő pedig ismét mintha a saját helyét keresné ebben az elbizonytalanodott nyelvi világban.

A vers mintha ezekben a nyelvi görcsökben dramatizálná saját lehetetlen pozícióját az emlékmű és a kísértethang között: a vers nem tud más lenni, mint a halott katonák alanyiságának újabb, szimbolikus eltörlése, ezúttal nem valóságosan, hanem nyelvi-nyelvtani eseményként. Még az a sor is elbizonytalanítja e „homályos” védők alanyiságát, amely egyedülként utal a halott katonák dacos ellenállására (*The Salient holds its own*): a Salient a német front vonalába beékelődő, az angolok által rendületlenül tartott terület volt, amelyet az ellenség egyszerre három irányból vett tűzérségi tűz alá, s amely a versben helyettesíti a katonákat. Az elesettek eltörölt alanyisága ismét csak így, metonimikusan jelenik meg: a Salientet sem a németek nem tudták bevenni, sem a hivatalos emlékezőpolitika alakítói. Még a múltra vonatkoztatva, az emlékmű által megörökített „hőstettet” felelevenítve sem katonákról szól a beszélő, hanem hadseregekről: „The armies who endured that sullen swamp.” Mindkét strófa utolsó sora nyelvtani alanyisággal ruhazza fel a katonákat: az egyik a múltbeli tűrésre, a passzivitás apoteózisára vonatkozik („kibírták e zord posványt”), a másik a visszatérő halottként – kísértetként – való megszólalás lehetőségére. Hogy a vers nem talál magának autentikus hangot, hogy a hiteltelen hivatalos megemlékezéssel nem tud szembeállítani olyan megszólalást, amely alkalmas lenne a „feláldozásra”, azt az jelzi, hogy a zárósorban csak a föld alól előbújó kísértetkatonák gúnyos beszédaktusát tudja felidézni.

A retorikai-grammatikai bizonytalanságok arra utalnak, hogy a szándéka szerint ellenemlékezeti szonett tudatában van saját liminális pozíciójának a hivatalos kommemoratív rítusok és a visszatérő holtak kísértet-hangja között: a beszélő hang meglepően artikulált, sőt, „monumentálisnak” is nevezhető, amennyiben egy ellentétek fölött áll, mindentudó és főként ítélkező pozícióból szólal meg, amely nem a holtaké, de nem is olyasvalakié, akit a holtak kísértének. Sassoon verse tehát elkerülhetetlenül magára ölt monumentalizáló vonásokat, miközben az általa éles kritikával illetett Menin-kapu mintha mégis rejtene magában a monumentalizáló akarattal ellentétes lehetőségeket is.

Az emlékműre vésett, Rudyard Kipling által komponált feliratok valóban hagyományos diskurzusokba illesztik bele az 1927-ben emelt emlékművet. A latin feliratok – Ad Majorem Dei Gloriam, Pro Patria és Pro Rege (Isten nagyobb dicsőségére; A hazáért; A királyért) a megszokott keresztény vagy patrióta áldozati kontextusban kínálnak megnyugtatónak szánt jelentést, az angol „They shall receive a crown of glory that fadeth not away”²⁴ pedig a dicsőség általánosabb kategóriája révén mindkettőt életben tartja.²⁵ Építészeti szempontból első látásra maga a Sir Reginald Blomfield által tervezett cenotáfium is meglehetősen hagyományosnak tűnik, ugyanakkor mint emlékmű mégis rendhagyó. A kapu-forma sajátos helyzetet teremt – ezt próbálja elképzelni a versben megszólaló beszélő is –, hiszen az emlékmű egyszerre a polgárok által használt átjáró, amely összeköti Ypres belvárosát a keleti városrészsel, és a gyász, megemlékezés, elmélkedés helyszínéül szolgáló elkülönített hely. Nem elsősorban diadalkapu tehát, annak ókori konnotációival, nem a győzelem megünneplésének helye, hanem olyan tér, amelynek fő funkciója az összekötés, amelyen áthaladva voltaképpen épp nem vagyunk sehol.

Fontos adalék, hogy a tervezők azért választották a keleti városkaput, mert ez volt legközelebb a fronthoz, vagyis mert feltehetően ezen haladt át a legtöbb azok közül az eltűnt katonák közül, akiknek emléket állít. Ekként az építészeti megoldások részleteitől függetlenül sem teljesen hagyományos emlékműről van szó, hiszen a látogató nem figuratív vagy allegorikus ábrázolással szembesül, amelyet „kívülről” értelmezhet, hanem ő maga – akkor is, ha nem emlékműként „használja” a helyet – kénytelen megismételni az elesettek áthaladását, s ekként ugyanott találja magát – áthaladóként –, ahol a holtak is voltak. Akár a botlatókövek előfutárát is láthatjuk a Menin-kapuban.

A fentiekből is kitűnik, hogy egy ilyen szemiotikailag összetett tárgy – mint Antoine Prost írja a franciaországi emlékművekkel kapcsolatban – nem egyszerűsíthető egyetlen üzenetre.²⁶ Sassoon verse mintha csak a feliratokra reagálna, azok alapján bélyegezve hiteltelennek az egész emlékművet, és közben elkerülnék a figyelmét az emlékmű kapu-mivoltából adódó egyszerre absztrakt és nagyon is zsigeri értelmezési-használati lehetőségek. Sassoon versével ellentétben nem, vagy legalábbis nem feltétlenül veti el ezeket a lehetőségeket egy másik műalkotás, amely a Menin-kaput és a kísértetkatonákat egyszerre jeleníti meg. Az ausztrál festő William Longstaff *Menin Gate at Midnight* (A Menin-kapu éjfélkor), című, ugyancsak 1927-ben készült festményén kísértetkato-

²⁴ Dicsőségkoronát kapnak ők, amely soha el nem halványul.

²⁵ A város lakóinak címzett francia felirat további kontextust és használati módot is említ: „Erigé par les nations de l'Empire Britannique en l'honneur de leurs morts ce monument est offert aux citoyens d'Ypres pour l'ornement de leur cité et en commémoration des jours où l'Armée Britannique l'a défendue contre l'envahisseur.” („A Brit Birodalom népei által e népek hősei tiszteletére emelt emlékmű Ypres polgárainak ajánlatik, hogy városuk díszül szolgáljon és hogy megemlékezzen azokról az időkről, amikor a Brit Hadsereg megvédte a várost a hódítóktól.”) Az emlékműnek tehát – amellett, hogy a polgárokat emlékeztetni fogja a hatalmas brit birodalom értük hozott áldozatára – nyíltan esztétikai funkciót is szántak.

²⁶ PROST, *i. m.*, 199.

nák hada vonul el a kapu előtt, illetve talán inkább a kapu felé. Ha így van, a festmény az emlékművet voltaképpen „hatékonyként” ábrázolja, hiszen az egyfelől képes megidézni és felébreszteni a holtakat (semmiből nem következethetünk arra, hogy a holtak esetleg felháborodásukban jelennének meg), másfelől pedig talán ennél többre is képes, hiszen a kapu-emlékmű barlangszerűen tátongó vaksötét belseje mintha valamiféle végső nyughely gyanánt szolgálna a szimbolikus helyüket mindeddig nem lelő kísértetkatonák számára: a kapun való utolsó, a fizikai halált követő áthaladás ekként a végső nyugalom biztosítékaként is értelmezhető.²⁷ Már csak azért is, mert az 1927-es képen a még romos városfal fölé emelkedő építmény inkább görög templomra emlékeztet, és – a képen – nem Ypres városába vezet, hanem az éjszakai sötétségbe: a másik oldalra.

Emlékmű, hang és fikció

Noha a háborús emlékművek az első világháború angol prózairodalmában is rendre megjelennek, a regényekben az emlékmű és a hang viszonya megváltozik, méghozzá nemegyszer úgy, hogy az elviselhetetlen (kísértet)hang metaforája épp a regényen belül megidézett háborús költészet lesz. Ez történik John Galsworthy 1924-es *A fehér majom* című regényében (a *Forsythe-krónika* negyedik, a *Forsythe Sagát* követő *Modern komédia* első kötete), amely a háború utáni Londonról és angol társadalomról ad körképet, részben szimbolikus, részben szatirikus eszközökkel. A regény egyik korai jelenetében Sir Lawrence Mont, az öreg arisztokrata, aki hadviselt fiával (Fleur Forsythe férjével) sétálgat London belvárosában, különös megjegyzést tesz a „központi” háborús emlékműre, a Cenotaph-ra:²⁸ „Furamód szimptomatikus – ez az ízé. A hőzöngéstől való rettegés emlékműve – felettebb tipikus.”²⁹

Sir Lawrence nincs megelégedve a Cenotaph-fal, ezzel a dísztelen és minden hazafias retorikától, hősi pátosztól mentes emlékművel, amely számára a háborúra adott hi-

²⁷ Az emlékmű pozitív értelmezése természetesen csak akkor áll meg, ha a festmény egyszeri jelenetet ábrázol, és nem arra utal, hogy a katonák minden éjszaka előbújnak és kísértik az emlékmű-funkcióját ekként ellátni képtelen építményt.

²⁸ A cenotáfium, az üres sír olyan sírhely, amelyben nem nyugszik test. Szimbolikus értelemben is helyénvaló, hogy a központi emlékmű cenotáfium lett, hiszen a háború brit emlékezetének egyik meghatározó vonása volt, hogy a meggyászolandó testek nem voltak jelen, hiszen felmerült ugyan a testek hazaszállításiának gondolata, de 1916-ban kormányzati döntés vette ennek elejét, s végül Franciaországban és Belgiumban hoztak létre nekropoliszokat. Másfelől több százezer – talán félmillió – brit katona teste egyáltalán nem volt fellelhető vagy azonosítható. A fellendülő frontturizmust kiszolgáló a háborút követő években utazási irodák szerveztek utakat a harcmezőre; a Michelin front-bédekerei gyorsan fogytak. (Egy ilyen, Ypres környékére szervezett turistaút játszik központi szerepet Adam Thorpe *Nineteen Twenty-One* című regényében)

²⁹ „Curiously symptomatic – that thing. Monument to the dread of swank – most characteristic.” John GALSWORTHY, *The White Monkey* [1924], Penguin, 1967, 20. [magyarul: *A fehér majom*, ford. SZABÓ Magda, Bp., Európa, 1970.]

vatalos angol reakció visszafogottságának megtestesülése, s amely ekként szerinte nem képes arra, hogy kifejezze a háború tragikus drámaiságát. Az emlékmű dísztelensége Sir Lawrence szemében még ennél is általánosabb allegorikus jelentőséggel bír, amennyiben az egész háború utáni időszak kiábrándultságát is jelképezi, „a nagyszabásúval, a kifinomulttal és a túldíszítettel” szembeni általános ellenérzéseket: „Sehol egy messzire tekintő eszme, sehol egy nagyralátó terv, nyoma sincs nagyszabású elveknek, vallásnak, művészetnek.”³⁰

Galsworthy regényének elsődrendű téje nem elsősorban a háború autentikus emlékezete, mindazonáltal itt is megjelenik emlékmű és hang szembeállítása, mégpedig rögtön a nyilván nem véletlenül a Cenotaph köré rendeződő nyitójelenetben. A kísértethang szerepét itt maga a „háborús költészet” tölti be, konkrétan Wilfrid Desert,³¹ a kiégett katonaköltő, aki képtelen beilleszkedni a normalitás világába, aki semmilyen filozófiában vagy vallásban nem képes már hinni: az eszmék számára „csak szavak, szavak”,³² vagyis Desert költészete – amelynek egyetlen rövid példáját olvashatjuk a regényben³³ – valamiképpen nyelvkritikaként, a szavakon túli, a hétköznapi létezés számára elviselhetetlen nyelvként konstituálódik. Ahogy Desert képtelen beilleszkedni a társadalomba, a nyelve is integrálhatatlan a regény nyelvébe.

Desert különbözősége végül afféle áthelyezett démonisággént jelenik meg (a háború utáni évek bizonytalanságát, illékonyosságát megtestesítő Fleur, a botcsinálta *femme fatale*, folyamatosan flörtöl vele, és a kacérkodás kis híján házasságtörésbe és melodráma torkoll), és az integrálhatatlan elem végül elhagyja Angliát és Európát. Desert egyébként nem mondja el, mit gondol az emlékműről – talán azért nem, mert ebben a konkrét esetben Sir Lawrence furcsamód mintha valószínűtlen szövetségesre találna Desert személyében. Noha kettejük világképe aligha különbözhetne jobban, most mindketten az ellenemlékezet oldalára kerülnek. A jelek szerint az öreg arisztokrata és a legalábbis testben fiatal – egyébként ugyancsak arisztokrata – katonaköltő nagyjából hasonlóan látják mind az emlékmű elégtelenségét, mind a háború utáni Angliát: az ő kettősük ellenpontozza Sir Lawrence szocialista meggyőződésű fiának, Michaelnek az optimizmusát.

Az, hogy a Cenotaph ilyen indulatokat vált ki a háború előtti – és háborúhoz vezető – ideológiát képviselő Sir Lawrence-ból, elválaszthatatlan az esztétikai megfon-

³⁰ *Uo.*

³¹ Hasonló szerepe van a háborús költészetnek Robert EDRIC 2008-as *In Zodiac Light* (Zodiákus fényben) című regényében (London, Black Swan, 2009), amely abban a dél-angliai elmeegógyintézetben játszódik, ahol a háborús neurózistól szenvedő költőt és zeneszerzőt, Ivor Gurney-t kezelték. Gurney költészete és zenéje mindvégig ellenpontként szolgál a hivatalos diskurzusokkal szemben. Edric másik első világháborús regénye is szerepeltet emlékművet (*In Desolate Heaven*, 95). Desert keresztnéve Wilfred Owent juttatja eszünkbe, aki csak a háború után vált a legismertebb háborús költővé, s akinek kiábrándultsága erőteljesen meghatározta az első világháború uralkodónak mondható emlékezetdiskurzusát. A „sivatag” jelentésű vezetéknev nem igényel kommentárt.

³² GALSWORTHY, *i. m.*, 43.

³³ *Uo.*, 204.

tolásoktól.³⁴ *The Modern Movement in Art* című könyvében R. H. Wilenski úgy fogalmaz, hogy a Cenotaph „derivatív, populáris modern architekturális szobor. Mivel nem eredeti műalkotás, nem rendelkezik művészi értékkel”.³⁵ A helyzet talán bonyolultabb ennél. A Cenotaphot az ismert brit modernista építész, Sir Edwin Lutyens tervezte, aki erre a művére mint a kommemoratív művészetben megjelenő „elemi stílus” (*elemental mode*) egyik példájára utalt.³⁶ A Cenotaphból hiányzik mindenféle triumfalizmus, ahogy a keresztény, nemzeti vagy romantikus-heroikus szimbolizmus és mitizálás is: távolabb már nem is állhatna a háború során megszokottá vált, dagályos figuratív és allegorikus stíltól. A háborús emlékművek demokratizálódásának³⁷ e példája letisztult, geometrikus és görög formákat idéz fel,³⁸ és nem akar másnak mutatkozni, mint ami: üres sír, cenotáfium, vagyis nem valamely esemény vagy eszme ünneplésének, megjelenítésének szándékával készült. Egyetlen célja van: helyet adni a gyásznak. Erre épp dísztelensége, szemantikai üressége teszi alkalmassá. Elkerüli mind az allegorikus, mind a figuratív jelentésadást, nem tesz kísérletet annak megfogalmazására, hogy „mi történt”, és nem jelenít meg semmit, legfeljebb a holttestek hiányát (és, ha úgy tetszik, a sajátosan angol visszafogottságot). Rátékintve nem az az első gondolatunk, hogy egy győztes nép által emelt emékművet látunk – s ez összhangban állt a közhangulatnak a somme-i ütközet, vagyis 1916 második fele után megfigyelhető változásával is: ahelyett, hogy keresztény vagy nemzeti kontextusban próbálták volna jelentéssé tenni a háborút, az egyre inkább értelmetlen vérontás-ként, hiábavaló mérszárlásként jelent meg. Lutyens emlékműve nem előfeltételezi közös, a háborúnak, az elesettek halálának tulajdonított jelentések és gondolatok meglétét. Azt teszi, amit James Young holokauszt-emlékművekről írott könyve szerint az emlékműveknek tenniük kell: létrehoz egy közös, megosztható teret máskülönben egymással nem érintkező, esetleg egymást kioltó tapasztalatok és emlékek számára.³⁹ Nem véletlen, hogy noha 1919-ben csak ideiglenes emlékműként állították fel, közkívánatra állandó építmény lett belőle, és ez vált a központi megemlékezések színnyelvévé.⁴⁰

³⁴ Charlotte MEW *The Cenotaph* című verse nem Lutyens emlékművének leírása, mindenesetre az emlékművek kiüresedésének, észrevehetetlen építészeti tárggyá váló szürkülésének folyamatát írja le.

³⁵ Idézi WINTER, *Sites*, i. m., 4.

³⁶ *Uo.*, 102.

³⁷ K. HORVÁTH Zsolt, *Betegségek, pszichopatológiák és időstruktúrák: Emlékezet és jövő a Nagy Háború után*, Korall, 2015, 59. szám, 54–81, főként 59–62.

³⁸ Nincs mód ennek kifejtésére, de megfigyelhető, hogy az első világháború irodalmában a lejáratódó középkori-keresztény lovagi háborús mítosz mellett egyre nagyobb szerepet játszanak az elementárisabb görög utalások, például a trójai háborúra való utalások. Erről részletesen Elizabeth Vandiver ír monográfiájában: Elizabeth VANDIVER, *Stand in the Trench, Achilles: Classical Receptions in British Poetry of the Great War*, Oxford, Oxford UP, 2013.

³⁹ YOUNG, i. m., 6.

⁴⁰ Hasonló stratégiát követ Lutyens talán leghíresebb és minden bizonnyal legnagyobb méretű emlékműve is, a 73.000 eltűnt katonára emlékező thiepvali alkotás, amely egy diadalív geometri-

Megszemléli a Cenotaphot Joseph Monrow, Adam Thorpe *Nineteen Twenty-One* című 2001-es regényének író-főszereplője is, aki egy gázmaszk-próbán történt baleset miatt lemaradt a frontszolgálatról, de – mintegy kompenzálva önmagát a közvetlen háborús tapasztalatok hiányaért – rögeszmésen a háború mitikus-spirituális jelentését keresi mindenütt, hogy meg tudja írni a háborús nagyregényt. Amikor Joseph az emlékműhöz ér, éppen egy vak veterán kintornázik és koldul a közelben, akit nem engedtek oda a Cenotaph mellé, s aki úgy hallotta, az emlékmű olyan, mint „egy vezérezredes füttyköse”.⁴¹ Joseph – noha gondolatai nem egyszer juttatják eszünkbe D. H. Lawrence-t – nem lát fallikus szimbólumot az emlékműben: ha Sir Lawrence Mont a háború utáni korszak kicsinyességének és fantáziátlanságának megtestesüléseként, kortünetként tekint a Cenotaphra, Monrow esztétikai és metafizikai szempontból is komolyan veszi az emlékművet, felismerve a Cenotaph „semmilyenességének”, szemantikai ürességének „modernségét”, amely az ő értelmezésében valahol a tünet és a tudatos alkotói szándék között lebeg:

Ó igen, tényleg rettenetesen új és modern ez az emlékmű... Na és a feltámadás? Nos, kétezer év alatt idáig jutottunk – gondolta, megérintve a kő simaságát. A gyász kozmikus keresztjétől idáig. Egy darab ürességig [*blank*]. Minden szépség nélkül, alak, forma és díszítés nélkül, legalábbis a szavak régi értelmében – pusztán üresség, amelynek mindkét oldalára odabigyesztettek egy-egy fehérre fakult koszorút.⁴²

A lekicsinylés mellett azonban Monrow „érti” is az emlékművet, s az a tény, hogy a kereszt helyett ez a jelentés nélküli – és feltámadást sem ígérő – forma jött létre, nem feltétlenül az emlékmű fogyatékosága, sőt, a háború és a kor kritikája is kiolvasható belőle. Konceptuálisan tehát mélyen megéri az emlékművet, mégis úgy véli, hiányzik belőle valami, s épp gondolati tartalmánál fogva gátolja a valóban katartikus gyászt, és főként az újjáéledést:

Itt fagyasztottak meg mindent, fogták azt a roppant fájdalom- és veszteségmasszát, és fehér jégtömbbé fagyasztották az egészet. [...] Mégis lenyűgözőnek találta: soha életében nem látott semmit, ami ennyire egyszerű és fehér lett volna, ennyire hatalmas. Üres papírlap volt, amelyre oda lehetett képzelni a vért. Szinte könyörgött a vérért: legalább egy aprócska, élénkpiros vérfolt valahol középtájon.⁴³

kus elvek alapján történő dekonstruálásaként is értelmezhető – Winter találó megfogalmazásában „a triumfalizmus lehetetlenségét” fejezi ki. A thieppvali emlékműről lásd WINTER, *Sites, i. m.*, 105–107.

⁴¹ THORPE, *i. m.*, 281.

⁴² *Uo.*, 282.

⁴³ *Uo.*

A romantikus-modernista ambícióktól fűtött Monrow úgy gondolja, az ő készülő regénye lesz képes az emlékmű kiteljesítésére, az majd a „kifröccsent vér lesz a Cenotaph halott, fehér kövén”.⁴⁴ Joseph számára tehát a Cenotaph semmitmondó, de monumentális fehér tömbje egyszerre sűrítettség és hiány, mint az egyetlen pillanat ürességét végtelenítő amnézia. Telítettség és vákuum, amely képes odavonzani a gyász által megérintetteket.

Henry Williamson *The Patriot's Progress* (A hazafi útja⁴⁵) című, erőteljesen – néhol kissé nehézkesen – allegorikus, 1930-as regénye Galsworthy művével ellentétben teljes egészében a háborúról és annak ábrázolhatóságáról, felidézhetőségéről szól, méghozzá meglehetősen összetett módon. A szöveggel ugyanis teljesen egyenértékű szerepet játszanak a tasmániai képzőművész, William Kermode linómetszetei (a regény eredetileg a metszetekhez készült feliratok sorozataként indult, de aztán Kermode a szöveg alapján készített további metszeteket is). A dedikáció például mindössze egy katonasírt ábrázoló metszet: a szakadó esőben, valahol a nyugati fronton emelt ferde fakeresztre kis táblát szegeztek, rajta olvashatatlan név, a kereszt csúcsán sisak. Vagyis a szöveg eleve valamiféle emlékmű, sírhely gyanánt pozicionálja önmagát: ráadásul ez az önpozicionálás még bonyolódik is, amikor a bevezető rész – meglepő előképet teremtve W. G. Sebald *Austerlitz*e számára – önmagát a frontvonalon felhúzott német bunkerek mintájára írja le. E bunkerekhez, amelyeket a németek *mebu* néven ismertek (a *Mannschafts-Eisenbeton Unterstände* mozaikszava), az angolok pedig gyógyszeres doboznak (*pillbox*) nevezték őket, a front környékén talált anyagokat használták fel: „tanyaépületek falát használták zsaluzatnak, amelybe három-négy láb vastag betont öntöttek, a tető pedig vasbetonból készült”.⁴⁶ A *Bevezető*ben Williamson úgy fogalmaz, hogy Kermode metszetei szolgáltatják „a zsaluzatot az én nyelvi betonom számára”.⁴⁷

Az architektonikus metafora a könyvet egyszerre azonosítja háborús romként és emlékműként, ami tünetyszerűen jelzi Williamson és Kermode művének ellentmondásos viszonyát a háború ábrázolásában megjelenő monumentalizáló törekvésekhez – például a hagyományos keresztény, lovagi vagy nemzeti indíttatású mitizálásához. Noha Williamson szkeptikusnak mutatkozik a tekintetben, hogy a háború tapasztalata beleerőltethető-e a nemes áldozat krisztianizált mitológéjébe, a könyvnyelvi és vizuális megalkotottsága mégis az allegorikus ábrázolás monumentalizáló hatásme-

⁴⁴ *Uo.*, 369.

⁴⁵ Az első világháborús próza (és festészet) egyik jellegzetes iránya az allegorizálás volt: egy Akárki-katona sorsán keresztül bemutatni a háborút. Williamson regénye már címében is nyíltan megidézi John Bunyan *A zarándok útja* című allegóriáját, akárcsak Siegfried Sassoon fikcionalizált háborús memoárjának 1936-ban megjelent harmadik kötete (*Sherston's Progress* [Sherston útja]), de például Edmund Blunden háborús memoárjának (*Undertones of War* [A háború mellézköngéi]) egyik mottója is Bunyantól való. Bunyan könyvének szerepéről a háború – korántsem kizárólag szépirodalmi – ábrázolásában és mitizálásában lásd FUSSELL, *i. m.*, 137–144.

⁴⁶ Henry WILLIAMSON, *The Patriot's Progress* [1930], Stroud, Sutton Publishing Ltd, 2004, xvii–xviii.

⁴⁷ *Uo.*, xviii.

chanizmusaira épül. Kiderül ez például a katonák ábrázolásából, amelyhez valóban a linó tűnik a legmegfelelőbb technikának, hiszen a – nem egyénített – testek mintha a feledés mindent beborító sötétségéből sejlենének fel. Legalább három metszet nyíltan megidézi Jézus történetét: van a könyvben egy Pietà (a főszereplő John Bullock siratja haldokló bajtársát), egy a keresztet cipelő Krisztust idéző metszet, valamint egy „krisztusi” arckép,⁴⁸ az egyetlen közeli portré (az egyetlen korábbi közeli kép egy gázmaszkot ábrázol), amely kétértelmű marad, részben a hozzá kapcsolódó szöveg miatt. Miután hetvenkét órája nem aludt, a tábori lelkész úgy érzi, végre teljesen tisztán lát mindent: „úgy hitte ugyanis, hogy Krisztus újra eljött a világra; a harctereken megfeszített férfiak bajtársiasságának formáját magára öltve támadt fel”.⁴⁹ Ezt az allegorikus megfeleltetést, amelyet látszólag a portré is megerősít, a szöveg mégis visszavonja, hiszen a következő rövid mondat ahelyett, hogy megerősítené vagy legalább kommentálná a lelkész vízióját, inkább ironikus alávágásnak tűnik: „A lelkész nem sokkal a fegyverszünet után meghalt idegkimerültségben.”⁵⁰

A bibliai idézetek egyfelől bizonyos, a kollektív emlékezetben tárolt jelentéseket idéznek meg, s ezáltal jelentéstulajdonítás stratégiájaként tekinthetők, másfelől viszont azáltal, hogy brutálisan megfosztják ezeket a mítoszfoszlányokat bármiféle redemptív vagy eszkatologikus kontextustól, az egyszerű közkatonának Krisztusként történő azonosítása a közhasználatú keresztény áldozati retorika dacára ellentmond a hivatalos emlékezés narratíváinak, és a feltámadó Krisztus sokkal inkább a háborús ellenemlékezet imagináriusát kezdettől fogva meghatározó képet, a földből előbújó, temetetlen, meggyászolatlan, kísértetként bolyongó katonát idézi.⁵¹ A visszatérő katona nem megnyugtatóan monumentális, hanem sokkal inkább spektrális jelenség.

Hasonló szerepet játszik Krisztus alakja Williamson *The Wet Flanders Plain* (Az esőáztatta flandriai sík) című, 1929-ben megjelent háborús útirajz-émlékiratában, amely még egyértelműbbé teszi az emlékmű, a spektralitás és a hang konstellációját. A szöveg alapjául a háborút egyébként végigharcoló Williamson 1925-ös feljegyzései szolgáltak: az író végiglátogatta a front számára emlékezetes helyeit. A szöveg fikcionalizált látomással indul, amely Williamson lakhelyén, egy békés angol falucskában játszódik. Williamson épp a templomtoronyba kapaszkodik fel, amelynek aranyozott mutatókkal felszerelt nagy órája az egyházközség háborús áldozatainak szentelt emlékmű (az esetek neve a torony alsó részébe van belevésve); a szerző tehát ebben a félig szakrális épületként, félig háborús emlékműként szolgáló épületben kapaszkodik felfelé a lépcsőn, amikor közvetlenül a feje fölött zúgni kezdenek a harangok: a fülsiketítő zúgás, „hangáradat [...] minden más gondolatot magával sodor a levegőbe, és elenyészik a

⁴⁸ Uo., 176.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ A keresztény megváltásmítosz jelenlétéről a világháború költészetében lásd FUSSELL, *i. m.*, 119–120; WINTER, *Sites, i. m.*, 217–221.

föld; belém költözik a háború négy évének hatalmas Kísértete [*Wraith*], és a hangzuhatag átváltozik az eget ostromló ágyúk sokaságának fényévé és zenebonájává”.⁵² A beszélő mintegy magába fogadja a hatalmas zárótűz erejét, amely – az elbeszélőt is magával sodorva – beleolvad „az elementális sötétségben az idők kezdete óta úton lévő csillagok zúgásába. Látom, hogy minden életet az éjszakának ezek a lángoló napjai teremtettek, az életből pedig kiemelkedik valami tündöklés [*radiance*], halvány, fantazmatikus és tiszta: Khrisztosz fénye”.⁵³

A „háború Kísértete” repíti vissza a beszélőt a Somme partjára, az utazást allegorikus látomássá változtatva: a katonatemetők és emlékművek ekként nem egyszerűen önmaguk, hanem a kísértet és a Sorley szonettjét is megidéző hang által létrehozott vízió részei: rájuk van szükség, hogy autentikussá tegyék – nem magukat a temetőket és emlékműveket, hanem az elbeszélő látásmódját és tapasztalatát. A kettősség nyilvánvaló Williamson útirajz-memoárjának abból a jelenetéből is, amely egy Ypres környéki belga falu háborús emlékművének avatásáról számol be, mintegy ellenpontként szolgálva a nyitó- és keretjelenetnek. Gondosan kerülve az emlékmű ekphrasisát, a szöveg az avatóünnepségről ír, az angol és a belga tábornokok beszédeiről, vagyis szavakról:

a hosszú és erőltetett beszéd olyan volt számomra, mint azoknak az elcsépelet kifejezéseknek a szinte értelmetlen keveréke, amelyeket azelőtt is ezerszer hallhattunk. A szavak és kifejezések – Dicsőséges Tett, Nagyszerű Katonai Hőstett, a Brit Katonák Összehasonlíthatatlan Lelkesedése, Felmérhetetlenül Hatalmas Áldozat, Példa Nélküli a Háborúk Történetében – egymás után tódultak ki a belga tábornok száján.⁵⁴

Amikor az imádságnak is vége, Williamson és a többiek némán állnak az emlékmű előtt, azon a helyen, amely leírhatatlan kínok színhelye volt, ahol olyan emberek szenvedtek, akik nem akartak harcolni, s „akiknek a szenvedései mostanra Dicsőséggé, Áldozattá, Hősiességgé, Hazafisággá váltak – azokká az elvont eszmékké, amelyeket Európa még mindig nem áll gyermekeinek fejébe verni”.⁵⁵ A könyv egy angliai emlékműtől indul, és az egykori harctéren elérkezik egy másik emlékműhöz: ez és a hozzá kapcsolódó rítusok visszahelyezik jogaikba azokat az eszméket, amelyeket a háború hiteltelenített. A monumentalizálás (emlékműállítás) aktusa ebben a jelenetben nem más, mint az autentikus (kísértet)hang elhallgattatása, elfojtása.⁵⁶

⁵² Henry WILLIAMSON, *The Wet Flanders Plain* [1929], London, Faber, 2009, 13–14.

⁵³ *Uo.*, 14.

⁵⁴ *Uo.*, 76.

⁵⁵ *Uo.*, 77.

⁵⁶ Williamson könyvében nem sokkal később találunk konkrét emlékmű-ekphrasiszt is: az Ypres melletti ún. Kanadai Emlékművet (amelynek tervezője Frederick Chapman Clemesha veterán kanadai katona, foglalkozására nézve építész volt) egyenesen Ypres géniuszának (szellemének) és a tiszta, egyetemes

A kísértetiesség sem tűnik el a nyitó látomással. Az emlékművekkel⁵⁷ együtt mindig meghatározó motívuma marad a szövegnek, fokozatosan többértelművé válva: egyrészt a háború Kísértete engedi látni a holtak országát, a frontot, amely soha el nem múlóan ott kísért a látszólag újraéledt, hétköznapi életét élő világban, mint valami szellemvilág, s az útirajz során az elbeszélő mindvégig ide-oda mozog az élők és a holtak országa között; másrészt maga az elbeszélő, „*un soldat anglais retourné*”,⁵⁸ válik kísértetté, „idegenné az élők között”,⁵⁹ nem szívesen látott mementóvá, az ellenemlékezet megtestesülésévé a háború után élni akaró Belgiumban.

Egyedi módon kapcsolódik össze emlékmű, emlékezet és ellenemlékezet Lewis Grassic Gibbon harmincas években írott trilógiájának (*Scots Quair* – Skócia lánya) 1932-es első kötetében,⁶⁰ amelyben a világháború egy északkelet-skóciai közösség, táj fizikai és spirituális pusztulásának elsődleges okaként jelenik meg. A regény epilógusának központi jelenete a háborús emlékmű avatása, amely azonban szinte mindenben különbözik a háborús emlékeztírodalom hasonló epizódjaitól. Gibbon regényében a háborús emlékmű részben, sőt, főként az ellenemlékezet megtestesülésévé válik, ami elsősorban három tényezőnek köszönhető. Az emlékmű kiötlője a radikális nézeteket valló tiszteletes, Mr Colqohun, akinek gyászbeszéde háborúellenes, a korabeli monumentalizáló szólamoktól mentes politikai hitvallássá válik (a kis közösség hősi halottait dezertőrként végezték ki), egyértelműen egy értelmetlen ügy áldozataiként azonosítva. A tiszteletes személyénél és nézeteinél azonban fontosabb tényezők is átértelmezik a lehető legegyszerűbb, a három név felsorolására szorítóköző emléktáblát, amely azért válhat ellenemlékezeti helyé, mert egy „nagyobb,” az emlékeztípusokat magában foglaló közösségi emlékezet egyik megtestesítője. A regény előbeszédszerűen megszólaló közösségi elbeszélője tudatosan emlékművek köré rendezi a narratívát: a legelső oldalon egy – a valóságban is létező – középkori háborús emlékművet ír le, a regény mértani közepén pedig egy szintén valóságos, a hitükért bebörtönzött és megkínzott skót presbiteriánusoknak emléket állító tábla szövegét helyezi el, s ekként a háborús emlékmű immár a harmadik a sorban. A konkrét (értelmetlen) ügy, amelyért Kinraddie halottai elesetek, így beleolvad a kollektív történelem folyamatába. Ezt erősíti meg az emléktábla konkrét helye is: noha a helybéliek – elfogadva a háború hivatalos, monumentalizáló emlékeztét – hagyományos kőangyalra számítanak vala-

gyász megtestesülésének nevezi, szembeállítva a tizenegy méter magas gránitoszlop tetejére faragott katonafejet a triumfalista gall kakasos francia emlékművekkel. (*Uo.*, 97–98.)

⁵⁷ A már említett jeleneteken kívül Williamson említi többek közt a Menin-kaput (*Uo.*, 51.), egy falusi emlékművet (*Uo.*, 52.), egy új katonai temető felszentelését (*Uo.*, 102.) és az Ulster Emléktornyot. (*Uo.*, 138.)

⁵⁸ *Uo.*, 139.

⁵⁹ *Uo.*, 145.

⁶⁰ Lewis Grassic GIBBON, *Sunset Song*, Edinburgh, Canongate, 1988. [magyarul: *Alkonyi ének*, ford. SZÖLLŐSY Klára = L. G. G., *Skócia lánya*, Bp., Európa, 1964.]

mi központi helyen,⁶¹ a tiszteletes az emlékműre kapott központi pénzből a település fölötti dombon álló, a helybeliek többsége által inkább babonásan került druida kőoszlopokat (*standing stones*) hoztatja rendbe, az emléktáblát pedig a középen álló oszlopra helyezteti. Az új emléktábla leleplezése ekként egyúttal valami jól ismertnek az újrafelfedezése, láttatása is. A druida oszlopok háborús emlékműként való újrahaznosítása és ekként Pierre Nora-i értelemben vett emlékezhellyé való változtatása a közösségi emlékezetnek olyan rétegeivel kapcsolja össze az első világháborús veszteség friss emlékét, amelyek a közösség számára már nem is érthetőek és nem hozzáférhetőek, inkább fenyegetőnek, kísértetiesnek tűnnek. A tiszteletes gesztusa mintha arra kényszerítené a környékelieket, hogy spirituális középpontként épp a külsőt, a kísérteties intézményesítsék – nem véletlen, hogy főszereplő fiatal nő, Chris Guthrie, aki egyetlenként jár a druida szakrális helyre, időnként ide húzódva el, ha magányra vágyik, itt, az oszlopok között látja meg halott katonaférjének kísértetét.⁶²

Más okokból játszik ellentmondásos szerepet az emlékműállítás aktusa Christopher Isherwood *The Memorial* (Az emlékmű) című, 1932-ben megjelent regényében, amelynek 1920 augusztusában játszódó második fejezete egy vidéki háborús emlékmű felszentelése köré szerveződik.⁶³ Végigkövetjük az istentiszteletet, a közös éneklést, majd a felszentelést és a püspök beszédét – vagyis a monumentalizáló emlékezet megannyi rítusát és szolamát –,⁶⁴ ám közben maga a szöveg lehetetlenné teszi a monumentalizáló, panoramikus látásmódot: woolfi elbeszélőtechnikával és kádeneciákkal dolgozva mindig valamelyik szereplő tudatára és perspektívájára szűkíti saját lehetőségeit. 2006-os könyvében Jay Winter beszél arról, hogy ideje volna leszűkíteni a háborús emlékművek vizsgálatának perspektíváját: „A falvakban és városokban Európa-szerte szinte mindig ott találjuk emberek kis csoportjait, amelyek a *topoi* és a tapasztalat, az emlékezhelyek és a kollektív emlékezet között állnak”.⁶⁵ Isherwood regénye mintha ennek a köztességnek a színre vitelére tenne kísérletet: az avatás gyakorlati, véletlenszerű mozzanatait, a nézőpont forrásaként szolgáló szereplők testérzetei, feltoluló emlékei minduntalan háttérbe szorítják a hivatalos, monumentalizáló rítusokat és azt a közös emlékezetet, amelynek képviseletében elvileg mindannyian megjelentek „a személyes emlékek, családi emlékek és kollektív emlékezet metszéspontjánál”.⁶⁶

Noha a monumentalizálás szelleme ott kísért a szertartásban, a püspöki beszéd hiteltelenségében, a vallásos fordulatok gépiességében, maga a színhely és a gyülekezet

⁶¹ *Uo.*, 253.

⁶² *Uo.*, 241.

⁶³ Vidéki háborús emlékmű avatása szerepel Adam Thorpe *Nineteen Twenty-One* című regényében is (THORPE, *i. m.*, 41–42.); a hőségben többen elájulnak, a főszereplő – és kívülálló – Joseph Monrow pedig unalmasnak és üresnek találja az egész szertartást.

⁶⁴ Christopher ISHERWOOD, *The Memorial* [1932], London, Granada, 1982, 72.

⁶⁵ WINTER, *Remembering, i. m.*, 135.

⁶⁶ *Uo.*, 139.

heterogenitása nem engedi, hogy a monumentalitás diadalmaskodjon. A regényben folyamatos alakulásban lévőként és heterogénként megjelenített kollektív emlékezet végül nem veti ki magából a hivatalos emlékművet, a dagályos és közhelyes szólamokat sem: az emlékezet és a gyász útjai kifürkészhetetlenek, és megesis, hogy olykor épp a hivatalos megemlékezés színhelye vagy valamely rítusa válik a katartikus emlékezés forrásává és színhelyévé. A jelenet azt sugallja, hogy az emlékmű már felszentelésének pillanatában Pierre Nora-i értelemben vett emlékezhelyként kezd el működni, pontosan jelezve a személyes, liturgikus, családi, társadalmi indítékok és emlékezeti kultúrák, stílusok közötti konfliktusokat és szinergiákat. Lily Vernont, a helybéli földesúr fiának özvegyét például bosszantja, hogy az emlékműbe vésett nevek demokratikus ábécésorrendben következnek, és nem katonai rang szerint; amikor a püspök kiemel az áldozatok közül egy tizenöt éves fiút, Lily – társadalmi értelemben a „fő gyászoló” – azt sem tudja, kiről van szó. A hivatalos monumentalizáló gesztusok és rítusok személytől függően néha „összeérnek” a személyes gyással (a templomi közös éneklés Lily számára eksztatikus élményt ad), néha viszont elkülönülnek attól, és jelentésteleenné válnak (a felszentelés pillanatában, a szertartás csúcspontján a monumentalizáló emlékezet retorikájára egyébként nagyon is fogékony Lily csak ürességet érez).

Az is nyilvánvaló, hogy Lily számára a férje elvesztése fölött érzett gyász elválaszthatatlan egy letűnt világ iránti nosztalgiájától: Lily felidézi azt a napot, amikor először látta a kastélyt, amelyet – ha nem jön közbe a háború – vőlegényének, Richardnak kellett volna örökölnie. Nosztalgikus, idilli képek sora villan fel előtte a háború előtti világról, az „Edward-kori alkonyatról”. Ő a tökéletes meny, aki ámulva csodálja ezt a világot, amely rabul ejtette, úgy tűnik, egy egész életre: a kastély és a falu által alkotott tökéletes és zárt feudális rend és rendszer, a sok száz éve itt élő Vernon-dinasztia relikviái (még kísértet is van a birtokon, egy polgárháborús szerelmi-politikai történet folyománnyaként).⁶⁷ Lily kamasz fia, Eric – részben a püspök által emlegetett fiúra gondolva – az avatás alatt azt idézi fel, hogy 1918 nyarán mennyit fantáziált a háborúról, a frontszolgálatról,⁶⁸ és hogy milyen távolinak érezte mindig apját, akit most gyászolnia kellene. Richard húga, a lázadó Mary – az ő férje is a háborúban esett el, noha akkor már évek óta nem éltek együtt – az ellenemlékezet képviselője, aki nem tud azonosulni a háborút kenetteljesen mitizáló és monumentalizáló beszédmódokkal. Egy ponton azonban rajta is eluralkodik a gyász, vagyis a szertartás szinte önmaga ellenére, egyszerűen az összegyűlt emberek, emlékek, érzések kiszámíthatatlan interakcióinak köszönhetően mégis „sikernek bizonyul” – legalábbis néhány résztvevő számára. Huxley komikus tisztelgetésének felfogásában mégis van legalább egy megfontolandó elem: az emlékmű – a benne megtestesülő eredeti szándékoktól függetlenül is – valahol a profán világon kívül található, attól eltérő teret képez önmaga körül, olyat, amelynek szerkezete a szakrális („elkülönített”) tér szerkezetéhez hasonló.

⁶⁷ ISHERWOOD, *Memorial*, 54.

⁶⁸ *Uo.*, 92–93.

Az együttlét hatása alól egyedül a negyedik nézőpont tulajdonosa, Edward Blake (Lily elesett férjének legjobb barátja) vonja ki magát teljesen, aki – háborús veteránként – maga is kísértet az élők között.⁶⁹ Róla a felfogatott kronológiának köszönhetően ekkor már tudjuk, hogy soha nem lesz képes megbirkózni emlékeivel; tíz évvel a fegyverszünet és nyolc évvel az emlékműavatás után berlini szállodaszobájában öngyilkosságot kísérel meg, mint Septimus Smith, csak ő sikertelenül. Utána sem találja a helyét: voltaképpen a maga sebzettségével (amely elválaszthatatlanná válik homoszexualitásától), marginalitásával ő válik a regény kísérteties középpontjává. A zárójelenetben berlini lakásában beszélget soros ifjú barátjával, Franzcal, aki észreveszi Edward sebhelyét, de nem hiszi el, hogy pártfogója egy évvel korábban meg akarta ölni magát. Erősködik, hogy a sebhely biztosan Edward háborús sebesülésének nyoma, és Edward – nem meglepő módon – végül rá is hagyja, hiszen az önmagának szánt golyó ütötte seb is háborús sérülés, az eredeti, el nem múló trauma megismétlése. A regény utolsó mondatát Franz mondja ki: „Hát tudod, a Háború... a Háborúnak soha nem lett volna szabad megtörténnie.”⁷⁰

A műemlék felszentelése köré szerveződő fejezet elején hangsúlyosan jelenik meg a kísértet motívuma, a hangmotívum pedig többféle kontextusban szervezi a szöveget. A hadiözvegy Lily Vernon felidézi, hogy más özvegyek látták a férjük kísértetét, illetve a spiritualizmusban rejülő lehetőségeken tündődik, és elképzeli, hogy egy médium,

egy nő fogja az ember kezét, és a férje hangján szólítja meg az embert. Richard hangján. Szörnyű lenne, csodálatos. Lehet, hogy az ember kísétálna abból a szobából, és soha többé nem lenne boldogtalan. Vagy talán, gondolta Lily, egyenesen hazamennék, és meginnék valamit, ami elszenderít. Akkor újra, azonnal örökre együtt lehetnénk.⁷¹

Aztán felidézi azt az inkább ijesztő esetet, amikor a halott Richard visszatéréséért elmondott imái mintha meghallgatásra találtak volna, és megjelent előtte férje szótlan kísértete.⁷² Később a hang másféle jelentést kap a közös templomi éneklés pillanatában, amikor a *vox humana* hangra beállított orgona kíséretében éneklő Lily úgy érzi, énje eksztatikusan feloldódik.⁷³ Az emlékműállítás fejezete az artikulálatlan hangot is színre viszi – e hang forrása azonban meglepő módon az öreg földbirtokos, a „hős”

⁶⁹ Az 1929-ben játszódó utolsó részben is ő beszél ekto plazmáról és effélékről. (*Uo.*, 160.) Hasonló ellentét jelenik meg J. G. Farrell *Troubles* (Zavaros idők) című 1970-es, közvetlenül a világháború után, Írországbán játszódó regényében, ahol az enyhén gránátnyomásos veterán Örnagy inkább elkerüli az ebédlöben felállított házi háborús emlékművet, és csendesen eloson, amikor a helybéli, kardcsörtetően hazafias angol-ír közösség bemutatja emlékező rítusait. FARRELL, *Troubles*, Harmondsworth, Penguin, 1981, 41.

⁷⁰ ISHERWOOD, *Memorial*, 189.

⁷¹ *Uo.*, 47.

⁷² *Uo.*, 48.

⁷³ *Uo.*, 64.

Richard apja, John Vernon, aki szélütése óta szinte magatehetetlen roncs, nem képes artikuláltan beszélni, és csak gurgulázó hangokat ad ki, amelyeket menyé, Lily és a személyzet néhány tagja tolmácsol több-kevesebb sikerrel. Vernon makogása és az a tény, hogy az utolsó részben a kísértetmotívum a háború után funkcióját veszített, a régi világot felidéző főúri kastélyban tér vissza, Edward Blake és a nemesi ház összemósódását, közös spektralitását eredményezi: mindkettő oda nem illő, funkciótlan létező a háború utáni világban.

Isherwood regényében a hang metaforája nemcsak tematikus módon van jelen, hanem az elbeszélő szerkezet és stratégia révén, elbeszélő hangként is, s ez a felismerés a regény címének újraolvasására is készíthet. Fikcionalizált önéletrajzában Isherwood leírja, hogy miután életkora miatt épp lemaradt a frontszolgálatról, mindenáron regényt akart írni a háborúról – „pontosabban a »Háború« eszméjének vagy gondolatának a mi nemzedékünkre gyakorolt hatásáról, [...] de legalábbis kifejezést akartam adni a saját »Háborús« komplexusomnak”.⁷⁴ A lehetséges címváltozatok között szerepelt az *Emlékmű*, *A háborús emlékmű* és a befutó *Az emlékmű* is. Az első címváltozat azt sugallja, hogy a regény is afféle emlékmű-funkciót (vagy ellenemlékmű-funkciót) látott el: a regény maga emlékmű, a benne megszólaló – sok szereplő hangját magába fogadó – hang pedig ekként gyászhanggá válik.⁷⁵ Ha a regény maga emlékmű (vagy ellenemlékmű), minden szava ez alapján értelmeződhet újra, s ez az elbeszélő hangra irányítja a figyelmet: az egyetlen dologra, ami ebben a felforgatott kronológiájú, „modernista” vagy akár „vorticista” regényben összeköti az elbeszélte eseményeket.

Isherwood regényében hangsúlyozottan az a „semlegesség” szólal meg, amelyet Maurice Blanchot „Az”-nak nevez (*Il*), s amelyről részletesen beszél a poétikai és metafizikai szempontból radikális elbeszélésekről írva.⁷⁶ Az „Az” nem más, mint a mondanaként megismétlődő radikális esemény: képtelen elmesélni egy eseményt, így aztán önmaga válik az esemény ismétlésévé, miáltal az esemény bekerül ugyan az ábrázolás rendjébe, de nem úgy, mint ábrázolható tartalom, hanem mint radikális esemény, amely áttételesen továbbadódik. Az „Az” nem egyszerűen harmadik személy vagy a személytelenség álcája: ő az, ami kizökkent minden szubjektumot, kisajátít minden tranzitív cselekvést, azt sugallva, hogy ami itt elmondódik, azt senki nem mondja, egy-

⁷⁴ ISHERWOOD, *Lions*, 182.

⁷⁵ Paul Nash „hatalmas emlékmű-festménynek” (*large memorial painting*) nevezte *The Menin Road* (A menini út, 1919) című képét (HYNES, *i. m.*, 295). A festmény célja az volt, hogy „segítsen megfosztani a háborút a dicsőség utolsó foszlányától, a ragyogás utolsó fénysugarától is”. (Uo., 296.) Nash festménye, mint Samuel Hynes írja, anti-tájkép, akárcsak a háború alatt festett képei, de architektúrális szerkezetű, mint egy monumentális épület. Hasonlóképpen írható le Isherwood szétszabdalt, felforgatott kronológiájú, de tudatosan, szinte geometrikusan szerkesztett regénye is.

⁷⁶ Az itt következő egy-két bekezdés egy korábbi tanulmányom egy részének rövidített újrafogalmazása. Ebben a tanulmányban részletesen esik szó Blanchot „narratológiájának” lehetséges hozadékairól. BÉNYEI Tamás, *Semlegesség: regény, elbeszélés és etika* = B. T., *Archívumok*, Debrecen, Csokonai, 2004, 74–90.

szerűen „Az” beszél semleges nemben. A beszélő hang alapvetően kétféle etikai jelentéssel bírhat. Egyrészt a Másik hozzám szóló, engem megszólító hangjának abszolút mássága, összemérhetetlensége, másrészt pedig annak a mindkét résztvevőnél nagyobb hatalomnak a neve, amely irányítja az elbeszélő helyzetet (a narratívában, írja Blanchot, mindig az „Az” beszél, akkor is, ha első személyű az elbeszélő).⁷⁷ Blanchot *autrui* (Másik) fogalma mindkét értelmezést lehetővé teszi: a narratív „Az” a Másik behatolását jelzi annak redukálhatatlan, semleges idegenségében; a narratívában mindig a Másik beszél, de amikor a Másik beszél, akkor nem beszél senki, hiszen a Másik sosem egyszerűen egy hozzám hasonló másik ember. Az elbeszélő hang forrása: *aphonia*. Nincs helye a műben, beszél a művet saját hely nélküli helyéről, ahol a mű hallgat. Blanchot egy helyütt kísértetiesnek, spektrálisnak nevezi,⁷⁸ és a jelző a szó freudi és heideggeri értelmében is helytálló.

Isherwood „háborús” regényében ez a blanchot-i semlegesség egyfajta történeti konkréttságot ölt magára, amennyiben az emlékművel szembeállított poszttraumatikus, kísérteties (elbeszélő) hang sajátjává válik, s ekként a regényben megjelenő kísértetek és kísértethangok magának az elbeszélő hangnak az allegóriái. Hasonló – metapoétikai és metaemlékezeti – szerepe van a hang metaforájának és az elbeszélő hangnak Alan Hollinghurst 2013-as *Más apától* című, gazdag rétegzettségű regényében,⁷⁹ amelynek itt mindössze egyetlen motívumáról lesz szó.

A regény, amelynek cselekménye egy teljes évszázadot ölel fel, a háborúban elesett – fiktív – költő, Cecil Valance emlékezetéről szól; például arról, ahogy az élőszón alapuló kommunikatív emlékezet helyét fokozatosan átveszi a szövegek értelmezésén alapuló kulturális emlékezet: „a híresztelések kora átadja helyét a dokumentáció korának”.⁸⁰ Az 1967-ben játszódó harmadik rész főszereplője, Paul Bryant kívülről megtanulta az iskolában Cecil leghíresebb háborús versét, de amikor összehozza a sors Valance leszármazottaival, elbizonytalanodik: „itt valahogy más szögből látnak mindent, a családi pletyka és kapcsolatok világából”.⁸¹ A regény színre viszi, hogy miképpen fonódik össze az évtizedek során a háború emlékezete és az irodalmi emlékezet; hogy Cecil Valance gyarapodó kultusza hogyan oldódik el attól, amit az első fejezetben az elbeszélő látnunk enged Cecilből; hogy a nyilvános emlékezet (és kultusz) létrejötté milyen személyes és kulturális érdekek, vágyak, kódok, elhallgatások révén alakul olyanná, amilyen a 21. század elején lesz. Nincs itt mód arra, hogy a regénynek

⁷⁷ Maurice BLANCHOT, *The Infinite Conversation*, ford. Susan HANSON, Minneapolis, U. of Minnesota P., 1993, xi–xii.

⁷⁸ *Uo.*, 386.

⁷⁹ Ezt az összetettséget izgalmasan helyezi különféle kontextusokba URECZKY Eszter kritikája: *Az angol-ság indiszkrét bája: Alan Hollinghurst: Más apától*, Műút, 2014, 45. szám. <http://www.muut.hu/?p=7619> (Letöltés ideje: 2015. október 7.)

⁸⁰ Allan HOLLINGHURST, *A Stranger's Child*, London, Picador, 2012, 363. [magyarul: *Más apától*, ford. CSORDÁS Gábor, Bp., Scolar, 2013.]

⁸¹ *Uo.*, 318.

akár ezt az egy vonatkozását is érdemben felvázoljuk, így valóban csak az emlékmű és a hang ellentétére szorítkozunk.

Cecil Valance emlékezete – amely elválaszthatatlan mind a háború emlékezetétől, mind az Edward-kor és a György-kor kulturális és irodalmi emlékezetétől – a (hivatalos, családi, személyes) monumentalizáló törekvések és a legkülönbébb ellenemlékezetek összjátékában formálódik: ez utóbbiak között ott van az osztályalapú emlékezet,⁸² a női ellenemlékezet és a homoszexuális közösség ellenemlékezete. Ez utóbbi szál azért is nagyon izgalmas, mert a homoszexuális közösség a hatvanas évek végéig hivatalosan nem is lehetett közösség, nem is rendelkezhetett semmiféle kollektív emlékezettel, vagyis ez az emlékezet eleve csak a hivatalos emlékezeti struktúrákra rátelepedve, azok réseiben és kihagyásaiban jelenhetett meg. A regényben a homoszexualitás (Cecil homoszexualitása és promiszkuitása felől semmi kétséget nem hagy a szöveg) mindig az elhallgatandó dolgok metaforájaként, másféle elhallgatások és elfojtások afféle fedő-elfojtásaként is funkcionál, s ekként válhat ugyanúgy központi szerepűvé, az angol emlékezőskultúra rejtett középpontjává, mint Isherwood regényében a – szintén homoszexuális – háborús veterán Edward Blake.

A regény végigköveti Cecil Valance monumentalizálásának folyamatát, amelynek fontos állomásai az életrajzok, verseinek és leveleinek kiadásai, kötelező olvasmányvá válása. Tanulmányom szempontjából azonban Cecil emlékműve érdemel figyelmet, ez az első világháborúban már viszonylag szokatlannak számító személyre szóló síremlék, amely a Valance-család hatalmas vidéki kastélyának (*big house*), Corley Courtnak a családi kápolnájában található, és annak a George Sawle-nak a perspektívájából látjuk először, aki diákkorában Cecil szerelme és szeretője volt. George – aki ekkor már heteroszexuális házasságban él, és soha nem beszél múltjának erről a részletéről – az első fejezetben felidézett 1913-as nyár után tizenhárom évvel lép be a kápolnába: a részletes ekphrasis mindvégig keveredik az ő reakcióival és a síremlék által kiváltott, de annak ellentmondó személyes emlékeivel. A szobrász a kapitányi egyenruhájában fekvő Cecil alakját formálta meg márványból, az arisztokrata családok középkorias hagyományát – és például a templomi királysírok hagyományát – követve. George elüldögél a síremlék mellett, nézi „a katonai közhely-testet [*soldierly commonplace of the body*], amelyet valami festőmodellről mintázhattak, aki nem volt nagyon más, mint Cecil, nem volt satnya törpe vagy óriás, de semmilyen felismerhető módon nem volt Cecil”.⁸³ George számára a hősi pózba merevített Cecil nem csak azért felismerhetetlen, mert a szobrot olyasvalaki készítette fénykép alapján, aki soha nem találkozott Cecillel, hanem elsősorban azért, mert a latin nyelvű Horatius-idézetrel⁸⁴ ékített síremlék minden szempontból hamis. Nemcsak a háborút helyezi vissza a hitelét veszített lovagi hagyományba, de Cecil alakját is:

⁸² *Uo.*, 193–194.

⁸³ *Uo.*, 152.

⁸⁴ *Uo.*, 349.

Feddhetetlenül méltóságteljes alkotás, sőt, magasztosan illemtudó [*magnificently proper*]. George számára olyan volt – maga a kápolna is ilyennek tűnt neki annak idején, azon a legelső napon –, mintha csendes határozottsággal erősítené meg a gazdagságot és a státust, azt a benyomást, hogy itt mindig tudják, mit kell tenni. A síremlék mintha lovagok és arisztokraták valamiféle lebegő menetébe helyezte volna bele Cecilt, amely századokkal korábban, a keresztes háborúk idején indult útjára.⁸⁵

A síremlék olyan monumentalizáló hagyományba írja bele Cecilt, amely egyenesen következik magának a kápolnának és az épületnek a hazug voltából; a kastély, amelyet a viktoriánus korban építtetett Valance nagyapja, a fűmagtermesztésből meggazdagodott üzletember (vagyis nem arisztokrata), annak a szimulákrumyszerű viktoriánus gótikának egyik jellegzetes képviselője, amelyet például a regényben sokszor megidézett Tennyson Arthur-mondakört újraíró versei is megtestesítettek. Örökre belemerítvi Cecilt egy olyan monumentális pózba, amely mind a háború emlékezetét, mind a családi hátteret tekintve hamis. Ezt jelzi az a pillanat is, amikor George óvatos tiszteletlenséggel mozgatni próbálja a márványbakancs lábujját, de csak a keze mozdul, a szobor nem: tanúi vagyunk a hasadás pillanatának, amikor elválík egymástól a reprezentációba merevített múlt és az élő jelen, a kétféle emlékezet. A regényben aztán ez a síremlék is elkezd élni a maga életét: amikor a kastély bentlakásos iskolaként működik, a sírhely afféle gótikus nevezetességgé válik,⁸⁶ de a diákok a maguk módján profanizálják is (cigaretta tesznek a márványajkak közé, valaki beleveste a nevét a márványmellkasba⁸⁷), és egy későbbi részben afféle találkahelyként is működik (ezen a ponton találjuk a síremlék második leírását⁸⁸), vagyis az iskola intézményén belül ellenemlékezeti funkciókat is magára ölt.

Amellett, hogy az emlékmű funkciója szétszalazódik, a regényben ellenemlékezettek sokasága szerepel, s közülük nem egy létre kívánja hozni a maga emlékműveit (a Gay Studies konzolidálódása efféle folyamatként értelmezhető a regény világában). Az ellenemlékezettek közül azonban csak egy olyan van, amely a szó szoros értelmében vett emlékműben testesül meg. A háború előtt Cecil magába bolondítja mind George Sawle-t, mind annak tizenhat éves húgát, Daphnét, aki később – a válásig – Cecil testvérének felesége, Corley Court úrnője lesz. Így juthat el Corley Courtba Daphne és George anyja, Freda, aki szintén megnézi a síremléket. Számára – ő nem rajongott Cecilért – egészen mást jelent ez a középkorias kegyhely: felidézi idősebb fiát, Hubbertet, aki Cecilhez hasonlóan a nyugati fronton esett el. Eszébe jut, hogy Cecil testi valójában ott nyugszik a családi sírhelyen, hiszen a család összeköttetései révén elintézte, hogy

⁸⁵ *Uo.*, 151.

⁸⁶ *Uo.*, 269.

⁸⁷ *Uo.*, 349.

⁸⁸ *Uo.*, 348–350.

hazahozzák,⁸⁹ míg ő, Freda soha nem láthatta a fia sírját. Hubertet Franciaországban temették el, először az egyik hevenyészett temetőben; anyja annyit tud, hogy a sírnál a Jelenések Könyvéből olvastak fel, és közben folyamatosan lőtték őket. Hubertet később újratemették, és Fredának fényképe is van a sírról és magáról az újratemetésről is.⁹⁰ Hubert Sawle a középosztály képviselője, aki „nem volt okos, sem szép, nem találkozott Lytton Strachey-vel, egyetlen szonettet sem írt, és egy almafa lombjánál soha nem hágott magasabbra”.⁹¹ Ő az, akinek nem építenek síremléket, akinek személyes emlékét nem monumentalizálják kultusszá. És ő az, akinek – noha anyja erről nem tud – mégis volt egy titka: a rajongásig szerette őt a család jó barátja, a sikeres üzletember Harry Hewitt. Ennek a titoknak köszönhető, hogy Hubertnek mégis létezik egy titkos síremléke, igaz, Hewitt csak a Hubert leveleit is tartalmazó füzetében, piros tintával alkotta meg Hubert Sawle emléktábláját.⁹² Ez a síremlék a regény utolsó emlékműve: ellenemlékmű, amelynek révén a szöveg finoman azt is jelzi, hogy a Cecil után kutakodó, a kultusz ápolásán vagy lerombolásán fáradozó utókor mellékesnek tűnő leletei talán érdekesebbek, mint a főszereplő életének elrejtett titkai.

Hollinghurst mai perspektívából megszólaló regényének már csak korlátozottan van szüksége a kísértet trópusára, hiszen az egymással vetélkedő ellenemlékezetek sokasága eleve aláássa mindenféle monumentalizáló, monolitikus és mozdulatlan emlékezet lehetőségét. A regényben Cecil költészete (főként a Sawle-házról írott, számtalanszor megidézett *Két hektár* című leíró költeménye), egyáltalán a költészet afféle személytelen, senkihez sem tartozó, de a legváratlanabb pillanatokban – képzavarral élve – felfénylő hanghagyományként van jelen, amely a használati módoktól és kontextusoktól függően hol emlékműként, hol az ellenemlékezet eszközeként működik. Amikor a regény végéhez közeledve a kísértet trópusa megjelenik, az is a költészethez és a hanghoz kapcsolódik. Az utolsó fejezetben esik szó a Houndvoice (Hangvadász) projektről, illetve a website-tól, amelynek neve: Poets Alive! Houndvoice. Raymond, a projekt kiötlője erre a website-ra „kísérteties kis videókat posztol, amelyeken régóta halott költők olvasnak fel: autentikus hangfelvételek tolnak elő digitálisan animált fényképekből”⁹³ és a fejezet főszereplője, Rob, felettébb „kísértetiesnek” (*spooky*) találja az egészet.⁹⁴

Az elbeszélő hang is az Isherwood regényében látott módon működik, de Hollinghurstnél a hangnak van még egy olyan mozzanata, amely szorosan kapcsolódik az emlékezet és ellenemlékezet kérdéséhez. A regény sok-sok öltéssel mintegy beleölti magát a „valóságos” múltba, illetve fordítva: a fiktív regényvilágban egyre

⁸⁹ *Uo.*, 194.

⁹⁰ *Uo.*

⁹¹ *Uo.*, 193.

⁹² *Uo.*, 555.

⁹³ *Uo.*, 549.

⁹⁴ *Uo.*

gyakrabban kezdenek feltűnedezni valóságos könyvek, szövegek, személyek – egy pillanatra még az első világháború emlékezetével kapcsolatos legnagyobb hatású kritikai mítosz létrehozóját, Paul Fussellt is látjuk.⁹⁵ A regényhagyományra mindvégig reflektáló, azzal összetett kapcsolatot létesítő regényhang önreflexív – posztmodernnek nevezhető – módon létrehozza a „fikció” effektusát, amely kulcsfontosságú az irodalom emlékezeti szerepét tekintve.

A fikció – mint Shoshana Felman írja az irodalom és emlékezet kapcsolatait taglaló, Dori Laubbal közösen írt könyvének első fejezetében – valami túlságot, felesleget tartalmaz és képez meg: olyan eseményeket, részleteket tesz hozzáférhetővé, amelyek nem kristályosodtak bele a hivatalos jelentéstulajdonítás mitizáló elbeszéléseibe, amelyek nem lehet „tudásként” megkonstruálni, amelyek „mindig túlfutnak [*always in excess*] létező utalási kereteinken”.⁹⁶ *Idő és elbeszélés* című művében Paul Ricoeur is arról beszél, hogy a fiktív elbeszélések nélkülözhetetlenek a történelemhez való egyéni és közösségi viszonyulás kialakításában. A fikció nem illeszti be a történelmi eseményt valamely rögzített okozati láncolatba, ezáltal semlegesítve annak traumatizáló egyediségét; ugyanakkor a fikció mégis sokkal több, mint a rémület pusztá megismétlése vagy reprodukálása, ami a fikcionalizálás gesztusa nélkül kizárólag vak érzelmek, indulatok kiváltására volna képes. „A fikció szemet ad a rettegő elbeszélőnek. Szemet, amely képes látni és sírni.”⁹⁷ A fentiek alapján talán hozzátehetjük: a fikció nemcsak szemet, de fület (és hangot) is ad az elbeszélőnek. Kísértethangot, amely a maga testetlenségében, rejtélyességében megtestesítheti a múlt feleslegként vagy túlságként megjelenő hozzáférhetetlenségét.

Az első világháború újfajta tanulmányozása kulcsfontosságú és kezdeményező szerepet játszott a művészet, a társadalom- és humántudományok emlékezeti fordulatában (*mnemonic turn*), amely egyszerre oka és tünete annak az átalakulásnak, amelyen a múlthoz való viszonyunk affektív és etikai tétjei keresztülmentek. A történelmi hűség imperatívuszának helyét egyre inkább az etikai folyamodásként, segélykérésként, az én radikális kérdőre vonásaként (örökségként, a holtak iránti felelősségként, szellemhangon megszólító kísértetként) megjelenő múlt veszi át. Amikor 1925-ben R. H. Mottram előszót írt *Spanish Farm Trilogy* (Spanyol Farm trilógia) című, 1924 és 1926 között megjelent első világháborús prózacyklusának második kötetéhez, ugyanebben látta a megörökítés imperatívuszának lényegét. Mint írja, mindenkinek kötelessége, hogy feljegyezze az általa megélt tapasztalatfoszlányokat, s ezekből a darabokból létrejöhet majd „az igazi Cenotaph, az igazi Háborús Emlékmű”, amely nem az esetetek

⁹⁵ *Uo.*, 439.

⁹⁶ Shoshana FELMAN, *Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching = Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, eds. Shoshana FELMAN, Dori LAUB, London, Routledge, 1992, 5.

⁹⁷ Paul RICOEUR, *Time and Narrative I.*, transl. Kathleen McLAUGHLIN, David PELLAUER, Chicago, U. of Chicago P., 1984, 187–188.

és a hadvezérek dicsőségét hirdeti, hanem az értelmetlen mézszárlás mementójaként szolgál.⁹⁸ Az első világháború irodalmát szemügyre véve azt látjuk, hogy ez a váltás már a háború alatt és közvetlenül a háború után született irodalmi szövegekben is tetten érhető, nem beszélve a Hollinghurstéhez hasonló kortárs regényekről.

Utóhang: az irodalom mint (ellen)emlékmű

2011-ben az angol költő, Alice Oswald megjelentetett egy *Memorial* (Emlékmű) című, a görög gyászdalhatyományra épülő kötetet, amely egy-egy rövid strófát szentel az *Iliászban* név szerint említett elesett katonák mindegyikének. Oswald az előszóban leírja, hogy úgy tekinti a nyugati (háborús) irodalom eme alapító szövegét, mint „valamiféle nyelvi temetőt – a trójai háború utáni időszakban készült kísérlet, amely megpróbálja néven nevezni az embereket, és amely az írásnélküliség világában született”.⁹⁹ Mint Edward Casey megjegyezte, az *Iliász* számos része lényegében nem más, mint harcosok nevének katalógusa.¹⁰⁰ Oswald gyászszoveggé olvassa újra Homérosz eposzát, alaposan áttanulmányozva a szöveget az egyes katonákról adott információkért, s ehhez hozzáteszi a görög pásztori költészet hagyományos hasonlatainak általa készített – igen szabad – fordításait. Az így létrejövő antifonális szerkezet révén Oswald azt teszi, amit az emlékezet és a fikció művészete is tesz: fontosnak látatja e jól ismert háborús elbeszélés kihagyásait, fehér foltjait, és átalakítja őket annak a márványnak a fehérségévé, amelybe a legújabb kori katonai temetők sírkövein, emlékművein és emlékfalain vésik bele a neveket.

Alice Oswald könyvében nyolc oldalon keresztül sorakoznak az elesett katonák nevei egyesével, egymás alatt: azzal a fontos különbséggel, hogy a sorrendet nem az ábécé, hanem a katonák halálának kronológiája adja. Oswald eltávolítja a haláleseményeket a háborús narratívából (s ahol ez lehetséges, visszanyeri a holtak rövid élettörténetét), de végső soron megváltja a pusztá katalógust azáltal, hogy e nevek sorrendje révén helyreállítja az időrendet. Ez a fikció időbelisége, hiszen Homérosz fiktív elbeszélésének köszönhetjük, hogy kronologikus rendbe tudjuk rendezni a neveket. Oswald kötete a visszanyerés, a rekonstrukció archeológiai műveleteit hajtja végre, megkésett gyászmunka; mintha az *Iliászt* akarná kiegészíteni, egy pillanatra megállítva a hömpölygő elbeszélés menetét, valahányszor meghal valaki, hogy egyenként lehessen meggyászolni az eseteket. Oswald összegyűjti a homéroszi szövegből a holtakra vonatkozó részleteket, és ezeket váltakoztatja a pásztori költészet kiterjesztett hasonlataival, pontosabban csak a hasonlatok képi síkjának-felének – gyakran kétszer megismételt – kibontásaival, amelyekből hiányzik a hasonlat alapjául szolgáló konkrét valóságdarab, s az ekként eloldó-

⁹⁸ R. H. MOTTRAM, *The Spanish Farm Trilogy*, Harmondsworth, Penguin, 1979, 177.

⁹⁹ Alice OSWALD, *Memorial*, London, Faber, 2011, 2.

¹⁰⁰ Edward CASEY, *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington, Indiana UP, 1987, 11.

dott szövegdarabokból nem tudhatjuk meg, hogy pontosan mi az, amit valamihez hasonlítunk: a halál pillanata, a gyász aktusa vagy a meggyászolt élet. Gyakran pedig csak a név marad, akárcsak egy katonai temetőben, és a pusztá nevet követi a hasonlat vagy fél-hasonlat, mintha ezek a félbevágott, eloldódott, kibontott hasonlatok helyettesítenék mind a visszavonhatatlanul elveszett élettörténetet, mind az elmaradt gyászritust. A kötet utolsó lapjain már a nevek is eltűntek, és nem marad más, csak az üres háttérben lebegő – avagy hófehér márványba vésett – hasonlat-darabok: azoknak a sírfelirata, akiknek még a nevük sem maradt fenn.

Like leaves who could write the history of leaves
 The wind blows their ghosts to the ground
 And the spring breathes new leaves into the woods
 Thousands of names thousands of leaves
 When you remember them remember this
 Dead bodies are their lineage
 Which matter no more than the leaves.

Mint falevelek melyek meg tudnák írni a levelek történetét
 A szél lefújja kísérteteiket a földre
 És a tavasz új leveleket lehel az erdőkbe
 Ezernyi név ezernyi falevél
 Amikor rájuk emlékezel emlékezz erre
 Holttestek alkotják leszármazásukat
 Amelyek nem számítanak többet mint a levelek.¹⁰¹

Oswald kötete mintha cenotáfiumként tekintene az irodalomra: olyan gyász helyként, amely kísértethangon megszólalva, a fikció effektusát felébredtve a halott test hiányában is képes erőteljes hatást kiváltani az olvasóban/szemlélőben, s amely egyfajta emlékmű gyanánt is szolgálhat. Ebben egyébként Oswald híven követi az *Iliászt*, amelynek utolsó éneke teljes egészében az elesett Hektór holttestéről szól. A Patroklosz fölötti gyászában még mindig őrzőgő Akhilleusz lova farkához kötve meghurcolja és meggyalázza a tetemet, amelyet azonban az istenek még halálában is megvédnek,¹⁰² és végül természetesen ők döntenek a sorsáról. A gyászoló apa, Priamosz, aki feleségével, Hekabéval együtt attól retteget, hogy Hektór temetetlen teste a kutyák martaléka lesz,¹⁰³ isteni segítséggel bejut Akhilleusz sátrába, megváltja fia testét, hogy Trójában, ahol „mindre leszállt a rettenetes gyász”,¹⁰⁴ méltóképpen megadhassák neki

¹⁰¹ OSWALD, *i. m.*, 73.

¹⁰² HOMÉROSZ, *Iliász*, ford. DEVECSERI Gábor, Bp., Szépirodalmi, 1985, 412, 422.

¹⁰³ *Uo.*, 417, 422.

¹⁰⁴ *Uo.*, 429.

a végtisztességet: gyászdalokat énekelnek, elégetik a halotti máglyán, csontjait összegyűjtik és díszes ládába helyezik, „majd a kivájt sírboltba betették, és tetejébe / roppant sziklákat seregestül hengeritettek”¹⁰⁵ Noha a háborúnak még nincs vége, és a gyászszertartás után folytatódni fog a vérengzés, az *Iliász* nem a harc, a hadisiker vagy a vereség képeivel ér véget, hanem egy katona holttestének kálváriájával, temetésével és meggyászolásával. Maga a szöveg lesz ekként egyszerre emlékmű és tetetlen szellemhang, a művészetként újra kitalált emlékezet.

TAMÁS BÉNYEI

Memorials and Spectral Voices

Two Mnemonic Metaphors in the English Literature of the First World War

The main hypothesis of the article is that the two opposing poles of the spectrum of the (British) cultural memory of the Great War – official, monumentalizing memory and the various strands of counter-memory – are represented respectively by the image of the memorial and the motif of the ghostly voice. The article describes the variations of this dichotomy, discussing poetry by Sassoon and Owen, as well as fiction by John Galsworthy, Henry Williamson, Christopher Isherwood, Alan Hollinghurst and Adam Thorpe, among others, concentrating on moments that could be called memorial ekphrasis, as well as on various aspects of the spectral voice contrasted to monumentalizing memory. What the readings show is that the stark contrast between the two kinds of memory and the two motifs associated with them is ultimately rather unstable.

¹⁰⁵ *Uo.*, 431.

KOVÁCS KÁLMÁN

1814–1914. A nagy háborúk kritikája a háborús eufória árnyékában

Johann Wolfgang von Goethe és Gerhart Hauptmann ünnepi játéakai

Johann Wolfgang von Goethe *Epimenides ébredése*¹ (Des Epimenides Erwachen, 1815) című ünnepi játéka és Gerhart Hauptmann *Ünnepi játék német rímekben*² (Festspiel in deutschen Reimen, 1913) című munkája csak közvetetten kapcsolhatók az első világháborúhoz: előbbi a napóleoni háborúk lezárásának ünnepére készült, utóbbi pedig ennek századik évfordulójára. Mindez persze mégis összefüggésben van az első világháborúval: 1914-ig Európában a napóleoni háborúk jelentették a nagy háború tapasztalatát,³ Hauptmann játéka pedig felismerhető tudatossággal kapcsolódik Goethe szövegéhez, s egyben része volt az első világháború kitörését megelőző közbeszédnek.

I.

1814-ben Berlinben győzelmi ünnepet szerveztek a lipcsei csata első évfordulójára, melyen a tervek szerint III. Frigyes Vilmos porosz király és I. Sándor cár is részt vett volna. Erre az alkalomra August Wilhelm Iffland (1759–1814), a berlini Királyi Színház (Königliches Schauspiel) igazgatója Goethét kérte fel⁴ egy húszperces ünnepi játék megírására. A választás érthető volt, hiszen Goethe ekkor már a nemzeti kultúra reprezentáns figurája volt, régen nem a Sturm und Drang ifjú költője, vagy a félbohém Itália-utazó, hanem az a Goethe, akit Joseph Karl Stieler (1781–1858) festményéről ismerünk, a weimari államminiszter (Staatsminister), aki Iffland szerint a nemzet első embere, s akinél szerinte nem létezett méltóbb alkotó erre a feladatra.⁵ Másfelől viszont kevés alkalmatlanabb alkotó volt Goethénél erre a feladatra, hiszen köztudottan Napóleon tisz-

¹ Johann Wolfgang von GOETHE, *Des Epimenides Erwachen* = J. W. v. G., *Sämtliche Werke: Dramen 1791–1832*, hg. Dieter BORCHMEYER, Peter HUBER, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1993, I, 733–771.

² Gerhart HAUPTMANN, *Festspiel in deutschen Reimen* = G. H., *Sämtliche Werke: Dramen*, hg. Hans-Egon HASS, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, II, 943–1006.

³ Max Scheler az első világháborút a francia forradalom óta bekövetkezett legfenségesebb történeti eseménynek nevezi. Ez másfelől azt jelenti, hogy az első világháború előtt a francia forradalom volt a legfenségesebb esemény. Max SCHELER, *Der Genius des Krieges und der Deutsche Krieg*, Leipzig, Verlag der Weißen Bücher, 1915, 2.

⁴ GOETHE, *i. m.*, 1294.

⁵ „Nincs annál nagyobb ünnep, ha a nemzet első embere ír e nagy ügyről.” Idézi Christoph SIEGRIST, *Dramatische Gelegenheitsdichtungen: Maskenzüge, Prologe, Festspiele = Goethes Dramen: Neue Interpretationen*, hg. Walter HINDERER, Stuttgart, Reclam, 1980, 238. (Amennyiben külön nem jelzem, akkor az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – K. K.)

telője volt,⁶ a császártól kapott becsületrendet annak bukása után is hordta,⁷ és sosem volt nagy tisztelője a német patrióta mozgalmaknak és a kor hazafias költészetének.

A 19. században a német nyelvterületen meglehetősen nagy hagyománya támadt az ünnepi játékoknak és az egyéb ünnepi ceremóniáknak. Az ünnepi játék irodalmi és színházi formájára itt nem térhetek ki,⁸ csak azt említem, hogy társadalmi funkcióját tekintve két ideáltipikus formáról beszélhetünk: az egyik (1) a habermasi értelemben vett „reprezentatív” ünnep, melyben a monarchikus hatalom önmagát állítja középpontba, a másik pedig (2) a „polgári nyilvánosság” önreprezentációja.⁹

Ceremóniaként Goethe darabja nem simult ugyan bele maradéktalanul a reprezentatív nyilvánosság diskurzusszabályaiba, a bemutató mégis inkább ennek aktusa volt, míg Hauptmann darabjának bemutatója mindkét paradigma jegyeit hordozta. Az *Epimenides* ősbemutatóját a királyi udvar zárt közönségének rendezték, s csak a második előadás volt nyilvános. Hauptmann játéka ezzel szemben Breslau város polgári közönségének kollektív performatív aktusa is volt, a darab kétezer (!) statisztája a város lakói közül került ki, ahogyan a közönség nagy része is.¹⁰ Ami a nacionalizmus irodalmi hagyományát illeti, ettől mind Goethe, mind pedig Hauptmann fontos pontokon tér el. A továbbiakban elsősorban e viszonyt vizsgálom.

II.

Epimenides történetét Diogenes Laertios egy írásából ismerjük (i. sz. 3. sz.). Eszerint a krétai ifjúra az istenek évtizedekig tartó álmot küldtek, mely idő alatt megőrzi fiatalságát, s ébredése után bölcsként tisztelik.¹¹ Goethe verziójában Epimenides lát-

⁶ Goethe és Napóleon viszonyáról lásd Karl Otto CONRADY, *Goethe: Leben und Werk*, Düsseldorf – Zürich, Artemis & Winkler, 1999, 806.

⁷ Wilhelm von Humboldt beszámol arról, hogy Goethe Napóleon bukása után csak környezete rosszallására mondott le a rendjel viseléséről: „Amikor Colleredo megjött, Goethe még mindig hordta a becsületrendet. Colleredo rögvest mondta is neki: »Pfüj, az ördögbe is, hogy lehet ilyesmit viselni?«” Lásd Humbolt 1813. október 27-én keltezett levelét: Wilhelm von HUMBOLDT, Caroline von HUMBOLDT, *Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen, 4: Federn und Schwerter in den Freiheitskriegen, Briefe 1812–1815*, hg. Anna von SYDOW, Berlin, Ernst Siegfried Mittler und Sohn, 1910, 156. További kritikus megjegyzések Goethéről: *Uo.*, 207.

⁸ Lásd erről KOVÁCS Kálmán, *Theodor Körner als Festfigur in dramatischen Spielen des 19. Jahrhunderts: Goethe, Brentano, Hauptmann und andere*, Jahrbuch d. Ungarischen Germanistik 2013, Bp. – Bonn, 2014, 89–108.

⁹ Jürgen HABERMAS, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltása*, ford. ENDREFFY Zoltán, Bp., Osiris, 1999, 51. A polgári nyilvánosság Habermas szerint „a felsőbbség ellenképeként jön létre”. (*Uo.*, 72). Sprengel egy udvari, s egy alternatív polgári ünnepi kultúráról beszél, s a császári Németország idején is látni véli e kettősséget. Ezen időszakokkal kapcsolatosan polgári-liberális, valamint monarchisztikus játékokat említ. Lásd Peter SPRENGEL, *Die inszenierte Nation: Deutsche Festspiele 1813–1913*, Tübingen, Francke, 1991, 40, 51, 55.

¹⁰ Peter SPRENGEL, *Gerhart Hauptmann: Bürgerlichkeit und großer Traum*, München, Beck, 2012, 453.

¹¹ GOETHE, *i. m.*, 1310, 1332.

noki képességekre is szert tesz az évtizedes álom alatt, reflektív alkat lesz, s distanciálva szemléli a világot. Sarkítva azt mondhatnánk, hogy a dráma figurája azáltal tud mértékadó ítéletet alkotni a világ eseményeiről, hogy átalusza azokat. A Goethe-irodalom nagyjából egyetért abban, hogy Epimenides alakjában a szerző jórészt saját magát formálta meg. A figura és a darab ezen olvasat szerint Goethe lelkiismeret-furdalásainak kompenzációja és a goethei Napóleon-mítosz (ön)korrekciója volt.¹²

Fontos megemlíteni azt is, hogy az *Epimenides* szervesen illeszkedik Goethe 1792 utáni írásainak sorába is, melyekre a történelemtől és politikától való távolságtartás igénye, valamint az allegorikus jelleg felé fordulás jellemző. Theo Buck egyenesen a *Faust* második részének ujjgyakorlataként (Probelauf)¹³ említi az *Epimenidest*. Megemlítendő, hogy Faust az első rész után egy hosszú alvással lép túl a tragikus eseményeken. A második rész elején előbb kies tájékon „kimerülten, nyugtalanul, álmra vágyva fekszik”, a gyógyító álom után azonban újra „frissen lüktet az élet érverése”.¹⁴

Az *Epimenides* egy kétrészes allegorikus játék, melyben Hit, Remény, Szeretet és Egység nővéreként lépnek fel, s a háború, az elnyomás és az ármány démonai ellen harcolnak. A cselekmény röviden: Hit és Szeretet a démonok fogságába kerül, s ezáltal megszűnik hatásuk a világra. A második részben a foglyok szenvedését látjuk. Hamarosan színre lép azonban Remény, azaz a harmadik nővér, s kiszabadítja testvéreit. Ezt követi az erények apoteózisa, s az Ifjú Herceg (*Jugendfürst*) bevonulása egy felmentő sereg élén: a kórus a világ felszabadítására buzdít, („Brüder auf! die Welt zu befreien!”), s a színpadot megtölti az immár szabad nép összes „rendje” („aller Stände”). Epimenides a színpadra vezeti Egységet, a negyedik nővért, s az immár egységes nép új szimbiózist alkot a fejedelemmel.

Goethe legalább három ponton eltér az 1800 körüli polgári-liberális patrióta költészet beszédmódjától, s annak a nagy háborúról alkotott véleményétől. Ezen eltérések az absztrakt allegorikus cselekmény, az ironia vagy polifónia, illetve a háború értelmezése.

Goethe figurái – Hit, Remény, Szeretet és Egység, valamint a különböző démonok – minden történeti referenciát nélkülöznek: Marinus Pütz szerint konstans történeti elemek.¹⁵ Napóleonra csak egyetlen rejtett utalás található,¹⁶ s a Napóleon-ellenes szövetség résztvevői csak a záró tömegjelenetben lesznek felismerhetőek. A nagy há-

¹² Dieter BORCHMEYER, *Weimarer Klassik: Portrait einer Epoche. Aktualisierte Neuauflage*, Weinheim, Beltz Athenäum, 1998, 504; GOETHE, *i. m.*, 1334.

¹³ Theo BUCK, *Des Epimenides Erwachen = Goethe-Handbuch*, hg. Bernd WITTE, Carina JANSSEN, Theo BUCK, Stuttgart, Metzler, 1996, 345.

¹⁴ KÁLNOKY László fordításában: Johann Wolfgang von GOETHE, *Válogatott művei: Drámák II*, Bp., Európa, 1963, 175, 177.

¹⁵ Marinus PÜTZ, *Goethes Des Epimenides Erwachen: politisch betrachtet*, Goethe Jahrbuch, 1996, 287.

¹⁶ „Dem Wunderbarsten widm’ ich mich mit Lust.” (Mindig a különlegest keresem.) GOETHE, *Des Epimenides Erwachen*, 741. – A szöveghely Napóleon-idézet: lásd GOETHE, *Sämtliche Werke: Dramen 1791–1832*, 1346.

ború eseményeit több allegorikus játék is feldolgozta,¹⁷ azonban ezek mégis mindig olyan világosan azonosítható szituációkra utaltak, mint az osztrák császár egy győzelme (Brentano), Napóleon futása Oroszországból (Kotzebue), vagy Theodor Körner fölmagasztosulása (Kind). A Napóleon felett aratott győzelem ünnepén előadott játék nézője persze tudta, hogy miről van szó, ám az előadást mégis némi értetlenség fogadta az ismeretlen anyag miatt.

Míg az allegorikus formára találunk példát a német nacionalizmus irodalmában, addig az irónia gyakorlatilag ismeretlen ebben a hagyományában, melynek homógen alaphangja a pátoz,¹⁸ ami az „egyedül üdvözítő” igazságot közvetíti. Wolfgang Iser kontrafaktikusnak nevezi ezt a perspektívastruktúrát, mely szerinte a morális, didaktikus írások és a propagandairadalom jellemző beszédmodja.¹⁹ Ez a kétségeket nem ébresztő hang Goethe verseiben polifónná válik, ami többek között a dikció ironikus hangnemében és a versformákban mutatkozik meg. Ennek részleteire itt nem térhetek ki, csupán megemlítem, hogy az *Epimenides* változó versformái között fontos szerepet kap a *knittelvers*. Ezt a Hans Sachs által ismertté vált kötött versformát²⁰ Goethe és Schiller újította fel szabad formában, s száz évvel később Hauptmann is ezt választja ünnepi játékához. A *knittelvers*, mely nevében is a csiszolatlanságot, a döccenést²¹ hordozza, mind a *Faust* első részében, mind pedig Schiller *Wallenstein táborában*²² a forma és anyag diszkrepanciáját teremti meg, ezzel önreflektívvá, mintegy metanarratívává téve a beszédet. Amikor az elnyomás démonai foglyul ejtik Reményt és Szeretetet, ami az események egyik csúcspontja, a következő játékos replikát halljuk/olvassuk:

¹⁷ Többek között Clemens BRENTANO, *Viktoria und ihre Geschwister, mit fliegenden Fahnen und brennender Lunte: Ein klingendes Spiel von Clemens Brentano*, Berlin, 1817. August KOTZEBUE, *Der Flußgott Niemen und Noch Jemand: Ein Freudenspiel in Knittelversen Gesang und Tanz*, Reval, 1812; Johann Friedrich KIND, *Die Körners-Eiche: Phantasie*, Leipzig, Göschen, 1814. – Lásd erről SPRENGEL, *Die inszenierte Nation*, i. m.; Kovács, i. m.

¹⁸ Jeismann ezt a politikai és történelmi szituáción túl a nacionalizmus és a pietizmus hagyományának kapcsolatával magyarázza. Michael JEISMANN, *Das Vaterland der Feinde: Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich, 1792–1918*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1992, 36.

¹⁹ Wolfgang ISER, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink, 1994, 172. – Bahtyin kétségeket nem ébresztő beszédmodnak („zweifelfrei”) nevezi ezt a hangot *A szó esztétikájában*. Michail M. BACHTIN, *Die Ästhetik des Wortes*, übersetzt von Rainer GRÜBEL, Sabine REESE, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1979, 178.

²⁰ Nyolc-kilenc szótagú, négyütemű, párosrímű nem strófikus verselési forma.

²¹ A német Knittel a Knoten (csomó) kicsinyített alakjára vezethető vissza. Lásd *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, hg. Harald FRICKE, Berlin, New York, de Gruyter, 2000, II, 278.

²² Barbara Lange ezzel kapcsolatosan parodisztikus nyelvhasználatról beszél („[einen – K. K.] parodistischen Charakter”), ami a tragikus történelmi anyag disszonáns ellenpontja lesz. Barbara LANGE, *Die Sprache von Schillers Wallenstein*, Berlin, De Gruyter, 1973, 79.

Getrennt wie sie gefesselt sind,
Ist Liebe töricht, Glaube blind.
Allein die Hoffnung schweift noch immer frei,
Mein Zauber winke sie herbei!²³

A beszéd ironikus voltát Epimenides programszerűen is megfogalmazza a géniuszokkal kapcsolatosan:

Ein heitres Lied, ihr Kinder; doch voll Sinn.
Ich kenn' euch wohl! Sobald ihr scherzend kommt,
Dann ist es Ernst, und wenn ihr ernstlich sprecht,
Vermut' ich Schalkheit.²⁴

Goethe nyelvének alkalmankénti polifóniája nem illett a patrióta hagyományba, s Gustav von Loeper (1822–1891) – az *Epimenides* egyik későbbi kiadója²⁵ – 1871-ben szükségesnek látta ezért mentegetni Goethét. Az ironikus és patetikus beszédmód különbségeire Goethe és Schiller *Katonadalát* (Soldatenlied)²⁶ hozza fel példaként, melyek Schiller *Wallenstein táborá* című drámájában olvashatók.²⁷ A kultuszdallá lett schilleri szöveg (*Wohlauf Kameraden...*), mely ma a *YouTube* német szélsőjobb szegmensének egyik slágere, a patetikus hang példája, Goethe verse pedig az ironikus, polifón hangé, Loeper szerint. Loeper azt is megjegyzi, hogy a pátoszos változat a napóleoni felszabadító harcok hazafias költészetének igazi hangja, melynek példája Theodor Körner költészete.²⁸

²³ GOETHE, *Des Epimenides Erwachen*, 754. „Béklyóban és egyedül / Hit, Szeretet csüggedten ül, / Csak a remény kódorog még szabadon – / Ám varázserőmmel elkapom.”

²⁴ *Uo.*, 739. „Vidám dal ez, gyerekek, noha mélyértelmű. / Ismerlek már titeket: évődéstek komoly dolog, / Ám ha ünnepélyesen beszéltek, / Tréfát sejték én.”

²⁵ Johann Wolfgang von GOETHE, *Des Epimenides Erwachen: Ein Festspiel von Goethe*, mit Vorwort und erläuternden Anmerkungen von G[ustav] von LOEPER, Berlin, Gustav Hempel, 1871.

²⁶ Gustav von LOEPER, *Des Epimenides Erwache: Vorbemerkung des Herausgebers = Uo.*, 5–36.

²⁷ Schiller katonadala a *Wallenstein táborának* „Pajtás lóra, pezsegjen a vér” (*Wohlauf Kameraden...*) kezdetű kórusa. Friedrich SCHILLER, *Drámák I–II*, ford. ÁPRILY Lajos, Bp., Európa, 1980, 55. Németül: Friedrich SCHILLER, *Wallenstein*, hg. Frithjof STOCK, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 2005, 51. A másik szöveg, Goethe „Es leben die Soldaten” kezdetű katonadala, a *Wallenstein* weimari bemutatójának (1798) nyitókórusa volt. Johann Wolfgang von GOETHE, *Gedichte 1756–1799*, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 2010, 720, 1256. – Goethe szövege valóban ironikusabb, mint Schiller dala, ám a két beszédmód mégsem reprezentálja a két szerzőt, amint azt Loeper sugallja, hiszen Schiller a *Wallenstein táborában* ugyanolyan polifón hangot alkot, mint Goethe az *Epimenides*ben. Goethe „Es leben die Soldaten” kezdetű versének néhány strófáját ezen túl Schiller írta, azaz a szerzőség elválasztása nem lehetséges. Lásd *Uo.*, 1256.

²⁸ Erdemes hosszabban idézni: „A nemes pátosz helyett Goethe egy inkább népies, naiv és humoros beszédmódot használ, ami »művészi művészetlenség«. Schiller idealizált katonadalával szemben, mely Theodor Körner hangját idézi, Goethe egy durvább, népszerűbb, a régi katonai nyelvhez hasonló hangot

Olyasmit látunk itt Loeper próbálkozásában, mint amit Dávidházi Péter Kölcsey *Vanitatum vanitas* című versének értelmezéstörténetében bemutatott: Kölcsey pesszimizmusa, vagy iróniája, elfogadhatatlan volt a magyar irodalomkritika számára, melyben a „metafizikai derűlátás”²⁹ norma volt, s ezért Kölcsey kultusza csak úgy maradt fenn, ha beszédmódjának nemkívánatos regisztereitől eltekintettek, vagy máshogy értelmezték. Ugyanígy küzdött a magyar kanonizációs folyamat Petőfi retorikus és ironikus beszédmódjával is, mely akadály volt a kultuszképződésnek. Ezért a retorikus elem Petőfinél idegen (heinei) hatásnak minősített, melyből Petőfi – Horváth János szerint – hamarosan „kigyógyult”, s megtalálta igazi hangját.³⁰ Mint látjuk, az ironikus beszédmóddal Goethe a hazafias költészet alaphangját tagadta meg.

Harmadikként a cselekményben modellezett háborúértelmezés, illetve történeti narratíva tér el relevánsan a napóleoni háborúk korabeli diskurzusától, melynek főszerepe egy kétosztatú világot tételez, mely gyakran a Jó és Rossz/Gonosz vallásos struktúrájára emlékeztet. Theodor Körner vagy Heinrich von Kleist ennek megfelelően itt-ott kozmológiai kontextusba helyezik a konfliktust.³¹ Goethe és Hauptmann koncepciójában hiányzik e kétosztatúság és a vallásra emlékeztető dikció is. Goethe nem követte a nemzetállami gondolkodás exkluzív logikáját.³² Fiktív világában a felvilágosodás univerzalizmusának szellemében a kulturális és szociális differenciákat, a kétosztatúságot kívánja kiiktatni, például a *Mese* (Märchen, 1795/1808)³³ című elbeszélésben, ahol a mesevilág elátkozott kezdőállapotát egy híd nélküli folyó két partja jelenti, melyek között nincsen átjárás. Egy híd hozza a feloldást, melyen lehetővé válik a közlekedés a két oldal között. Az *Epimenides*ben sem morális vagy nemzeti differenciaként jelenik meg a konfliktus, hanem egy univerzális kultúra funkcionális zavaraként. A zavar az egyensúly megbomlását jelenti a természetben, az állam szervezetében és a szélesebb értelemben vett emberi kultúrában. A harmónia persze az ellentétek egyensúlya is lehet, hiszen

kedvelt, ahogyan ez a *Wallenstein táborá*-hoz írott katonakórusában látható.” GOETHE, *Des Epimenides Erwachen* (1871), 25.

²⁹ DÁVIDHÁZI Péter, *A Vanitatum vanitas és a magyar kritika = „A mag kikél”: Előadások Kölcsey Ferencről*, szerk. TAXNER-TÓTH Ernő, Bp. – Fehérgyarmat, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1990, 149.

³⁰ KOVÁCS Kálmán, *Petőfi rossz szelleme: Heinrich Heine. A Petőfi-recepció Heine-képéről = Margonauták: Írások Margócsy István 60. születésnapjára*, szerk. Csörsz Rumen István, HEGEDŰS Béla, VADERNA Gábor, AMBRUS Judit, BÁRÁNY Tibor, Bp., rec.iti, 2009, 429.

³¹ Körner az *Aufruf* (1813) című versében keresztes hadjáratnak nevezi a Napóleon elleni háborút, Heinrich von Kleist *A németek kazekizmusa...* (1808) szerint pedig Napóleon „a természet templomába settenkedik és megrengeti az oszlopokat, melyeken a természet nyugszik”. Heirich von KLEIST, *Esszék, anekdoták, költemények*, ford. FORGÁCH András, Pécs, Jelenkor, 1996, 127.

³² Andreas WIMMER rendszerezi a nemzetállami fejlődés kizárólagosságra törekvő exklúzióit a jog, a nemzeti hadsereg, a politikai hatalom, a szociálpolitika és a kultúra területén: *Kultur als Prozess: Zur Dynamik des Aushandelns von Bedeutungen*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005, 128. Benedict ANDERSON a nemzet behatároltságáról beszél ebben az összefüggésben: *Elképzelt közösségek*, ford. SONKOLY Gábor, Bp., L’Harmattan, 2006, 21.

³³ *A Német kivándorlók társalgásai* (Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten) című elbeszéléssorozat részeként.

Mefisztó is „Ama erőnek a része, mely / mindig rosszat akar, s mindig jót mivel”.³⁴ A jó és rossz egyensúlyáról a következőt olvassuk az *Epimenides*ben:

Und Glück und Unglück tragen so sich besser,
Die eine Schale sinkt, die andre steigt,
Das Unglück mindert sich, das Glück wird größer,
So auf den Schultern trägt man beide leicht!³⁵

A bomlás oka nincs tehát nemzeti alapon kódolva. Az okok a cselszövés démonai, a Kardinális, a Diplomata, az Udvari méltóság és a Jogász alakjában konkretizálódnak. Nem a francia egyházban, vagy a francia diplomáciában, hanem a saját egyházban, a saját jogban, és a saját politikában (is). A történeti krízis így a sajátán belül alapozódik meg, s szimptomája az elhatárolódás, az elválasztás, a *határ létrejötte*. Ez részben a Hit és Szeretet allegorikus figuráinak egymástól való elválasztásában látszik, ami teret nyit a gyűlöletnek, melyet Goethe megtagad. Száz évvel később többek között ezen a ponton kapcsolódik majd Gerhart Hauptmann Goethehez.

Mielőtt azonban Hauptmannra térnék, a teljesség kedvéért meg kell jegyezni, hogy Goethe darabja több ponton eleget tesz a reprezentatív nyilvánosság követelményeinek, hiszen enélkül a játék nem is tölthette volna be az ünnepi műsor szerepét. A darabot záró színpadkép a fejedelem és a nép új szoros szövetségét mutatja, amit az ideális társadalmi rend konzervatív víziójaként is érthetünk. Ez egyezett Goethe meggyőződésével, mely szerint a társadalom akkor működik ideálisan, ha egy bölcs uralkodó szociális érzékenységgel kormányozza azt.³⁶ A darab végén a győztes hatalmak, s kiemelten Poroszország, a situációnak megfelelő módon dicsőülnek meg. A darab ennek ellenére nem volt siker.³⁷

III.

Az 1913-as év a lipcsei csata centenáriuma, s egyben II. Vilmos császár uralkodásának 25. évfordulója volt, s ezért ünnepek jegyében telt. A német fejedelmek a kehlheimi Felszabadítási Emlékcsarnokban (*Befreiungshalle*) tartottak össznémet

³⁴ GOETHE, *Dramák II*, 53.

³⁵ „Szerencse és balszerencse jól kiegészítik egymást, / A mérleg egyik serpenyője süllyed, a másik emelkedik, / A balszerencse fogy, a szerencse nő, / A kettőt együtt könnyebb elviselni.” GOETHE, *Des Epimenides Erwachen*, 737.

³⁶ „Meg volt győződve arról, hogy a társadalom akkor működik legjobban, ha bölcs uralkodók vezetik, kiknek van bizonyos felelősségtudatuk.” Gordon A. CRAIG, *Die Politik des Unpolitischen: Deutsche Schriftsteller und die Macht 1770–1871*, München, Beck, 1993, 36. – Figyelemreméltó Marinus Pütz megjegyzése Epimenides jövőképevel kapcsolatban: a látnok víziója egy hagyományos patrióta családmodell. *Uo.*, 288.

³⁷ GOETHE, *Sämtliche Werke: Dramen 1791–1832*, 1340.

ünnepi találkozót (*Jahrhundertfeier*). A porosz központi megemlékezés Königsbergben volt (1913. február 5-én), további kiemelt ünnepeket Berlinben, Lipcsében és Breslauban, a mai Wrocławban rendeztek.

Külön említem a sporteseményeket, melyek jól mutatják, hogy a sport részben a politika eszközévé, részben pedig a populáris tömegkultúra részévé lett.³⁸ A lipcsei Népek csatája emlékmű (*Völkerschlachtdenkmal*) avatási ünnepségére októberben az egymillió-háromszázezer tagot számláló Német Tornaszövetség (*Deutsche Turnerschaft*) negyvenezer futója futott el az ország minden sarkából.³⁹ Még az emlékműavatás előtt ugyancsak Lipcsében rendezte ugyanaz a Német Tornaszövetség a tizenkettedik Német Tornászünnepet (*Deutsches Turnfest*) hatvanötezer tornászrésztevővel és kétszázezer nézővel.⁴⁰ A tornászmozgalom alapítója Friedrich Ludwig Jahn (1778–1852) volt, akinek alakja felbukkan majd Hauptmann ünnepi játékában is. Stadionavatás is volt: a berlini Német Stadiont (*Deutsches Stadion*) 1913 nyarán avatták fel a császár jelenlétében, majdnem napra pontosan uralkodásának 25. évfordulóján.⁴¹ 1936-ban ennek helyére építtette Hitler az új Olimpia-stadiont. Wolfram Siemann az 1913-as ünnepekről írott tanulmányában annak a véleményének ad hangot, hogy e rendezvények jelentősen hozzájárultak a háborúbarát tömeghangulathoz 1914 nyarára.⁴² Ebben a kontextusban értelmezhető leginkább Gerhart Hauptmann fellépése Breslau város centenáriumi rendezvényén.

Breslau városa történeti kiállítást és ünnepi játékokat szervezett Friedrich Wilhelm von Hohenzollern koronaherceg védnöksége alatt. A helyszín az új Jahrhunderthalle volt, amit magyarrá talán Centenáriumi Csarnoknak fordíthatnánk, s mely 2006 óta a világörökség része.⁴³ A Max Berg által tervezett csarnok, korának első jelentős vasbeton épülete, s egyben az 1913-as centenárium fontos építészeti projektje volt, hatezer ülő- és húsz ezer állóhellyel s egy monumentális, hatvanöt méter átmérőjű kupolával. A csarnokot egy 1813-ra emlékező kiállítással nyitották meg, melynek mintegy százezer látogatója volt. Itt mutatták be Hauptmann művét 1913. május 31-én,⁴⁴ Max Reinhardt rendezésében.

Ahogy Goethe, úgy Hauptmann is ambivalens választás volt: kétségtelenül a leghíresebb sziléziai művész, már Nobel-díjas és világhírű is, a német kultúrának reprezentáns alakja. Ugyanakkor baloldali, és fekete bárány a kormány és a császár szemében. 1892-ben *A takácsok* (*Die Weber*, 1892) című drámájának bemutatója után a császár felmondta páholyát a berlini Német Színházban a darab „demoralizáló

³⁸ Wolfgang BEHRINGER, *A sport kultúrtörténete az ókori olimpiáktól napjainkig*, ford. GYŐRI László, Bp., Corvina, 2014, 266.

³⁹ Josef ULFKOTTE, *1813–1913: Die Völkerschlacht und das Völkerschlachtdenkmal*, Jahn-Report, 2013, 11.

⁴⁰ *Uo.*

⁴¹ *Uo.*

⁴² SIEMANN, *i. m.*, 298.

⁴³ Lásd az épület honlapját: <http://whc.unesco.org/en/list/1165> (Letöltés ideje: 2015. június 1.)

⁴⁴ SPRENGEL, *Die inszenierte Nation*, *i. m.*, 85; SPRENGEL, *Gerhart Hauptmann*, *i. m.*, 446.

tendenciája” miatt.⁴⁵ Hauptmann 1913-as darabja is konfliktusokat szült, s tizenegy előadás után a császár, illetve a fővédnök koronaherceg tiltakozására levették a műsorról.⁴⁶

Hauptmann tudatosan és láthatóan támaszkodott Goethe ünnepi játékára. A darab allegorikus figurák és események sorával idézi a francia forradalom és a napóleoni háborúk eseményeit. Nincs összefüggő cselekménysor, csak egyes jelenetek, melyek referálnak bizonyos történeti eseményekre és szituációkra, például a szeptemberi gyilkosságokra Párizsban, a jénai csatára, a német hazafias mozgalmak születésére, vagy Napóleon oroszországi hadjáratára. Az egész természetesen itt is egyfajta múltértelmezés, a táremlékezetből szelektált elemek koncepcionális narratívává, azaz funkcionális emlékezzé szerveződnek, ahogyan ezt Aleida Assmann mondaná. A darab tematizálja is a történelem konstrukcionális jellegét, amennyiben egy színgazgató lép fel játékmesterként, aki egy ládából húzza elő a történet figuráit, s a teremtő-szerző teljhatalmával uralja azokat. A mű első kiadásának címlapja ezért ábrázolja Napóleont marionettfiguraként. Az ironikus struktúra tekintetében tehát egyértelmű rokonság van Goethe és Hauptmann szövege között. Előbbi nyelvi ironiával teremtett distanciát, utóbbi ezen túl a színház a színházban struktúrájával is illúzióromboló lesz. Ezért véli Jürgen Hillesheim Brecht epikus színházának elemeit felfedezni Hauptmann művében.⁴⁷

1913 természetesen más történeti kontextust jelent a nacionalizmus történetében, mint a száz évvel korábbi időszak. Létezik még persze a hagyományos polgári-liberális hagyomány, mely a kezdeti elitista időszakban ellenzékinek számított és üldözték. A század utolsó harmadában azonban a porosz vezetés instrumentalizálta a nacionalizmust saját céljaira,⁴⁸ s egyfajta állami nacionalizmusról beszélhetünk,⁴⁹ mely egészen más történelemképet alkotott, mint a liberális változat. Hauptmann darabja

⁴⁵ Lásd *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hg. Wolfgang BEUTIN, Stuttgart, Metzler, 1992, 313.

⁴⁶ SPRENGEL, *Gerhart Hauptmann, i. m.*, 454.

⁴⁷ HILLESHEIM, *i. m.*, 1.

⁴⁸ Hans-Ulrich WEHLER szerint hallgatolagos szövetség jött létre Bismarck és a nemzeti-liberális mozgalom között („informelle Allianz mit der liberalen Nationalbewegung”): *Nationalismus: Geschichte, Formen, Folgen*, München, Beck, 2001, 75. – Ezen állami nacionalizmus nagy projektjein (Barbarossa-emlékmű, Hermann/Arminius-emlékmű, a Kölni Dóm avatása stb.) jól látszik az, hogy a nacionalizmus közösségi energiáit az uralkodó személyére próbálták kanalizálni, követő szerepre kárhoztatva a „népet”.

⁴⁹ Benedict Anderson – Hugh Seton-Watsonra hivatkozva – „hivatali” nacionalizmusról beszél (*official nationalism*). ANDERSON, *i. m.*, 80. A német ünnepi kultúrában ez a polgári önreprezentáció formáinak fölszámolását s az új reprezentatív ünnep térhódítását jelentette. A polgári ünnep szubjektumai objektummá, passzív szemlélővé degradálódtak. Lásd Dieter DÜDING, *Politische Öffentlichkeit, politisches Fest, politische Kultur* = Dieter DÜDING, Peter FRIEDEMANN, Paul München, *Öffentliche Festkultur: Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, Hamburg, Rowohlt, 1988, 17. – Továbbá: „A polgári értékek helyett leginkább a dinasztia iránti lojalitást hangsúlyozták 1900 körül.” Manfred HETTLING, Paul NOLTE, *Bürgerliche Feste: Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1993, 24.

alapvetően eltér korának ezen konzervatív diskurzusától. A Német-Római Birodalom szétesésének oka – Goethehez hasonlóan – belső erózió. Hauptmann színpadán lovagok, egyházi méltóságok és jogászok kínozzák a birodalmi sást, mely rókázik („kotzi”) és így panaszodik: „Verrat! Verrat! Verfluchte Tat! Ich ward zum Hohn und zum Spott im Staat.”⁵⁰ Austerlitz és Jena (1806) után a kulturális újjászületés jelenetei következnek. A darabban Talleyrand a kulturális ellenállásban látja az igazi veszélyt, mert a gúnyosan „Luftromantiker”-nek (álmodozó, széllebbélt) nevezett hazafias poétákat legyőzhetetlenek látja.⁵¹ Ez annyiban egyezik Goethe koncepciójával, hogy mindkét esetben a kultúra adja az ellenállás erejét. A különbség viszont az, hogy Hauptmann – Goethevel ellentétben – az 1806 után kibontakozó hazafias német kultúrának (is) tulajdonítja ezt az erőt, illetve hogy bizonyos kulturális jelenségek német szubsztanciaként jelennek meg. Ezt minősíti monográfiájában Peter Sprengel kultúrnacionalizmusnak.⁵² Ezáltal Hauptmann szemlélete nem nélkülöz minden exklúziót, világa nem oly univerzális, mint a weimari mesteré.

Az 1813-as porosz fordulat értelmezése tér el leginkább a századforduló konzervatív diskurzusától: a porosz király 1813-ban kiáltványban (*An mein Volk*) hívta harcba népét a franciák ellen. E mítosszá vált népfelkelés a modern német (porosz) politikai nemzet születésének vezérnarratívája volt, s mint ilyen, emlékezéssé oldott történelem⁵³ is, melynek sok mozzanata vitatott.⁵⁴ Az emlékezetpolitika döntő kérdése volt többek között az, hogy ki volt a kezdeményező, a nép-e, vagy az uralkodó, vagy az, hogy mi volt a harc célja. A konzervatív értelmezések az uralkodó szerepét hangsúlyozták, s a cél tekintetében a külső ellenséget helyezték előtérbe. A liberális polgári narratívák a nép kezdeményező szerepét emelték ki, s a belső szabadság kivívását is fontos célnak tekintették. Hauptmann játékának részleteit ezen emlékezetpolitikai harc összefüggésében érthetjük meg. A népfelkelés nála a saját hatalommal való konfliktusból születik, egyszerűen lázadás, ami Poroszország franciabarát külpolitikája miatt robban ki: német anyák követelik vissza fiaikat a francia-porosz hadseregtől az oroszországi vereség után. A fiúk a darab szerint a Berezina folyóba vesztek Napóleon menekülése közben.⁵⁵

Az elégedetlenségből lázadás, népfelkelés lesz, melynek élén az 1813-as esemé-

⁵⁰ HAUPTMANN, *Festspiel in deutschen Reimen*, 963. „Árulás! Árulás! Gaztettek! / Gúny és csúfság tárgyává tettek!”

⁵¹ *Uo.*, 968.

⁵² SPRENGEL, *Gerhart Hauptmann, i. m.*, 448.

⁵³ Abban az értelemben, ahogyan Pierre NORA használja a történelem és emlékezet fogalmait: *Emlékezet és történelem között: Válogatott tanulmányok*, szerk., ford. K. HORVÁTH Zsolt, Bp., Napvilág, 2010, 14.

⁵⁴ Bernt ENGELMANN, *Poroszország: A lehetőségek hazája*, ford. KARDOS Péter, Bp., Gondolat, 1986, 192.

⁵⁵ HAUPTMANN, *Festspiel in deutschen Reimen*, 995. – 1807-ben Poroszország békét kötött Franciaországgal (Tilsit), 1812-ben pedig szerződésben engedte meg, hogy Napóleon csapatai átvonuljanak Poroszországon, sőt egy húszezer fős segédcsapatot is Napóleon rendelkezésére bocsátott. A segédcsapat parancsnoka gróf Hans David Ludwig York von Wartenburg (1759–1830) tábornok volt, aki később a parancsok ellenére átállt az orosz oldalra. York neve nem hangzik el ugyan ebben az összefüggésben, de a népfelkelésnek ez a kontextusa Hauptmann darabjában.

nyek szimbolikus alakjai – Karl Reichsfreiherr vom und zum Stein (1757–1831), Gerhard Johann David von Scharnhorst (1755–1813) generális, a fentebb említett Friedrich Ludwig Jahn (1778–1852) és Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) – állnak. Egy görög templomhoz vezetik az ifjakat, ahol a Német Anya (Mutter Deutschland) a haza oltárának ajánlja őket. Eközben a nacionalizmus irodalmi hagyományának ismert opuszai szólalnak meg, egyebek mellett Theodor Körner dalai (*Lützows wilde Jagd*).⁵⁶ Megjegyzendő, hogy a Berezinába veszett katonák holttesteinek képe minden pátoszt nélkülöz. Az anyák így siratták fiaikat: „Daß die Lieblinge unsrer Wiegen / als stinkendes Aas auf den Feldern liegen”.⁵⁷ Ez az értelem nélküli halál képe, a test pusztá rothadása. Amikor azonban a Német Anya a haza oltárának ajánlja fiait, akkor az értelemmel töltött áldozat (*sacrificium*) áll szemben a berezinai holtakkal. Persze a lipcsei csata halottai is osztoznak a Berezina vizébe vesző sorstársakkal, de Lipcsénél a költészet értelmet szövő szirénhangjai elnyomják majd a rothadás szagát, ha szabad egy ilyen szándékoltan szinesztéziás képzavarral élni.⁵⁸

A patetikus zárókép a hazafias dalok kórusával megfelel a konzervatív diskurzus rendjének, ám a zárlat ezen a helyen új fordulatot vesz: Stein báró a Német Anyát Német Athénévé változtatja, ami a harcos anya humanizálását jelenti a weimari klasszika szellemében. Vom Stein szerint a Német Athéné kiterjesztő és befogadó kell legyen, nem kizáró, határvonó: „Sei stets die Erkennende, niemals die Trennende, / [...] / Sei die Liebende, selten die Hassende [...]!”⁵⁹ A folytatás nincs minden ellentmondás nélkül, de alapjában eltér a kor konzervatív diskurzusától. A Német Athéné egy igen hatásos pacifista beszédet mond a háború ellen Schiller *Örömdájájának* szellemében:

Und [...]

erkenn' ich meines Daseins, meiner Waffen Sinn:

Die Tat des Friedens ist es, nicht die Tat des Krieges!

Die Wohltat ist es! Nimmermehr die Missetat!

Was anderes aber ist des Krieges nackter Mord?⁶⁰

Felmerül az emberi közösség Goethénél látott univerzalizmusa is:

⁵⁶ *Uo.*, 1001.

⁵⁷ *Uo.*, 996. „[Mért hagyta Istenem], hogy bölcsőinknek kincse / büzlő tetemükkel a földet hintse.”

⁵⁸ George L. Mosse részletesen elemzi azt, hogy milyen értelemképző elemek vezettek oda, hogy 1792 után tömegével siettek a halálba a fiatal férfiak, míg korábban ezt nem tették. Az egyik fontos elem az új szimbólumrendszer és az irodalom értelemképző ereje volt: *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, New York, Oxford University Press, 1990, 15.

⁵⁹ HAUPTMANN, *Festspiel in deutschen Reimen*, 1000. „Légy a megismerő (befogadó), ne az elválasztó, / Légy a szerető, s csak ritkán a gyűlölő.”

⁶⁰ *Uo.*, 1003. „Felismerem létem, harcom értelmét: / A béke ez, s nem a háború! / A jótett ez! Sohasem a gaztett! / S mi más a háború, mint pusztá gyilkosság?”

Uns trennen Sprachen, trennen Strom und Meere nicht.
 [...]

Was trennt, ist Irrtum, Irrtum, der allein den Haß
 entfesselt, ist Unwissenheit, ist nackte Not
 des Hungers! [...].⁶¹

A beszéd tovább távolodik a konzervatív fősodortól, amikor a belső szabadság kivívására buzdít Athéné: „Macht Deutschland von der Fremdherrschaft frei! / [...] / Und seid selber frei! Seid selber frei!”⁶² Ezzel Hauptmann a polgári liberális történelelfelfogás egyik legfontosabb tézisének ismétli meg.⁶³ A darab azonban ezen is túlmegy. Goethe konzervatívabb és lojális zárójelenetében Gebhard Leberecht von Blücher (1742–1819) generális, a napóleoni idők hőse jelenik meg a színpadon, akit csak „Előre Tábornok”-nak (General Vorwärts) becéztek. Hauptmann-nál is felbukkan az idős katona, de más funkcióban. A Német Athéné pacifista beszéde után úgy tűnik, a darab véget ér, ám Blücher mérgesen beront a színpadra és tiltakozik a béke ellen, háborút akar. A színingazgató-játékmester azonban egyszerűen kikergeti a vén generálist a színpadról. Ez önmagában is hagyománysértő, de német kontextusban ennek további áthallásai vannak: egyfelől Johann Christoph Gottsched (1700–1766) és a színingazgató Friederike Karoline Neuber (1797–1760), a *Paprikajancsi* (Hanswurst) alakját üzte ki így szimbolikusan a német színpadról, ami által Blücher bohócfigurává válik. Másfelől az „Előre!”-jelszó Blücher attribútumából átkódolódik a szociáldemokrácia jelszavává.⁶⁴ Mint tudjuk, a német szociáldemokrácia jelszava ez volt, ahogyan a szociáldemokrata párt újságjának a címe is az máig.

Noha Hauptmann darabja ünneprontó volt, s emiatt levették a műsorról, néhány ponton mégis érintkezik a centenáriumi hangulattal: ilyen érintkezési pont a közösségi eufória, mely a népfelkelést kíséri. Ez megelőlegezi az 1914-es háború kitörésének örömnepét. Goethénél nem találunk ilyet, ott a háború befejezése az ünnep, nem a kitörése. Ugyanakkor persze igaz, hogy Hauptmann darabjában a háború valójában forradalom. Szintén közös mindkét szerző darabjában, hogy a társadalmi (rendi) kor-

⁶¹ Uo., 1004. „Se nyelvek, se folyók, se tengerek nem választanak el, / Csak tévhit, tévhit, tudatlanság, éhség és nyomor, melyek a gyűlöletet szülik.”

⁶² Uo., 1001. „Küzdjétek le az idegen uralmat! / [...] / S legyetek magatok is szabadok, magatok is szabadok!”

⁶³ A liberális történész Friedrich Christoph Förster (1791–1868) – aki Theodor Körner harcostársa volt a Lützow-féle legendás szabadcsapatban – Körner halálának ötvenedik évfordulóján (1863) kivont karddal intézett beszédet a nemzeti Körner-évforduló nagyszámú közönségéhez a költő sírjánál, s a befejezetlen 1813-as szabadságharc folytatására, a belső szabadság kivívására buzdított: „Harci dalod még egyszer előtör majd e harcban, mint egy viharos áradat: »Fölkél a nép, a vihar kitör.«” Friedrich FÖRSTER, *Geschichte der Befreiungskriege: 1813. 1814. 1815.* Aufl. 7, Bd 1, Berlin, G. Hempel, 1864, 858. Förster Körner *Männer und Buben* című verséből idéz. 1942-ben Göbbels a totális háborút meghirdető beszédét szintén ezzel a sorral zárja.

⁶⁴ SPRENGEL, *Die inszenierte Nation*, i. m., 95.

látok feloldódnak a közösségi élményben. Ez is a jövőbe mutat, hiszen II. Vilmos császár 1914. augusztus 1-én tartott beszédében, melyben kihirdette a háborút, szintén az egységről beszélt. Igaz, nem a rendi különbségekről, hanem a pártok elkülönülése ellen szólt.⁶⁵ 1914 'remake'-jellegére utal a kedvelt 1813-as dal újbóli felbukkanása: „Der König rief und alle, alle kamen.”⁶⁶

IV.

Hauptmann darabja mindennek ellenére inkább eltér a korszemlemtől, s kijelenthetjük, hogy mindkét szerző háborúellenes ünnepi játékot írt. Ez Goethe idejében szokatlan hang volt, Hauptmann esetében nem, hiszen ekkor már létezett parlamenti ellenzék, s a szociáldemokrácia 1914 júliusáig háborúellenes állásponton volt, s az SPD csak augusztusban egyezett ki a kormánnyal, s ezt követően szavazták meg 1914. augusztus 4-én a háborús kölcsönöket.⁶⁷ Habár 1913 tavaszán Hauptmann inkább háborúellenes állásponton van, 1914-ben ő is megvédi a német háborús projektet. Amikor 1914 augusztusában a német hadsereg Belgiumban a civil lakosság ellen erőszakot alkalmazott, s több ezer embert – részben túszként tartott civileket – kivégezett,⁶⁸ a felháborodás hulláma söpört végig a szövetséges országokon, s újjáéledtek az antik sztereotípiák a barbár germánokról.⁶⁹ Romain Rolland 1914 szeptemberében nyílt levélben szólította fel Gerhart Hauptmann, hogy ítélje el az atrocitásokat. Levelében a következő kérdést teszi fel: „Goethe utódai vagytok, vagy a hun Attila királyé?”⁷⁰ Hauptmann nem határolódott el, hanem védelmébe vette a német háborús projektet.⁷¹

A német kultúra egészére nézve nem hízelgő, de Hauptmann számára enyhítő körülmény, hogy a kor ismert, ma humanistaként vagy baloldaliként számon tartott alakjai közül sokan szintén pozitív eseményként tekintettek a háborúra annak első éveiben. Így Thomas Mann, egy európai a fehérek között, így Max Weber és Max Scheler, s a festő Max Liebermann is. Az, hogy Hauptmann a háború kritikusából a háború védelmezőjének szerepébe sodródik 1914-ben, az események ellentmondásosságát mutatja. Mindez azonban már egy másik tanulmány témája lenne.

⁶⁵ „In dem jetzt bevorstehenden Kampfe kenne ich in meinem Volk keine Parteien mehr. Es gibt unter uns nur noch Deutsche [...]” „Az elkövetkező harcban nem ismerek pártokat, csak németek vannak közöttünk.” Idézi Herfried MÜNKLER, *Der große Krieg: Die Welt 1914–1918*, Berlin, Rowohlt, 2013, 98.

⁶⁶ Heinrich CLAUREN (= Carl Gottlieb Samuel Heun) verse. „A király szólított, s mindnyájan eljöttek.” *Uo.*, 811.

⁶⁷ *Uo.*, 202.

⁶⁸ *Uo.*, 107.

⁶⁹ Bergson a *(La) Signification de la Guerre* (A háború jelentősége) című akadémiai beszédében a németek ellen vívott háborút a civilizáció és a barbárság harcának minősítette – még az említett belgiumi események előtt. (*Uo.*, 220.) Hauptmann erre nem túl meggyőzően azt válaszolta (aug. 26-án), hogy a német katonák Goethe és Nietzsche könyveit hordozzák a hátizsákjukban. SPRENGEL, *Gerhart Hauptmann, i. m.*, 481.

⁷⁰ Idézi MÜNKLER, *i. m.*, 220.

⁷¹ SPRENGEL, *Gerhart Hauptmann, i. m.*, 482.

KÁLMÁN KOVÁCS

1814-1914. A Critique of the Great Wars in the Shadow of the War Euphoria

Johann Wolfgang von Goethe's and Gerhart Hauptmann's Festive Pieces

Johann Wolfgang von Goethe's festival piece *Des Epimenides Erwachen* [The awakening of Epimenides], 1815, and Gerhart Hauptmann's work entitled *Festspiel in deutschen Reimen* [Commemoration Masque], can be connected to the First World War only indirectly. While the former was created for the ceremony celebrating the end of the Napoleonic Wars, the latter was made for its centenary. Yet, both are in connection with the First World War, since in Europe before 1914, it was the Napoleonic Wars which meant the experience of a great war. Hauptmann's play consciously relates to Goethe's text and it was constitutive of the social discourse prior to the outbreak of the First World War.

KÁLAI SÁNDOR

Populáris irodalom és háborús erőfeszítés

Gustave Le Rouge esete

I.

A kiváló francia olvasástörténész, Jean-Yves Mollier egy tanulmányában¹ azt vizsgálja, hogyan alakult ki egy többé-kevésbé egységes francia nemzeti tudat a 20. század elejére. Mollier egy 1880 és 1900 között lezajló csendes forradalomról beszél, amely mindenekelőtt az olvasás tevékenységének megváltozásában ragadható meg. A médiakultúra (Mollier ezt a fogalmat használja a tömegkultúra helyett) ekkorra szilárdul meg, s ez nemzeti egységet is jelent. Az értelmező azt a folyamatot követi nyomon, amely oda vezet, hogy a médiarendszer sikeres és hatékony működésének következtében az első világháború idejére a különféle (politikai, vallási, társadalmi) különbségeken túllendülő egységes francia tudat néz szembe a német veszéllyel, s hozza létre kollektív reprezentációit. 1870 (tehát a poroszoktól elszenvedett vereség) és 1914 között kontinuitás van, az egységesezés garanciája pedig a nemzeti tudat közvetíthetőségében van.

A sikeresen működő médiarendszer alapvetően három összetevő korrelációjának köszönhető. Egyfelől meghatározók az oktatásban bekövetkező változások: a tankönyvek hatalmas példányszámban jelennek meg; a könyvek megvásárlása kötelező, így ezek a kötetek képezik a családi könyvtárak alapját. Az olvasókönyvek, nyelv- és történelemkönyvek egységes nemzeti-republikánus teret hoznak létre, az akkulturáció alappillérei pedig olyan alapvető értékek lesznek, mint a haza, a haladás, az egyéni erőfeszítés, az érdem. Másodsorban a napisajtó, az olcsó, számonként árusított sajtótermék rendszeres olvasása is oda vezet, hogy a század végére, a 20. század elejére a sajtótermékek az ország periferiáit is lefedik. A közös nyelv, a közös képzeletvilágra, referenciákra való utalás a közösséghez tartozás érzését táplálja és erősíti meg. Harmadik tényezőként pedig a populáris regényeket kell megemlíteni, amelyek különböző hordozókon keresztül jutnak el a nagyközönséghez, például a folytatásos regény (amely azonban 1914-re elveszti jelentőségét), az olcsó, kis formátumú könyv, vagy a *dime novel* mintájára létrehozott, általában 32 oldalas füzetsorozat formájában. A Második Császárság alatt megy végbe a folytatásos regény specializációja, s ez a különféle műfajok (szentimentális, detektív-, kaland-, ifjúsági regény) kialakulásához vezet, a század végére létrejön a populáris regényműfajok hierarchiája, amelynek

¹ Jean-Yves MOLLIER, *Genèse et développement de la culture médiatique du XIX^e au XX^e siècle = De l'écrit à l'écran. Littératures populaires: mutations génériques, mutations médiatiques*, sous la direction de Jacques MIGOZZI, Limoges, PULIM, 2000, 27–38.

csúcán a detektívregény található. A 19. század végétől terjed el az ún. patrióta regény, a kémregény első világháború előtti változata.

Az így kialakuló és megszilárduló rendszer Mollier szerint részben oda vezet, hogy a francia nép sikeresen magáévá teszi a különféle médiumok által, fikcionális vagy informatív formában közvetített, a háborúra felkészítő reprezentációkat. Jean Jaurès 1914 júliusában bekövetkezett halálával az utolsó disszonáns hang, Jaurès napilapja, a *L'Humanité* is elhalkul, mi több, ez az újság is hozzájárul a háborús reprezentációk teremtéséhez-terjesztéséhez. A háború előrehaladtával és hosszadalmassá válásával azonban egyre többen lesznek olyanok – például Romain Rolland –, akik megkérdőjelezik az öldöklés, az ellenségeskedés értelmét, s olyan nehéz években, mint például az 1917-es, ismét kulcsfontosságúvá válik a háborút viselő nemzet lelkesedésének ébren tartása.

1917-ben és 1918-ban Gustave Le Rouge, a francia populáris regény egyik legeredetibb és legtermékenyebb szerzője öt rövid elbeszélést publikált a Rouff kiadó *Patrie* (*Haza*) című sorozatában: *Reims sous les obus* (A lebombázott Reims, 1917, az 1920-as újranyomás tünteti fel Le Rouge-t szerzőként), *L'Espionne de la Marine* (Kémmő a haditengerészetnél, 1917), *Le journal d'un otage* (Egy tús naplója, 1917), *Souvenirs d'un prisonnier* (Egy fogoly visszaemlékezései, 1917, az elbeszélés P. Trubert-t tünteti fel szerzőként), *Le carnet d'un reporter* (Egy riporter feljegyzései, 1918).

A *Patrie*, e 154 kötetből álló sorozat, a háborús erőfeszítés részeként jelent meg, és a maga módján megpróbálta fenntartani a hazafias morált. A szerzők között találunk újságírókat (Léon Groc) és regényírókat (Georges Spitzmuller vagy Georges-Gustave Toudouze) is. A vállalkozásban részt vevők gyakran álnéven publikáltak.² Le Rouge, aki 1867-ben született, már túl idős volt ahhoz, hogy a frontvonalon szolgáljon, így – akárcsak a francia írók döntő többsége – az irodalmi alkotásaival bátorította a harcoló országot.

Ahogy azt a sorozat címe is jelzi, a vállalkozás esetében nem az irodalmi ambíció vagy az elbeszélés megalkotottságának előtérbe helyezéséről volt szó: nem az egyes szövegek számítottak, hanem tiszteletben kellett tartani a sorozat alapelveit. A hitvallás meglehetősen expliciten fogalmazott: „A *Patrie* sorozata minden héten a Nagy Háború egy megrázó, drámai, igaz, a dicső eposzból merítő epizódját meséli el. A *Patrie* valóságműveinek sorozata, szándéka pedig a hősök iránti csodálat és a barbárok iránti megvetés fenntartása.”³ Ha abból az előfeltevésekből indulunk ki, hogy egy sorozat identitása a standardizáció és innováció dialektikáján alapul, akkor feltételeznünk kell, hogy Le Rouge szövegei (akárcsak a sorozat minden egyes darabja) az itt citált program valamilyen variációját nyújtja.

Ezúttal csak Le Rouge szövegeire koncentrálok. Első lépésben a szereplők ábrázolására és a szövegek által közvetített háborús reprezentációkra fordítok figyelmet, máso-

² Catherine RENAUX, *La première guerre mondiale vue par les romanciers populaires: La première collection Patrie*, Le Rocambole, n. 57, 2011, 69–81.

³ Idézi RENAUX, *i. m.*, 70. (A továbbiakban minden idézetet a saját fordításomban közlök – K. S.)

dik lépésben pedig a narráció és az irodalmi kommunikáció különféle szintjeit vizsgálom, különös tekintettel a hordozóra, illetve az írott és képi kódok keveredésének formáira.

II.

Carl Schmitt szerint a Nagy Háború volt a történelem első totális háborúja, mivel – többek között – nehezen lehetett éles határt húzni a háborúban részt vevő katonák és a lakosság többi része között.⁴ Ez azt jelenti, hogy az események ilyen vagy olyan módon mindenkit érintettek. A szereplők ábrázolásán keresztül a sorozat elbeszélései a háború e jellegzetességét ragadják meg. Le Rouge szövegei a változatos szereplőgárda jóvoltából többféle emberi tapasztalatot tesznek hozzáférhetővé, illetve folyamatosan jelzik – s ezáltal meg is erősítik – a harcoló nemzetek közti áthághatatlan határvonalat: vannak egyfelől a németek, másfelől pedig az ellenük harcolók (franciák, oroszok és angolok): azonban mindenki csak egy csoportba tartozhat.

Le Rouge elbeszélései jórészt olyan eseményeket ábrázolnak, amelyek a harcmezőtől távol zajlanak (ez, mint láttuk, saját harctéri tapasztalatainak hiányával magyarázható). Az *Egy riporter feljegyzései* kivételt jelent, mert ebben az esetben a címszereplő a lövészárkokat látogatja meg, s így jobban ki van téve a veszélyeknek. Ez az elbeszélés a katonák mindennapjaival is szembesít. A *Kémmő a haditengerészetnél* című szöveg szintén a harc kegyetlenségét tanúsítja oly módon, hogy ezúttal egy, az angolok és a németek között az angol partoknál zajló tengeri csata epizódját viszi színre. Ugyanakkor *A lebombázott Reims* a bombatámadásnak kitett város lakóit (s közülük is elsősorban a nőket) ábrázolja; az *Egy tús naplója* és az *Egy fogoly visszaemlékezései* pedig olyanok történetét meséli el, akik ki vannak szolgáltatva az ellenség kegyetlenségének.

Az elbeszélések kivétel nélkül szenvedő szereplőket tárnak az olvasó elé: egy idős reims-i asszony, aki kénytelen elhagyni leégett házáat; megölt polgármester, megkínzott asszonyok, egy borzalmasan megcsonkított (levágott lábú, kezű, fülű) kereskedő (*Egy tús...*); gyenge és beteg foglyok (*Egy fogoly...*); egy megölt riporter (*Egy riporter...*). A szereplők szenvedésének ábrázolása időnként eltúlzottnak hat (lásd például a megcsonkított kereskedő példáját), ugyanakkor az elbeszélések logikájának megfelelően a kínzás és a kegyetlenség elszenvedése a végső győzelem köztes, szükségszerű állomása – a győzelem még akkor sem kétséges, ha a háború vége bizonytalan megszeségben van.

A riporter számára az árkok felé vezető út feltárja „a háború fenségét [...] a maga rémisztő és nagyszerű egyszerűségében”⁵. Látja a mosakodó, borotválkozó katonákat, s meglepetésére mindegyikük nyugodtnak tűnik. A harctéri tapasztalat segít megértenie a háború természetét: az ember nehéz, de megkerülhetetlen választásra kényszerül: „Ölni

⁴ Carl SCHMITT, *Totaler Feind, totaler Krieg, totaler Staat (Ennemi total, guerre totale, État total) = Positionen und Begriffe*, Berlin, Duncker und Humblot, 1937, 268–273.

⁵ Gustave LE ROUGE, *Le carnet d'un reporter*, Paris, Rouff, 1918, 16.

vagy meghalni, ez a háború végzetes dilemmája.”⁶ A riporter elbeszélése a háborús helyzetet metaforákkal ragadja meg: „Néhány méterre tőlünk található bezárva, vagy még inkább *eltemetve* az ellenségeink, akik megtanították nekünk ezt a *vakond*-háborút, ezt a képmutató harcot, amely során *termeszkek*, vagy rágó *férgek* módjára jutunk csak előre.”⁷

A *Kémnő a haditengerészetnél* című elbeszélés kivételt képez, mert az elbeszélte események nem Franciaországban, hanem Angliában zajlanak (még akkor is, ha a narrátor nem rejti el francia mivoltát, de erre még visszatérünk). Ahogyan Catherine Renaux, a sorozat egyik kiváló ismerője írja: „fontos rámutatni a sorozat dokumentatív jellegzetességére, mivel lehetővé tette a francia olvasók számára, hogy felfedezzenek más nemzetiségeket is.”⁸ Az oroszokon és főleg a briteken túl több nemzet katonái is megjelennek, az *Egy riporter feljegyzései* egy rövid leírásában ezt olvassuk: „De mindannyian, angolok, ausztrálok, kanadaiak, rövid szoknyás skótok, színes szalagokkal díszített puhakalapot viselő dél-afrikaiak, csodás fehér turbános hinduk – mind fajuk, nemzetük, vagy éppen családjuk megkülönböztető jegyeit viselték. Még egy szakasznyi rézbőrűt is láttunk, akik azt az alsó-normand nyelvjárást beszélték, amelyet a domíniumi francia gyarmatosítók oktattak nekik.”⁹ Az elbeszélések a jól ismert nemzeti sztereotípiákat is reprodukálják. A *Kémnőben*, amely a franciák számára egy francia narrátor által elmesélt angol történet, a következőket olvassuk: „A két emelet szobái a kényelem azon tudományával voltak berendezve, ami Angliában annyira elterjedt, s amelyet mi épp csak mostanság kezdünk utánozni.”¹⁰ Ami ezen tipológiák alapján az angolokat leginkább jellemzi, az egy másik elbeszélésben kerül említésre: „A szövetségeseink a világ legkedvesebb emberei a *flegmatikus külső* ellenére.”¹¹ A szövegek természetesen a németekre vonatkozó sztereotípiáknak sincsenek híján: a *Kémnő*... egy eseménydús történetet mesél el, itt kevés hely jut a kommentárnak. Azonban a szöveg a németek legfontosabb megkülönböztető jegyeként tünteti fel a tettetést:¹² ez a személyiségjegy természetesként jelenik meg. Nem meglepő tehát, hogy az elbeszélés „egy becsületes és egyenes jellemű” tisztet állít szembe a „rossz perverz tudományával”.¹³ A társadalmi tények ilyen naturalizációja összefüggésben áll a háborús reprezentációk egyéb elemeivel is.

A szereplők csoportokba rendezését az határozza meg, hogy mely szövetségi rendszerbe tartoznak. Az ellenség – a populáris irodalomból örökölt, gyakran túl le-

⁶ *Uo.*, 26.

⁷ *Uo.* (Kiemelés tőlem – K. S.)

⁸ RENAUX, *i. m.*, 74.

⁹ LE ROUGE, *Le carner d'un reporter*, 24.

¹⁰ Gustave LE ROUGE, *L'espionne de la marine*, Paris, Rouff, 1917, 2.

¹¹ LE ROUGE, *Le carnet d'un reporter*, 4. (Kiemelés tőlem – K. S.)

¹² LE ROUGE, *L'espionne de la marine*, 6.

¹³ *Uo.*, 18.

egyszerűsítő, manicheista szemléletnek megfelelően¹⁴ – félelmet kelt, természeténél fogva gonosz: „A súlyos, nehézkes, pocakos teuton haja és arca is vörös volt. Kidülldő szemével a vérbő arc egy harapós és vad bulldogra hasonlított.”¹⁵ Miss Gretchen, a *Kémmő a haditengerészetnél* címszereplőjének színre vitele szintén hasonló módon történik: a szereplő ellentmondásos, félelmet keltő külső jegyei egy alapvetőbb ellentmondásra utalnak, a leírás elolvasása után az olvasó tudja, hogy ő a címben jelzett kémmő: „A svéd származású miss kinézete, hangja, az aranykeretes szemüveg mögött csillogó acélkék szemei – mintha minden testi jegye arra lett volna kitalálva, hogy megzavarja e kedves családi idill harmóniáját. Magas, vékony, száraz, sárga hajú, négyzetes orrú, vékony ajkú, hosszú és csontos kezű – Miss Gretchen megjelenésében semmi nőies nem volt.”¹⁶ A németek kegyetlenek, vandalizmusuk nem ismer határokat, s ha akad is véletlenül egy „értelmes” német, mint az *Egy riporter feljegyzéseiben*, az nem eléggé okos ahhoz, hogy megkérdőjelezze a német teóriákat. Az ellenséget sem kíméli a szenvedés: az olvasó néha találkozik sebesült németekkel is. Azonban a helyzetük inkább bajtársaik brutalitását jelzi: A *lebombázott Reims* című elbeszélésben a német sebesültek a városban maradnak, amikor csapattársaik elmenekülnek onnan, s így ki vannak téve a honfitársaik által irányított bombatámadásnak.

A német szereplők között van egy típus, amelyre érdemes külön figyelmet fordítani: a kém. A *Kémmő a haditengerészetnél*, amely címe szerint is autentikus kém-történet, azon túl, hogy a kém szerepében nőt szerepeltet,¹⁷ kimondatja a szereplővel azt a machiavellista elvet, amely a modern kémregény alapvető történetalakító elemeként tesz szert jelentőségre: „Minden eszköz jó arra, hogy elérjük a számunkra kitűzött célt.”¹⁸ Az olvasó egyébként a történet végére érve megérti azt is, hogy az állítólagos svéd nő egy olyan kémhálózat tagja volt, amely a legmodernebb technikai eszközöket, például a rádiót is használta. A *lebombázott Reims* című elbeszélés is említést tesz arról, hogy a németeknek pontos értesüléseik vannak a városról; az *Egy tús naplója* pedig az egyik német szereplő mondatain keresztül arra utal, hogy közülük többen is utazó ügynökként jöttek korábban Franciaországba információt gyűjteni: „Vajon feltételezte-e [a fogadós], hogy a három francia üzletház képviselői közül, akik aznap ott voltak, a limoges-i edénykereskedő valójában wurtembergi, az ásványvíz-kereskedő bajor, a reims-i pezsgőcég képviselője pedig szász volt!”¹⁹

¹⁴ Hasonlóság van a hazafiasság által meghatározott értéktulajdonítás és a populáris regény manicheizmusa között. Lásd Paul BLETON, *La cristallisation de l'ombre: Les origines oubliées du roman d'espionnage sous la III^e République*, Limoges, PULIM, 2011, 128.

¹⁵ Gustave LE ROUGE, *Le journal d'un otage*, Paris, Rouff, 1917, 7. Érdemes megjegyezni, hogy a szereplő a címlap illusztrációján is szerepel: a látványa nem inspirál bizalmat, az olvasó, amikor elérkezik a 7. oldal leírásához, *felismeri* ezt a(z elbeszélés által visszatásítóként megjelenített) figurát.

¹⁶ LE ROUGE, *L'espionne de la marine*, 4. A szereplő a borítóképen is megjelenik.

¹⁷ Lásd Paul BLETON nőkről szóló elemzését, *i. m.*, 162–170. Az *Egy riporter feljegyzései* egy jelenetében egy vöröskeresztes autóban két kémmőt azonosítanak.

¹⁸ LE ROUGE, *L'espionne de la marine*, 17.

¹⁹ LE ROUGE, *Le journal d'un otage*, 19.

A szereplők felosztása, a sztereotípiák és a történetek elbeszélését meghatározó sémák a háborús reprezentáció-rendszerek elemei. Ezen elemek, mint láttuk, meglehetősen sematikusak, a hazafias morálon alapulnak (jó francia, jó angol, rossz német), de a szűkös keretek ellenére is megfigyelhető az elemek variálására tett elbeszélői erőfeszítés. Érdeemes arra is rámutatni – ahogyan azt Paul Bleton is megteszi a francia kémregény születéséről írott munkájában –, hogy a polarizáció eredetpontját a poroszoktól elszenvedett vereség utáni revans-hangulat jelenti.

Az egyik alapvető történetsszerző séma szerint a franciák jelképezik a civilizált világot, amelyet meg kell védeni a barbároktól. *A lebombázott Reims* a háború ezen interpretációján alapul: a németek brutálisak, kegyetlenek, nem csupán a civil lakosságot mészárolják le, hanem saját bajtársaikat is. Ám ezek a tények valami mélyebbre is utalnak: a város katedrálisa „Reims városának lelke, Franciaország múltja, a kereszténység ragyogása”.²⁰ Eddig minden invázió tiszteletben tartotta az építményt. Most azonban „szisztematikusan felégetik, megcsonkítják, meggyilkolják”²¹ a katedrális. Barbárok támadják meg a civilizált világot: „Azt gondolták talán, hogy ha terrorizálják, akkor legyőzik Franciaországot; azonban nem értek el mást, mint hogy megszegyenültek a civilizált világ szemében.”²² Ez az interpretáció kizárni látszik a barbárok győzelmének lehetőségét, és a társadalmi mobilizáció potenciálját hordozza: „De bármennyire is meg legyen csonkítva, fenséges alakját továbbra is kiterjeszti a város fölé. A bazilika nem kapitulál a hóhérai előtt.”²³ Az *Egy tús naplója* is ezt a sémát alkalmazza, de a kommentár jóval kevésbé direkt. A barbárság itt az ellenséges erőnek kitett túsok tapasztalata lesz: kalandjuk a halál, az erőszak, a vér, a sár jele alá íródik. A barbárok mindenféle atrocitást elkövetnek, részegek, orgiákat tartanak, mi több „egy szép kandallódíszlet helyén a vandálok saját széketüket hagy[j]ák”²⁴

A reprezentációk elemeinek felfejtése nem választható el az elbeszélés, illetve a hordozó és a sorozatszerűség jegyeinek elemzésétől. 24 vagy 32 oldal nem feltétlenül teszi lehetővé komplex elbeszélés létrehozását, s – ahogyan azt korábban említettem – a szerzőknek tiszteletben kellett tartaniuk a sorozat alapelvei által megfogalmazott, a barbárok bűneiről tanúskodó igaz és drámai epizód megírásának kényszerét is.

Le Rouge elbeszélései 32 oldalas füzetekben jelentek meg, s átlagosan öt vagy hat fejezetből állnak (az *Egy fogoly visszaemlékezései* esetében nyolc fejezetről van szó). A sorozat programjának megfelelően szinte minden esetben a tanúságtéves diskurzusa szervezi az elbeszélést. Ezt jelzik a paratextusok (szerzői név, cím) is: Reims bombázását egy reims-i meséli el; a fogoly az emlékeit mondja el, a riporter a jegyzeteit, a tús pedig a naplóját adja közre. A *Kémnő...* regényessége kivételt képez, a kémregény

²⁰ Gustave LE ROUGE, *Reims sous les obus par un Rémois*, Paris, Rouff, 1917, 11.

²¹ *Uo.*, 13.

²² *Uo.*, 24.

²³ *Uo.*, 25.

²⁴ *Uo.*, 14.

kódjaival operál, s jelzi Le Rouge egyébként is erős vonzódását a műfaj iránt.²⁵ Az elbeszélés előtt található jegyzet állítása szerint ez is autentikus elbeszélés, amely egy kémhálózat leleplezésének történetét meséli el. Az események egy éjszaka alatt zajlanak le (1916 májusában), a második részben, a kémnő leleplezése után, az elbeszélés két párhuzamos történetet vág össze: a még életben lévő kémnő értesíteni akarja a sajátjait, míg az angolok csapdát állítanak a németeknek. Azzal együtt, hogy Le Rouge történetei igazságérvénnyel lépnek fel, a *Kémnő...* példája is azt mutatja, hogy referenciális bizonytalanság jellemzi a szövegeket: a fiktív és a faktuális közti határvonal nem egyértelmű.

A reims-i körülbelül három hónap eseményeit meséli el (1914. július 30. – 1914. november), és hogy minél autentikusabb legyen, narrációjában történeti tényekre is hivatkozik.²⁶ A másik három szövegben (ahogyan azt láttuk, a címeik is hasonlóak) egyes szám első személyű az elbeszélés. A tús semmit sem mond önmagáról, csak – ahogyan azt a végén megfogalmazza – a négy, fogságban töltött nap (1916. szeptember 2. és 6. között) történetét szándékozott rögzíteni. Az *Egy riporter...* által közvetített események közelebb vannak a megjelenés dátumához, s önéletírásként is olvashatjuk, hiszen az elbeszélés arról is számot ad, hogyan lett Le Rouge haditudósító: azt a feladatot kapta, hogy kövesse a brit csapatok mozgását. Ez a szöveg egy hónap történéseit mondja el, végpontját a *Petit Parisien* kiküldött tudósítója halálának szentelt epizód jelenti. Az *Egy fogoly...* pedig több, mint két év történéseit összegzi (1914. augusztus 25. – 1916. október 8.). A narrátor, aki egyes szám első személyben nyilatkozik meg, egy divatáru-üzlet könyvelője, és barátságot köt két sorstársával, „a caen-i síkság egy derék parasztemberével, Robert Mulois-val” és „Richard-ral, a Saint-Antoine negyed egy műbútorasztalosával”.²⁷ A barátok három magatartásmintát reprezentálnak; a munkásember provokatív attitűdje különös jelentőségre tesz szert a későbbiekben.

Az elbeszélések a háború kellős közepén jelentek meg, a harcok végkimenetele ekkor még bizonytalan volt. Egyes esetekben teljes, lezárt történetről van szó, más esetekben nyitott a végkifejlet. Az elbeszélők jórészt tanú-szereplők, akik az olvasóval megéltnek tűnő tapasztalatokat osztanak meg. Vannak szövegek, amelyek a szabaddal pillanatával érnek véget: ilyen a tús vagy a fogoly története; mások az instabilitásról tanúskodnak: a reims-iek kénytelenek elhagyni városukat és Párizsba menekülni, tehát még ha túl is élték a bombázásokat, sorsuk bizonytalan marad; a riporter jegyzetei pedig a sorstárs halálával érnek véget, és semmit nem tudunk meg a riporter további kalandjairól. Minden elbeszélés ilyen vagy olyan módon az előre nem láthatóval, a bizonytalannal mint a háború alapvető tapasztalatával szembesít – s ez némi-leg ellentétben áll a sorozat szabályrendszerében megjelenő optimista hangoltsággal.

²⁵ BLETON, *i. m.*, 101.

²⁶ A szövegbe épített epizódok történeti hitelességére a lapalji jegyzetek hívják fel a figyelmet.

²⁷ P. TRUBERT, *Souvenirs d'un prisonnier*, Paris, Rouff, 1917, 1.

A szerzői és kiadói paratextusok tesznek egy szöveget könyvvé (vagy, jelen esetben, füzetvé): a sorozat egyes kötetei péntekenként jelentek meg, 24 vagy 32 oldalon, 19×14 cm-es formátumban, a borítón színes, belül pedig fekete-fehér illusztrációkkal, rossz minőségű papíron, 20–25 centimes-ért.²⁸ Az egyes elbeszélések sokkal kevésbé számítanak, mint a sorozat, amelynek részei: a cím, csakúgy, mint az ár, ki van emelve, azonban a szerző neve alig látható. A cím elemei (esetünkben: fogoly, kém, tengerész, bomba, túszt) ugyanazon szemantikai mezőbe tartoznak, s a sorozat alapelvét (a háborúról szóló igaz tanúvallomás) hangsúlyozzák a borító illusztrációi is, amelyek – Catherine Renaux elemzése szerint – öt nagy témakörbe illeszkednek: hősök, katonák, csaták, modern háború, lerombolt vagy megszabadított városok.²⁹

Az alábbiakban a „belső” és „külső” képekre³⁰ fordítjuk a figyelmünket, azokra, amelyek „becsomagolják” a szöveget, illetve annak olvasását kísérik. Az írott szöveg tehát látványként jelenik meg, „az irodalmi rendszer populáris közvetítő csatornába kerülése az (elsősorban narratív, s ezen belül enciklopédikus és regényes) szöveg illusztrációját vonja maga után, ennek következménye pedig a feldarabolás, a gyorsulás és az allegorizáció eljárásai által bekövetkező textuális újrastrukturálódás.”³¹

Charles Grivel szerint „a borító »stílusa« a sorozatra irányuló figyelmet rögzíti, és fidelizálja a közönséget”.³² Le Rouge elbeszéléseinek borítóit Gil Baer (*Egy fogoly...*, *Kémmő...*), Lortac (*Egy túszt...*) és E. Bouard (*Egy riporter...*, *A lebombázott Reims*) illusztrálták. Továbbra is Charles Grivelt idézve a borító illusztrációja nyitó funkcióval bír: „egyszerre van projektív (mivel »bevezet«) és retenzív (mivel »orientál«) dimenziója.”³³ E „könyvön kívüli” oldal integrálódik a könyvbe, és arról szól, a maga módján, hogy mit fog mondani a szöveg. A nyitó funkció az öt esetben különbözőképpen realizálódik.

Lortac illusztrációja az elbeszélés egy jelenetét előlegezi: a kép közepén, az előtérben, egy büszke tartású, idősebb úr látható (az olvasás folyamata során az olvasó azonosítani tudja, ő a polgármester, a kivégzése előtti pillanatokban); balján más, rémült franciák; jobbán németek, rettegést keltő tisztek. A borítóillusztráció a fenyegetettségre, a félelemre helyezi a hangsúlyt: a pisztolylövés bármelyik pillanatban eldördülhet. A kép nem csupán egy jelenetre utal, hanem arra a veszélyre is, amely bármikor lecsaphat a túsztokra.

Az *Egy fogoly visszaemlékezései* Gil Baer által készített illusztrációja mindenekelőtt a szögesdrótra irányítja a figyelmet, amely elválasztja a foglyokat a többiektől. A kép

²⁸ RENAUX, *i. m.*, 69.

²⁹ *Uo.*, 72.

³⁰ Charles GRIVEL, *Le terrain des images*, Belphégor, 2001/1. http://etc.dal.ca/belphegor/vol1_no1/articles/01_01_Grivel_Images_fr.html (Letöltés ideje: 2015. szeptember 24.)

³¹ *Uo.*

³² Charles GRIVEL, *De la couverture illustrée du roman populaire = Production(s) du populaires*, Actes réunis par Jacques MIGOZZI et Philippe LE GUERN, Limoges, PULIM, 2004, 285.

³³ *Uo.*, 284.

ezúttal is egy jelenetre utal: a szögesdróton kívül a német tanító és a diákok láthatók, akik befelé néznek. A három gyermeket az olvasó háttal állva látja, így ők saját nézői helyzetét is jelzik. A tekintetük tárgya pedig egy fogoly, aki a többiekhez képest előrébb található. Ő a már említett műbútor-asztalos, Richard, a párizsi munkás típusa: gúnyos attitűdje megfordítja a helyzetet, a kép a fogoly magasabb pozícióját hangsúlyozza. De amire itt történik utalás (a fogoly magasabbrendűsége), az nem igazolódik vissza teljesen az elbeszélésben, mert a munkás meghal a fogság alatt. Ugyanez az illusztrátor készítette a *Kémmő...* címlapját is. Ez alkalommal is egy jelenetről, a kémmő azonosításának pillanatáról van szó: érdemes aláhúzni, hogy a borító a szövegbe való belépés pillanatában annak egyik leginkább érdekfeszítő momentumát mutatja meg. Mintha kettős mozgásról lenne szó: a felfedezés a legfontosabb pillanat, így ezt szükséges jelezni és megerősíteni, de mivel az illusztráció mint előrejelzés (részben) leleplezi a kémmőt, olybá tűnik, mintha a leleplezés mégsem lenne fontos.

A Bouard által készített két illusztrációnak nincs pontos megfelelője a szövegekben, pontosabban nincs olyan konkrét jelenet, amelyet illusztrálnának. Így ezek nem informatív képek, de megelőlegeznek és igazolnak egy adott hangulatot (a veszélyt – *A lebombázott Reims* esetében az illusztráció egy gyermekeivel menekülő anyát mutat, akinek tekintete az olvasóra szegeződik, s így az megszólítva érzi magát), vagy pedig a riporter pozícióját (aki a kép előterében, az olvasóhoz közel található, feladata teljesítése közben, jegyzeteket készíteni látjuk).

Érdeemes egy pillantást vetni a fekete-fehér belső illusztrációkra is. Minden egyes elbeszélésben 5–6 ilyen található (az *Egy tús naplója* kivételt képez a maga két rajzával), s legalább egy illusztráció egy teljes oldalt foglal el. Ezek a képek is szoros kapcsolatban állnak a szöveggel: a képalírás mindig a szöveg egy adott helyére utal (a megfelelő oldalszámmal). Lehet szó előre- vagy visszautalásról. A képek hozzájárulnak a szöveg feldarabolódásához (ami már maga is rövid fejezetekre van vágva), felfüggesztik a lineáris olvasás folyamatát, arra kényszerítve az olvasót, hogy összekapcsolja a képet és a szöveget: az oldalszámot követve előre vagy hátra fog lapozni. A kép ebben az esetben is lehetővé teszi az azonosítást: még akkor is, ha a kép meglepetést kelt, megerősíti az olvasót abban, amit olvasni vélt, vagy amit olvasni fog.

Az öt elbeszélés mindegyike sajátos módját adja belső kép és szöveg összjátékának. Az *Egy fogoly visszaemlékezései* és az *Egy riporter feljegyzései* belső illusztrációinak jó része (ezekben van a legtöbb, öt kép) előre jelzi, amit az olvasó olvasni fog. Az első esetében a foglyokra mért kegyetlenségre helyeződik a hangsúly: a képeken megkötözött, megvert embereket látunk. A másik szöveg illusztrációin a legtöbb esetben valamit/valakit néző szereplőket látunk. Ily módon a képek a riporter tevékenységére is utalnak: ez utóbbi vagy meg is jelenik a képen, vagy pedig azt látjuk, amit ő maga láthat, például a már említett tudósító halálának pillanatát. *A lebombázott Reims* négy illusztrációja a visszautalás módján működik, megerősítve az olvasót abban, amit olvasott. Mivel a *Kémmő...* eseménydús történetet mond el viszonylag kevés szereplővel, az illusztrációk (ide értve a borítón található is) ugyanazokat a szerep-

lőket mutatják (mindenekelőtt az angol kapitányt és a német kémnőt) a cselekmény különböző pontjain. A felismerés itt tehát kettős: az olvasó felismeri, amit olvasott és amit korábban már látott. Az *Egy tús naplóját* viszont a kevés illusztráció jellemzi – a korábbiakhoz képest itt csak két belső kép található, ezek azonban egy teljes oldalt foglalnak el, és a második – amely a francia túsokat ábrázolja a kivégzés pillanatában – a borítókép témáját folytatja.

Ahogy azt itt mi magunk is tettük, minden elbeszélést külön érdemes elemezni. Az elemzések pedig rámutatnak arra, hogy a képek megerősítik a sorozat hitvallását, amennyiben az esetek jó részében világos határvonalat rajzolnak fel a civilizáltak és a barbárok között.

III.

Az Egy riporter feljegyzései című elbeszélésben az alábbiakat olvashatjuk:

– Hogy mi történt velem az elmúlt három évben, válaszoltam, nem sok minden!... A regény rosszul megy, a luxuskiadványok egyáltalán nem! Megjelent néhány cikkem itt, ott... Röviden szólva, vegetálok... De nem panaszkodom, tettem hozzá rögtön, amikor láttam, hogy beszélgetőtársam mosolyogni kezd. – Jó franciához illően nem panaszkodik, mivel nem találja különösnek, hogy nélkülözzön, amíg meg nem születik a végső győzelem. De mivel már túl van azon a koron, hogy fegyvert fogjon, hasznossá tehetné magát a tolla vagy a hangja által.³⁴

Ezek a mondatok, amelyek az író helyzetére is utalnak, más szempontból is elemzésre méltóak: jelzik a sorozat olvasói számára, a sorozat programjának megfelelően, hogy a győzelem biztos, még akkor is, ha adott pillanatban távolinak tűnik, másfelől pedig néhány szóban felvázolják a korabeli irodalmi mező helyzetét is.

Le Rouge ezen elbeszélései nem tartoznak karrierjének legjobbjai közé. Elemzésük azonban megvilágíthatja egy kollektív vállalkozás működés módját: közös háborús erőfeszítésről van szó, de gazdasági vállalkozásról is, amely minél szélesebb olvasóközönséget akar meghódítani és fidelizálni. Az elemzés rámutathat arra is, hogyan működik egy sorozat, hol van a szerző helye ebben a rendszerben, továbbá arra is, hogy bár első látásra az elbeszélések szingularitása háttérbe szorul az egész vállalkozáshoz képest, de az egyediség, bármilyen minimális legyen is (egy napló, egy visszaemlékezés, egy feljegyzés), elemzésre méltó: ugyanis a maga módján mindegyik elbeszélés a háborúban-lét egyedi emberi tapasztalatát próbálja megragadni.

³⁴ LE ROUGE, *Le carnet d'un reporter*, 1–2.

SÁNDOR KÁLAI

Popular Literature and War-time Effort
(The Case of Gustave Le Rouge)

Analysing representations of war, we tend to consult “canonized” texts, forgetting that authors of popular literature can also add important aspects to the topic. This essay explores this slice of literature through one particular case. In 1917 and 1918, Gustave Le Rouge, one of the most original and productive authors of French popular literature, published five short stories in a series called *Patrie* (Homeland) by Rouff publisher. In the first part of the essay, I discuss the portrayal of the characters and the representations of war in the texts, while the second part focuses on the various levels of narration and literary communication, especially on the vehicle and the forms of blended written and visual codes.

TAKÁCS MIKLÓS

A harctéri idegsokkos katona és az úriasszony különös találkozása

Gender és trauma viszonya Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* című regényében*

A társadalmi nemek poétikája és a trauma kultúratudományos vizsgálata számtalan ponton összekapcsolható, akár strukturális, akár történeti szempontokat veszünk figyelembe. Ezt láthatjuk már a traumakutatásoknak erős lökést adó kanonizációnál is, amikor az Amerikai Pszichiátriai Társaság felvette diagnosztikai kézikönyvébe a Poszttraumás Stressz zavart (a PTSD-t) 1980-ban. Judith Lewis Herman *Trauma és gyógyulás* című, nagy hatású munkája szerint ugyanis ez nemcsak a vietnami háború körüli vitáknak, hanem az 1970-es évek feminista mozgalmának is köszönhető, addig ugyanis senki nem ismerte el, hogy a civil életben élő nők között több a poszttraumás zavarban szenvedő, mint a háborúk harctereit megjáró férfiak között.¹ A szerző bevallottan feminista indíttatású művének (a PTSD univerzális jellege miatt) sikerül egy olyan fogalomkészletet létrehoznia, amely egyaránt alkalmas a nők és a férfiak hagyományos szféráinak leírására (ő elsősorban a családi élet, illetve a háború és a politikai élet szféráira gondol).²

A pszichiátriai eseteírások nyilvánvaló azonosságai mellett éppen Virginia Woolf lesz az, akire hivatkozva azonosítani tudja a két szféra traumáit, akinek az esszéi és regényei alapján kijelentheti, hogy a „nők hisztériája és a férfiak harctéri neurózisa egy és ugyanaz”.³ Mint látni fogjuk, azért is kell Hermannak Woolfra hivatkoznia, mert hiába töri meg az első világháború a traumakutatások „epizodikus amnéziáját”,⁴ hiába lesz a háború logikus következménye, hogy a „hisztérikus” férfiakat a „hisztérikus” nőkhöz kezdik hasonlítani,⁵ a tudomány és a nyilvánosság elfordul a két világháború között ennek a kérdéskörnek a vizsgálatától és exponálásától. Woolf és regénye, a *Mrs. Dalloway* (1925) tehát szembemegy az újabb amnéziás korszak, a háborús emlékeket elfojtó időszak főbb törekvéseivel, ezért csak jóval később értékelték éleslátását.

* A tanulmány létrejöttét a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének *A nemzeti és vallási emlékezet helyei a kora újkori és újkori Magyarországon* című OTKA-pályázata (K112335) támogatta.

¹ Judith Lewis HERMAN, *Trauma és gyógyulás: Az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig*, ford. KUSZING Gábor, KULCSÁR Zsuzsanna, Bp., Háttér – NANE Egyesület, 2011², 43–44.

² *Uo.*, 16.

³ *Uo.*, 49.

⁴ *Uo.*, 22.

⁵ Elaine SHOWALTER, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980*, New York, Penguin Books, 1987², 175.

Pedig, mint utaltam rá, az első világháborúból hazatérő katonák láttán bárki hasonló következtetéseket vonhatott volna le a társadalmi nemi szerepek és a lelki sérülések közötti összefüggésekről. De nem tették, ezért a következőkben, a korszak mentálitástörténeti vázlatánál nemcsak a változásokra, hanem a változások letagadásának, elfojtásának az okaira is rá kell kérdeznünk.

Gépek és férfiak: a technológia traumatizáló hatása

George L. Mosse kivételével, aki szerint az első világháború inkább elmélyítette a férfiaság sztereotípiájának néhány jellemzőjét,⁶ a kutatók többsége azon a véleményen van, hogy az egyértelműen megkérdőjelezte a férfiaság addigi ideáljait. Nincs ez másként a frissebb, ezzel a témával foglalkozó magyar szakirodalomban sem: Balogh Eszter Edit is ezt állítja tanulmánya konklúziójában,⁷ valamint Balogh László Levente is, aki viszont hozzáteszi, hogy ennek a kimondása mindvégig tabu volt.⁸ Ez viszont szinkronba hozható az egyik férfias szerepelvárással: Karen L. Levenback megfogalmazásában a férfiaság az érzelmek látható halálát követeli meg, azaz a megtagadásukat a harcban és az elfojtásukat a háború utáni világban.⁹ Elaine Showalter olvasatában egyenesen a félelem tartós elfojtása vezetett a háborús neurózishoz, a férfiakat az uralkodó diskurzus ugyanúgy elhallgattatta, mint a nőket és ezzel arra kényszerítették őket, hogy a konfliktusaikat ők is csak a testükön keresztül fejezzék ki.¹⁰

Mindez természetesen összefügg az első világháború addig ismeretlen méretű és minőségű pusztításával, mely nem hasonlított az addigi háborúkra. Ráadásul Európa nagy részén több mint negyven éve nem volt semmilyen háborús konfliktus, nagyjából két férfigeneráció is úgy nőtt fel, hogy híján volt az ilyen tapasztalatoknak. Emellett a modern szubjektum sérülékenyebb, sokkal inkább ki van téve a traumának, mint a korábbi korszakok átlagembere: gyakori az olyan vélemény, hogy a trauma fogalma csakis a modernség keretei között születhetett meg, egyszerűen azért, mert a modern élet „sokkjából” egyre több van.¹¹ Az első világháború sok mindenben volt az első: ez volt az első gépesített háború, az első állóháború, az első vegyi háború és az első légi háború is – a háború eme új, technikai jellege és az, hogy a lövészárók katonái menekülési reflexeikben akadályoztatva voltak, szinte azonnal teljes kilátás-

⁶ GEORGE L. MOSSE, *Férfiaságnak tüköre: A modern férfieszmény kialakulása*, ford. SZÉKELY András, Bp., Balassi, 2001, 120.

⁷ BALOGH Eszter Edit, *A férfitest feloldódása az első világháború sarában*, Szkhonion, 2013/2, 117.

⁸ BALOGH László Levente, *Az erőszak laboratóriuma: Az első világháború erőszak-tapasztalatáról = Az erőszak reprezentációi*, szerk. PABIS Eszter, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015, 61.

⁹ KAREN L. LEVENBACK, *Virginia Woolf and the Great War*, Syracuse – New York, Syracuse University Press, 1999, 62.

¹⁰ SHOWALTER, *i. m.*, 171.

¹¹ Vö. ROGER LUCKHURST, *The Trauma Question*, London – New York, Routledge, 2008, 19.

talansággal verte meg őket.¹² Azt hozzá kell tennünk, hogy ez csak a nyugati front állóháborújára volt igaz, a keleti front mozgóháborújára nem, s már csak ezért sem lehet egységes háborús tapasztalatról beszélni az első világháború kapcsán sem.¹³ Tehát a fejlettebb, iparosodottabb nyugati államok háborúja hozta meg azt az új traumatikus tapasztalatot, amely szerint az ember a technikának alárendeltje lett és többé azt uralni nem tudja.¹⁴

Utólagosan természetesen könnyű összekötni a trauma jelenségét és a technológia fejlődését, de öntudatlanul megtették ezt már azok az orvosok is (jóval az első világháború előtt, az 1860-as években), akik a vasúti balesetek olyan túlélőit vizsgálták, akik fizikai sérülést nem mutattak, de annál több pszichés zavartól szenvedtek. Mivel ezt is a testre vezették vissza, a gerinc láthatatlan sérülésére, elnevezték *railway spine*-nek a betegséget. Roger Luckhurst értelmezésében ez nem egyéb, mint a test és a gép egyesülésének helye, ahol erőszakosan ütközik össze a modern technológia és az emberi tényező: a vasúti balesetknél találkozott először a nyilvánosság az iparosodás negatív következményeivel, amelyek eddig nagyjából el voltak rejtve a gyárakban.¹⁵ Meglátása szerint magát a közlekedési balesetet is tekinthetjük a modernitás termékének, sőt, egy szélesebb horizontból nézve, a trauma az ipari társadalomból nő ki.¹⁶

Érdeemes ebből a távlatból újraolvasni a *Mrs. Dalloway* első fejezetének végén, illetve közvetlenül a második részben folytatódó apró, látszólag jelentéktelen epizódot, amikor is egy autó kipufogójának durranását mindenki hallja. Mrs. Dalloway ekkor a virágüzletben tartózkodik, Miss Pymmel, az üzlet eladójával: „A heves csattanás [*the violent explosion*], melyre Mrs. Dalloway összerándult, Miss Pym pedig előbb az ablakhoz lépett, majd bocsánatkérően vissza, a heves csattanás egy autó műve volt.”¹⁷ Erre mindenki felfigyel, és az elfüggönyözött autó sejtetően magas rangú utasáról megindul a találgatás: talán a miniszterelnök, a walesi herceg, esetleg maga a királynő utazik benne. (20.) Ekkor tűnik fel először a traumatizált katona, Septimus Warren Smith alakja is, aki az autó függönyének famintájában valami különösét, ám mások által nem látható jelenséget vett észre: „... s ahogy itt, a szemé láttára összpontosult minden, de minden egyetlen középpontra, mintha valami szörnyűség [*horror*] készülne előbukkanni a dolgok felszíne alól, lángokban törve ki mindjárt, borzadályt érzett.” (21.) Az autó utasa által képviselt politikai hatalom evilági transzcendenciájára több

¹² Wolfgang U. ECKART, „Eiskalt mit Würgen und Schlucken“: Körperliches und seelisches Trauma in der deutschen Kriegsliteratur, 1914–1939 (Eine Übersicht), Trauma und Gewalt, 2007, August, 187.

¹³ BALOGH László, i. m., 52.

¹⁴ Uo., 54.

¹⁵ LUCKHURST, i. m., 24.

¹⁶ Uo., 25.

¹⁷ Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Európa, 2004, 19. A regényből vett idézetek ebből a kiadásból származnak, melyeket minden esetben összevettem az eredeti angol szöveggel és szükség esetén módosítottam azt. Az általam használt angol eredeti kiadása: Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway*, Ware (Hertfordshire), Wordsworth Editions, 2003.

elemző is felfigyelt, de a fentiek és Septimus reakciójának ismeretében arra is gondolhatunk, hogy ez a transzcendenciának kijáró figyelem és tisztelet igazából nem is a hatalomnak, hanem az autóban megtestesülő technológiának szól. A vele való találkozás pedig traumatikus is lehet: ez történhetett a harctéren Septimus-szal, ezért nem véletlenül számít annak megismétlődésére, amit a *horror* szó jól magába sűrít.

A transzcendencia jelenléte még az autó eltűnése után is ott marad a tömegben („Mert az autó nyomán támadt izgalom, lecsitulóban, lemerülőben, valami nagyon mély dolgot érintett” – 25.), és útjának befejeztével azonnal átadja a feladatát egy még nyilvánvalóbban a transzcendenst helyettesítő *vehiculum*nak, egy repülőgépnak: „Az autó megérkezett. Mrs. Coates hirtelen felpillantott az égre. Repülőgép berregett fenyegetően a tömegben ácsorgók fülébe.” (27.) A repülőgép betűket ír a levegőbe, de elolvasni senki sem tudja biztosan, több megoldás is lehetséges. (27–29.) Ez a jelenet már egyértelműen biblikus allúzió, leginkább Dániel könyvének azon híres történetével állítható párhuzamba, ahol Dánielnek kell megfejtene az emberi kéz által a királyi palota falára írt isteni üzenetet (Dán 5,5-29). Caroline Webb szerint azzal, hogy az égre rajzolt betűkből nem áll össze egy egyértelmű szó, Woolf kérdésessé teszi az értelmezések lezárhatóságára irányuló olvasói vágyunkat.¹⁸ Ezt nem vitatva, talán arról is szó lehet itt, hogy a transzcendencia *mesterséges* helyettesítője nem adhat át igazi (transzcendens) üzenetet, Septimus patológikus értelemkeresése pedig éppen abban fogható meg, hogy nem képes már különbséget tenni transzcendencia és a gépek immanenciája között: „Ohó, gondolta Septimus, felpillantva, hát ily módon jeleznek nekem. Persze, nem a szokványos értelemben vett szavakkal...” (29.)

Erre a kényszeres jelölésre felfigyel a pszichiáter Sir William Bradshaw is, akit Septimus felesége, az olasz Lucrezia noszogatására és orvosuk, Dr. Holmes javaslatára keresnek fel: „A páciens kérdő hangsúllyal ismételte a »háború« szót. Vagyis szimbolikus jelentést tulajdonít az egyes szavaknak. Komoly tünet.” (129.) Bradshaw annak ellenére, hogy azonnal jól diagnosztizálja a beteget („...már az első percben – alighogy a férfit megpillantotta – tudta, egészen biztosan tudta, hogy igen komoly az eset. Teljes összeroppanás – teljes fizikai és ideg-összeroppanás” – 128.), kudarcot vall, mert nem sokkal a látogatásuk után Septimus öngyilkosságot követ el. A regény narrátora szinte minden alkalommal ironikus távlatból láttatja a két orvost. A szöveg egyik legnagyobb kérdése az, hogy mi hiányzik Holmesból és Bradshaw-ból, illetve a háború utáni brit társadalomból, hogy képtelenek a traumát gyógyítani, annak ellenére, hogy néven nevezik, a kornak megfelelően a *shell shock* fogalmát ráakasztva. Ezt a kifejezést használja Bradshaw is, amikor beszámol az öngyilkosságról Dalloway-éknek az estélyen: „Sir William, hangját halkabbra fogva, megemlített egy esetet, amely nagyszerűen bizonyítja, amit a gránátsokk [*shell shock*] késleltetett hatásáról az imént éppen mondt.” (248.)

¹⁸ Caroline WEBB, *Life After Death: The Allegorical Progress of Mrs. Dalloway*, *Modern Fiction Studies*, 1994/2, 284.

A *shell shock* fogalma (amit a „gránátsokk-ként”, „harctéri idegsokk-ként”, esetleg „harctéri neurózisként” lehetne magyarra fordítani) egyébként már a kortársak szemében rosszul kiválasztott megnevezés volt,¹⁹ de hangzatos alliterációja miatt a szak- és a köznyelvbe egyaránt beágyazódott. Sőt, az első világháború kulturális emlékezete szétszálazhatatlanul összefonódott a *shell shock* pszichiátriai kezeléseivel,²⁰ feltehetőleg azért, mert egy dinamikusan változó kapcsolódási rendszert hozott létre a pszichológia, a neurológia, a katonai bürokrácia, a technológia, a háborúzó országok politikai érdekei és a nyilvánosság között.²¹ És természetesen az okok között ott van a megbetegedések nagy száma is, akár a német, akár az angol becsléseket nézzük: mindkettő egyaránt legalább kétszázezerre teszi azoknak a német, illetve angol katonáknak a számát, akiknél háborús neurózist állapítottak meg.²² A tömegesen jelentkező pszichés zavarok hatással voltak a pszichoanalízisre is, illetve annak társadalmi megbecsültségére: míg 1914 előtt Freud és a pszichoterápia rivális iskolái eléggé marginálisak voltak, addig az I. világháború alatti kezeléseknél köszönhetően eléggé paradigmaadókká váltak.²³ Még Freud is beszállt a diskurzus alakításába 1920-ban a *Túl az öröm-elven* című könyvével, pedig ő 1893 után látványosan megtagadta a traumaelméleteket ma is meghatározó meglátásait.²⁴ De aztán az „epizodikus amnézia” újra eléri a szakmát. Jellemző momentum, hogy Abram Kardiner 1941-es könyvét (*A háború traumatikus neurózisai*), mely egészen új módon értelmezte a traumát, azt ugyanis az én és a környezete konfliktusaként írta le, nem idézte senki a második világháborús traumákról szóló vitákban, hatása majd csak a vietnami háborút megelőző generációra lesz.²⁵

Közös alakzatok: a modernista irodalom és a trauma retorikája

A szakma és a nyilvánosság tehát elfojtotta a háborús emlékeket, a progresszív irodalom, a modernizmus viszont nem érezte magára nézve ezt az elfojtást kötelező érvényűnek, ezért egy időre megmaradt a traumáról való nyilvános beszéd egyetlen fórumának. Karen DeMeester egyenesen arról beszél, hogy a modernista szerzők megelőzték a korukat, mert úgy írják le a trauma hatásait, ahogyan a pszichológusoknak csak évtizedekkel később sikerült.²⁶ A modernisták csoportján belül is különösen aktívak a szerzőnők, akik Showalter szerint jobban megértették a *shell shock*

¹⁹ SHOWALTER, *i. m.*, 167–168.

²⁰ LUCKHURST, *i. m.*, 53.

²¹ *Uo.*, 51.

²² ECKART, *i. m.*, 193; LUCKHURST, *i. m.*, 50.

²³ LUCKHURST, *i. m.*, 49.

²⁴ *Uo.*, 8–9.

²⁵ *Uo.*, 57.

²⁶ Karen DEMEESTER, *Trauma and Recovery in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway*, *Modern Fiction Studies*, 1998/3, 669.

leckéjét, mint férfi kortársaik: az erőtlenség, a hatalomnélküliség ugyanis patológiához vezethet, amit egy hosszan tartó sérülés akkor okozhat, amikor egy személy elveszíti azt az érzését, hogy ura önmagának, hogy autonóm személyiség.²⁷ Showalter elsősorban olyan szerzőkre gondol, mint Rebecca West vagy Dorothy Sayers, de saját érvelésében a legfontosabb helyet mégis Virginia Woolf és a *Mrs. Dalloway* foglalja el. Ez a mű és Septimus alakja annyira pontosan viszi színre a traumatizált tudatot, hogy bár Patricia Moran csakis a harmincas évekbeli Woolf-szövegeket elemzi monográfiájában, s azon belül is a nemi erőszak traumatikus életrajzi mozzanatára összpontosít, könyve előszavában mégis Septimus egy mondatát választja példának, ha tipikus traumatizált áldozatot akar bemutatni.²⁸ A *Mrs. Dalloway* hatása van olyan erős, hogy képes volt a tudományok közötti határokat is áthágni és nem irodalomtudományos publikációkban megjelenhetett Septimus eklatáns példaként, így Judith Lewis Herman már idézett könyvében kétszer is: a szerző akkor idéz a regényből, amikor a túlélők elidegenedését és „belső halálát” akarja megvilágítani.²⁹

Mint már utaltunk rá, a szöveg nemcsak a pszichiátria helyett beszél, hanem bírálja is, legalábbis azt az irányt, amit Bradshaw megtestesít. S teszi ezt szinte minden perspektívából, legyen az objektív külső szemlélője (például amikor a narrátor elárulja, hogy Lady Bradshaw sincs pszichésen rendben: „Tizenöt évvel ezelőtt csúszott meg alatta a talaj” – 135.), vagy éppen az egyik szereplő szubjektív távlata (a címszereplő, Clarissa Dalloway megmagyarázhatatlan ellenszenvet érez Bradshaw iránt: „Clarissa úgy érezte, hogy ha ilyesfajta sorscsapás érné, nem szívesen kerülne Sir William szeme elé. Nem, ennek az embernek a szeme elé – soha” – 247.). A szerző ugyan maga is rossz tapasztalatokat szerzett a saját bőrén a korban praktizáló pszichiáterekről, de korántsem csak egy tudományterület kritikájáról van szó. Éppen a Bradshaw jellemzését követő esszéisztikus betétből derül ki, hogy nemcsak ő, hanem az egész háború utáni brit uralkodó elit a „Mérték” istenének és a „Térítés” istennőjének áldoz. (133–134.) Tehát itt egy szélesebb körű társadalombírálatról van szó, s ennek a közösségnek a problematikusága éppen a veteránokkal való bánásmódban fogható meg leginkább. A katonák és a civilek tapasztalata között nagy távolság van, ezt fedezte fel a *Mrs. Dalloway*, Woolf viszont átváltoztatta a háború alatti fizikai távolságot a háború utáni Londonban játszódó regényében fizikai közelséggé, hogy ezáltal is felfedje a háború utóhatásainak kulturális és pszichológiai következményeit.³⁰

Talán még lényegesebb megoldás a távolság és a közelség felcserélésére és egymásba olvasztására a tudatáram narratív technikája. Az elbeszélés a gyakori perspektíva-váltások miatt oda-vissza mozog a karakter belső világa és a külvilág között. Makiko Minow-

²⁷ SHOWALTER, *i. m.*, 190–191.

²⁸ PATRICIA MORAN, *Virginia Woolf, Jean Rhys, and the Aesthetics of Trauma*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, 6.

²⁹ HERMAN, *i. m.*, 68, 71.

³⁰ LEVENBACK, *i. m.*, 47, 52.

Pinkney olvasatában ez állandó bizonytalanságot okoz, és csakis egy olyan szubjektum állhat össze az olvasásban, amelyek nem egységes, mert nincs tiszta határ a sajátja és a másik között.³¹ A regényből vett következő részlet nem pontosan ezt a megállapítást példázza, mert nagyon is világosan elkülöníthetők az egyes szereplői perspektívák, sőt, az elbeszél monológban a narrátor helye is egyértelmű – a határok összemosását másban kell keresnünk. Ennek a jelenetnek szerkezete főleg a regény elejére jellemző, ahol nagyon gyorsan adják egymásnak a saját perspektívából való megszólalás lehetőségét a szereplők, jelen esetben a Septimust megpillantó Maisie Johnson Mrs. Dempsternek:

Maisie Johnson úgy érezte, hogy most a szó szoros értelmében fel kell kiáltania: Ó! (Mert az a fiatalember ott, a kerti széken, halálra rémítette. Valami nem volt rendjén, tudta.) Borzalom! borzalom! kiáltotta volna legszívvesében. (Otthagya szüleit; pedig óvták otthon, megmondták neki, mi lesz.) Miért is nem maradt otthon! kiáltott fel, ujjait a vasrács dudora köré fonva. Ez a lány, gondolta Mrs. Dempster (aki kenyérmorzskákat gyűjtögetett a mókusoknak, s ebédjét is gyakran a Regent's Parkban költötte el), az ég világon semmiről nem tud még. (36.)

Az idézetből látható, hogy a másik megpillantásával jön létre egy új szólam, azzal nevezetesen, hogy a rákövetkező egy külső szemlélő fókuszából látja az előző megszólalót. De a másik személy érzékelését hamar felváltják a belső gondolatok, meggyőződések és emlékek, tehát az idősíkok közötti határok máris elmosódnak. Egy más típusú, de rögtön hármassá határátlépésről van szó ebben a rövid és látszólag jelentéktelen részletben is: először is van egy szövegekői átlépés, hiszen itt történik meg az első utalás Joseph Conrad *A sötétség mélyén* című regényéből Kurtz híres utolsó szavaira („Horror! horror!”). Aztán egy szövegen belüli határátlépés is történik, mert a vasrács előretal Septimus öngyilkosságára, akit, kiugorván az emeleti ablakból, egy vaskerítés nyársal fel. Végül ott van a már szóba hozott múlt (az emlékek) és a jelen (az éppen érzékelt) egymásmellettisége, ami megfigyelhető Maisie Johnsonnál is, hiszen Septimustól való megrettenése közben az otthonára, a szülei intelmeire gondol. Más esetekben, a főbb regényhősök tudatáramában még nehezebb megkülönböztetni, hogy az illető most a múltját éli újra vagy éppen egy új tapasztalatával szembesülünk: erre alapozva mondja azt J. Hillis Miller, hogy a szereplők számára a jelen a múlt állandó megismétlődése.³²

Ez lehetne egy traumadefiníció is akár, de Miller horizontjából még hiányoznak a traumakutatás eredményei, Karen DeMeesternél viszont már megvan, aki ezért ma-

³¹ Makiko MINOW-PINKNEY, *Virginia Woolf and the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010², 54, 61.

³² Hillis J. MILLER, *Mrs. Dalloway: Repetition as the Raising of the Dead* = H. J. M., *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1982, 184.

gabiztosan jelentheti ki, hogy Woolf tudatáram-narrációja kapcsolatba hozható a traumatizáltság időérzékelésével.³³ De ez nemcsak Woolfra és erre a regényre igaz: a modernista narratív forma, a belső perspektíva hangsúlyozásával, az elszigetelődéssel és a töredezettséggel, nem lineáris elbeszéléssel tökéletesen megfelel a traumatikus tapasztalat médiumának.³⁴ Ehhez hozzátehetjük, hogy az *ellipszis* alakzata is szinkronba hozható az elfojtás traumatikus tünetével. A *Mrs. Dalloway*-ről készült eddigi utolsó magyar elemzés, Zsadányi Edit munkája kifejezetten a kihagyásalakzatokra koncentrál, s bár a trauma kontextusával nem számol, az a kijelentése, miszerint az irodalmi elhallgatás alakzatában az ismeretlennel való szembenézés és ezzel a kimondhatóság kérdése is ott van,³⁵ szintén a trauma ábrázolhatatlanságának régi dilemmájához kapcsolódik. Az elhallgatásnak és az elfojtásnak a retorikai és pszichológiai okai mellett voltak politikai és patriarchális vetületei is: elég, ha arra gondolunk, hogy a kulturálisan előírt reintegráció elhallgattatta és marginalizálta a háborús veteránokat, DeMeester olvasatában ez Septimus háborús traumáját folyamatossá tette és annak károkozását továbbfolytatta benne.³⁶ Végezetül, a trauma regényben megjelenő alakzatai közül nem maradhat ki az ismétlés sem, amit J. Hillis Miller úgy allegorizál, hogy az egyben a halottak feltámasztása, maga az elbeszélte történetnek keretet adó 1923. júniusi nap pedig a múlt szellemeinek a feltámasztásának az alkalma.³⁷

Mrs. Dalloway vs. Az órák:
produktív recepció, kanonikus olvasatok, apóriák

Miller tehát az elbeszélés erejét abban látja, hogy az nemcsak megismétli az eseményeket, hanem feltámasztja azokat más formában:³⁸ mi más ez, mint az emlékezés vagy a gyász mechanizmusának egy lehetséges leírása? A Woolfot követő brit írógeneráció számára a „feltámasztás” ugyanolyan fontos törekvés marad, mert ahogyan Tukacs Tamás írja: a „két legtipikusabb allegorikus alak, aki szinte beleégett ennek a nemzedéknek az emlékezetébe, a Halott Apa vagy Halott Báty, illetve a Harctéri Ideg-sokkos Katona”³⁹ volt. Ennek megfelelően Woolf regénye erősen hatással volt a harmincas években fellépő nemzedékre, a *Mrs. Dalloway* „elfojtott és felforgató szupplementuma”, azaz a háborús neurózissal küzdő katona kerül előtérbe például Henry

³³ DEMEESTER, *i. m.*, 651.

³⁴ MORAN, *i. m.*, 3.

³⁵ ZSADÁNYI Edit, *A csend retorikája: Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*, Pozsony, Kalligram, 2002, 65.

³⁶ DEMEESTER, *i. m.*, 649.

³⁷ MILLER, *i. m.*, 202, 189.

³⁸ *Uo.*, 191.

³⁹ TUKACS Tamás, *A megrekedt idő: az emlékezet válsága a késő modern angol regényben*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014, 30.

Green regényeiben.⁴⁰ Ha továbbkövetjük a mű produktív recepcióját, arra lehetünk figyelmesek, hogy az első világháború traumája és a gender problematikája között itt is találunk összefüggést. A *Mrs. Dalloway* akkor vált igazán olvashatóvá a szakma és a közönség számára egyaránt, amikor lett hozzá kód, mégpedig az irodalomtudományi feminizmus olvasási távlatá.⁴¹ Ennek viszont az lett az ára, hogy a háborús trauma relevanciája eltűnik, helyét a genderspecifikus olvasás veszi át, a hozzájuk kapcsolódó traumák (nemi erőszak, családon belüli erőszak stb.) viszont továbbra is ott maradnak az olvasók figyelmének középpontjában.

Legjobb példa erre a tendenciára a produktív recepción belül Michael Cunningham *Az órák* című regénye (1998), amelynek köszönhetően a kétezres évek elején a magyar fogadtatást is a növekvő érdeklődés jellemzi (2002-ben jelenik meg magyarul, egy évre rá pedig a filmadaptációt is bemutatják a magyar mozik).⁴² S bár a *Mrs. Dalloway*-allúziók között ott található Septimus történetét is, mert a harmadik időszak férfi főszereplőjének, a homoszexuális Richardnak az öngyilkossága párhuzamba állítható az övével,⁴³ igazából a társadalmi nemek kérdése dominál, Virginia Woolf és az ötvenes évek háziasszonyának életében természetesen a patriarchális renddel való ütközésekről van inkább szó, majd a kilencvenes évek new yorki kronotoposzában a *queer* identitás válik fő kérdéssé. Az első világháború vagy a katona alakja tehát teljesen eltűnik, de a gyász meghatározó érzés a Cunningham-regényben is. Christina Froula talán kimondatlanul is a 1998-as szöveg hatására allegorizálja úgy a *Mrs. Dalloway* valaha volt munkacímét, hogy az Shelley Keats halálának „szomorú órájához” írott *Adonais* című versét visszhangozza: mintha Woolf regénye egy olyan elégia lenne, amelyben a közös gyász és veszteség hangjai az egyéni gyász szövegeivel alkotnának polifóniát – s a veszteség „óráit” se a jelenben, se a jövőben senki sem tudja vagy meri majd elfelejteni.⁴⁴

Kétségtől a címváltoztatással jobban háttérbe szorult az elbeszélés mellérendelő jellege, az, hogy a különböző figurák tudatáramai egymás mellett léteznek és egyenrangúak egymással. A jóval tradicionálisabb megoldás (hogy lett egy címszereplő) túlságosan kiemeli Mrs. Dalloway szerepét: mondanom sem kell, hogy ennek éppen Septimus története látta leginkább kárát a recepcióban. (Érdekesség, hogy a *Mrs. Dalloway* először *Clarissa* címen jelent meg magyar fordításban, 1947-ben és teljesen visszhangtalan

⁴⁰ Michael GORRA, *The English Novel at Mid-Century: From the Leaning Tower*, London, Macmillan, 1990, 27. Idézi: TUKÁCS, i. m., 97.

⁴¹ SÉLLEI Nóra, *A másik Woolf: Kulturális (ön)reflexivitás Virginia Woolf harmincas évekbéli szövegeiben*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, 104.

⁴² Vö. SÉLLEI Nóra, *The Problem of Englishness, Modernism, and Gender: The Critical Reception of Virginia Woolf in Hungary*, Focus, 2008, 69. (Woolf magyarországi recepciójában való eligazodásomat nagyban segítette Séllei Nóra ezen összefoglaló cikke.)

⁴³ BOLLOBÁS Enikő, *Az amerikai irodalom története*, Bp., Osiris, 2006, 727–728.

⁴⁴ Christine FROULA, *Virginia Woolf and Bloomsbury Avant-Garde (War-Civilization-Modernity)*, New York, Columbia University Press, 2005, 92–93.

is maradt,⁴⁵ 1971-ben viszont Tandori Dezső fordításában visszakapja a mű az eredeti címét.) A címadással szembemenő olvasatok, amelyek Septimust Clarissa Dalloway-jel egy szintre emelik és mintegy *Doppelgänger*ként tekintenek rá, elég korán megjelentek, még a pozitívista (szerzőelvű vagy keletkezéstörténetre koncentráló) szemléletű elemzésekben is.⁴⁶ Köszönhető ez annak, hogy Woolf az első kiadás előszavában elismeri, Septimus Clarissa alteregója, helyette hal meg, illetve találunk a naplójában is egy bejegyzést, miszerint Septimusnak és Clarissának teljesen függeni kell egymástól.⁴⁷ Természetesen a szöveg az ismétlések által valóban sugall párhuzamokat a két szereplő között, a történet szintjén például mindketten ugyanazt a két sort idézik Shakespeare *Cymbeline*-jéből, Clarissa és Septimus egyaránt a múlt emlékeibe és a halál gondolatába merülnek el és feltehetőleg egy mélyebb homoszexuális elköteleződéstől fordulnak el.⁴⁸ De alapulhat egyszerű érintkezésem, amit az elbeszélő idő szinkronitása hoz létre: „tizenkettőt ütött éppen, amikor Clarissa Dalloway az ágyra terítette zöld ruháját, Warren Smithék pedig végigmentek a Harley Streeten.” (126.)

Ennek ellenére nem értek egyet Caroline Webb-bel abban, hogy Clarissa és Septimus összetartozása oly erős, mintha ők lennének egy érme két oldala.⁴⁹ Véleményem szerint a két figura különálló, autonóm személyiség a regényben, de korlátozott átjárhatóság (nevezzük ezt interszubsztivitásnak) van közöttük és más karakterek között is. A másik helyébe lépni itt sem lehet, de a másik helyébe képzelni magunkat nagyon is lehetséges. Ezt pedig a traumaelméletekben fontos szerepet betöltő érzellemmel, az empátiával lehet a legkönnyebben megvalósítani. Maga a tudatáram narrációja is olyan, hogy a kezdetekben a narrátor nem látható a szereplőknek, rajtuk viszont átlát a narrátor, a végén azonban ez a viszony megfordíthatóvá válik és nem viszony lesz, hanem egység: az általános én és az egyedi én egygyé válik.⁵⁰ Ez, ha csak ideiglenesen is, de az empátiával fenntartható. Zsadányi Edit is hasonlóan látja ezt, mert szerinte a *Mrs. Dalloway* azon fő kérdésére, miszerint azonosulhat-e valaki a másik emberrel, a regény vége igenlő választ ad: azt állítja ugyanis, hogy van a szavakon túl is empátián alapuló emberi kapcsolat és megértés.⁵¹ Ez a megállapítás csakis azon a jeleneten alapulhat, amikor Clarissa értesül Bradshaw-tól Septimus öngyilkosságáról (mivel senki nem ismeri, a neve nem hangzik már el ebben a beszélgetésben). Bár a regény szerkezetében szokatlanul hosszú és csakis erre a témára koncentráló

⁴⁵ SÉLLEI, *The Problem of Englishness*, i. m., 58.

⁴⁶ Nincs ez másként a korábbi magyar szakirodalomban sem. Vö.: SURÁNYI Ágnes, *Az irodalmi alteregó és Virginia Woolf regényei*, Filológiai Közlöny, 1991/1–2, 65–76; BÉCSY Ágnes, *Virginia Woolf világa*, Bp., Európa, 1980, 153.

⁴⁷ Merry M. PAWLOWSKI, *Introduction* = Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway*, Ware (Hertfordshire), Wordsworth Editions, 2003, XI, XIII.

⁴⁸ WEBB, i. m., 288.

⁴⁹ Uo., 289.

⁵⁰ MILLER, i. m., 181.

⁵¹ ZSADÁNYI, i. m., 66, 89.

elbeszélte monológját Clarissa azzal zárja, hogy a „fiatalember öngyilkos lett, ő azonban nem érez részvétet iránta”, pár sorral később a narrátor elárulja, hogy „Clarissa úgy érezte: valamiképpen hasonlít hozzá – a fiatalemberhez, aki öngyilkos lett”. (252.) Már a hír közlésekor is felmutatja a címszereplő empaticitását („Clarissa mindig annyira átélte a dolgot, bármiféle szerencsétlenségről hallott; a teste égett” – 249.), de ha nem pusztán a mondottira figyelünk, hanem a narratív szerkezetre, akkor látjuk, hogy a szokatlanul (látszólag redundáns módon) hosszú monológ már terjedelmével és egzaltáltságával is arra mutat, hogy Clarissa nagyon is átéli Septimus helyzetét.

Női távlatok

Persze van olyan vélemény is, mint Trudi Tate-é, aki szerint Clarissa reakcióját óvatosan kell kezelni: csak látszólag tűnik úgy, mintha átvinné Septimus szenvedését és ezzel további párhuzamokat teremtene a regény a két figura között. Olvasatában végül ugyanis a hasonlóságokkal szemben a különbségek válnak a fontosabbá: Clarissa túlélő, Septimus pedig áldozat lesz, a háború viszonylatában pedig nagyon más pozíciókat foglalnak el; Clarissa is szenvedett, de nem a háborútól, hanem attól a társadalmi berendezkedéstől, amelyiket ő is fenntart és amelyik neki is nagyon sok előnyt biztosít.⁵² Tate Clarissával szembeni fenntartásait arra is alapozza, hogy egyáltalán nem tanúsít empátiát a 20. század első nagy népiirtásának, az 1915-ös örmény genocídiumnak az áldozatai iránt, amikor Richarddal ez szóba kerül közöttük (a férje az örmények ügyét megy tárgyalni a parlamentbe): „Egyébként: sokkal jobban érdekelték őt a rózsák, mint Richard örményei. [...] nem, akkor is képtelen rá, hogy bármit is érezzen az albánok iránt, vagy mégiscsak örmények?” (162.) Clarissa nem sokkal később ugyan szemrehányást tesz magának azért, mert összetéveszti a törököket az örményekkel (165.), de egyértelműen az olvasható ki monológjából, hogy nincs tisztában hibájának súlyával, hiszen itt már nem alaki hasonlóságon alapul a tévesztés (*Armenians – Albanians*), hanem a tetteseket keveri össze az áldozatokkal – önironikus önértékelése nem menti fel a feltételezett olvasó szemében, ezért benne még lesújtóbb vélemény alakulhat ki. Nagyon fontos persze, hogy sem Clarissa, sem pedig Septimus alakja nem fekete vagy fehér. Még a Clarissával kritikus Tate is azt mondja, hogy Clarissa figurája csak a politika kontextusában és csakis a háborúval kapcsolatban ironikus, mert nőként nem áll hatalmában azon a helyzeten változtatni.⁵³

A címszereplő alakjának összetettségét az is leegyszerűsíti, ha őt magát is traumatulélőnek nevezzük ki:⁵⁴ ám Septimus belső beszédével és a vele találkozó többi

⁵² Trudi TATE, *Mrs Dalloway and the Armenian Question* = T. T., *Modernism, History and the First World War*, Manchester, Manchester University Press, 1998, 169.

⁵³ *Uo.*

⁵⁴ Mint teszi azt Karen DeMeester: DEMEESTER, *i. m.*, 663.

szereplő beszámolójával összevetve végképp nem lehet az. Élhetett át traumát valaha, mert Peter Walsh Clarissáról szóló tudatáramából tudjuk (tehát csak közvetve!), hogy saját szemével látta, hogy a nővérét agyonüti egy kidőlő fa (105.) – de Clarissa monológjaiban erre egyáltalán nem történik utalás, érdekes módon kényszeresen, állandóan ismétlődve (összesen hat alkalommal) nem nővérehez, hanem Lady Bexborough alakjához tér vissza. Ahhoz a Lady Bexborough-hoz, aki először úgy jut Clarissa eszébe, rögtön a regény elején, mint aki a fia elesteről értesítő távirattal a kezében nyitott meg egy jótékonyági vásárt (7.), akit csodált ezért, és ha új életet kezdhetne „akkor, elsősorban, fekete [*dark*] lenne, mint Lady Bexborough”. (14.) Ez az azonosulási vágy nem feltétlenül az empátia megnyilvánulásaként érthető. A kilencvenes évek nagy botrányának, a Benjamin Wilkomirski-ügynek a horizontjából olvasható úgyszólván, mint az áldozat társadalmi presztízsének a megirigylése.

Természetesen a két kontextus különbsége nem hagyható figyelmen kívül, mert egészen más az, ha valaki a 20. század végén Holokauszt-túlélőnek hazudja magát, mint az első világháború után gyászoló anyának lenni. De az akkori patriarchális társadalom kettős módon is felértékelte ez utóbbi figurát: egyrészt a hazáért áldozta fel valaki a fiát, másrésztől a keresztény Európában a *Piétában* megragadható archetipikus nőszerepet is betöltötte. Minow-Pinkney szerint az egész regényt erősen meghatározza az eltűnt fiú és a gyászoló anya képe, s amikor Clarissa megérti Septimus öngyilkosságát, akkor egy pillanatra fel is veszi ezt az archetipikus alakmást.⁵⁵ Ezt a vélekedést erősítheti meg az is, hogy ekkor is eszébe jut Lady Bexborough, immáron utoljára. (251.) De Clarissa példaképe csak az egyik megtestesülése ennek a toposznak, Peter Walsh különös álmában például a maga tiszta allegorikusságában jelenik meg: „egy idősebb asszony, aki [...] mintha a sivatagot kémlelné, eltűnt fiát keresve [...] mintha annak az anyának megtestesítője lenne, akinek fiait e világ háborúiban ölték meg.” (77.)

Még Septimus olasz feleségében, Reziában is megtalálható ebből az archetípusból valami, hiszen felismeri, hogy a háborús neurózis romboló hatásának következtében régi férjét elvesztette: „S micsoda gyávaság, ha egy férfi azt mondja: öngyilkos lesz, de hát Septimus – harcolt; bátor volt; ez itt most nem az igazi Septimus.” (31. – kiemelés az eredetiben). Ez az idézet megvillant valamennyit abból az összetettségéből, ami nemcsak Clarissa, hanem az összes főbb szereplő jellemzője. Rezia itt megfogalmaz egy hagyományos szerepelvárást is Septimus felé, s ezzel elköveti azt a hibát, amit a társadalom az összes veteránnal szemben elkövet, nevezetesen, hogy mégsem veszi igazából figyelembe a trauma radikális átalakító hatását és szeretne mindent a régi hatalmi berendezkedésnek megfelelően előírni. Nem véletlen, hogy H. Szász Anna Mária kivételével, aki szerint Reziában a „spontán hűség és odaadás” testesül meg, és ezért az „egyik legmeghatóbb figura a modern regényhősök közül”,⁵⁶ általában a

⁵⁵ MINOW-PINKNEY, *i. m.*, 79–80.

⁵⁶ H. SZÁSZ ANNA MÁRIA, *Virginia Woolf: Mrs. Dalloway = H. Sz. A. M., A modern regény mesterei*, Bp., Tankönyvkiadó, 1981, 75.

feleség értetlenségét emelik ki, mely Septimus traumáját el is mélyítette. Levenback úgy látja például, hogy ha Septimus meg is próbálkozott a háborús élményei megosztásával, kísérletei mindig közömbösségbe ütköztek, kifejezetten a felesége részéről, aki soha nem kérdezte meg, hogy mit is csinált ő a háborúban.⁵⁷ Van ebben a kijelentésben valami spekulatív, olyasmit kér számon a regényen és szereplőin, ami nincs és talán nem is lehet benne, de tény, hogy maga Septimus is elismeri egyszer magában, hogy Rezia nem érti meg őt. (124.) Sokkal inkább megalapozottabb J. Hillis Miller érvelése, aki az elbeszélés mikéntjében látja a szereplők, így Rezia és Septimus diszharmóniáját: a férfi örülségéről már csak azért sem lehet sok fogalma a feleségének, mert a karakterek mégsem látnak be úgy a másik fejébe, mint a narrátor.⁵⁸

Ezt azzal egészíteném ki, hogy Reziának van egy olyan feladata is az elbeszélésben, amely szerint az ő külső perspektívájából kell, hogy lássuk Septimust, mint a következő szöveghelyen, ahol a pszicho-narrációt a végén elbeszélt monológ váltja fel:

S akkor beszélni kezdett, fennhangon válaszolt annak-annak, veszekedett velük, nevetett, sírt, egyre izgatottabb lett, felíratott mindenfélét Reziával. Csupa értelmetlen dolgot, a halálról, Miss Isabel Pole-ról. Nem, ezt nem lehet így kibírni tovább. Inkább visszamegy Milánóba. (89.)

Emellett Rezia fókusza egyben kontrasztot képez Septimus imaginációival szemben. Ő lesz az, aki egy interszjektív térben (a „valóságban”) helyezi el azokat, kvázi ellenőrízve a veterán kijelentéseinek igazságtartalmát: „Septimus pedig ott feküdt mocsanatlanul, és fülelt, míg a végén felkiáltott, hogy: zuhan, lángok közé zuhan! Rezia körülnézett hirtelen, hol vannak a lángok; olyan élethű volt a jelenet. De – sehol semmi.” (190.)

Ha még távolabbi külső perspektívából szemléljük Septimust, akkor már nem lesz rajta semmi rendhagyó:

Keresztülváltak hát az úttesten, Mr. és Mrs. Septimus Warren Smith; s volt-e rajtuk egyáltalán valami feltűnő? Amiből a járókelők megsejthették volna, hogy itt megy egy fiatalember, aki roppant üzenetet hoz a világnak. (112.)

A narrátor kérdő hangsúlya annak a kiválasztottságtudatnak szól, ami miatt Septimus „az emberi nem legfenségesebb kiválasztottjának” (130.) képzei magát, és transzcendenciája éppen abból születne meg, hogy mindenki felismeri. Mivel ez eleve kudarcra van ítélve, Septimus több alkalommal csakis az általunk elemzett első jelenet (az autót és a repülőgépet körbelengő vallásos áhítat) ironikus megfordítását érheti el, például amikor az egyik „kinyilatkoztatása” illetéktelen kezekbe kerül:

⁵⁷ LEVENBACK, *i. m.*, 64.

⁵⁸ MILLER, *i. m.*, 192.

S egyszer azon kapták a cselédlányt, aki takarítani szokott náluk, hogy a hasát fogja nevetében és egy cédulát olvas. Ez nagyon sajnálatos eset volt, csakugyan. Mert Septimust rögtön arra készítette, hogy tirádákba kezdjen az emberi kegyetlenségről – hogyan tépik darabokra egymást. Az eseteket, mondta, darabokra tépik. (189.)

Trauma és metamorfózis

Ezen a ponton léptethető be egy nagyon fontos kontextus, amelynek segítségével a későbbiekben Septimusként a görög-római mitológiában gyökerező, talán leginkább Ovidius *Átváltozásokjára* visszamenő különös vízióit is magyarázni tudjuk. Ez a kontextus pedig a metamorfózis poétikája, s ahogyan azt Bényei Tamás monográfiájából tudjuk, „a metamorfózis eseményének legközelebbi, szintén nem-narratív párhuzama alighanem a trauma”.⁵⁹ Ha visszatekintünk az előbbi regényből vett idézetre, akkor még további jegyeket is találunk, ami alapján azt is mondhatjuk, hogy Septimus traumája metamorfózisként is felfogható. Először is ott van a perspektívaváltás kérdése, amelynek azért muszáj bekövetkeznie, mert az átalakulásban lévő már nem tudja artikulálni a tapasztalatát, csak az, aki kívülről szemléli az eseményt.⁶⁰ Másodjára ott van a széttépettség tapasztalata (*sparagmos*), azaz a trauma hatására a szubjektum nemcsak átváltozik, hanem szét is esik.⁶¹ Más idézetekből további párhuzamok állíthatók fel, például trauma és metamorfózis egyaránt liminális állapotnak⁶² tekinthetők („Halott voltam már, és most mégis élek” – 92.), és a teofánia jelenségével⁶³ is mindkettő kapcsolatba hozható: „S ebben a pillanatban (Rezia vásárolni volt) bekövetkezett a nagy Megvilágosodás. A paraván mögül egy hang szólította; Evans hangja. Körülvették hát a halottak.” (125.)

Ám a metamorfózis antik történeteire képest itt az átalakulás korántsem végleges, vissza is alakulhat Septimus. Még öngyilkossága előtt is lehet Rezia szemében a régi (196.), ahogy a megvilágosodott pillanatok sem jöhetnek elő mindig, hiába hívná a halottakat: „És a látomások, a szellemek, a holtak hangja – mindez hova lett? [...] – Evans! – kiáltotta. De nem jött válasz.” (195.) Ez viszont már a trauma dialektikája miatt van így. Az amnézia a trauma újraélésével váltakozhat, a túlradó érzések, akár dühkitörések intenzív szakaszai pedig az alexithymia, az érzelmi tompultság időszakával cserélődhetnek fel.⁶⁴ Ennek van egy nyelvi vetülete is: Juliet Mitchell megfigyelése, miszerint a traumatikus nyelv az álmok képi sűrítéséhez hasonlatos, annak

⁵⁹ BÉNYEI Tamás, *Más alakban: A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*, Pécs, Pro Pannonia, 2013, 43.

⁶⁰ *Uo.*, 70.

⁶¹ *Uo.*, 73.

⁶² *Uo.*, 24.

⁶³ *Uo.*, 30.

⁶⁴ HERMAN, *i. m.*, 66.

voltaképp egy verbális változata,⁶⁵ Septimusra is igaz, akinél a jelölt és a jelölő közötti különbségtétel már nem világos, a szavak és a dolgok összekeveredtek, a képzelet és a valóság sem választható szét többé.⁶⁶ (Mint ahogyan azt már láttuk, Bradshaw ezt a tünetet is diagnosztizálja, de nemhogy elkésett ezzel, eleve képtelen lett volna kezelni egy helyes diagnózis után a betegét.) Újabb párhuzamot jelenthet, hogy a metamorfózisban is összecsúszhat szó szerinti és figuratív jelentés.⁶⁷ Ezzel magyarázható Septimus egyik nyomasztó látomása is, amikor az őt szaglászó Skye-terrier emberre változik (91.), amely (a hasonmás kialakítása vagy a test metamorfózisának fantáziája) az elfojtott trauma egy erős trópusaként olvasható.⁶⁸ Nem sokkal később ugyanis az el nem gyászolt katonatárssal, Evans-szal hasonló módon, kutyákként képzelte el magukat Septimus (narrátori közvetítéssel ugyan, de az ő fókuszáról van szó): „Olyanok voltak ők ketten, mint ha két kutya játszadozik a kandalló előtti szőnyegen.” (116.) Bradshaw vagy Rezia, vagy bárki átlagember a korban nem tudta volna olvasni ezeket a víziókat valaminek a konkrét megnyilvánulásaként, a szó szerinti értelem elsődlegessége miatt a kommunikáció szinte lehetetlen. Karen DeMeester szerint Septimus a kommunikáció segítségével meg tudott volna gyógyulni a traumájából,⁶⁹ bár az az idézet, amit ennek alátámasztására citál, sajnos ennek lehetetlenségét állítja inkább, főleg ha Rezia reakcióját is hozzáolvassuk:

A kommunikáció egészség; a kommunikáció: boldogság. A kommunikáció, motyogta. Mit mondasz, Septimus? – kérdezte halálra rémülten Rezia; mert megint: magában beszél. (126.)

Karen L. Levenback metaforájával élve, háború folyt Septimus és az első világháború utáni világ között, és el is esett ebben a harcban,⁷⁰ de ez a küzdelem a kommunikáció terén zajlott igazán (a megértés és a meg-nem-értés, az empátia és az apátia között). A szöveg sem tehet mást, mint hogy a trauma idegenségét ismerős kulturális kontextusok segítségével próbálja megértetni és ezáltal felébreszteni az olvasóban szunnyadó empátiát. S ennek legjobb eszköze az irodalom, azon belül is az antik mitológiára, Shakespeare-re és a modern angol irodalomra való számtalan hivatkozás.

Ráadásul a szigetországi írók Ovidius-kultuszában osztozik Woolf is, és bár általában az *Orlandot* szokás példának hozni, mint láttuk, a *Mrs. Dalloway* is tekinthető egy bizonyos mértékig *Átváltozások*-kommentárnak. Ezt bizonyítja, hogy a szöveg-

⁶⁵ Juliet MITCHELL, *Trauma, felismerés és a nyelv helye*, ford. PÁNDY Gabi, HÁRS György Péter, Thalassa, 1999/2–3, 81.

⁶⁶ MINOW-PINKNEY, *i. m.*, 78.

⁶⁷ BÉNYEI, *i. m.*, 43.

⁶⁸ Irving MASSEY, *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*, Berkeley, University of California Press, 1976, 8. Idézi: BÉNYEI, *i. m.*, 72.

⁶⁹ DEMEESTER, *i. m.*, 659.

⁷⁰ LEVENBACK, *i. m.*, 70, 77.

ben háromszor is szerepel egy kevésbé ismert Shakespeare-darabból, a *Cymbeline*-ből egy idézet, s ez a dráma pedig egy helyen nyíltan szerepelteti Ovidius főművét.⁷¹ Ott a második felvonásban a száműzött szerelmét gyászoló Imogen Tereus és Philomela történetét olvassa az *Átváltozásokból*, ezt a cselszövő Iachimótól tudjuk meg, aki azért lopózik be az alvó hercegnő szobájába, mert bizonyítékot akar szerezni arra, hogy a lány nem hú Posthumus Leonatushoz.⁷² Már ebből látható, hogy a római aranykor egyik meghatározó szövege már Shakespeare-nél is kicsinyítő tükörként működik, a Tereus által megerőszakolt Philomela Imogen megvádolásával, szimbolikus meggyalázásával analóg. Ahogyan természetesen párhuzamokat teremt a *Cymbeline*-ből vett citátum is, mely először a regény elején tűnik fel, amikor Clarissa azt egy könyvesbolt kirakatában pillantja meg: „Nap nem éget már, ne félj, / Nem kínoz tél, zord hideg.” (13.) Halála előtt nem sokkal Septimus is idézi, bár csak a legkevésbé identikus részletét („Ne félj, ne félj, szólt testében a szív, többé ne félj” – 188.), de pár sorral később Shakespeare nevének említése egyértelművé teszi az utalást. Végül Clarissa az első sort újra idézi mintegy lezárásaként a névtelen katona halálhíre által kiváltott, kétségbeesett belső beszédének. (252.) Ez egyáltalán nem idegen az eredeti kontextustól, mert ott az a negyedik felvonásban Guiderius gyászdalának kezdősora volt, amit Imogen tetszhalott, általa halottnak hitt teste felett mondott.⁷³ J. Hillis Miller olvasatában Clarissa viszont nem kívülálló, szerinte sorsa inkább Imogennel párhuzamos, mert mindketten visszatérnek a halálból, mivel Septimus helyettesíti Clarissát a meghalásban.⁷⁴ Jane de Gay szélesebb érvényű allegóriának gondolja Imogent, az ő alakja minden olyan embert szimbolizál, aki halottnak néz ki, de valójában él⁷⁵ – tehát a traumatizált áldozatokat is, köztük Septimust is. Így Shakespeare szavai valóban kapcsolatot teremtenek Clarissa és Septimus között, de ezek az idézetek egyben eltűnési pontokként is szolgálnak a szereplőknek,⁷⁶ hiszen egyéni szólamuk helyét átadhatják egy előre megírtnak.

Ebből a szempontból elgondolkodtató Bényei Tamás rövid megjegyzése, miszerint Clarissa figurája Daphné mítoszát is megidézi, hiszen a fává változásról fantáziál és férjes asszonyként is megőríz valamit a szüzességéből.⁷⁷ Már idéztem a metamorfózisról szóló monográfiájának azt a passzusát, mely szerint a metamorfózis mint trauma a széttörtség állapot-metaforájában is megjelenhet: ez a megállapítás éppen egy kortárs szobrászművész, Kate McDowell Daphné-olvasatán alapszik.⁷⁸ Éppen ezért

⁷¹ BÉNYEI, *i. m.*, 8–9.

⁷² William SHAKESPEARE, *Cymbeline*, ford. LATOR László, Bp., Európa, 1984, 50.

⁷³ *Uo.*, 120.

⁷⁴ MILLER, *i. m.*, 200.

⁷⁵ Jane DE GAY, *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, 90.

⁷⁶ *Uo.*, 91.

⁷⁷ BÉNYEI, *i. m.*, 132.

⁷⁸ *Uo.*, 72–73.

az Apollón elől menekülő, szüzességét megőrzendő fává változó nimfa története inkább Septimusra vonatkozatható, hiszen nála mondható az el, hogy a metamorfózis traumatikus jellege (vagy a trauma hatására végbemenő metamorfózis) megkérdőjelezi az egyed különállását, identitását.⁷⁹ Clarissánál nem ennyire radikális a helyzet, vágyakozásában épp az lehet ott, ami miatt mindig eszébe jut Lady Bexborough: szeretne az áldozatokkal még erősebben közösséget vállalni. A legnyíltabb utalás a Daphné-mítoszra viszont érdekes módon egy fordított felállásban történik meg, amikor Septimus virágzó fának látja Reziát. A teofánia pillanatában („s e fa ágain egy Törvényhozó arca nézett keresztül” – 199.) ott van az az olvasási lehetőség is, hogy nemcsak Septimushoz lehetetlen hozzáférni átváltozása miatt, az egyben megakadályozza a Másikhoz való hozzáférést is a legintimebb pillanatokban, ahogyan már Apollón is csak a „fa” kéréget érintheti, úgy ő sem férhet hozzá feleségéhez többé.

Septimust ebben az a különleges képessége is akadályozza, hogy a halottakkal viszont tud kommunikálni, amely szekularizált kontextusban, külső távlatból nézve pusztán az örültség jele. A másvilággal való találkozásai azonban nagyon is preformáltak, erősen kötődnek mitikus előképekhez. Ezzel rokon a *Cymbeline* különös nevű Posthumus Leonatus-szával, Imogen szerelmével, ugyanis a Rómába száműzött, de onnan visszatérő katona álmában megjelennek halott szülei, fivérei, „sebekkel, ahogy elestek a háborúban”.⁸⁰ A halottak közbenjárására Juppiter (sic!) gondoskodik a megmentéséről, a szintén latinus nevű és Olaszországból hazatérő Septimus világában már nem működhet a *deus ex machina*. De az elképzelt kommunikáció az istenekkel teli antik világból származik, sőt, nyelvében meg is marad: „Szemközt a korláton egy veréb azt csiripelte: Septimus, Septimus, négyszer vagy ötször egymás után, majd hosszan kitarzott hangokkal, élénken, áthatóan énekelni kezdett, görögül énekelt arról, hogy nincs bűn...” (33.) Jane de Gay szerint a veréb éneke felidézi a hősök halhatatlanságának görög trópusát, az Elysiumot, mert ott a dicsőséget szerzett katonák madarakká váltak a haláluk után.⁸¹

A háborút túlélőknek is van mitikus előképe. Jonathan Shay amerikai pszichiáter például a vietnami veteránokról írt két könyvét is a homéroszi eposzokra fűzte fel, mondván a háborúból hazatérő helyzete még most is nagyon hasonlatos Odüsszeuszéhoz.⁸² A *Mrs. Dalloway*-ban erősen ott van Joyce *Ulysses*-ének hatása is, Jane de Gay szerint a regény fricskát ad az eposznak és az arra épülő modern klasszikusnak is, hiszen Pénélopé (Clarissa?) előnyt élvez Odüsszeusszal (Peter Walsh vagy Richard Dalloway?) szemben, mert az irodalmi múlt szellemét a női, otthoni birodalmakba he-

⁷⁹ Frank RYAN, *Metamorphosis: Unmasking the Mystery of How Life Transforms*, Oxford, Oneworld, 2011, 5. Idézi: BÉNYEI, *i. m.*, 16.

⁸⁰ SHAKESPEARE, *i. m.*, 147.

⁸¹ DE GAY, *i. m.*, 85.

⁸² Jonathan SHAY, *Odysseus in America: Combat Trauma and the Trials of Homecoming*, New York, Scribner, 2002; UÓ., *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*, New York, Scribner, 1994.

lyezi át.⁸³ Ezekben a kissé elnagyolt megfeleltetésekben Septimus inkább Prométheusz párja lesz,⁸⁴ amely természetesen nem alaptalan párhuzam: Wolfgang U. Eckart is így nevezi az első világháborúban a lövészárkokban harcoló katonákat, hiszen nekik is mozdulatlanul (szinte kikötözve) kellett eltűnniük a háború minden kínját és kínzását.⁸⁵

Lázadás az idő zsarnoksága ellen

Prométheusz alakjában ott van a lázadás hőroza is. Emlékezzünk vissza, Elaine Showalter lázadást látott a katonák háborús neurózisában nemcsak a háború, hanem a patriarchális rend rájuk osztotta szerepe ellen is. Minow-Pinkney szerint a regényben mindig felbukkanó óraszerkezetek, s a közülük is kiemelkedő Big Ben szintén ennek a rendnek a képviselője, olyannyira, hogy még a legrenitensebb szubjektumot is aláveti a társadalmi rendnek.⁸⁶ A regény narrátora is egy helyen legalább ennyire egyértelműen fogalmaz: „a Harley Street órái ezen a júniusi napon meghunyászkodásra intettek, a tekintély elvét hangsúlyozták, és kórusban zengve mutattak rá a helyes mérték roppant előnyeire.” (138.)

Hogyan lehetséges az, hogy a mért időn keresztül egy hatalom az akarátát érvényesítheti? Johan Goudsblom holland szociológus nagyszerű esszéje szerint azért beszélhetünk eleve *időrezsimekről*, mert az időmérés nemzetközi sztenderdjének kialakulásával és a világ időzónákra való osztásával mindenkit egyformán érő kényszerek születtek meg, amelyekre az emberek önkényszerítéssel még rá is segítenek.⁸⁷ Az idő tehát egy olyan szociokulturális konstrukció, amelynek segítségével összehangolhatók a cselekvések, de egyben, mivel mindenkinek muszáj hozzá igazodnia (lásd például az Angliában 1916-ban bevezetett nyári időszámítást, amit a sokáig külföldön tartozkodó Peter Walsh nagyon szokatlannak tart – 218.) nyomás alá is helyezhetik magukat az emberek, szoríthatja őket az idő, így az zsarnokivá válhat⁸⁸ – mint a nyugati társadalmakban, ahol egyre többen szenvednek időhiányban. Visszatérve tehát a fennálló rend elleni lázadáshoz, a trauma miatt átváltozott áldozat nem is tehet másként, minthogy figyelmen kívül hagyja az idő mérésében, beosztásában és számításában is ott lévő hatalmat, mert a metamorfózis körkörössége, aporetikussága miatt⁸⁹ az legfeljebb ciklikus időbeliséggel rendelkezhet, lineárisal nem – és eleve a zsarnokság

⁸³ DE GAY, *i. m.*, 92.

⁸⁴ *Uo.*, 88.

⁸⁵ ECKART, *i. m.*, 188.

⁸⁶ MINOW-PINKNEY, *i. m.*, 82.

⁸⁷ JOHAN GOUDSBLOM, *A férég és az óra: a globális időrezsím kialakulásáról*, ford. FENYVESI Miklós = J. G., *Időrezsimek*, Bp., Typotex, 2005, 37.

⁸⁸ *Uo.*, 21, 38.

⁸⁹ BÉNYEI, *i. m.*, 26.

statikus ideológiájával áll szemben.⁹⁰ A trauma egyik nagyon fontos ismérve pedig, hogy extratemporális, legalábbis a mért időn biztosan kívül esik.

Septimus a trauma dialektikájának megfelelően, hol kívül van ezen az időrezsimen, hol viszont aláveti magát annak (mint amikor például pontban tizenkettőre mennek Bradshaw-hoz – 126.): teljesen kívül maradni csak a halálával fog, mert, mint minden individuális időtudat, így a traumatikus emlékezet is feltételezi az intézményes szabályozásokat.⁹¹ Ezekben a szabályozásokban egyszerre köszön vissza a technológia transzcendenciája és traumatizáló hatásának a kivédése: a helyi (legfeljebb egy-egy városban működő) időszámítások összehangolása előtt nemcsak káosz volt a vasúti menetrendekben, de a balesetek kockázata is nagyobb volt.⁹² Ennek ismeretében immáron nemcsak a technológia transzcendenciájáról beszélhetünk, hanem az időéről is, hiszen a regényben a repülőgéphez és az autóhoz hasonlóan a mindvégig felbukkanó óraszerkezetek mutatóiról az összes ember egyértelműen ugyanazt olvassa le, és a Big Bennek az idő múlását jelző harangjátéka mindenkire kivétel nélkül eljut.

Ahogy már idéztük, az idő totális jelenlétének köszönhető az is, hogy a történetben az egymással soha nem találkozó két főszereplő, Clarissa és Septimus szinkronitásba kerülhetnek egy pillanatra (pontban déli tizenkettőkor). Egymás mellé kerülnek, de nem kommunikálnak egymással, az csak később következik be, Clarissa estélyén. Ez megint csak arról győz meg bennünket, hogy hasonlóan a gépek „meddő” transzcendenciájához, az objektív idő koordinátái sem adnak olyan transzcendens, isteni képességeket az embernek, hogy saját idejét és terét hátrahagyva, át lépjen egy másik világba vagy a másik világába. Clarissának ez sikerül, hiszen pontosan úgy képzei el Septimus öngyilkosságát (249.), mintha ott lett volna, ahogyan a narrátor korábban azt írta. (201.)

Mondhatjuk persze azt, hogy az istent játszó elbeszélő artisztikus fogásáról van szó csupán, de a szöveg ennél jóval felépítettebb és nemcsak az elbeszélte történet egybeesései, hanem az egész regény poétikája, a tudatáram technikája is azt állítja, hogy *az empátia az az érzelem, amelyik ha ideiglenesen is, de pótolhatja a modernségből hiányzó transzcendenciát az emberben*. A hangsúly az ideiglenességen van, csak ideig-óráig láthatunk be a másik fejébe, csak kis időre képzelhetjük a magunkat a másik helyébe – ezért is ennyire összetett és ennyire ellentmondásos Clarissa személye. A patriarchális tekintet szerint az empátia női princípium, ez a regény viszont nemtől függetlenül tanítja meg olvasóját erre a (talán legfontosabb) emberi érzésre. Sokakat megmenthetett volna a háború után, sokat lendített volna a traumapszichológián, ha úgy olvasták volna laikusok és szakemberek a *Mrs. Dalloway*-t, ahogyan tette azt Judith Lewis Herman 1992-ben, sajnos csak hatvanhét évvel a regény megjelenése után.

⁹⁰ *Uo.*, 10.

⁹¹ GOUDSBLOM, *i. m.*, 22.

⁹² Eviatar ZERUBAVEL, *The Standardization of Time: A Sociohistorical Perspective*, *American Journal of Sociology*, 1982/1, 9. Idézi: GOUDSBLOM, *i. m.*, 32.

MIKLÓS TAKÁCS

*The Strange Encounter of the Shell-Shocked Soldier with the Upper-class Lady**The Relationship between Gender and Trauma in Virginia Woolf's Mrs Dalloway*

Virginia Woolf's novel *Mrs Dalloway* is regarded as a very important work both in gender and in trauma studies. The present article provides an overview of the cultural history of the interwar period, in order to answer the question why the modernist novel used to be the only possible forum for public talking about trauma at that time. Modernist literature and the rhetoric of the trauma most probably have a lot in common and these analogies become apparent when studying the reception history of *Mrs Dalloway*. My close reading of the novel works not only within the framework of trauma studies but I also intend to operate with new theoretical contexts, such as the poetics of metamorphoses and theories on the social construction of time regimes. The two protagonists of the novel, Clarissa and Septimus never meet in the story, yet one may perceive a certain communication between them, enabled by the feeling of empathy. Empathy can, as I finally conclude on the basis of the poetics of the novel, temporarily function as a substitute transcendence in the age of modernity.

Az első világháború az angol költészetben

Az első világháború az angol kulturális emlékezetben ugyanolyan szorosan összefonódik a háborús költők szövegeivel, mint a magyar kultúrában március 15-e a Petőfi-versekkel: a háborús hősök emléknapja (november 11.) elképzelhetetlen ilyen költemények elhangzása nélkül. Amikor ezeket a verseket manapság olvassuk és értékeljük, egyszerre ítéljük meg őket mint műalkotásokat és mint történelmi dokumentumokat. Kialakult ennek a lírának egy populista vonala (melynek emblematikus szövege John McCrae *In Flanders Fields*¹ című rendkívül népszerű verse), de az első világháborús költők egy része olyan messzire ható újításokat vezetett be a líratörténetbe, amelyek meghatározták a későbbi irodalomtörténetet: paradox módon nemcsak jelenlétük, hanem hiányuk által is, hiszen a jelentős költők legtöbbje életét vesztette a háborúban. Így van ez még akkor is, ha sokak szemében a Németország elleni háború egyúttal a modernizmus és az avantgarde elleni kulturális harcot is jelentette.² Az, hogy egyszerre kell küzdeni a német politika és az angoltól idegen német kultúra ellen, olyan sztereotípia, amely mind a mai napig nagyban meghatározza az angol kulturális tudatot, és további sztereotípiákhoz kapcsolódik.

Mindenekelőtt ahhoz a képzethez, hogy az első világháborúban Anglia elvesztette az ártatlanságát. Valószínűleg ez magyarázza azt az érzelmi felindultságot, amellyel a semleges Belgiumot védelmükbe vették az angolok: a kicsi, semleges és védtelen ország az ártatlan áldozat szimbólumává is vált. Az angolok hite saját ártatlanságukban részben magyarázza azt is, hogy miért volt oly nagy a háború iránti lelkesedés a kezdeti időszakban. Vétlen áldozatot kellett az agresszortól megvédeni, ez a tudat pedig szőnyeg alá söpörte az előzőleg nagyon is égető belpolitikai problémákat: az ír függetlenségi törekvéseket, a szüfrazsett mozgalom követeléseit, az 1909-től egyre terjedő sztrájkhullámot és így tovább. A külső veszélytől való félelem, melyet főlerősített az ártatlanság tudata, mindezt hirtelen jelentéktelenné tette.

Ez az áldozatszerep jelenik meg a legnépszerűbb háborús versben, John McCrae *Flanders Mezején* című szövegében (a „Flanders” magyarul Flandriát jelenti). A szerző nem angol, hanem kanadai volt (1914 augusztusában Kanada is hadat üzent Németországnak). McCrae katonaorvosként szolgált, őrnagyi rangban, és már a háború előtt is írt verseket. A *Flanders Mezejént* 1915-ben vetette papírra; hamar kialakuló,

¹ *Flanders Mezején*, ford. NIKA Géza, http://www.magyarokronika.com/kulturalis_hirek/0-041101.htm (Letöltés ideje: 2015. szeptember 18.)

² Susanne Christine PUISSANT, *Irony and the Poetry of the First World War*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, 3.

rendkívüli népszerűségének okát nem nehéz meglátnunk. Az első versszak békés természeti képe után a második versszakban megszólaló halottak egyszerre idézik föl a természethez való visszatérés motívumát és a folyamatosság 19. századi illúzióját. Azt a figurát használja a szöveg egészen nyers formában, amit Paul de Man *prosopopeiaként* határoz meg: a holtakat kelti a nyelv által életre.³ Egyszerre megszemélyesítés és a holtak föltámasztása, amit látunk, egyszersmind pedig olyan alakzat, amelyekben a halottak az élők maszkjává válnak, hiszen az élők gyásza és harci kedve beszél az elesett bajtársakon keresztül. Ezért képes fölkeltetni a folytonosság illúzióját, és ezzel teremtett mind a mai napig élő szimbólumot, ugyanis ez a vers az oka annak, hogy a hősi halottakra való emlékezés jelképe Angliában a piros pipacs, illetve az azt utánzó kokárda.

Az első világháborús angol költészet legnyilvánvalóbb célja az volt, hogy a hátszágban élő olvasóközönség szemét rányissa az általuk el sem képzelt borzalmakra. Legtöbbször tudatosan korlátozták magukat az élmény megjelenítésére, és tartózkodtak attól, hogy erkölcsi vagy politikai ítéleteket alkossanak; ezt szándékosan az olvasóra bízták. Ahogyan egyikük, az imagista költőként és művészettörténészként is ismert Herbert Read írta:

Nekem mint költőnek nem feladatomban, hogy elítéljem a háborút. [...] Csupán egy egyedi esemény egyetemes aspektusait akarom bemutatni. Ezt követheti az ítéletalkotás, ám sohasem előzheti meg a költészetet, és nem is szabad vele összekeverni.⁴

Olyan általános törekvés volt ez, amely természetesen nem homogén: sok kivételt is találunk. Általánosságban mégis magyarázza a dikció feltűnő egyszerűségét, az ábrázolás provokatív szikárságát és azt a szándékot, hogy a költő kerülje a politikai propagandát.

Az első világháborús angol lírája ugyanis alapvetően nem politikai költészet, legalábbis olyan értelemben nem, ahogyan másfél-két évtizeddel később a harmincas évek lírája az volt. Sokkal inkább morális fogantatású; ennek megértéséhez látnunk kell, hogy honnan is érkeztek ezek a háborús költők, akik hadba vonulásukkor szinte mind önkéntesek voltak (Anglia csak 1916 elején vezette be a sorozást). Legtöbbjük már jóval a háború előtt írt és közölt verseket; a későbbi katonaköltők jellemzően Edward-kori bukolikus költők voltak. A 20. század első évtizede, VII. Edward kora a viktoriánus normák elleni kulturális lázadás időszaka volt, de ez a költészetben legtöbbször a kései romantika látásmódjával valósult meg. Túlfeszítették az egy évszázaddal korábbi nagyromantikában megpendített húrt: míg Wordsworth-nél vagy Csokonainál a

³ Paul de MAN, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia UP, 1984, 76.

⁴ Idézi Jon SILKIN, *Out of Battle: The Poetry of the Great War*, London, Ark Paperbacks, 1987, 186. (Amenyiben külön nem jelzem, valamennyi idegen nyelvű idézetet a saját fordításomban közlöm. – R. I.)

természetközeli magányra az alkotás, a poézis céljából volt szükség, az Edward-korban a lényeg a viktoriánus közösségi szellem elleni lázadás. A természetben mint otthonban szinte melléktermékként alakul a költészet. Ettől az otthontól szigeteli el őket a háború: sokuk számára azért olyan elfogadhatatlan, ami történik, mert megszünteti a természet adta idillt, a poétát elszakítja saját közegétől. Természeti idill és háborús borzalom szembeállításának számos változata és jelentése alakult ki, például a természet mint Isten nyelve szembeállítva a gyilkos emberi kultúrával, az állandóság szemben a kiszámíthatatlansággal. A lírai én gyakran azt érzi, hogy az anyatermészet már elidegenedett tőle, hiszen a gyilkoló katona már nem az ő gyermeke (például a húszéves korában elesett Charles Sorley verseiben).

Természet és háborús kultúra kettősségével párhuzamosan, másik ellentétként jelenik meg a katonák szenvedése, és a civil apátia, illetve tudatlanság közötti kontraszt.⁵ Ez nem pusztán azt a tapasztalatot jelenti, hogy az Angliában megszokott életüket élő civilek mit sem tudnak a katonák fájdmáról és kiszolgáltatottságáról, hanem azt is, hogy vonakodnak elfogadni az erről szóló költészetet és művészetet. A háborús líra egyik legnagyobb szemléleti újdonsága éppen ez: a háború borzalmas tapasztalata esztétikai értékek forrásává válhat.

Ez pedig aláassa a korábbi angol nevelés által közvetített hőseszményt, amely jól látható például a viktoriánus Alfred Tennyson *A könnyűlovasság támadása* című versében, de az önfeláldozásra való készség mint legfőbb erény szerte Európában fontos volt a fiúk nevelésében. Ahogyan Hans Magnus Enzensberger írja:

A legtöbb kultúrában a hősök a halál megvetése által tesznek szert dicsőségre és tiszteletre. Egészen az első világháború végéig a gimnazistáknak kívülről kellett tudniuk azt a híres horatiusi sort, mely szerint édes és tiszteletre méltó dolog meghalni a hazáért.⁶

Wilfred Owen egyik nagy verse éppen innen kölcsönzi a címét: *Dulce Et Decorum Est*.⁷ A költemény beszélőjét a gáztámadás földézése indítja arra, hogy a háterszágban élő olvasót (vagy hallgatót) is tudósítsa a sárba ragadt, menekülni képtelen és sebesült katonák kiszolgáltatottságáról:

Követnéd csak te álmodban a kordét,
Amire feldobtuk, míg dúlt a harc,
Látnád te, ahogy egy szemet kifordít

⁵ *Uo.*, 154.

⁶ Hans Magnus ENZENSBERGER, *Szörnyűséges férfiak: Kísérlet a radikális vesztesről*, ford. WEISS János, Nagyvilág, 2012/1–2, 115.

⁷ *Dulce Et Decorum Est*, ford. IMREH András, http://www.babelmatrix.org/works/en/Owen,_Wilfred-1893/Dulce_et_Decorum_est (Letöltés ideje: 2015. szeptember 18.)

A vonagló, szétesett ördögarc;
 Hallanád, ahogy minden zökkenőre
 Kibukik száján egy vérbuborék,
 Mint a fölkérődzött falat fűzőldje,
 Mint fekélyes nyelven a lepedék,
 Barátom, nem szavalnád te sem ezt
 A diadalra sóvár, régimódi
 Hazugságot: *Dulce et decorum est*
Pro patria mori.

A horatiusi sorral való szakítás egyúttal a hőssé válás lehetetlenségét is jelzi. Az egész versből kitűnik, hogy a háborús közösségben megszólaló beszélő élethelyzetének közege a sár, sok első világháborús katona legnagyobb réme. Akit hősnak nevez a hagyományos európai kultúra, itt már tehetetlen áldozattá válik.

Ezen a ponton szikrázik össze a háborús költők népes (és teljesítményben persze egyenetlen) csoportja azokkal a költőkkel, akik kortársaik voltak, de nem háborús költők. Thomas Hardy a kor kiemelkedő lírikusa volt; 1900 táján, hatvenesztendős korában abbahagyta a regényírást, és élete hátralevő huszonnyolc évében már a költészetnek élt. Az idős költő természetesen nem vonult be katonának, de a háborúra reflektált, csakúgy, mint korábban a búr háborúra is (1899–1902); jellemző módon a regényeiből is ismert fatalizmussal, gyakran a háború elkerülhetetlenségét, sorsszerűségét hangsúlyozva. T. S. Eliot *Átokföldjének* háttérében is ott van a háború, valamint az azt követő európai helyzet káosza. A legizgalmasabb azonban az, ahogyan az angol nyelvű modernizmus másik óriása, William Butler Yeats viszonyult a háborús költőkhöz.

Közismert, hogy nem szerette őket: a háborús lírában a passzív szenvedés nyers ábrázolását látta. Bár a szenvedés és a harc megjelenítése Yeats-tól sem volt idegen, sőt esztétikáját is alakította (elég a *Húsvét, 1916* című versére gondolnunk), az összehasonlítás jól mutat valamit abból a pluralitásból, amely a 20. századi angol lírában ekkoriban kezdett kialakulni. A továbbiakban két hasonló témájú verset vetek össze: Rupert Brooke *The Soldier*⁸ és Yeats *An Irish Airman Foresees His Death*⁹ című szövegeit.

Mindkét vers arról szól, hogy a háborúban harcoló katona megjövendöli saját hősi halálát. Brooke szonettje a költő verseinek jellegzetes szerkezetét mutatja: a háborúra utalással kezdődik (ez az oktáv), és a szülőföld eszményített képével végződik (a legtöbb mai olvasónak valószínűleg túlságosan is érzelmős hangon). Az oktáv a bibliai „földből lettünk és földdé leszünk” képére alapozódik:

⁸ *A katona*, ford. Kiss Zsuzsa, http://www.magyarulbabelben.net/works/en/Brooke,_Rupert-1887/The_Soldier/hu/26908-A_katona (Letöltés ideje: 2015. szeptember 18.)

⁹ *Ír repülő a halálát jósolja*, ford. Szabó Lőrinc = Sz. L., *Örök barátaink*, Bp., Szépirodalmi, 1964, II, 724–725.

Ha meghalnék, ki-ki azt tudja jól,
 egy idegen mezőből egy darab
 örökre Anglia. S benne a por
 a föld zsíros rögénél gazdagabb.
 Anglia hívta létre s öntudatra,
 virágokért jární ösvényeket,
 a levegőjét lélegezni adta,
 s hazai vízben-napban fürdetett.

Eddig egyszerű a jelentés: a hősi halott teste a maga anyagszerűségében is Angliát mint eszmét képviseli az idegen földben. Éppen ettől válik az elesett katona hősi halottá. A záró hat sor (bár azok dikciója is nagyon egyszerű) már ambivalens jelentésű:

S tudjátok mind: legyűrvén a gonoszt,
 e szív elmében rezdül, mely örök,
 s valamiképpen visszaadja azt,
 mit látott-hallott és rá-álmodott,
 a meghitt derűt barátok között,
 és belső békét angol ég alatt.

Mint Jon Silkin monográfiájában részletesen kifejti, az egyik lehetséges jelentés az, hogy a hős önfeláldozása saját kielégülését és idealizálását szolgálja.¹⁰ Egész eddigi élete a hősi halállal éri el végső célját, de éppen ezért saját egzisztenciájának körében, magánvilágában marad. Ő választotta, és ebben áll a hősiessége, melyben megelégedést és boldogságot talál.

Könnyű belátni, hogy ez csak az egyik lehetséges olvasat, és háborús időkben nem is ez érvényesült, hanem a példamutatás mint ugyancsak lehetséges jelentés. Ha a vers beszélője kész föláldozni magát, legyen ez példa más ifjak számára Anglia-szerete. Ahogyan Susan Bassnett áttekintő tanulmányában írja, a 19. századtól egészen az 1960-as évekig meghatározta az angol köznevelést a férfias hőseszmény: olyan közösségi szellemű fiúk nevelése, akik aztán akár katonaként, akár tisztviselőként a brit birodalmat szolgálhatják.¹¹ Az alanyi költő vélheti úgy, hogy saját halála ön maga számára esztétizálódik, de alighanem elkerülhetetlen, hogy egy ilyen szívfacsaró szöveget a háborús propaganda céljára használjanak: már csak azért is, mert Brooke idealizmusa és egyéni kielégülése éles ellentétben áll azzal, ahogyan legtöbb kortársa (Siegfried Sassoon, Wilfred Owen, Charles Sorley stb.) ábrázolta a háború érzéketlenségét.

¹⁰ SILKIN, *i. m.*, 67–69.

¹¹ SUSAN BASSNETT, *The Myth of the English Hero = Moving the Borders: Papers from the Milan Symposium*, ed. Marialuisa BIGNAMI, Caroline PATEY, Milano, Edizione Unicopli, 1996, 338.

Brooke valóságos modern kori keresztes hadjáratként fogta föl a Gallipoli-félsziget és a Dardanellák elleni műveletet (ennek során vesztette életét egy szúnyogcsípés okozta vérmérgezésben), miközben egész korábbi életét léhának és hiábavalónak látta.¹² Ugyanazt az élményt láthatjuk Brooke életrajzában és költői életművében, amit a magyar első világháborús regény, Avigdor Hameiri *A nagy örület* című szövegének magyar újságíró hőse így ír le:

Az érzelmek ezrei viháncoltak bennem, birokra keltek, pöröltek, ellenkeztek, és végül kiegészztek egymással, összeolvadtak és egyesültek egyetlen nagy és kellemes érzésben, ami egy boldog, egyetemes sóhaj alakjában jelent meg bennem: végre! Menni, és meghalni. [...] Végre elmegyek. Ez a nagyváros, ez a furcsa környezet már amúgy is a fojtogatásig szorongat. Most elhagyom. Elmegyek. Megyek az anyámhoz, aki vár rám. Végre.¹³

A németek és törökök elleni háború adott hát a korábbi „fölösleges ember” létének értelmet, mivel az isteni küldetés nyilvánult meg benne. Az önfeláldozásra kész lelkesültségért meg is kapta a dicséretet Winston Churchilltól, 1915 áprilisában:

Olyan hang vált hallhatóvá, olyan húr pendült meg, amely igazabb, borzongatóbb és minden eddiginél inkább képes valódi fényében megmutatni azoknak a fölfegyverzett fiainknak a nemességét, akik részt vesznek a mostani háborúban. [...] Benne mutatkozik meg legjobban az, amit Anglia legnemesebb fiaitól elvárunk azokban a napokban, amikor semmilyen más áldozat nem elegendő, csakis a legdrágább.¹⁴

Noha Yeats versének ugyanaz az alaphelyzete, a két szöveg egészen más. Yeatsnél a beszélő, a pilóta hangsúlyosan egyedül van egy mai szemmel nézve primitív harci repülőgép fülkéjében. Ellenpontot alkot így nemcsak Brooke-kal, hanem a fentebb idézett Owen-vers sárba ragadt katonáival is. A hőssé válni kényszerülő pilóta közege a levegő: ez a helyszín egészen az első világháborúig szinte minden versben a mennyel azonosult, itt azonban már a fenyegetés/fenyegetettség és az egzisztenciális magány helye.¹⁵ A vers két részre tagolódik: az első két sorban a pilóta csak első személyben megismétli a cím állítását (azaz: biztos vagyok benne, hogy ebben a háborúban meghalok). Ezt ki nem mondott kérdés követi: miért? A beszélő elveti a leggyakoribb indokokat: az ellen-

¹² Tonie HOLT, Valmai HOLT, *Poets of the Great War*, Barnsley, Lee Cooper, 1999, 38.

¹³ Avigdor HAMEIRI, *A nagy örület*, ford. LÖWENKOPF Kálmán, Budapest, Múlt és Jövő, 2009, 33–35.

¹⁴ Idézi HOLT, *i. m.*, 41.

¹⁵ Nicholas JENKINS, *The 'Truth of Skies': Auden, Larkin and the English Question = The Movement Reconsidered: Essays on Larkin, Amis, Gunn, Davie and their Contemporaries*, ed. Zachary LEADER, Oxford, Oxford University Press, 2009, 34–61.

ség gyűlöletét, a besorozás kényszerét, a karizmatikus vezető hatását és így tovább. Az utolsó hat sorban (mintha egy megnyújtott szonett végén járnánk) kimondja a választ: „egyszerűen az élvezet / hozott e dult felhők közé”. A vers kulcsszava a *balance*,¹⁶ amelyet Szabó Lőrinc először mérlegelésként, majd egyensúlyként fordított, és mindkettő lényeges: a beszélő mérlegelésének (töprengésének) az az eredménye, hogy üres életének csak hősi halála adhat értelmet.

Ez viszont feloldhatatlan ellentmondáshoz vezet. Ha valaki pusztán élvezetből vagy életuntságból hal hősi halált, az aligha nevezhető hősi halálnak. Yeats beszélőjét nem az különbözteti meg Brooke-étól, hogy gyönyörködik saját halálában (Brooke lírai énje is pontosan ezt teszi), hanem annak a hiánya, ami Brooke-nál ott van: a szenvedélyes hazaszeretet hiánya. Ettől kezdve már politikai állításként is olvashatjuk a verset: az ír repülő nem saját népéért harcol. Az önálló Írország csak nem sokkal a háború vége után alakult meg, a vers pilótája tehát a brit hadseregben harcol. Ez magyarázza a sokat vitatott sorokat:

nem bántott, akit üldözök,
akit védek, nem szeretem;
az én hazám: Kiltartan Cross,
népem: földünk szegényei,
őket a vég, ha jó, ha rossz,
nem sujtja s nem emelheti.

Csak a költemény párverse (*In Memory of Major Robert Gregory*) ad kulcsot ahhoz, hogy ki is a névtelen repülőtiszt: Yeats barátjának és író társának a fia, aki valóban elesett a háborúban. A vers egyik elemzője, C. K. Stead azonban joggal írja: a főnti gondolatok aligha tükrözik azt, ami a történelmi Robert Gregoryban megfogalmazódott, de nem azonosíthatók Yeats érzéseivel sem. Az ír költő nem volt közömbös a háború kimenetelére, és végképp nem kívánta Németország győzelmét Angliával szemben.¹⁷

De ha a vers fiktív beszélője semmilyen háborús céllal nem azonosul, akkor miért és hogyan ad életének értelmet a háborús halál? Kétségtelen, hogy ha elesik, hősi halottként fogják eltemetni, neve pedig részévé válik a nemzeti identitás, sőt a nemzeti mitológia megteremtésének. Egyedül ő tudja, hogy hősiessége nem igaz – meg persze mi, a vers olvasói, de mi is csak azért, mert a vers fikciója szerint bepillantunk legbensőbb gondolataiba. Stead szerint az arisztokrata Gregory, illetve versbeli alteregója „tragikus örömbé” hajszolja magát.¹⁸ Ez kétségtelenül így van: korábban már láttuk,

¹⁶ Suheil BUSHRUI, Tim PRENTKI, *An International Companion to the Poetry of W. B. Yeats*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1989, 138.

¹⁷ C. K. STEAD, *Yeats the European = Yeats the European*, ed. A. Norman JEFFARES, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1989, 126.

¹⁸ *Uo.*, 129.

hogy az „élvezet” szót (*delight*) használja. Ez viszont már önmagában is többértelmű. Társadalom- és kultúratörténeti összefüggésben nézve értelmezhetjük ezt a dekadenciába fulladó európai arisztokrácia végeként: a fölösleges ember számára egyedül a halál választása marad mint cselekvési lehetőség. A repülőtsízt így vonja le a Rupert Brookénál és Avigdor Hameirinál látott „végre” élményből a következtetést. Lehet azonban a független Ír Köztársaság létrejötte előtti utolsó időszak pillanatfelvételeként is olvasni, a „már nem és még nem” állapotaként. Mindkét esetben fölvetődik, hogy olyan szimbolikus öngyilkosságról van-e szó, amelynek elkövetője nem akar öngyilkosnak látszani, vagy olyan élethelyzet megjelenítéséről, amelyben a beszélő megreked az élet és halál közötti határvonalon.

A két Yeats-vers úgy egészíti ki egymást, hogy további ellentmondást is alkot: az *In Memory of Major Robert Gregory* hagyományos elégia, amelynek gyász munkája nem hagy kétséget a hősiesség felől, míg az *Ír repülő* zavarba ejtő, talányos szöveg, a halálöszönt megjelentető és a szokásos hősképzést aláásó vers. Olyan költemény, amelyet Rupert Brooke aligha tudott volna írni; nemcsak azért, mert másfajta tehetség volt, mint Yeats (föltehetőleg szerényebb tehetség is), hanem főként azért, mert Brooke katona volt, aki csak belülről tudta saját helyzetét látni és láttatni, Yeats pedig nem. A sokrétegű, fölka-
varó költemény megírásához a kellő távolságra is szükség volt. Azonban akár történelmi dokumentumként, akár műalkotásként olvassuk őket, mindkét költő verse hozzájárul, hogy jobban megértsük az első világháborúban harcoló katonák tapasztalatát.

ISTVÁN D. RÁCZ

The First World War in British Poetry

The memory of the First World War in Britain is closely linked with the poetry of the era. When we read such poems, we assess them both as works of art and as historical documents. We can detect a populist trend in the poetry of the Great War, whose emblematic text is John McCrae's "In Flanders Fields", which was extremely popular in those years. On the other hand, the best war poets introduced such innovations in poetry that largely determined the later history of 20th-century British literature. Their major aim was to open people's eyes to the horror which they were unable to imagine. I attempt to demonstrate this tendency through some examples.

BALOGH ESZTER EDIT

„Megsebesül, elesik. Hát aztán?”

Írónia és a maszkulinitás változó ábrázolásai az első világháború
angol és magyar irodalmában

Az első világháború kitörését kezdetben általános lelkesedés fogadta. A harcba induló generáció nemzeteként eltérő okokból, de nagy harci kedvvel vonult be 1914-ben. Angliában úgy tartották, ez a háború lesz az, ami minden további háborúnak elejét veszi majd,¹ ahol a világszabadságért és a becsületért, idealizált háborús célokért szálltak harcba. Magyarországon más volt a hadba lépés szimbolikus töltete: itt az évtizedes balkáni problémák, a gyarmatinak is nevezhető balkáni hódítás folytatása, amelynek kézzelfogható hozadéka volt a bosszú, a „Kutya Szerbia” móresre tanítása, illetve a területfoglalás domináltak. „A hadüzenet előtti hónapban az utcákra tóduló tömegek »Megállj, megállj, kutya Szerbia / Majd megbüntet a Monarchia!« kezdetű dalt énekeltek. Az emberek megrészegeedtek a haza és a szabadság megvédésének jelszavaitól. A »nemzeti egység« jegyében korábbi antimilitaristák, pacifisták, szociáldemokraták is háborúpártiak lettek.”² Hamar egyértelművé vált azonban, hogy a propaganda állításaival szemben egyik fél számára sem könnyű, gyorsan megnyerhető háborúról van szó.³ Az angol kultúrában fontos szerepet betöltő, tradicionális háborúról alkotott kép és a lovagi eszmények abszurditása hamar egyértelművé vált az első nagy ipari háború harcmezőin: a mérges gázok, géppuskák és bombák földjén, ahol élet és halál kérdésében sokszor a véletlen döntött az egyéni katonai erények helyett, a hős katona alakja egyértelműen elérhetetlen, anakronisztikus ideává vált a 20. század elején.

Paul Fussell úgy fogalmaz, hogy az első világháború „volt talán az utolsó, amit a történelem célelvű, zavartalan folyamában értelmeztek, beleértve a koherens időfolyam meglétét is, ami a múltból a jelenen át a jövő felé haladt”.⁴ Ebből az érvelésből kiindulva megállapíthatjuk, hogy az első világháború nemcsak a háborúról, de általában a történelemről alkotott nézetekben és ezzel együtt a háborút domináló ábrázolásokban is fordulópontot jelentett. Az angol és a magyar kultúrában persze eleve másféle ábrázolási kódok léteztek: a háborúnak és a férfiaságnak másféle kódjai alapján készültek az

¹ Az első világháborút széles körben így emlegették az angolszász világban: „A War to end all wars”.

² SIPOS Lajos, „...sodrában a szörnyű malomnak...”: Magyar költők és írók az I. világháború elején, Irodalmi Magazin, 2014/2, 5.

³ Jól példázza a gyors győzelembe vetett kezdeti hitet Szép Ernő költő és újságíró válasza arra a kérdésre, hogy meddig fog tartani a háború. Ránézett az órájára, és ezt mondta: „Most fél hét, hétre véget fog érni.” Irodalmi Magazin, 2014/2, 25.

⁴ Paul FUSSELL, *The Great War and Modern Memory*, New York, Oxford UP, 2000, 21. (Amennyiben külön nem jelzem, valamennyi idegen nyelvű idézetet és címet a saját fordításomban közlöm. – B. E. E.)

ábrázolások, és más volt a háború tapasztalatának jellege is.⁵ De a Fussellnél megjelenő radikális változás gondolata például Heltai Jenő *Álmokháza* című regényében is jelen van: „Az volt az érzése, hogy néhányan irigylik is: olcsón megúszta a háborút; akadt talán olyan is, aki szívesen cserélt volna vele, csak hogy hazamehessen feleségéhez, gyermekéhez, régi világába. Akkor még senki sem tudta, hogy régi világát eltemették, és a kripta ajtaján megfordították a címet.”⁶ Az első világháború tapasztalata radikális változást hozott a Nyugat történelemről és önmagáról alkotott képében, s noha valószínűtlen, hogy a kor angol és magyar művészei ismerték volna a másik kultúrájának termékeit (hiszen ellenséges oldalon harcoltak), bizonyos közös jegyek fedezhetőek fel a művészi ábrázolás változásait vizsgálva a maskulin ideálhoz való viszonyukban.

Amikor a harcok kezdődtek, a legtöbb író és költő mindkét országban üdvözölte és támogatta a háborút. Sokan – az angoloknál például az *Ártatlan szonettek* szerzője, Rupert Brooke vagy John McCrae, a magyaroknál Sajó Sándor, Tömörkény István, de néhány vonásában még az inkább háborúellenes Somogyváry Gyula is – még hittek abban, hogy a heroikus katona ideája érvényes és fenntartható. A háború korai szakaszában született alkotások igyekeztek a korábbi hősi narratívákba illeszteni a jelenkor eseményeit, a hazáért való harcot a legnagyobb megtiszteltetésnek tekintették, az életét feláldozó hőst pedig ikonikus alakként ábrázolták. John McCrae *In Flanders Fields* (Flandria mezein), valamint Sajó Sándor *Harci ének* című költeményében is megfigyelhető a teleologikus világkép érvényessége: a katonák nemes célért küzdve esnek el, áldozatukkal közelebb hozva nemzetüket ennek eléréséhez, ezáltal értelmet adva szenvedésüknek és a háború pusztításának. Sajó Sándor a hősi halál dicsőségét tekinti a legnagyobb jutalomnak, a katonák pedig büszkén áldozzák életüket egy szebb jövőért:

Az értünk omló könnyek árján
Áttör a boldog büszkeség
S dicsőségünk, mint szép szivárvány
Mosolygón fénylik szerteszt;
Anyáink bánatán keresztül
Egy szebb jövő képe rezdül –
Előre katonák!⁷

John McCrae versében a lírai én már nem a csatába induló katonáké, hanem a hősi halottak nevében szólal meg, és felszólítja az utókort a katonák emlékezetének tiszteletére és megőrzésére:

⁵ A magyar katonák tapasztalata közelebb lehetett a „hagyományos háborúhoz”, mint az angol katonáké: ők nemigen találkoztak például gáztámadásokkal, ami az angolok tapasztalatainak meghatározó eleme volt. Emlékezetükben meghatározó volt még a sár, a magyaroknál viszont a hideg volt jelentős; ami az angoloknak a Somme folyó és Ypres, az nekünk Doberdó és Isonzó, esetleg Pzremysl ostroma.

⁶ HELTAI Jenő, *Álmokháza*, Bp., Szépirodalmi, 1969, 31.

⁷ SAJÓ Sándor, *Harci Ének = Háborús versek könyve: Magyar költők 1914–15-ben*, szerk. SZABOLCSKA Mihály, Bp., Singer és Wolfner, 1916, 8–9.

Folytassátok harcunk az ellenféllel
 Gyengülő kézzel dobjuk nektek
 A fáklyát; tartsátok magasra, legyen tiétek
 Ha hűségetek elhagy minket, kik meghaltak,
 Nem alhatunk, bár pipacsok nyílnak
 Flandria mezein⁸

Sajó Sándornál a fő motívum a bibliai szivárvány, John McCrae-nél pedig a bibliai előképekkel nem bíró pipacsok. A természet a megújulás, az örök körforgás szimbóluma: a bibliai özönvíz után szivárvány jelezte Isten és kegyelméből a bűntől megmenekült világ szövetségét. A költő szerint a háború az özönvízhez hasonlóan tisztítja meg a világot, s utána a katonáink dicsősége ragyog fel szivárványként a tomboló háború után, a túlélőket nemcsak hősi halottaikra, de az elpusztított bűnösökre is emlékeztetve. McCrae versében a pipacsoknak van kettős szerepe. Egyrészt jelzik, idővel a természet visszahódítja a háborús területeket, elfedve nemcsak a pusztítás nyomait, de a hősök sírjait is; másrészt viszont örök emlékeztetőként szolgálnak: a nyíló virágok a hősökre való emlékezés szimbólumai. Mindkét versben fontos szerepet kap a fény, mint a „beavatottak” tudásának jelképe, a hősi halált pedig a természet képei kísérik.

A hősi áldozat egyesülése a természettel szintén régi toposznak tekinthető, az első világháborús költészetben Rupert Brooke is alkalmazta például *Safety* (Biztonság) című versében. Edmund Blunden is gyakran tér vissza verseiben a természet képeihez, például *A House in Festubert* (Egy festuberti ház), *Illusions* (Illúziók), *Rural Economy* (Vidéki gazdaság) című verseiben. De nála főként az egyesülés elérhetetlenségének fájdalomán van a hangsúly: az első világháborúban ellenségessé vált természet idegenségén kesereg. A magyar költészetben is feltűnik a természettől való háború miatti radikális elidegenedés. A természeti képek gyakran inkább fenyegetők, mint például Babits Mihály *Fortissimo* vagy Kaffka Margit *Záporos folytonos levél* című költeményében. Heltai Jenő *Álmokháza* című regényében is találkozhatunk az ellenséges természet képével: „Az eső – talán ugyanaz, amelynek első csöppjeivel még Galíciában találkozott – konokul, kíméletlenül, majdnem szándékosan és ellenségesen esett.”⁹

A fent elemzett két vershez hasonló hagyományos ábrázolásmódok hamar érvényüket veszítették a gépesített háború embertelen körülményei között. „Walter Benjamin meglátása szerint azok, akik átélték a nagy háborút, »némultan tértek vissza a harctérről«, mert a háború minden addigi tapasztalatukat megcáfolta. Ez a tapasztalat-szegénység, ami újfajta művészeti megnyilatkozási formákat igényelt, radikális szakítást

⁸ „Take up our quarrel with the foe: / To you from failing hands we throw / The torch; be yours to hold it high. / If ye break faith with us who die / We shall not sleep, though poppies grow / In Flanders fields.” JOHN MCCRAE, *In Flanders Fields = A Treasury of War Poetry, British and American Poems of the World War, 1914–1919*, ed. George Herbert CLARKE, London, Leaf, 1917, 371.

⁹ HELTAI, *i. m.*, 67.

jelentett a háború előtti stílusokkal.¹⁰ A mindaddig elképzelhetetlen mértékű pusztítás új reprezentációs mintákat igényelt, és ez az igény sok esetben ironikus, illúzióvesztett beszédmód révén teljesült. Alison Light szerint „az emberek többségének legalább tíz évre volt szüksége, hogy képesek legyenek olvasni a háborúról, és bár néhány írás, mint Wilfred Owen versei, már 1921-ben nyomtatásban jelentek meg Sassoon segítségével, a nagyközönségnek hosszú időbe telt szembenézni ilyen borzalmakkal”.¹¹ Úgy tűnik, nemcsak az olvasáshoz, de az íráshoz is időre volt szükség, hogy megszülethessen az értelmezői távlat: csak 1928-ban jelentek meg a leginkább ismert és népszerű háborús memoárok, például Robert Graves *Isten hozzád, Anglia*, Edmund Blunden *A háború suttozásai*, Siegfried Sassoon *Egy rókavadász memoárjai*. R. C. Sherriff színdarabja, *Az út vége*, amely „kíméletlen és ironikus kommentár a bentlakásos iskolák heroizmusáról, teltházás előadás volt a West Enden 1928-ban a maga rendkívüli 594 előadásával a Savoy-ban”,¹² nagy siker volt szerte Európában is. 1929-ben jelent meg Richard Aldington *Egy hős halála* és Frederick Manning *Öfelsége közkatonaí*, csak hogy a legismertebb példákat említsük. Ezek a gyakran szatirikus és igen kritikus szövegek váltak a legismertebbekké, talán azért, mert értelmezői távlatot tudtak teremteni, hogy a háború tapasztalatait elbeszélhetővé tegyék.

A magyar irodalomban is ebben az időben jelent meg sok alkotás, például Markovits Rodion *Szibériai garnizon* című „kollektív riportregénye” 1927-ben, Móra Ferenc *Egy haditudósító emlékei II.* 1928-ban, Heltai Jenő *Álmokháza* 1929-ben, Somogyváry Gyula *Virágzik a mandula...* 1933-ban. Mindkét kultúrában rengeteg regény, novella és memoár emlékezik a háborúra a katona vagy a közember szemszögéből. Az egyetlen különbség, hogy Angliában ezeket a költőket és írókat kanonizálták, munkáik újra és újra nyomtatásban jelennek meg, még mindig széles körben ismertek és közkedveltek, míg Magyarországon a feledés homályába merültek, mint például Gyóni Géza életműve. A magyar kultúrában és kulturális emlékezetben az első világháború nem játszik olyan meghatározó szerepet, mint az angolban. Magyarországon a háborút követő események (az őszirózsás forradalom, a Magyar Tanácsköztársaság és főként a trianoni békeszerződés) tapasztalata sokkal traumatikusabb hatással volt az országra, szinte magukba olvasztva a háború tapasztalatát: „a Trianon-sokk torlaszolja el az utat, hogy magát a háborút, s a keretei közt lezajlott történéseket és a máig munkáló örökségét vizsgáljuk.”¹³ Magyarország első világháborúhoz kapcsolódó művészetében az angolhoz hasonlóan megfigyelhető azonban az ironia felé fordulás, a kiábrándult hangnem, a korábbi világrendbe vetett hitt megingása, valamint a hősi ideál kigúnyolása is.

¹⁰ GUNDA-SZABÓ Dóra, „A jó újságírás záloga a kivételes írói véna”: Beszélgetés Sárközi Mátyással Molnár Ferenc és Vészi Margit haditudósításairól, Irodalmi Magazin, 2014/2, 13.

¹¹ ALISON LIGHT, *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism between the Wars*, London, New York, Routledge, 1991, 71.

¹² Uo., 72.

¹³ KÖBÁNYAI János, *Az elbeszélhetetlen elbeszélés: az első világháború a magyar irodalomban*, Bp., Múlt és Jövő, 2012, 10.

A hagyományos heroikus ábrázolást a háború természete tette lehetetlenné: a katonák legtöbbször nem aktív, cselekvő hős a harcmezőn, hanem a háború kegyetlen gépezetének kiszolgáltatott, könnyedén pótolható fogaskereke. Különösen szembetűnő ez a változás a vizuális ábrázolások terén; Richard Nevinsonnak például rengeteg festménye ábrázol menetelő hadosztályt.¹⁴ *Egy hadoszlop menetelése*¹⁵ című festménye – eltávolodva a realista és az idealizált heroikus ábrázolásmódtól – a katonákat személyes vonásaiktól megfosztott, egyforma alakokként látta. A hadsereg, Foucault szavaival élve az „ünneplést gépezet”,¹⁶ teljes harci felszerelésében halad el a néző előtt. Bár a kép dinamikus érzést kelt ismétlődő vonalvezetésével, formáival és pulzáló színeivel, alakjai mégsem sugároznak erőt: a hatalmas üres, fémszínű ég, amely az út és a sár színét ismétli meg, apróra zsugorítja az alakokat. Mintha Mary Borden *A tiltott övezet* című memoárjának részletét illusztrálná:

Állhatatosan masíroztak az úton. Testtartásuk a fáradt állatok rázkódó tartása volt. Nem egészen látszottak férfiakként. Senki nem lehetett biztos abban, mi-féle férfiak voltak. Csak azt lehetett tudni, hogy nem voltak fiatalok. Nem egészen olyan színűk és formájuk volt, mint a férfiakként. A háború saját színébe burkolta őket. [...] És mind eltorzultak, és torzultságuk a háborúé. Ugyanaz a gépezet csavarta és törte meg mind.¹⁷

Bár a magyarok nem ugyanazzal a szupergépesített háborúval találkoztak, mint az angolok, itt is sokan felismerték, hogy az első világháború milyen hatással volt a katonákra és a katonaeszményre:

Mintha nem is katonáknak szólottak volna, hanem valami rettentő és titokzatos karaván málhahordozóinak, akik idegen éjszakában, ismeretlen cél felé hurcolják rozzant testüket. Hol volt már akkor belőlünk a nótás, legénykedő, nyalka katona... Akik reggel még olyan nagy hanggal indultak Danéból. Még huszonnégy óra sem múlt el azóta, s máris csupán páriáknak éreztük magunkat. Minden hősi gesztus nélkül való igavonónak. A hadiüzem napszámosságainak. Pedig hol volt még akkor a front, teremtő Istenem?¹⁸

Somogyváry Gyula írásában heroizmusnak helye nincs, a fáradtság és az illúzióvesztés dominál, míg az ironikus önmeghatározások, a „málhahordó”, „pária”, „igavonó”, a nap-

¹⁴ Ilyen például: Richard NEVINSON, *A Dawn 1914: Returning to the Trenches*. – Hasonló tematikát követ Paul NASH *A French Highway* című festménye is.

¹⁵ Richard NEVINSON, *Column on the March*, 1915, Birmingham, Museum and Art Gallery. <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/column-on-the-march-34030> (Letöltés ideje: 2015. június 15.)

¹⁶ Michel FOUCAULT, *Discipline and Punish*, transl. Alan SHERIDAN, New York, Vintage, 1991, 136.

¹⁷ Mary BORDEN, *The Forbidden Zone*, London, Hesperus, 2008, 23.

¹⁸ SOMOGYVÁRY Gyula, *Virágzik a mandula...*, Bp., Auktor, 2010, 159.

számos furcsa, a Nevinson-festményen szereplő figurákhoz hasonló arctalan szolgává zsugorítják a katonákat. A háború uniformizált tömegében nem számítottak az egyéni harc érények, ahogy maga az egyén élete sem. Móricz szerint az „egyenruhában többé nem lehet megismerni, ki milyen fajta. Egyre megy. Mind egyre megy. Mind oda megy. S a koporsóban még kevésbé! Jönnek, jönnek, mind onnan jönnek...”¹⁹ Ilyen körülmények között a hősi ideál elérhetetlenné, a hősi áldozat pedig értelmetlenné vált, radikális változást hozva a sebesült és elesett katonák művészi ábrázolásaiban is. A fizikai szenvedés ábrázolása elvesztette korábbi emelkedett, ünnepélyes légkörét, és az irodalmi ábrázolás a kínzó realizmushoz fordult,²⁰ a heroizmus ideálját pedig tovább rombolta az úgynevezett harctéri sokk: „A férfias panasz testbeszéde, rejtett tiltakozás nemcsak a háború, de a férfiaság fogalma ellen is.”²¹

A hős alakját a férfiaságától megfosztott, tehetetlen, fizikálisan és gyakran mentálisan is rokkant katona képe váltotta fel. A leghíresebb traumatizált alak talán Virginia Woolf Septimus Smith-e a *Mrs Dalloway*-ben, de számtalan rémálmodtól és rémképektől űzött, mentálisan összetört irodalmi alak emlékezik a valódi katonákra: például Christopher Isherwood *Az emlékmű* című regényében, Rebecca West *A katona visszatérése*ben (*The Return of the Soldier*), Richard Aldington *Hall hadnagy esete* című novellájában, vagy Heltai Jenő *Álmokházában*. A férfiakat nem csak a fronton látott borzalmak képe traumatizálta, hanem az is, hogy nem tudtak megfelelni egy abszurd ideál elvárásainak. Heltai Jenő főhőse, Karmel Péter elvesztette fél karját a háborúban, ezért nem válhatott azzá a hőssé, akivé a társadalom – és talán saját – elvárásai szerint válnia kellett volna. Büntudata az internalizált hatalom képében jelenik meg, amit egykori osztályfőnöke testesít meg:

Viszonylag elég jó állapotban volt, néha érezte csak, hogy agyában – megőrült hangyaboly? részeg méhkas? – valami nyüzsg és zúg. Ezt a zúgást azonban mindannyiszor túlharsogta egy korholó, érdes hang, osztályfőnökének és német professzorának, dr. Szebeni Virgilnek a hangja: – Karmel, már megint nem hoztad el a bal karodat!²²

Karmel Péter alakja több angol mű szereplőjével állítható párhuzamba. Még beszédhelyzete is megegyezik a Wilfred Owen *Disabled* (Megnyomorítva) című versében

¹⁹ MÓRICZ Zsigmond, *Koporsók a pályaudvaron* = M. Zs., *Vérben Vasban: Kis képek a nagy háborúról*, Bp., Légrády, 1918, 6.

²⁰ Eközben a festészetben eltávolodtak a realista ábrázolásmódtól: a háború tapasztalatának közvetítésére (főként az angol és a német festészetben) leggyakrabban az avantgárd stílusjegyeihez fordultak. Az angol festészet leghíresebb első világháborús képeit Richard Nevinson, Sir William Orpen, Paul Nash és Wyndham Lewis alkották, mind eltávolodva az akadémiai festészet realizmusától.

²¹ Elaine SHOWALTER, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980*, London, Virago, 1987, 172.

²² HELTAI, *i. m.*, 25.

megszólaló rokkant katonáéval, aki kerekesszékekben ül, és hallgatja a parkban játszó fiúk hangjának elszomorító himnuszát.²³ Karmel Péter „ott ült a padon, és a gyerekek éppen olyan gondtalanul ugrándoztak és zsebongtak körülötte, mint ahogy két bátyja meg ő labdázott valamikor a József tér féllábú öreg invalidusa körül”.²⁴ Owen versében a himnusz szó, Heltai könyvében a főszereplő múltjába helyezett gondtalan játék és jelenkori énjének az öreg invalidussal való megfeleltethetősége jelzi, a katona olyan örömteli társadalmi rituálét figyel, amelynek ő már nem lehet része. Mindkettőről megtudjuk, hogy meggondolatlanul indult harcba:

[Karmel Péter] maga kérezkodott ki a frontra [...] makacsul ragaszkodott elhatározásához. Nem a lelkesedés fűtötte, inkább a gőg: neki ugyan senki se vesse szemére, hogy kiügyeskedte magát valami megpróbáltatásból, amelyben otthagynak a fogát. Egy kicsit félvállról vette a dolgot... mi történhet vele? Megsebesül, elesik. Hát aztán?²⁵

Nem fűtötték nemes eszmék, ahogy a versben megszólaló alakot sem: „Németekre ritkán gondolt; / minden bűnösségük, / S az osztrákok is hidegen hagyták.”²⁶ Indokaiból úgy látszik, Karmelhez hasonlóan hiúsága miatt vonult be: „Valaki azt mondta, kiltben istennek látszana, / Hát ezért, és talán, hogy egyetlen, Meg, örüljön.”²⁷

Amilyen hanyagsággal döntött a fent említett két katonaalak a bevonulásáról, pontosan ugyanúgy fogadták őket is újra otthon. Owen versében azt olvashatjuk: „Néhányan ünnepezték hazatértét, de nem úgy, ahogy nézők a gólt”,²⁸ Karmel Pétert pedig jómódúságára hivatkozva nem támogatják anyagilag:

– Hála istennek, neked nem sürgős; nem szorultál ránk, gazdag vagy, tudjuk. Megélsz akkor is, ha ölbe rakod a két kezedet... izé... igen...? – Karmel csak bólintott. Nem baj, hogy nem tudja többé ölbe rakni a két kezét. Rendben van.²⁹

A civilek épp olyan felületes megítélés alapján választanak hősokeket maguknak, amilyen felületesen a fiatal katonák mérték fel a háború veszélyeit a sorozáskor, s ha már nem felelnek meg az elképzelt ideálnak, nem ünneplik és nem támogatják őket tovább.

²³ „Voices of boys rang saddening like a hymn.” Wilfred OWEN, *The Collected Poems*, ed. Cecil DAY-LEWIS, London, Chatto & Windus, 1971, 67.

²⁴ HELTAI, *i. m.*, 53.

²⁵ *Uo.*, 36–37.

²⁶ „Germans he scarcely thought of; all their guilt, / And Austrians, did not move him.” OWEN, *i. m.*, 68.

²⁷ „Someone had said he'd look a god in kilts, / That's why; and may be, too, to please his Meg.” *Uo.*

²⁸ „Some cheered him home, but not as crowds cheer Goal.” *Uo.*

²⁹ HELTAI, *i. m.*, 71.

A jelenet iróniája pontosan megismétli Siegfried Sassoon *Does it Matter* (Mit számít?) című versének alaphelyzetét, ahol a lírai én szintén egy rokkant katona, aki Karmelhez hasonlóan érdektelenséget színlel, rámutat a kialakult helyzet abszurdítására: „Mit számít – ha elveszíted a lábad? / [...] / Az emberek mindig kedvesek lesznek. / És ne mutasd, / hogy bánt, / mikor a többiek bejönnek / vadászat után / befalni a muffint és tojást.”³⁰ A katonát kirekesztik a hétköznapi civil szórakozásból, és nem térhet vissza a frontra sem rokkantsága miatt: tiszteletére a társadalom kötelezve van, de ez távolról sem őszinte, és szó sincs örök dicsőségről, ahogy azt a korai naiv költeményekben láttuk. A versben megjelennek a háborúban szereshető különböző fizikai és mentális sérülések példái – a végtagok, a látás elvesztése, a harcéri sokk kínzó rémálmai – s ezeket mindig a refrénként visszatérő, a vers címét is adó költői kérdés előzi meg: „mit számít?” A vers ironikusan reflektál a korai naiv, idealizált háborúpárti gondolkodásmódra, rámutatva a háború valódi következményeire: „Mit számít – ha elveszíted a látásod? / Vakoknak is oly’ csodás munkák vannak.”³¹ A felsorolt sérüléseket azoknak a hétköznapi dolgoknak – a szórakozásnak, a munkának, a nyugodt alvásnak – a felsorolása követi, amelyeket a sebesült soha többé nem élhet át úgy, ahogy a háború előtt. A fizikai és mentális megcsonkítottság a szubjektum egészséges, egységes létének elvesztését jelenti, amit a katona gyakorlatilag önként vállalt a „haza becsületéért” és a „dicsőségért”. Sassoon versének konklúziója az, hogy a fent említett absztrakt ideák helyett a sérült katona jutalma a társadalomból való kirekesztettség és az otthontalanság érzése: „Az emberek nem mondják majd rád, hogy örült vagy / Mert tudják, hogy az országért harcoltál / És senkit sem fog nyugtalanítani egy kicsit sem.”³²

Karmel Péter büntudattól szenved saját kirekesztettsége miatt, amiért nem harcolhat tovább, de vissza sem illeszkedhet a civil társadalomba, amiért nem halt meg a harcmezőn: „Néha olyan riadtan nézett körül, mintha mindenkitől bocsánatot akarna kérni azért, hogy csak fél karját hagyta ott, holott ugyanezzel a fáradozással meg is halhatott volna.”³³ A rokkant katona élete végéig a háború emlékezhelye marad, ahogy Ellen LaMotte angol nővér fogalmaz: „elbocsátva, megnyomorítva egy életre, önmaguk és a társadalom terheként.”³⁴ Az első világháború traumatikus tapasztalatának felejthetlenségére emlékeztetnek a megnyomorított katonák, akik soha nem nyerhetik már vissza egészségüket és régi önazonosságukat, ahogy a háborúban részt vevő országok és emberek sem tehetik meg nem történtté az eseményeket, és nem tekinthetnek úgy a

³⁰ „Does it matter – losing your legs? ... / For people will always be kind, / And when you need not show that you mind / When the others come in after hunting / To gobble their muffins and eggs.” Siegfried SASSOON, *War Poems*, London, Faber and Faber, 1999, 80.

³¹ „Does it matter? – losing you sight? / There’s such splendid work for the blind.” *Uo.*

³² „And people won’t say that you’re mad; / For they know that you’ve fought for your country, / And no one will worry a bit.” *Uo.*

³³ HELTAI, *i. m.*, 31.

³⁴ Ellen Newbold LAMOTTE, *Heroes = Lines of Fire: Women Writers of World War I*, ed. Margaret R. HIGONNET, New York, Plume, 1919, 347.

világra, mint a háború előtt. Erre hívta fel a figyelmet Paul Fussell *The Great War and Modern Memory* című könyvében, és Heltai Jenő is erre figyelmeztet:

Hiába mondta Pucher von Donnerhof, hogy az én háborúmnak vége, hiába hittem el akkor magam is, ma éreztem, hogy a háborúból nem lehet kilépni. Benne van mindenki, kint a harctéren és itt a moziban, és mindenekfölött mi-bennünk van a háború, lerombolt hitünkben, letarolt vágyainkban, megkötött kezünkben és lábunkban, a garni pislákoló villanykörtéjében, a vörös ház fölpatogzott padlójában, kifosztott életünk minden nagy és kis nyomorúságában.³⁵

Az angol kulturális emlékezetnek meghatározó része az első világháború és irodalma, míg Magyarországon a háborús tapasztalatot a mai napig nem sikerült szervesen integrálnunk kollektív emlékezetünkbe. Az angolok és a magyarok ellentétes oldalon harcoltak, és a két kultúra között is jelentősek a különbségek, a háború tapasztalatára adott művészi reakcióik mégis sok hasonlóságot mutatnak. A korábbi korok hősi ideálja érvényét veszítette, így a katonát leggyakrabban már nem hősként, sokkal inkább a körülményeknek kiszolgáltatott, tehetetlen áldozatként ábrázolják. Mind az angol, mind a magyar művészetben dominánsnak mondható a háborúpárti eszmeiséget bíráló, illúzióvesztett, ironikus hangnem, az első világháborút pedig gyakran egy korábbi világrend lezárásaként értelmezik. Ahhoz azonban, hogy a múltat lezárhassuk, a háború traumatikus tapasztalatát – s kezdeti lépéseként talán a háború irodalmát – fel kell dolgoznunk.

ESZTER EDIT BALOGH

“He is wounded, then dies. So what?”

Changing Representations of Irony and Masculinity in the Literature of the First World War in England and Hungary

When the First World War broke out there was general enthusiasm in the participating countries. Numerous artists, both in English and in Hungarian, for example Rupert Brook and John McCrae, Sándor Sajó and István Tömörkény, wrote in a patriotic tone. They were devoted to pro-war sentiments, and applied the rules of the previous ages' heroic war writing tradition. When the real nature of the war became obvious with the stalemate in the trenches, many artists realized that the previously predominant heroic ideal is anachronistic and unattainable: pro-war sentiments declined. Both English and Hungarian writers, such as Siegfried Sassoon, Wilfred Owen, Gyula Vitéz Somogyváry and Jenő Heltai, tried to find adequate artistic responses to the experience of the war, and although England and Hungary fought on opposing sides and they probably did not know the works of the other nation's artists, there are striking similarities in the tone of their writing and in their representational strategies.

³⁵ HELTAI, *i. m.*, 147.

LAPIS JÓZSEF

Galíciától az Isonzóig

Az első világháborús magyar líra*

A magyar költészet történetében – ellentétben például a brit irodalommal – az első világháborús költők kanonikus és jelentős csoportként nem jelentek meg. Míg az angoloknál a Nagy Háború „a költészetet is új irányba terelte”,¹ jelentős nemzeti szimbólumokat termelve ki (ilyen a pipacsvirág, mely a kanadai John McCrae népszerű költeménye nyomán vált emlékezeti jelképpé²), addig nálunk hagyományosan sem a kulturális emlékezetet nem határozta meg számottevően a háborús líra, sem poétikai szempontból nem társultak hozzá innovatív markerek. Mindennek több oka van, amellet, hogy jellegzetes kivételek is előfordulnak.

Egyfelől köztudott, hogy az első világháború szerepét a nemzeti emlékezetben elhalványítja az időszak „záró felvonása” (amely egyben legerőteljesebben határozza meg az ezt követő évtizedek politikai és társadalmi kondícióit), a Párizs környéki békeszerződések nyomán bekövetkező „országvesztés”, valamint az államszerkezetet érintő átalakulások. Másfelől – s e tekintetben nincs markáns különbség az angol és a magyar példa között – a háborús versek, legalábbis az első években, jelentős arányban tartoztak a propagandisztikus hatású irodalom körébe,³ így történeti értelemben nem bővelkedtek különösképpen maradandó és jelentékeny darabokban, a legtöbb szempontból lokális érvényűek maradtak: a közvetlen hatáspotenciál kifejtését követően pedig hamar kihullottak az emlékezetből. Ennek következménye az is, hogy míg a kifejezetten „háborús költőként” aposztrofálható szerzőkről (például Gyóni Gézáról) alig, vagy egyáltalán nem hallunk, addig azok a művek, amelyek az I. világháborúval kapcsolatban ismertként fennmaradtak, és részeivé váltak az irodalmi emlékezetnek, azokról elsősorban az adott, a kánonban előkelő helyet elfoglaló költők (Ady Endre, Babits Mihály) életművének részeként, részleteként tanulunk. Továbbá jellemzően olyan szövegek ezek, melyek szembemennek a hivatalos, háborút támogató ideológiával és közhangulattal (s emiatt publikálásuk is nehézségekbe ütközhetett). Érdemes mindehhez hozzátenni azt is, hogy a művészi jelrendszer hatásmechanizmusainak kevésbé kiszámítható és ellenőrizhető volta miatt a vezető, militáns ideológiához hozzásimuló (vagy hozzásimítható) szövegek is bírhatnak bizonyos mértékű szubverzív erővel.

* A tanulmány létrejöttét a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének *A nemzeti és vallási emlékezet helyei a kora újkori és újkori Magyarországon* című OTKA-pályázata (K112335) támogatta.

¹ D. Rácz István, *A másik ország: Az angol költészet 1945 után*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2006, 14.

² *Uo.*, 141.

³ Az első világháborús angol líra kritikus, anti-propagandisztikus hangjával kapcsolatban (Wilfred Owen, Ezra Pound) lásd: MEKIS D. János, *Hadi-esztétika, termékeny nyelvezavar: Első világháborús irodalmunkról*, Bárka, 2014/3, 87.

„Az első világháborús Magyarországon a haditudósítások és a célelvűen hazafias irodalom többnyire csupán kiszolgálták a birodalmi léptékű ideológiai igényeket. [...] Ám idő múltán egyre többen fogadták kételkedéssel a háborús célt támogató szövegeket.”⁴ A szemléletváltozás a *Nyugat* több vezető alakjánál hamar megfigyelhető lesz – emblematikus módon Babits Mihálynál –, mások vállalják az „átesztétizált háborúszemlélet” modernista programját (mint a frontszolgálaton lévő Balázs Béla *Lélek a háborúban* című 1916-os kötetének szövegei, melyeket 1915 folyamán a folyóiratban is publikált⁵), s van azon kevesek egyike, Ady Endre, aki tulajdonképpen a legelejétől fogva a pacifista, antipropagandisztikus irányt követte. Kosztolányi Dezső 1915-ös recenziójában Szász Menyhért háborús verskötetének (*Ének néma mankókról*) „modernségét” ünnepli, „az új művészet minden eredményével, a felszabadult forma minden könnyűségével és kellemével” – Szász Menyhért azonban inkább pacifista. 1915-ben Kosztolányi üdvözli azt, hogy Szász elfordul a hagyományos „csatadaloktól”, s hogy csatlakozik azokhoz, akik a háborús mindennapokat, az embert, az akkori életet mutatják be.

[E]nnek a háborúnak, amely méreteiben és jelentőségében minden eddigit felülmúl, sehol a földtekén egyetlen hadviselő népben sem akadt a régi értelemben vett költője. Németországban ebben a tekintetben is erőfeszítések mutatkoznak. A legelső lépnek sorompóba. De mindnyájuk számára csak reminiscencia az, ami előttük történik. Állandóan a régi háború van szemük előtt – sőt a régi háborús költészet – s nem merik meglátni, nyílt szemmel, ezt a háborút. Valamit utánoznak... a történelmet. Valamit túl akarnak kiabálni... a saját hangjukat. Valahogy felállnak, mielőtt dalolnának... színészek. Hangjuk tétovázó, vagy magas, vagy alacsony, a színvonal pedig mindig alacsony. / Mi maradt a költő számára? Az az élet, amelyen végiggereblyézett a háború, a szenvedés.⁶

Kosztolányi tehát a korábbi, „romantikus” ihletésű harci líra leváltását méltányolja, s nemcsak tematikus, de esztétikai értelemben is nívót lát abban, hogy Szász „a lovakról, a szegény-szegény lovakról” ír, „amelyek együtt halnak meg a szegény-szegény emberekkel, testvériesen” – „játékos, csiszolt”, esztétista stílusban.

Mekis D. János szerint a „közösség nevében szóló költő 19. századi típusa a modern háború érdekmechanizmusok vezérelte gépezetszerűségében alapvetően időszerűtlen. 1914 egy csapásra véget vetett a romantikus nemzeti és jogeszmények igazoló erejére épített erőszak kultusznak, és kiprovokálta a háború kritikáját.”⁷ Babits Mihály nagy békeverse, a *Húsvét előtt* (1916. március 26-án a *Nyugat* zeneakadémiai matinéján a

⁴ Uo., 84.

⁵ Uo.

⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ének néma mankókról: Szász Menyhért háborús versei*, Nyugat, 1915/15. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00179/05686.htm> (Letöltés ideje: 2015. május 2.)

⁷ MEKIS D., i. m., 85.

hallgatóság viharos lelkesedéssel fogadta a szuggesztív módon előadott költeményt) a „Malom”⁸ gépies, embertelen zúgását szeretné az énekkel túlharsogni, szembeállítva a háború elgépiesedését, dologiasodását az emberi egyén, személyiség erejével. A halál elgépiesedése, tudjuk, a Nagy Háború esetében jóval több pusztá metaforánál, hiszen a haditechnika sosem tapasztalt fejlettségének, a géppuska és a nagy tűzerejű fegyverek megjelenésének következtében⁹ joggal nevezhetjük halálgyáraknak – ami természetesen szintén metafora – azt az „üzemet”, amely a frontvonalakon, a lövészárkok között éveken át szüntelenül dolgozott. A *Húsvét előtt* értelmében a hős éppenséggel az lesz, aki a hatalmas, minden bedaráló Malmot túlharsogja, túlénikli, és aki kimondja a béke varázsszavát.¹⁰ Babitsot a *Játszottam a kezével* című versért már 1915-ben sajtóhadjáratban érte hazafias érzelmű támadás. „Babits egy igen szép, finom versében azt írja, hogy kedvesének kis újjáért szívesebben áldozná föl a lobogó vért, mint száz királyért, lobogóért. Szebbet, magyarabbat, szinte a népdal tövéről metszettet keresni kell. Ezért a mondatért Rákosi Jenő följelenti a kultuszminiszternél Babits Mihály középiskolai tanárt, akit egyébként Ady stának mond”¹¹ – írja Fenyő Miksa ekkor a *Nyugat*-ban, Gyóni Géza könyvét bíráló kritikájában. Babits és Gyóni, illetőleg még kielezettebb módon Ady és Gyóni szembeállítása és egymás elleni kijátszása az időszak háborúpárti retorikájának kedvelt eszköze volt. (Fenyő Miksa idézett cikke tulajdonképpen már az ennek szellemében fogant Rákosi-bírálatra érkezik kemény hangú válaszként.) Az ideológiai és tematikai népszerűséget (és támogatottságot) kihasználva Rákosi Jenő és köre a 19. századi ethoszt képviselő (s a megelőző időszak költészetnyelvi sablonjait működtető, bár az *Új versek* megjelenése után egy időre Ady modorának hatása alá kerülő, költői nyelvét szecessziós elemekkel színező) Gyóni Gézában találja meg alkalmi hőst, akit ideig-óráig eredményesen lehet piedesztálra emelni – s a „modern” Adyt, hasonló alapon, letaszítani onnan.

⁸ A némiképp cinikus „csontmalom” metaforát a német hadvezetés is használta a verduni és a somme-i csatározásokra (például a „vérszivattyú” mellett): HAJDU Tibor, POLLMANN Ferenc, *A régi Magyarország utolsó háborúja 1914–1918*, Bp., Osiris, 2014, 191.

⁹ Lásd például: GYÁNI Gábor, *A Nagy Háború: Kinek a háborúja?*, Korunk, 2014/7, 83–84, 87; HAJDU, POLLMANN, *i. m.*, 150–158; BALOGH László Levente, *Az erőszak laboratóriuma: Az első világháború erőszak-tapasztalatáról = Az erőszak reprezentációi*, szerk. PABIS Eszter, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015, 49–65.

¹⁰ „Én nem a győztest énekelem, / nem a nép-gépet, a vak hőst, / kinek minden lépése halál, / tekintetétől ájul a szó, / kéznymása szolgaság, / hanem azt, aki lesz, akárki, // ki először mondja ki azt a szót, / ki először el meri mondani, / kiáltani, bátor, bátor, / azt a varázsszót, százezerek / várta lélekzetadó, szent, / embermegváltó, visszaadó, / nemzetmegmentő, kapunyitó, / szabadító drága szót, / hogy elég! hogy elég! elég volt! / hogy béke! béke! / béke! béke már!” *Babits Mihály összegyűjtött versei*, szerk. KELEVÉZ Ágnes, Bp., Osiris, 2005, 222–223.

¹¹ A cikkben hivatkozott versrészlet: „Csak egyszer lenne még enyém / s kedvemre csókkal önteném / szívesen halnék azután / nagyobb örömmel ontanám / kis újjáért a csobogó vért, / mint száz királyért, lobogóért!” (Uo., 157.) – FENYŐ Miksa, *Lengyel mezőkön, tábornúz mellett: Gyóni Géza versei*, Nyugat, 1915/21. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00185/05845.htm> (Letöltés ideje: 2015. május 4.)

„A közkatonaként bevonult Gyóni közérthető, közösségi költő volt. [...] Przemysl ostromlott várában 1914–1915 fordulóján kilenc utánnymást ér meg, és tízezer példányban fogy el *Lengyel mezőkön, tábortűz mellett* című verseskötete. Műveit röplapokon is terjesztik. [...] [Új kiadásban a nagyközönség körében is népszerű lesz. Később a fogságból csempézik haza, kalandos úton-módon, önkéntes segítők az írással” – írja Mekis D. János.¹² Gyóni majdnemhogyan fordított utat jár be, mint a nyugatosok legtöbbször. 1907-ben, majd 1912-ben, az annexiók válságok idején a közös hadsereg póttartalékosaként Boszniában (is) szolgált, tapasztalatokat szerezve a balkáni helyzetről és az Osztrák-Magyar Monarchia hadseregéről, s mindezek következtében eleinte antimilitarista verseket is ír. Leghíresebbé a *Cézár, én nem megyek* (1912) című válik, amely ügyészi kihallgatást is eredményezett,¹³ s amelyben egy ókori római polgár szólal fel a hispániai küzdelemben hívó cézári parancs ellenében. Természetesen a nagyhatalmi célok ellenében történő kisemberi tiltakozásról van szó (amely hang megannyiszor lesz hallható még az elkövetkező években, évtizedekben a legkülönbözőbb magyar költők szájából):

Nekem nem házam a te házad.
Nekem nem fáj a bánatod.
Éntőlem véres koronádat
A sárba vágatod.

Mit bánom én Hispániát,
Ha gyémánt-hegyeket terem;
Minden drágakövednél drágább
Az én rongy életem.

[...]

Vagy küldj hamar pretóriánust
Üsse szét e dacos fejet,
De bitangul a mézszárszékre
Cézár, én nem megyek.¹⁴

Gyóni Géza hangja ugyanakkor a Nagy Háború kitörésekor azonmód megváltozik, s csatlakozik a militáns szövegekhez. *Petőfi lelke* című verse „formájában, beszédmód-

¹² MEKIS D. János, *Vers és kontextus: A modern magyar líra mint irodalomtörténeti probléma*, Pécs, Pan-nónia Könyvek, 2014, 112–113.

¹³ Vö. SZABÓ Dániel, *Hogyan fogadták a magyarok az első világháborút?*, Tiszatáj, 2014/7, 12.

¹⁴ *Gyóni Géza összes versei*, szerk. GYÓNI Ferenc <http://mek.oszk.hu/00600/00664/00664.htm> (Letöltés ideje: 2015. május 5.) A Gyóni-szövegeket minden esetben ebből a kiadásból idézem.

jában és eszmekörében is a címben és refrénben megidézett költő-előd költészetéhez és tetteihez kapcsolódik, a felhívó erő politikai és retorikai radikalizmusát némi adys poétikai radikalizmussal fűszerezve¹⁵

Hurrá, testvér, csak most szorítsd még,
Csak a veséjét most ne engedd!
Dögrováson a muszka rémség,
Most mi esszük meg, nem a tetvek.
Hóhérpálástját fázva rántja
Petyhüdt nyakába már a kerge cár –
Varsó fölött a gépmadár dalában
Petőfi lelke jár.

A (népi) romantikus és az expresszionista beszédmódok sajátos, poétikai szempontból inkább előbbi felé tartó elegyeként is leírható költészetnyelv a közvetlen mozgósító, illetve a hátszágban lelkesítő hatás elérésére alkalmas, ám az összetettebb gondolati konstrukciók közvetítésére kevésbé – az alkalmi versekre egyébként természetszerűleg jellemző módon. (E tekintetben egyébként megint csak Ady Endre némely háborús és politikai verse állítható ellenpéldaként, amennyiben azokban a költészetnyelvi lehetőségek kihasználásával a világ és a magyarsággép differenciáltabb, másszerű megértésére adódik esély.)

A cári Oroszország ellen folytatott háború kerete, illetve a szabadság kulturális jelképévé váló „Petőfi lelke” kifejezés retorikailag azonos pozícióba vonja az 1849-es és az 1914-es viszonyokat, nem jelenítve meg különbségeket a 65 évvel korábbi kondíciókhoz képest. Hogy mást ne mondjunk, épp a korábbi költeményben még központi alakként megjelenő „Cézár” (allegorikusan a Kaiser) íródik ki az újabbról, lehetőséget teremtve arra, hogy a nagyhatalmi (és ekkor már alig jelentékeny módon dinasztikus) vetélkedés és érdekérvényesítési cél¹⁶ helyett „a jog mozsarával” a „zsványáság” ellen harcoló felek küzdelmeként írhatta le az eseményeket (s így britek, szerbek, oroszok egyaránt a „zsvány” oldalra kerülnek).¹⁷ S bár a *Petőfi lelke* strófái színre viszik majdnem a teljes világháborús harcteret,¹⁸ kétségtelen, hogy a Nagy Háborút nagyszabású nemzeti küzdelemként (egy idő után élethalálharcként) fogták föl a magyarok (is), s a Gyóni-csatadal retorikailag párhuzamot és folytonosságot létesít a korábbi (történetesen a Habsburgok

¹⁵ MEKIS D., *Hadi-esztétika, i. m.*, 85.

¹⁶ Vö. GYÁNI, *i. m.*, 83, 89.

¹⁷ Balogh László Levente ír arról, hogy a háborús lelkesedés viszonylag gyors eltűnése után „a patrióta és önbizalommal telt hangokat nagyon hamar felváltotta a haza védelméről és az önfeláldozás kötelességéről szóló beszéd”. (BALOGH, *i. m.*, 53.).

¹⁸ „A pirámisok tetején is / Zászlóját a próféta bontja. / Hurrá, testvérünk lett a számum, / Melyben fuldoklik már a brit betyár – / A sivatagok fekete szelében / Petőfi lelke jár.”

ellen folytatott) szabadságharcral.¹⁹ A „bombák robajában”, a „bosszuló fegyverben”, a „gépmadar dalában” egyaránt a jog és a szabadság hangja hallatszik. („Velünk az Isten s minden szentség, / S velünk harcol Petőfi lelke.”)

A helyzet sajátosságát élezi az is, hogy egy másik, egy hónappal a szarajevói merénylet után keletkezett versében „a hadak élén” – 20. századi, sírból kikelt Szent Lászlóként – Ferenc Ferdinánd (a magyarokkal szemben egyébként közismerten erős ellenszenvet érző meggyilkolt trónörökös) jár: mai távlatból nem könnyű elképzelni, hogyan fér meg mindközben Petőfi lelkével (*Ferenc Ferdinánd jár a hadak élén*²⁰). A „Petőfi lelke” ugyanakkor egy szélesebb körű és érvényű allegorézisként is kiépül, amennyiben, a nemzeti szempontokon már túllépve, a szabadság világméretű jeleként tűnik föl (újfent egy – többek között Petőfi Sándor költészetéből is ismert – romantikus toposzt idézve meg):

És mindenütt, hol elnyomott sir,
És mindenütt, hol rabtartó röhög.
Észak sarkától a Tüzföld fokáig
Lelkét szikrázzák új üstökösök.
És mindenütt, hol a zsványáság ellen
A jog nevében dörren egy mozsár,
Emésztő tűzben, bosszuló fegyverben
Petőfi lelke jár.

Gyóni korai háborús verseinek népszerűségét a közvetlenebb módon politizáló vagy erőteljesebben ideologikus szövegek (pl. *Levél Nyugatra*) mellett-helyett mindazonáltal inkább a katonák érzéseit, magánéletét, hétköznapijait, nosztalgikus vágyait és szorongásait felmutató, hol népiesen romantikus, több ízben népdalszerű fordulatokkal élő (pl. *Tábortűz mellett; Magyar katonák dala; Örtűznél*), hol a szecessziós vonalba sorolható (pl. *Visszavisz a szomoruságod*), az együttérzés és közösségiség, bajtársiaság szólamát képviselő művek szolgáltatták.

Gyóni Géza póttartalékosként azonnal a galíciai határra kerül, s végig részt vesz az oroszok által ostromolt Przemysl övvárának védelmében, az erőd eleste után pe-

¹⁹ A két nagy küzdelem közötti folytonosság a népköltészetben, katonadalokban is megfigyelhető, amennyiben a „Kossuth Lajos azt üzente...” és hasonló sorok helyére ekkoriban a „Ferenc császár azt mondta...” és „Azt izente Ferenc Jóska...” típusú futamok kerülnek. A szövegszerző folytonosságon túl ugyanakkor a 20. századi nótákban egy jelentékeny eltérés is megfigyelhető, hiszen Ferenc József „üzene” tulajdonképpen nem a hazafias hívást, hanem a k. u. k. hadseregbe történő kényszerű behívót jelenti. Emiatt ezek az énekek sokkal inkább búcsúdalok, kesergők, semmint lelkesítő, buzdító bakanóták. Vö. MÓSER Zoltán, *Ferenc császár azt mondta*, Tiszatáj, 2014/7, 15, 17–20.

²⁰ „Ami siralmat ránk küldeni készült / Orgyilkos-ország irtó cselszövénye: / Véres nyomornak, könnyes / szenvedésnek / Mostantól fogva mindörökre vége. // [...] // Ami most készül, szent leszámolás lesz / S nyugalom, áldás, béke a Jövőnek. / Virágos ékes fegyverünk nyomában / Nagy Békeország vasfalai nőnek. // Szent László óta aludt a legenda / S most egész világ újra ámul fényén. / Szent dördüléssel mikor dörg az ágyu, / Ferenc Ferdinánd jár a hadak élén...”

dig – mint utólag kiderül, számára végzetes – hadifogságba esik. A frontszolgálat, a tényleges harci tapasztalatok, illetőleg a hadifogság körülményei újabb áthangolást végeznek lírájában, egyre inkább fölerősítve benne a szkeptikus hangfekvést. *Csak egy éjszakára* című, még 1914. novemberében Przemyszlben²¹ írott (egyébiránt máig legismertebb) költeménye a hátországgal, illetve a harcban részt nem vevő bujtogatókkal szemben fogalmaz meg erőteljes kritikát, hogy: „Lássák meg arcuk a San-folyó tükrébe, / Amikor magyar vért gőzölve hömpölyget, / Hogy sirva sikoltsák: Istenem, ne többet.”²²

Csak egy éjszakára küldjétek el őket;

A pártoskodókat, a vitézkedőket.

Csak egy éjszakára:

Akik fent hirdetik, hogy – mi nem felejtünk,

Mikor a halálgép muzsikál felettünk;

Mikor láthatatlan magja kél a ködnek,

S gyilkos ólom-fecskék szanaszét röpködnek

Mint látjuk, a *Petőfi lelke* után („a gépmadár dala”) e vers képrendszere is az organikus, naturális és a gépi, dologi metonimikus összekapcsolását végzi el („ólom-fecskék”), illetőleg esztétizált, szecessziós metaforákkal beszél a harci kondíciókról („halálgép muzsikál felettünk”).

Gyóni Gézával ellentétben Ady Endre lírájában a világháborús tematikának innovatív poétikai következményei is vannak. Több vonatkozó versének beszédmódja eltér a jellegzetes Ady-hangtól, s nem egyszer a közösségi költészeti hagyomány régebbi formáihoz fordul, ami egyfelől archaizálásként mutatkozik meg, másfelől személytelenebb megszólalásként (a modern értelemben vett lírai személyesség előtti megszólalásként) is hat. Az én-, de tulajdonképpen grammatikai szinten egy kivétellel („szűzeink”) a mi-beszédet is kerülő *Krónikás ének 1918-ból* (1918) a címében is megidézett régi műfaji hagyományhoz kapcsolódik, amely anakronizmus a modern olvasóban erőteljes idegenség-élményt vált ki, ragrímei és modalitása a háborúhoz kapcsolható monotonitást, az embertelen gép kattogását is képes allegorizálni. A vers apokaliptikus körképet ad a világháborús szcénáról és benne az ember helyéről – kiemelve a hétköznapi ember, a „szegény ember” szerepét. „Hegedűs fickók

²¹ „Przemysl övvára 1914. november 5-e – azaz a második körülvárás – óta egyre nehezebben tudta távol tartani az ostromló cári csapatokat. [...] A körülvárást a védők március 22-ig bírták. Azon a napon 120 ezer ember adta meg magát azt követően, hogy 19-én egy utolsó elkeseredett kitérési kísérlet is kudarcba fulladt.” HAJDU, POLLMANN, *i. m.*, 128, 131. – Gyóni Géza is ekkor esett orosz hadifogságba, ahol később életét vesztette.

²² Gyóni Géza költészetében a jelzett elmozdulás ugyanakkor bizonyos időszakokban hangok és látásmódok egyidejűségként is leírható, amennyiben például a *Petőfi lelke* és a *Csak egy éjszakára* című versek egyaránt 1914 novemberében keletkeztek Przemyszlben.

többet hegedülnek, / Olcsó céciókon ezerek vegyülnek, / Rút zsvány-arcok ékesre derülnek / S ijjedt szelidek szökve menekülnek. // [...] // S szegény emberek még sem csömörülnek, / Buták, fáradtak és néha örülnek, / Szegény emberek mindent kitörülnek / Emlékeikből, mert csak ölnek, ölnek.”²³

Érdemes megvizsgálni Adynak egy kevésbé ismert és elemzett, még a háború első időszakában írt versét, *A mesebeli János* címűt, amelyben a krónikás ének után szintén egy különleges architektuális keretet választ, a mesét – ezúttal egy valóban „szegény” embert fölléptetve. Mindkét költemény – bár keletkezési idejük között több mint három év van²⁴ – *A halottak élné* (1918) című kötetben, a világháború tapasztalatának nagyszerű és megrázó líragyűjteményében, annak is ugyanazon, *Az eltévedt lovas* című ciklusában szerepel.

Bajban van a messze város,
Gyürkőzni kell a Halállal:
Gyürkőzz, János, rohanj, János.

Királyfiak s nagy leventék,
Ha palástjukat ott-hagyták:
Rohanj, ha rongy is a mentéd.

Mesebeli király-lyánnyal
Hogyha akarsz találkozni:
Hadakozzál a Sárkánnyal.

Csak a mese s csak az átok
Tartott eddig így-úgy is még
S jók e csakok s e csalások.

Így csináltad ezt már régen,
Van egy kis tapasztalásod
Csalatásban és fenében.

²³ ADY Endre, *Összes versei*, szerk. LÁNG József, SCHWEITZER Pál, Bp., Osiris, 2006, 743–744. – Ady ezen „énekének” antropológiai tapasztalata majd a következő világhétség során köszön vissza Radnóti Miklós *Ma-jális* (1944) című versében: „Fiúk guggolnak és parázslanak, / az ajkukon ügyetlen szép szavak, / duzzasztja testük sok kicsiny siker / s nyugodtan ölnek, majd ha ölni kell. // Lehetnének talán még emberek, / hisz megvan bennük is, csak szendereg / az emberséghez méltó értelem. / Mondjátok hát, hogy nem reménytelen.” RADNÓTI Miklós, *Összes versei és műfordításai*, szerk. KOCZKÁS Sándor, Bp. Szépirodalmi, 1974, 201.

²⁴ *A mesebeli János* 1914. december 16-án jelent meg, míg a *Krónikás ének...* 1918. január 16-án, egyik és másik is a *Nyugatban*.

De csinálod, mert csinálod,
De csináld, mert erre lettél
S ha már álltad, hát kiállod.

Vagy nem állod s megbénultan
Gunnyasztani fogsz, ha merhetsz,
Öreg bűnödön, a Multon.

Kellessz a nagy arénára
Akkor is, ha életednek
Életed lesz majd az ára.

Ha már egyszer idegenbe
Valamikor ide bujtál,
Rohanj jól kimelegedve.

A király-lyány: mese, János,
De nincs előbb a mesénél
S mese ellen minden káros.

Bajban van a messze város,
Gyürkőzni kell a Halállal:
Gyürkőzz, János, rohanj, János.²⁵

Ady ironikus versben lépteti fel a „mesebeli János”-t, a magyar népi hőst, akinek most újra szembe kell néznie a mesék veszedelmével, a „Sárkány”-nyal, a „Halál”-lal, hogy elnyerje jutalmát, a „Királylány”-t. Ezek Ady szövegében inkább allegorikus módon felfejthető képek a háborús szcena vonatkozásában, ugyanakkor mégsem egyértelmű utalásrendszerrel, azonosításokkal dolgozik. A mesebeli királylány ugyanis nem feleltethető meg a „messze várossal” (a bajban lévő Béccsel vagy Budapesttel?), valamilyen elvontabb, megfoghaatatlanabb módon jelenti a küzdés jutalmát, és a Sárkány is inkább arctalan, idegen ellenfél. Ez az Ady-vers azért igazán hatásos – és azért nyomasztó, szomorú –, mert a mese megváltó lehetőségét, igazságbeteljesítő szükségyszerűségét iktatja ki, azt jelezve, hogy a meseiség nem a lét potenciális alapstruktúrája, hanem egy olyan értelmezési keret, amely illúzió, csaláson alapul. Nem esszenciális, hanem retorikailag megszerkesztett igazság: működik, mert működnie kell, mozgatja a szereplőit, behelyettesíthetőek az eszközök, funkciók, de nincs szavatolva az, hogy boldog lesz a vége, s hogy a jutalom, a megváltás megérkezik. „A király-lyány: mese, János, / De nincs előbb a mesénél / S mese ellen minden káros.” Ami a népmesékben

²⁵ ADY, *i. m.*, 733–734.

valamiféle metafizikai rend szerinti elrendeltség és sorsszerűség, az itt egyszerűen a választás hiányát, a kényszert, az ellenállás hiábavalóságát jelenti. A vers ironiáját egyfelől az a perspektivikus feszültség generálja, mely a megszólított János mint modern mesehős távlata, illetve a vers beszélőjének felülnézeti távlata közötti különbségből fakad, másfelől a mesei frazémák jelentős átkontextualizálása.

A költemény egy korabeli publicisztikára adott közvetlen válaszként is tekinthető. Ahogyan Róbert Zsófia kimutatja, a vers „gúnyos, keserű hangú felelet Ignotus háborút üdvözlő vezércikkére [...]. Cikkében Ignotus kifejti, hogy mindenkinek, aki nem kíván szerb, román vagy orosz lenni, hanem magyar akar maradni egy nagy, történelmi Magyarországon, létérdeke, az Osztrák-Magyar Monarchia fennállása.”²⁶ Érdeemes Ignotus cikkét magát is idézni, mert egyfelől illusztrálja azt, hogy milyen módon zajlott polemika a *Nyugatban* a háború elején (Ignotus vezérírása, illetve Ady némiképp talányos – jóllehet, *Az eltévedt lovas* összetett jelképrendszerétől nagyon is távol maradó – verse között), másfelől segíthet megérteni azt a közeget, amelybe Gyóni Géza fentebb taglalt, *Petőfi lelke* című verse is ágyazódik. Gyóni műve a magyar nemzeti érdekeket a Monarchia érdekeivel tartja egyedül összeegyeztethetőnek, már 1914-ben tudva azt, hogy egy független, új Magyarország területének és népességének jelentős része kerülhet idegen fennhatóság alá – s így a Habsburg Monarchia őrzése a magyar szabadság védelmének tekinthető. S mindezen túl Ignotus megkérdőjelezhetetlen németbarát szellemisége is kiviláglik a sorokból, hiszen, mint látjuk, a szerzőnek nem a bármilyen idegen fennhatósággal szemben van elsősorban fenntartása, ugyanis a németet viszonylag nyugodt lélekkel fogadná, ellentétben a környező népek uralmával.²⁷ Az idézet vége pedig egyértelműen az Ady-vers pretextusaként olvasható:

Ha osztrák-német volnék, vagy ha magyarul is meg lehetne az az esélyem, hogy e monarchia felborulta valami formában német kéz alá juttatna, talán én is közömbösebb volnék az iránt: legyen-e még osztrák-magyar monarchia a világon. De mikor e közt van választásom, s a közt, hogy szerb, román vagy orosz legyek-e, igazán nem nehéz – akár ha sora kerül, életemmel és véremmel – magyar hazafinak lennem. S ha kérdem tovább: megint csak legridegebb, minden történetiségtől meghántott önzésemet: akarok-e, aki csakis magyar lehetek, inkább egy helyreállított nagyhatalmú Ausztria-Magyaror-

²⁶ RÓBERT Zsófia, *Ady: A mesebeli János c. versének keletkezéséhez*, ItK, 1963/6, 727.

²⁷ Kevés olyan vers van, amely a k. u. k. hadsereg soknemzetiségű voltát, a monarchia legfőbb jellegzetességét valamilyen módon színre vinné. A későbbiekben részletesen tárgyalt Juhász Géza *Háború* kötetében szereplő, *Koldus* című szöveg ilyen: a versben a parancsnoknak el kell küldenie valakit erősítésért, különben összeomlik a védelem. A nevek alapján beazonosítható nemzetiségek képviselői (a zsidó Samu, a román Iliescu és a németajkú Sachs) különböző okok miatt nem járnak sikerrel, így a versbeli beszélőnek „egyedüli fajtájabelijét” Víg Andorást kell kiküldenie, aki sikerrel is jár, de közben karjára, lábára is lebénel. A hős katona béna, „hazátlan” tengeti napjait a háború után, „mint a testvériség póruljárt himnusza: / boldogok iszonya, országút koldusa”.

szágon lenni magyar, mint egy magában álló Kis-Magyarországon, mely Szegedtől Kassáig terjed s Kanizsától Nyíregyházáig: akkor viszont nem nehéz szenvedélyes habsburgistának lennem. [...] Mióta ez a birodalom fennáll: ez az első háborúja, amely népeinek háborúja. Nemcsak általuk folyik, de értük is – nemcsak a birodalomnak érdeke, hogy éljen, hanem azoké is, akik benne élnek. [...] Most már csak világos, hogy nemcsak a magyar érdek esik össze a birodaloméval, de a birodalomé is a magyar érdekekkel – végső soron tehát mindenkié, kinek e birodalomban kell élnie. [...] Egyébként pedig: minden mese valóság s még nem volt mese, melyben aki a királykisasszonyt megváltotta, a királykisasszony az övé ne lett volna. A magyarság magáért dolgozik, mikor e monarchiát megváltani siet gonosz megalázottságából.²⁸

Ignotus cikkének retorikája a mese keretét afirmatív módon kezeli, s az ország háborús történetét a mese teleologikus szerkezetébe helyezi, amelyben a „királylány” a Monarchia pozíciójával esik egybe, a magyar nemzet pedig az érte küzdő mesehőssel. Ignotus azt vetíti előre, hogy aki megmenti a királykisasszony-monarchiát, az utána királyfivá válik mellette, s sajátjaként is tekinthet rá. Ady verse – mint említettem – ironizálja a mesei szerkezetet, illetőleg kihasználja a „mese” szó „fiktív”, „illuzórikus” értelmét, s arra int, hogy a királylány meg fogja csalni a hőst (mint azt a történelmi tapasztalatok is mutatják: „Így csináltad ezt már régen, / Van egy kis tapasztalásod / Csalatásban és fenében.”).

Míg az északkeleti, galíciai front híres költő-krónikásának Gyóni Gézát tartjuk, kevesen tudják, hogy az olasz frontvonal összecsapásait is tanúsítja magyar nyelvű költői mű. Ennek részben az az oka, hogy Juhász Géza háborús versciklusa csak két évtizeddel az események megtörténte és a művek keletkezése után, 1937-ben jelent meg karcsú kötetben, Debrecenben, Gáborjáni Szabó Botond fametszeteivel.²⁹ Juhász Géza (1894–1968) Debrecenben született és hunyt el, helyi református családból származik.³⁰ Felesége Gulyás Pál költő húga, Margit. Bár jelenleg irodalomtörténészként, egyetemi professzorként ismert inkább, pályája kezdetétől élete végéig aktívan foglalkozott költészettel, versírással is. Egyetemi tanulmányait kényszerűen megszakítva végigharcolta az első világháborút, négyesztendei frontszolgálat és hadifogság után tért vissza szülővárosába 1919-ben. Debrecenben indult el költői pályája is: Gulyás Pállal barátkozott össze, írásait pedig többek között Oláh Gábor, Kardos Albert és

²⁸ IGNOTUS, *Háború*, Nyugat, 1914/15. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00157/05101.htm> (Letöltés ideje: 2015. május 10.)

²⁹ JUHÁSZ Géza, *Háború: Verseik*, GÁBORJÁNI SZABÓ Kálmán fametszeteivel, Debrecen, Ady Társaság, 1937.

³⁰ A debreceniség többször is felbukkan a versciklusban: a Kőben a „foszlós debreceni cipő” ötlík a beszélő eszébe, mely „már sohse fog izleni” a kiváló kőlakoma után. A *Viharban* arról esik szó, hogy nem a Karszt hatalmas kövei volnának hozzá illő sírkövek, hanem egy egyszerű fejfa elegendő lenne Csokonai sírjához közel: „A fene / törődne vele, ha kidől harmadnapra, / csak alá unokám két keze kaparhatna.” (A régi, 1700-ban megnyitott Hatvani utcai temetőről van szó.)

Kardos László bíralták, méltányolták. A háború alatt noteszlapokra jegyezte föl költeményeit.³¹ Az olasz frontot megelőzően Juhász Géza is szolgált a galíciai hadszíntéren, „végül francia földön, Verdun közelében amerikai fogságba esett. Megkapta a 3. osztályú katonai érdemkeresztet a kardokkal. 1920-ban a debreceni magyar katonai körletparancsnokság tiszti igazoló bizottsága a forradalmak alatti magatartása tárgyában igazolta. Több személyes dokumentum szerint 44 hónapot töltött harctéri szolgálatban, és hadnagyi rangban századparancsnokként szerelt le.”³²

Juhász Géza költői megszólalásmódja gyakorta a romantikát idézi, egy-egy szövegrész a vizionárius, expresszív képalkotást vonultatja föl,³³ máshol a „petőfies” dalok rémlenek föl. Az avantgárd, főként a korai expresszionizmus hatása eseti jelleggel érhető tetten a szövegeken, inkább a stílus fölszíni rétegeit érintő párhuzamként. Juhász Géza egyáltalán nem tehetségtelen a nyelvvel való bánásban, időnként kifejezetten erős megoldásai vannak – ám a versei némiképp egyenetlenek. Ami talán kevéssé tud termékeny hatássá válni, az az, hogy egy szövegen belül is sok a stílusváltás: a lágy természetleírások, az erősen pátoszos megszólalások, a zsánerei fordulatok, a szenttelenebb modalitás, az erőteljesen expresszív képalkotás úgy váltogatja egymást, hogy az nem feltétlenül tűnik motiváltnak, inkább az esetlegesség érzését kelti. Kardos László a *Nyugat* hasábjain közölt recenziójában viszont a tudatos formaművészt méltatja és bírálja egyben:

Öntudatos, művelt költőt ismer meg a Háború-ból az olvasó, ritmus- és rímhatások érzékeny, gondos mérlegelőjét, egy ragyogó szókincs fölényes és pazar tárnokát, nyelvi lehetőségek tudós latolóját, általában – vers-eszménye korlátai között – költői effektusok finom kémikusát. Aki ennyire mestere, az mindig kissé rabja is művészetének eszközeinek, s innen van, hogy verseinek élet-anyaga a legnaturalisztikusabb pontokon is csak tükörképszerűen villan meg előttünk, valahogy mindig a zsarnoki forma üvegfalai mögött. Ez az egész költészet inkább táplálkozik egy forma-tudó, hajlékony és éber művészeti intelligenciából, mint az ösztönösség naív buzgású ősforrásaiból.³⁴

³¹ Juhász Géza életrajzának, pályaképeének értő, értelmező ismertetését nyújtja Bakó Endre, én magam első-sorban ebből tájékozódtam: BAKÓ Endre, *Évtizedekig egyszemélyes intézmény volt: Juhász Géza pályaképe, halálának négy évtizedes évfordulóján = Könyv és Könyvtár*, Debrecen, Debreceni Egyetem Egyetemi és Nemzeti Könyvtár, 2008, 181–207.

³² *Uo.*, 183.

³³ „Nehéz gránát lován a Döghalál közelget: / zsiú, zsiú, zsiú! A lég nem bírja súlyát, / alázuhantja. Brumm! S míg romboló bosszúját / szikrázva veri a Karszt szétporló kövére, / az égboltig lobog kénsárga füstö-rénye.” (*Halál*) „Eliszonyul a hold, behátrál a térbe, / széttördelőzik a föld porló sziklakérge, / ő s láva sistereg, minden atomra bomlik, / a felgyújtott világ füstölve összeomlik.” (*Vihar*)

³⁴ KARDOS László, *Háború: Juhász Géza versei*, Nyugat, 1937/9.

<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00620/19787.htm> (Letöltés ideje: 2015. május 10.)

A tizenkét darabból álló, *Háború* című ciklus és kötet élén „A Karszt halottainak” ajánlást olvassuk: a Karszt-vidék (vagy olaszul Carso) a világháború olasz hadszínterének emblematisz helyszíne, olyan nevek kapcsolódnak hozzá, mint az Isonzó folyó (s a tucatnyi isonzói csata), illetve Doberdó „pokoli” karsztfennsíkjá (a Monarchia 1916-ban szenvedte el a legnagyobb veszteségeket ezen a frontszakaszon, de a rettenetes harcok itt is több éven keresztül zajlottak).³⁵ Juhász Géza szövegeinek legerőteljesebb hatása egyfelől kétségkívül a küzdelmek hol naturalis,³⁶ hol éppenséggel hiperbolikus megjelenítésében rejlik, másfelől emlékezetesek a fölmutatott sorsok, emberi szituációk is. A *Hős* című, narratív jellegű darabban a cím ironikus felhangokat kap, de anélkül, hogy negativizálná a katonát, vagy túlzottan kifordítaná a „hős” fogalmát: a háborús hős ilyen is. A műben szereplő, rohamjárórt vezető hadnagy (aki maga is „még gyerek”) a rajtaütés vad káoszában megöl egy (vagy talán több?) fogoly gyermeket, s ez az élmény kísérti, az *Ágnes asszonyt* idéző befejezés értelmében minden bizonnyal örökké: „Ragacsos a keze, nem mossa ezt le víz.” A *Halál* című szöveg a már a *Pünkösdből* is ismert, káplárból lovak elvesztése miatt bakává lefokozott egyszerű szabó elestét beszéli el: túlélve az ellenséges ágyúzást, valamiféle vak elszánástól indítatva („Vitéz vagyok! Erős!”) egymaga indulna rohamra, de a hátul tartózkodó, a szökevényekre „ügyelő” tiszt „áruló”-t kiáltva legéppuskázza saját emberét. „Az örült kis szabó megtorpan s mint nehéz / szenes zsák elterül. Csak ennyi az egész.”³⁷ Az emberi test dologi metaforizációja a vers korábbi részeiben is megtörténik („mint-ha merő acél pikkelyé válna bőre”), de a teljes cikluson végigfut az ember dologi, gépi, illetve több ízben állati transzformációja, illetőleg tüköralakzatként az élettelen antropomorfizációja vagy animalizálása.

A kötetnyitó *Talány* (még) nem állítja szembe a gépit a naturával. A katonákat szállító vonat egy hatalmas, organikus világban száguld: a romantikus, aposztrofikus exclamatio („Ó végtelen világ!”) után az élő, antropomorfizált táj jelenik meg: „ma csipkeköntösét felölti a barackfa, / fényes nászékszere szinte alárogyasztja. / Amerre gőzösünk a tájon eldübörög, / mintás gypeszőnyeget terít alánk a föld.” Sajátos módon, ami kiválik, kikülönül ebből a világból, ami idegen benne, az az emberi tényező: a lélek – ez mutat, egyelőre csak önjellemzésben, állatias, szörnyű jegyeket:

³⁵ Az egyik leginkább elterjedt világháborús katonanóta is ehhez a hadszíntérhez kötődik: „Kimegyek a doberdói harctérre / Feltékintek a csillagos nagy égre / Csillagos ég, merre van az én szép hazám / Merre sirat engem az édesanyám.” MÓSER, *i. m.*, 18. – Az olasz hadszíntérrel kapcsolatban lásd HAJDU, POLLMANN, *i. m.*, 138–149, 195–202, 264–272.

³⁶ Leginkább naturalisztikus, majd groteszkké váló leírással a *Hullák* című versben találkozunk: „Orrot facsar a bűz. Fejem zúg, szédeleg. / Puffadt has. Agyvelő-tócsák. Szétmállt belek. / Foszló fej vigyorog csonkás a napsütésbe, / dagadt nyelvén nyüzsög nyálkás pondró ki és be. / A rossz húsvakolat a csontokról levásik, / a döghalál belénk ivódik ájulásig.”

³⁷ A ciklus korábbi, *Pünkösöd* című versében a szabóval kapcsolatban az alábbi, a későbbieket előrevetítő (s némileg patetikus) zárlatot olvassuk: „Fáradt porontyai azóta már árvák, / szövik apró szíviük ártatlan gyermekálmát / Istenkéről, ki jó, s hazavezérli épen / az ő apjukat is e pünkösöd ünnepében.”

„Csak kutató szemem ha befelé irányul, / s lelkem terül elem pokoli tartományul, / az égő ködök, a vérszopó bestiák: – / csüggedek el saját talányomon, világ.” A „mindig ugyanegy és változó rejtelem”, a világ talányával szemben áll az emberi talány, amely ugyan megoldatlan marad, de a háborús kondíciókat sejteti. E vers is megteremti a mesei keretet, amennyiben a hadimozdony a népmesék hőseinek varázserejű segítőjeként, „parázsevő táltos”-ként robog és „fúj” végig a világon. A főntebb említett versből tudjuk, hogy az itt felbukkanó, még mesei hős milyen hőssé válik később, s korántsem igenlő módon, de szintén a meseiséget hozza játékba a *Vihar* című szöveg is, amikor a véres frontharcok egyik helyszínét, a Hermada-magaslatot mutatja be: „Cimborkáim, ez a mesék mágnes-hegye. / Vas övezi körül, vasat nyelt a begye. / [...] / Ahány olasz üteg, az mind felénk mered: / vas vonzza a vasat, mágnes vonzza a mágnest. / Csak aztán, mese-hegy, nehogy a nyakam átmesd.”

Ez a szarkasztikus hangvétel a végére teljesen elenyészik, a meginduló tüzéségi támadás apokaliptikus viszonyait állítja elő a vers, s – mint ahogyan korábban Gyóni Gézánál is láttunk erre példát – a harci gépek animalizálását véghezvivő képek sorában: „Ezer ágyú köpi mérgét villám-torokkal, / rugdossa a nyögő Karsztot acél sarokkal, / [...] / Körül minden üteg vonítva talpra rándul, / mint alvó kutya, ha bundájába parázs hull.” A *Kő* című műben az ágyú embert fölemésztő „őskori vasállat”-ként jelenik meg („Vasból a mancsa és eget ver füsttaréja. / Szétröppan foga közt agyam mogyoróhéja.”), a korábbi „táltos” vonatok viszont itt már „sebesült”-ek, s az egykor eleven, hatalmas természet már elenyészik a háború „tüzes kemencéjében”: „Itt-ott a kárhozat égő kopár kővén / sínylődik pár silány tüdőbajos növény”. A *Rémületben* a „vijjogó érckuvik”-ként röpködő srapsapnelek változtatják az embereket állativá: „ezredünk csorda már, csupa riadt vadállat”. Juhász Géza versciklusa a *prosopopeia* tükrös szerkezetét állítja elő újra és újra: ahogyan a környezet és a gép antropomorffá vagy állativá válik a trópusokban,³⁸ ahogyan az állatok emberi jegyekkel ruházódnak föl, úgy lesz az emberi egyszer dologi, gépszerű, másszor pedig bestiális vagy állati természetű. A *Vágóhíd* című vers azért megdöbbenő, mert nem egyszerűen újratermeli a háború vágóhíd-metáforáját, hanem benne a letaglózott állatok („az emberibb halált élvező jármos ökrök”) válnak irigyeltté, mert gyorsabban és fájdalommentesen éri őket a halál, szemben a harctér „kezdetleges húsdarálójával”: a háború kétbalkezes, „kontár vágólegény”, aki feleslegesen hagyja szenvedni sokáig áldozatát.

A ciklus második darabja, a *Vadak* a két front között egy ideig Bécs mellett álomlázó bakák lelkivilágát jeleníti meg: a városba bezabaduló, a nők látványától megrészegülő és a civil élettől megvaduló katonák viselkedésének leírása retorikailag a harctéri helyzetet idézi. A cím egyszerre utal a megvadult katonákra és a nőkre, ci-

³⁸ A *Pünkösöd* nagyszabású, komplex képben viszi színre ezeket a folyamatokat: „Pillantok alatt lombos acél-liget / bogozódik fölénk. Ágán felhőnyi vércse / rikolt, szárnyát veri, s már dől a fák gyümölcse: / nehéz gránát potyog a szomszéd völgybe, messze, / de még talpunk alatt a Karszt úgy rezzen össze, / mikor az iszonyú piros termés lehull, / mint akit szíven üt százezer mázsa súly.”

vilekre, akik ebben a vadászatban a vadak szerepében tűnnek föl. A felkiáltások egymásutánja, a képek pergő fel-felvillan(t)ása egyszerre teremti meg a Práter vásári forgatagának és a harctér káoszának világát, egymásba játszatra a kettőt: a práteri kaland a harctéri szabályok szerint kezd el szerveződni, a tűzijáték pedig a lövegek tüzével mosódik egybe. A vers utolsó sora már végképp az olasz hadszínteret illuzionálja (a képhasználat és a modalitás szintjén is). Az, hogy a vers terében alig különül el a hátszínház és a harctéri szcena, allegorikusan jelöli egyfelől a világháború totálissá válását, másfelől azt, hogy hasonló szétválaszthatatlanság, egymásra vetülés jellemezheti a katonák világérzékelését is. Az a jelenség, amely prózai formában Móricz Zsigmond *Szegény emberek* című elbeszélésének esztétikai tapasztalatában mutatkozik meg fel-forgató módon, Juhász Géza versében kaphat érvényes lírai reprezentációt.

Olvadt arany zuhog! Arany hajláva! Kráter!
 Hangszer-ütegein robban, dörög a Práter!
 Hajrá harctéri vad! Kar-örvény von ma vonzó
 kalandba! S azután? Hadd jöjjön az Isonzó!

Szoknyáktól csattog a szélben a léghajó!
 Gázolja bele vakon! Lángol a húsfolyó!
 [...]
 Ragadd el asszonyát! Szurony kell, nem finom szó!
 Ököl! Golyó! Roham! Gáz! Pergőtűz! Isonzó!

JÓZSEF LAPIS

From Galicia to the River Isonzo
First World War Hungarian Poetry

In my essay, I intend to survey how the topic of the Great War influences the poetic material of the interwar period (with special respect to the duration of the war itself). First of all, it is obligatory to recall (and, in a way, rethink) the relevant works of such well-known authors like Endre Ady or Mihály Babits. The previous one is particularly important, because we can speak about innovative poetical (and not thematic) consequences in his case. I discuss more extensively the works of two minor poets of the era: the oeuvre of Géza Gyóni (*the war poet of WWI Hungary*) and Géza Juhász, whose expressive volume *Háború* (War) was published twenty years after its formation, only in 1937.

BAKÓ ENDRE

Élmény és világkép az első világháború magyar költészetében

Dolgozatomnak nem lehet feladata az első világháború történelmi eseményeit, tényeit reprodukálni. Csupán arra emlékeztetek, hogy a tizenötmillió emberáldozatot követelő vérengzés (a magyar veszteség a 3,4 millió behívott katonából 531 ezer halott, fél milliónál több súlyos sebesült, továbbá 833 ezer hadifogoly)¹ előidézéséért mind az öt európai nagyhatalom (Nagy-Britannia, Franciaország, Német Birodalom, Osztrák–Magyar Monarchia, Oroszország) felelős valamilyen mértékben. A legsúlyosabb felelősség azonban az Osztrák–Magyar Monarchiát terheli, hiszen ez az államalakulat lobbantotta lángra az évtizedek alatt felhalmozódott gyúanyagot a Szerbiának küldött hadüzenettel, jóllehet a hivatalos propaganda szerint az ellenség erőltette ránk a háborút, mi csak védekeztünk. Tisza István még abban a beszédében is ezt hangoztatta, amelyben elismerte, hogy a háborút elvesztettük. Kérdés, hogy az általa vezetett magyar kormány döntési pozíciója mennyiben volt szuverén vagy determinált, de az bizonyos, hogy hatalmas erőket mozgósított, és lehengerlő propagandát fejtett ki a háború anyagi és szellemi támogatása érdekében.

A sok-sok háborús kommentár közül idézek egy szignifikáns szövegrészetet:

Ez a mi háborúnk egy külön sziget, a világháború lángtengerében. Merőben más mint akár a velünk harczoló szövetséges népek, vagy akár ellenségeink háborúi. Mi nem harczolunk az imperializmusért, nem vezetnek hódítási vágyak, fegyvereinket nem kormányozza a gazdasági érdek, ágyúinkból nem a naczionalizmusnak hazudott fajgyűlölet harsog elő. A mi háborúnk *föld szagu*. A fenyegetett hazai föld siró kiáltása adja kezünkbe a fegyvert. A mi harczunk a legnemesebb értelemben vett érzelmi harcz. A háború politikai háttere elvonul s előtérbe lép a háború romantikus oldala.²

Ifjabb Mikszáth Kálmán elfelejtette, hogy ebből a büszkén vállalt hamis tudatból vagy önféltreértésből a háború politikai hátterével együtt elvonult a józan ész is. Mert a háború nem érzelmi kérdés, nem pózoló tisztelgés és sarkantyúpengetés a díszszemlén, hanem materiális erőpróba. Az egyéni vagy kiscsoportos hősiesség határfoka minimális, alig van jelentősége. Az a fél nyér, amely nagyobb ember- és hadianyaggal,

¹ ORMOS Mária, *Magyarország a két világháború korában: 1914–1945*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998, 24.

² Ifj. MIKSZÁTH Kálmán, *Háború és romantika*. Gyóni Géza: „Lengyel mezőkön, tábornút mellett.”, Vasárnapi Újság, 1915/18, 291. (Kiemelés az eredetiben.)

modernebb technikával és felkészültebb hadvezetéssel rendelkezik, noha az ellenség soraiban lehetnek fegyelmezettebb, bátrabb katonák. Felettébb sajnálatos, hogy a magyar közgondolkodásban előtérbe került a háború romantikus oldala, elsősorban a túlbecsült katonai hősiesség mítosza.

Ennek tudható be, hogy a hadüzenet hírére, sőt a háború kitörését – a korabeli média visszajelzéseire utalok – a lakosság döntő többsége lelkesedéssel, valósággal kitörő örömmel fogadta.

Az az óriási lelkesedés, mellyel a háború kitörésekor Németországban és a Monarchiában a nagy tömegek az első hívó szóra a zászlók alá sereglettek, azt bizonyítja, hogy a tömeg vállalta, akarta ezt a háborút, s megérezte, hogy létérdekünk azt minden erőnk megfeszítésével, dicsőségesen végigküzdeni³

– vélekedett a kortárs történész.

A nagyobb időtávlatból visszatekintő Ormos Mária azt írja, hogy „néhány tucat pacifistát nem számítva, szinte az egész lakosság boldogan rohant a háborúba”.⁴ Kérdés, mennyiben reális ez a hangulatjelentés? Több forrásból tudható például, hogy a hatóságok a fővárosban a háború mellett tüntetőket béreltek fel. Továbbá a megokolt háborúellenességnek, vagy a nyílt pacifista meggyőződésnek, a sajtó – különösen az első hetekben – nem adhatott teret, mert az hivatalosan defetizmusnak számított volna. Ne felejtjük, hogy azonnal megváltoztatták a sajtótörvényt és bevezették a cenzúrát. Hogy az ország lakossága valójában milyen arányban helyeselte vagy ellenezte a hadüzenetet, ezt sohasem fogjuk pontosan megtudni, mert nem készült ilyen felmérés. Tény, hogy rövidesen – a veszteségeket és az ellátási zavarokat tapasztalva – a háborúban a lelkesedést undor és félelem váltotta fel, és a hadseregben is lohadt a harci láz.

A háború kérdésében vallott állásfoglalás hivatalosan tehát a hazafiság próbájának egyfajta „lakmuszpapírja” volt. Az „igaz magyar”, úgymond, támogatja a háború eszméjét, mert a „kutya Szerbiát” meg kell büntetni, móresre kell tanítani.

Én láttam – emlékezik Kosztolányi Dezső –, amint a mozgósító plakátok előtt megállt néhány detektív, [...] és minthogy senki sem lelkesedett, kezüket a szívükre szorítva, külön napidíjért elénekelték a háború első, gyalázatos nótáját: *Megállj, megállj, kutya Szerbia*. Az utca, mely ősidők óta nem változott, velük énekelt.⁵

³ TURNOWSKY Sándor, *Három tanulmány a háborúról*, Bp., Franklin, 1915, 39.

⁴ ORMOS, *i. m.*, 11.

⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Visszajáró dalok*, Pesti Napló, 1918. nov. 10.; Uő., *Füst*, s. a. r. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1970, 492.

A jó hazafi engedelmes alattvaló, gondolkodás nélkül elfogadja a többség döntéseit, a létező világ realitását és igazságosságát, hisz a gondviselésben és a győzelemben, minden reggel imádkozik a királyért és a hazáért, tiszteli a szövetséges Németországot, gyűlöli az ellenséget. Aki e rendszert alkotó kritériumok bármelyikét nem vállalja, nem vallja, az nem jó magyar, az defetista, sőt áruló. Naplójában Oláh Gábor ekképp mentegetőzik: „Átkozd meg ezt a kort, te eljövendő idők költője! Nekem nem szabad, mert hazaárulást olvas fejemre a gyáván együtt bőgő csorda.”⁶

A már korábban megosztott irodalmi-művészeti világ képviselői különbözőképpen reagáltak a háborúra. A lényegi választóvonal – törvényszerűen – a világnézet volt, áttételesen a modernitáshoz való viszony, mely már a századforduló táján kiváltotta az éles szembenállást. A modernitás magyar csírái – lévén a kapitalizmus kulturális transzfigurációjáról van szó – feltűnnek Arany János öregkori lírájában, Reviczky, Komjáthy, Vajda János és mások költészetében, Mikszáth, Tolnai, Bródy prózájában, de önálló életre kelni nem tudnak, világnézeti és mentális hatásuk, pozíciójuk csak a *Nyugat* révén válik markánsan jelenlevővé, de akkor sem domináns. A főleg agrárius érdekeltségű államhatalom kulturális intézményrendszere az egyházak és lapjaik segítségével minden eszközt megragadott, hogy a modernitás mentális hozadékát, mint a „kozropolita életérzés” érvényesülését megakadályozza. Másrészt, amint arra Lengyel András egy tanulmányában rámutatott, társadalmilag és egyénileg egyaránt működött az örökölt szociokulturális szűrő: a maguk körében még az elnyomott társadalmi rétegek is konzervatív értékkövetők voltak. Babits Mihály is azt tapasztalta: „a közönség általában el szokott már attól, hogy a versben mást keressen, mint frázist vagy nótát”.⁷ Az új hatások befogadása viszonylag kevés művész és műélvező szükséglete volt, „az »idegen« értelemszerűen csak divatként, azaz meg nem értetten érvényesülhetett”. Hozzáteszem: ráadásul a szellem emberei, köztük az írók, költők elég nagy számban állami vagy egyházi alkalmazásban álltak, ez is korlátozó tényezőnek bizonyult abban, hogy az úgynevezett „ellenkultúra” híveivé merjenek szegődni.⁸ A konzervatív, nép-nemzeti csoport háború-párti volt, míg az „új időknek új dalaival” fellépő nemzedék – az első napok bizonytalanságait nem számítva – nem egyforma alapállásból ugyan, többségében a béke híve, s egyre radikálisabban. A háborús antológiák legsűrűbb szereplői: Ábrányi Emil, Emőd Tamás, Jászay-Horváth Elemér, Lamperth Géza, Molnár Jenő, Sajó Sándor, Szabolcska Mihály, Szávay Zoltán, Vargha Gyula és Vértessy Gyula.

Babits a vérengzéstől iszonyodott, fiatalok értelmetlen halálát gyászolta, Ady a késve megindult polgári fejlődés végzetes, helyrehozhatatlan kisiklását diagnosztizálta.

⁶ OLÁH Gábor, *Naplók*, szerk. LAKNER Lajos, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002, 192.

⁷ BABITS Mihály, *Keresztülkasul az életemen*, Bp., Kairosz Kiadó, 1997, 101.

⁸ LENGYEL András, *A modernitás kibontakozása és törései: A magyar kultúra mélyszerkezetének átalakulása a 20. század első felében* = L. A., *Képzelet, írás, hatalom: Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok*, Szeged, Quintus Kiadó, 2010, 61–116.

zálta, és a nemzethalált vizionálta. Mindkét oldalon akadt azonban egy-két kivétel. A konzervatív Endrődi Sándor (*Viharok fölött*), Kiss József (*Sirályok az Északi-tengeren*) az emberi méltóság, a nembeliség megcsúfolásaként élte meg a háborút, míg a másik oldalon főleg Juhász Gyula írt néhány, a háborús propaganda szellemében fogant költeményt (*Csodálatos napok*), Kosztolányi meg műfordításaival szolgált a korszaknak. Magyarította például a világháború leghírhedtebb költeményét, Ernst Lissauer *Hass gegen England* című versét (*A gyűlölet éneke* címmel), továbbá „kibányásztá” az angol, francia, olasz irodalomból a saját nemzetüket ostromozó, gúnyoló verseket, szövegeket (Shelley, Byron, Shaw, Voltaire, Flaubert és Dante műveiből).⁹ De idők múltával mindkét költő a béke hívévé szegődött. Kosztolányi 1917-ben megírta a *Szörny* című bábjátékát, melynek cselekménye valósággal előképe a későbbi Tisza-merényletnek. A harmadik csoport, az avantgarde költők némelyike az emberi-erkölcsi próba nagy individuális lehetőségét látta a háborúban, akárcsak Balázs Béla, aki azonnal önkéntesnek jelentkezett és sebesüléséig a fronton harcolt. De Ady Endre, Kaffka Margit, Szép Ernő, Lengyel Menyhért, Dutka Ákos, Tóth Árpád, Franyó Zoltán, Nadányi Zoltán és még néhányan egy pillanatra sem tántorodtak meg. Elismerés illeti azokat a kevésbé ismert költőket is, akik elutasították a gyűlölködést, a vérontást és a békességóhajítás elégiáit keseregtek. (Kiss József: *Elbujdosott álmom*; Bródy Miksa: *Karácsony*; Reichard Pirokska: *Közös gyász*) „Most, most, amikor gyűlölni erény, / Én senkit, senkit gyűlölni nem tudok” – írja például Bródy Sándor 1915 karácsonyán, „a gyűlölet ünnepén”.

Mindhárom irányzat költői olykor üzentek egymásnak is, nem éppen barátságosan. Gyóni Géza a kis entellektüelleket, a franciásokat, a holnaposokat, a *Nyugat* majmolóit becsméreli (*Levél Nyugatra*). Gyóni (1884–1917) a háború elején lelkes katonaverseket írt, melyeket Rákosi Jenő lapja az egekig magasztalt, s az epigon költőt kijátszotta mestere, Ady ellen. Gyóni később – a háború gyilkos szellemét, céltalanságát megismerve, Przemysl ostroma és a hadifogság gyötrelmei közt – egy-két megrázó verssel ellensúlyozta pályakezdésének gyarlóságait. (*Cézár, én nem megyek*; *Csak egy éjszakára*). Harsányi Lajos szerint „nem kell több a Szajna felől érkező condra ének a magyar szívének” (*Prológus az új élet elé*). De Ady és Babits Mihály sem maradt adós. „Csörtettek bátran a senkik” – írta Ady, Babits pedig a mások sós könnyében fürdő költőket állította pellengérré. (*Háborús anthológiák*). Az *Élet* című katolikus folyóirat a háborús költeményeket himnuszoknak és csatadaloknak minősítette, a háborúellenes verseket vonyításoknak degradálta.¹⁰

A prímet mind mennyiségben, mind hangerősségben a konzervatív költők vitték, valósággal felcsaptak „őfelsége irodalmi hadiszállítói”-nak, s mint ilyenek, szimbolikusan a hatalmat képviselték. Ezért tudatunkban a háborús költészet, mint fogalomjelölő terminus technicus, voltaképpen az esztétikai pozíciót feladó, propagandacélzatú „srapnel-költészet” (Tóth Árpád) jelenti, amely önmagát feltolva, a nemzeti

⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az entente kiskátéja*, A Hét, 1915/2, 345–346.

¹⁰ *Glosszák*, Élet, 1915/I, (ápr. 25.), 415.

identitást kisajátítva, a csoportnyomás és a szellemi diktatúra eszközeként is szolgált: a költőnek hazafias kötelessége a harcra buzdítani! Szinte parancsolta: ha férfi vagy, ott a helyed a harctéren, ha meghalsz, halálod hősi halál. Ezt Szentimrei Jenő verse ekképp deklarálja: „Elmentek húszan és meghaltak húszan. / És mi van ebben? Magyarok mentek...” (*Ének a húszakról*).

Az össztermést lehetetlen számba venni. A német irodalomtörténészek a maguk e tárgyba vágó versanyagát már 1915 első napjaiban több mint százezerre becsülték. Nem kétséges, hogy a magyar termés is tízezres nagyságrendben mérhető, ahogyan erre Gyulai Ágost is utal.¹¹ Ugyanis nemcsak az irodalmi hetilapok (*A Hét, Nyugat, A Cél, Új Idők, Vasárnapi Újság*), a nagy fővárosi újságok, de a vidéki lapok is ontották a harcias költeményeket. Épp ezért be kellett határolnom kutatásom körét. Elsősorban a négy korabeli versantológiára támaszkodtam,¹² továbbá néhány markánsan negatív vagy pozitív szerepet játszó költő munkásságára, s a hatalmas anyagból a főbb tendenciákat igyekeztem kiszűrni.

A háborús költemények egyik fő szólama, egyben világképkonstituáló vonulata azt hirdette, hogy a magyarság részéről védekező, tehát igazságos harc folyik. Ebben volt annyi igazság, hogy Oroszország, Olaszország és Románia egyaránt támadólag lépett fel az Osztrák–Magyar Monarchia ellen, de az okozat ok nélküli említése, az ártatlanság hangoztatása már csúsztatás. Egy fiatalon elesett kolozsvári tanárember, kezdő költő, Barabás Ábel is elköveti ezt a csúsztatást. „Hogy ránk csapott az egész világ orozva” (*Segítsd őket, igazság Istene*). E rapszódiánál azért is érdemes elidőznünk, mert szemléleti horizontján feltűnik két olyan elem, amely szinte teljes mértékben hiányzik a magyar háborús költészetből. Az egyik az osztrák–magyar érdekezésség: „Német, magyar és osztrákok honából / kívántok éhes hollók prédarészt?” Jóllehet tucatnyi költemény méltatja a német fegyverek dicsőségét (gróf Zichy Géza: *Német sógor*, Lampérth Géza: *A német dobosok*), ugyanannyi hódol a királynak: annak a Ferenc Józsefnek, aki leverte a magyar szabadságharcot, s az aradi tizenhárom sorsát Haynaura bízta.¹³ Ugyanakkor alig találunk az osztrák–magyar sorsközösséget, a monarchikus állam-egységet képviselő költeményt. Gyóni Géza „szellemtáncoltató” költeménye sem az (*Ferenc Ferdinánd jár a hadak élén*), jóllehet a katonák nagyobb része a közös hadsereg egységeiben szolgált. Erre a jelenségre már Oláh Gábor is félfigyelt.¹⁴ Az első, kétnyelvű háborús antológia egyenesen arra enged következtetni,

¹¹ GYULAI Ágost, *A magyar háborús költészetről = Háborús anthológia*, szerk. Gy. Á., Bp., „Élet” Irodalmi és Nyomda Rt., 1916, 6–8.

¹² *Éljen! Háborús versek 1914–1915.*, gyűjtötte STOCKINGER Gyula, Bécs, Kirsch, 1915; *A háború költésze: Szemelvények*, írta és szerk. VAJDA Gyula, Bp., Rózsavölgyi és Ts. kiadása, 1915; *Háborús versek könyve. Magyar költők 1914–15-ben*, szerk. SZABOLCSKA Mihály, Bp., Singer és Wolfner, 1916; GYULAI, *i. m.*

¹³ „Magyarok istene! – Akit úgy imádunk: / Minden áldásoddal áldd meg ősz királyunk.” (Hevesi József: *Imádság*); „Most egy itt nemzet és király” (Sajó Sándor: *Harci ének*)

¹⁴ OLÁH Gábor, *Háború és háborús költészet*, 1915. = O. G., *Költők és írók: Tanulmányok*, Debrecen, Kerész József Könyvnyomdája, 1932.

hogy az osztrák költők tudatában erősebben élt a provizórikus sorsazonosság, több német nyelvű vers dicsőíti a magyar huszárt és bakát. (*Arpads Söhne; Die roten Teufel; Der Honvedhusar.*)¹⁵

A másik ritka motívum Barabás versének, hogy a költő a nemzetiségekkel, mint hű állampolgárokkal és fegyvertársakkal számol, „Oh, megtanít most horvát, tót, román, / Cseh és lengyel nép annyi hű fia...” – üzeni az ellenségnek. (Ez nem csúsztatás: mint tudjuk, a nemzetiségek zömmel éppenséggel a történelmi Magyarország sírásói lettek.)

Szép számmal születnek a világháborút az 1848–49-es szabadságharcra szerves összefüggésbe hozó költemények: „Jön a muszka? / No, csak jöjjön, visszaadjuk Világost” (Tóth László: *Az utolsó honvéd*); „Világosért fizet ma vissza néktek / Rabszolgatartó cár, te földi szégyen, / E robogó, új magyar nemzedék!” (Juhász Gyula: *Világosért*). Mások Tinódi, Balassi, Zrínyi, Petőfi katona költészetének folytatását látták és láttatták az új keletű harci dalokban. Sőt, akadt, aki még távolibb múltba ment vissza ihletért: „Etele turulja harcosszívét edzi” (Hegedűs István: *Halálfejes zászló*).

Négy antológiában szerepel Szabolcska Mihály *Hadba-szálláskor* című versezete, amely valóságos gyűjtőmedencéje, koncentrátuma a fellengzős és felelőtlen nacionalizmusnak, sőt: militarizmusnak. „Gyönyörűség látni téged, / Ilyen nagynak, ilyen szépnek, / Édes magyar nemzetem! / Ahogy szíved lángra lobban, / E daliás nagy napokban: / Régi, igaz mivoltodban / [...] Így szállsz te a harcba mindig, / [...] Mint-ha esküvőre mennél, / – Háborús kép, nincs szebb ennél / [...]” – írja a református lelkész, majd az utolsó versszakban biztos győzelmet jósol a világ legnagyobb nemzetének. Zemléni Árpád elvakult turáni képzetében a magyar (és nem osztrák–magyar!) hadsereg a törökkel való szövetség folytán még nagyobb hivatás vár:

Ha megvédted országunk határát,
Magyar sereg, új feladat vár rád!
Kezet fogván törökök hadával,
Le kell számolj a bitorló szlávval,
Turáni lobogónk
Szálldossal, szálldossal!

(*A magyar hadsereghez*)

A háborús költészet törzsanyagát a hősködő, a halált bagatellizáló, a hősi halált dicsőítő szövegek képezik. (Szász Károly: *Két honvéd*, Vértessy Gyula: *Indulóban*). A hősködés, a pátosz Fenyő Miksa – a jó ízlés és az ítélőképesség kontrollja híján – a középszer jellemző sajátossága.¹⁶ Nem természetes reflexió, sőt hamis lélektani beállítást, hogy az anya fia elestét büszkén veszi tudomásul, mert „meghalt a hazáért”.

¹⁵ *Éljen! Háborús versek...*, 2.

¹⁶ FENYŐ Miksa, *Lengyel mezőkön, tábornok mellett: Gyóni Géza versei*, Nyugat, 1915/21, 1234.

(Szabolcska László: *Levél Galíciából*.) Egy minden ízében hiteltelen ábrázolást idézek, amely pontosan tükrözi az élmény nélküli szemléletet. A huszárok „Két óra hosszat védték a szent határt”, de a címszereplő súlyosan megsérül:

S oly vidám, kedves mosolya volt,
Midőn az orvos fölébe hajolt:

„Hejh, doktor uram! Sohse veszkelődjék!
Az én tudóm biz átállótték!

Huszárlovam megabrakolva –
Megyünk az Isten elé, raportra.”

(Radó Antal: *Kerekes Márton*)

Egy másik, a középszerre jellemző hangnem a sentimentalizmus, a könnyfacsaró hatás keresés, amiben főleg amatőrök jártak elől (Bartók Antal: *Katonadal*, Dr. Bakács István: *Dalok a lövészárokból*).

Néhány militarista írásmű ócsárolja a „poshadt” békét – mint a liberalizmus, a kozmopolitizmus és főleg a szabadkőműves gondolat melegágyát. Politikusok, mint Tisza István, Andrássy Gyula, Apponyi Albert; neves közőírók, például Beöthy Zsolt, Rákosi Jenő, de egyházi személyiségek is, köztük Prohászka Ottokár, Ravasz László, arra vállalkoztak, hogy bizonyítsák: a háború szükséges rossz. Prohászkat idézem: „Igaz, hogy a háború kín és küzdelem az egyesnek, de mint nemzeti s társadalmi erőfeszítés, betörés, nemcsak kín az, hanem a haladás s fejlődés feltétele, új világok nyitánya.”¹⁷ Olyan verselő is akadt – például Lenkei Henrik – aki szerint „A rothadásnak minden fene szörnye / Belefulladás a rémes vérözönbe”, ezért dúsabb lesz a televény (*Végítélet*). Juhász Gyula a „meddő és beteg békét” megvetéssel említi (*Csodálatos napok*). Még az Ady által becsült Szilágyi Géza is úgy vélte, hogy az arany által megrottott, „Az elposhadt vérű világot / a vas egészségesre váltja” (*Vas és arany*).

A propaganda-költészet feladata volt a nemzeti egység illúzióját kelteni. Ennek érdekében születtek a népi gondolkodást imitáló szövegek, helyzetdalok, románcok, balladák, rímbe szedett fiktív bakalevelek (Jászay-Horváth Elemér: *Bakalevél*; Lampérth Géza: *Egy sebesült katonalevele*), vagy olykor katonák által írott klapanciák, népi katonanóták. Ezek közt Síkabonyi Antal elemzése szerint egyetlen új, eredeti sincs. E termék „legjellemzőbb sajátossága, hogy a műköltészetnél is inkább merevül a múltba”.¹⁸ Dicsérik tehát a rettenthetetlen bátorságú parasztkatonát (Benedek Elek: *Nagy Pál*, Sas Ede: *A nábob fia*). Zilahy Lajos jövőbe vetített idilljében földet, házat, tisztaszobát Ferenc József képpel a falon, zöld hegyek borát a pincében, két kövér

¹⁷ PROHÁSZKA Ottokár, *A háború botrányköve*, *Élet*, 1915/I, 146–148.

¹⁸ SÍKABONYI Antal, *Az alkotó lélek és a háború*, Bp., Pallas, 1918, 120.

kocát az udvar végén, és győzelmet ígér nekik (*Vigasztalás*). A tisztii állomány és a legénység kapcsolatát a háborús versek közvetve ábrázolják, természetesen idealizálva. Későbbi szépirodalmi alkotások nem mindig igazolják ezt a paternalista viszonyt. Markovits Rodion például a *Szibériai garnizon* című riportregényében lehangoló képet fest a fogságba esett hivatásos tiszteknek a legénységgel szemben tanúsított mentalitásáról. Erdélyi József tartalékos hadnagy írja önéletrajzi regényében, hogy a szabályzati tilalom ellenére néha felpofozott egy-egy bakát.¹⁹

Czöbel Minka verse azt ígéri, hogy a feleségek, a menyasszonyok hűségesek, türelmesek, várják szeretteiket haza (*Tartalék*). Már aki. Mert Szabó Pál meg „nagy erkölcsi etolódásról” beszél *Emberek* című regényében, s többek között azt írja, hogy „vannak esetek, mikor a parasztmadonnák is belerúgnak az erkölcs és tisztesség fogalmába”, a háború végén pedig „kezdik elsimítani az erkölcs hímes mezején támadt vakondtúrásokat”.²⁰ Bármelyik hadsereg katonái némi élelemért vagy apró értékekért erőszak nélkül nőhöz jutottak a megszállt területeken. Itthon a hadiözvegyek serdülő fiúkkal vigasztalódtak, a leszerelt vagy a fogságból megtért katonák közül többeket az a meglepetés ért, hogy egy-két gyerekkel több van otthon, mint amikor bevonultak. (Lásd Móra Ferenc *Ének a búzamezőkről* című regényét.)

S végül néhány szó az ellenséget gúnyoló, gyűlölködő versek arzenáljáról. Sajnálatos módon néhány esetben az imádságnak indult költemény is a gyűlölködésbe csapott át. Legfőbb célpont a cári Oroszország és az orosz katona volt, de szálltak becsmérlő üzenetek az angoloknak, franciáknak, olaszoknak, szerbeknek, s még a japánoknak is. (Lásd például Farkas Imre, Ábrányi Emil, ifj. Szász Béla, Benedek Elek és mások versét Gyulai Ágost antológiájának *Szent harag* című fejezetében.) A *Nyugati* emberei erre voltak a legérzékenyebbek, s teljes joggal. „Érdekes része a háború hatására keletkezett költészetnek a katonai jelekre készült gúnyos versek” – olvasom Kacsóh Pongrác tanulmányában.²¹ Ilyet azonban nem találtam. Rábukkantam viszont egy humoros versre, amelynek „hőse” nem szeretné, ha halála alkalmával Gábor Andor írna róla háborús balladát.²² Tehát nem apadt el a humor forrása, ami ezúttal méltán nevezhető tragikomikus élcelődésnek.

Tóth Árpád szerint ha „néhány hét alatt végére jártunk volna a háborúnak, ma bajosan röstelkednénk harci ujjongásainkon”.²³ A győzelem igazolta volna a háborús lelkesedést, az oktalan optimizmust? Egy friss tanulmányában Szokolczay Lajos megkérdezi: „Bűnhődhetik-e a költő azért, mert hitt – sokak számára ma furcsa, lírán kívüli ez a szó – az eljövendő győzelemben? A vereségre sarkallt volna?”²⁴ A válasz

¹⁹ ERDÉLYI József, *A harmadik fiú*, Bp., Turul Kiadó, é. n., 181.

²⁰ SZABÓ Pál, *Emberek = Sz. P., Emberek: Három kisregény*, Bp., Szépirodalmi, 1962, 164.

²¹ KACSÓH Pongrác, *A háború és a zene = Inter arma*, s. a. r. VÖRÖSVÁRY Ferenc, Bp., Franklin, 1915, 240.

²² A Hét, 1916, (17. sz.), ápr. 23., 215.

²³ TÓTH Árpád, *Háborús lírikusok*, Nyugat, 1916/II, 891–893.

²⁴ SZAKOLCZAY Lajos, „Fejükön a halál fehér glóriája”: *Az I. világháborús versek antológiáiról*, Kortárs, 2014/7–8, 158–163.

elmarad, talán azért, mert a második kérdés nonszensz. De nonszensz a háborúért lelkesedni hódítási ösztönből, „annexiós kéjből” (Babits), dicsvágyból, nemzeti büszkeségből. Mert a háború – Babits szerint – „ősemberi, őszallati dolog”.²⁵ S ahol a cél az öldöklés, ott számúzve van a humanizmus.²⁶ Márpedig a költészet rendeltetése a vox humana lenne. Vagy Rédey Tivadart igazolná a háborús öldöklés: „Gyilkolni nem kell, ám félni sem kell – / Embernél a ló emberebb ember” (*Lovak a csatatéren*).

Ady, Babits és Kosztolányi nyelvhasználatával a magyar költészet hatalmas lendületet kapott. A háborús költők számára azonban a nyelv állapota nem okozott gondot, ezért nem érzékelték a frázis lappangó veszélyét, az akart népieskedés unalmát. Innen van a háborús költészet patriarchális, vidékies színezete is. A szövegek bizonyos szintű, olykor primitív megformáltságával, az ösztönös érzelmi szférára apellálva elsősorban cselekvésre vagy áldozatvállalásra buzdítottak. Tóth Árpád, aki a háborús költészetet az esztétika patikamérlegére tette, így summázza véleményét: „a kabarévers nyegle és csacska uralmát nyögi háborús lírai-epikai termelésünk”.²⁷ Kosztolányi Dezső keményebben ítél, igaz, már a háború végén: „[...] mocskos, sáros, véres hadi nóták. [...] Ilyen a nagyhatalmi líra. [...] Fajtalanabb tréfát néppel még nem csináltak dallal. Ezzel haltak meg a fiaink, a testvéreink, az apáink gáztámadások alatt, ágyútűzben, rohamozva.”²⁸ Nem vitatom – a nyíltan uszító, gyűlölködő szövegeket nem számítva –, egy részüket a haza iránti valós aggodalom szülhette. De a felelőtlenségnek a jó szándék sem adhat menlevelet. Az első világháborús magyar líra csak egy ideológiai-performatív hatalmi aktus révén jutott értékpozícióhoz, minden más helyzetben kiderül retorikus üressége. Nem véletlen, hogy a legtöbb költemény és írója feledésbe merült.

ENDRE BAKÓ

Experience and Worldview in the Hungarian Poetry of the First World War

Taking stance regarding the question of war was the “litmus paper” of the test of patriotism. Whoever was against war was a defeatist, moreover, a traitor. The conservative, folk-national group – with a few exceptions - was on the side of war, while the generation producing “new songs for new times” (Endre Ady, Mihály Babits, Dezső Kosztolányi, Margit Kaffka, Ernő Szép, Menyhért Lengyel, Ákos Dutka, Árpád Tóth, etc.) was, apart from some initial hesitation, on the side of peace. The full scale of production cannot be measured; we are talking about tens of thousands of work. One of the main characteristics of war poetry was the emphasis on the defensive aspect.

²⁵ BABITS Mihály, *Gyermekek és a háború*, Nyugat, 1914, II/1, 260.

²⁶ LENGYEL Menyhért, *Egyszerű gondolatok*, Nyugat, 1915/I, 77.

²⁷ TÓTH ÁRPÁD, *Gyulai Ágost*: Háborús antológia, Nyugat, 1917/I, 507–509.

²⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Visszajáró dalok* = K. D., *Füst, i. m.*, 492–493. (Eredeti megjelenés: Pesti Napló, 1918. nov. 10.)

Many poems connected the First World War with the Hungarian War of Independence of 1848-49. Some poets (such as Mihály Szabolcska) saw the essence of Hungarian identity in war-time valour. The main core of these poems consists of heroic and sentimental texts, belittling dying and praising heroic death. Some militarist poems disparaged “rotten” peace as the root of liberalism, cosmopolitanism, and ideas of freemasonry. Propaganda poetry was advocating national unity. War poetry drew an idealistic portrait of the relationship between the officers and the troops. Finally, one can find a multitude of poems mocking and hating the enemy. The Hungarian poetry of the First World War only gained a position of value by an ideological-performative power act; all other instances reveal its rhetorical emptiness.

KŐBÁNYAI JÁNOS

Emlékezetvesztés az irodalomban

Az első világháború magyar prózairodalma

Az évfordulós megemlékezések egyaránt jellemzik azt a kort, amelyet felidézni kívánunk, s azt, amely rászánja magát a visszatekintésre. E két korszak/idő között hömpölyög a képlékeny s csak nagy sokára megszilárduló emlékanyag, amelyből kijegecesedik a „kollektív emlékezet”. Szerencsésebb esetekben az egész nemzeti kollektívumé, kevésbé szerencsés, mert megosztó esetekben pedig meg kell különböztetnünk a nemzet jól körülhatárolható csoportjai és azok elkülönült kulturális erőtereiben élő kollektív emlékezeteket. Ezért lényeges megismerni a változó hőfokokon és hangsúlyokkal fortyogó emlékezetmunkát, mert itt érhető tetten az az írói, sőt, az az „önéletrajzírói” munka, amelynek kohójában megformálódik az egy-egy kollektívum vagy nemzet önmagáról alkotott képe. Amely ugyanúgy fikció, mint egy magát fikciónak is nevező regény. Általában ez utóbbi sem fikciós igénnyel készül, hanem ugyanazzal a céllal, mint a történelemtudomány fikciója: nevezetesen, hogy a szerzőjében munkáló (történelmi) igazságot és a közvetlen vagy közvetett tapasztalatot, valamint más forrásokból nyert tudást egy történet vagy egy problémakör keretében elbeszélje.

A tudományos és szépirodalmi epika meglepően azonos célok érdekében és azonos módszerekkel dolgozik. Inkább az a meglepő, hogy ezeket az egymással oly azonos irányú folyamatokat – az emlékezetmunkát és -politikát – elkülönült tudományágak vizsgálják. Ezért lenne lényeges megtalálni az egymást megtermékenyítő mezsgyét a történettudomány és az irodalomtudomány között: a módszert, amely az irodalom anyagát képes integrálni a történettudományba, annak meghatározó forrásaként. Felmutatni a szépirodalmat mint médiumot, amely olyan alapvető jellemzőkkel képes kiegészíteni egy-egy kor képét, mint a történelemtudomány hagyományos forrásai: a levéltárak adatsorai, parlamenti ülések jegyzőkönyvei vagy a statisztikai hivatal sokoldalú mutatói. Ugyanis az irodalom alkotásai mindezeknek a koncentrált, sűrített s ami lényegesebb: *érzelmi* adathordozói. Nincs, ami jobban hozzátartozna az emberhez, mint a saját tapasztalatai és az ezekre reagáló érzései, ezért a történettudománynak is illene érzékletessé tenni a valóságanyagot a maga elbeszélésében.

Az irodalomtudomány persze eddig sem nélkülözhetette a történettudomány eredményeit. Egy-egy epikai teljesítmény háttérét tanulmányozva – legtöbbször az esztétikai érték és a történelmi hitelesség közös eredőire kérdezve – a történettudomány elbeszélését hívják segítségül. Még egy-egy lírikus életműve sem értelmezhető a körülötte zajló eseménysor be- és visszacsatolása nélkül. Vajon Vörösmarty kései költészete értelmezhető-e az 1848-as szabadságharc bukása és az abszolutizmus kora átható ismerete és elemzése mellőzésével? Mindennek a fordítottja viszont ritkán fordul elő – noha egy-egy regény (az úgynevezett „szövegirodalmat” leszámítva) meghatározó tanúja a

kornak –, különösen, ha mozgósítjuk hozzá az irodalomtudomány hagyományos eszközeit: a regény írója portréjának megrajzolását, vagy a recepciótörténet feldolgozását.

Történet nélkül nincs emlékezet és nincs élet. E nélkül nem lebeghetünk az idő és a tér dimenziójában. Ezért az előttünk eltelt időről éppúgy szükséges az igazoló okmány, ahogy személyi igazolványainkkal igazoljuk magunkat a hatóság előtt. Nem véletlen, hogy az emberi kultúrák expozíciói ilyen alapozó (teremtés)történetekkel indulnak. Később az uralkodó, a hatalom alkalmazza a hivatásos krónikást, hogy feljegyezze és értelmezze az éppen aktuális jelent legitimáló krónikát. E legitimációt szolgáló funkciónak legalább akkora a jelentősége, mint a hatalmat fenntartó intézményrendszernek vagy elnyomó apparátusnak. Azonban ennek a történetnek az ingatag sebezhetőségét már a kortársak, a fennálló rend ellenlábasai, vagy elszenvedői is tudják, vagy érzik. Ezért a kollektív emlékezettté váláshoz a társadalom legkülönbözőbb rétegeinek az egyéni és kollektív tapasztalatain nyugvó elbeszélésének is hozzá kell járulnia. Ez az irodalom médiumában tör a felszínre – a viszonylag késői szakosodását megelőzően, próféták, sámánok, igricek, vagy a népköltészet önkifejezéseit homogenizálva. A modern kor a szépirodalom diskurzusába kanalizálta a kollektív történetmondást, mint emlékezetet megalapozó funkciót. (Sőt: legújabb korunkban e történetek *vizuális* továbbmondásával. Hiszen nincs olyan jelentős, az emlékezetben maradásra igényt tartó történet, amelyből ne készülne filmadaptáció.)

Itt is felvethetjük a tyúk vagy a tojás elsődlegessége kérdését: azaz, mi építkezik miből? A kollektív emlékezetbe kerülő narratíva „hitelét” mi alapozza meg inkább, az irodalmi, vagy a történetírói elbeszélés? Alighanem biztonsággal megállapíthatjuk, hogy a magyar nemzet történetét átfogó „mindennapi” tudatunkat inkább alakították Jókai Mór, Gárdonyi Géza regényei, mint a szaktudományok eredményei. (Sok hasonló intenzitású szerzőt nehéz lenne említeni, s ezzel már a szűkebben vett témánkhoz közelítünk.) Ezért nem lehet elégszer hangsúlyozni az irodalomnak és az irodalmat kánonba, emlékezetbe segítő recepciónak a lényegi funkcióját és felelősségét. Ez a konkrét tárgy nélküli fejtegetés azzal a kérdéssel mélyíthető tovább, hogy miről tudósíthat egy tény, ha a kollektívum történetének (emlékezetének) az elbeszélése hiányos? Ha a kollektívum (a nemzet) nem rendelkezik elbeszéléssel a vele megtörtént eseménysorozat egy-egy meghatározott idejéről, fordulópontjáról, avagy traumájáról. Múltja olyan konfliktusos mozzanatairól, amelyek nagyon is meghatározzák – *mégpedig a feldolgozatlanság okán negatívan* – jelene mindennapjait.

Vajon pótolható-e ez? Vagy valami más helyettesítheti az emlékezetkiesés okozta űrt? Nincs konkrét válaszom, csak abban vagyok bizonyos, hogy az emlékezetkiesés nem a véletlen műve, s az okainak felderítésével közelebb kerülhetünk... mihez? Erre a leggyötrőbb válaszolni. Eljuthatunk-e valamilyen traumáktól megszabaduló állapothoz posztumusz módon? Elhozhat-e áldottabb állapotokat az emlékezetvesztésre rámutató, s annak űrjét bestoppoló posztumusz diskurzus? Egy Atlantisz-irodalom föllelése és újraolvasása, netán újraírása, vagy csak pusztán: megírása? Az emlékezethiány, vagy az emlékezeteltérítés betegségben tartja a jelenlegi kollektívumot – az „akkor még meg sem szület-

tem” oly meddő kibúvói dacára. Ugyanis az egyszer megtörtént esemény emléke kérdés nélkül, de annál visszautasíthatatlanabban jelöli ki az örököseit, s ezért a ki nem beszélt/írt, s ezzel a még nem hatástalanított emlékhez oly végzetesen hozzá van láncolva.

Ha valamikor és valamiben, akkor leginkább az emlékezet problémáiban lenne tanácsos összefognia a történet- és az irodalomtudománynak, s kialakítania interdiszciplináris megközelítési módszereket. Mind a kutatásban, mind a recepcióban. Attól a felismeréstől is vezetve, hogy az emlékezetkiesés kóros állapot, s ezért messze túlmutat a tudományos vagy értelmiségi diskurzuson.

* * *

Hadd tegyek még egy kitérőt. Ha leírom, kiejtem a *világháború* szót/fogalmat, akkor rögtön elébe tolakodik az elsőnek a második világháború, amely időben közelebb van hozzánk. De nemcsak ezért homályosítja el az első emlékét, hanem romboló intenzitása és mai emlékezetpolitikát nyomasztó terhei révén is. Azaz: nehéz a ma is eleven sebei és megosztottsága mögül az első, már-már békebelivé aranyozódott világégésre koncentrálni a második árnyékában.

Úgy tűnik tehát, hogy lehetetlen a két világháborút elválasztani egymástól, mert a korszak, amely erre emlékezik, átesett a második traumáján is. Ezért csak e két háború összevonása révén nyerheti el az első világháború a szerves helyét és funkcióját az emlékezéssé nyugvó tudatban. Csak a második világháborúval összehasonlítva, a vele való szerves kontinuum kontextusában juthatunk el az első világháborúhoz, mint az európai civilizáció második Apokalipszise origópontjához. Ebben a felfogásban a „Nagy Háború” hirtelen kiszínesedik, élővé válhat – mindennapjaink részévé. Kérdés: a magyar irodalom ismerte, ismeri-e ezt az összefüggést? Elvégezte-e, s ha nem, miért nem végezte el a „békévé oldó” emlékezés gyász munkáját?

* * *

Mielőtt számba vennénk (és számon kérnénk) az első világháború (a második világháborúval összevetett) prózairodalmi termését (azaz: a kollektív emlékezetbe rögzítése mozzanatait), vázoljuk fel a „Nagy Háború” epikai helyzetét.

1. Hely – Politikai tér

Az első világháború nem Magyarország, hanem az Osztrák-Magyar Monarchia háborúja volt. Ugyanakkor nem független a magyar történelemtől, cselekvéstől, a társállammal szembeni háborúk előzményei sorától, hiszen ezek révén jött létre a sajátos társállami konstrukció. A háború négy éve – ez már az idő dimenziója is – éppen az ebből a nagybirodalmi státuszról történő kiszakadás története is egyben. Ez a magyar középkor utáni újra függetlenné válás ideje. Mely függetlenné válásban nincs sok öröm, annál több tragédia – emberélet, terület- és biztonságvesztés. Belehajíttatás

egy ellenséges világba, amely eddig nem mutatta ezt az ellenséges arcát – noha ez az attitűdje észlelhető volt. (Vajon az irodalom kollektív emlékezése észlelte-e a veszélyt, vagy felült a birodalmi álmoknak? Ez külön vizsgálatot kívánna.)

Ugyanakkor – a második világháborúval ellentétben – magára az ország területére (néhány rövid epizódot leszámítva) nem terjedt ki a hadviselés. A háború a történetben oly meghatározó három helyen játszódott: a hátszágban, a fronton (az ország határain kívül), valamint a fogolytáborokban szerte Európában.

2. Az idő

1914–1918. A modern kor kezdete a Monarchia társországában, Magyarországon – évszázadnyira lemaradva Európától, amely éppen a modern kor felvetette problémáit igyekezett levezetni az első világháborúban. A feudalizmus lebontása lassú, de sikerrel bízató szakasza még gyerekcipőben járt. A bízató folyamatot megtörte a háború, s e törés kimenetele egy máig meghatározó vágányra – *kitérőre* – kényszerítette Magyarországot, illetve az igazi szereplőt: a magyar társadalmat. A kurta négy év ideje is két részre osztható: a határpont 1916 lehet, amikor még nem merültek ki a magyar társadalom lelki és gazdasági tartalékai, s a háború sikeres befejezése sem volt kilátástalan: dacára a már akkor is megmutatkozott és előre nem látott veszteségnek.

Előreugorva a következő epikai elemig – s szereplőig – ez a hangulat, s a premodern társadalom (mint később kiderül, csak látszólagos) egysége leginkább az itt nem vizsgált, de nagyon is fontos lírában mutatkozott meg. Ekkor jelent meg két reprezentatív antológia – a kollektív emlékké alakítás igényével: *Háborús versek könyve: magyar költők 1914-15-ben*, valamint a *Háborús antológia*.¹ Ezekben az antológiákban – szinte először, de egyben utoljára is – együtt szerepelnek a magyar és magyar zsidó költők legkülönbözőbb nemzedékei és irányzatokhoz tartozó csoportjai, az együvé tartozás lelkesedtségében. Ebben az anyagban csak a késői történelemből visszanezve rajzolódik ki a magyar zsidó költők – Kiss Józseftől Gábor Andorig, Egyed Tamástól Szép Ernőig, Somlyó Zoltánig – kompenzáló túllelkesültsége, amely az ingatag társadalmi helyzetük szervessé erősödését remélte a háború tűz- és vérkeresztségében. (Ahogy ugyanezeknek a költőknek az 1919 utáni költészete e roppant csalódás körül kristályosodott ki.)

A második szakaszban, a következő két év alatt a háborúhoz való viszony megváltozott. Ezt a líra sokkal mélyebb s naplószerűen naprakész médiuma érzékibben, s direktbben közvetítette, mint a próza. S mivel ez a megváltozott helyzet a „rohanunk a forradalomba” folyamatot is dokumentálja – igen gazdagon, s a mából visszanezve igen meglepő szereplőkkel.²

¹ *Háborús versek könyve: magyar költők 1914-15-ben*, szerk. SZABOLCSKA Mihály, Bp., Singer és Wolfner, 1916; *Háborús antológia*, szerk. GYULAI Ágost, Bp., Az Élet, 1916.

² Egy igen gazdag – közel kétezer oldalas – merítésű antológia jól foglalta össze a mozzanatot, és egyúttal rávilágít az emlékezetkiesés okaira is. „Mindenki ujkra készül...”: *Az 1918/19-es forradalmak irodalma*, szerk. FARKAS József, Bp., Akadémiai, I–IV, 1959–1967.

3. Szereplők

A háború szereplője: maga a magyar társadalom. A katonák aktívan, a hátország egész társadalma pedig passzívan, vagy a szereposztásban számukra kijelölt szerepekben. (A katonák helyére lépő nőket a gazdaságban, vagy az egyetemeken nehéz passzív szereplőkként felfogni.)

Az első világháborúban került először alkalmazásra az általános hadkötelezettség. Ezért az egész magyar társadalom felnőtt férfilakossága részt vett a hadviselésben. Azaz a folyamatos életveszély kialakította helyzetben, a lövészárkokban, a csataterén, a fogolytáborokban egy premodern, a feudalizmust le nem bontott társadalom tagjai kerültek közös térbe – először a magyar történelem során. A hadsereg hivatásos és tartalékos (önkéntes) tisztekből, hivatásos tiszthelyettesekből, s közkatonaiból állt. A látszólag konvencionális katonai hierarchia azonban jól elkülöníthető, s egymással főleg kulturális, azaz a társadalmi munkamegosztásban elfoglalt helyeknél is mélyebb törésvonalakat is lefedett. A hivatalos tiszti állomány tagjai a letűnt feudális vezető osztályokból, vagy a hozzájuk asszimilálódókból rekrutálódott. (A hadsereg külön „szakmai” hierarchiája révén – a születési előjogokat megkerülve – be lehetett jutni a vezető osztályok közé.) A nemesi osztálynak a katonatiszti kasztban folytatódó, vagy szigetként fennmaradó, anakronisztikus vezető pozícióját szolgálta ki, azzal azonosult az alsóbb néposztályokból verbuválódott tiszthelyettesi kar.

Az önkéntes (tartalékos) tiszti pozícióhoz műveltségi cenzus révén lehetett jutni. Ez megillette a középiskolai érettségivel rendelkezőket. Békeidőben az előírt iskolai bizonyítványt megszerzők egy éves tiszti kiképzésben részesültek. A tartalékos tiszti státus a feudális elemeket életben tartó társadalomhoz asszimilálódás-integrálódás fontos elemének számított, hiszen kardviselésre, párbajképességre jogosított, azaz formális egyenlőségre, amely persze soha nem konvertálódhatott igazi egyenlőséggé. A háborúban – amelynek következményeit és nem várt fejleményét senki nem láthatta előre – ez a pozíció tényleges parancsnoki helyzetbe hozott alsóbb osztályokba tartozó tiszteket. E ténynek a súlyát még az is növelte, hogy a háború első éve után a hivatásos tisztek eleste vagy a kiképző feladatok ellátása okán a hátországba történt visszavonásuk miatt az első világháborút az Osztrák-Magyar Monarchia hadserege tartalékos tisztek irányítása alatt vívta. Mivel ez a pozíció műveltségi (s ezért közvetve anyagi) kritériumokhoz volt kötve, ezért ebbe a rétegbe (a népességben elfoglalt helyükhöz képest rendkívül magas arányban) zsidók kerültek. Szintén az ő pozícióikat erősítette, hogy mindannyian „von Haus aus” bírván a német nyelvet szintén számárányuknál messze népesebb helyet foglalhattak el a k.u.k. hadsereg adminisztrációjában. A hadsereg zömét, a legénységet, a társadalmi hierarchia legszélesebb talapzata, az „istenadta nép”, az akkor még jobbágy-sorból, a hagyományos társadalomból alig kilépett parasztság (és cselédség), valamint a munkásság adta: az akkori nemzetiségek színes szötteének fragmentálásában.

A harminc évvel később folytatott hadviselésben nem vettek részt a nemzetiségiék. És a zsidók sem – bármilyen érdemeket is szereztek az első világháborúban. A munka-

szolgáltatás-rabszolgaság „mozgó vesztőhely” intézménye nem tekinthető részvételnek, hacsak nem az első világháborúban a fent említett, s oly szembeötlően nagy számban a zsidókat illető pozíciókra válaszoló revansként.

4. Cselekmény

Maga a háború. Látszólag a háború az idegen hatalmak hadserege ellen folyt, nagyhatalmi és birodalmi érdekekért. Amelyben persze szerepet játszottak a magyar vezető osztályok aspirációi is: a Török Birodalom szétesése nyomán keletkezett területek (népek) „civilizálása”, gyarmatosítása jól jövedelmezőnek látszott. A Monarchia farvizén egy nagyhatalmi helyzet elérése – legyőzve a jogos félelmet a szláv túlsúly növekedésétől – egy darabig egy táborba vonzotta mindazokat, akik a Balkán gyarmatosításán nyerhettek volna. (Mind a már Boszniában eredményesen fungáló adminisztrációban betöltendő állások, mind a szabad vállalkozási lehetőségek reményében.)

Amint sejthetővé, érezhetővé vált, hogy a sikeres gyarmatosítás helyett a Monarchia szétbomlása lesz a háború végkimenetele, úgy a háború egyre inkább a magyar társadalom különböző osztályai és rétegei között lobbant fel, a magyar társadalom *polgárháborújává* eszkalálódva. Ez a küzdelem egyrészt az uralkodó és az alávetett osztályok között lángolt fel, azonban még élesebben és még kiélezettebben s egyúttal végzetesebben: a nemzetet vezetni hivatott (régi és új) középosztály között. E háború tétje az volt, hogy az antagonisztikusan ellentétes érdekű társadalmi osztályok harcát ki tematizálja, irányítsa és uralja. Azt eldöntendő, hogy milyen – kik számára privilegizált – világ rendezkedjék be a háború színjátéka után.

Hogy ez a társadalmat belülről feszítő tét milyen döntő súlyú volt, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a tartalékos tisztek irányította hatalmat – a Tanácsköztársaságot – még azon az áron sem támogatta a hivatásos tisztek vezette társadalmi elit, amikor már a legszűkebb ország határait fenyegették a kisantant haderői. Sőt: éppen rájuk támaszkodva szereztek meg a társadalom irányításának privilégiumát. A „háború” különböző tereiben elkezdett harc a felek számára váltakozó sikerrel, de a magyar társadalom számára annál katasztrofálisabb eredménnyel, az 1989-es rendszerváltásig tartott, s benne felőrlődtek a magyar társadalom legjobb energiái. Ahogy ezt nevezetes esszéjében Pap Károly – egy kordedvezményel a frontélményről lekésni nem kívánt tartalékos tiszt – metaforája megvilágította: ebben teljesedett ki, a magyar nép „öngyilkos” géniusza.³

* * *

Mit jelenített meg a Shakespeare tollára való gazdag anyagból az irodalom? S mit kanonizált-épített be ebből a magyar nemzet (társadalom) a kollektív emlékezetbe? Vagy egyszerűbben fogalmazva: van a magyar irodalomnak első világháborús nagyregénye?

³ PAP Károly, *Zsidó sebek és bűnök: Vitairat, különös tekintettel Magyarországra*, Bp., Kosmos, 1935, 52.

Mint Henry Barbusse *Tűzje*, Erich Maria Remarque *Nyugaton a helyzet változatlanja*, Solohov *Csendes Donja*, Hemingway *Búcsú a fegyverektől* című műve, vagy Jaroslav Hasek *Svejk, a derék katonája*.

S megint a második világháború (az egyetlen háború második etapja) szemszögéből: van-e a magyar irodalomnak reprezentatív második világháborús nagyregénye? Amelynek katarziséban és diskurzusában feloldódhatott volna a 20. századon átívelő traumasorozat? Nincs. Ugyanis ahogyan a magyar történelem egy-egy meghatározó korszakát reprezentálja egy-egy nagyregény (a *Zord idő*, az *Egri csillagok*, *A kőszívű ember fiai* stb.), úgy a magyar történelem modern korszakának sorsdöntő fordulóit nem dolgozza fel átfogóan szépirodalmi mű. Ami azt jelenti, hogy nem emlékezik meg róla a „kollektív emlékezet”.

Mit jelent a tény, hogy a nemzet nem termelt ki magából 20. századi világháborús elbeszélést? A kérdés, aligha kell bizonyítani, nem a magyar irodalom, de a magyar nemzet önértékelése, szellemi higiéniája szorongató dilemmáját feszegeti.

* * *

Egy korábbi összefoglalóban műfajok szerint csoportosítva térképeztem fel az első világháborúról szóló magyar prózairodalmat.⁴ Most egy másik megközelítésből próbálok áttekinteni ugyanezt az anyagot. Az *emigráció*éből.

A téma kétszeresen is megkívánja ezt a nézőpontot. Az emigráció fogalma azt az élethelyzetet testesíti meg, amikor a szerző kívül él szülőhazája és kultúrája területén, s ami a fontosabb: a társadalmán. Ugyanakkor az emigrációban élő író is közösségben él: különös kisközösségben, mégpedig egy vele azonos nézeten, azonos politikai cselekvés kiválasztotta mikroközösségében, amely inkább azonos a szülőhazájával – noha igen szelektáltan –, mint az országával, ahol folytatja elhagyott hazájában elkezdett és megszokott szellemi munkáját. Tehát egyszerre van kívül és belül a magyar társadalmon, amely egy sajátos nézőpontot biztosít számára térben és időben. Természetes közönségétől és közegétől, valamint a publikálási lehetőségektől elvágvá pedig egy sajátos alkotáslélektani pozícióba kerül. Egyfajta reménytelen szabadságba, amely erős nyomot hagy az írásain. Ezzel némileg rokon helyzet a hadifogság, amelynek a tapasztalatait éppen az első világháborús magyar irodalomból ismerhetjük, s amelynek a tanulsága szerint ez a közeg körvonaláiban az eredetnél kiélezettebben képezte le a magyar társadalom viszonyait és hierarchiáját. Hadifogságba kényszerből kerül az ember (a katona), emigrációba pedig szabad elhatározásából. Bár a határok itt is képlékenyek. S erre is csak az első világháború szolgált példát, amely összehasonlíthatatlanul emberibb volt, mint ugyanez az intézmény a második világháború alatt, amikor inkább a tömegpusztítás eszközévé vált minden oldalon.

⁴ KÖBÁNYAI JÁNOS, *Az elbeszélhetetlen elbeszélés: az első világháború a magyar irodalomban*, Bp., Múlt és Jövő, 2012.

Éppen az első világháború alatt munkálkodó polgárháború lazította fel a hadifogság és emigráció fogalmait. Ezt a skála két szélső pontján lévő példa is megvilágítja. A szerintem a legkiemelkedőbb, magyar tapasztalatot színre vivő első világháborús regény – amely a k. u. k. hadsereg magyar részének a legsokoldalúbb ábrázolása – héber nyelven jelent meg, a Brit fennhatóság alatt álló Palesztinában, Avigdor Hameiri tollából.⁵ Éppen ennek a riport és fikció határán mozgó dokumentumregénynek elemzése tette lehetővé számomra az első világháború epikai összetevőinek modellezését. Zalka Máté *Doberdó* című regénye – a kevés első világháborús magyar regény egyike – Moszkvában jelent meg először oroszul 1936-ban, s magyarul csak 1947-ben,⁶ majd 1979-ben adták ki. (A szakirodalom szerint egy *Csendes Don* léptékű trilógia első darabjaként, amelynek több töredéke ismert.⁷) Mindkettőn ama tartalékos tiszti réteg gazdag front-tapasztalataiból bontották ki művüket, s társadalmelemzéseik is hozzájárultak ahhoz, hogy ne térjenek vissza a még meg sem alakult s főképpen nem nevesített, de a lövészárkokban már bőven megtapasztalt Horthy-Magyarországra.

Zalka Máté neve, vagy inkább fogalma azt a jelenlegi konstellációt is érzékelteti, hogy a szerző tapasztalata – akit mint író és intellektust Ernest Hemingway is nagyra tartott – ne kerülhessen be a diskurzusba. (Az összes nevével jelezett közintézményt, utcanévet törölték a legközelebbi múltban.) S ezzel már azoknak az emigráns íróknak a hatására is utalok, akik főként a háború első szakaszában írták meg magyarul első világháborús tapasztalatukat, de később, életük nagy részét emigrációban töltötték. Például Gábor Andor, akinek *Untauglich úr* című szatirikus regénye a hátország társadalmáról⁸ vetekszik Hasek világhírre szert tett műve groteszk látásával, de ennek a hungaricum számba menő magyar zsidó humorral megírt könyvnek emléke is el kell, hogy sülyedjen, mert a rendkívül sokoldalú szerzőt politikai pályafutása alapján ítélik meg, illetve felejtik el. Még a róla, az újrafelfedezés igényével megemlékező fehér holló ritkaságú írás is „zavaró elvörösödéséről” ironizál,⁹ ahelyett, hogy arra kérdezne rá, hogy ez a csillogó intellektus, a polgári és a bohém irodalom és életmód képviselője egyáltalán miért vált bolsevikká? Hasonló szerep jutott Balázs Bélának, Gábor bécsi, berlini, és moszkvai emigrációs társának: a filmelméleti munkái, vagy Bartóknak írt librettója okán is az egyik rangos – Heller Ágnes találó kifejezésével – magyar „világértelmiséginek”, aki a *Lélek a háborúban* című háborús naplójában a nemzettel azonosulni kívánó zsidó értelmiségi vívódásának hiteles portréját nyújtotta.¹⁰ (Nem kívánt élni tartalékos tiszti le-

⁵ Avigdor HAMEIRI, *Sigaon hagadol*, Tel Aviv, 1929. Magyarul: *A nagy örület*, ford. LÖWENKOPF Kálmán, Bp. – Jeruzsálem, Múlt és Jövő, 2009.

⁶ ZALKA Máté, *Doberdo*, Bp., Cserépfalvi, 1947.

⁷ Lásd ZALKA Máté, *Ivanov és más elbeszélések*, Bp., Szépirodalmi, 1954.

⁸ GÁBOR Andor, *Untauglich úr: regény az itthonmaradtakról*, Bp., Singer és Wolfner, 1916.

⁹ LÁSZLÓ Ferenc, *Fittyet hányt: Gábor Andor (1884-1953)*, Magyar Narancs, 2010/44.

http://magyarnarancs.hu/konyv/elsullyedt_szerzok_xxvii_fittyet_hanyt_-_gabor_andor_1884-1953-74910 (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

¹⁰ BALÁZS Béla, *Lélek a háborúban: Balázs Béla honvédtizedes naplója*, Gyoma, Kner Izidor, 1916.

hetőségeivel, s népfelkelőként jelentkezett a hadseregbe.) A napló részletei a *Nyugatban* jelentek meg, valóságos divatot indítva a folyóirat szerzői gárdájában.

S akkor ne is beszéljünk Pogány Józsefről, a Tanácsköztársaság – majdnem Kun Bélával egyenlően elrettentő hívónévvel rendelkező – hadügyi népbiztosáról. Szégyenkezve vallom be, hogy Pogány teljesítményét a legjobb általam ismert magyar háborús (szociografikus mélységű) tudósításnak tartom.¹¹ Pogány, aki korábbi életében irodalmár volt – ma kulturális újságírónak mondanánk – s az Adyt életében kánonná emelő harcokban is részt vett a Népszava szellemi műhelyében, szintén tartalékosként nyerte el főhadnagyi rangfokozatát. Természetesen elolvastam a személyével kapcsolatos – javarészt démonizáló – irodalmat, minden oldalról. Főlöszleges lenne ebben állást foglalni, mert nem a szerző, hanem a ma is érvényes ismeretek rehabilitálásában vagyok érdekelt.¹² A hozzá családilag és eszmeileg közelálló, de valamilyen oknál fogva inszINUÁLÓ Göndör Ferenc is írt háborús riportkönyvet.¹³ Göndörnek a sógorát illető vádak helytállóságáról nem tudok nyilatkozni, arról azonban igen, hogy háborúról szóló fogalmazványai – Pogány művével ellentétben – kompenzáloán lelkesedő, affektáló hangú áriport, amely csak elkövetője tehetségtelenségéről és gyenge jelleméről hagyott nyomot. Fenyő Miksa önéletírásában¹⁴ a *Nyugat* betiltásával vádolja a népbiztost, mert kedvezőtlen kritikát közölt drámájáról, de a folyóiratot, enigmatikus okokból, a Tanácsköztársaság kulturális kormányzata nem tiltotta be. (A zsidó kulturális lapokat, a *Múlt és Jövőt* és az *Egyenlőséget* annál inkább.)

Pogány trilógiájának legerősebb darabja a *Lemberg*, amelyben az Osztrák-Magyar Monarchia háborús, ekkor még sikeres erőfeszítéseinek leírásába a soknemzetiségű város körületekintő társadalomrajza szervesen illeszkedik. Felvázolásához imponálóan mozgósította klasszikus és modern irodalmi alpműveltségét, marxizmuson edzett társadalomképét s a témájához felkutatott olvasmányait. Ez a felszínen észrevétlen háttér vezette el a riportalanýáig és a számukra feltett kérdésekg. Egészen megdöbentő a száz éve elemzett ukrán helyzet regionális és világpolitikai struktúrába illesztésének aktuális érvényessége. A könyv atmoszférateremtése sem utolsó, ha feldereng belőle a Joseph Roth regényei kondicionálta élményünk. Pogány írásának az az egzisztenciális alapja, hogy ő egy háborúban résztvevő, az általa irányított egységért felelős katonatiszt, aki nem melleleg társadalmi elkötelezettségű és széles műveltséggel rendelkező értelmiségi. Ez gyökeresen szemben áll az első világháború író-riportereinek attitűdjével, akik a főhadiszállások exkluzív sajtópáholyaiból „tudósítottak” nem kevés kincstári optimizmussal – nevükhöz és művükhöz képest oly kiábrándító színvonalon. (Lásd Molnár

¹¹ Mászt keresve, véletlenül akadtam Pogány műveire, egy, az *Egyenlőségben* közölt recenzió alapján. POGÁNY József, *Lemberg: tíz hónap a cárizmus uralma alatt*, Bp., Népszava, 1915; Uő, *A meghódított Orosz-Lengyelországon keresztül*, Bp., Atheneum, 1915; Uő, *A földreszállt pokol: az Isonzó eposza*, Bp., Dick Manó, 1916.

¹² Ezt a szorongásos vélelmet vizionálta CSURKA István írása: *Szónyegen a Kun (Kohn) Béla rehab?*, Magyar Fórum, 2010. február 20.

¹³ GÖNDÖR Ferenc, *Szenvedések országútján: háborús följegyzések*, Bp., Népszava, 1916.

¹⁴ FENYŐ Miksa, *Feljegyzések és levelek a Nyugatról*, Bp., Akadémiai, 1975.

Ferenc: *Egy haditudósító emlékei*, 1916; Móricz Zsigmond: *Vérben, vasban, kis képek a nagy háborúból*, Budapest, 1918; Nagy Endre: *Tábori levelek*, Budapest, 1915.) Móricz Zsigmond alulteljesítése nemcsak szociográfusi munkája miatt meglepő, hanem azért is, mert az első világháborúval kapcsolatos legmagasabb-legérvényesebb teljesítmény – bátran mondható világszínvonalúnak – szintén hozzá fűződik: a *Szegény emberek* című elbeszélés, amely a *Nyugat* 1916-os évfolyamának 24. számában jelent meg. Móricz az a remekműve több tanulsággal is szolgál. Elsősorban azzal, hogy a hátszországban, azaz a magyar társadalomban gyökeredznek a háborús társadalom igazi – az epikus elbeszélésnek teret és dimenziókat nyújtó – konfliktusai, amelyeket a világegés tektonikus mozgásai kizökkentettek lassú fejlődésükből. S persze a szerző csak arról tud esztétikai érvénnyel írni, amit ismer: nemcsak a szociologikumát, hanem az azt mozgató ügyét is.

Érdemes elgondolkozni, sőt, kutatni, hogy a világháborúk s bennük a magyar társadalom középkor óta húzóóda megoldatlanságainak sorozata miért nem tudott homogenizálódni a nagyepikában? Ha nem is a recepció és a kánon szintjén, de legalább egy regényben. Ha a kutatására sor kerülne, akkor ez nem csak írói életutak, hanem kulturális erőterek vizsgálatát is magában kellene, hogy foglalja, hiszen a szerző nem légyeres térben alkot, hanem megrendelésre, valamint szakmai és laikus közönség számára, markánsan meghatározott fórumokon. Ezek a hiányok nagyon is beszédesen a meg nem örökített eseményt követő korok hiánytalan (teljes) történetére utalnak.

Csak mozaikos töredékek puzzle-jéből lehetne kirakni a magyar világháborús narratívát, amelyet – éppen a nagy kompozíció hiányát is leképezve – az elbeszélés terei is fölszabdálnak. Móricz novellája a hátszország perspektíváját érzékítette meg. Tömörkény István Szegedet ábrázolja, amikor az – éppen a katonai igazgatási központ lévén – a Monarchia fontos városa volt, érezhetően a Balkán egyik kapuja. Karcolatai, kisriportjai azonban semmi drámai erőt nem hordoznak, inkább a mesterségéhez tartozó néprajzi leírásoknak tekinthetőek.¹⁵ Minden szempontból utódja Móra Ferenc *Ének a búzamezőkről* című regénye,¹⁶ amely a háború egyik leitmotívumát – a férfi nélkül maradt falut – „énekelte meg” lírai bájjal és humanizmussal.

A magyar háborús irodalom legkiemelkedőbb s a köztudatba, sőt: az országhatáron kívülre is került darabjai a hadifogság terét és életét jelenítették meg. Kuncz Aladár *Fekete kolostorának*¹⁷ nincs is sok köze a háborúhoz: hősei nem hadiesemények következtében találtak magukat a börtönszigeten, noha a foglyok sorsa egzisztenciálisan minden rezdülésében a háború fejleményeitől függött. Ugyanakkor ez az epikai helyzet s persze a kitűnő tehetségű szerző érzékenysége világerzéssé volt képes emelni a fogság törté-

¹⁵ Többször is kiadták őket különböző válogatásokban: TÖMÖRKÉNY István, *Öreg regruták: elbeszélések 1914-1915*, Bp., Szépirodalmi, 1959; Uő, *A kraszniki csata: elbeszélések 1916-1917*, Bp., Szépirodalmi, 1960; Uő, *Katona a kötélén*, Bp., Szépirodalmi, 1989.

¹⁶ MÓRA Ferenc, *Ének a búzamezőkről*, Bp., Lantos, 1927, I-II.

¹⁷ KUNCZ Aladár, *Fekete kolostor: feljegyzések a francia internáltságból*, Kolozsvár, Erdélyi Szépművészeti Céh, 1931, I-II.

netét. Az oktalan, az elszenvedője akaratótól független, csak a vak sors szeszélyének kiszolgáltató fogságét, amelyből a történelem szerves folytatása majd „sorstalanságot” szintetizál. Ahogy Kuncz Aladárnál, úgy Markovits Rodionnál is a nagy újítás, hogy az elbeszélésnek nem fő- és mellékszereplők a médiumai, hanem a tömeg, a kollektívum. Markovits pontosan is definiálja a *Szibériai garnizon* alcímében: *kollektív riportregény*.¹⁸ Ennek a saját élményei zuhogásából magát megcsinált, a szó legjobb értelmében amatőr írónak (ezt az esetlenséget Kellér Andor róla szóló kitűnő portréja is érzékelteti¹⁹) a kezében és szemében minden epikai eszköz „megvolt”, ami szükséges a nagy regény megalkotására. Mindezt tartalmazta a *Szibériai garnizon*t követő másik két háborús könyve. Az *Aranyvonat*, amely a hadifogság és a szülőföld közötti ív krónikája, a „nagy utazás” keresztül a „vértől ázott”, polgárháborús Oroszországon,²⁰ majd a *Sánta farsang*, amely a férfiak nélkül maradt falu regény sémájába tartozik.²¹ (Alapját, egy éppen a háború előtti évben megjelent regény fektette le: Révész Béla *Vonagló falvakja* 1913-ból. Ebben az író az Amerikába „kitántorgott” férfiakat nélkülöző közösséget festette le, feltárva a magyar vidék fájdalmas szociális és szexuális nyomorát, amely aztán a háborúban vált totálissá: ezért ezt az expresszív avantgárd nyelven megírt könyvet akár a háborús művek közé is sorolhatnánk.)

A két riportregény után Markovits igazi fikciót írt, véleményem szerint a trilógia művészileg legértékesebb darabját. Ugyanis e hátország-regény mögött ott áll a háború első kézből megszerzett pandant-tapasztalata. E három helyszín, három fejezet kár, hogy nem homogenizálódott egy elbeszéléssé, regénnyé. Ennek leginkább az lehetett az oka, hogy Markovits nem volt hivatásos (profi) író, s így nem tudta kora és társadalma dinamikáját a kollektív emlékezetbe integrálni. Ugyanakkor szinte emigráns kívülállása a legjobb fényképező pozíciót biztosította számára, ezért az ő trilógiája nyújtja a legérzékibb ismeretet a félmillió Oroszországba sodort, s ott hosszú évekig élő hadifogolyról, akiknek sem a sorsát, sem a 20. századi Magyarországra tett hatását még nem dolgozta fel a történelemtudomány.

Zilahy Lajos *Két fogoly* című könyve a talán legismertebbé vált első világháborús regény, mára feledésbe merült, szerzőjével egyetemben.²² (Amikor a mű megjelent 1926-ban, ünnepelt szerző és a szó szoros értelemben központi – mert a hatalom és az írók közt álló és közvetítő – figura volt, de az 1948-tól 1974-es haláláig tartó emigrációja kifakította nevét. A posztumusz visszatérés csak Márai Sándornak sikerült.) Még a regény címe is megidézi a két epikai helyszínt: a hátországot és a hadifogságot, amelyet szellemes szerkesztésben mozaikosan egymás mellé rendelt. Különös érdeme, hogy a hátországi számban, mint Zilahy más műveiben is, a magyar, úgynevezett „történelmi”

¹⁸ MARKOVITS Rodion, *Szibériai garnizon: kollektív riportregény*, Kolozsvár, Lapkiadó, 1927, I-II.

¹⁹ KELLÉR Andor, *Tökász = K. A., Író a toronyban*, Bp., Szépirodalmi, 1978, 181–216.

²⁰ MARKOVITS Rodion, *Aranyvonat*, Bp., Révai, 1929.

²¹ MARKOVITS Rodion, *Sánta farsang*, Bp., Pantheon, 1933.

²² ZILAHY Lajos, *Két fogoly*, Bp., Athenaeum, 1926.

(avagy, keresztény) középosztály megrendülése és talajvesztése mozzanataról kapunk plasztikusan festett képeket. Azonban a túlcsoportuló szerelmi történet nem ragadta meg a magyar társadalomban végbement „eltörés” nagy és tragikus dimenzióit.

* * *

Az elbeszélés elbeszélhetetlenségét minden bizonnyal az „eltörés” katasztrófája idézte elő, amely nem engedte, hogy a történelem egy fontos mozzanatát – bizonyos természetes kihordási-megemészési idő után – elmondják, megvitassák és elhelyezzék a nemzet elbeszélésének folytonosságába és lelki archívumába. Az 1918 őszére következő év sűrű történései ezt a szinte biológiailag természetes folyamatot megakasztották. Ez volt az az év, amikor mind a regionális, mind a világpolitika, mással lévén elfoglalva, megengedte, hogy Magyarország magával foglalkozzon. Az legyen, ami: külső veszélyek, nyomások, vagy támogatók nélkül magára és magában maradván. A Monarchiából való kiszakadás pillanatában kizárólag a magyar társadalom erői működtek a hajdani hátország helyett önálló országgá szűkült Magyarországon, a front és a hadifogság friss tapasztalatát átélő tömegek cselekvéssorozatában. Példátlan helyzet az ország ezer éves történelmében, talán csak I. (Szent) István hatalma és rendje megszilárdításához hasonlítható jelentőségében, s a társadalom tagjainak részvételét megmozgató hatásában. (Az 1848/49-es forradalom és szabadságharc az ország lakosságának meglepően csekély hányadát mobilizálta – noha a kollektív emlékezetben ez úgy él, mint az egész ország együttes cselekvése, mint a Bocskay-, a Thököly- és a Rákóczi-szabadságharc.)

Tehát Magyarország ebben az évben megmutatta igazi arcát, szellemét, minőségét, s felvonultatta a maga kulturális, anyagi és politikai erőit. Minden, ami előtte és utána történt –már az Árpád-ház idején lefektetett tradíció nyomvonalán –, az külső hatalmak befolyásolásával történt. Ezt a külső erőktől független, ezért hiteles önképet egyetlen antagonisztikusan szembenálló erő sem kívánta tudomásul venni. Ugyanis egy valódi kép a maga realitásában megmutatkozott erőviszonyokról a – végül is a külföldi hatalmak oktrojálta – rendszerek (a Horthy-, a Rákosi- és a Kádár-rezsim) legitimitását kérdőjelezték volna meg.

A harc a kollektív emlékezetért azonnal megindult az első világháború kataklizmájának földolgozása helyett. Ebben a fő motívumsort az igazi okok felkutatása helyett a másik fél démonizálása játszotta. Ezekben a denunciáló kísérletekben az első világháborúból a forradalmak korába csúszo felgyorsult periódus mint előzmények nélküli origópont került ki, mintha a vízesést nem előzné meg hosszú, a patakából a folyammá fejlődés. Ilyen volt Tormay Cécile *Bujdosó könyve*,²³ s nőmozgalmi társa, Ritook Emma *A szellem kalandorai* című regénye.²⁴ Szabó Dezső emblematikus regénye, *Az elsodort*

²³ TORMAY Cécile *Bujdosó könyve: feljegyzések 1918-1919-ből*, Bp., 1920-1921, I-II.

²⁴ RITOOK Emma, *A szellem kalandorai*, Bp., Göncöl, 1921, I-II.

falu az első, amely a háborúba-forradalomba sodródó Magyarországot, amelynek hátszói képei a regény lapjain is megjelennek, a kiegyezés korától vizsgálta.²⁵ E művekre jellemző a pamfletszerűség, akár a szintén ebbe a szellemi erőterbe és érvrendszerbe csatlakozó Szekfű Gyula munkájára is, a *Három nemzedékre*.²⁶

Ide kell sorolnunk még Babits Mihály később megjelent munkáit is, amelyek ugyan nem érintették a háborút, de az azt megelőző kapitalista fölfutásban keresték a romlás okait. (*Timár Virgil fia*, Budapest, 1922; a *Nyugatban* már 1917-ben publikálni kezdett, de tiltakozásra abbahagyott *Kártyavár*, Budapest, 1923; és a *Halálfiat*, Budapest, 1927.) E több nemzedékre hatást gyakoroló művekre jellemző, hogy a nagy „eltörésért”, sőt magáért a Trianon-traumáért a zsidóságot okolják. Ezzel, ha nem tervezetten, de elismerték: abban a külső erők diktálásánál nélkülszű évben a zsidók hatása számottevő volt. Azé az erőé, amely a magyar társadalomnak az I. Istvántól kezdve alávett osztályai s a megnyerni kívánt értelmisége élére állt egy új programmal és egy új szövetség reményében. Ez a bizalom, szövetségbe rendeződés az első világháború frontjain és a hadifogoly-táborokban teremtődött meg. Működőképességére jellemző, hogy a magyar történelem utolsó, a szó szoros értelmében honvédő háborúját, a Felvidéket visszaszerző Északi hadjáratot (1919 májusában) sikerrel vívta meg ez a szövetség-kezdeményezés, amely jelentősen új erőt, perspektívát mutatott – a régi Magyarországnak a feudalizmusból még ki nem lépett, azt konzerválni kívánó erőivel szemben.

Erről a bizalomról, lehetőségéről szintén születtek elbeszélések. Sinkó Ervin – maga is tartalékos tisztként frontkatona, majd a magyar Vörös Hadsereg parancsnoka – a maga elbeszélését is a háború utolsó éveiből indította, hogy térben és időben a forradalmak korára – a magyar társadalom tradicionálisan elnyomottjai és a magyar társadalomba néhány emberöltővel előbb bekapcsolódott zsidókból progresszív értelmiségivé váló értelmiségiek frigyét és cselekvéseit s e cselekvések erkölcsi, etikai dilemmáit elemezze.²⁷ Szintén emigrációban született az a regény, ami szerintem magában foglalta a 20. századi nagy magyar elbeszélést. Lesznai Anna *Kezdetben volt a kertjét*²⁸ szintén az „eltörés” okainak keresése és megválaszolása korában kezdte írni – első bécsi emigrációja idején, az 1920-as évek második felében, hogy a könyvírás mint élet- és emlékezésforma fűzze össze második és legvégső New York-i emigrációját (1938-1966) a hazájával, mint Mikses Kelemen a fiktív rokonának írt levelei. Ő egykori vasárnapi körös barátjával, Sinkó Ervinnel ellentétben, nem 1918-1919-cel kezd, hanem ott végzi az elbeszélését. A régi Magyarország végzetes szétesését (sőt magát a cseh fennhatóság alá kerülő körtvélyesi kert történetét, azaz a Trianon-traumát) Szabó Dezsőnél is mélyebbre ásva, a reform-

²⁵ SZABÓ Dezső, *Az elsodort falu*, Bp., Táltos, 1919, I-II.

²⁶ SZEKFŰ Gyula, *Három nemzedék: egy hanyatló kor története*, Bp., 1920.

²⁷ Az *Optimistákat* 1931-ben kezdte írni, s először 1953-ban jelent meg Újvidéken, s csak 1965-ben Budapesten. (SINKÓ Ervin, *Optimisták: Történelmi regény 1918 – 1919-ből*, Bp., Magvető, 1965.) Párregénye, amely egyúttal maga az emigráció, a regény és tanulságainak folyamatos elutasítása: Uő, *Egy regény regénye: Moszkvai naplójegyzetek, 1935-1937*, Újvidék – Budapest, Forum – Magvető, 1988.

²⁸ LESZNAI Anna, *Kezdetben volt a kert*, Bp., Szépirodalmi, 1966, I-II.

korból indítja. S noha ő is – hiszen a főhősét magáról mintázta – a magyar nemzettel új frigre lépni kívánó zsidóságból származik, az ő társadalmi és írói, megfigyelői pozíciója egészen egyedi, pontosabban: központi helyen áll a magyar társadalomban. Ugyanis – ez az elbeszélésének a gerince – a zsidó arisztokráciából, mégpedig annak is talán csak néhány családjára érvényes csoportjából származik, akik szoros kapcsolatban álltak a magyar történelmi arisztokráciával, s ezért magával a nemesi osztállyal. Lesznai Anna, szinte egy nagyobb elbeszélés hatalmánál fogva majdhogynem név szerint lett kijelölve az elbeszélhetetlen elbeszélés megírására. Amit teljesített – ha kicsit későn is. Amikor a regénye először megjelent, a magyar társadalom – emlékszik erre még valaki? – az „új gazdasági mechanizmus” kérdéseivel volt elfoglalva.²⁹

Felpillantva a száz évvel ezelőtti is „befejezetlen mondatból”, az adatokat már a világhálóról „leszedve”, s ezért a képernyőn a mai történelem híreibe is „belelapozva”, nem tudom, hogy melyik történelemben élek. A technika fejlődése nyomán rám zuhogó elbeszélések nem hogy eltávolítanának, de éppen visszavisznek nemcsak a Nagy Háború, hanem a nagy „megakadás” korához, amely, mint egy a megakadt barázdán ugráló lemezjátszóút, elbeszéletlenül hagyta a már megírt, barázdákra rögzített elbeszélést, s ezzel nem engedi vagy négy-öt emberöltő nemzedékét megnyugodni.

S belefogni a saját elbeszélésbe.

JÁNOS KŐBÁNYAI

Amnesia in Literature: The Prose Written at the Time of the First World War

János Kőbányai's paper is centred on two crucial questions. The first is if literature can be a source of history. Second, what does it tell about a nation's collective memory if some of their historical milestones do not appear in novels? After the First World War Hungary gained back its independence, which had been lost back in the Middle Ages. However, the country lost most of its territory and population. There was also a civil war going on in the trenches, especially after 1916, mostly against Jews, who played a very crucial part in Hungarian modernity. The upheaval manifested itself in the battle between official and reservists. It is due to these socio-political factors that, despite some very sensitive and detailed works, no canonical, collectively determining and memorable novel appeared about the great war. Kőbányai highlights report literature and the hostage chronicles. Hungarian literature was rarely examined from the perspective of its migration literature, even though it was due to the revolutions following the Great War that a huge number of Hungary's artists and intelligentsia emigrated. The most valuable works about the First World War were written in the isolation of emigration, and these are still not part of the canon.

²⁹ Lásd e „regény regényét” körvonalazó *Az eltűnt egész nyomában* című utószavam, az új kiadás végén: LESZNAI Anna, *Kezdetben volt a kert*, Bp., Múlt és Jövő, 2014-2015, II.

Kiállítható-e a háború?

Az erőszak múzeumi bemutatásának lehetőségei

A címben fölített kérdés persze költői. A háború és az erőszak ugyanis gyakori témája a kiállításoknak, s a látogatóknak is igénye van rá. A múzeumok nem választhatják a hallgatást.¹ A tanulmányomban azt vizsgálom, *hogyan, milyen módon* mutatják be a múzeumok a háborút és az erőszakot, milyen prezentációs eszközöket használnak, hogy valamiképp újra átélhetővé tegyék azoknak a tapasztalatát, akik részesei, elszenvetői vagy alakítói voltak. A múzeum ugyanis épp ez utóbbi révén (a tapasztalat kitüntetett helye) különül el a történettudománytól és válik rokonává a történelmi regényeknek és filmeknek. Az előbbi, kissé leegyszerűsítve, a történelem racionális megértését tűzi ki célul, s ezért a vizsgálat tárgyától való távolságtartást követelik meg. Bár vannak, akik a történetírást egyszerűen tartják tudománynak és művészetnek. Eszerint tudományos kutatás és vizsgálat alapozza meg, de a megtalált adatok és események megjelenítésében, ábrázolásában a történetmesélés irodalmi formáit követi.²

A történelmi kiállításoknak és a történelmi regényeknek azonban van még egy közös vonása: úgy akarják megértetni a történelmet, hogy előbb jelenvalóvá, testileg közelivé, megtapasztalhatóvá teszik. Egy történelmi kiállítás megtekintése után – hasonlóan a történelmi regények és filmek befogadásához – nem azt mondja a látogató, hogy „na, végre megértettem”. Pontosabban nemcsak ezt mondja, hanem sokkal inkább azt érzi, mintha az elmúlt, egyszer volt világban járt volna, *mintha* jelené lett volna, ami már közvetlenül nincs jelen, mintha képes lett volna arra, hogy a saját jelenéből – eltávolodva a mindennapoktól – átlépjen a múlt jelenébe, majd ismét visszatérjen saját korába.

A múzeumok különböző kiállítási módok és látványvilágok révén próbálják meg bemutatni a háborút és az erőszakot, s megtapasztalhatóvá tenni ezek emberi következményeit. Mindezt nagymértékben az határozza meg, hogyan viszonyulnak a kiállítások rendezői a tárgyakhoz, melyeket tartják fontosnak, illetve milyen szerepet szánnak nekik. Vannak, akik a harci eszközöket állítják ki, vannak, akik a mindennapi használati tárgyakat, mások jeleneteket tárnak a látogatók elé, megint mások a művészet erejében bíznak, s vannak, akik – mindezekről eltérően – a bemutatás új útjait keresik. Jelentős különbséget fedezhetünk föl abban is, hogy a kiállítás egyér-

¹ Vö. Jörn RÜSEN, *Zerbrechende Zeit: Über den Sinn der Geschichte*, Köln – Weimar – Wien, Böhlau, 2001, 122–123.

² *Uo.*, 107–112.

telmúsíti-e egy tárgy jelentését vagy szerepet szán a látogató és a kiállított tárgy közti párbeszédnek. S eltérés van abban is, hogy a nézőket ámulatba szeretné-e ejteni, csodálkozásra készíteni, vagy megdöbbeníteni, elgondolkodtatni akarja.³ Tanulmányom a tárgytípusok és bemutatási módok együttes tárgyalása mentén halad előre.

Elöljáróban még fontosnak tartom megjegyezni, hogy az alcím egyszerre szélesíti ki és egyszerre szűkíti le a főcím által sugallt tartalmat. Kiszélesíti, amennyiben nem csak a háborúban találkozhatunk erőszakkal; leszűkíti, amennyiben a háborúnak csak erre a vonatkozására koncentrálok. Nem foglalkozom viszont a háborúk és az erőszak történeti körülményeivel, ahogyan értelmezésük folyton változó kontextusával sem. Továbbá tanulmányomnak nem tárgya a háború és az erőszak morális kérdéseinek vizsgálata, csak annyiban, amennyiben ezek bemutatásának múzeum-etikai vonatkozásai vannak. Mindezek előtt azonban szükséges annak a következményével számot vetni, hogy mi történik a tárgyakkal, ha egy múzeumi kiállításra kerülnek, illetve, hogy milyenek a mai látogatói elvárások a múzeumokkal szemben.

Az erőszak esztétizálása

A háború totális erőszaknak tekinthető, amennyiben nincs az emberi életnek olyan területe, amit ne rombolna szét. Az erőszaknak nemcsak azok az áldozatai, akik a harctéren vannak, meghalnak, fogságba kerülnek, vagy akik a hátszágban szenvednek el közvetlen erőszakot, hanem mindenki, akiket érint. Erőszak áldozata a nő, akinek el kell viselnie a férje távollétét, akinek meg kell tanulnia a föld művelését, akinek nélkülöznie kell a biztonságot jelentő férfit; a gyermek, akit megfosztottak a normális családi élet lehetőségétől, aki retteg, ha fegyverek ropogását hallja, s akinek egész életét meghatározhatják az átéltek; mindenki, akik számára megszűnt a kiszámíthatósága révén biztonságos mindennapi élet lehetősége. A háborúra rettegve gondolnak az emberek, mint a végső rosszra. „Jaj, csak háború ne legyen” – mondják, mert az mindent és mindenkit tönkretesz. No de képesek-e a kiállítások bemutatni, érzékelhetővé és átélhetővé tenni a végső rosszat, a rosszak rosszat. Vagy legalább képesek-e a látogatók számára megtapasztalhatóvá tenni a kiszolgáltatottságot, a rettegést és a szenvedést? Az elméleti válasz e kérdésre: nem.⁴ A háború és az erőszak bemutatása, a benne résztvevők életének, pontosabban a velük történeteknek az átélhetővé tétele nem lehetséges. Ennek mindenekelőtt két oka van.

³ Susanne LANGE-GREVE, *Die kulturelle Bedeutung von Literaturausstellungen, Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation: Mit einem Anhang zum wirtschaftlichen Wert von Literaturmuseen*, Hildensheim – Zürich – New York, Olms-Weidmann, 1995, 4–40.

⁴ Christine BEIL, „Musealisierte Gewalt”: *Einige Gedanken über präsentationsweisen von Krieg und Gewalt in Ausstellungen*, *museumskunde*, 2003/1, 7–8.

Az egyik a múzeumi kiállításokkal általánosan együtt járó *esztétizálódásnak*.⁵ Amint vitrinbe tesszük a tárgyakat, ki is szolgáltatjuk az esztétikai élvezetnek. Kiállítva ugyanis szükségszerűen minden tárgy elveszíti eredeti kontextusát, s esztétizálódik. Jele marad ugyan annak a történeti kornak, ahonnet származik, s általa sok mindent megtudhatunk a múlttól, de egyben látni érdemes tárggyá is változik, amit csodálva és gyönyörködve néznek a látogatók, akik így aztán nemcsak a funkciója, hanem a formája szerint is érzékelik és értelmezik. Kölcsey Ferenc végrendeletét például nemcsak történeti forrásnak látják a látogatók, hanem látni érdemes dokumentumnak is: a papír anyagszerűsége és a kézírás látványa révén esztétikailag is befogadhatóvá válik. Egy kardnak is egyszerre lehet ismeretértéke és esztétikai értéke. A látogató megtudhatja, hogy kié volt, hogyan használták, mi volt az előnye és a hátránya a korábbi típusokhoz képest, s talán azt is, hogy kiknek okozta a halálát. De közben vagy helyette meg is csodálhatja a kiképzését, a penge megmunkáltságát, a markolat díszítettségét. A kiállítás és a percepció révén tehát *esztétikailag is befogadható tárggyá* válhat.

No de, képesek lennénk-e azt a fegyvert is így szemlélni, ami egy általunk ismert, kedvelt vagy szeretett személy életét oltotta ki? Biztos, hogy nem. Ez azt is jelenti, hogy a látogató csak akkor képes esztétikailag is érzékelni a kiállított tárgyakat, ha van köztük időbeli,⁶ térbeli és mindenekelőtt érzelmi távolság. Nem vállalkoznék e távolság mértékének a megállapítására: a tapasztalataim alapján inkább csak sejtem, hogy a kommunikatív emlékezet idejéhez kötött. Ugyanakkor egy inspiratív, emlékezésre és gondolkodásra készítő kiállítás ki is tolhatja ennek időbeli határát. 2014-ben Ausztria nemzeti ünnepén néztem meg a bécsi Városi Múzeum első világháborús kiállítását, ami a város háborús hétköznapjait mutatta be.⁷ A kiállított tárgyak között domináltak a fotók, a város akkori polgármestere ugyanis tudatosan örökíttette meg a háborús eseményeket és következményeit. A nyitásra értem oda. Meglepően sokan voltak. Nagyszülőktől az unokáig. Első gondolatom az volt, hogy biztosan azért vannak ennyien, mert e napon ingyen lehet látogatni az állami forrásból fenntartott múzeumokat. Lehet, ennek is szerepe volt ebben. Abban azonban biztosan nem, hogy több generáció együtt nézte meg a kiállítást. Nagypák és nagymamák meséltek unokáiknak a háborús évekről és az akkori, általuk is csak emlékezetből ismerhető életről. A kiállítás tehát nemcsak arra volt képes, hogy előhívja a családi legendárium történeteit, hanem arra is, hogy egybefonja a kulturális és a személyes emlékezetet, ami azt is jelentette, hogy kitolta a kommunikatív emlékezet határait, hiszen

⁵ Vö. Monika SCHWÄRZLER, „Objekte schweigen, s'flüstern Geigen...": Objekt-Präsentation im Museum = Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen, Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation, hg. Gottfried FLIEDL, Roswitha MUTTENHALER, Wien, AG theoretische & angewandte Museologie, 1992, 69–78; RÜSEN, *i. m.*, 124–129.

⁶ RÜSEN, *i. m.*, 118.

⁷ <http://www.wienmuseum.at/de/aktuelle-ausstellungen/ansicht/wien-im-ersten-weltkriegstadtag-in-fotografie-und-grafik.html> (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

már a nagyszülőknek sem lehetett elsődleges tapasztalatuk az első világháborúról. A kiállítás hidat épített a kétféle emlékezet között, a kulturális emlékezetet a személyes emlékek hitelesítették és tették elsajátíthatóvá, a családi emlékezetben pedig aktivizálódtak a kulturális emlékezet elemei.

Az esztétizálódás a kiállítások velejárója. A tárgyat *vitrin*be helyezik, ami izolálja természetes környezetétől, *restaurálják*, s ezáltal eltüntetik róla a használat nyomait, mindazt, ami nem szép, továbbá különleges lámpákkal világítják meg. A *fény*, azáltal, hogy kimetszi a térből a tárgyakat, egyben „megemeli”, szakralizálja is azokat. Így lesznek a fegyverekből, a háborús használati tárgyakkól, a nyomor és a nélkülözés tanúból bemutatásra és látásra érdemes tárgyak, melyekhez nem szabad hozzányúlni, s melyeket az idő vasfoga ellen óvni és védeni kell. A müncheni Irodalom Házában volt látható a Robert Musil első világháborúhoz való viszonyát bemutató kiállítás, ami az író ezen életrészeit ismertette meg a történeti háttérrel együtt. Musil önként jelentkezett szolgálatra, majd aztán ráébredt arra, hogy a háborúban csak „a halál énekel”. A kiállításon szerepelt a cipője, amit a háborúban viselt. Egy szalmából, fűből font fészekszerű installációs elemet helyezték el. Az egyik a talpán állt, a másik az oldalára volt döntve. Akár egy cipőbolt húsvéti kirakatába is beillett volna. Poétikus volt ugyan az installáció, de zavaró is, mert egyáltalán nem volt összhangban azzal, ahogyan Musil – a kiállításon is olvasható naplóbejegyzései szerint – megélte a háborút: „Úgy tűnt, baljós zűrzavar van a természetben. A sziklák zúgtak és ordítottak. Az értelmetlenség ellenséges érzése hatott át.”⁸ A kecskeméti Katona József Múzeum első világháborús kiállításán pedig lövegeket és bombákat állítottak ki vitrinekbe. Csillogtak-villogtak, mintha iparművészeti remekek lettek volna.

Mindezekon túl a tárgyak esztétizálódása napjainkban azzal is összefügg, hogy kiállítások egyre inkább *hatásosan megkomponált látványok* is. Nyilván nem függetlenül a kép uralmától. Talán a sok használat közben elkoptak a „képkorszak”, a „képdömping” és a „képi fordulat” kifejezések, egy azonban bizonyos: a kép egyre inkább behatol az emberi élet tereibe. A képek segítségével kommunikálunk, képekkel adják el az árukat, a reklám képi világa megváltoztatta a gondolkodásunkat.⁹ Képekben örökítjük meg életünk minden pillanatát, s vannak közösségi portálok, ahol nem szavakat, hanem csak képeket osztanak meg egymással az emberek: egy vetítés nélküli ismeretterjesztő vagy tudományos előadás pedig gyakran csalódást kelt a hallgatóságban. Mindezek arra utalnak, hogy a '60–70-es évekhez képest alapvetően változott meg a képekhez való viszonyunk.¹⁰ Ennek egyik legfontosabb mozzanata,

⁸ <http://www.literaturhaus-muenchen.de/ausstellung/items/137/vars/id-2014-robert-musil-1-wk/gcmode/overview.html> (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

⁹ Vö. ALMÁSI Miklós, *A mozaik-tudat posztmodern víziói*, Athenaeum, 1993/4, 243–252.

¹⁰ William John Thomas MITCHELL, *The pictorial turn* = W. J. T. M., *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, Chicago UP, 1994, 11–35; Gottfried BOEHM, *Die Wiederkehr der Bilder* = *Was ist ein Bild?*, hg. Gottfried BOEHM, München, Fink, 1994, 11–38.

hogy eleve képként tekintünk önmagunkra. Amit Roland Barthes 1979-ban írt, mára vált az ember önmagához való viszonyának jellemzőjévé: „Az ember nem való életét éli, hanem képként éli meg életét.”¹¹ Így a kérdés már nem az, hogyan szedi rá a kép az embereket arra, hogy elhiggyék, a valóságot mutatja meg, hanem az, hogyan válik a valóság elsődleges reprezentációjává.¹²

Ennek kapcsán érdemes megemlíteni, hogy a látogatók befogadási módja és emlékezete közti összefüggések vizsgálata ahhoz a belátáshoz vezetett, hogy *a képi emlékezet sokkal tartósabb, mint a szövegekre és tárgyleírásokra épülő*.¹³ A kiállítás látványa sokkal jobban megőrződik a látogatók emlékezetében, mint a tablókön szereplő információk, sőt maguk a tárgyak. Ugyanakkor érdemes a tanuláspszichológia azon alapigazságára is fölhívni a figyelmet, hogy leginkább azok a dolgok ragadnak meg bennünket és őrződnek meg az emlékeztünkben, melyek több érzékelési területen hatnak ránk. Vagyis azok az élmények a legmaradandóbbak, melyek több érzékszervünk révén (látás, hallás, tapintás, szaglás) égetnek nyomot belénk. Nem véletlen, hogy egy szöveg memorizálása akkor a legsikeresebb, ha nemcsak olvassuk, hanem hangosan mondjuk, vagy más előadásában hallgatjuk is. S még ennél is árnyaltabb a kép. Úgy tűnik, hogy azok az élmények, melyek az alapérzelmeket képesek aktivizálni, sokkal maradandóbb nyomot hagynak bennünk, mint amelyek csak az értelemhez szólnak. Az akciófilmek hatása épp ezen alapul: egyszerre hatnak a félelem, az önvédelem és a hatalomvágy ösztönére.¹⁴ A kiállítások között is találkozhatunk olyanokkal, melyek erre akarnak építeni.

A másik ok, amiért elméletileg nem állítható ki a háború, a múzeumok utóbbi évtizedekben megfigyelhető funkció- és szerepváltásában kereshető. A kilencvenes évektől kezdve egyre inkább a *szórakoztatás és az élményadás* lett a múzeumi tevékenységek közül a leghangsúlyosabb.¹⁵ Nagyon leegyszerűsítve, és kevés kivételtől eltekintve, ezt jelentette a „múzeum-boom”: a szórakozás, a különleges kiállítások, a különleges épületek és terek, a különleges élmények és a fogyasztás egyvelegét.¹⁶ Bár közben mindenki a múzeumok ismeretterjesztő szerepének fontosságáról beszélt, s újra fölmelegítették a „kultúrát mindenkinek” szlogent is. Különösen a művészet vált mindenki számára látványosan elérhetővé és lettek a művészeti múzeumok e folyamat emblemikus intézményeivé, mert kiállításai rekordot döntöttek a látogatószám (és a költségek) te-

¹¹ Roland BARTHES, *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda, Bp., Európa, 1985, 134.

¹² Vö. Margater A. HAGEN, *Picture perception: Toward a theoretical model*, Psychological bulletin, 1974/8, 495.

¹³ Manfred TREML, *Ausgestellte Geschichte: Überlegungen zum visuellen Lernen in Ausstellungen und Museen = Geschichtsbewußtsein und Methoden historischen Lernens*, hg. Bernd SCHÖNEMANN, Uwe UFFELMANN, Hartmut VOIT, Weinheim, Deutscher Studienverlag, 1998, 199–200.

¹⁴ Árpádházy-Godó Csabának köszönöm e kiegészítést.

¹⁵ Vö. Heiner TREINEN, *Das Museum als kultureller Vermittlungsort in der Erlebnisgesellschaft = Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone: Drei Jahrzehnte deutsche Museumsentwicklung*, hg. Alfons W. BIERMANN, Opladen, Leske – Budrich, 1996, 119.

¹⁶ Vö. ÉBLI Gábor, *Az antropologizált múzeum*, Bp., Typotext, 2005, 91–112.

kintetében. Nálunk a Múzeumok Éjszakája a Szépművészeti Múzeum előtt várakozó embertömegről készült képek révén került be a médiába és lett a rendezvény sikerének képi megjelenítésévé. A részvétel különlegességének az érzete nemcsak a kiállítások élvezetéből táplálkozik, hanem a sorban állás, a tömeg élményéből, a művészetkedvelők közé tartozás érzetéből és a nagy nevek jelentette exkluzivitásból. Vagyis annak az érzéséből, hogy elmondhatom: én is láttam, amit mások.

Amikor a történeti múzeumok észrevették, hogy lemaradtak a versenyben, igyekeztek megtalálni a megfelelő, versenyképességet jelentő eszközöket.¹⁷ Ezek közül a legfontosabb az a volt, hogy a történeti kiállítások forma- és jelentésszervező elvévé a látványt tették meg,¹⁸ valamint történeti eseményeket élményként és tapasztalatként próbálták meg közvetíteni.¹⁹ Mindeközben a múzeumi szakemberek többsége tisztában volt vele, hogy valójában másról van szó. Jórészt azzal függött össze ugyanis a nagy nyitás, a tömegek megszólításának az igénye, hogy pénzügyi-finanszírozási okokból a múzeumok rákényszerültek arra, hogy beszálljanak az élményháztartásért folytatott küzdelembe. Minél több látogató kellett és minél több bevétel. Ezek a tömegigények kiszolgálása felé toltta el múzeumok kínálatát és a bemutatás módját. Nagy nevek, szenzáció és élmény – ezek voltak a kulcsszavak. Mindez ugyanazon folyamat része volt, melynek során a tömeg- és a magas kultúra határai föloldódtak, a reklám egyszerre lett üzlet és esztétikai élvezet forrása, a pénz és a látványosság pedig egy párt alkottak. S alkotnak még ma is, mert e tényezők még most is hatnak, noha láthatók már a változás jelei is. Ez teszi érthetővé, hogy a múzeumok a háborúról szóló kiállítások esetében akaratlanul is arra törekednek, hogy megtekintésük a szórakozás, élmény és ismeretszerzés egyvelegét jelentse. Ez annál is inkább lehetséges, mert a ma élők jelentős részének nincsen közvetlen tapasztalata a háborúról vagy az erőszak mindennapi életet alakító hatásáról, s a családi történetek közül is egyre inkább kikopnak a nagyapák háborús élményeiről szóló mesék. Ma a háborút főleg kalandfilmekből, akciófilmekből és számítógépes játékokból ismerik a legtöbben. S épp ezért ezekhez hasonló bemutatási módot és hatást várnak el a kiállításoktól is.

A címben feltett kérdésünk szempontjából mindez azért fontos, mert egyrészt láthatóvá teszi azt a kulturális környezetet, amiben a háborút bemutató kiállításoknak meg kell szólítania a látogatókat. Egyszerre kell kínálnia élményt és ismereteket, kikapcsolódást és szellemi töltekezést, a tömegmédiá meg szokott, ismerős és elvárt

¹⁷ Gerhard MAJCE, *Grossausstellungen, Ihre kulturpolitische Funktion – ihr Publikum = Museum als soziales Gedächtnis? Kritische Beiträge zu Museumswissenschaft und Museumspädagogik*, hg. Gottfried FLIEDL, Klagenfurt, 1988, 63–79.

¹⁸ Gottfried KORFF, *Zur Eigenart der Museumsdinge = Museumsdinge*, hg. Martina EBERSPÄCHER, Gudrun Marlene KÖNIG, Bernhard TCHOFFEN, Köln – Weimar – Wien, Böhlau, 2002, 144; Gottfried KORFF, *Einleitung = Das historische Museum, Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, hg. Gottfried KORFF, Martin ROTH, Frankfurt am Main, 1990, Campus Verlag, 9–37.

¹⁹ Hilde S. HEIN, *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*, Washington, Smithsonian Institution Press, 2000, 63–66.

hatásait, de a rendkívüliséget is. Másrészt felerősíthetik a kételyt, hogy lehet-e szórakoztatva és élményszerűen bemutatni a háborút. A válasz persze igen. Példákat sora tanúskodik erről, melyek közül néhányról e tanulmányban is szó esik. Érdemes azonban tisztában lenni azzal is, hogy e döntésükkel a múzeumok rálépnek arra a *keskeny mezsgyére*, ami az *ismeretterjesztés*, a *közösségi identitás formálása* és az *élményszerűség*, *szórakozás* között húzódik. A múzeumok azért sem tehetik meg, hogy lemondjanak a háború és az erőszak bemutatásáról, mert a közösségi és a kulturális emlékezet kitüntetett helyei. Az a feladatuk, hogy megtalálják azokat a prezentációs módokat, melyek segítségével kalandélményben tudják részesíteni a közönséget, s közben a tapasztalás helyei is maradhatnak, amennyiben új fölismerésekre és elgondolkodásra készíthetik a látogatókat.²⁰ A feladat azért különösen nehéz, mert ma a múzeumoknak szociológiai helyzet, kulturális tapasztalat, igény és képzettség tekintetében különböző látogatóknak kell élményt és ismeretet nyújtaniuk. Ráadásul különbség lehet köztük abban is, ahogyan morálisan és politikailag megítélik a konkrét háborúkat, azok konkrét eseményeit és következményeit. Okkal merülhet fel újabb kétely: vajon tényleg képesek-e kezelni a múzeumok e különbözőségeket? A bécsi Városi Múzeumban tapasztaltak okot adnak a reményre: a kultúra nem csak különbözőségeket szül, hanem párbeszédet is.

Végül, ha röviden is, de ki kell térni arra, mit értek élmény alatt, amikor a történeti kiállítások (ide tartoznak a háborút bemutatók is) befogadásáról értekezek. Akkor beszélhetünk élményről, ha valamiképp *jelenvalóvá* és így *átélhető válik a történelem*. Olyan pillanatról van szó, ami intenzív, sokatmondó, elbűvölő és emlékezetes az idegi folyamatok szintjén is. Csak ekkor mondhatja el a látogató, hogy beleborzongtam, megdöbbsentem, elakadt a lélegzetem, megbűvölt a látvány, nem engedett továbblépni a műtárgy, mindig vissza kellett hozzá térnem. Az élményt tehát testi reakciók is kísérik. A látogatók leginkább azt értik élmény alatt, ahogyan Dilthey használta nagyhatású művében, az *Élmény és költészetben*: átélést, a tőlünk időben, térben, élethelyzetben távolinak a jelenvalóvá tételét. A látogató úgy érezheti ekkor, hogy egy pillanatra visszatért a múltba, mintha ő maga is akkor élt volna, vagy legalábbis el tudja képzelni, hogyan élhettek, cselekedhettek, gondolkodhattak és érezhettek akkor az emberek.

Ezen élmény létrejöttének a megértéséhez érdemes felidézniünk Gadamer ötlet-konceptióját. Szerinte az ötlet megszületése a „beesés” és a „betörés” szavakkal írható le. Amikor egy ötlet föl villan, az nem tevékenység, hanem sokkal inkább elszenvedés eredményeként fogható föl. Továbbá amikor az ötlet egy kérdés formájában fölötlik az emberben, akkor „nem pusztán beesik, bezuhan az illető elméjébe, hanem törve-zúzva becsapódik, szétrombolja az elme kontúrjait, ledönti az elmét behatároló

²⁰ Frank R. ANKERSMIT, *A történelmi tapasztalat*, ford. BALOGH Tamás, Bp., Typotext, 2004, 28, 64; Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 248; TENGELYI László, *Tapasztalat és kifejezés*, Bp., Atlantisz, 2007, 284.

korlátokat”.²¹ Hasonló dinamikája van a kiállításokat kísérő befogadói élménynek is. A látogató hirtelen valamit „átél” és „megért”. Ütésszerűen következik be itt is a megértés, amikor a tárgyak, a szövegek és az érzéki benyomások hirtelen egy egységgé állnak össze, ami egyszerre nevezhető megértésnek és átélésnek. Valami magával ragadja a látogatót, ami kiemelkedik a megszokottból, az átlagosból, ráadásul úgy tűnik, mintha a látottakhoz személyesen lenne köze, mintha az élete része lenne. Érdeemes ugyanakkor arra is felhívni a figyelmet, hogy Gadamer szerint az ötlet, a tapasztalat és a megértés alapja a nyitottság, vagyis a kérdezni tudás, amit kíváncsiságnak is nevezhetünk: „kérdezni csak akkor tudunk, ha tudni akarunk”.²² Csak ebben az esetben remélheti a látogató, hogy egy kiállításon élményben lesz része. Ennek hiányában legfeljebb egy jót szórakozhat, s egy Rambó-filmként pereg le előtte az első világháború története.

Harci eszközök és mindennapi tárgyak

A harci eszközök, a fegyverek, az uniformisok, a kitüntetések és a hadászati felszerelések a háborús kiállítások legfőbb és legkedveltebb tárgyai. Minden bizonnyal főleg azért, mert e tárgyakat tekintik alkalmasnak arra a muzeológusok és a látogatók, hogy a háborút hitelesen lehessen megjeleníteni. E kiállítások a *tárgyak eredetiségére és autentikusságára* építenek, arra, hogy közvetlenül egy háborús élethelyzetről származnak, s épp ezért tehetik azt láthatóvá és megtapasztalhatóvá. Amikor egy kiállítás rendezője úgy dönt, hogy e tárgyakat helyezi a középpontba, lényegében azt üzeni, hogy a háború elsősorban harcot, frontot, sebesülést és élethalálküzdelmet jelent, s ezért leginkább a katonákon és a fegyvereiken keresztül lehet megismerni és átélhetővé tenni.

Ha igaz az, hogy e tárgyak révén közvetlenül bepillantást nyerhetünk abba a háborús szituációba, amiben ezeket használták és ahol a katonák állandó társa a félelem és a túlélésért való küzdelem volt, akkor joggal merülhet föl a kérdés, hogy a kiállításra *meg kell-e tisztítani* ezeket a ráakódott szennyeződéstől, a vértől, a testmaradványoktól, *restaurálni kell-e* sérüléseiket és csorbulásaikat, amiket a harcok közben szenvedtek el.²³ Mert, ha igaz az, hogy hitelességüket és a múltat felidéző erejüket az adja, hogy közvetlen tanúi voltak a háborús cselekményeknek, a harcoknak, akkor épp a vérnyomokat és a sérüléseket nem szabadna eltüntetni róluk. Hiszen épp ezek adhatnának közvetlen információkat a háborúról, az élet-halál küzdelemről és a használóikról, azokról az emberekről, aki harcoltak, védték magukat és öltek vele. A fegyver megtisztítva ugyanis már nem a háborúból ránk maradt élettény, hanem technikai

²¹ FOGARASI György, *Borzalmas ügyesség: applikáció és aberráció Gadamer hermeneutikájában*, Alföld, 2004/9, 54.

²² GADAMER, *i. m.*, 254.

²³ VÖ. BEIL, *i. m.*, 8.

fejlesztés eredménye, ami lehet érdekes, sőt, amit akár csodálni is lehet. Főleg katonai és technikai múzeumokban figyelhető meg, hogy a történeti-társadalompolitikai kontextusból kiragadva mint technikai bravúrok vannak kiállítva a fegyverek, a harci járművek és a repülőek. A látogató haditechnikai mestermunkaként tekinthet rájuk.²⁴ Gyakran nem a szokásos módon, vitrinekkel és kordonszalagokkal lehatárolva tárják a látogatók elé a tárgyakat, hanem a látogatói tér integráns részeként, ahogyan az Imperial War Museumban is. Repülőek és más harci gépek *közvetlen* látványa és monumentalitása ejti ámulatba látogatót.

E kiállítási módnak két következménye van. Egyrészt a kiállítás rendezője lemond arról, hogy beszédre bírja a tárgyakat, helyettük akar beszélni, uralni akarja a jelentésüket. Azzal ugyanis, hogy nem hagyja, hogy elmeséljék a használatuk történetét (felderítésen vettek részt, öltek, de hogyan?; bombáztak, de miket? stb.), a technikai megalkotottságukra redukálja jelentésüket. Másrészt minden bizonnyal úgy tekint a múzeumi gyakorlatra, mint valami objektív vagy neutrális tevékenységre. Márpedig a fegyverek esetében csak a technikai felépítésük és a működésük az objektív tény. Véleményem szerint azonban ezáltal épp arról mond le, amiért érdemes múzeumba menni: tapasztalatunk részévé tenni az idegen élethelyzeteket és kultúrákat, kockára tenni a miénket, vitatkozni a történelem eseményeiről, érvelni és meghallgatni másokat. E kiállítások nem veszik figyelembe, hogy a látogatók nemcsak látványra trenírozott lények, hanem emberek is: személyes véleményekkel, elfogultságokkal és hitekkel. E kiállítás rendezői kétféle látogatóra számítanak: a fegyverek iránt rajongókra és a látványosságok kedvelőire. Mindez persze azt is jelenti, hogy e múzeumok nem vesztesként kerülnek ki az élményháztartásért folytatott küzdelemből. Ugyanakkor egy háborús film és könyv, egy számítógépes harci játék vagy egy, a rettenet és a félelem érzésének fölkelését megcélzó kiállítás hitelesebb és átélhetőbb lehet a látogatók többsége számára. Nehéz ugyanis elképzelni, hogy a technika kultusza és a háború borzalmi valamiképp ne ütköznének össze bennük.

A harci eszközök, fegyverek és uniformisok fenti bemutatási módja leginkább akkor szolgálja a múzeumok összetett feladatát, ha a kiállítás nem a háborúról és az erőszakról szól, hanem ismereteket akar adni a harci eszközökről: a lőtávolságukról, a hatásukról, a súlyukról, a hadsereg felépítéséről, a ruhák rangjelző szerepéről. A fentiek tehát nem azt jelentik, hogy száműzni akarnám e harcászati tárgyakat a kiállításokról. Abban az esetben ugyanis helyük és szerepük van, ha olyan kontextusba kerülnek, ami nem pusztán a technikai megalkotottságukra hívja föl a figyelmet, hanem az emberi életet megváltoztató hatásukra: a pusztítás következményeire. A harci eszközök mellett fotók és szövegek mutathatják be a fegyverek pusztító hatását, a testi és a lelki sérüléseket, amit okoznak. Kiállításuk indokolt akkor is, mikor a háború és az erőszak társadalompolitikai kontextusát bemutató dokumentumok között kapnak helyet. Így be lehetne például megmutatni, hogy a fegyverek egyszerre tették *lehetővé*

²⁴ Uo., 12.

a gyártóik számára a jólétet, és egyszerre tették *lehetetlenné* sok ember számára az életet. Ebben az esetben sokkal többen tudnának viszonyulni valamilyen módon a kiállításához, s nemcsak azok, akik számára egy fegyver mint technikai vívmány és a katonalét mint kaland csodálat tárgya lehet, hanem azok is, akiket a háború társadalmi, emberi és morális kérdései érdekelnek vagy foglalkoztatnak.

Ugyanakkor az is elképzelhető, hogy a kiállításokon ilyen tárgyak egyáltalán ne szerepeljenek, hanem csak a háború képi lenyomatai: plakátok, újságok, fotók, képeslapok és filmek. Aki ezekből a dokumentumokból építi föl a kiállítást, a korabeli képek jelentésteremtő és a múltat jelenlévővé tevő erejében bíz. A bécsi Városi Múzeum kiállításának első részében a plakátok és a képeslapok arról meséltek, hogyan járultak hozzá a képek a háború kiterjesztéséhez és a haza iránti kötelességérzet fölkeltéséhez. A háború vége felé készült plakátok és fotók már a pusztulásról szóltak, a nélkülözésről, a szenvedésről és a túlélés módozatairól. Amikor plakátok sora hívta fel a háziasszonyok figyelmét arra, hogy papírból is készíthetők ruhák, hogy a ruhatáruk a meglévőök átalakításával is megújítható, hogy adakozzanak a fronton szolgálók és az árván maradtok élelmezésére, hogy ne dobják ki a hamut, mert robbanóanyagok gyártásánál föl lehet használni, akkor már mindenki tudhatta, csak egy cél lehet: túlélni és megmaradni. A képek e sorozata, az általuk érzékelhető folyamat lehetővé teszi az első világháború mindennapi történetének megértését és a túlélés ösztönének a megtapasztalását is.

A háborús kiállításokban rendszerint fontos szerepet játszanak a mindennapi tárgyak is, amelyek tulajdonosaik és használóik életéről mesélnek: a szenvedésről, a nélkülözésről, a túlélés módozatairól és a mindennapi küzdelmekről. Ezek őrizték meg *a szenvedő test* és *a szükség emlékezetét*.²⁵ Olyan ütött-kopott használati tárgyakról van szó, melyek révén valóban felidéződhetnek emberi sorsok, s amelyek segítségével el tudjuk képzelni a háború mindennapjait. Azért fontos ez a tárgytypus, mert – a fegyverekkel ellentétben, így ütött-kopottan is (vagy épp ezért) – kíváncsiságot, gondolatokat és asszociációkat ébreszthetnek a látogatók fejében. Egy megviselt, sokat látott csajka képes felidézni az életkörülményeket, a benne feltálatl étel minőségét, a tulajdonosa kiszolgáltatottságát, de ellentétként a látogatóknak akár azok a tényérok is eszükbe juthatnak, melyekből a múzeumba indulás előtt elfogyasztották az ebédjüket. Azért is különösen fontosak e tárgyak, mert általuk azoknak az arca és a sorsa válik láthatóvá, akikről nem maradtak fenn ábrázolások, nyilvános fotók: a névtelenek, akik közül csak az első világháborúban 10 millióan haltak és 20 millióan sebesültek meg. A bécsi Heeresgeschichtliches Múzeum munkatársai tudatosan gyűjtik e sérült, ütött-kopott és megrozsdásodott tárgyakat.²⁶ Mindenekelőtt azért,

²⁵ Cristian GLASS, *Ausstellungskonzept und Präsentation = Stuttgart im Zweiten Weltkrieg: Katalog*, hg. Marlene P. HILLER, Gerlingen, 1989, 22.

²⁶ BEIL, *i. m.*, 9; Vö. Christoph HATSCHKE, „Geschenkt, gekauft, ersteigert – gesichert”: *Die Erweiterung der Sammlungen des Heeresgeschichtlichen Museums = Viribus Unitis: Jahresbericht 2006 des Heeresgeschichtlichen Museums*, Wien, 2007, 31–36.

mert a történelemlékönyvekben és a kiállításokon név nélkül szereplő emberek emlékezetét őrzik meg. S arra figyelmeztetik a látogatókat, hogy mindez velük is megtörténhet.

Szembe kell azonban nézni e tárgytipusban rejlő veszéllyel is. Amikor ugyanis felidézük egy ember sorsát, szenvedését és halálát, könnyen fölkeltik a látogatókban a részvétet, ami ahhoz vezethet, hogy velük azonosulva szem előtt tévesztik azokat a folyamatokat és körülményeket, melyeknek következményeként áldozatokká váltak. Erre adhat példát a World Trade Center lerombolása és az ott életüket veszített emlékezetére készített kiállítások egyike. A Smithsonian Intézet 2002. szeptember 11. és 2003. január 12. között több mint 5000 m²-en kiállítást rendezett *Bearing witness to history* címmel. A kiállításon az épületekben tartózkodó és életüket veszített emberektől megtalált tárgyakat, tulajdonosaik rövid élettörténetét mutatták be. De helyet kaptak a túlélők és a mentésben résztvevők személyes és használati tárgyai is. A rendezők szándéka az volt, hogy közvetlenül láthatóvá tegyék a terrortámadás erejét, a pusztítás és szörnyűség mértékét.²⁷ Kérdés, hogy a szenvedés, a félbeszakadt életek és a be nem teljesült tervek és a vágyak kiváltotta részvét, együttérzés, harag és düh nem akadályozza-e meg a látogatót abban, hogy végiggondolja vagy megkérdezze, mi vezetett e szörnyűséghez.

Szcenírozás

A háborút bemutató kiállítások gyakran alkalmaznak olyan bemutatási módot, ami a „mintha-effektus” kiváltására épít. Nem vitrinekbe állítják ki a tárgyakat, hanem a leírások és a fennmaradt fotók alapján megpróbálják felépíteni a tipikus háborús szituációkat: támadást, sebesült katona ellátását, lövészárók-jelenetet, bunkert. E bemutatási móddal *erős érzelmi hatást* szeretnének elérni, épp ezért, nemcsak képileg teremtik újjá az megszervolt szituációt, hanem hangokat és illatokat is rendelnek mellé. Fölépítik tehát egy bunker, egy lövészárók vagy egy elsősegélynyújtó hely másolatát: a szagok és a hangok pedig arra szolgálnak, hogy minél hihetőbb, pontosabban átélhetőbb legyen a másolat-szituáció, s működésbe lépjen a „mintha-effektus”. E kiállítástípus rendezői ugyanis azt akarják elérni, hogy a látogató úgy érezze, mintha maga is ott lett volna, mintha maga is hallotta volna a fegyverek ropogását, átélte volna a támadás előtti feszültséget, segített volna egy sebesült katonának, látta volna a megcsonkított testeket, megborzasztotta volna a bomló testek szaga, ízlelte volna a csajkába kimert étel ízét. E kiállítások megvalósításának ideális lehetőségét jelenti, amikor a hely (épület, hajó, repülőgép) eredeti, csak az alakok, a tárgyak, a szagok és a hangok utánzatok. Ebben az esetben a hely eredetiségének a feladata, hogy hitelesítse a fölépített jelenetet.

²⁷ <http://amhistory.si.edu/september11/> (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

E kiállítástípus az ún. Canon-féle vészreakcióra épít, vagyis arra, hogy a látottak, az átéltek, a fizikai és a pszichés megterhelés kiváltja a szervezet védekező reakcióját, hogy az egyén az adott stresszhelyzetből nyertesén kerüljön ki.²⁸ A kiállítás sikere tehát azon múlik, hogy képes-e becsapni a központi idegrendszert, vagyis beindulnak-e azok az idegi folyamatok, melyek a valós helyzetbe aktivizálódnak. Noha természetesen mindenki tudja, hogy csak egy múzeumból van szó, de abban reménykednek a készítőik, hogy a hatás ugyanolyan erős és magával ragadó lehet, mint egy színházi vagy egy filmélmény. Ezek esetében is tudják a nézők, hogy csak egy filmről, csak egy színházi előadásról van szó: a képzeletük révén azonban hagyják, hogy elragadják őket a látottak. Az Imperial War Museum egyik munkatársa, Simkins is abban bíz, hogy a látottak majd elszabadítják a látogatók fantáziáját,²⁹ és működésbe lép a „mintha-effektus”. Tapasztalataim szerint azonban kevés esetben történik így, melynek legfőbb oka, hogy a színpad és a film kellő távolságra van a nézőktől, így a jelenlét illúziója könnyebben létrejön. Olyan távolságra tehát, hogy az érzékszervek becsaphatók legyenek. Az illúzióhoz távolság kell, ahogyan a bűvészműtávirányok esetében is. Ennek hiányában a kiállítások többségének e beállított jelenetek inkább csak illusztrációi az eredeti szituációnak, mintsem átélhető másolatai.

A szcenírozó, a „mintha-effektus”-ra építő kiállítások emblemikus példájával szolgál a londoni Imperial War Museum egyik kiállítása. A Brit Királyi Haditengerészet Town-osztályú könnyűcirkálóján, a HMS Belfaston berendezett múzeumból van szó. A hajó gyomrában látható kiállításon a látogató betekinthez a 850 fős legénység mindennapi életébe. Bepillantathat a legénységi konyhába, a sebészek és szanitécek helyiségébe, ahol foghúzás és műtét közben láthatjuk őket, a legénységi szállásra, ahol függőágyak töltik be a teret, a hajókápolnába, a lövegek és ütegek tárolására szolgáló térbe. A látványt szagokkal és hangokkal igyekeztek a lehető legéletszerűbbé tenni. Egy, a kiállításra invitáló szöveg semmi mással össze nem hasonlítható élményt ígér: „Ha egyszer elkezdünk járkálni a fedélzetek és a helyiségek között, képtelenek vagyunk abbahagyni, és látni akarunk mindent, a krumpíraktártól kezdve a fogorvosi szobán át a gépházig. Az egyik ágyútoronyban 5–8 perces ízelítőt is kapunk, milyen is lehetett az, amikor a hajót a rendeltetésének megfelelően használták.”³⁰ Az ember kíváncsiságára és a szokatlan élmények utáni vágyára építenek tehát. Sokan szeretnék ugyanis tudni, milyen lehetett az élet egy cirkálón, hogyan éltek a fedélzeten, mit ettek, milyen lehet egy a közelünkben eldördülő ágyú hangja? Annál is inkább föléd a tudásvágy és a kíváncsiság, mert látogatás kalandot ígér.

²⁸ A Canon-féle vészreakció szerepére Árpádházy-Godó Csaba hívta fel a figyelmemet.

²⁹ Peter SIMKINS, *Das Imperial War Museum in London und seine Darstellung des Krieges, 1917–1995 = Der Krieg und seine Museen: Für das Deutsche Historische Museum*, hg. Hans-Martin HINZ, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 1997, 44.

³⁰ <http://www.alon.hu/erdekes-de-kevesbe-ismert-muzeumok-es-piacok-londonban> (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

E kiállítástípussal szemben leginkább azt róják föl a kritikusai, hogy az élmény és az üzlet oltárán feláldozza a háború tényleges tapasztalatát, hogy az szenvedést és halált jelentett, nem pedig kalandot. Inkább egy izgalmas akciófilmként mutatják be a háborút, mintsem rétegzett módon. Sokak szerint épp ezért nem is múzeumról, hanem élményparkról lehet beszélni esetükben, ahol *fontosabb szerepe van a szórakoztatásnak, mint az ismeretközvetítésnek*. Fölvívják a figyelmet ennek a következményeire is. Egyrészt arra, hogy a látogatók gyakran anélkül azonosulnak a bemutatottakkal, hogy végiggondolnák a történeteket, belegondolkodnának, vajon mit is jelentett a háború. Másrészt attól félnék, hogy a gyerekek, akiknek még nincs kellő világismeretük, nincsenek tapasztalataik, majd élvezni fogják a szirénák hangját, az ágyúdörejt, a félelmet, megbabonázza őket egy hajó mérete, kalandosnak tartják a futóárkot és a bunkert. Vagyis a filmek és a számítógépes játékok világa eltakarja majd előlük a valóságos történeteket. A szimulákrum áldozatai lesznek, mert talán sohasem ébred föl bennük a vágy, hogy kíváncsiak legyenek arra, mi és hogyan történt valójában.³¹ A kritikák ellenére a siker töretlen. Joggal merülhet föl a kérdés, mégis miért a siker, miért látogatják például oly sokan a HMS Belfast cirkálón berendezett kiállítást. Minden bizonnyal szerepe van ebben a hely autentikusságának, annak, hogy a cirkáló valóban a múlt jelenünkben itt ragadt darabja. S így kielégítheti a vágyat és tápot adhat az illúzióknak, hogy közvetlenül elérhetjük és átélhetjük a múltat. Oly sokszor hallhatták már a látogatók, hogy a múzeumok a múlt megtapasztalásának helyei: viszont amikor aztán beléptek a kiállítóterbe, a legtöbb helyen vitrinek és teremőrök tették lehetetlenné, hogy megérintsék a múltat és érzéki tapasztalatot szerezhessenek a kiállított tárgyakról. Most végre a cirkálón lehetőségük van erre, hiszen mindent megérinthetnek.

A kézzelfoghatóság mindig is fontos része volt a kommunikációnak,³² márpedig a kiállítás is egy kommunikációs folyamat része. Manapság pedig az internet révén különösen fölértékelődött a közvetlenség. Annak ellenére is így van ez, hogy gyakran csak a virtuális térben történik meg a kommunikáció. A beszélgetések azonban – talán épp a kommunikációs tér virtualitása miatt – annyira intenzívek és személyesek, hogy a beszélgető partnerek szinte kézzelfoghatóvá válnak egymás számára. E kiállításon a múlt közvetlen jelenvalóságát vagy annak illúzióját élhetik át. Van azonban egy másik, ennél talán lényegesebb, noha ezzel összefüggő oka a sikernek: a hely hitelessége lehetőséget kínál az ember azon vágyának kielégüléséhez, hogy minél intenzívebben élhesse meg a pillanatot.

Hans Ulrich Gumbrecht az egyik legerősebb emberi vágnak tartja, hogy ha egy pillanatra is, de magával ragadjon, elragadjon, amit épp átélünk. *A jelenlét előállítása* című felkavaró könyvében több szempontból elemzi e pillanatot. Számunkra most kettő a lényeges. Egyrészt fölvívja a figyelmet arra, hogy a jelenlét pillanata nem kínál semmi

³¹ Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Attila, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus, 1996.

³² Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása*, ford. PALKÓ Gábor, Bp., Ráció, 2010, 82–83.

építő tartalmat, nem nevel, nem okosít, „mégis vágyunk az intenzitás e pillanatára”.³³ Másrészt „az intenzitás pillanatát” az esztétikai élménnyel, nem pedig az esztétikai tapasztalattal hozza összefüggésbe, ez utóbbi ugyanis magasabb szintű önreflexivitást feltételez már.³⁴ A scenírozó kiállítástípus szintén e vágyat célozza meg. Az esztétikailag megkomponált, közvetlenül megérintheső látvány révén azt ígéri, hogy az itt megélt pillanatok elragadják majd a látogatót, kiragadják a mindennapokból és a folytonos értelmezés kényszeréből.³⁵ Rendezői abban bíznak és azzal biztatnak, hogy a kiállítás úgy ragadja majd el a látogatót, mint a zene, a regény, a film vagy a számítógépes játékok, amikor a hallgatás, az olvasás, a nézés és a játék közben kiszakadunk a mindennapi viláგunkból, a saját életünkéből, talán följé is emelkedünk. De nem azért, hogy rálássunk, hanem hogy elszakadjunk tőle és megéljük a pillanatot.

E kiállítási mód ugyanakkor az ismeretszerzés és a tapasztalás eszközeként is funkcionálhat. Ekkor ugyan talán elmarad az átélés intenzív pillanata, de az ismeretek és a tapasztalatok gazdagodása kárpótolhatja a látogatót. A múzeumi scenírozás ugyanis elképzelhetővé teszi a múltat, felfoghatóvá a történéseket. A szemléltetés révén ugyanis megszülethet megértés és bővíülhetnek az ismeretek. Egy fölépített bombatölcsér látványa révén például – mint amelyet például a hanai múzeumban lehetett látni – fel tudjuk fogni, el tudjuk képzelni, milyen ereje lehetett egy bombának.³⁶

Fotók

Általános vélekedés, hogy a fotónak a kiállításon szereplő többi tárggyal szemben különleges státusza van, mégpedig azért, mert egyszerre lehet történeti forrás, illetve az installáció része (pl. illusztráció).³⁷ Azonban a többi tárgy típus esetében is hasonló a helyzet. Egy festmény, egy régészeti lelelt, egy iparművészeti tárgy néha forrásértéke miatt szerepel a kiállításon, máskor azonban csak egy elmesélt történet illusztrációjaként. Egy Carravaggio-festmény kiállítása szólhat arról, hogy a 16. században mit jelentett a test és az érzékiség, de lehet, hogy csak illusztrációként szolgál egy művészettörténeti kérdés bemutatásához.

Ugyanakkor a fotónak mégiscsak különleges státuszt biztosít, hogy a látogatók a *valóság közvetlen tapasztalásának* a lehetőségét, a valóság közvetlen lenyomatát látják benne. Bekezdések sorozatát nyithatnánk meg arról, hogy ez valóban így van-e, bár ennek a látogatói szemszögből nézve nem sok értelme lenne. Ugyanis ma már nem

³³ *Uo.*, 22.

³⁴ *Uo.*, 83.

³⁵ *Uo.*, 85.

³⁶ <http://www.bo.de/lokales/kehl/neue-ausstellung-kehl-und-der-erste-weltkrieg> (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

³⁷ BEIL, *i. m.*, 10.

kérdés, hogy a fotók rá tudják venni az embereket arra, hogy „azt higgyék, hogy a reális világot látják”.³⁸ A fotóra tehát mint a múlt közvetlen megtapasztalását lehetővé tevő médiumra tekintenek sokan, még ha Susan Sontag „a közvetlen tapasztalás mohón vágyott pótlék[ának]” tartja is.³⁹ Úgy tűnik azonban, hogy a pótlék működik. Talán főleg azért, mert a fotó nem pusztán a valóság értelmezése, hanem nyom is, „a valóság közvetlen lenyomata, akár a lábnyom vagy a halotti maszk”.⁴⁰ Susan Sontag e gondolata rávilágíthat arra, miért van kitüntetett szerepe a fotóknak a háborúról és az erőszakról szóló kiállításokon is. Azért, mert azt a benyomást/látszatot keltik, hogy közvetlenül beláthatunk a háború és az erőszak működésébe. A fénykép ugyanis „nem magyaráz; a fénykép tudomásul vesz”.⁴¹ Rögzíti a valóságot. A kiállításokon rendszerint az elhelyezés módja, a körülöttük lévő tárgyak és a melléjük helyezett szövegek által értelmeződnek, illetve kapnak magyarázó erőt. S ezzel megint elérkeztünk a múzeumok legnagyobb ígéretéhez, hogy képesek kielégíteni az emberek jelenlét utáni vágyát.

Ha mérlegre kellene tennem, hogy a scenírozás vagy a fotó képes-e inkább „a jelenlét előállítására”, s arra, hogy egy pillanatra rést nyisson a múltba, s ezáltal teret adjon a történeti tapasztalatnak, akkor az utóbbira szavaznék. Minden bizonnyal azért, mert az előbbi soha nem lehet teljesen életszerű. E bemutatási mód leginkább a panoptikumokéra emlékeztet, melynek története az élethű ábrázolásért folytatott küzdelemről szól: arról, hogyan lehetne minél életszerűbbé tenni a bábukat, hogyan próbálták meg világítás és hangok segítségével minél hatásosabbá, élettélivé tenni a jeleneteket. A múzeumok épp így igyekeznek a technika nyújtotta lehetőségekkel minél életszerűbbé tenni a kiállításokon fölépített jeleneteket. Kérdés azonban, hogy az *életszerűség* egyben *életközelséget* is jelent-e, vagyis képes-e háborút és erőszakot elszenvedő emberek hangját meghallhatóvá, tekintetét pedig láthatóvá tenni. A fotó bizonyosan képes erre.

Alfredo Jaar fotóművész sok művét szentelte az 1994-es ruandai népirtás áldozatainak. A genocídium száz napja alatt majdnem egymillió tuszi és hutu vesztette életét. Ha rákeresünk az interneten, több ezer fotót találunk e szörnyűséges történetről: halomba gyilkolt emberek, koponyákkal pózoló katonák, a túlélőkön mély sebnymok és zokogó emberek. Közvetlenül tudósítanak a mélységről, a szenvedésről és a túlélők fájdalmaról. A fotókat nézegetve megdöbbenünk, felháborodunk, együttérzés támad bennünk és azt kérdezzük, hogyan történhetett meg mindez. A képek áradata azonban elsodorja ezeket is, talán mert érzéketlenné lettünk a szenvedésre és a fájdalomra, annyi hasonló képpel találkozunk ugyanis naponta. Ráadásul a hírek és a reklámok, a tragédiáról szóló tudósítások és a humoros vagy erotikus képek egymás mellett kapnak helyet. Egyszerre látjuk meg a különböző tematikájú és hangulatú képeket. Vagyis nemcsak ahhoz vagyunk hozzászokva, hogy a képek gyorsan áramla-

³⁸ HAGEN, *i. m.*, 495.

³⁹ Susan SONTAG, *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Bp., Európa, 1981, 174.

⁴⁰ *Uo.*

⁴¹ *Uo.*, 105.

nak, a képkockák között szinte csak asszociációs kapcsolatok vannak,⁴² hanem ahhoz is, hogy minden látványosság, hogy mindenre ráömlik az élmény, az érdekesség és a szórakoztatás máza. Talán ezért is hat olyan intenzíven és mélyrehatóan a szemlélőre Alfredo Jaar *The Eyes of Guete Emerita* című képe,⁴³ ami egészen más, mint a fent említettek. A fotón nem látunk halottakat, sem a szeretteiket sirató embereket, sem koponyahalmokat, sem pedig soha be nem gyógyuló sebeket: csak egy olyan asszony szemét látjuk, akinek végig kellett néznie családjá lemészárlását. A szemeket látjuk, melyek tanúi voltak a borzalomnak, melyeken keresztül az agyba eljutottak a szerettei meggyilkolásának a képei, melyek túléltek a szörnyűséget és őrzik a történeteket. Amikor a látogató elolvassa a szempár mellé helyezett kis világító dobozba elhelyezett szöveget, ami a család és az asszony történetét meséli el, és visszatekint a szemekre, majd újra a szövegre, majd újra a szempárra, végül talán már csak Guete Emerita szemét látja. A néző minden bizonnyal elképzei a borzalmat, amit átélt, a fájdalmat, amit érzett, de azzal is szembesülnie kell, hogy a szempár ugyanolyan, mint az övé: mind a ketten – nemcsak Emerita, hanem ő is – tanúk.

Könnyen gondolhatnánk, hogy a fotók különleges jelentősége csak a valóság-közvetlenség hitéből következik. Azonban ennél több tényezőtől függ, hogy képes-e egy kép a neki szánt üzenet átvitelére. Egyrészt jelentős szerepe van a megszólítás módjának: mennyire hatásos, sokkoló, kapcsolódik-e hozzá szöveg, ami behatárolja az értelmezés körét vagy épp ellenkezőleg, szabadon értelmezhetünk? Felráz-e, feltár-e vagy szuggesztív is, szinte beleégeti magát az életünkbe és az emlékezetünkbe? Másrészt nyilvánvalóan függ attól is, hogy milyen a néző, a látogató műveltsége, vannak-e ismeretei az ábrázolt témáról. Ugyanakkor elgondolkodtató Barthes meglátása, aki szerint egy sokkoló fotó a háttér pontos ismerete nélkül is meggyőző erejű lehet.⁴⁴ Harmadrészt függ attól is, hogy nézői hitelesnek fogadják-e el a kontextust, amiben bemutatják.⁴⁵ Esetünkben hitelesnek látják-e a kiállítást és az intézményt, ahol megrendezték. A múzeumokat a látogatók hiteles helynek tekintik, annak ellenére is, hogy az utóbbi években kételyek fogalmazódtak meg ezzel kapcsolatban.⁴⁶

A humán tudományokban és az értelmezés végtelenségének, lezárhatatlanságának a kérdésében járatlan látogatók mindig megdöbbennek azon, hogy egy történelmi eseményt többféleképp lehet értelmezni. Azt kérdik, de akkor hol az igazság. A múzeum a közvélekedés szerint magában hordozza a garanciáját ennek: olyan hely, ahol objektív módon mutatják be a történelmet. Ezért a látogatók igaznak fogadják el a múzeumban látottakat. Nem támad bennük kétely a kiállításon bemutatott és értelmezett tényekkel,

⁴² ALMÁSI, *i. m.*, 243–246.

⁴³ <http://alfredojaar.net/gutete.html> (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

⁴⁴ Vö. BARTHES, *i. m.*, 55–58.

⁴⁵ Vö. Michael KUNCZIK, *Massenkommunikation*, Köln – Wien, Böhlau, 1977, 133–146.

⁴⁶ Thomas THIEMEYER, *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle = Museumanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, hg. Joachim BAUR, Bielefeld, transcript, 2010, 73–94.

vagy magával az értelmezéssel szemben. Nem közvetítőként gondolnak ugyanis a kiállításra, hanem *ablakként, amelyen keresztül átláthatnak a valóságra, bekukucskálhatnak a múltba*. Azt azonban nem érzékelik, hogy e gesztusukkal továbbra is fölhatalmazzák a múzeumokat az igazság megmondására. S talán maguknak a kiállítások készítőinek a kételyeit is eloszlatják, hogy a múzeumok tudományos tekintélye és intézményes fölhatalmazottsága hitelesíti a tevékenységüket. Mindez ráirányítja a figyelmet a múzeumok felelősségére és az önreflexió szükségességére is: ehhez persze inspiráló és hiteles szakmai közeg kellene a vezetéstől a gyűjteménykezelőig.

Művészeti alkotások

A művészeti alkotásoknak kiemelt szerepe van a háborúval és az erőszakkal foglalkozó kiállításokon is. Egyrészt „ábrázolhatják” ezeket,⁴⁷ másrészt olyan élményekben részesíthetik a látogatókat, melyek az érzékeny számára is megidézhetik, milyen lehetett félni, rettegni, a szeretteink közé vágyni, a fájdalmat elviselni, a bajtársak elvesztését elfogadni; milyen lehetett, amikor a földre beásva először kellett a közeledő tankokkal szembenézni. Az előbbi esetben egy, elsősorban a látás által értelmezhető, *a nézőtől függetlenül létező* alkotásokról, az utóbbi esetben *csak a befogadók aktív részvételével megszülető, többféle érzéket igénybe vevő* művészi munkáról van szó.

Az elsőre példa lehet Heinrich Hoerle *Bildnis der unbekanntnen Prothesen* című munkája, amely a wuppertali múzeum *Das Menschenschlachthaus: Der Erste Weltkrieg 1914 bis 1918 in der französischen und deutschen Kunst* c. kiállításán állítottak ki. A képen három emberalak látható. Kettő profilból, karuk protézisben végződik, egymás felé nyújtják, a leegyszerűsített fejformán belül két fekete forma van. Az egyik koponyára emlékeztet, a másik egy gázálarcmaszakra, csak épp a hátsó agy felől van a légszűrő. Kettőjük közt egy harmadik alak ül. Leginkább egy játék mackóra hasonlít, noha látható, hogy emberi alak. A lábai csonkoltak, körfűrészre emlékeztető korongban végződnek, az egyik karja hiányzik, a másikra egy törszerű képződményt szereltek, ami lehet tör, de lehet az ujjak funkcióját ellátó protézis is. A kép háttérben az égbék mezőben világít a hold. Az egyetlen, ami ép és kerek. A festmény egyszerre utal a test megcsonkítására és egyszerre az elgépesítésére vagy elgépiesedésére: a játékmackóember alakja pedig a kiszolgáltatottságra, a játékszerré válásra. A háború géppé és eszközzé tesz. Ezért áldozat az ember, s nem azért, mert elveszíti a végtagjait és nyomorékká válik – üzenheti Hoerle festménye a látogatónak. E kép szemlélésekor és „értelmezésekor” lényegtelen, hogy szemlélője mit tud az első világháború katonai és politikai eseményeiről. A műalkotás nem információkkal akarja gazdagítani a látogatót, hanem emberi szempontból érzékelhetővé tenni a háború és az erőszak következményét.

⁴⁷ Vö. RÜSEN, *i. m.*, 126–127.

Hoerle alkotását érdemes összevetnünk egy fotóval, melyen két katonát lehet látni. Az egyiküknek térdtől nincs meg a bal lába, két botra támaszkodva tud csak menni. A másiknak töből hiányzik mind a két lába, s a kezére helyezett, görgőkkel ellátott eszközzel tud csak mozogni. Úgy tűnik, hogy (a fotó kedvéért) mosolyognak, de ebben nem lehetünk teljesen biztosak, mert nem néznek a kamerába. Egyikük lehajítja, a másik elfordítja a fejét. A fotót látva megborzong a látogató, mert közvetlenül szembesül azzal, hogy halál, nyomor, családok szenvedése és életek megnyomorítása a háború. Együttérzés és részvét ébred benne. Ugyanakkor annyiszor látott már ilyet, hiszen a hírekből ömlenek rá az erőszak képei. Hoerle festménye ennél sokkal összetettebb és felkavaróbb értelmezésre hívja. Megidéz egyéni sorsokat, de megidéz hatalmi mechanizmusokat is, melyek által az ember eszközzé válik. A fotón nem szembesül vele a néző, hogy talán ő is csak egy eszköz. A festmény esetében azonban nem kerülheti el az ezzel való szembenézést és számvetést. A fotó megnyitja a látogató előtt a múltat, de be is zárja. A festmény azonban nincs tekintettel az időre. Ekkor, itt és most kérdezi meg, eszköz akarsz-e lenni.

A művészeti alkotások másik formája lemond a háborús tárgyak, sorsok és szituációk megjelenítéséről. A tapasztalatra helyezi a hangsúlyt. Nem a művészi tapasztalatra, hanem az emberire. Abból indul ki, hogy az emberi reakciók és érzelmi tapasztalatok véges számúak, vagyis a háború és erőszak által kiváltott érzelmi és érzelmi ingereket más eszközökkel is ki lehet váltani. Az egyik példa Tania Bruguers installációja és performansa. A látogatók egy sötét térben haladtak, majd hirtelen éles fények gyúltak, melyek egyenesen a szemükbe világítottak. A sötétben bizonytalanok voltak, aztán a szemük megszokta a fény hiányát, majd hirtelen, minden átmenet nélkül a szemükbe csapódott az éles fény, s közben földhöz csapódó csizmák és fegyverek hangját hallották. Mindezt erőszakként élhették meg. A művész azt feltételezte, hogy a tájékozódás képtelensége, a teljes bizonytalanság és az erőszak átélése intenzív szomatikus tapasztalatként raktározódhat el a résztvevők emlékezetében.⁴⁸ Azért a feltételes mód, mert a látogatók kétféle reakcióját lehetett megfigyelni. Voltak, akik megdöbbenőnek, kegyetlennek és alig kibírhatónak élték meg, s voltak, akik a megdöbbenés színházaként értelmezték.⁴⁹ Egy másik, a látogatókat bevonó műalkotás a háború civil áldozatainak állított emléket Európa több városában. Ötezer arctalan jégfigura olvadozott a városok terein található lépcsőfokokon. Várták az enyészetet, ami az egyiknél előbb, a másiknál később következett be. Senki nem tudhatta, melyik lesz a következő áldozat. Két jégfigura beszélget egymással, majd az egyiknek hirtelen lebillen a feje és lassan eltűnik. Nele Azevedo, brazil szobrászművész azoknak szeretett volna emléket állítani, „akikről eddig kevés emlékmű készült”.⁵⁰ Különös csavart adott az installációnak, hogy névtelen önkéntesek segítségével valósította meg. Mit

⁴⁸ <http://www.taniabruquera.com/cms/145-0-Untitled+Kassel+2002.htm> (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

⁴⁹ Vö. BEIL, *i. m.*, 15.

⁵⁰ <http://neleazevedo.com.br> (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

üzen az installáció? Egyrészt azt, hogy nemcsak a hősök a hősök, hanem a mindennapi, a könyvekben, a filmekben meg nem örökített emberek is, másrészt, hogy az emlékezés egyszerre közösségi és egyéni feladat.

Új utakon

Az első világháborús kiállítások között vannak olyanok, melyek számot vehettek a fentiekkel és levonták a következtéseket. Úgy tűnik, tisztában vannak a látvány megnövekedett szerepével, ami a hatásos térszervezésben és a szokásostól eltérő vitrinek használatában mutatkozik meg. De tisztában vannak azzal is, hogy a látvány önmagában kevés. E kiállításokba belépve nem lepődik meg a látogató. Szokatlan és különös a látvány, nem megszokottak a tárlók és a különleges grafikai megoldások: igaz, ezeket a hatáselemeket el is várta, mert ilyenhez szokott hozzá. Azon azonban igencsak meglepődhet, hogy a tárgyak a *lehető legegyszerűbb módon* vannak kiállítva: nem is kiállítva, inkább csak elhelyezve. A kiállítás rendezői minden különösebb hókuszpókusz nélkül egymás mellé fektették, állították vagy függesztették a tárgyakat. Annak a törekvésnek a jelét látom ebben, hogy a látvány ne uralkodjon el a tárgyakon, a szöveg ne mondja meg, mit kell gondolnom, s a kiállítás ne csak érzelmileg érintsen meg, hanem gondolkodtasson is el. A megszokott és a szokatlan keverésével épp ezt érték el.

A tárgyak puritán elhelyezése arra is utal, hogy a látogatók *kreativitására, képzeletére és asszociációs képességére* szerettek volna építeni. A kiállítási tér kialakítása és a szokatlan vitrinek fölkeltik az érdeklődést, de aztán azzal szembesül a látogató, hogy neki kell megmondani, mit is üzennek a kiállított tárgyak: az egyenruha, a gázálc, a katonai felszerelések, az igénytelen evőeszközök, orvosi ládák... – csak egymás mellé vannak helyezve. Nincsenek segítő képek, nincsenek értelmező jelenetezések. Csak a tárgyak, a képzelet és a személyes emlékek. Legyenek ez utóbbiak a családi emlékezetből, olvasmányokból, filmekből vagy a gyerekkori katonásdiból származók. A péronne-i első világháborús kiállítás erre példa. A vitrinei a járószint alá vannak süllyesztve. A tárlók üvege a járólapok magasságában helyezkedik el. Ennyi benne a különleges. A tárgyakat csak elhelyezték bennük. Mégis hat, megfogja a látogatókat. A kiállításról a következőket írják a Nagy Háború blog szerzői: „Mindenféle maszatos üvegtárlókban kiállított darabokkal ellentétben ezekhez közel lehetett kerülni, viszonyt lehetett velük létesíteni. Óriási befogadói élményt jelentett a »de hisz ezeket akár meg is lehetne érinteni« felismerés, amitől persze rögtön működni és hatni is kezdett az egész. Ami még nagyon érdekes és újszerű volt (kicsit morbidan hangzik, de nagyon stilszerű is), hogy minden egyenruha a földre volt kiterítve.”⁵¹ Nem volt szcenírozás, nem használtak erős fényeffektusokat, nem vették körül a tárgyakat ütős képekkel. Talán épp ezért érezhették úgy a blog szerzői, hogy közel lehetett kerülni

⁵¹ http://nagyhaboru.blog.hu/2012/03/07/nyugaton_a_helyzet_7 (Letöltés ideje: 2015. június 10.)

a tárgyakhoz, mintha nem lett volna közvetítő közeg. A vitrinek úgy néztek ki, mint egy szekrény, amelyben otthon mi pakoljuk a dolgainkat. Annyi különbséggel, hogy a kiállításon a föld alá volt süllyesztve minden: a tárgyak, a lelkesedés, a kiábrándulás és a halottak. A kiállítást megnézve talán csak annyit kérdeztek a látogatók, hogy a történelem valóban az élet tanítómestere-e.

LAJOS LAKNER

Can War be Exhibited?

Ways of Presenting War in Museums

This paper deals with various methods of presentation museums apply in order to make their visitors experience war. In theory, what they attempt is impossible, partly because exhibited objects become aestheticized as objects to be looked at, and partly because museums tend to stage entertaining and true-to-life exhibitions. Weapons are the most important objects displayed at war exhibitions. However, the question is whether they should be displayed after cleaning or with all traces of use. Furthermore, it is also worth considering whether or not everyday objects can tell visitors more about the need and suffering people went through. Reconstructed scenes, which aim to give visitors a nearly first-hand experience of war, are very popular. Its critics, however, argue that wars are not action movies, neither are museums adventure parks. Photographs play a special role in the exhibitions as exhibits and instruments of installation. Works of art are also significant, because they are capable of exerting a powerful influence. Finally, there are exhibitions which refrain from attractive, experience-centred presentation and display the exhibits in the simplest possible way instead, prompting visitors to create their own interpretations.

KARASSZON DEZSŐ

Debussy, Bartók, Stravinsky

Korszakváltás Budapesten és Párizsban a második dekád végén

A 20. század első két évtizede a zenetörténetben is Janus-arcú kor volt. Egyrészt ekkor dugták elő a fejüket egész egyértelműen azok a csírák, amelyekből azután az elkövetkező évtizedek zenéje (ahogy még ma is mondjuk: a „modern” zene) kisarjadt. Másrészt viszont világos volt az is, hogy a 19. századnak egyelőre csak a naptárban van vége, és hogy a romantika, mint életérzés és mint korstílus, továbbra is él és virul, sőt a közintézmények csatornáin, meg a korizlés hajszálcsovein keresztül nagyon komolyan gátat szabhat, és gátat is szab mindenféle modernizmusnak.

A kor problematikáját koncentráltan van alkalmunk szemlélni egy végtelenül jelentős, szintén Janus-arcú zeneszerző: Claude Debussy (1862–1918) alakjában. Ő a maga modernista ars poeticáját már a *Pelléas és Mélisande* című opera komponálásakor, 1893-ban megfogalmazta: „Egyáltalán nem arra vágyom – mondotta –, hogy azt folytassam, amit Wagnerben csodálok... Másfajta stílus lebeg a szemeim előtt, amelyben a zene ott kezdődik, ahol a beszélt szó felmondja a szolgálatot. Hiszen a zene éppen a szóval kimondhatatlan dolgok kifejezésére való.”¹ Ezzel a nekifutással Debussy bámulatosan messzire vetette előre a dárdáját a jövőndőbe. Egyik ismerője szerint „már az induláskor jobban eltávolodott Bachtól és Beethoventől, mint Schoenberg valaha is” (miközben, tegyük hozzá, másfél évtizeddel idősebb volt Schoenbergnél).

A ritmika és a frázis-forma, a dinamika, a tagolás és a hangszín Debussy zenéjében épp olyan fontos, mint a hangmagasságok megválasztása. A zenei összetevők nála gyakran olyan szorosan összefüggenek egymással, hogy a hangzás komponensei, úgy tűnik, már-már egybeolvadnak: a hangzás bizonyos körülmények között színként funkcionál, a dallamvonal helyébe a szín lép, a színváltásnak gyakran világos „ritmusa” van, a dinamika és az artikuláció a ritmus és a tagolás szerepét vállalja, és így tovább.²

Ez az érem egyik oldala. A másik azonban az, hogy élete végén Debussy körülbelül ugyanolyan viszonyba keveredett az utódaival, mint amilyenben az elődei alig húsz-huszonöt évvel korábban övele magával voltak. Igen, a folytatás ismeretében még csak nem is kérdés, hogy Debussy az európai zene történetének az utolsó nagy-nagy *romantikus* zeneszerzője is volt, egy felülmúlhatatlanul poétikus „zene-költő”, és a mából na-

¹ BARTHA Dénes, *Pelléas és Mélisande*, Bp., Rózsavölgyi és Társa, 1944, 5.

² Eric SALZMAN, *A 20. század zenéje*, Bp., Zeneműkiadó, 1980, 31–36.

gyon is jól érthető, miért érezte úgy, hogy féltennie kell „a” zenét az utódaitól: elsősorban a *Tavaszi áldozat* ősbemutatója alkalmából 1913. május 29-én botrányhőssé avanzsált Igor Stravinskytól.³

Egy harmadik, talán véletlenszerű, de minden további nélkül szimbolikusan is minősíthető mozzanatot iktassunk még ide. Debussy 56 éves korában, 1918. március 25-én távozott el az élők sorából, az I. világháború utolsó évét – nyilván akaratán kívül – olyasféle zenetörténeti határponttá avatva ezzel, mint (mondjuk) Palestrina 1594-et, vagy Johann Sebastian Bach 1750-et. Bámulatos, hogy a zeneszerzők, a legjobbak, mennyire értették ezt. Miközben az „írástudók” csak lassan-lassan kapcsoltak, és csak igen nehézkesen reagáltak.

A párizsi *Revue musicale* éppenséggel csak több mint két és fél év múlva, 1920. december 1-én jutott el odáig, hogy olvasóinak egy tematikus, teljes Debussy-számot adjon a kezébe. Ennek a különszámnak *Tombeau de Debussy* (Debussy sírja) címmel kotta-melléklete is volt, amelybe a legismertebb pályatársak írtak egy-egy oldalt. Bartók Béla hozzájárulása a korszakváltás igényét tükrözi. Nem kézenfekvő, és feltehetően nem is könnyű döntés volt *Debussy sírjához* egy magyar népdal feldolgozásával odalépni. Bartók a „Beli, fiam, beli / nem apádtól való” kezdetű (erdélyi) népdalt választotta ki,⁴ amelynek szövege *A szaván-kapott asszony* címen emlegetett ballada rokonsági körébe tartozik. A történet arról szól, hogy az asszony (bizonyos változatokban kimondottan előkelő hölgy) a bölcső ringatása közben, amikor egyedül hiszi magát, a kisfiát altatgatva, annak dúdolván árulja el a titkát: hogy a gyermek „nem az apjától való”. A befejezés mindig az, hogy az asszonyt megölik (ha előkelő hölgy volt, akkor lefejezik), a szerető pedig öngyilkosságot követ el.

Ez a véres mikro-dráma nyilván egyfajta fénytöréses leképeződése annak a véres makro-drámának, amelyben Bartók a 20. század második dekádjának a végén – az immár halott Debussyvel együtt – benne kellett, hogy érezze magát. A kompozíció azonban ennél sokkal közvetlenebbül, sokkal személyesebben is megszólítja Debussyt. A szöveg első versszakának az ihletésében ugyanis elejétől a végéig a bölcsődal, az altató mozgásformáiban van megfogalmazva, vagyis mintegy magyarul kiáltja, vagy – a piano, pianissimo ütemek expresszív súlyával is számolva – magyarul súgja oda az elköltözöttnek: „Sit tibi terra levis”, nyugodj békében. Ennek a végtelenül finoman kiegyensúlyozott, kettősen-egy karakternek az érzékeltetésére használja Somfai László a *berceuse héroïque* (hősi bölcsődal) szópárt,⁵ utalva Debussy hasonló című zongoradarabjára is, amellyel a francia mester a maga részéről a véres makro-dráma egyik véres fejezetére, a Belgium elleni német ortvtámadásra és Belgium összeomlására reagált 1914 augusztusában.

Bartók Béla művének 1921. február 27-én, Budapesten volt az ősbemutatója, a szerző előadásában, *En hommage de Debussy* (Tisztelet Debussynek) címmel. Ez a cím

³ FODOR András, *Sztravinszkij szemtől szemben*, Bp., Zeneműkiadó, 1976, 104.

⁴ LAMPERT Vera, *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke*, Bp., Zeneműkiadó, 1980, 108., 206. sz.

⁵ Lásd az LPX 11337 sz. hanglezet kísérőszövegét, 6.

azonban pár héten belül lekerült róla, amikor az Op. 20-as jelzetű *Improvizációk magyar parasztdalokra* utolsó előtti (hetedik) tételeként egy másik (itt most nem részletezendő) dramaturgia részévé lett. Hogy Bartók mennyire fontos művének tekintete, kiderül abból, hogy húsz évvel később, 1941-ben, New Yorkban, az *Improvizációk* másik négy tételével együtt lemezre vette. Fontos fölteni a kérdést: hol is van ebben a műben „a korszakváltás igénye”? Honnan vonult ki Bartók ezzel a kompozícióval, és az *Improvizációk* gyors egymásutánban mellé sorjázó másik hét darabjával? És miféle új ígéret földjét vette célba velük? A válaszadáshoz Tallián Tibor megfogalmazását hívom segítségül: Bartók itt egyesíti a

korábban egyszerű dalfeldolgozásra és avantgarde-expressionista tanulmányra hasadt zeneszerzői világát, azzal, hogy eredeti népdalt használ egyfelől, szélsőségesen haladott zenei nyelvet másfelől. S az egyesítés, amellet, hogy művészileg tökéletesen megoldott, óriási belső feszültséget teremt a népi módra egyszerű és a végtelenül differenciált elemek között. Nem merészkedett más, később sem, az eredeti népzene és a modern zeneszerzői nyelv olyan egyesítésére, mint Bartók ekkor,⁶

1920-ban kezdődő radikális időszakában.

Stravinskyval biztos, hogy nem beszélt össze. De biztos az is, hogy Stravinsky Debussy-hommage-a az övéhez hasonlóan szintén a „korszakváltás igényével” íródott. A *Revue musicale* 1920. december 1-i számába Stravinsky egy sokszólamú, akkordikus tételt, egy afféle újkori korált adott le, amelynek a gyászzene-jellegét elsősorban a monoton, csupa negyed- és félkottákból kombinált ritmizálás hordozza, továbbá az aszimmetrikus sorok folytonos meg-megtorpanása, illetve újra-nekilődulása. A tétel fölirata egyértelművé teszi, hogy nem komplett műről, hanem annak csak egy részletéről van szó, amelyet a zeneszerző a zongoraszerű kottakép ellenére fúvóegyüttesen képzel el. A kész kompozíció, a *Fúvós-szimfóniák* végén szólal meg.

Fúvós-szimfóniák: ez a többes szám többet is, kevesebbet is, de legfőképpen mást jelent, mint a 18–19. (vagy akár a 20.) századi címekből megszokott egyes szám. Stravinsky a szó eredeti (ógörög) jelentését használja: fúvós együtthangzások egész sorának a kialakítását célozza meg, és ennek érdekében tagolja hatalmas, összesen huszonhárom hangszert felvonultató fúvóegyüttesét hét szekcióra (fuvolák, oboák, klarinétok, fagottok, kürtök, trombiták, harsonák), amelyek legtöbbször mintegy „kötelékben”, de számos helyen heterogén kombinációk, úgynevezett *broken consort*-ok formájában is segítik a mű epizód-anyagának a karakterizálását. Fogalmat ad erről a technikáról már a mű első néhány másodperce, ahol az elemzők által invokáció-témának elnevezett epizód-anyag két variált elhangzása között rövidített korál-idézet (úgynevezett korál-deviza) bukkan föl.

⁶ TALLIÁN Tibor, *Bartók Béla szemtől szemben*, Bp., Zeneműkiadó, 1981, 145.

Az epizód-anyagok így vagy úgy mind a korál-témából származnak.⁷ Ennek ellenére sokoldalú, kölcsönös kontrasztviszonyban állanak, mind a koráltémával, mind egymással, és egészen egyedi, sokszorosán variált montázs-formát alkotva vezetik be a töredékes refrénként újra meg újra megjelenő korál legutolsó, most már teljes elhangzását. Az összkép Stravinsky szándéka szerint egy „komor szertartás”, amely a hangszercsoportok közötti „rövid litániák” vagy „liturgikus dialógusok” formájában valósul meg. Egybevág ezzel a mű egyik első interpretátorának, a karmester Ernest Ansermetnek a jellemzése:

Lehetséges, hogy Stravinsky ezt a sírt (ti. Debussy sírját, még pontosabban: Debussy síremlékét) a tenger partján képzelte el, ahol megtörnek rajta a hullámok, és fölötte a tengeri madarak sikoltása hallatszik. [...] De elegendő, ha a hallgató annak a tudatában figyel, hogy egy gyászszertartás tanúja. Így felfogja az értelmét ezeknek az ismételt kiáltásoknak, panaszolkodó frázisoknak, egy- és többszólamú éneklő epizódoknak, amelyek egy akkordozlopsorba, vagy ha tetszik, egy sajátos korálba torkollanak.⁸

Befejezésül Bartók Béla és Igor Stravinsky ars poeticájának azt a centrális jelentőségű, közös elemét szeretném szavakba önteni, amelyet 1920 táján mind a ketten bizonyosan a lehető legaktuálisabbnak éreztek:

Egyáltalán nem arra vágyom, hogy azt folytassam, amit Debussyben csodálok. Más cél lebeg a szemeim előtt: szeretnék belépni a 20. század legsajátosabban saját, a 19. századi reminiscenciáktól most már valóban teljesen megtisztított akusztikájába. Ehhez a merész, ehhez a veszélyes, ehhez a döntően elhatározó lépéshez pedig Debussy példájából veszem magamnak a bátorságot és az erőt.

DEZSŐ KARASSZON

Debussy, Bartók, Stravinsky

The Beginning of a New Era in Budapest and Paris at the End of the Second Decade
A decisive turning point signalling the demarcation between the Romantic era and the so-called “modern music” is a symbolic date during the last year of the First World War, the day of Debussy’s death: 25th March, 1918. The *Revue Musicale* in Paris devoted a whole thematic issue to the significant composer as well as to the important date. The magazine’s sheet music supplement (“Tombeau de Debussy”) contained pages from his

⁷ SOMFAI László, *Fúvós-szimfóniák = In memoriam Igor Stravinsky*, szerk. RÉVÉSZ Dorrit, Bp., Zeneműkiadó, 1972, 86–114.

⁸ *Uo.*, 87.

contemporaries. Béla Bartók paid his homage with a Hungarian folk song adaptation. We can approach the background against this extraordinary decision from several perspectives. What is of importance here is that his work mirrored the end of an era and the need for something new. Igor Stravinsky had a totally different attitude. He contributed to the supplement with a modern chorale which, owing to his personal methods, became one of his greatest masterpieces, the “Symphony for Wind Instruments.” After all, he, just like Bartók, also intended to set the foundations of a completely new era with its new acoustics, inspired by Debussy and his oeuvre.

ARANY JÁNOS

„Kimegyek a doberdói harctérre”

A magyar népdal és az első világháború

A dal és a népdal

A dal az ember érzelmeinek válasza egy-egy élethelyzetre. Az efféle érzelmi választ műdalnak nevezzük, ha egy költői tehetséggel megáldott ember szembesül valamilyen eseménnyel vagy jelenséggel, amely megérinti a lelkét, s választát összefoglalja, kimondja és leírja. A népdal akkor születik, amikor a költői tehetség különféle okok miatt nem írásos formában nyilatkozik meg; a szerző névtelen marad, s a költői gondolatot először egy kisebb, majd nagyobb közösség átveszi és szóban, egyre tágabb körben terjeszti. A terjedés során a gondolat megfogalmazása folyamatos változásokkal, csiszolódással alkalmazkodik a fölhasználó közösség igényeihez, illetve nyelvi – és zenei – szokásaihoz. Nyelvi és zenei szokásokhoz egyaránt, hiszen a költészet több ezer éves története során a dalokat (és számos más műfajba tartozó költeményt is) természetszerűleg énekelve adták elő. A szavalás szokása mindössze néhány századra nyúlik vissza. Balassi korában megmosolyogták volna azt, aki egy rímes szöveget fennhangon, dallam nélkül fölolvastott vagy elmondott volna...

A fentiek értelmében az irodalomtörténet is elfogadja, hogy a népdal: műalkotás. Esztétikai értékét az állandó tökéletesedés emeli a műköltészet szintjére vagy akár afölé; társadalmi értéke pedig abban rejlik, hogy terjesztése-terjedése során a lelki némaságra született emberek tömegei számára ad mintát és módot az érzelmek kimondására és földolgozására.

A dalok – így a népdalok is – elsősorban lelki eseményekhez kapcsolódnak, ám minden történelmi kor műdal- és népdaltermésében található olyan réteg, melyben fölismerhetők a korszak történelmi eseményeinek hatásai is. (A kereszténység fölvétele utáni időkben a nép századokig énekelte a kalandozó ősök viselt dolgairól szóló dalokat. Az egyház csak kemény tiltásokkal és keserves büntetésekkel érte el, hogy ezek apránként kimaradjanak az énekes történetmondásból. Helyüket a történelmi emlékezetben nemsokára már az István, majd László király cselekedeteit, néhány száz esztendő után a törökök elleni végvári harcok eseményeit elbeszélő szövegek foglalták el.)

Népzene és műzene viszonya, a népzene kutatása

Az európai zene története során folyamatos volt a kölcsönhatás a jól ismert szerzőktől származó műdalok és az ismeretlen vagy bizonytalan eredetű népdalok között. A civilizálódó társadalom egyre inkább elterjesztette és magasabb színvonalra emelte az

írásbeliséget a zene terén is. A felvilágosodás korától kezdve Európa nagy részén már szinte megállapíthatatlan, hogy népdal vagy műdal-e egy – a nép körében elterjedt – dallam. Schubert egy-egy daláról nem tudni, hogy osztrák falusi dallam földolgozása-e, vagy azért éneklük a kis osztrák falvakban is, mert megírása után népszerű lett és a legszélesebb körben elterjedt.

Az európai kultúrában éppen a felvilágosodás kora irányította rá a tudomány figyelmét a népművészetek, mindenekelőtt a népköltészet értékeire. Az irodalomkutatás előbb csak tanulmányozta, utóbb az egyetemi oktatás tananyagává is tette a népdalok, népmesék, közmondások szókincsét, stíluselemeit. Az irodalom tudósait kis késéssel követték a képzőművészet és a zene kutatói: a néprajzosok között az 1800-as évektől kezdve világszerte föltűntek olyanok is, akik dallamgyűjtéssel, énekes és hangszeres népi muzsikával foglalkoztak. Ráadás képpen, a 19. század végén a népzene kutatói rendkívül jelentős, új technikai eszközökhöz jutottak: az első hangfelvevő gép forradalmasította a dallamgyűjtők munkáját.

Történelmi okokból Magyarország civilizációs fejlődése hosszú időre megrekedt, s lényeges lemaradással követte az európai változásokat. Ennek egyik következményeként Magyarországon teljes mértékben hiányzott – vagy csak igen kis mértékben működött – az olyan kulturális közeg, amely a népzene és műzene közötti átjárást Európa-szerte megteremtette. Ez a lemaradás azonban a későbbiekben kivételes tudománytörténeti lehetőséghez juttatta a magyar néprajztudományt. Európa jelentékeny, nyugati nemzeteinek zenekutató néprajzosai – saját hazájukban nem találván kutatható közeget – többnyire más földrészekre utaztak izgalmas anyagért. A magyar kutató a 19. század végén még saját országának számos vidékén is kincsesbányára lelhetett: a városi fejlődéstől teljesen elszigetelődött falvakban a nyelvi és a zenei szokások évszázadokkal ezelőtti állapotát és produktumait tanulmányozhatta. A 19. század során történt is néhány szórványos kísérlet ennek a gazdag anyagnak a fölmérésére. A régi magyar dallamok gyűjtésére és rögzítésére vállalkozó műkedvelő vagy avatottabb kutatók közül kiemelhetjük Pálóczi Horváth Ádám, Mátray Gábor, Szini József vagy Bartalus István nevét.

A tudományos igényű magyar népzene-kutatás kezdete

A páratlan lehetőség csupán lehetőség maradt volna, ha nem ragadja meg néhány ember. Az első fonográfus gyűjtés Magyarországon Vikár Béla nevéhez fűződik. A zene-tudományban kevésbé járatos irodalomkutatót azonban egy rendkívül rendszeres gondolkodású, széleskörűen művelt, az irodalomban is a legmagasabb szinten tájékozott fiatal muzsikus kereste meg a 20. század első éveiben. Kodály Zoltán 1900-tól 1905-ig párhuzamosan végezte tanulmányait filológusként az egyetem bölcsészkarán és zeneszerzőként a Zeneakadémián. Kodály egy kis faluban töltötte gyermekkorát, s „testközelből” ismerte a népdalok egy szűkebb körét. Bölcsészként az egyetemi oktatás során

tananyagul kapta az akkor ismert magyar népköltés számos jeles dokumentumát: népdalok és balladák remek szövegeit, s okkal háborodott föl rajta, hogy sehol nem leli azt, ami szervesen hozzájuk tartozik: a dallamokat. Rímes szöveget ugyanis csak dallammal lehet megszólaltatni; a parasztember nem szaval.

A fiatal zeneszerző elkötelezetten törekedett rá, hogy komponistaként sajátosan magyar zenei nyelvet beszéljen. Azért fordult Vikár Bélához, hogy tájékozzék a népi dallamok szélesebb köre és a gyűjtés módja felől. Vikár tanácsai és a dallamgyűjtéshez kapcsolódó nemzetközi irodalom céltudatos tanulmányozása alapján Kodály 1904-ben személyesen látott népdalgyűjtéshez. Gyűjtőmunkáját a kezdetektől olyan körülmények között alaposság és rendszeresség jellemezte, amely kevés változtatással mind a mai napig érvényes szakmai szabályoknak vetette meg az alapját.

Ehhez a munkához egy évvel később egy másik – tudósként is, muzsikusként is ugyanilyen nagy formátumú s Kodályhoz hasonlóan rendszerező elméjű – ember, Bartók Béla csatlakozott. A két zeneszerző-kutató rendszeres munkájának eredményeként alig egy évtized alatt több, mint 3000 énekelt és hangszeres dallam gyűlt össze. A jelentékeny anyag – és az elődök gyűjteményeiből átvett további, mintegy 2000 dallam alapján tervezet formájában kirajzolódtak egy összefoglaló gyűjtemény körvonalai és az anyag elrendezésének alapelvei. Ezeket Kodály és Bartók rögzítette, és 1913-ban benyújtotta a Kisfaludy Társasághoz az Új egyetemes magyar népdalgyűjtemény tervezetét.

Népdalgyűjtés a világháború során

A világháború kitörése komoly akadályokat jelentett, és súlyos veszteségeket okozott – egyebek között – a népzene-kutató munkának is. Csupán akadálynak tekinthető, hogy a kutatási területek egy része hadműveleti terület lett, így ott a szabad mozgás, ezért a gyűjtőmunka is erősen korlátozódott vagy ellehetetlenült. Lényegesen nagyobb volt a veszteség: a világháború alapjaiban – s utóbb kiderült, hogy véglegesen – megrendítette a falusi közösségek életét, melyek mindennapi életük szerves részeként mindaddig fenntartották a népi kultúra számos formáját: maguk készítette eszközökkel dolgoztak, maguk készítette edényekből ettek-ittak; énekeikkel gyakorolták vallásos és játékos szokásaikat, siratták el halottaikat és mondták el az örömukról vagy bánatukról szóló híradásokat is. Ennek a kultúrának az eltűnése természetesen nem egymagában a világháború következménye. A kultúra minden korban ki van téve a változások természetes erodáló hatásainak; a világháború csak fölgyorsította ezt, így az erózióból sok helyütt összeomlás lett.

A gyűjtőmunkát az addigi formában lehetetlen volt, vagy alig volt lehetséges folytatni. A két makacs kutató azonban megpróbált alkalmazkodni a történelmi helyzet adta körülményekhez: a falvakban most nem lehetett fölkeresni az embereket, ám sok falusi emberből lett katona; őket föl lehetett keresni táborokban, kaszárnyákban vagy kórházakban. Míg a népdalgyűjtők addigi tevékenysége nem sok segítséget kapott a hivatalos

fórumoktól, ezúttal a kutató munka állami szándékkal találkozott. A bölcs ember minden korban tudta, hogy a zene, s mindenekelőtt az éneklés, milyen áldásos hatással van arra, aki hallgatja, s még inkább arra, aki maga műveli. Erre a jól ismert tényre a 20. század elején két tudomány – a pszichológia és a szociológia – is fölívta a gondolkodást csak a célszerűség kedvéért művelő politika figyelmét. A katonák ajkán terjedő és terjeszthető dalkincs lényegesen befolyásolja az éneklésben részt vevők lelki és testi teherbíró-képességét, s ez politikai okokból is kívánatos volt. Kodály és Bartók így rövidesen bekerült egy, az egész Monarchia hadállományára kiterjedő katonadal-gyűjtemény előkészítését végző munkacsoportba, s ott a magyar anyag gondozása az ő feladatuk lett.

A magyar kötet a tervezetben a Száz magyar katonadal címet kapta. Az anyag rendkívül gyorsan összegyűlt, hiszen a két kutató-muzsikus évtizedes gyűjtése számos idevágó dallamot tartalmazott. Emellett Kodály és Bartók már korábban – még hivatalos felhatalmazás nélkül – fölismerte az új munkaforma lehetőségeit, s 1914-től katonai állomáshelyeken, kórházakban a hagyományos népdalok között számos olyan katonanótát is összegyűjtött, melynek szövege már a világháborús élmények hatásáról tanúskodott. A monarchia adminisztrációs malmi a háború során egyre lassabban örölte: a gyűjtemény 1918 márciusa táján jutott el a nyomdakész állapotig, de a kiadást már nem érte meg. Kodály előrelátásának, s a nekik küldött szerződés általa kezdeményezett módosításának köszönhetően a magyar anyag nem közös tulajdon lett, így a kiadás meghiúsulásakor visszakérték, s itthon maradt. A sokáig kiadatlan anyagot Szalay Olga dolgozta föl, s – a gyűjtemény születését körülvevő teljes levél- és dokumentum-állománnyal együtt – a 2010. év során remek kötetben bocsátotta ki.¹ Tanulmányom további része ennek a kötetnek az anyagát tekinti át. Az áttekintés és a dallamok tematikus rendszerezése is a kötetet rendező és szerkesztő Szalay Olga gondolatmenetét követi.

A katonadalok fő típusai

A katonadalok ismerői alapvető tényként kezelik, hogy az egyes háborúkhöz kötődő dalkincsben általában kisebb az új dallamok aránya: a katonanóták nagyobb része már jól bevált dallamokra szabja rá az új körülményekhez, helyszínekhez és nevekhez igazított új szöveget. Így került – hogy csak a legjellegzetesebb példát említsük – a lovát régebben még „Kossuth Lajos táborában” gyakorlatoztató huszár² előbb „Ferenc Jóska”, majd később „Horthy Miklós” táborába...

Az is nyilvánvaló, hogy azok a katonadalok, melyek a népdal intenzitásával beivódtak a falusi dalkincsbe, sokkal kevésbé foglalkoznak a katonaelet hadászati részleteivel vagy a háború politikai céljaival. A népdalok között számon tartható katonadal ezért

¹ Száz magyar katonadal: Bartók Béla és Kodály Zoltán kiadatlan gyűjteménye, 1918. Dokumentumok és történeti háttér, s. a. r. SZALAY Olga, Bp., Balassi – MTA Zenetudományi Intézet, 2010.

² „Kossuth Lajos táborába” / Két szál majoránna, / Egy szép barna magyar huszár / Sej, lovát karélyozza.”

is egészen más, mint a nyugat-európai hadseregekben elterjedtebb, illetve kifejezetten propaganda-célú harci és menetdal. A magyar katonadalok elsősorban a katonasors egyes momentumainak lelki, érzelmi hatásáról számolnak be.³ Ha nem így lenne, akkor a világháború idején gyűjtött katonadalok között csupa ún. „új stílusú” dallamot – azaz, a 19. században divatos, kupolás dallamvonalú, visszatérő szerkezetű, hosszú sorokból álló, nagy hangterjedelmű dalt – találnánk. Ám a katonadalok között szép számmal akad olyan, melyet a magyar népzene több, mint ezeréves rétegéből származó melódiára énekelnek: rövid, szűk hangterjedelmű, ereszkedő lejtésű vagy éppen pszalmodizáló⁴ dalok.

A fentieket is figyelembe véve Szalay Olga, a dalgyűjtemény anyagának földolgozója az alábbiak szerint rendezte típusokba a katonadalokat. A következőkhöz a példákat Kodály Zoltán és Bartók Béla közös gyűjteményéből, illetve Szalay Olga erről készült munkájának mellékletéből vettem. A dalok megjelölésére használt szám a dallamnak a gyűjteményben kapott sorszáma. A kottapéldák aláírása emellett rögzíti (ha ismeretes) a gyűjtés helyét, idejét és a gyűjtő nevét.

1. Újoncnóták, más néven regrutadalok a, toborzódal

A gyűjtemény mindössze egyetlen példát hoz, a 94. szám alatt; talán azért, mert a toborzás helyét átvette a szakszerű és kötelező érvényű sorozás. Ez a dal azonban emblemikus darab: a Kecskemét is kiállítja... kezdetű népdalunk pompás példáját mutatja a 18–19. századi népzeneinkben általánosan ismert verbunkos típusnak. Szerkezeti képlete⁵ AABC; sorai az újabb stílusnak megfelelően hosszúak, telve pontozott ritmusokkal; dallama kuruc eredetű, alaphangsorában megtalálhatók a dallamos mollskála és a cigányos, bő-szekundos skála elemei is:⁶

³ Ebből a szempontból a magyarral egy csoportba kerül a többi közép-európai nép dalkincse is: gazdag érzelmi töltésű világháborús katonanótákat ismer a szerb, a horvát, a román vagy a szlovén népzene is.

⁴ Más néven zsoldártípusú dalok: a magyar népzene egyik ősi, 1200–1600 éves dallamcsoportja. PAKSA Katalin *Magyar népzene-történet* című munkája (Bp., Balassi, 2008) kronológiai rendben a magyar népzene kilenc rétegét határozza meg. Ezek közül a zsoldártípusú népdalok a harmadik rétegbe tartoznak: kevés hangból épülő, ázsiai rokonságra utaló dallamok.

⁵ A népdalrendszerzésben járatlan olvasók számára: a rendszerezők az egyes sorokat hasonlóságuk, illetve különbözőségük alapján betűkkel jelölik meg. Az egyforma dallamsorok egyazon betűt kapják; ha egy sor egy másikhoz képest kevés különbséget mutat, akkor megkapja annak betűjelét egy megkülönböztető jelzéssel (pl. AA'), ha megismétli a másik sort pontosan egy kvinttel följebb, akkor A⁵, ha kvinttel lejjebb, akkor A, jelzéssel látják el. Az új stílusú dallamok jelentékeny részében például az első és utolsó sor teljesen vagy nagymértékben megegyezik. E típus dallamainál a szerkezeti vagy sorképlet AABA, AA'BA, AA'BA', ABBA, A A⁵BA vagy A A⁵A⁵A stb.

⁶ Az összes kottapéldát a következő kiadvány alapján készítettem: VARGYAS Lajos, *Példatár = KODÁLY Zoltán, A magyar népzene*, szerk. VARGYAS Lajos, Bp., Zeneműkiadó, 1969.



Kecs-ke-mét is ki-ál-lít-ja nyal-ka ver-bunk-ját,
Csár-da e-lőtt ki is tű-zi ve-res zász-la-ját,
Gyer-tek i-de fi-a-ta-lok, tes-sék be-áll-nyi:
Nyolc esz-ten-dő nem a vi-lág, le-het pró-bál-nyi.

Kardomnak a markolatja nem csupa rézből,
Ki van öntve csillagosra sárga ezüsből.
A fényes nap hogyha rásüt, szépen tündöklük.
Kisangyalom, ha rátekint, elszomorodik.

b, sorozónóták (13 dallam⁷)

Tura (Pest vm.), 1906, Bartók Béla

Ez a daltípus a kötet egyik legnagyobb csoportja. Ennek nyilvánvaló oka, hogy a sorozás a fiatal legények életének mindig is elhatározó jelentőségű momentuma volt. Kimenetelen büszkeség forrása is volt: akit alkalmasnak találtak, az némi leereszkedéssel tekintett gyöngébb fizikumú kortársaira, akiket „a gólya költött”. Másfelől azonban keserűséget



Sej, be-so-roz-tak, sej, be-so-roz-tak en-ge-met ka-to-ná-nak,
Gond-ját vi-sel-tem, gond-ját vi-sel-tem a jó é-des-a-nyám-nak.
De már lá-tom, nem vi-se-lem gond-ját csu-haj sze-gény-nek
Sej, ol-tal-má-ra, sej, ol-tal-má-ra ha-gyom a jó Is-ten-nek.

Sej, még a búza, sej, még a búza ki se hányta a fejét,
Páros fehér galamb, páros fehér galamb mind elhordta a szemét.
Páros fehér galamb, ne hordd el a búza kalászát,
Sej, miből süt a, sej, miből süt a kisangyalom pogácsát.

Érd (Fejér vm.); 1917, Horváth Mária

⁷ A gyűjtemény 3., 6., 9., 28., 38., 43., 45., 47., 72., 75., 83., 87. és 91. számú darabjai.

is jelentett: katonáskodás előtt ugyanis nem lehetett házasodni. Akinek már volt választottja, annak három évre el kellett azt hagynia. A hosszú távollét mind a katonának vitt fiú, mind az otthon maradt leány számára nehéz próbatétel volt, s ennek szomorúságáról a dalok is beszámolnak. Annak sem volt sokkal könnyebb a helyzete, akinek még nem volt kedvese. A többéves távollét után hazatért „katonaviselt” legény már nem könnyen találta meg a helyét a közösségekben. A még sorozás előtt álló fiatalabb legények csoportja a szigorúan rétegezett paraszti élet szabályai szerint már nem fogadhatta be, így automatikusan kiesett számos olyan programból, mely a párvalasztásra módot adhatott volna neki.

A fentebb idézett dallam a gyűjtemény 9. számú példája. Szerkezetileg az új stílusú dallamok⁸ csoportjába tartozik. Négysoros dallamának szerkezeti képlete AABA.

c, bevonulódalok (29 dallam⁹)

A bevonulódalok a sorozást követő „berukkolás” élményeiről beszélnek. Ehhez az aktushoz zajos külsőségekkel kísért események is tartoztak: fölvonulás a település főutcáján, rezesbanda vagy cigányzenekar kíséretében, énekszóval; virágokkal földíszített katonavonaton, föllobogózt mozdony stb. A nóták egy jelentékeny része efféle zajos, közösségekben éneklendő dal. Értelemszerűen a bevonulásnak is voltak azonban árnyékosabb momentumai, melyeknek intimebb, szűkebb körben éneklendő dallamok adtak hangot. Ez utóbbiak közül emeltem ki a 17. sorszámú népdalt:



Mi - kor szür - ké - be öl - töz - tem, a - zon kezd - tem gon - dol - koz - ni,
 Ki lesz az én u - ti - tár - sam, ha a harc - tér - re kell men - ni?
 Majd lesz u - ti - tár - sam az én jó paj - tá - som,
 Ki meg - ás - sa a sí - ro - mat do - ber - dó - i hegy al - já - ban.

Csavargónak, naplopónak tart engem az egész világ,
 Pedig az én kalapomnál nem hervad el a gyöngyvirág.
 Szervusz, Kassa város, vedd le rólam a századat:
 Én elmegyek a harctérre, más öleli a babámat.

Kassa (Abaúj-Torna vm.); 1916, Kodály Zoltán

⁸ Népzenénk kilenc, kronologikusan rendezett rétege közül ez a legutolsó: a 19–20. század népdaltermése.

⁹ A gyűjtemény 1., 5., 7., 10., 11., 14., 16., 17., 18., 22., 23., 33., 35., 36., 37., 46., 48., 49., 56., 62., 64., 65., 68., 79., 90., 92., 93., 98. és 99. darabjai.

Ez a dallam is új stílusú, sorképlete szintén AABA. Szövegét olyan baka énekli, aki valószínűleg már tudhatott egyet-mást a háborúról: megjárta a frontot is, s a bevonulásra mint súlyosan meghatározó eseményre gondol vissza.

d, búcsúzó dalok

A gyűjtemény – föltehetőleg szándékosan – mindössze négy példát hoz¹⁰ erre a típusra. A néphagyomány ennél lényegesen többet tartott fenn.

A 96. számú népdalt (Hogyha elmész katonának...) az előzőekkel ellentétben egészen régi, rövid sorokból álló melódiára énekelték:

Hogyha el-mész ka-to-ná - nak, Moñ-meg, fi-am, hol kap-lak meg?
Je - resz bé Ga-lí-ci-á - ba S ott megkapsz egy kor-cso-má - ba.

Egy kupa bor lesz előttem S neked is adok belőle. :||

Csíkszenttamás (Csík vm.), 1907, Bartók Béla

Az úgynevezett „nagy ambitusú ótörök” dallamréteg¹¹ népzeneinknek egyik, a honfoglalás előtt keletkezett csoportja. A csoport jellemzője a magasról induló és folyamatosan ereszkedő dallamvonal, melyben a negyedik sor egy kvinttel lejjebb ismétli meg a másodikat. Ennek megfelelően a dal sorképlete ABCB₅. További érdekesség, hogy elmondója nem a katona, hanem egy családtag.

e, katonakeservesek (Ebből is kevés, mindössze három példa található,¹² gyaníthatóan ugyanazon ok miatt, mint az előző típusból.)

A katonakeserves daltípust a gyűjteményt ismertető Szalay Olga megállapítása szerint főként az erdélyi magyar hagyomány őrizte meg. Az előbbi példa is Csíkból származik. Rövid sorokból álló melódiája szintén ősi; a honfoglalás-kor előtti, „nagy ambitusú ótörök” réteg képviselője. Dallamvonala ereszkedő lejtésű, sorképlete A⁵BAC. Jellemzői alapján a tudósok az ún. „keserves” dalok csoportjába sorolják. Figyelemre méltó momentum a gazdag díszítés.

¹⁰ A 8., 55., 59. és 96. szám alatt.

¹¹ A népzene kronologikusan rendezett rétegei közül ez a honfoglalást közvetlenül megelőző, 5. dallamcsoport.

¹² A gyűjtemény 31., 34. és 40. számú dallamai.

Tó - tik a gyer - gya - i uc - cát,
Vi - szik a szé - kely ka - to - nát.
Állj meg, várj meg, kérd - je - lek meg,
Hogy - ha el - mész, hol kap - lak meg!

2. Ha meg nem kapsz a hazámba,
Gyere ki Galiciába,
Galicia közepibe
Kaszárnya van fölépítve.

3. Galicia közepébe
Két kaszárna van e' végbe
Abba vannak a székelyek,
Abba búsulnak szegények.

Gyergyószárhegy (Csík vm.), 1910, Kodály Zoltán

2. Kaszárnyanóták

Ez a csoport fogalmazza meg a legtöbb beszámolót a katonasorsról. Dalai beszélnek a katona életének nehézségeiről (15 példa¹³), a bezártságról, az otthontól való távollétről, az idegen földre vezényelt parasztyerek tanácsstalanságáról. Nevezetes példája a típusnak a gyűjtemény 15. számú darabja, egy jellegzetes, AABA' szerkezeti képletű, új stílusú népdal:

Jaj de so - kat áz - tam - fáz - tam reg - ru - ta ko - rom - ba',
Mi - kor fegy - ver a - latt jár - tam a ka - szár - nya - ka - pu - ba.
Ne - héz a fegy - ve - rem, bal - vál - la - mat nyom - ja,
Még ne - he - zebb sej, az a bá - nat, ki szi - ve - met nyom - ja.

Érd (Fejér vm.), 1917, Horváth Mária

¹³ A gyűjtemény 2., 12., 15., 24., 26., 29., 30., 57., 58., 73., 76., 77., 78., 80. és 81. számú dallamai.

A kaszárnyanóták csoportjában találhatók az alapvető fegyvernemek képviselőitől származó dicsekedő vagy gúnydalok is (10 példa¹⁴). Ez utóbbi nóták szövege elsősorban a lovas katonák (huszárok) és a gyalogos bakák közötti örök ellentétéről szól.

3. Harctéri énekek

A világháború valódi arcát leginkább ez a típus mutatja meg. Ha a politika szempontjait nézzük, akkor csodálkoznunk kell, hogy a gyűjteményben egyáltalán helyt kaphatott ez a dalszöveg, nem is kevés (16) példával.¹⁵ Az alábbi szöveget a gyűjteményben 70. szám alatt közölt népdalból idézem. A dalt 1916-ban Bartók Béla gyűjtötte Marosvásárhelyt, a 22. honvéd pótzászlóalj katonáitól:

Esik az eső, ázik a heveder, / Gyenge lábomat szorítja a kengyel,
 Bársony lekötés szorítja lovamat, / Nehéz karabély nyomja a vállamat.
 Megjött a levél fekete pecséttel, / Megjött a muszka százezer legénnyel,
 Négy száz ágyuval áll a harc mezején, / Így hát, jó anyám, elmasírozok én.
 Sírhat-ríhat már az az édesanya, / Kinek a fiát viszik háboruba.
 Kezét vagy lábát a golyó ellövi, / Szegény, meg sem hal, máris eltemetik.
 Jön egy kapitán piros pej paripán, / Kardja megvillan a jobbik oldalán.
 Kardja megvillan, az ágyú elrobban, / Szép piros vérem a földre kiloccsan.
 Kedves pajtásom, kösd be a sebemet, / Vagy vedd fegyvered, lőjj agyon engemet,
 Vagy vedd szuronyod, szegezd a szivemnek: / Ne hagyj sokáig szenvedni engemet.

A dalszöveg sokkal rövidebben és egyszerűbben, de ugyanolyan érzékenységgel fogalmazza meg a háborúba vitt katona sorsának keserűségét, mint a magas irodalom.

4. Leszerelődalok

A típusból a gyűjtemény mindössze hármat közöl.¹⁶ A leszerelődal megjelölés némileg félreérthető. A dalt ritkábban énekelhették az éppen leszerelő katonák, bár nyilván ez is előfordult, hiszen a leszerelés és a hazautazás minden kor katonáinak emlékezetes ünnepe. Ám a világháború e tekintetben is változást hozott. Amíg be nem fejeződött, addig a szolgálatot csak súlyos sebesülés okán lehetett elhagyni, s az nem az az alkalom, mely nótázásra indítja az embert. A háború befejezése és annak körülményei pedig kevés embernek hozták el a fölszabadult, dévaj öröm érzését. Ahogy azt a sokat idézett gyűjtemény rendszerezője, Szalay Olga is megjegyzi: „a háborút járt katona éneklési kedve alábbhagy, és inkább szótlanná válik”.¹⁷ A leszerelésről szóló dalokat elsősorban azok a katonák énekeltek, akik még javában a kötelező idejüket töltötték, s kedvtelve

¹⁴ A gyűjtemény 39., 42., 44., 52., 53., 61., 71., 73., 82., 84., 88., 95. és 97. számú dallamai.

¹⁵ 4., 25., 27., 32., 41., 51., 54., 60., 63., 66., 67., 69., 70., 74., 85. és 97. szám.

¹⁶ A 13., 86. és 100. szám alatt.

¹⁷ SZALAY, *i. m.*, 72.

Ar - ról a - lul ké - ken bé - bo - rult az ég,
 Az én ba - bám most ír - ja bus le - ve - lét.
 Ird meg, ba - bám, ird meg bus so - ra - i - dat,
 Hogy tud - jam meg, mi - hez tart - sam ma - ga - mat!
 Hogy tud - jam meg, hogy megvársz-e en - ge - met,
 Ö - röm - mel tölt - sem el a há - rom é - vet?

Sárgára van a kaszárnya befestve,
 Harminchárom barna legény van benne.
 Nézz fel, babám a felső emeletre,
 Három éve, hogy ott szenvedek benne!

Kitöltöttem három évet, hat napot,
 Kapitány úr, szalutálni nem fogok!
 Szalutáljon az a bundás regruta,
 Kinek hátra harminchat kis hónapja!

Köröső (Kolozs vm.), 1907, Bartók Béla

képzelték el a kötelezettségek alóli kiszabadulást. Ilyen dal a gyűjtemény főntebb idézett 13. számú darabja; egy négysoros,¹⁸ AABC sorképletű, új stílusú nóta. Ezt a dalt Kodály Zoltán később – 1934-ben – mindhárom versszakával földolgozta *Katonadal* című, trombita- és kisdobkísérettel ellátott férfikarában.

* * *

Volt már szó róla: a világháború alapjaiban, sőt véglegesen megrendítette a hagyományokat elevenen fönntartani képes falusi közösségek életét. Az eltűnésre ítéltetett közösségi tradíciónak a részeként énekes hagyományaink évezredek óta zajló alakulása is

¹⁸ A kotta hat sorban van leírva, mert egyes versszakokban az énekesek új szöveggel megismétlik a 3–4. sor dallamát.

megettört, vagy legalábbis lényegesen megváltozott annak iránya és formája. Hiba lenne azonban, ha a történelmi változásnak csak a hátrányait vennénk észre. A 20. század elején megkezdődött magyarországi népdalkutatás ugyanis a legutolsó pillanatban hatalmas mennyiségű dokumentumot halmozott föl, melyek révén kivételesen részletes kép alakulhatott ki a kutatókban az énekes hagyományok alakulásának törvényszerűségeiről. Mintha egy kevesek által beszélt, kihaltó nyelvről az utolsó pillanatban több száz órányi hangzó dokumentumot kapnánk: hétköznapi párbeszéddek, ünnepi együttlétek és drámaelőadások felvételeit, versek szavalását, regények fölolvását, napi híreket stb. Ennek az anyagnak az értéke fölbecsülhetetlen. Általa sokkal világosabban látjuk a közösségek zenei gondolkodásmódjának törvényszerűségeit, s valami fogalmunk lehet arról is, miként segíthetjük elő a fölismert értékek fennmaradását.

JÁNOS ARANY

“I Go Out to the Battlefield of Doberdo”

Hungarian Folk Music and the First World War

Folk music – just like any other work of art – bears the historical imprint of the age when it was born. World War military poetry is the last manifestation of the song creating imagination of Hungarian folk culture. Due to cultural history, we have a particularly colourful and nuanced image of the effects of the “Great War” on Hungarian folk music. It is a unique coincidence – both of historical and academic importance – that the significance of folk music and its research was recognized by the whole continent just a decade before the outbreak of the war, that there were two outstanding researchers of folk music in Hungary, and that these two researchers were both excellent composers. Due to the work of Kodály and Bartók, the collection of folk music, which formerly happened in the small villages of the country, spread to military communities, covering the songs that were born during the war. This way, the study of folk music made it possible for scholars to observe the effect of historical events on folk culture through living examples.

KARL KATSCHTHALER

Hazafiasság és prófécia

A második bécsi iskola az első világháborúban

Nagymértékben kulturális tényezők határozták meg azt az ideológiai folyamatot, amely az első világháború idején tetőzött, de már jóval a nagy háború kitörése előtt elkezdődött és nem fejeződött be utána sem: Európa nemzetiesítését. A nacionalizmus ideológiájának felvirágzásával minden egyes európai nép a saját kulturális felsőbbrendűségét hirdette a szomszéd népek kulturális alsóbbrendűségével szemben. Két ideológéma segítségével alapozták és erősítették meg a nemzeti sorsközösség mítoszát: az azonoságtudat maximalizálásával – ezt fejezi ki német nyelvterületen például a majdhogynem nemzeti himnusszá vált *Das Lied der Deutschen* (A németek dala) című dal – és az idegenképek és ellenségképek internalizálásával, amelynek egyik eszköze szintén a populáris dal volt. Például a porosz–francia háború idején keletkezett és franciaellenessége miatt az új helyzetben is könnyen adaptálható *Die Wacht am Rhein* (A rajnai őrség).¹ Az első világháború a felrajzolt ideológiai kontextusban a kultúrák küzdelmévé válik. Az egyik oldalon áll a nyugati civilizáció, amelyet az iparosítás és a kapitalizmus jellemez, a másik oldalon a német magas kultúra, amely a hagyományos értékeket és a *homo hierarchicus* világrendjét hivatott megvédeni.²

A zene különösen alkalmasnak tűnik a nemzeti célok létrehozására és a harci szellem megerősítésére: a zenét a front két oldalán ritka egyetértésben a szavaknál és a képeknél sokkal hatásosabbnak vélik.³ Bár a zenei nacionalista és hazafias tartalmak és helyzetek előtérbe helyezése különösen 1914 augusztusától figyelhető meg,⁴ ez az ideológiai diszpozíció nem előzmények nélkül született meg. Már a 19. század vége felé és a 20. század elején tanúi lehetünk – a romantikából származó művészeti autonómia elképzelésének megfelelően – a politikamentesnek vélt zene lappangó, de gyors átpolitizálásának: az akkor negatívan konnotált „politikai” zene kifejezést a „hazafias” zene fogalmával helyettesítették. Propagandista jellegénél fogva a „hazafias” zene kizárt minden, nem közvetlenül érthető és élvezhető zenei nyelvet, mint például az atonalitást és dodekafóniát, és létrehozott egy műfaji hibridet, amelyben a komolyzene, a könnyűzene több fajtája és a katonai zene

¹ Jens Christian PEITZMEIER, *Das musikalische Kunstwerk als Patriot und Feind: Instrumentalisierung der Musik im Ersten Weltkrieg*, Hamburg, disserta, 2013, 11–13.

² *Uo.*, 18.

³ Glenn WATKINS, *Proof through the Night: Music and the Great War*, Berkeley, CA, University of California Press, 2003, 3.

⁴ Stefan HANHEIDE, „*Dem Ernste der Zeit anpassen*”: *Zur Politisierung des deutschen Musiklebens am Beginn des ersten Weltkriegs = Musik bezieht Stellung: Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg*, ed. Stefan HANHEIDE, et al., Göttingen, V & R Unipress – Universitätsverlag Osnabrück, 2013, 265.

keveredik.⁵ A hangversenyéletben ez a folyamat az úgynevezett jótékonyági koncertek dominanciáját eredményezte, a gyakran rendezett nemzeti estek („vaterländische Abende”) keretében tökéletesen érvényesült ez a keverék műfaj: népi dalok, népszerű katonai dalok, indulók és a helyzethez illő dalkompozíciók váltották egymást.

A német zenekritikában ekkor elsősorban Beethoven zenéjének politikai átértelmezése folyik. Hat héttel a háború kezdete után jelenik meg a *Der Reichsbote* című újságban egy cikk, amelyben Beethovent franciagyűlölőre stilizálják, 1917-ben pedig a *Tägliche Rundschau* egyik cikkében zenéje hatásának tulajdonítják az 1814-es és 1870-es győzelmeket és a német egységet: annak a reménynek adnak tehát hangot, hogy a jelenlegi küzdelemben is érvényesül majd a mágikus ereje.⁶ Beethoven, akinek a műveit a 19. században minden más zeneszerzőnél többet tűzték műsorra minden oldalon és gyakran ellentétes nacionalista célokkal manipulálták, most egyértelműen a német hangversenyélet élén található. A Berlieni Filharmonikusok például 526 háború alatti koncertből 201 alkalommal játszanak Beethoven műveket, 66 hangversenyen kizárólagosan az ő darabjait adják elő.⁷ 1915 májusában pedig a német hadsereg által megszállt Brüsszelben – a szellemi megszállást is demonstrálva – adnak két Beethoven-hangversenyt.⁸ Alban Berg az 1915. február 2-án keletkezett levelében lelkesen említi Arnold Schönberg és Alma Mahler közös nagyszabású jótékonyági hangversenyének tervét. A hangversenyt meg is tartották április 26-án, Schönberg vezényelte Beethoven *Egmont-nyitányát* és a *IX. szimfóniáját* a bécsi Musikverein nagytermében. A bevételt rászoruló zenészeknek ajánlották fel. A kritikusok viszont közömbösen fogadták a hangversenyt és Schönberg sem volt elégedett a teljesítményével.⁹

Beethoven, Wagner, Bach, Brahms művei mellett politikai irányultságú új darabok is elhangzanak a hangversenytermekben, mint például Felix von Weingartner 1914-ben megjelent *Aus ernster Zeit* (A komoly korból) című műve, amelyben a *Marseillaise*-t, az angol és az orosz himnuszt diszharmonikusan dolgozta fel, és amelynek a végén az osztrák és a német himnusz diadalmasan egyesül. Max Reger 1914-ben írta az *Eine vaterländische Ouvertüre* (Hazafias nyitány) című – a már említett franciaellenes *Rajnai őrséget* és a *Németek dalát* feldolgozó, a német hadseregnek ajánlott – nyitányát. Max Bruch pedig két nagyszabású kórusművel járult hozzá a „hazafias” zenéhez: 1915-ben a *Die Heldenfeier* (Hősök ünneplése), 1916-ban a *Die Stimme der Mutter Erde* (Az anyaföld hangja) aratott sikert.¹⁰

⁵ PEITZMEIER, *i. m.*, 15; Melanie UNSELD, *Begleitmusik für die Transformation zum Helden = Musik bezieht Stellung*, *i. m.*, 31–62, főképp: 34.

⁶ David B. DENNIS, „O Freunde, nicht diese Töne!": *First World War Beethoven Reception as Precedent for the Nazi „Cult of Art” = Musik bezieht Stellung*, *i. m.*, 243–263, főképp: 250–253.

⁷ WATKINS, *i. m.*, 219.

⁸ DENNIS, *i. m.*, 257.

⁹ *Briefwechsel Arnold Schönberg, Alban Berg, Bd. 1*, ed. Juliane BRAND, Christopher HAILEY, Andreas MEYER, Mainz – New York, Schott, 2007, 534, 555, 557.

¹⁰ HANHEIDE, *i. m.*, 270; WATKINS, *i. m.*, 219.

Sokat vitatott volt a kérdés, hogy Beethoven és a német zenetörténelem többi nagyjai mellett szabad-e külföldi zeneszerzők műveit is műsorra tűzni. A vélemények a kizárólagosan német programokat szorgalmazóktól a csak az élő és Németországgal szemben ellenségesen megszólaló művészek kizárását követelőig terjedtek. Arnold Schönberg az 1914. október 5-én Berlinből Alban Bergnek írt levelében felszólítja a címzettet, hogy tiltakozzon egy Bécsben tervezett francia, orosz és angol kortárs műveket bemutató koncert ellen. Úgy látszik, Berg és mások tiltakozása sikerrel járt, mert a május 8-i keletkezésű válaszlevelében Berg beszámol a változtatott műsorról, amely most kizárólag „hazafias” műveket tartalmaz, többek között az említett Weingartner-művet.¹¹ De a gyakorlat nagyon eltérő volt, a nagy mesterművekről, mint a *Carmen*-ről és a *Hoffmann meséiről* sehol nem mondtak le, más külföldi műveket vagy régebbi német darabokkal vagy olasz zeneszerzőkkel (Puccini, Verdi) helyettesítettek, néhány helyen több Verdit játszottak, mint Wagnert.¹²

Bár a német nyelvű zenetudomány egy része már a háború előtt is dolgozott a német zene felsőbbrendűségének alátámasztásán és most fokozottan határolta el magát a „nem-német” zenétől, ritka ellenpéldaként Guido Adlert, a nagy bécsi zenetudóst kell említeni. Adler kitartott a zenetörténelemben megtalálható, a népek közötti szellemi kapcsolatok eszméje mellett és egyértelműen elítélő kritikában részesítette a Weingartner- és Reger-féle „hazafias” zenét, de hasonló régebbi Weber, Wagner, Brahms és Beethoven által írt műveket is.¹³ Adler nem volt teljesen egyedül ezzel a véleménnyel, nyilvánosan viszont nem sokan merték ezt felvállalni. Akik mégis megtették, mint például Gustav Mahler barátja, a mélyhegedűs Natalie Bauer-Lechner, azokat hazaárulással vádolták, sőt, Bauer-Lechnert el is ítélték és be is zárták hosszabb időre.¹⁴

Nem csak a hangversenytermi komolyzene, de a szórakoztató zenei színház is kivette a részét az általános mozgósításból. Berlinben a legsikeresebb operett Walter Kollo *Immer feste druff* (1914) című „hazafias népszínműve” volt, amely tartalmazta a „Der Soldate ist der schönste Mann bei uns im Staate”¹⁵ refrénű slágert.¹⁶ Bécsben, a Theater an der Wienben az 1914. október 17-i ősbemutató után még 72-szer tűzték műsorra

¹¹ Briefwechsel Arnold Schönberg, Alban Berg, i. m., 504 és 508. – Berg 1914. szeptember 28-án keletkezett leveléből az derül ki, hogy Debussyról, Liadovról és Delius-ról volt szó.

¹² Oliver HEBESTREIT, *Die deutsche bürgerliche Musikkultur im Deutschen Reich während des Ersten Weltkriegs = Von Schlachthyymnen und Protestsongs: zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg*, ed. Annemarie FIRME, Ramona HOCKER, Bielefeld, transcript, 2006, 103–137, főképp: 121–123.

¹³ Stefan HANHEIDE, *Wahrnehmungen von Kriegstragik im Kunstlied während des Ersten Weltkriegs = Musik bezieht Stellung*, i. m., 307–332, főképp: 308. Adler cikke 1916-ban jelent meg a „Kriegshilfsbüro des k. k. Ministeriums des Inneren” által kiadott *Kriegsalmanach 1914–1916* című kötetben, *Tonkunst und Weltkrieg* címmel, közvetlenül Felix von Weingartner sovinsizta írása után. A megvetett művek a következők: Carl Maria von Weber: *Kampf und Sieg*, Richard Wagner: *Kaisermarsch*, Johannes Brahms: *Triumphlied* és Ludwig van Beethoven: *Wellingtons Sieg*.

¹⁴ *Uo.*, 309.

¹⁵ „A katona a legszebb férfi nálunk az országban.”

¹⁶ HANHEIDE, „*Dem Ernste der Zeit anpassen*”..., i. m., 270.

Kálmán Imre *Gold gab ich für Eisen!* (Aranyat vasért!) című, Karl Kraus által kigúnyolt operettjét, ahol a harmadik felvonás harmadik jelenetében az egyik paraszt, egy térkép segítségével magyarázza a hadi helyzetet a szomszédainak:

Stirl: Also sag, wo steht der Russ'?
 Vitus: Wo er Prügel kriegen muss –
 Graffelmann: Und die Österreicher – hier?
 Vitus: Wo man siegt, steh'n immer mir!¹⁷

Stirl: Hát mondd, hol áll az orosz?
 Vitus: Ott, ahol kikap –
 Graffelmann: És az osztrákok - itt?
 Vitus: Ahol győznek, ott állunk mindig mi!¹⁸

Az ilyen hazafias kezdeményezéseket Alban Berg – Karl Kraus rajongója – is kigúnyolja a feleségéhez írt levelében, 1914 szilveszterén:

Ich schlage dem Herrn Leo Fall vor, einen Patrouillenmarsch auf die Melodie „Man steigt nach...“ herauszugeben, Herrn Lehár, einen Walzer „Schulter an Schulter“ zu pforzen, dem Herrn Eisler ein sentimentales Lied „Unsere armen Soldaten im Schützengraben“ zu kotzen [...].¹⁹

Leo Fall majd 1917-ben tényleg ír *Das Lied vom Hindenburg*: „*Wer hält im deutschen Osten*” (A Hindenburg-dal: „Ki öröködik a német keleten”) címmel egy propagandista dalt, Hanns Eisler pedig, aki 1916. május 16-án vonult be a háborúba, majd „a harctéren 1917. augusztus” datálással írta a *Dumpfe Trommel und beraushtes Gong* (Tompadob és mámoros gong) című háborúellenes dalciklusát és traumatikus háborús élményei egész életében elkísérték.²⁰

Lehár Ferenc esete viszont csak ambivalensen ítéltető meg, nem csak azért, mert egyébként kölcsönös tisztelet jellemezte az ő és Alban Berg közti viszonyt. Egyrészt

¹⁷ Eva KRIVANEC, *Kriegsbühnen: Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien*, Bielefeld, transcript, 2011, 102–104.

¹⁸ Amennyiben külön nem jelzem, valamennyi idegen nyelvű idézetet a saját fordításomban közlöm. (K. K.)

¹⁹ Herwig KNAUS, Wilhelm SINKOVICZ, *Alban Berg: Zeitumstände, Lebenslinien*, St. Pölten, Residenz, 2008, 81. „Leo Fall úrnak azt javasolom, hogy adjon ki egy őrzárátindulót a »Nők után járnak...« dallamára, Lehár úrnak, hogy fignjon egy »Vállvetve« című keringőt, Eisler úrnak pedig, hogy okádjon egy szentimentális dalt »Szegény katonáink a lövészárokban« címmel [...]“

²⁰ Thomas PHLEPS, „*Der müde Soldat*”: *Hanns Eisler und der Erste Weltkrieg = Musik bezieht Stellung*, i. m., 403–427, főképp: 405–408.

többször is turnézott a nyugati fronton,²¹ és valóban írt egy hazafias dalt *Reiterlied* (Lovasdal) címmel, melyről azonban Berg a fentebb idézett levél írásakor még nem tudott, másrészt ez utóbbit is magában foglaló, 1915-ben készült *Aus eiserner Zeit* (A vaskorból) című dalciklus tartalmazza a *Fieber* (Láz) című drámai képet is. Ez a személyes élményeket is feldolgozó mű – testvére, Anton Lehar ezredes kétszer súlyosan megsebesült a háború elején – egy megsebesült katona kórházi tartózkodását írja le: delíriumában a „der Kriegsmarsch, den wir alle sangen”²² szavakon elhangzik a zongoraszólamban az 1848-ban id. Johann Strauß által komponált és azóta is nagy népszerűséget élvező Radetzky-induló, majd utána a közjátékban keveredik a Rákóczi-indulóval.²³ Az induló duplakódolása – a szigorú katonai szférára utal és ugyanakkor a táncos multságok vidámságára is emlékeztet²⁴ – különösen ambivalens érzéseket kelt a háborús trauma kontextusában.

Schönberg is írt egy indulót szolgálati ideje alatt, amelynek a címe, a *Die eiserne Brigade* (A vasdandár) a „hazafias” zenére utal, és amelyet Schönberg katonatársaisal együtt valószínűleg 1916-ban adott elő egy katonai társasági estén Lajtabruckban. Bár Watkins szerint Hans Heinz Stuckenschmidt ezt az indulót a már 1907-ben készült *Der deutsche Michel* (A derék német polgár, Michel) című dallal együtt Schönberg „hazafias” hozzájárulásaiként hozza fel,²⁵ de ebben a műfajban szokatlan, elidegenítő hatású harmónia világával és a kompozíció végén az állat-hangverseny komikus effektusával inkább katonai induló paródiának tűnik. Malcolm MacDonald tehát joggal tartja a valaha írt legkevésbé katonai jellegű indulónak, amelyet a derék katona Švejk is írhatott volna.²⁶

Schönberget 1915. május 20-án már negyvenévesen besorozták és december 15-én be is vonult Bécsben. 1916 októberében felmentik, 1917 szeptemberében újra bevonultatják, majd egy hónappal később végleg felmentik. A szolgálatban töltött idő alatt végig szenvedett a tekintélytisztelő léggör és a kreatív munka ellehetetlenítése miatt, többször is kért felmentést egészségügyi okok miatt.²⁷ A német kultúra és elsősorban a német zene felsőbbrendűségében viszont nem kételkedett. Még 1931-ben is nem csak, hogy német zeneszerzőnek vallja magát, hanem a *Nationale Musik* (Nemzeti zene) című esszéjében párhuzamot húzva Johann Sebastian Bach munkásságával a dodekafónia

²¹ WATKINS, *i. m.*, 233.

²² „A háborús induló, amelyet mindannyian énekelünk.”

²³ HANHEIDE, *Wahrnehmungen, i. m.*, 312–313.

²⁴ UNSELD, *i. m.*, 42. Itt ezt a kettősséget tárgyalja, a Radetzky-indulót paradigmátikus példaként felhasználva.

²⁵ WATKINS, *i. m.*, 487, 30. jegyzet.

²⁶ Malcolm MACDONALD, *Schoenberg*, Oxford, Oxford University Press, 2008, 266.

²⁷ Schönberg és Berg túlnyomórészt Bécsben szolgáltak, Berg 1916. második felétől írnoként a hadügyminisztériumban, Schönberget július nyolcadikán „fegyveres segédszolgálatra alkalmasnak” nyilvánították és a 4. gyalogezred 9. tartalékszázádához helyezték át. Vö. *Briefwechsel Arnold Schönberg, Alban Berg...*, *i. m.*, 620, 1044. jegyzet.

feltalálását új zenetörténelmi fordulópontnak állítja be, amely arra hivatott, hogy garantálja a német zene vezető szerepét a következő száz év alatt is.²⁸ Tanítványai, Anton Webern és Alban Berg végig aggódnak mesterükért a háború alatt, ezért hol kísérletet tesznek a felmentéséért, hol Schönberg katasztrofálisnak beállított pénzügyi helyzete miatt aggódnak. Berg már 1914. augusztus 27-én annak az aggodalmának ad hangot, hogy ha a háború következményeire gondol, nem tudja, hogyan fognak majd alakulni Schönberg pénzügyei.²⁹ Mind a két zeneszerző a háború kitörése után minél hamarabb szeretne bevonulni, még az élete végéig súlyosan asztmás Berg is azt gondolja 1914 augusztusában, hogy alkalmas lenne akár erődítési munkálatok folyamán végzendő fizikai munkára is.³⁰ Majd amikor 1914. november 27-én, miután katonai szolgálatra alkalmatlannak nyilvánították, levertségének és csalódottságának ad hangot és haszontalannak érzi magát: „So bin ich also auch hier ausgeschaltet und zum Zuschauen verurteilt.”³¹ Pótcselekvésbe is merülhetett, mert 1914. december 15-én arról ír Schönbergnek, hogy egy pirotechnikai találmányon dolgozik, amely segítségével felülkerekedhet az ellenségén majd a hazai hadsereg.³²

Az előtte, december 14-én keletkezett levélben viszont a háború és a pusztítás borzalmasságára reflektál, amikor egy újságcikkről számol be Schönbergnek, amelyben egy „sikeres” hadicselről volt szó: az osztrákok egy fára rögzítettek egy csengőt, hogy kicsalják az orosz katonákat az árokból. Berg az újságíróval ellentétben minden mértéken túli borzalmasságnak nevezi ezt a cselt, mert arra gondol, hogy az orosz katonák talán a csengőhang hallatán elfelejtkezhetnek a helyzetükről és visszaemlékezve a békés időkre kijöhettek az árokból:

²⁸ Arnold SCHÖNBERG, *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*, ed. Ivan VOJTĚCH, Frankfurt/M., S. Fischer, 1976, 250–254.

²⁹ *Briefwechsel Arnold Schönberg, Alban Berg, i. m.*, 497.

³⁰ *Uo.*, 495.

³¹ *Uo.*, 510. „Itt is félreállítottak és tétlenségre kárhoztattak.” – 1915. január 1-én azon töpreng Berg, hogy most be kellene vonulnia, ha alkalmasnak tartották volna. Akkor nyilvánvalóan minden más lenne, a kínzó passzivitást aktivitás váltaná fel: „Wie wäre alles anders! Wie würde sich diese seit Monaten quälende Passivität in Aktivität gewandelt haben! So aber geschieht alles, was ich tue, wie unter einem Schleier [...]” („Mennyire másképp lenne minden! Hogy átalakulna tettvégygá a hónapok óta kínzó tétlenség! Így viszont mintha lepel alatt történné meg minden, amit teszek [...]”) – *Uo.*, 522.

³² *Uo.*, 515. 1915. január 1-én Berg arra utal, hogy ez a találmánya valószínűleg nem lesz kivitelezhető. Most egy olyan szerkezeten dolgozik, amely segítségével a komponista vagy más karmester által ütött tempót egy papírcsikra lehet rögzíteni. (*Uo.*, 519.) Február 15-én, a háborúellenes Karl Kraus egyik előadásának hatása alatt már a háborúhoz fűzött reményei elvesztéséről számol be Schönbergnek: „Sie haben, lieber Herr Schönberg aus einem meiner letzten Briefe gesehn daß mich die Erfahrung, wie die Welt den Krieg trägt, sehr deprimiert und daß mein Glaube, nach diesem Krieg würde alles besser und reiner werden, schon ganz vergangen ist. Nun hat mich die vorgestrige Vorlesung Karl Kraus' in dieser Annahme noch bestärkt” („Kedves Schönberg úr, az egyik utolsó levelemből kiderülhetett az Ön számára, hogy mennyire nyomaszt engem annak a tapasztalata, hogy hogyan viseli a világ a háborút, és az is, hogy teljesen elmúlt már az a hitem, hogy a háború után minden jobb lesz és tisztább. Karl Kraus tegnapelőtti előadása még jobban megerősítette ezt a véleményemet.”) – *Uo.*, 527.

Und wenn es Neugierde war – aber vielleicht war es beim einen oder dem anderen ein Vergessen der Situation beim an vergangene Zeiten und an liebe Orte erinnernden Klang der Glocke – so ist das, was hier „gelungen“ genannt wird, über alle Maßen entsetzlich.³³

Végül 1915. augusztus 14-én Berget mégis behívják, de már novemberben összeomlik és áthelyezik a bécsi hadügyminisztériumba, ahol egy, a feleségének írt levél szerint már Wozzeckkel, Georg Büchner színdarabjának és saját később világsikert arató operájának antihőseivel azonosítja magát.³⁴

Csengőhang nem szól Alban Berg a *Három zenekari darab, Op.6 Induló*-nak nevezett harmadik részében, a nagy kalapács viszont lesújt, összesen ötször. Az induló kompozícióját még a szarajevói merénylet előtt kezdi el Berg és már az első világháború kiváltó eseménye után fejezi be 1914 augusztusában, majd a későbbi *Opus 6* első tételével, a *Präludium* partitúrájával együtt oda ajándékozta Schönbergnek a negyvenedik születésnapja alkalmából.³⁵ A nagy kalapács bevetése egy másik zeneszerző (Berg által nagyon nagyra tartott) művére utal, amely Federico Celestini szerint egyetlen katonai indulóból áll: Gustav Mahler hatodik szimfóniája.³⁶ A szimfónia utolsó tételében a zeneszerző első elképzelése szerint ötször süjtött volna le a nagy kalapács, majd ez három és végül – már a nyomtatott partitúra publikálása után – két csapásra redukálódott. A szimfónia már egy „heves” indulóval kezdődik (1. ábra), amely több groteszk átalakulás után visszatér az utolsó tétel végén, mielőtt a szimfónia egy *morendo* részben már megszűnni látszik. Ezt az álbefejezést viszont egy rémisztő hatású fortissimo zenekari tutti követi, és csak utána ér véget a szimfónia pianóban, még egyszer a katonai ritmust idézve (2. ábra).

³³ Uo., 512–513. „És ha *tényleg* kíváncsiságról is volt szó – de nem egy ember a múlt időkre és kedves helyekre emlékeztető harangszó hallatán megfélemezhetett a helyzetről – így az, amit »sikerresnek« mondanak, mértéktelenül borzalmas.”

³⁴ *Alban Berg: Letters to his wife*, transl. and ed. Bernard GRUN, London, Faber & Faber, 1971, 229.

³⁵ Berg erre vonatkozó leveleit lásd *Briefwechsel Arnold Schönberg, Alban Berg, i. m.*, 482, 492, 493, 498–499. Schönberg bár megköszönte az ajándékot, de nagyon sokáig nem foglalkozott érdemben tanítványa partitúrájával. Mesterének hosszú ideig tartó hallgatása rosszul is esett Bergnek. Schönberg viszont valószínűleg nem azért hallgatott, mert nem tetszett neki a kompozíció – máskor sem kímélte Berget éles kritikájával –, hanem inkább azért, mert irigykedve látta, hogy tanítványának hamarabb sikerült megoldania azt, amivel ő hiába küszködött már régóta: a nagy ívű atonális kompozíció belső koherenciájának a problémáját.

³⁶ Federico CELESTINI, *Die Unordnung der Dinge: das musikalische Grotteske in der Wiener Moderne (1885–1914)*, Stuttgart, Steiner, 2006, 100.

Mahlernek a hatodik szimfóniájában hallható indulóinak már alig van közülük a ragyogó porosz és osztrák díszmenetekhez. A katonai indulók a 19. század második felében egészen az első világháborúig éltek a fénykorukat.³⁷ Ugyanebben az időszakban váltotta ki a háború gondolata az emberekben a legnagyobb lelkesedést is. A katonai zene általában és az induló különösképpen a „nép” és a hadsereg közötti összekötő kapocsként működött: egyrészt a katonai lépéstartást szervezte meg, másrészt ugyanakkor a civileket is pozitív érzésekre hangolta.³⁸ Mahler viszont dúrból mollba teszi át az indulót, és ezzel az induló könnyű szárnyú karakterét változtatja penetránssá és lesújtóvá.³⁹

Jóval az első háború után, az 1930-as években Mahler hatodik szimfóniájának egy olyan értelmezése keletkezett, amely szerint a 20. század nagy katasztrófáját profetikusan előre látta a zeneszerző. A második világháború és a holokauszt után Hans Ferdinand Redlich az általa kiadott partitúra előszavában és Theodor W. Adorno a Mahlerről írt monográfiájában kiterjesztette Mahler próféciaját az újabb borzalmakra is.⁴⁰ Később a híres karmester, Leonard Bernstein popularizálta ezt az olvasatot, amikor Mahler összes szimfóniáját tartalmazó hanglemez-szetthez írt esszét, majd aztán számos interjúban is hangoztatta ezt a nézetét. Mahler kortársai számára mindez természetesen nem volt hallható. Egyrészt mert számukra minden katonai jelleg még pozitív konnotációval bírt, másrészt pedig az első világháború tapasztalata megváltoztatta a szimfónia érzékelését: a „düster” (*komor*), „Grauen” (*borzalom*) és hasonló kifejezések majd csak az első világháború után bukkannak fel a kritikákban.

³⁷ 1817-ben jelent meg az első nagy porosz induló gyűjtemény *Sammlung von Märschen für türkische Musik zu bestimmten Gebrauch in der Königlich Preussischen Armee* címen. Számtalanszor újranyomták és bővítették a gyűjteményt, amíg végül 1914-ben 537 indulót tartalmazott. Vö. Raymond MONELLE, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 2006, 123.

³⁸ PEITZMEIER, i. m., 13.

³⁹ Stefan HANHEIDE, *Vorahnungen des Untergangs: Zu Mahlers Sechster Symphonie und Schoenbergs „Ode to Napoleon”*, Osnabrücker Jahrbuch Frieden und Wissenschaft, 2002, 143–156, főképp: 146.

⁴⁰ Adorno kifejezetten a holokausztra is kiterjeszti Mahler próféciaját: „Ha Mahler zenéje azonosul is a tömeggel, ugyanakkor retteg is tőle. A hatodik szimfónia első tételében például a zene kollektív vonásának végleteihez tartoznak azok a pillanatok, amikor a sokak vak és erőszakos indulója közbelép: ezek a szét-taposás pillanatai. Hogy a zsidó Mahler évtizedekkel előre sejtette a fasizmust, mint Kafka a zsinagógáról szóló darabjában [...]” (Theodor W. ADORNO, *Mahler: eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1960, 51.) Redlich pedig Mahler szimfóniájának filozófiai rejtélyéről beszél, amelyet a 20. század háborús eseményei oldottak fel: „Ebből a szemszögből nézve a hatodik szimfónia megjósolja ennek a két világháború által szétszántott évszázadnak a borzalmait és azoknak (a szó legtágabb értelmében vett) kisebbségeknek a nyomorát, amelyeknek az Osztrák-Magyar Monarchiában nevelkedett zsidó Mahler a legmegértőbb tolmácsa lett. Ezen filozófiai tapasztalat értelmében »kozmiкусnak« nevezhetjük a hatodik fináléjának katasztrófáját és »hősében« megláthatjuk a világ összes szenvedőinek a közösségét. Ennek a szimfóniának a filozófiai rejtélyét maga a harcias tettek vihara oldotta meg abban az évszázadban, amelyek első éveiben keletkezett.” (Gustav MAHLER, *Symphony No. 6, a minor - la mineur - a-moll (first version / Originalfassung)*, ed. Hans Ferdinand REDLICH, London, Eulenburg, 1968, IV–V.)

Berg a három zenekari darabjában átveszi és továbbfejleszti Mahler szimfonikus nyelvének három alapvető karakterét: a hangzásvilág geneziséét a halk zörejből⁴¹ az első, *Präludium* című darabban, a groteszkbe túlpörgetett táncot⁴² a második, *Reigen* (Körtánc) című darabban, és végül a tragikussá vált indulót a harmadik darabban.⁴³

A *Marsch* (Induló) 126. ütemében három, csak egy-egy egynyolcados szünettel elkülönített kalapáccsapás található. Ez a három csapás dinamikailag differenciáltan zajlik le, a háromszoros fortétól a fortén át eljutunk egészen a pianóig (3. ábra). Mahler szimfóniájában is dinamikailag különböznek a csapások egymástól: a negyedik tétel 336. ütemében található kalapáccsapást *fff* jelzés kíséri, a 479. ütemben már csak *ff* áll, és a harmadik csapást Mahler úgy mond dinamikailag maximálisan redukálta, azaz kihúzta a partitúrából. Ha pedig vetünk egy pillantást a negyedik kalapáccsapásra Bergnél, akkor nem csak az üstdobokon játszott katasztrófaritmus („Kathastrophenhrythmus”: 4. ábra) hasonlósága derül ki a hatodik szimfónia végén található üstdobmotívummal (5. ábra), hanem a Mahler-üstdobmotívum második ütemében megtaláljuk a *Marsch* 126. ütemében lesújtó három kalapáccsapás modelljét: a három elkülönítő egynyolcados szünetet és a dinamikai diminuációt is.

3. ábra:
Alban BERG: Három zenekari
darab, op. 6, 3. „Induló”,
126–127. ütem (kivonat:
üstdob, nagydob, cintányér
a tányérokkal, kisdob,
nagykalapács, xilofon)

⁴¹ Mahlernél például paradigmatikusan hallható a Berg által imádott kilencedik szimfónia elején.

⁴² Ennek ismét paradigmátikus példája Mahler kilencedik szimfóniája, főleg a második, *Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb* (Egy lassú ländler tempójában. Kissé nehézkes és nagyon durva) című tétele, de lehetne ide sorolni az összes mahleri táncvételt is.

⁴³ CELESTINI, *i. m.*, 231.

mit beiden Schlägeln **H**

Pauken *fff* *pp (deutlich)*

Gr. Hammer **H** *f*

4. ábra: Alban BERG: *Három zenekari darab*, op. 6, 3. „Induló“, 142–143. ütem (kivonat: üstdob, nagykalapács)

Pesante **1.**

Pauken *ff* *mf* *p*

5. ábra: Gustav MAHLER: *VI. Szimfónia (a-moll)*, 4. tétel, utolsó ütemek (kivonat: üstdob)

Amíg Mahler szimfóniájának végén az első üstdobverés egybeesik a rémisztő zenekari tutttal, Bergnél egy hirtelen bekövetkező generálpauza elejére esik, és a zenekari tutti ezáltal a szintén főszólamként jelölt kalapácscsapásban komprimálódik. Ha tehát Berg a 142. és a 143. ütemben Mahler hatodik szimfóniájának végét idézi, a *Marschnak* a végén még egyszer találkozunk a zenekari tutttal és következésképpen a kalapácscsapás *fff* változatával is. Azért következetes ez, mert Berg a 142–143. ütemekben már összekapcsolta a kalapácscsapást a katasztrófaritmussal, így a katasztrófa végén sem hiányozhat.⁴⁴

Ha Mahler már az induló dúrból mollba való áttételével elkezdte a karakter dekonstrukcióját, Berg még egy lépéssel továbbmegy, amikor úgy dönt, hogy a Mahlernál kibővített, de lényegében még érvényes funkcionális tonalitást elhagyja, és atonális indulót ír. Berg indulója ezáltal már az atonális harmónia miatt sem sugall olyasmit, hogy a menetelő el fogja valaha érni célját. Már a zenei anyag választása implikálja a tragikus széthullást és a katasztrófát. Ha Mahler hatodik szimfóniája egyetlen, az összes tételen áthaladó katonai indulóból áll, ahogyan Celestini mondja, akkor az induló ígérete még virulens: Mahler azonban újra és újra aláaknázza, és végül katasztrófába torkolltatja. Ebben a kontextusban a kalapácsütésekkel mint zörejelemekkel a valóságosság betör az induló ígéretének fikciójába. Bergnél viszont már nem létezik ígéret. A kalapácsütések mint idézetek már nem beütések, hanem a szétrombolt karakter természetes

⁴⁴ Mahler és Berg kalapácscsapásainak összefüggéseiről, értelmezéseiről és félreértelmezéseiről részletesebben lásd Karl KATSCHTHALER, *Mahlers „großer Hammer“ als Instrument und Symbol bei Alban Berg und Wolfgang Rihm = Gustav Mahler: Arnold Schönberg und die Wiener Moderne*, ed. Karl KATSCHTHALER, Frankfurt/M. [et al.], Peter Lang, 2013, 91–104, főképp: 91–99.

elemei. A katasztrofális jövő profetikus víziójából valóság lett, vagy ahogyan Federico Celestini pregnánsan összegzi: „Mahler zenéje Berg opus hatodikjában úgy hangzik, mint *Revlege a fronton*.”⁴⁵

KARL KALTSCHTHALER
Patriotism and Prophecy

The Second Viennese School in the Great War

During the Great War both sides agreed on the special power of music to create a mythologized national community of destiny and to strengthen the fighting spirit of the masses. From the German perspective this war was one between western civilization characterized by capitalism and industrialization on the one hand and German high culture representing traditional values and the homo hierarchicus on the other. In the first part of this paper I outline this ideological and social background of musical life. In the second part I explore the attitudes of Arnold Schoenberg and Alban Berg toward the Great War and their participation in the clash of civilizations. Finally I suggest a prophetic reading of some compositions of the Second Viennese School, particularly of Gustav Mahler's Symphony No. 6 and Alban Berg's Three Pieces for Orchestra, Op. 6. Because of their deconstructive and subversive nature these pieces can be read as prophetic not only of the Great War, but also of the further historical catastrophes of the twentieth century.

⁴⁵ CELESTINI, *i. m.*, 232.

