

# filológiai

közlöny  
2015/3.  
LXI. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN  
BÓKAY ANTAL  
CSÚRI KÁROLY  
KOVÁCSÁRPÁD (ELNÖK)  
PÁL JÓZSEF  
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY  
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás  
Bókay Antal  
Hárs Endre  
Horváth Kornélia (főszerkesztő)  
Jákfalvi Magdolna  
Józan Ildikó  
Menczel Gabriella  
Orosz Magdolna  
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI  
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

## MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)

közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással  
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

BALASSI KIADÓ

[www.balassikiado.hu](http://www.balassikiado.hu)

e-mail: [filologiaikozlony@gmail.com](mailto:filologiaikozlony@gmail.com)



Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT

1137 Budapest, Katona József utca 9–11.

Tel.: 212-0214

ÍRÓK BOLTJA

1061 Budapest, Andrásy út 45.

Tel.: 322-1645, 342-4336

Fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET

1061 Budapest, Anker köz 1–3.

Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban.

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta



**nka**

Nemzeti Kulturális Alap

# TARTALOM

*Emlékévek előtt*  
*– az első világháború az irodalom- és kultúratudományokban*

WALTER REICHEL Médiumok igazgatása 1914–1918 A császári és királyi Sajtóhadiszállás	325
OROSZ MAGDOLNA „Zuhanás a legboldogabb bensőségesből a felfoghatatlan fenyegető kintlétbe” Rilke levelei az első világháború idejéből	340
VÖRÖS BOLDIZSÁR Egy haditudósító emlékei Molnár Ferenc írásai első világháborús élményeiről	356
TELLER KATALIN A haditudósító Vészi Margit Etikus újságírás vagy propaganda	369
SIEGFRIED MATTL A divatfronton A Wiener Werkstätte mint propagandavállalkozás	382
KEREKES AMÁLIA „... a Sajtóhadiszállást hűvös sírjába bocsátották” Komáromi János és Karl Hans Strobl, az utóharcos haditudósítók	391
PETER PLENER „Küllönkiedés –!” A cs. és kir. Sajtóhadiszállásról mint a médiumok kapcsolódásáról és annak technoromantikus kalandjáról 1914 és 1918 között	400

*Az irodalmi képregény*

SATA LEHEL

Átrendezőző törésvonalak

Szegmentációs eljárások Brigitta Falkner *mausetot?*  
című képsorában I.

414

*Műbely*

GÁRDOS BÁLINT

Típusok és narratívák: esztétika és történelem  
a 17. század végének brit irodalomkritikájában

424

*Recenzió*

Ausztria–Magyarország mint nemzetek feletti utópia?

WILLIAM M. JOHNSTON, *Zur Kulturgeschichte Österreichs  
und Ungarns 1890–1938*, Wien–Köln–Graz,  
Böhlau, 2015, 328 oldal (Marie-Noëlle Yazdanpanah)

442

Számunk szerzői

446

*E lapszámunk tematikus írásait Orosz Magdolna szerkesztette*

*Az irodalmi képregény rovat szerkesztője Sata Lehel*

## Médiumok igazgatása 1914–1918 A császári és királyi Sajtóhadiszállás<sup>1</sup>

„Gyanútlan nemzedék háborúja volt ez, s épp az jelentette a legnagyobb veszélyt, hogy a népek még hittek, s mindegyik szentül meg volt győződve ügyének egyedüli igazáról.”<sup>2</sup> (ZWEIG 2008, 302.)

Az első világháború idején a Sajtóhadiszállás volt Ausztria–Magyarország központi katonai propagandaszerve. Kezdetben, a háború kitörése után újságírók és írók alkalmazásával csak a sajtótudósításokat koordinálta. Feladatainak köre és spektruma aztán az idő haladtával egyre bővült. A századelő és a háború kezdete óta a legfőbb médiumnak számító újságírásra építve a háború végére már felhasználta a rendelkezésre álló összes mediális kifejezési formát, s ekképp átfogó információs és propagandaintézménnyé fejlődött: a festészet, a fényképezés, a film, a zene, a színház, a szobrászat és az iparművészet diszciplínáját is a szolgálatába állította. Mindezek mellett a haditudósítások területén, illetve valamennyi katonai ügyben cenzúrát gyakorolt.

Fennállásának idejét tekintve a Sajtóhadiszállás kiépülése négy szakaszra bontható, melyeknek tartalma és jellege elválaszthatatlan két parancsnokának személyétől. Az első fázisban (1914) megalapították a szervezetet, amelyet kezdetben közömbösség jellemezett. A Sajtóhadiszállás az átszervezés és passzivitás időszakát (1915–1917) követően, a harmadik fázisban épült ki és vált aktívvá (1917–1918). Az 1918-as év végül a negyedik fázist, az agónia és a feloszlás szakaszát képviseli.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> A Sajtóhadiszállással és csatolt intézményeivel foglalkozó válogatás eredetileg a *Kulturmanöver. Das k. u. k. Kriegspressequartier und die Mobilisierung von Wort und Bild* (szerk. Sema COLPAN, KEREKES Amália, Siegfried MATTL, OROSZ Magdolna, TELLER Katalin, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2015) című kötetben jelent meg. A színház-, film- és fotótörténeti, valamint a háborús propaganda utóéletét tárgyaló írásokat egybegyűjtő kötet keretét a Sajtóhadiszállás szervezeti feltételeit kétféleképpen megragadó tanulmány, Walter Reichel és Peter Plener itt közölt szövege adta. A szépirodalmi vonatkozású cikkeket (Kerekes Amália, Orosz Magdolna, Teller Katalin, Vörös Boldizsár) kiegészítettük a kötet megjelenése előtt elhunyt Siegfried Mattl divattörténeti írásával, a válogatást az ő emlékének ajánljuk.

<sup>2</sup> A fordítást módosítottam – T. K.

<sup>3</sup> A parancsnok mellett hosszú éveken át szolgáló Karl Lustig-Prean von Preanfeld segédtiszt véleménye szerint a közömbösség 1914 végéig tartó fázisa után az 1916 végéig húzódó passzív fázis következett, amelyet a háború végéig az aktív szakasz követett, miután Maximilian von Hoen ezredes (1915-től vezérőrnagy) megvált hivatalá-

*Első fázis: alapítás és közömbösség (1914)*

„[A]kkoriban a szónak még volt hatalma. Még nem nyűtte agyon a szervezett hazugság, a »propaganda«, az emberek még adtak az írott szóra, várták. [...] A világ lelkiismerete még nem volt olyan holtra fáradt és kilúgozott, mint ma [...].” (ZWEIG 2008, 308–309.)

A Sajtóhadiszállást 1914. július 25-én, a részleges mozgósítás napján hozta létre Bécsben Maximilian von Hoen<sup>4</sup> ezredes, mégpedig a mozgósításról szóló 1909-es utasításra hivatkozva, amely rögzítette a szervezet felépítését és hatásköreit (PAUPIÉ 1966, 148). A Sajtóhadiszállás, amely kezdetben három sajtócsoportot – egy osztrákot, egy magyart és egy külföldit –, valamint a térparancsnokságot foglalta magába, közvetlenül a Hadsereg-főparancsnokság (Armeeoberkommando, AOK) irányítása alatt állt.<sup>5</sup> Célja az volt, hogy a pozitív sajtópolitika szerveként folyamatosan biztosítsa a híráramlást a sajtó számára, valamint hogy – kevésbé nyíltan – negatív sajtópolitikai feladatokat is ellásson. A közvélemény befolyásolását ki kellett terjeszteni a határokon túlra is, ellensúlyozandó az antanthatalmak propagandáját. A szervezet kezdetben kizárólag az újságok által felterjesztett „bel- és külföldi sajtóképviselők felvételére” összpontosított, akik csak kivételes esetben válhattak hadkötelessé (*Mobilisierungsinstruktion* 1909, 53, 55–56). Bár az 1909-es utasítás még nem tért ki például a fényképészet és a festészet feladataira, a szervezet első munkatársai között e területekről is találunk néhány szakembert.

A Sajtóhadiszállás különböző szerveinél eltérő ideig tevékenykedő – mindkét nemet képviselő – írók, újságírók, művészek, fényképészek, filmesek stb. névsora, kiegészítve a Hadilevéltár Irodalmi Csoportjában foglalkoztatottakéval, már-már a Monarchia kulturális és szellemi életének *Ki kicsodájá*ként olvasható, és jól mutatja az intézményben rejlő kreatív és intellektuális erő nagyságát. A szervezeti tagság tartama és jellege persze roppant változó lehetett: míg például Alexander Roda Roda, Karl Friedrich Nowak, Hugo Schulz, Paul Busson és Biró Lajos hadi-

---

tól, és Wilhelm Eisner-Bubna vezérkari ezredes vette át a Sajtóhadiszállás vezetését, illetve új arculatot kölcsönzött a hivatalnak. Karl Hans Strobl újságíró-író, aki szintén több éven át volt a Sajtóhadiszállás tagja, a „heroikus”, „mondén” és „idilli” jelzőt használta az első három fázis jellemzésére (PAUPIÉ 1966, 153; STROBL 2001, 47).

<sup>4</sup> Maximilian von Hoen (1867–1940), 1887-től hadnagy, a katonai iskola elvégzése után; 1893-tól vezérkari tiszt. 1903–1911 és 1912–1914 között a Hadilevéltár hadtörténeti részlegén dolgozik, 1911–1912 között a Hadügyminisztérium sajtóirodájának vezetője. 1914–1917 között a Sajtóhadiszállás parancsnoka, 1916–1925 között a Hadilevéltár igazgatója. 1915-ben vezérőrnaggyá léptetik elő, 1918-ban altábornagynak nevezik ki (ÖBL 1959, 360–361).

<sup>5</sup> Vö. <http://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?ID=3793> (Letöltés ideje: 2014. december 29.).

tudósítóként, illetve Oswald Roux vagy Vadász Miklós hadifestőként a háború szinte teljes ideje alatt kapcsolatban állt a Sajtóhadiszállással, addig Felix Salten és Ludwig Thoma 1917 novemberében mindössze kilenc napra nyert felvételt a szervezetbe,<sup>6</sup> ahogy a népfelkelő Leo Perutz hadnagy is csak néhány napra utazhatott Ukrajnába 1918 áprilisában és szeptemberében.<sup>7</sup>

Kezdetben az újságírók munkakörülményei roppant kedvezőtlenek voltak. Úgy tűnt, mintha az „osztrák–magyar hadvezetés Hoent és »újságíróit« legszívesebben egy bécsi laktanyába zárta volna a háború teljes idejére” (ELMER 1992, 509). Az újságírók első alkalommal csak három héttel a Duklába való megérkezésük után jutottak el a frontra.<sup>8</sup> Az AOK így akarta biztosítani, hogy semmi olyasmiről se szólhassanak a tudósítások, ami előtte lett „megszűrve, és [...] cenzúrázva” (BROUCEK 2001, 193). Az újságírók kötelesek voltak alávetni magukat az AOK szigorú előírásainak, és mellőzniük kellett olyan információkat, amelyekből következtetni lehetett volna a csapatok mozgására, állomáshelyére és veszteségeire vagy tervezett manővereire (vö. MAYER 1963, 109; MACHO 2008, 17). A galíciai kisváros, Dukla egyre nyomasztóbbnak ható szűkössége mind több feszültséget okozott az újságírók körében – egyikük például a harctéri bevetésre való jelentkezést választotta. „Századához megérkezve egy alkalommal kinézett a kémlelőlyukon, fejlődést kapott, és meghalt. Néhány percnyi frontszolgálat után” (LUSTIG-PREAN 1937, 2).

A nehéz és rossz munkakörülményeket tükrözi az a memorandum, amelyet – valószínűleg Josef Redlich kezdeményezésére – Biró Lajos (*Pester Lloyd*), Arnaldo Fraccaroli (*Corriere della sera*), Moritz Müller (*Vossische Zeitung*) és Alexander Roda Roda (*Neue Freie Presse*) fogalmazott meg 1914. augusztus 30-án. Az osztrák–magyar haditudósítók annak a kívánságuknak adtak hangot, hogy szemtanúként vehessenek részt a harci eseményekben, mégpedig annak érdekében, hogy tudósításaiknak hitelességet kölcsönözve „hatékonyabban befolyásolhassák a közvéleményt”. Szerintük az AOK által biztosított munkafeltételek roppant mértékben korlátozták az újságírók tevékenységét. „Épp az utóbbi napokban támadtak komoly kétségeink a tekintetben, vajon a jelen viszonyok nem nehezítik-e, sőt nem lehetetlenítik-e el rendkívüli módon feladataink elvégzését” (FELLNER–CORRADINI 2011, 645). A tudósítók roppant nyomasztónak érezték helyzetüket.

<sup>6</sup> Lásd az Osztrák Állami Levéltár iratait, Österreichisches Staatsarchiv, Abteilung Kriegsarchiv, Feldakten (a továbbiakban: OeStA/KA/FA/AOK/KPQ), Evidenz-Protokoll 443, 64.

<sup>7</sup> Vö. OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Präsenzstand der Mitglieder des Kriegspressequartiers. 1914–1918, Nr. 442, Perutz Leo.

<sup>8</sup> Vö. OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 10, Platzkommando, Tagebuch 1914–1916, 2–3. Az 1914. szeptember 1-jén leveleznyelt első „örjárathoz” lásd az említett naplóhoz mellékelte lapot.

Állomásunkon [Duklában], ahol immár hetek óta a háborús történésektől távol vagyunk, tudósításainkhoz kizárólag olyan hivatalos kommunikációkra támaszkodhatunk, melyeknek csak kommentálása és átfogalmazása engedélyezett [...]. Az effajta mechanikus munka miatt tehetségünk parlagon hever. És még eme szerény tevékenységünk eredményei is kudarccra ítéltetnek azáltal, hogy tudósításainkat [...] Bécsben és Budapesten újfent cenzúrázzák és átszerkesztik.

Ezért a következő követelést fogalmazták meg:

Elengedhetetlen, hogy mi, írók és festők, szemtanúi legyünk a háborús eseményeknek; a közvélemény csak az erre alapozott leírásoknak és képeknek szavaz bizalmat. [...] Minél tovább tart a háború, annál nagyobb szükség lesz arra, hogy a sajtó és a művészet hatalmi eszközeivel óvjuk a népet a háborúból való kiábrándulástól, és ébren tartsuk a nép lelkesedését és áldozatkésztségét. Felmérhetően jelentőségű történelmi esemény zajlik, amely az európai köztudatba kizárólag semmitmondó kommunikáció formájában kerül be.

Ezt követően a memorandum megfogalmazói a háború első hónapjaira jellemző hazafias hangvételben apellálnak a hadvezetéshez: „Az, aminek Ausztria–Magyarország és Németország valamennyi lakosa számára a legbüszkébb emléké kellene válnia, a háború, amelynek népeink közösségét örökre egygyé kell kovácsolnia, száraz mondatok jellegtelen, absztrakt halmazaként jelenik meg a történelemben.”<sup>9</sup>

Miután a hadvezetés monopolizálta az információáramlást, az újságírók, illetve a haditudósítók munkamódszere – a száraz tényeknek és a nyomtatott médiumok hatalmas információéhségének feszültségében – leginkább a „költészet és igazság” maximáját követte. Még 1915 szeptembere és 1916 októbere között is, amikor a Sajtóhadiszállás a morvaországi Ostravában állomásozott, az AOK szűkszavú közleményeit minden délben „a Hotel Continental éttermében” tették nyilvánossá. „Ám mivel ezek minden korábbinál szegényesebbnek bizonyultak, fel kellett őket polírozni” (STROBL 1928, 247; vö. BERMANN 1998, 184–185). A helyi galíciai lapok, útikönyvek és a virágzó hírtőzsde által szállított „élménybeszámolók” segítségével olvasóbarát tudósításokká változtatták ezeket a száraz jelentéseket, s eképp a haditudósítók azt a benyomást kelthették cikkeikkel, mintha szemtanúként közvetlenül részesei lettek volna a leírt eseményeknek (BERMANN 1998, 184; MACHO 2008, 22; MAYER 1963, 17–18). Lassan fellebbent a fátyol a Sajtóhadiszállás titkáról. „Ültünk és költöttünk, amit másnap az újságolvasók vakon elhittek. Variációkat komponáltunk [...], meghangszereltük azt, amit dallamként

<sup>9</sup> OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 1, Mappe 5: Memorandum v. 30.8.1914.



készen kaptunk; karmesteri munka! Halkan, egész halkan törte meg a »csalás« szó az éjszakai rémületet. [...] Hangulatokat hamisítottunk, igazságot találtunk ki, fantasztikus bölcsességet tettünk» (STROBL 1928, 55).

E rájuk kényszerített munkamódszerből kifolyólag a haditudósítók számára egyfelől elkerülhetetlen volt, hogy találékonyságukhoz folyamodjanak, másfelől viszont kerülniük kellett a halál, a szenvedés, a szörnyűségek és a nélkülözés témáját. Bermann alias Höllriegel így vélekedett erről: „Csak a hallgatással hazudtam, de az iszonyatot hallgattam el folyamatosan” (BERMANN 1998, 206; vö. még: MACHO 2008, 23).

A munkafeltételekben beállt egyetlen lényegi változásnak köszönhetően később a haditudósítók frontutazások keretében közvetlenül is szemügyre vehették az események helyszíneit, ám mindezt csak megszorításokkal tehették: a császári és királyi hadsereg számára győzelmet hozó csatát követően és a kizárólag arra hivatott, három-négy haditudósítót irányító tisztek<sup>10</sup> vezetésével utazhattak a frontra (vö. ELMER 1992, 526). Az 1915. májusi gorlicei áttörés után a Sajtóhadiszállásnak alkalmat adtak frontlátogatásokra: „kirándulást szerveztek a csatatérre. Nem volt alkalmunk arra, hogy ott lehessünk a harcban, de utólag megénekelhettük a győzelmet” (STROBL 1928, 110). Az első háborús év elteltével a katonaság és a sajtó a kommunikáció új formáira talált.

#### *Második fázis: átszervezés és passzivitás (1915–1917)*

Hoennek sikerült elérnie, hogy Frigyes főherceg, aki bár névleg a hadsereg főparancsnoka volt, ám messzemenőig Conrad von Hötzendorf befolyása alatt állt, kedvezően és jóindulatúan viszonyuljon a sajtóhoz, ám továbbra is fennmaradt a haditudósítókkal szemben tanúsított távolságtartás és elutasítás. A változatlan intenzitással folyó háború miatt azonban kibővült a Sajtóhadiszállás feladatköre, és szervezeti újítások is bevezetésre kerültek. A front közelében alkalmazott újságírócsoportok kiegészültek a háborús és propagandafilm-gyártókkal, valamint a fényképezőket és festőket egyaránt foglalkoztató művészeti csoporttal. Ezek kezdetben – szervezeti, adminisztratív és logisztikai okoknál fogva – a bécsi székhelyű Hadilevéltár kötelékében dolgoztak, amelynek forrásait kihasználhatta a Sajtóhadiszállás parancsnoka: az 1915 márciusában vezérőrnaggyá előléptetett Maximilian von Hoen, akit már 1903 és 1911 között is alkalmazott a levéltár, 1915 elejétől a levéltár szolgálatában állt, majd 1916-ban át is vette a vezetését. A Sajtóhadiszállás és a Hadilevéltár egyidejű irányításából fakadó kettős teher, a számos háborús vereség, intrikák, gyűlölködések és ellenségeskedések bizonyára megkönnyítették Hoen számára, hogy beleegyezzen Wilhelm Eisner-Bubna vezérkari ezredes 1916.

<sup>10</sup> Vö. OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 5, Ex. 1915/952.

október 19-én esedékes helyettesi kinevezésébe. A Sajtóhadiszállás parancsnoki tisztjéből való felmentésre és Eisner-Bubna megbízására végül 1917. március 15-én került sor, amelyről „legfelsőbb döntés alapján” táviratban adtak hírt (ELMER 1992, 602).<sup>11</sup> „A tábornok [Hoen], aki már rég belefáradt hivatalába, és bizonyára némiképp bizalmatlanul viszonyult utódjának világgraszoló imperialista elképzeléseihöz, [a Sajtóhadiszállás] megkezdett átalakítása előtt végleg visszavonult a Hadilevéltárba” (STROBL 1928, 305).<sup>12</sup>

Eisner-Bubna helyettesi kinevezésével közel egy időben helyezték át a Sajtóhadiszállás parancsnokságát és a haditudósítókért felelős térparancsnokságát Ostravából Bécsbe, illetve Rodaunba.<sup>13</sup> Eisner-Bubna tehát székhelyváltásra is felhasználta a vezetőfunkció személyi újraszabályozását; mindez idő- és térbeli kiindulópontként szolgált arra, hogy a Sajtóhadiszállás intézményét átfogó és hathatós átalakításnak vessen alá.

*Kitérő: lógósok és dilettánsok – a háború finom formája a Sajtóhadiszálláson*<sup>14</sup>

„De hát a legkellemesebb hely mégis a Sajtószállás.”

(Karl Kraus, *nem a Sajtóhadiszállás tagja*  
– KRAUS 1915, 33.)

„Az egész mesterség, a mit itt csinállok, borzalmasnak látszik előttem [...]. Sok mindent kell még megszoknom, ha ezt a mesterséget tovább akarom csinálni.”

(*A csatateret szemrevételező Molnár Ferenc,*  
*a Sajtóhadiszállás tagja*  
– MOLNÁR 1916, 81–82.)

A háború során neves írók és rangos művészek nyertek felvételt a Sajtóhadiszállás szervezetébe, ekképp kiszolgálva a császári és királyi propagandagépezetét, amelyet részben tudatos igyekezettel működtettek, és amelynek fontos alkatrészeivé váltak. Véleményalkotói szerepüknel fogva aktív résztvevői lettek a háborús közvélemény befolyásolásának. Ugyanakkor a részvétel jellege esetenként eltérő volt, és egyfelől a sovinizta és hazafias célok tudatos képviselőiként, másfelől annak

<sup>11</sup> Vö. OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 22, idézi ELMER 1992, 931, 7. lj.

<sup>12</sup> Eisner-Bubna imperializmusának bemutatása a következő dokumentumban is megtalálható: OeStA/KA/Manuskripte zur Geschichte des Kriegsarchivs, 2, 1, Maximilian von Hoen: Chronik des K. u. K. Kriegsarchivs während des Weltkrieges 25.7. 1914–30.10.1918, 170–173, 170.

<sup>13</sup> Vö. OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 6, Ex. 1916/605/6.

<sup>14</sup> Vö. STROBL 2001, 58.

fényében értékelendő, hogy a haditudósítók a megsebesüléstől, sőt a haláltól menekülhettek meg a szervezetbe való belépésüknek köszönhetően. Hadkötelesek csak kivételes esetben szolgálhattak a Sajtóhadiszálláson. Valójában persze nemegyszer előfordult, hogy protekcióval „kissé rásegítettek” (ELMER 1992, 510) az alkalmatlanság elérésére.

A Sajtóhadiszálláson végzett tevékenység lelkiismereti kérdések és „lelkiismereti döntés” (HALL 1983, 6) elé állította a haditudósítókat: jóllehet elkerülték a frontot, de a háborús propaganda szolgálatában álltak. Később nem kevesen épp ezért igyekeztek feledtetni a háborút dicsőítő írásaikat, és szégyenkezve tekintettek vissza a Sajtóhadiszálláson kifejtett tevékenységükre. A háborút követően csak roppant korlátozott mértékben került sor önreflexióra. A néhány írásos formában megjelentetett visszaemlékezéssel szemben (Karl Hans Strobl, Richard A. Bermann alias Arnold Höllriegel, Karl Lustig-Prean von Preanfeld) élménybeszámolók, illetve tárcagyűjtemények (Alexander Roda Roda, Molnár Ferenc), vagy a Sajtóhadiszálláson töltött időszakokkal kapcsolatos kritikus önvallomások állnak (amelyek Leo Perutz megítélése szerint „politikailag és morálisan megkérdőjelezhetők”) (GRUBER 2012, 42), miközben másutt a nyilvánvalóan hazafias felbuzdulásból született szövegeket törölték az életműkiadásból (Franz Karl Ginzkey).

### *Harmadik fázis: kiépülés és aktivitás (1917–1918)*

Wilhelm Eisner-Bubna végleges parancsnoki kinevezése a Sajtóhadiszállás élére<sup>15</sup> párhuzamosan történt az elit lecserélésével, amelyet Károly császár tudatosan hajtott végre nem utolsósorban annak érdekében, hogy a szerepek leosztásával jelezze az újrakezdést. Eisner-Bubna kinevezésével az AOK annak a kívánságának is érvényt szerzett, hogy a Sajtóhadiszállás „szervezete és vezetése feszesebb legyen” (DZAMBO 2003, 14). „E feladatokkal összefüggő eszközök beszerzéséhez már régen kevésnek bizonyult a korábbi munkatársi gárda, amely fokozatosan egy egész kis hadsereggé duzzadt, sok száz fős, meglehetősen bonyolult szervezetté. [...] A parancsnok büszke volt arra, hogy jól csengő neveket sikerült maga köré gyűjtenie.” (STROBL 2001, 55.) Az átszervezést és bővítést követően a Sajtóhadiszállás a következő szolgálati részlegekből állt:

<sup>15</sup> Ehhez lásd Eisner-Bubna hagyatékát in OeStA/KA/NL 87 (B). Eisner-Bubna 1875. július 3-án született Linzben egy sorhajóhadnagy gyermekeként. A kismartoni alsó tagozatos katonai reáliskola elvégzése után a morvaországi Hranicében tanult felső tagozaton a katonai középiskolában. 1898–1900 között hadiiskolás volt. Szolgált Brodyban, Bécsben, Salzburgban, Bílinkában, Hradec Královében, Lienzben, Grazban, Mariborban, Bozenben. 1912-ben a hadsereg-felügyelő von Bruderemann lovas tábornok szárnysegédje. 1914–1916 között a VII. hadtest (József főherceg) vezérkari főnöke. 1917–1918 között a Sajtóhadiszállás parancsnoka a Hadsereg-főparancsnokság irányítása alatt. 1916. május 1-jétől ezredes, 1919. január 1-jétől nyugállományban. Ida

1. parancsnokság, hivatalvezetőség, segédtszti hivatal<sup>16</sup>
2. haditudósítói csoport
3. művészeti csoport
4. fényképészeti részleg
5. filmrészleg
6. I-részleg (olasz nyelvű újságok)
7. külföldi részleg
8. belföldi részleg
  - a) cenzúrarészleg
  - b) tábori könyvek ügyosztálya
  - c) tábori újságok ügyosztálya
9. színházi részleg
10. szerkesztőség, illetve szerkesztőségi csoport, illetve sajtócsoport
  - a) frontpropaganda-csoport
11. propagandacsoport
12. adminisztráció

Közvetetten idetartozott:

13. zenei ügyosztály
14. ellenséges propagandát elhárító hivatal
15. sajtószolgálat a legfőbb méltóságok számára

A Monarchia magyar területeivel való együttműködés biztosításának érdekében személyi döntések is születtek: a „Sajtóhadiszállás parancsnokágának” 1917. április 1-jétől érvényes „csoportbeosztása” alapján a belföldi csoport vezetőjévé Ernst Schön őrnagyot nevezték ki, aki egyúttal a magyar királyi (a továbbiakban: m. kir.) Honvédelmi Minisztérium összekötő tisztjeként is szolgált, és ekképp folyamatosan egyeztetett a császári és királyi (a továbbiakban: cs. és kir.) Hadügyminisztérium, a cs. és kir. Honvédelmi Minisztérium és a m. kir. Honvédelmi Minisztérium között. Tanácsadóként két kormányzati képviselő dolgozott mellette.<sup>17</sup>

---

nevű feleségétől (Graz, 1878. október 6. – Graz, 1972. április 24.) 1923. szeptember 25-én vált el. A feleség 1969-ben Bécs 4. kerületében, a Wiedner Hauptstraße 16. sz. alatt lakott, és Grazban, egy otthonban halt meg a Grillparzerstraße 50-ben. Eisner-Bubna halotti bizonyítványa szerint kereskedő volt, és Berlin-Südbendén lakott. Legkésőbb 1923-tól jutalékot kapott a német Apollo Film részvénytársaságtól. 1926. szeptember 18-án az Odera menti Frankfurt melletti Lebusban öngyilkosságot követett el. Vö. Antwortschreiben des Wiener Stadt- und Landesarchivs v. 7.2.2014, MA 8 – B-MEW – 55569/2014; OeStA/VAS, Karton 291, Bundesministerium für Heerwesen, 46632-7/1926 v. 16.11.1926; az öngyilkosságról szóló tudósítás: *Neue Freie Presse*, 1926. 9. 24., 8.

<sup>16</sup> Vö. OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 7, Ex. 1917/833; OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 9, Ex. 1918/911; OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 22, Kommandobefehl E. Nr. 2465 v. 9.4.1917. A hivatalvezetőség és a segédtszti hivatal 1917. április 15-én vált külön.

<sup>17</sup> Vö. OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 22, Kommandobefehl E. Nr. 2444 v. 1.4.1917.

1917 októberében Reich Árpád ezredest nevezték ki a parancsnok helyettesévé és a m. kir. Honvédelmi Minisztérium összekötő tisztjévé. Reich ellenőrizte többek között a szerkesztőségi csoportot és a magyar haditudósítókat, ami lehetővé tette a Magyarországgal kapcsolatos belső propaganda befolyásolását.<sup>18</sup>

A Sajtóhadiszállást energikusan és körültekintően építették ki olyan propagandaaapparátussá, amely 1918 októberére kilencszáz személyt alkalmazott. A forrásokban eddig feltételezett – bár Mayer által már viszonylagossá tett – és más szerzőknél is idézett maximális nyolcszáznyolcvan fő (MAYER 1963, 120)<sup>19</sup> még mindig túl alacsony számnak tűnik. E mellett szól nemcsak Eisner-Bubna azon utasítása, amely elrendelte, hogy a nyolcszáznyolcvan fő feletti állományt sorozzák be, hanem a térparancsnokság személyi összetételéről szóló adatok hiánya is – utóbbiban közel hatvan személy teljesíthetett szolgálatot (tisztok, a legénység és a haditudósítók) (MAYER 1963, 120–121). Ezt a feltételezést támasztja alá az az utalás, amely a Rodaunban valóban elszállásolt haditudósítókra vonatkozott, és – jöllehet 1917-et illetően – maximálisan negyvenhét személyt nevezett meg, ám ez kiegészült a magánúton elszállásolt újságírók ismeretlen számával.<sup>20</sup> Ezek szerint 1918 októberében közel kilencszázhuszonöt, mindkét nembeli személyről lehetett szó (nyolcszázhatvanöt plusz hatvan), akikhez még valószínűleg kis számban hozzáadandók a civilek, illetve hasonló mennyiségben az a többlétszemélyzet, amelyet az említett utasítás szerint sorozásra kellett küldeni.

Egy 1917. júliusi keltezésű szolgálati szabályzat szerint a Sajtóhadiszállás a propaganda eszközeként működött: „A sajtószolgálat propagandaszolgálat. Mindkettő igen fontos eszköz arra, hogy a védelmi erők tekintélyét növeljék bel- és külföldön.”<sup>21</sup> A Sajtóhadiszállás elsődleges feladata mégis abban állt, hogy „a vezérkar utasításainak megfelelően irányítsa a katonai sajtószolgálat egészét”.<sup>22</sup> A festészet, a fényképészet és a film területéről vett példa különösen jól szemlélteti, hogyan uralta a katonaság a médiumokat. A művészeti csoportot 1914-ben hozták létre azzal a feladattal, hogy „a neves művészeknek alkalmat adjon arra, hogy minden ízében – nevezetesen a fronton – megismerjék a háborút, és a látottakat művészi módon rögzítsék és formálják”.<sup>23</sup> A képes haditudósítás készítésének és terjesztésének ellenőrzése révén a

<sup>18</sup> Vö. OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 22, Interne Befehle 1917, Interner Befehl E. Nr. 11215 v. 9.10.1917.

<sup>19</sup> Pontosabb adatok nélkül vö. PAUPIÉ 1966, 155. Vö. továbbá BALLA 2005, 139; HOLZER 2013, 68.

<sup>20</sup> Vö. OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 7, Ex. 1917/564. Vö. továbbá STROBL 1944, 217.

<sup>21</sup> OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 22, Beilage zu Kommandobefehl E. Nr. 8383 vom 29.07.1917. Vö. továbbá GRUBER 2012, 10; STIASSNY-BAUMGARTNER 1982, 19.

<sup>22</sup> OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 22, Beilage zu Kommandobefehl E. Nr. 8383 v. 29.7.1917.

<sup>23</sup> OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Dienstordnung für das Kriegspressequartier, 14, Karton 23, idézi ELMER 1992, 546. Vö. továbbá MAYER 1963, 79–82.

katonaság nemcsak kül- és belföldön fejthetett ki hathatós propagandát a hadsereg teljesítményeivel kapcsolatban, hanem képanyaggal láthatta el a tudományos kiadványokat is. A háborús képeknek azt is be kellett mutatniuk, hogy a kulturális élet a háború ellenére sem bénult meg, és magas színvonalon folyt tovább.<sup>24</sup> 1917-ben szervezeti okokból elkülönítették a fényképezőket a művészeti csoporttól. A hadifestőket a Sajtóhadiszállás mintegy két hónapra a frontra küldte, hogy benyomásokat gyűjtsenek, és vázlatokat készítsenek, majd a hátorszáiban kötelesek voltak műalkotásokká formálni a fronton szerzett benyomásaikat. A művészek profiljuktól függően arckép- vagy tájképfestőkként teljesítettek szolgálatot. A parancsnokságok feladata volt, hogy a művészeket támogassák „a háborús életből vett, festészetileg hatásos és érdekes motívumok” megtalálásában; a Sajtóhadiszállással való összeköttetést egy kiküldött „művészeti csoportvezető” biztosította. Ő osztotta be a művészeket, és felügyelte a fronton való tartózkodásukat, de tanácsadóként is működött.

A Sajtóhadiszállás propagandafeladatai között különös jelentőséget kapott a művészeti csoport tevékenysége, hiszen főként a kiállítások révén széleskörű hatást érhetett el: „A művészeti csoportnak mindig tudatában kell lennie annak, hogy a hadifestők alkotásai komoly propagandisztikus értéket képviselnek most és a jövőben, és hogy pont ők alkalmasak arra, hogy a szövetséges és a semleges országokban bizonyítsák megkérdőjelezett kultúránk életképességét.”<sup>25</sup> A háborús festményeknek tehát a legmagasabb színvonalon kellett bizonyítaniuk a pezsgő kulturális élet meglétét.<sup>26</sup>

1917 májusáig a „szövetséges és semleges külföldön” (ELMER 1992, 554) huszonkilenc kiállítást rendeztek a művészeti csoport összesen hétezer-négyszáznegyvenegy festményéből és plasztikájából (négyet Bécsben, kettőt Budapesten, tízet a Monarchia más városaiban, egyet-egyet Stuttgartban, Hamburgban, Berlinben, Drezdában, Münchenben, Düsseldorfban, Zürichben, Bernben, Bázelen, Christianiában, Stockholmban, Amszterdamban és Hágában).<sup>27</sup> Egy évvel később a Sajtóhadiszállás által szervezett kül- és belföldi kiállítások száma már harminckilencre emelkedett.

Elmer meglátását követve kijelenthető, hogy a Sajtóhadiszállást roppant jól ismerő Karl Hans Strobl és Karl Lustig-Prean egyaránt úgy vélekedett, hogy a művészeti csoport nem utolsósorban a nagy látogatottságú hadifestmény-kiállításoknak köszönhetően vált a „Sajtóhadiszállás egyik legsikeresebb vállalkozásává”

<sup>24</sup> Vö. OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 29, 1185; OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 23, E. Nr. 803, Kunstgruppe, E. Nr. 467/1 v. 26.4.1916.

<sup>25</sup> OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 82, Mappe Obstlt. Schrötter, Dienstordnung für das KPQ. 1917, S. 17; ELMER 1992, 547.

<sup>26</sup> Vö. OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 29, 1185; OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 23, E. Nr. 803, Kunstgruppe, E. Nr. 467/1 v. 26.4.1916.

<sup>27</sup> A „26 kiállítás” (POKORNY 1950, 174; MAYER 1963, 27) téves összeadásból, illetve hiányos idézésből adódhatott.

(ELMER 1992, 546). Ám ha már ez a részsiker is a lehetőségek csúcspontjának számított, felvetődik a kérdés, hogy a többi terület mennyire bizonyult hatékonynak.

A fényképészeti részleg – amely 1917-ben vált ki a művészeti csoportból (ELMER 1992, 546) – a „katonai sajtószolgálatot [és] [...] a propaganda-tevékenységet” támogatta, amelyhez illusztrációs anyagokat bocsátott az újságírók, művészek, tudósok és mások rendelkezésére. Az 1918 áprilisában felvett jegyzék szerint a Sajtóhadiszállás fényképészeti csoportjának nyolcvanezer fényképe volt (MAYER 1963, 82). Az Osztrák Nemzeti Könyvtár Képarchívumában ma közel harmincháromezer kép található, az Osztrák Állami Levéltár Hadilevéltárának háborús fényképgyűjteménye háromszázezer képet számlál, amelybe beletartozik a több mint kétezer, személyes hagyatékból származó fénykép is. A fotókat a Sajtóhadiszálláson szolgáló fényképészek készítették, többek közt Alexander Exax, Hugo Ritter von Eywo, Karl Dittera, Eduard Frankl, Hehs Aladár és a fényképészeti részleg vezetője, Nikolaus Schindler.

A képanyag tudatos szelekciója révén a Sajtóhadiszállás átvette az irányítást a médiumok által befolyásolt közvélemény háborúval kapcsolatos vizuális tapasztalata felett, s ekképp befolyásolta a háború értelmezését.

A filmrészleg illetékességi köre filmek készítésére, terjesztésére és bemutatására is kiterjedt: koordinálta a „háborús és propagandafilm” készítő forgatócsoportok tevékenységét, valamint vetítéseket szervezett a fronton és belföldön. A tábori mozik felügyelete mellett feladatai közé tartozott a belföldi filmszínházak befolyásolása annak érdekében, hogy „ne vetítsenek olyan filmeket, amelyek az államra vagy a védelemre nézve károsak lehetnek”.<sup>28</sup> A Sajtóhadiszállás azon tagjai is ellenőrző szerepet kaptak, akik – fizetett – utazásaik során mozikat látogattak, hogy visszatérve jelentést készítsenek a „különösen feltűnő jelenségekről (a program jellegéről, a bemutatott témákról stb.)” a filmrészleg számára.<sup>29</sup>

A legnagyobb hitelesség elérése érdekében a filmes csoportoknak parancsba adták, hogy „mindenképp a legelső vonalig nyomuljanak előre. [...] A hadműveleteket [...] az ellenséges tűzhatás területén kell felvenni [...]”.<sup>30</sup> Ma azonban már tudjuk, hogy alig akad olyan film, amelyet a valós hadműveletek során forgattak volna; szinte kizárólag beállított vagy később megrendezett harci jeleneteket vettek fel, amelyeket hiteles képekként mutattak be a hátországban. Az eredeti filmes anyagot dramaturgoknak kellett átdolgozniuk, akik „hatékonyan fűzték egybe az igazságot és a költészetet”. A kívánt propagandisztikus hatás elérésére ajánlást fogalmaztak meg, mely szerint „képes kiegészítésként” hadifoglyok szerepeltetése is javasolt volt.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 82, Mapped Obstlt. Schrötter, K.u.k. Kriegspressequartier, Auslandstelle, Interne Dienstordnung v. 20.12.1917, 20–21.

<sup>29</sup> OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 22, Kommandobefehl Nr. 262 v. 20.09.1918.

<sup>30</sup> OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 82, Mapped Obstlt. Schrötter, K.u.k. Kriegspressequartier, Auslandstelle, Interne Dienstordnung v. 20.12.1917, 21.

<sup>31</sup> Uo., 22.

Az 1914 előtt jelentőségét tekintve alárendelt szerepet játszó filmipar, amelyről a közvélemény csak mellékesen vett tudomást, komoly fejlődésen ment keresztül, amikor a katonaság propagandaeszközként és információs kellékként kezdte használni, és tartalmilag is elmozdult a tömegmédiумok felé. A gyártási és a vetítési helyek szempontjából tudatosan választottak két különböző koncepciót: míg a fronton forgatott filmeket a hátszágbeli moziknak szánták, a frontszakaszokon olyan „tábori mozikat” működtettek, amelyek hátszágai témáikkal a frontszolgálatot teljesítő katonák szórakoztatására voltak alkalmasak.

A filmipar már az első hadműveletek idején tudatára ébredt, hogy a háború új kihívást jelent számára, s ezzel kategorikus változás indult el: a film mulattató és szórakoztató médiumként már korábban is betöltött szerepe kiegészült az „irányító és figyelemelterelő médium” (HOFFER 2014, 16) funkciójával. Még ha kezdetben a hazafias felkészítést és megerősítést szolgáló film jelentőségét a katonaság nem is ismerte fel teljes mértékben, hamarosan attitűdbeli változás lépett fel: a filmnek feladata lett, hogy egy bizonyos szemléletet, álláspontot közvetítsen, és leképezze az állami berendezkedés cselekvő- és teljesítőképességét, valamint bemutassa a katonai erőt és az elit megbecsülését. A katonai és az állami propaganda gyorsan kisajátította a moziipart, a „háború mechanizmusai” (COLPAN 2009, 32) hamar kifejtették fegyvelmező hatásukat. A katonaság és a filmipar együttműködése, illetve szimbiózisa ugyanakkor javára vált az utóbbinak is: nemcsak néhány – a katonaság által előnyben részesített – filmes intézmény aratott gazdasági és pénzügyi sikereket, hanem a háborúnak köszönhetően a film tömegjelenséggé nőtte ki magát, miközben létrejött azon médiafogyasztók széles köre, akik ekképp megteremtett mediális szükségleteit a háború után is ki kellett elégíteni.

#### *Negyedik fázis: agónia és feloszlás (1918)*

Az illetékesek már 1918 elején elgondolkoztak azon, hogy a leszerelés miként érinti a Sajtóhadiszállás szervezeti struktúráját. Egy még kialakítandó osztálystruktúrából kiindulva kívánták megteremteni a szolgálat ellátásának valamennyi előfeltételét, amelyben szerepet kaptak a továbbra is a Sajtóhadiszállás kötelékében dolgozó hivatásos katonák (tisztok, hivatalnokok, tisztjelöltek), a „sorozásra behívottak frissebb évfolyamai”, valamint a haditudósítók, művészek, fényképészek és operatőrök csökkentett állománya. A Sajtóhadiszállásról elbocsátandó civilek számára „ünnepélyes” búcsúztatást terveztek, amelyre végül mégsem került sor.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Vö. OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 23, Kunstgruppe-Reservate, Res. Nr. 11, Entwurf für die Richtlinien zur Demob. des K.P.Q. v. 30.1.1918.



Még a háború utolsó heteiben is dinamikusan készültek arra, hogy a kompetenciákat (újból) megszabják, és a Sajtóhadiszállás pozícióját adminisztratív módon rögzítsék.<sup>33</sup> 1918 októberében – vagyis egy hónappal a háború vége előtt – több részleget összevontak egy bécsi belvárosi palotába, a Schwarzenbergplatz közelében található Canovagasse 5. szám alá.<sup>34</sup>

Eisner-Bubna arra törekedett, hogy a Sajtóhadiszállást a fenyegető széthullás elől átmentsék a békeidőkre. Szándékában állhatott, hogy a Sajtóhadiszállást (had-i) információs központtá, illetve információs és propagandaminisztériummá alakítsa át, megőrizve szolgálati tevékenységét (SCHMÖLZER 1965, 263). A politikai és társadalmi átalakulás drámai dinamikája a következő hetekben azonban nem engedte meg a tervek megvalósítását. 1918. december 15-én minden hivatalt felszattak, a parancsnokság és a térparancsnokság helyiségeit átadták Bécs katonai parancsnokságának, és elrendelték az anyagok beszolgáltatását. A Hadimúzeum vette át például a képgyűjtő részleg és a fényképészeti részleg anyagait. Bár a művészeti, valamint a tudósítói és propagandacsoport megszűnt, a filmes részleg a háború után is fennmaradt. A csapatok hazaszállításának nyugtalan heteiben a színházi ügyosztálynak kellett befolyást gyakorolnia a cseh és délszláv csapatokra, az ausztriai hátországban pedig segítenie kellett abban, hogy a hazatérő katonák könnyebben beilleszkedhessenek.<sup>35</sup> „A Sajtóhadiszállás a régi Ausztria–Magyarországgal együtt lelépett a színről; nem siratták meg, ám nem is volt teljesen értéktelen, az osztrák improvizációs ügyességre emlékeztetett, nem is rosszul. Az iratok elhamvadtak, a munkatársak szétszéledtek a szélrőzsa minden irányába” (LUSTIG-PREAN 1920, 4). Az iratokat nyilvánvalóan Eisner-Bubna égette el, „hogy megakadályozza különböző vállalkozásainak és bizonyára magánúton szervezett üzletelésének kivizsgálását” (ELMER 1992, 681).<sup>36</sup> Karl Lustig-Prean von Preanfeld, a Sajtóhadiszállás két parancsnoka mellett éveken át szolgáló szárnysegéd pedig így vélekedett: „Nem vettem túl komolyan a katonai szolgálatot, de nem hiszem, hogy az én hibámból vesztettük el a háborút.” (LUSTIG-PREAN 1952, 121.)

*Teller Katalin fordítása*

<sup>33</sup> Vö. OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 22, Reservatbefehle 1918, Reservatbefehl Nr. 73 v. 23.9.1918 unter Verweis auf Op. Nr. 147.787 des AOK v. 19.9.1918.

<sup>34</sup> Bizonyára a történelem iróniájaként értékelhető, hogy 1873 nyaratól a Sajtóhadiszállás székhelyének közvetlen közelében, a melléképületben szolgált Suttner báró lányainak nevelőnőjeként a későbbi béke Nobel-díjas Bertha von Suttner, szül. Kinsky von Chinic und Tettau grófkisasszony. Vö. SUTTNER 1909, 123; HAMANN 2002, 43.

<sup>35</sup> Vö. OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Fasz. 9 v. 23.11.1918, idézi MAYER 1963, 127.

<sup>36</sup> Ez olvasható Hoennek és Wilhelm Johnnak, a Hadimúzeum akkori igazgatójának visszaemlékezéseiben. Látni, hogy a források hiánya roppant megnehezíti bármiféle végleges álláspont kialakítását az Eisner-Bubna által irányított Sajtóhadiszállás propagandatevékenységéről.

## Bibliográfia

- BALLA Tibor (2005), Az osztrák–magyar Sajtóhadiszállás szervezete és tevékenysége az első világháborúban, *Hadtörténelmi Közlemények*, 118/1–2, 141–151.
- BERMANN, Richard A., alias Arnold HÖLLRIEGEL (1998), *Die Fahrt auf dem Katarakt. Eine Autobiographie ohne einen Helden*, Hrsg. Hans-Harald MÜLLER, Wien, Picus.
- BROUCEK, Peter (2001), A Sajtóhadiszállás és az irodalmi csoportok a Hadilevéltárban. 1914–1918, ford. HAVAS Lujza, *Enigma*, 2001/28, 193–205.
- COLPAN, Sema (2009), *Geschlechterrollen im Film im Ersten Weltkrieg am Beispiel von Wien im Krieg (1916)*, Wien (szakdolgozat).
- DŽAMBO, Jozo (2003), *Armis et litteris – Kriegsberichterstattung. Kriegspropaganda und Kriegsdokumentation in der k. u. k. Armee 1914–1918*, in UŐ (Hrsg.), *Musen an die Front! Schriftsteller und Künstler im Dienst der k. u. k. Kriegspropaganda 1914–1918*, München, Adalbert Stifter Verein, I, 10–37.
- ELMER, Alexandra (1992), „Der Bobemien unter den Generälen”. *Maximilian Ritter von Hoen (1867–1940). Ein österreichischer Historiker und Militärjournalist*, Wien (doktori értekezés).
- FELLNER, Fritz–CORRADINI, Doris A. (Hrsg.) (2011), *Schicksalsjahre Österreichs. Die Erinnerungen und Tagebücher Josef Redlichs 1869–1936*, I, Wien, Böhlau.
- GRUBER, Hannes (2012), „Die Wortemacher des Krieges”. *Zur Rolle österreichischer Schriftsteller im Kriegspressequartier des Armeoberkommandos 1914–1918*, Graz (szakdolgozat).
- HALL, Murray G. (1993), *Der unbekannt Tausendsassa. Franz Blei und der Etikettenschwindel 1918*, <http://www.murrayhall.com/content/articles/bleietikette.pdf>. (Letöltés ideje: 2014. december 29.)
- HAMANN, Brigitte (2002), *Bertha von Suttner. Ein Leben für den Frieden*, München–Zürich, Piper.
- HOFFER, Hans (2014), *Kriegspressequartier. Inszenierung*, in BUNDESKANZLERAMT–BUNDESPRESSEDIENST (Hrsg.), *Extraausgabe –! Die Medien und der Krieg 1914–1918. Führungsleitfaden*, Wien, Czernin.
- HOLZER, Anton (Hrsg.) (2013), *Die letzten Tage der Menschheit. Der Erste Weltkrieg in Bildern. Mit Texten von Karl Kraus*, Darmstadt, Primus.
- KRAUS, Karl (1915), Geteilte Ansichten über die Kriegsberichterstattung, *Die Fackel*, 1915/12, 10, 32–36.
- LUSTIG-PREAN VON PREANFELD, Karl (1920), Aus den Geheimnissen des Kriegspressequartiers, *Neues Wiener Journal*, 1920. május 7., 4.
- LUSTIG-PREAN, Karl (1937), Wien – Hotel Tegetthoff – Juli 1914. Es war einmal ein Kriegspressequartier, *Deutsche Presse*, 1937. február 11., 2.
- LUSTIG-PREAN VON PREANFELD, Karl (1952), *Lachendes Panoptikum*, Frankfurt am Main–Wien, Forum.
- MACHO, Eva (2008), *Karl Friedrich Nowak (1882–1932). Sein Wirken als Kriegsberichterstatter, Autor aus zeitgenössischer und heutiger Sicht*, Frankfurt am Main, Peter Lang.

- MAYER, Klaus (1963), *Die Organisation des Kriegspressequartiers beim k. u. k. AOK im ersten Weltkrieg 1914–1918*, Wien (doktori értekezés).
- Mobilisierungsinstruktion* (1909), *Mobilisierungsinstruktion für das k. u. k. Heer. Anhang für das Kriegsattachéquartier und das Kriegspressequartier. Entwurf*, Wien.
- MOLNÁR Ferenc (1916), *Egy haditudósító emlékei. 1914 november – 1915 november*, Budapest, Franklin.
- ÖBL (1959), *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, II, Wien, Böhlau.
- PAUPIÉ, Kurt (1966), *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte. 1848–1959*, II. *Die zentralen pressepolitischen Einrichtungen des Staates*, Wien, Braumüller.
- POKORNY, Dagobert (1950), *Die Wiener Tagespresse und ihre Einflußfaktoren im ersten Weltkrieg 1914–1918*, Wien (doktori értekezés).
- SCHMÖLZER, Hildegund (1965), *Die Propaganda des Kriegspressequartiers im ersten Weltkrieg 1914–1918*, Wien (doktori értekezés).
- STIASSNY-BAUMGARTNER, Ilse (1982), *Roda Rodas Tätigkeit im Kriegspressequartier. Zur propagandistischen Arbeit österreichischer Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, Wien (doktori értekezés).
- STROBL, Karl Hans (1928), *K. P. Qu. Geschichten und Bilder aus dem österreichischen Kriegspressequartier*, Reichenberg, Verlag der Heimatsöhne.
- STROBL, Karl Hans (1944), *Weltgeschichte und das Igelhaus*, Budweis–Leipzig, Moldavia.
- STROBL, Karl Hans (2001), Történetek és jelenetek az osztrák Sajtóhadiszállás életéből (részletek), ford. SCHEIN Gábor, *Enigma*, 2001/28, 41–62.
- SUTTNER, Bertha von (1909), *Memoiren*, Stuttgart–Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt.
- ZWEIG, Stefan (2008), *A tegnap világa. Egy európai emlékezései [1942]*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Európa.

OROSZ MAGDOLNA

„Zuhanás a legboldogabb bensőségesből  
a felfoghatatlan fenyegető kintlétbe”  
Rilke levelei az első világháború idejéből

*Századfordulós válságok és az első világháború*

A századforduló kultúráját, irodalmát mélyreható változások és válságok jellemzik: filozófiai, természettudományi, orvosi-pszichológiai nézetek (például Nietzsche, Mach, Freud, Einstein) vannak sokféle hatással az irodalomra és a művészetekre, amelyek a különféle individuumkoncepciók módosulásait, a nyelv és a nyelviség kérdéseit, valamint a különböző poétikai felfogásokat sokféleképpen reflektálják. A századforduló általános „dekadenciahangulata”, „értékvákuuma”, amely a korai modernség „izmusáiban”, valamint a gondolkodás és a kifejezésformák pluralizmusában érhető tetten, egyúttal a művészi stíluseszközök gazdagodását és olyan addig ismeretlen formai megoldások folytonos keresését is jelentette, amelyek megfelelhetek ezen időszak világtapasztalatának: ezekben a törekvésekben sokrétűen sejlik fel – a művészet szemszögéből láttatva – e korszak minden politikai, társadalmi és kulturális ellentmondása, „ezen évek statikusnak érzékelt alaphangulata” (SCHNEIDER–SCHUMANN 2000, 7), s egyfajta dekadens életérzés is.

Rainer Maria Rilke, aki költői pályája kezdetétől fogva erősen önmagára vonatkoztatott, de korának változásaira érzékeny poétikát művelt, illetve állandóan az alakulóban lévő szemléletének megfelelő kifejezési formákat kutatott, távol állt mindenfajta közvetlen ideológiai, politikai indítatástól. Költészete az egyén problémáira, egy újfajta világ- és transzcendenciatapasztalatra koncentrált, s meghatározó eleme az önmagára reflektáló művészi „látás” és „tekintet”. Az *Új versek* és a modern német regény egyik első darabjának számító *Malte Laurids Brigge feljegyzései* az újfajta léttapasztalat experimentális poétikai kifejeződésének olyan csúcspontjai, amilyeneket e művek lezárása (1907–1908, illetve 1910) után Rilke hosszú ideig nem tud újra elérni, és – néhány kivételtől eltekintve – csupán a már Svájcban, a muzot-i elvonultságban írt *Duinói elégiákkal* és a *Szonettek Orpheuszhoz* ciklusaival képes jóval később hasonló teljesítményre. Az 1910 és 1922 közötti életszakaszt (amely – Rilke saját bevallása szerint is<sup>1</sup> – aligha nevezhető igazán ter-

---

<sup>1</sup> Erről tanúskodik Rilke különböző személyekhez (többek között Anton Kippenberghez, Marie von Thurn und Taxishoz, Lou Andreas Saloméhoz) intézett számos kijelentése saját alkotói gatlásairól az ezekben az években írott leveleiben.

mékeny alkotói szakasznak, mivel csak néha jutott el egy-egy mű megírásáig) első-sorban Rilke „világlátásának és középső alkotói szakaszának apóriái [...]”; s egy éppannyira aporetikus életfelfogás” (ENGEL 1996, 416) határozta meg. Ezek az évek „élettörténetileg és alkotástörténetileg a válság éve, amelyet a háború történelmi katasztrófája ráadásul még jobban kiélezett” (ENGEL 1996, 416). Ez a katasztrófa ugyanakkor Rilkenél mindig saját egyéni emberi és művészi perspektíváján keresztül szemlélve jelenik meg, így azt döntően egyéni krízishelyzetként, s egyúttal – mint saját kifejezési formáit kereső alkotó – művészi krízisként éli meg.

*Háborús reflexiók – a háború kitörése és a „hibetetlen hadi isten”:  
forrongás és kijózanodás között*

Rilke élete során számtalan levelet írt számos címzettnek, akikkel élénk levelezésben állt,<sup>2</sup> s gyakorta nemcsak életének mozzanatai, hanem kortörténeti adalékok, művészi problémák, poetológiai kérdések, valamint művészekről és műalkotásokról szóló vélemények is felbukkannak ezekben a levelekben; bizonyos kérdésekről több személynek is ír, s számos esetben szinte ugyanazokkal a fordulatokkal él más-más személynek írva. Élete egyes szakaszaiban a levelek egyenesen a költői szövegek funkcióját is átveszik, vagy már-már ezek helyére lépnek: az első világháború kritikus éve jó példát szolgáltatnak erre, mert ekkor Rilke alig ír verseket, és a néhány rövidebb kreatív szakaszt ismételtén újabb és újabb válságok szakítják meg.<sup>3</sup> Az a tény, hogy Rilke írásainak súlypontja a levelekre helyeződik át, lehetőséget ad neki arra, hogy alapjában véve privát módon reagáljon a kor, a „nagy történelem” eseményeire (ENGEL 2004, 16), s hozzáállása, véleménye ily módon a különféle levélbeli megnyilvánulásainak sokrétű egymásra vetítése alapján hámozható ki. A következőkben különösen két mozzanat érdemel figyelmet, melyek néhány hangsúlyeltolódásra utalnak Rilkenél: a háború első heteiben (esetlegesen hónapjaiban) a személyes vonatkozások mellett legalábbis részben történelmi és általános kérdéseket említő fejtegetések jelennek meg, később viszont a saját életébe mélyen beavatkozó esemény, a sorozás, majd az 1915 novemberi behívása és az azt követő hónapok alatt döntően a saját sorsára összpontosító leírások kerülnek előtérbe, jól mutatva, hogyan erősödik Rilke énközpontúsága a személyes érintettség hatására.

Az első világháborút, amely a szarajevói merényletet követő politikai zűrzavar után 1914. augusztus 1-jén a német hadüzenettel kezdődött, több oldalról is sokan örömmel fogadták, értelmiségiek, művészek, irodalmárok is;

<sup>2</sup> Rilke levelezéseiről és a levél mint műfaj szerepéről Rilkenél vö. összefoglalóan ENGEL 2004, 504–505. Rilke leveleinek jegyzékéhez vö. SZÁSZ 2006.

<sup>3</sup> Vö. ENGEL 1996, 420. Stephens szintén hangsúlyozza a levelek jelentőségét: „Rilke kiapadhatatlan levélfolyama ekkor átveszi a főszerepet, és abban paradox módon éppen »írói hangjának« elvesztését regisztrálja” (STEPHENS 2000, 155).

a háború kirobbanásakor érzett kitörő öröm [...] egyrészt az intellektüelek azon reményeivel függött össze, hogy a korabeli társadalomban új és jelentős szerepet tölthetnek be, másrészt pedig azzal az állandó kívánságukkal, hogy szellemi megújulásra nyílthasson lehetőségük (SCHNEIDER–SCHUMANN 2000, 7).

Rilke maga sem teljesen tud kívülálló maradni: 1914. július 27-én az anyjának írott levelében ugyan afeletti meglepetését fejezi ki, hogy milyen gyorsan követték egymást az események, amikor azt írja, „[k]i láthatta volna még csak két hete is előre ezt a háborús mozgást” (BAM II, 292),<sup>4</sup> majd 1914. július 31-én, a német hadüzenet előtti napon, a – számára mindenestre nem túlságosan valószínű – német mobilizálás lehetőségéről azt írja gondterhelten anyjának:

Ha ugyanis, amit én még mindig nem akarok elhinni, a mozgósítást Németországban is elrendelik, akkor hétfőtől fogva itt is leállnak a menetrend szerint közlekedő vonatok. [...] Isten óvjon a nagyobb háborútól, az megrázó lenne és elképesztő pusztítással járna, és nem látom, hová vezethet. (RL II, 1015.)<sup>5</sup>

Augusztus első napjaiban Rilke, az általános hangulatot legalábbis részben követve, nem reagál elutasítóan az eseményekre, sőt ő maga is tenni szeretne valamit, amint az az 1914. augusztus 6-án Sidonie Nádherný von Borutinnak írott leveléből kiolvasható:

Ezekben a napokban senki sem maradhat tétlen, és én szenvedek attól, hogy még az vagyok. Pillanatnyilag itt [Münchenben] állok orvosi kezelés alatt, de mindaddig, amíg az utazás nehézségekkel jár, remélhetőleg már itt is hasznos lehetek a köz számára. (RILKE 2007, 211.)

Még egyértelműbben fejezi ki magát az ugyenezen a napon Marie von Thurn und Taxis hercegnőnek írott levelében:

[...] de ezekben a napokban teljességgel helytelen dolog az önhatalmú létezés –, ha lát számomra olyan helyet, ahol írnokként vagy egészségügyi segédszemélyként vagy más módon képességem szerint a köz számára felajánlhatnám magam? Pillanatnyilag remélem, hogy már itt [Münchenben] is találok valami hasonlót, később azonban természetesen Ausztriában a helyem. Papírmunka állna természetesen a legközelebb hozzám, ha talán tud tanácsot adni. (MTT, 389.)

<sup>4</sup> A többször idézett német nyelvű Rilke-levelézésköteteket a német Rilke-filológiában megszokott jelzetekkel és a megfelelő oldalszámokkal adom meg, ezek feloldása a tanulmány végi bibliográfiában megtalálható.

<sup>5</sup> A magyar fordításban megjelent Rilke-leveléket a magyar kiadás jelzetével és a megfelelő oldalszámmal tüntetem fel. A magyar fordításban nem szereplő leveleket saját fordításomban és az eredeti német nyelvű kiadás alapján adom meg.

1914. szeptember 27-én Rilke így ír kiadójának, Anton Kippenbergnek, aki akkor már katonaként szolgál:

Én [...] irigylem Önt azért, hogy ténylegesen része lehet a folytatódó esemény lényegében; mi többiek, bármennyire követjük is, végső soron a leghomályosabb tudomásra, közös örömrre, közös szenvedésre és végül kivárára kényszerülünk, ez pedig olyannyira pontatlan és formátlan állapot, hogy reggelente (és milyen régóta már!) nem minden rettegés nélkül találkozunk vele. (AK II, 9–10.)

E kijelentések akaratlanul is önleplező ironikus jellege Rilke behívása után mutatkozik majd meg. Augusztus első napjaiból azonban ismert még egy „papírmunka” is, amelyet már nem sokkal később sem szívesen tekint saját művének: Rilke rögtön augusztus elején hat verset ír, amelyek közül az első öt *Fünf Gesänge. August 1914* [Öt dal. 1914. augusztus] címmel az Insel kiadó 1915-ös *Háborús almanach*-jában jelenik meg 1914 novemberében (vö. ENGEL 1996, 510). A versek bizonyos mértékig Klopstock hatását mutatják,<sup>6</sup> még inkább azonban „[s]tilisztikailag Hölderlin kései lírai műveinek hangja” (ENGEL 2004, 15) hatott rájuk. E Hölderlin-szövegeket Rilke Norbert von Hellingrath e tárgyban keletkezett munkái révén ismerte meg; e vonatkozásról tanúskodik közvetetten az a tény is, hogy Rilke ezen versei szövegét a Hölderlin kései munkáit tartalmazó kötet 1914. július 29-én megkapott privát próbanyomásába jegyzi fel.<sup>7</sup> A „dalok” „már-már mitologikus jelentést” (ENGEL 2004, 15) tulajdonítanak a háborúnak:

Most, mostan először látlak fölkerelkedni  
te megjósolt őskori hihetetlen hadi isten.  
Te gyümölcsök puha párnái közé  
szórt rettenetes Tett, hirtelenül kirobbant valóság.  
Tegnap még csecsemő volt, anyatejre szorult, de  
ma férfiként áll előttünk s holnap kinövi majd  
a férfikort is. [...] (RL II, 1028.)<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Stephens Klopstock hatását még fontosabbnak is tartja más hatásoknál: „E költemények stílusa és hanglejtése többet köszönhet Klopstock hatásának, mint Hölderlinének” (STEPHENS 2000, 156) – e nézetét viszont nem támasztja alá szövegelemzéssel.

<sup>7</sup> Vö. ehhez ENGEL 1996, 524.

<sup>8</sup> Rilke ezeket a költeményeket több levelezőpartnerének is elküldte levélben, itt a Lou Andreas Saloméának 1914. szeptember 9-én írott levélben szerepel (szintén Báthori Csaba fordításában); az első költemény első sorai („Most, mostan először látlak fölkerelkedni / te megjósolt őskori hihetetlen hadi isten”) egyúttal Georg Heym *Der Krieg I* [A háború I] című versének kezdetére való intertextuális utalásként is érthetők: „Fölbredt, ki eddig szunnyadvá pihent, / fölbredt, a felhők közül kelt ki lent” (Rónay György fordítása). Ezúton mondok köszönetet Doris Jung-Ostermannak, aki felhívta a figyelmem erre a Heym-vonatkozásra.

A versek meglehetősen általános hangvételűek, az egyén itt eltűnik a „parázsló isten” (RL II, 1028) mögött, akinek az eljövetele és ténykedése mintegy a háborút megelőző korszakot büntető reakcióként értendő:

Végre egy isten. Minthogy a békét nem fogta föl  
Gyakorta az ember; üstökön ragadja most a hadúr,  
Tűzcsóvát hajigál: [...] (RL II, 1029.)

Rilke a háborút itt általános-mitológiai képalkotással olyan változásként értelmezi, amelyet a századforduló értékvesztése és valamifajta szellemi bénultság okozhatott:

Üdv nekem, üdv: láttam szívben megrendülni az embert.  
Nem volt, rég nem volt valódi a színjáték  
Senkit nem szólított már meg a kitalált kép. [...]   
Akárha új ruhát öltene az eleven vidék: [...] (RL II, 1029.)

A egyetemességet sugalló, sokrétű főnévi szerkezetekben megjelenő háborús metaforizáció antik kontextusba ágyazódik,<sup>9</sup> s ezzel elfedi konkrét kegyetlenségét, hogy az apokalipszis végül az (egyébként szintén általánosított) egyénit is magába foglalja:

Öreg szívünket, barátaim, őt ki idézi meg,  
Meghitt szívünket, aki ösztönzött tegnap is még,  
A visszavonhatatlant? Sejtelem  
Sose hozza vissza, senki. Még majdan Létező  
Senki a fönséges változatok<sup>10</sup> mögött. (RL II, 1031.)

Az *Öt dal*ban megmutatkozik „Rilke érzékenysége az apokaliptikus mitizálások iránt, amelyek azzal kecsegtettek, hogy az értelmetlen világtörténelmet hirtelen megváltoztatják” (STEPHENS 2000, 137); ez a hajlama – amint arra Stephens ugyanitt utal – már a háborút megelőző években is fölsejlett (és a később befejezett *Duinói elégiák*ban teljesebbé válik). Rilke maga meglehetősen ambivalens módon viszonyul ezekhez a „háborús költeményekhez”: bár levelei mellékleteként elküldi őket Lou Andreas Salomének és Thankmar von Münchhausennek, szinte egyidejűleg fokozatosan el is határolódik tőlük. A Thankmar von Münchhausennek „1914.

<sup>9</sup> Vö. ezzel kapcsolatban Adams megjegyzését a háborús líráról általában: „A háború mint pusztán misztikus-vallási értelemben felfogott jelenség végigvonul ezen a lírán. Igényesebb szerzőknél ez a kontextus többnyire az antikvitás” (ADAMS 1984, 223).

<sup>10</sup> A német eredetiben itt a „Verwandlung” (átváltozás) áll, amely Rilkenél mintegy kulcsszóként szerepel szinte egész pályafutása során, így a fordításban választott „változatok” kifejezés elfedi ezt a fontos vonatkozást.



Nagyboldogasszony napján” (RL II, 1018) írott kísérő levelében még arról „a pompás lehetőségről” beszél, „hogyan Ön [Münchhausen] is részt vehet, hadapródként, a Világévnék e nagy cselekedeteiben” (RL II, 1018), majd sajnálkozik, hogy „senkinek sincs nehezebb dolga, mint aki tétlen itthon marad” (RL II, 1018). Erre válaszul Münchhausen 1914. szeptember 11-én afeletti örömét fejezi ki,

hogyan ama dolgok, amelyek bennünket elragadnak, költőkre találnak, hogy hirtelen itt terem egy idő, egy korszak, egy közösség, végső soron egy isten, vagyis mindaz, aminek hiányától mindannyian sokat szenvedtünk – ezzel szemben mindaz a csúfság és máskor elviselhetetlen dolog, amit minden egyes személynek el kell viselnie, teljesen jelentéktelen. (TM, 33–34.)

Ezzel szemben Rilke az 1914. szeptember 17-i válaszlevelében azt hangsúlyozza, hogy a verseket eleve valamiféle kezdődő ellenérzéssel vette bele a levelébe, „ugyanis a legeslegelső augusztusi napokban írtam őket” (RL II, 1033), s így azok első benyomásainak és „politikai gyanútlanág[ának]” (RL III, 1214)<sup>11</sup> tudhatók be. Ezután olyan diagnózissal folytatja Münchhausennek szánt fejtegetéseit, ami már saját visszahúzódsát jelzi a privát-individuális szférába:

Mi akkor mindannyian egy hirtelen felegyenesedett és megnyílt közös emberi szív kelepcéjébe kerültünk, – most pedig, bármerre vetődött is bármelyikünk – bizonyára éppen az ellenkezőjét kell átvészelnünk és kiállnunk: vissza kell kecmeregnünk az általánosan túlfűtött emberi szív karámjából, vissza kell férnünk földadott, elhagyott, névvel nem illethető tulajdon szívünkbe. Megrendít, kedves barátom, nem hagy nyugodni az a belátás, hogy mennyire azonos mindannyiunk helyzete, – az Öné, aki odakint lovagol szakadatlanul, és a miénk, akik itt szorongunk, szakadatlanul. Mert mit ér a színleges külső biztonság, ha legbensőbb lényünkben váltig élet- és halálínséget szenvedünk. (RL II, 1033.)

A „legbensőbb lényünkre”<sup>12</sup> tett utalás jól mutatja Rilke uralkodó tematikáját, illetve perspektíváját, amely legelső költői próbálkozásai óta követhető, és itt is ez a hozzáállása dominál; ezzel egyúttal előrevetíti a mitizált egyetemesség feladását, ama „közösen átértett izgalomát”, melyben „az egyes ember nem számít” (BAM II, 297). Azt, hogy ez a folyamat egyáltalán nem volt egyszerű és semmiképpen sem volt egyenes vonalú, igazolja Rilkének az a Lou Andreas Saloménak 1914. szeptember 9-én írt, már korábban is idézett levele, amelyhez csatolja az *Öt dalt*,

<sup>11</sup> Rilke levele 1917. augusztus 5-én Richard von Kühlmann-nak. Bár maga a kifejezés így egy későbbi időszakból származik, de találónan kifejezi Rilke önértékelését a háborús években is.

<sup>12</sup> A német eredetiben az „im innersten Dasein”, azaz „legbensőbb létünk” kifejezés áll, ami (sokrétű konnotációi miatt) nem teljesen egyenértékű a magyar fordításban szereplővel.

melyeket „az általános helyzet kánonai[nak]” (RL II, 1028) nevez. A levélben magában Rilke „a gyilkos augusztus[t]” (RL II, 1026)<sup>13</sup> említi, s kijelenti, „hogy csak egyetlenegy pont létezik a világon, ahol valóban átvészélhetném ezt a hónapot: Nálad, a Te kertedben” (RL II, 1026), azaz egyfajta privát békébe menekülne. Elgondolását azután így indokolja:

mert ha elgondolható két ember, akinek pontosan ugyanazt a szenvedést, ugyanazt a napi borzalmat okozza ez a nem gyanított idő: hát akkor mi vagyunk azok, – hogy is lehetne másképp?

Így hát teljesen átéreztem és elmondhatatlan megértéssel olvastam táviratotat, [...]. (RL II, 1026.)

Az *Öt dal* kiadástörténete szintén arról az ambivalenciáról tanúskodik, amely meghatározza Rilke fejtegetéseit és az azokban bekövetkező hangsúlyeltolódásokat: jöllehet – amint azt számos levélrészlet is igazolja – belsőleg fokozatosan elhatárolódik ezektől a versektől, mégsem akadályozza meg, hogy azok megjelenjenek az Insel kiadó *Háborús almanach*jában (feltehetőleg a kiadójához, Anton Kippenberghez fűződő kapcsolata miatt is tesz így, aki ebben az időben már javainak, pénzügyeinek általános kezelője, sőt valamiféle atyai tanácsadója is lett, amit Rilke némi tétovázással maga is elfogad).<sup>14</sup> Ezzel szemben Rilke egy 1914. október 19-én Axel Junckernek<sup>15</sup> írt levében nyomatékosan hangsúlyozza:

[...] bármennyire is szeretnék – a kívánt módon, sokszorosan – a kedvébe járni: „háborús versek”-kel nem szolgálhatok, a legjobb akarattal sem. Az új (háborús) *Insel-Almanach*-ban ugyan olvashatott tőlem egypár költői darabot, melyek augusztus első napjaiban keletkeztek, – de ezek nem tekinthetők háborús verseknek, s azt sem szeretném, ha más helyen ismét fölhasználnák őket. (RL II, 1040.)<sup>16</sup>

E kijelentése szerint Rilke kifejezetten nem szeretné, ha a műveit háborús verseknek tekintenék, s ez megint csak kétértelmű hozzáállását igazolja. Hasonlóan nyilatkozik egy 1914. november 6-án Karl és Elisabeth von der Heydthez intézett levélben, amelyben a háborús események pesszimiztán ecsetelt kontextusában elhatárolódva beszél a versekről:

<sup>13</sup> A német eredetiben „diesem ungeheuerlichen August” szerepel, ami inkább „rettenező”, „szörnyűsége”, „iszonyatos”, nem pedig „gyilkos” lehetne.

<sup>14</sup> Vö. Rilkének az 1915. október 5-én Anton Kippenberghez írott levelével: „amire nem került sor, mert az Ön megfontolt tanácsa, végső soron az Ön, az idősebb barát tekintélye és tapasztalt igazgatósága megakadályozott benne [vagyis abban, hogy Rilke elpazarolja a Wittgensteintől kapott adományt]” (AK II, 32).

<sup>15</sup> Juncker az Axel Juncker kiadó megalapítója és tulajdonosa volt, akinél Rilke első műveit publikálta, mielőtt az Anton Kippenberg vezette Insel kiadó kezdte kiadni műveit.

<sup>16</sup> Vö. ehhez még *Chronik*, 481.

Minden látható dolog megint belezuhant a fortyogó szakadékokba, belelőkték, hogy beolvadjon. Elsüllyed a múlt, késlekedik a jövő, kavargó örvény a jelen [...]. Az első augusztusi napokban engem is megragadott a háború, a háború istenének jelenése (a háborús *Insel-Almanach*-ban láthatják néhány költeményemet, ezek ebből a tapasztalatból születtek), mára azonban már rég láthatatlanná vált számomra a háború, az embert próbáló apokalipszis szelleme az ma már, többé nem isten, hanem isten barbár őrjöngése a népek között. (RL II, 1044.)

Ebben a kontextusban érdemes lenne megvizsgálni Rilke *Ének Rilke Kristóf kornétás szerelméről és haláláról* című művének „sorsát” is: a szöveg többszöri átdolgozása után Rilke először Axel Juncker kiadójánál jelentette meg a művet 1906-ban, ahol nem aratott különösebb sikert. Ezután 1912-ben Kippenberg Insel kiadója adta ki a szöveget az Insel-Bücherei [Insel Könyvtár] első köteteként, s az azonnal kora egyik sikerkönyvévé vált.<sup>17</sup> Épp a háború éveiben azután a művet többször is újra kiadták, és ez igen sikeres üzleti vállalkozásnak is bizonyult. Anton Kippenberg Rilke pénzgondjait eloszlatandó éppen e műre hivatkozva azt írja, hogy „új kiadásokkal – a Kornétást kivéve – most egy évig nem számolhatunk. De ezen is túljutunk majd” (AK II, 37).<sup>18</sup> A *Kornétás* ezenkívül a háborús létezés metonimikus megjelölésévé válik, ami megfigyelhető például abban, ahogyan Thankmar von Münchhausen egy 1914. augusztus 20-án Rilkének írott levelében önmagát „kornétásként” aposztrofálja:

Mennyire nem is gondoltuk még pár hete Göttingenben, hogy ilyen hamarosan a kornétás leszek, és Franciaországon meg Belgiumon lovagolok keresztül, pedig azt reméltem, hogy ezeket az országokat békésen fogom meglátogatni. [...] Amúgy meg az a legjobb, ha az ember csak lovagol és semmire sem gondol, mert különben a dolgok igen szörnyűvé válhatnak. (TM, 33.)

A *Kornétás* „hasznosításának” másfajta mozzanata a mű megzenésítésének története: a zenét Casimir von Pászthory szerezte, majd a megzenésített művet a Rilkével 1914 elején rövid (elsősorban levelekben testet öltő) szerelmi viszonyt folytató, s ezalatt Rilke által a Benvenuta névvel felruházott Magda von Hattingberg<sup>19</sup> adta elő – először Lipcsében, ahol „állítólag igen nagy siker volt” (MTT, 398), azután

<sup>17</sup> A *Kornétás* kiadástörténetéről lásd ENGEL 2004, 211.

<sup>18</sup> Kippenberg ebben az időben mindent elintéz Rilkének, és még a csataterőről is azon igyekszik, hogy rendbehozza a pénzügyeit (lásd az 1915. október 15-én Rilkének írott levelét); ezenkívül Kippenberg a frontújság szerkesztőjeként később esetlegesen hasznosítható irodalmi „felfedezésekre” is odafigyel, amint azt maga is hangsúlyozza, amikor felhívja Rilke figyelmét Guido Gabelle-re: „elindultam, hogy egy újságot szerkeszteszek, és rátaláltam a flamand irodalomra” (AK II, 37).

<sup>19</sup> E levelezést lásd RILKE 2000, valamint a Magda von Hattingberg által kiadott visszaemlékezést kettejük levelezésének részleteivel (HATTINGBERG 1947).

pedig Bécsben, ahol ismételten háborús célokat szolgált, „a Vöröskereszt vagy az invalidusok vagy valami hasonló javára” (MTT, 398) rendezték az előadást. Rilke erről egy 1915. február 24-i levélben meglehetősen rossz hangulatban azt írja Marie von Thurn und Taxisnak:

*Entre nous soit dit:* engem kissé nyugtalanít Frau v[on] H[atingberg] némileg túl terhes igyekezete, boldog is voltam, hogy megúsztam ezt a lipcsei ügyet, de neki nyilván nagy (és alapjában őszinte) örömet szereznek az efféle rendezvények, ennek pedig én nem kívánom útját állni; és lehet, hogy von Pászthory úr érdekét is szolgálja egy további bemutató (RL II, 1063–1064.)

Rilkét a megzenésítésben és az előadásokban nem a műve esetleges politikai vagy még inkább ideológiai jellege és háborús célokra való felhasználása zavarja, hanem esztétikai kifogásai vannak, amiben együttal felvillan öntetszelgő önfixálódása is:

[...] ez nyilván mellérendeltség, szó és muzsika folyamatos *vetélkedése*, s ez a műfaj (mint olyan) dilettantizmusra vall, nem vehető komolyan –: és ez az, amit én kifogásolok a dologban; ha – egy pillantra – elismerjük a műfaj létjogosultságát, akkor Pászthory megoldási kísérlete – éppen a pillanat erejéig – bizonyára nem érdektelen. Egyébként egyszer Berlinben, szűk körben (Frau von Boddienél) magam is fölolvastam a „Cornet”-et (milyen régóta először!), szép volt, és úgy tűnt, a mű maga voltaképpen elegendő muzsikát kínál – (*Ceci encore entre nous*). (RL II, 1064.)<sup>20</sup>

Rilke ambivalens hozzáállása az aktuális eseményekhez, a – (biztos) távolból – hangoztatott elvi együttérzése és a tenni akarása akkor ér csúcspontra, valamint a saját költői munkájának folytatásában az hátráltatja a leginkább, amikor személyesen is érintetté válik, és ténylegesen részt kellene vennie a háborúban.

### *Háborús reflexiók – Rilke és a „badiköltői szolgálat” a Hadiarchívumban*

A háború valósága hirtelen és felkészületlenül éri Rilkét: két sorozás után 1915 novemberének végén (negyvenévesen) háborús szolgálatra alkalmasnak találják, és ennek alapján 1916. január 4-én Turnauban be kellene vonulnia. Néhány baráti mentőakció ekkor csupán annyit tud elérni, hogy Bécsbe kelljen mennie, itt „január utolsó napjaiban aztán odavezényelt[é]k” (RL II, 1165) a Hadiarchívumba,

<sup>20</sup> A mű újbóli felolvasói előadását Rilke mindenesetre elhárítja: „Még a Kornétás is, milyen véletlenszerű és felszínes is bármilyen utalása egy mai háborúra – nem találnám el a megfelelő hangot, hogy felolvassam” (*Chronik*, 479). Azonkívül Rilke később a bécsi szolgálata idején azt is tervezi, hogy lépéseket tesz a *Kornétás* előadásainak megakadályozására (vö. *Chronik*, 529).

amint azt Kippenbergnek írja. Itt azután, hasonlóan a többi odarendelt értelmiségihez és íróhoz, neki is „hős-fodrászat-[ot] (RL II, 1166)<sup>21</sup> kellett volna művelnie. Rilke rémülete ekkor tetőfokára ér: a hadiarchívumi szolgálat éppen akkor éri utol, amikor, 1915. november 26-i állításai szerint, végre dolgozni kezdett,<sup>22</sup> és ebben a munkában, amely létalapja lenne, teljesen feloldódhatna végre:

Azt kívánnám, hogy Isten engedjen, amíg csak lehet, a munkámnak élnem, különösen most, amikor ismét megízleltem a zamatát, és ezt senki nem veheti tőlem rossz néven, aki tudja, *mennyire* fontos nekem ez a munka és megérti, hogy benne találok erőt és gyönyörűséget, nélküle viszont még erőcském sincs. (MTT, 454.)

A „zuhanás a legboldogabb bensőségesből a felfoghatatlan fenyegető kintlétbe” (MTT, 461), amint azt 1915. december 2-án Marie von Thurn und Taxisnak panasolja, olyan költőt ragad magával, akit „hallatlan munkakedv szállt meg, viharos munkakezdeti fázis” (RL II, 1166) kezdődött számára, „és akkor megvilágosult tekintetemre hullt a vastag szürke katonakendő” (RL II, 1166),<sup>23</sup> miáltal így „az általános sors is megragadta” (MTT, 458). A különösen beszédes metaforákkal ecsetelt állapot jól mutatja Rilke rettenetét és önmaga lelkiállapotának elemzését, amikor a helyzetét ifjúsága gyűlölt „hadiiskolájához” való visszatérésként értelmezi, amelyet éppen a költészetével próbált „magasabb értelemben felfogni” (MTT, 461) és többé-kevésbé túljutni rajta. Az újabb katonai szolgálat ily módon lelki katasztrófát okozna számára, hiszen „[a]z ifjúkori évek traumája tör fel újra, elfojtott dolgok térnek vissza” (HEMECKE 1998, 8):

A bevonulás azt jelentené, hogy a régi élmény eredeti szűkös, nagyon gyűlöletes, teljesen értelmetlen értelmébe ütköznék, huszonöt év múltán még egyszer azt kellene látnom, hogy kicsinyes, lehetetlen nyomorúság volt az, semmi más –, és [...] ez a tulajdonképpeni félelmem, rettegésem, mert ez visszafordítaná a lelki munkát, s ezáltal minden elsötétülne és összeomlana bennem. (MTT, 461–462.)

Igen jellemző, milyen beszédes lesz Rilke, amikor róla magáról van szó: az együttérzés, amelynek a háború kitörése óta igyekezett hangot adni, most e „nehéz és furcsa idő” (BAM II, 354) kimerítő leírásában jelentkezik; „[a] Hadiarchívum munkáiban természetesen nem egészen egyszerű feltalálnom magamat”, írja anyjának

<sup>21</sup> Németül Rilke a találó „Heldenfrisiren” kifejezést használja (vö. AK II, 46).

<sup>22</sup> Az 1916. február 15-i levélben az *Elégiák* folytatását és a Michelangelo-sonettek fordítását említi a költői munkában tett előrehaladásaként.

<sup>23</sup> A német eredetiben (amint ezt a magyar fordító is megadja) „Militärtuch” áll, ennek magyar megfelelője, mivel a „Tuch” (ruha)anyagot általában is jelent, inkább „katonaruha”, esetleg „-köpeny” lehetne.

1915. február 5-én (BAM II, 355). A Hadiarchívumban végzett munkát legbensőbb szándékaival ellentétesnek érzi, amint azt részletesen ecseteli Anton Kippenbergnek 1916. február 15-i levelében:

Ott [a Hadiarchívumban], szó se róla, helyzetem (hivatali órák 9-től 3-ig) külsőleg jobb és kényelmesebb, de valószínűleg ezt sem bírom sokáig, hacsak nem sikerül valami olyan helyet kifognom, ahol egészen gépies másolási vagy regisztrálási munkát végezhetnék; mert a hadiköltői szolgálat, amelyre itt az urak most már másfél esztendeje elszegődtek, számomra teljesen elképzelhetetlen. Nem is tudom ezt leírni, nagyon szegényes és kétértelmű dolog ez, és mindenféle szellemi igény megszüntetése [...] irigylésre méltónak rémlik az írói tevékenység efféle goromba és felelőtlen meggyalázásához képest. (RL II, 1165–1166.)

Rilke – aki másfél évvel korábban még az *Öt dalt* írta, és a *Kornétást* fenntartások nélkül engedte értékesíteni – ebben az időszakban hallani sem akar bármiféle tevékenységről, amely a háborús propagandát szolgálná, amelyre a „bajtárs urak”, a „mindenféle újságírói ténykedést folytató urak” (BAM II, 360) képesek, „akik sokkal könnyebben tudnak erre ráállni” (BAM II, 360). Rilke, önmagát tőlük elhatárolva, rögtön magyarázattal is szolgál:

mert az, ahogyan ők az Archívum szolgálatában dolgoznak, nem sokkal különbözik attól, mint amit máskor az újságjuk szolgálatában tesznek – ezzel szemben egy olyan ember számára, aki ahhoz szokott, hogy teljesen függetlenül dolgozik, sokkal bonyolultabb az alkalmazkodás. Időközben abban reménykedem, hogy legalább valamilyen mechanikus tevékenységre használható leszek, ami igazolja „béretem”: hetente kerek 18 korona 30 fillért! (BAM II, 360.)

A mechanikus tevékenység, amelyet Rilke ezután végez, a zsoldívek vonalazásából áll, ami ironikus módon már-már a szolgálatmegtagadás határát súrolja, legalábbis Rilke úgy érzi, hogy ez olyan valami, aminek a legkevésbé van közvetlenül köze a háborúhoz: megnyugtató tudat ez a különben oly sokféle ambivalencia kínozta költőnek, aki itt még egyfajta (legalábbis papírból készült) szellemi elefántcsonttoronyba próbál elvonulni. Az Anton Kippenbergnek 1916. február 15-én írott levelében említett belső érzés, a „betemetődés” és a „fáradtság” (RL II, 1166) mellett (és ellenére) azonban Rilke a bécsi hónapokban élénk társasági életet is él, ami a háborút mégiscsak sokféleképpen háttérbe szorítja: Rilke művészeti élményeket él át, kiállításokat, koncerteket látogat, irodalmi esteken vesz részt a Hadiarchívumban teljesített szolgálat időszaka alatt,<sup>24</sup> és találkozik többek között Karl

<sup>24</sup> Vö. *Chronik*, 527–534.

Krausszal, Arnold Schönberggel, Hugo von Hofmannsthallal, Oskar Kokoschkával, Richard Beer-Hofmann-nal is.<sup>25</sup> Továbbra is ápolja a kapcsolatokat Marie von Thurn und Taxisszal, a hercegnő családjával és más nemesi körök tagjaival, a bécsi időszak vége felé pedig egy ideig Hugo von Hofmannsthal szomszédságában lakik Rodaunban: a belsőleg megélt dolgok és a külső világ megint különválnak, és az „igazi” költői alkotás még néhány évig várat magára.

„*élet en parenthèse*” – a háború következményei

„Rainer Maria Rilke leghosszabb és legfontosabb, az életébe mély szakadékot vágó tartózkodása Bécsben” (HEMECKE 1998, 9), abban a városban, amely a számára, amint azt az anyjának 1916. március 1-jén írja, „nagyon, nagyon idegen maradt” (BAM II, 356), erősen rányomja bélyegét Rilkének a háború időszakáról tett elmélkedéseire. A Hadiarchívumból való elbocsátása után 1916 júniusában először Münchenbe megy vissza, ezt a várost azonban a háború befejeződése után elhagyja, és többé nem is tér vissza oda, minden bizonnyal azért sem, mert, amint 1920. december 31-én Lou Andreas Salomének írja, „ez a város annyira azonos volt [...] a háború élményével, és többrendűen is hasznavehetetlen” (RL III, 1602). A bécsi „intermezzo” utáni politikailag, társadalmilag ellentmondásos évek sok gonddal járó időszakot jelentettek Rilke életében, ami többé-kevésbé egészen 1919 júniusában bekövetkezett Svájcba településéig tartott. Az elbocsátása utáni periódus Rilke számára nyugtalan átmeneti szakasz, amelyben nem lehetséges többé a háború előtti élethez visszatérnie. Rilke maga is azt hangsúlyozza 1918. április 24-én Marie von Thurn und Taxishoz írott levelében, hogy olyan érzése van, mintha „elveszett volna egy idő”:

Nem akkor kellene-e erre az utazásra sort kerítenie, amikor egyszer majd tényleg eljön a fellélegzés, – mert el kell jönnie. Én legalábbis azt hiszem, hogy ameddig háború van, nem tudom elszánni magam arra, hogy valamilyen félbehagyott dolgot újrakezdek, ez most élet *en parenthèse*, s majd ha a zárójelet egyszer bezárhatjuk, lesz lehetőségünk a főmondatot újra elővenni, amelynek folytatásában megakadályoztak bennünket. (MTT, 551–552.)<sup>26</sup>

<sup>25</sup> *Chronik*, 530–531; vö. még HEMECKE 1998, 8–9.

<sup>26</sup> Rilke ebben a levélrészletben a hercegnő Duinóba tervezett utazására utal, amelyről az itt idézett módon próbálta lebeszélni.

Rilke 1918 és 1919 folyamán még alig tudja „a főmondatot újra elővenni”, jóllehet – már Svájcban – állandóan azt mérlegeli, hogyan tudná „újra megtalálni” „mélységesen megszakított élete [...] új kontinuitását” (MTT, 601), és eltöpreng a folytatás lehetőségein. A „kontinuitás” kereséséről tanúskodnak azok a kísérletei is, hogy a háború előtti évek irodalmi hagyományát néhány szerző újraolvasása révén élessze újra; egyik 1919. január 19-én írott levelében így – kétségei közepette, hogy elfogadja-e a Svájcba szóló meghívást – megemlíti Verhaeren egyik könyvét, amely egy másik, immár elsüllyedt kultúra írói hagyományait idézi fel:

*Les flammes hautes*, csodálatos könyv, amelyből sokat olvasok föl: tele van a jóindulatú testvéri emberbe vetett határtalan hittel: hiszen még 14 augusztusa előtt íródott, és megrázó olvasni, milyen erős volt éppen abban az időben az emberbe vetett hit és az előtte minden korábbinál jobban nyitva álló jövőben való bizakodás! (MTT, 571.)

Ilyen és hasonló megfontolások alapján Rilke az 1920. július 23-án Marie von Thurn und Taxisnak írt levelében – saját látásmódját, illetve saját tapasztalatát általánosítva – arra a belátásra jut, hogy nem lehetséges a visszatérés: „Egyelőre csak azt veszem észre, hogy az életet nem lehet – úgy, amint gondoltam – a háború előtti időknél a törésvonalaihoz illeszteni” (RL III, 1523). Az erősen nárcisztikus beállítottságú, önmagára koncentráló, de minden színezetre és árnyalatra nagyon érzékeny költő a háború után bizonytalansággal észreveszi, hogyan változik meg véglegesen annak a kiművelt, esztétikai beállítottságú európai elitnek az életmódja és egész kultúrája, amelyhez, önnön szellemi előkelősége révén, saját magát is odatartozónak vélhette:

[...] minden megváltozott, és annak az „élvezet” szolgáló, az ártatlan és mégiscsak némileg kellemes befogadást megkönnyítő utazási szokásrendnek, egy szóval: a „művelt” utazó élményszerző szokásrendjének egyszer s mindenkorra vége szakadt. Az efféle helyváltoztatás „üresjáratnak” bizonyul majd a jövőben, ami persze nem akadályozza meg, hogy sokan ne szeretnék folytatni anélkül, hogy számot adnának maguknak vállalkozásuk avatagságáról. (RL III, 1523.)<sup>27</sup>

Rilke ezzel szemben úgy véli, hogy a háború után egy másfajta kultúra körvonalazódik, amelyik nem ismeri a korábbi időszak esztétikai irányultságát és mindent – így a művészetet is – sokkal célszerűbben szemlél:

<sup>27</sup> A magyar fordítás kissé eltér a német eredetitől, ott ugyanis nincs szó „szokásrendről”, csupán utazásról: „jenes zum »Genuß«, zur arglosen und immerhin etwas müßigen Aufnehmung eingestellte Reisen, kurz das Reisen des reisenden »Gebildeten« wird ein für alle Mal abgelaufen sein”, azaz „ama »élvezetre«, gyanútlan és mégiscsak némileg ráérős befogadásra épülő utazás, azaz a »művelt« utazó utazása egyszer s mindenkorra idejét múlta”.



Úgy vélem, minden olyan esztétikai erőfeszítés,<sup>28</sup> amely nem tekinthető közvetlen teljesítménynek, ezután lehetetlen [...]. Nem is hiszi, hercegné, mennyire mássá, *mássá változott* a világ. Most az a fontos, hogy ezt megértsük. Aki mostantól fogva úgy kíván élni, mint azt „megszokta”, az folyton a legnyersebb ismétlődésekkel találja szembe magát, a pusztá *még egyszerrel* és annak egész ártalmas meddőségével. (RL III, 1523–1524.)

Rilke nagyon meghasonlottan éli meg egykori szellemi otthona, a szabadfoglalkozású irodalmár védett világának elvesztését, amelyet ugyan bizonytalanságok szabdaltak, de éppen azokból meríthette saját műveit is. E veszteség miatt nosztalgiát érez az elveszett világ iránt, amelynek szimbolikus helyet tulajdonít:

Számomra – ami engem illet – nem marad más lehetőség, mint hogy a tizenégyes esztendő hirtelen, szorongások közt keletkezett törésvonalaihoz hosszasan és benső igyekezettel odaillesszem magam, amíg a gyógyulás közben össze nem forradunk, merthogy akkor fogtam hozzá (1912 óta) azokhoz a nagy, talán legnagyobb és legdöntőbb munkákhoz, és azt az oltalmazott helyet, ahol dolgozni kezdtem, a háború egyetlen – ezer lövészárkok fölé púposodó – romhalmazzá változtatta: a régi duinói kastélyt (Trieszt közelében) ahol olyan csodálatos munkanapokat és -éjszakákat tölthettem *teljesítmények* érlelő csendjében. Mindez most nincs, a számomra nélkülözhetetlen Párizs sincs [...]. (RL III, 1468–1469.)<sup>29</sup>

Duino és Párizs azokat a helyszíneket képviseli, amelyek Rilke háború előtti alkotói szakaszához és egyes csúcsteljesítményeihez (*Új versek I–II, Malte Laurids Brigge feljegyzései*, az első *Duinói elégiák*), az „esztétikai szemlélődés” eredményeihez kötődtek, és bár Rilke világosan látja, hogy a háború utáni megváltozott világ másfajta művészi teljesítményeket – mint teljesítményeket, nem pedig az esztétikai tétlenség, szemlélődés eredményeit – tesz lehetővé, mégis megpróbálna visszatérni a háború előtti irodalmi foglalatosságaihoz: „és mégsem szeretném, mégsem *tudom* mindezt föladni, semmit, semmit ebből” (RL III, 1469), jelenti ki. Azonkívül nem tetszik neki a háború utáni idő formátlansága sem, „mindenkinek tájékoztat-lanság[a] és elveszettség[e]” (RL III, 1470), miközben egy-egy fordulata mai szemmel igen kétértelműen hathat:

<sup>28</sup> A német eredetiben itt „Anschauen” szerepel, amelyet „szemléletnek” vagy „szemlélésnek”, „szemlélődésnek” kellene inkább fordítani, az „erőfeszítés”, „teljesítmény” fordulat ebben a kontextusban félrevezető, ráadásul a német megfogalmazás igen jellemző fordulata Rilke kifejezésmódjának.

<sup>29</sup> Levél Leopold von Schlözernek 1920. január 21-én. Az 1912-ben kezdett munkával Rilke a *Duinói elégiákra* utal, amelyet csak 1922 februárjában tudott befejezni.

Ki segítene? Mindenütt csupa zavarosban halászó, haszonleső kucséber, sehol valami segítő szándék, sehol egy egyéniség, sehol egy fölényes-nagyszerű ember.<sup>30</sup> Nos, lehet, hogy voltak már ilyen korszakok, merő pusztulás, – de akkor sem bukkant fel egy hasonló figura?<sup>31</sup> Egy olyan alak, aki mindezt összevonná és ismét kifeszítené maga körül, mert *így* feszültségek és ellenfeszültségek keletkeznek, központi erőter nélkül, mely szerkezeté tenné őket, rendszerré, legalábbis a pusztulás rendszerévé. (RL III, 1470.)

Az elveszett múlt iránti nosztalgia mellett ily módon az 1920-as évek körüli időszakra jellemző káosz láttán elsötétül Rilke perspektívája, s erre a tőle megszokott módon, a szemlélődő esztétára jellemző tartással reagál:

Az én részem mindebben csak a szenvedés. Az előzetes, egyidejű és utólagos szenvedés. Nem bírhatom ezt sokáig. [...] Egyébként június óta Svájcban vagyok, hol itt, hol ott, nem találok a helyem. Még két téli hónapig svájci földön szeretnék várakozni, s aztán vissza –, de hová? Bár soha nem húztam hasznot ebből az állapotból: most veszem csak észre, milyen hazátlan az osztrák ember. (RL III, 1470.)<sup>32</sup>

Mindezekről a problémáktól Rilke művészete csak teljes önmagába fordulással, a muzot-i teljes térbeli bezárkózásával szabadul majd meg, ahol megvalósul a korábban elkezdett dolgokhoz való utópikus visszatérés, vagyis ahol be tudja fejezni a *Duinói elégiákat*. Mi több, a *Szonettek Orpheuszhoz* ciklusával valamifajta új kezdet is kirajzolódik – ehhez lemond korábbi életmódjáról, és visszavonul a privát szférába, esztétikailag pedig egy visszaidézett és átértelmezett antik-misztikus világba.

<sup>30</sup> A magyar fordítás itt ismét kissé félrevezető: a német eredetiben „nirgends ein Helfer, nirgends ein Führer, nirgends ein großer Überlegener” (BP, 298) áll, a „Führer” helyett az „egyéniség” használata éppen a megfogalmazás mára kétértelmű olvashatóságát veszi el.

<sup>31</sup> Itt sajnós félrefordítás történt: a németben „aber waren sie ähnllich ohne Gestalt?” szerepel, azaz „s azok [a korszakok] is ennyire formátlanok voltak?” lenne megfelelő.

<sup>32</sup> Egy 1920. január 15-én Dorothea Freifrau von Ledeburnak írott levélben Rilke beszél a k. u. k. monarchia összeomlásáról, ami a politika által okozott hazátlanságát (mivel elveszítette korábbi állampolgárságát) okozta. „Önnek is vajmi kevéssé tanácsolnám, hogy Ausztriába költözzön, hiszen az ottaniak most mindannyian [...] a bőrükön érzik a hazátlanságot. Összedőltek az ország falai, s most úgy söpör át Ausztrián a vihar, mint valamilyen kiégett rom fölött [...]” (RL III, 1458.)

## Bibliográfia

- ADAMS, Marion (1984), *Metaphern der affirmativen Kriegsliteratur*, in Bernd HÜPPAUF (Hg.), *Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft*, Königstein/Ts., Forum Academicum in d. Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Hanstein, 221–228.
- AK II = RILKE, Rainer Maria (1995), *Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906–1916*, II, Hg. Ingeborg SCHNACK, Renate SCHARFFENBERG, Frankfurt/M., Insel Verlag.
- BAM II = RILKE, Rainer Maria (2009), *Briefe an die Mutter 1896 bis 1926*, II, Hg. Hella SIEBER-RILKE, Frankfurt/M., Insel Verlag.
- BP = RILKE, Rainer Maria (1992), *Briefe zur Politik*, Hg. Joachim W. STORCK, Frankfurt/M., Insel Verlag.
- Chronik* = SCHNACK, Ingeborg–SCHARFFENBERG, Renate (2009), *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*, Frankfurt am Main, Insel Verlag.
- ENGEL, Manfred (1996), *Das späte Werk. Kommentar*, in Rainer Maria RILKE, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Hg. Manfred ENGEL, Ulrich FÜLLEBORN, Horst NALEWSKI, August STAHL, II, *Gedichte 1910 bis 1926*, Hg. Manfred ENGEL, Ulrich FÜLLEBORN, Frankfurt a. M., Insel Verlag.
- ENGEL, Manfred (Hg.) (2004), *Rilke-Handbuch*, Stuttgart–Weimar, Metzler.
- HATTINGBERG, Magda von (1947), *Rilke und Benvenuta. Ein Buch des Dankes*, Wien, Andermann Verlag.
- HEMECKE, Wilhelm (1998), *Rilke in Wien. Begleitbuch zur Ausstellung „Haßzellen, stark im größten Liebeskreise”. Rilke und das k. u. k. Kriegsarchiv*, Wien, Inlibris.
- MTT = RILKE, Rainer Maria–THURN UND TAXIS, Marie von (1986), *Briefwechsel*, Hg. Ernst ZINN, Frankfurt/M., Insel Verlag.
- RILKE, Rainer Maria (2000), *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg*, Hg. Ingeborg SCHNACK, Frankfurt/M., Insel Verlag.
- RILKE, Rainer Maria–NÁDHERNÝ VON BORUTIN, Sidonie (2007), *Briefwechsel 1906–1926*, Hg. Joachim W. STORCK, Göttingen, Wallstein.
- RL II = RILKE, Rainer Maria (2014a), *Levelek II. 1911–1916*, fordította BÁTHORI Csaba, Budapest, Cédrus Művészeti Alapítvány–Napkút.
- RL III = RILKE, Rainer Maria (2014b), *Levelek III. 1917–1922*, fordította BÁTHORI Csaba, Budapest, Cédrus Művészeti Alapítvány–Napkút.
- SCHNEIDER, Uwe–SCHUMANN, Andreas (2000), *Einführung*, in UÓK (Hg.), *„Krieg der Geister”. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 7–12.
- STEPHENS, Anthony (2000), *Das „gleiche tägliche Entsetzen” und die Stimme des Dichters: Rilke 1914–1918*, in Uwe SCHNEIDER–Andreas SCHUMANN (Hg.), *„Krieg der Geister”. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 153–169.
- SZÁSZ, Ferenc (2006), *Chronologische Konkordanz zu Rainer Maria Rilkes gedruckter Korrespondenz*, [http://www.rilke.ch/?page\\_id=42](http://www.rilke.ch/?page_id=42) (Letöltés ideje: 2015. 05. 15.). (A levelezésk Konkordanciát – újabb adatokat figyelembe véve – 2010-ben Rátus Luck aktualizálta, 1914-től ezt a munkát Peter Oberthür folytatja.)
- TM = RILKE, Rainer Maria (2004), *Briefwechsel mit Thankmar von Münchhausen 1913 bis 1925*, Hg. Joachim W. STORCK, Frankfurt/M., Insel Verlag.

VÖRÖS BOLDIZSÁR

## Egy haditudósító emlékei Molnár Ferenc írásai első világháborús élményeiről

A világháború kitörésének napjaiban Molnár Ferenc, az ekkor már világhírű író a *Pesti Hírlap* július 26-i számának hasábjain közzétett cikkében a következőket állította azzal a csütörtöki nappal kapcsolatban, amikor az Osztrák–Magyar Monarchia követe átnyújtotta Szerbiának az ultimátumot:

Ugy érzem, mégis csak Isten ajándéka ez a hirtelen fölforrott, két más élet izgalomával fölerő egy élet, amit nekünk ép most adott, ezekben az esztendőkbén, nekünk, akik azt hittük, hogy egy kuckóból csöndesen fogjuk nézni a világ nagy színjátékait. Még a viharok is mások, még az örömök is nagyobbak, a szerencsétlenségek is mélyebbek a világon, mint mikor gyerek voltam. És minden, ami szép, nagy, érdekes és világrengető, itt történik, a mi kuckónk körül. (MOLNÁR 1914a, 34.)

A *Pesti Hírlap*ban 1914. augusztus–szeptember folyamán közzétett cikkeinek sorozata azonban azt mutatja, hogy Molnár háborús lelkesedése hetek alatt elmúlt, egyre inkább átértékelte a küzdelem okozta szenvedéseket, majd felmerült benne a közösségért tenni akarás igénye. Az újság szeptember 20-i számának hasábjain közzétett, *Senki sem a magáé többé* című írásában már ekként fogalmazott:

A véleményem sem az enyém többé, a szólásszabadságom sem az enyém többé, a pénzem nem az enyém többé, az időm, a munkám, az álmom, a sok tervem, az idegrendszerem már mind nem az enyém a hadüzenet óta, hanem ezé a nagy egészé, ezé a könnyektől és vértől sáros, drága, drága földé, a sok szenvedő katonáé, a sok hallgató asszonyé és még azé a sok különvéleményes, felolvadni nem akaró emberé is, akit mélyen tudok sajnálni azért, hogy toporzékol ez ellen a nagy egybeolvadás ellen, nem akar megtisztulni a maga egyéni tulajdonságaitól és nem dob el magától mindent, amire valamikor büszke volt, hogy meztelenül és alázatosan álljon be a sorba a többihez, a többivel, a többiért. (M. F. 1914c, 10.)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Lásd még Molnár Ferenc szerzőségéhez is: M. F. 1914a, 12–13, továbbá: N. N. 1914, 6 és M. F. 1914b, 11. Vö. BALÁZS 2010, 86–88.

Majd így buzdított az író: „Tudom, az kinez mindenkit, hogy szeretne valami nagyot csinálni, valamit szervezni, valamelyik sereget vezetni, valami jó ideát kitalálni. De épen ez az, amit nagy kinnal el kell nyomni magunkban. Ha már nem lettünk tábornokok vagy miniszterek, akkor” végezzük el saját kis feladatainkat, amelyekből „egy társadalom legszebb emberi dicsősége lesz” (M. F. 1914c, 10). Molnár ekkori szerelme, Fedák Sári visszaemlékezéseiben pedig azt állította, hogy 1914 októberében az író azt mondta neki: ki fog menni a harctérre *Az Est* haditudósítójaként. E leírás szerint elhatározását – összhangban az idézett, szeptemberi *Pesti Hirlap*-cikkből foglaltakkal – a következőképpen indokolta meg: „szeretnék én is csinálni valamit ebben a háborúban. Szeretnék valami formában én is szolgálni” (FEDÁK 2009, 351). *Az Est* november 9-i számának a *Molnár Ferenc „Az Est” harctéri tudósítója* című rövid közleménye pedig azt tudatta a közönséggel, hogy a lapot a Sajtóhadiszálláson az író képviseli. A szöveg szerint „Molnár Ferenc e kiküldetés vállalása óta a legnagyobb szorgalommal és lelkiismeretességgel mélyedt el a katonai szaktudományok tanulmányozásába s így rövid táviratai is épp oly figyelmet érdemelnek majd szakszerűség szempontjából, mint a mily nagy művészi értéket nyújtanak majd leíró és elbeszélő cikkei”. E beszámolóból ugyanakkor az is kiderült, hogy az író továbbra is fog cikkeket, „krónikák”-at közölni a *Pesti Hirlap*-ban. (N. N. 1914, 6.)

*Az Est* e híradása már jelezte, hogy Molnár milyen fajta szövegeket fog közzétenni a lap hasábjain. Az először a szerbiai, majd a galíciai harcterről tudósító szerzőnek már november első felétől napvilágot láttak rövid közlései a katonai helyzetről,<sup>2</sup> továbbá terjedelmesebb élménybeszámolóit az újságban, ezek mellett pedig publikált a háborúval foglalkozó munkákat a *Pesti Hirlap*-ban is. Haditudósítói tevékenysége során azonban az író többféle problémával is szembesült, amelyekről már 1915. januári cikkeiben írt a közönségnek. Így az előző év decemberében lezajlott limanovai csatáról azt állította, hogy e győzelemnek a hivatalos leírása majd a háború után fog megjelenni,

de addig is kötelesség minden adatot összeszedni, a mi a magyar katonának ebben a háborúban tanusított emberfölötti munkájára, itt a harctéren általánosan elismert hősiességére és a legtöbb helyütt döntő szerepére vonatkozik. A haditudósítás – ugy, a hogy régen képeltük – a modern háborúban tiszta lehetetlenség. Varsótól Bukovináig minden nap minden órájában nem nyargalhat végig a hírszolgalat, még ha egy lapnak kétszáz tudósítója volna is. A mi kötelességünk, hogy vándorlásunk közben mindent összeszedjünk, a mi kínálkozik. Az igazi haditudósítást a vezérkarok a világon mindenütt a maguk számára tartották fenn. (MOLNÁR 1915a, 3.)

<sup>2</sup> Lásd például MOLNÁR 1914b, 1 és MOLNÁR 1915c, 1.

Molnár tehát tisztában volt azzal, és ezt tudatta is olvasóival, hogy a világháborúban dolgozó haditudósító egyrészt nem képes áttekinteni a harcok egészét, másfelől pedig még az általa megismert mozzanatokról sem írhat korlátozás nélkül<sup>3</sup> – e szöveg szerint itt keletkezett munkáit nem is tekintette „igazi haditudósítások”-nak. Így tehát minden „kínálkozó” anyagot össze kell gyűjtenie, első sorban pedig a magyar katonák hősiességére vonatkozó adatokat. Ugyane cikkében az író más problémákat is jelzett, így azt, hogy olvasói egy része hitetlenkedve fogja fogadni az emberi helytállásról és szenvedésről közrebocsátott tudósításait, továbbá hogy ő maga nem tudja megfelelő hitelességgel visszaadni szövegeiben a háború egyes mozzanatait. Az egyórányi ágyúzásról ugyanitt azt írta: „Istenem, de jó volna ezt az órát, így, a hogy van, minden költői leírás nélkül valami gramofonlemezen hazaküldeni...” (3).<sup>4</sup>

A harcterekről 1915 őszén tért vissza, majd *Az Estben* és a *Pesti Hirlapban* megjelent cikkeinek felhasználásával ez év végén, de már 1916-os évszámmal<sup>5</sup> közreadta az *Egy haditudósító emlékei. 1914 november–1915 november* című könyvét. E kötet rövid bevezetésében a szerző nem egy olyan problémáról is írt, amelyekkel az általunk már hosszabban idézett, januári cikkében is foglalkozott:

Emlékek: – nem napló, nem a háború története – egy esztendei haditudósítói vergődés emlékei. Utazások, tapasztalatok, tudósítások, képek, hallomások, beszélgetések vezérekkel és közkatonákkal, tanúvallomások egészen kicsiny és igen nagy eseményekről. Valakinek a siető sorai, aki ujságot-írni ment a harctérre, – nem mindig mehetett oda, ahová akart, nem mindig jutott el oda, ahová indult, csak sodródott [...] öregedő szívében az egyre szótlanabb érzelmek végtelenségével. Valakinek a töredékes feljegyzései, aki az írott betű háborús szerepei közül azt választotta, hogy a magyar katona emberi dicsőségének történetéhez anyagot segítsen összehordani [...]. (MOLNÁR 1916a, 5.)

Feltűnő, hogy bár az 1914 ősze és 1915 ősze között napilapokban megjelent cikkek felhasználásával készült a kötet, Molnár az „emlékek” szóval jelölte a benne olvasható szövegeket, továbbá rögtön a bevezetés legelején hangsúlyozta: munkája nem napló,<sup>6</sup> és, alcíme ellenére, nem is a háború története. Nem is haditudósítás – csupán egy haditudósítónak az emlékeit tartalmazza. Ezen eljárás alkalmazá-

<sup>3</sup> Így például egy tudósításában Molnár azt írta: „Ez az üteg, a hol most állok, még a repülők elől is el van maszkírozva egy kitűnő ötlettel. Szinte rosszul esik, hogy nem árulhatom el, olyan zseniális az ötlet.” (MOLNÁR 1915b, 3.)

<sup>4</sup> Egy későbbi cikkében pedig Molnár ezt állította: „Nem lehet a háborút hazaírni.” (MOLNÁR 1915e, 3.)

<sup>5</sup> Lásd N. N. 1915b, 815. Az írás szerzője Schöpflin Aladár, lásd SCHÖPFLIN 2004, 159.

<sup>6</sup> Ugyanakkor figyelembe véve azt, hogy Molnár könyve napilapokban megjelent cikkeinek felhasználásával készült, érthetővé válik Nagy Lajos téves címadása, aki visszaemlékezésében *Egy haditudósító naplója* címmel említette a kötetet (NAGY 1956, 85).

sában minden bizonnyal közrejátszottak azok a problémák, amelyekről 1915. januári, hosszabban idézett cikkében<sup>7</sup> a szerző írt: a háború megismerésének korlátai és a cenzúra miatt szövegei nem lehetnek „igazi haditudósítások”, sőt még csak egy rendszeresen vezetett napló részei sem, amelyeknél az olvasók elvárhatnák a pontosságot az egyes történések ábrázolásánál, hanem ezzel kapcsolatban igencsak bizonytalan dokumentumértékűnek tekinthető „emlékek”, sőt „töredékes feljegyzések”. Az így megjelenített esetlegességet pedig csak erősíthette a könyv címében az, ahogyan az ekkor már világhírű író önmagát beállította: csupán „egy” haditudósító a sok közül, ekként jelezve ez esetben azt, hogy személye, illetve ezzel együtt itt közölt írásai nem számítanak valamilyen szempontból kiemelkedő jelentőségűeknek. A könyvben közreadott szövegek műfaji meghatározásának fontosságát az író részéről pedig jól mutatta, hogy a bevezetést e probléma tárgyalásával indította.

A januári cikkében megfogalmazott egyik célkitűzésének – „mindent összeszedni, ami kínálkozik” – megfelelően Molnár igyekezett a háború helyszínein zajló élet legkülönbözőbb mozzanatait a legkülönbözőbb források felhasználásával bemutatni e szövegegyüttesben. Nemcsak a harcosok tetteit ábrázolta, hanem az őket segítők, így például orvosok tevékenységét is, a háborúk által érintett civilek életét is; nemcsak saját tapasztalatait örökítette meg, hanem beépítette a műbe mások, köztük magas rangú tisztek és közkatonák nézeteit, elbeszéléseit is, történeteikkel kapcsolatban pedig, egy konkrét eset kapcsán, határozottan rámutatott a következőkre:

A háború anekdotái, a hogy a felingerelt idegrendszerek közt kóvályognak, a megtörténésük után huszonnégy órával már különböző formákat kapnak. Mire a frontból a hadtápvonalba kerülnek, százféleképpen mesélik őket. Én úgy jegyzem ezt fel, a hogy én hallottam. (MOLNÁR 1916a, 65.)

E mondataival az író félreérthetetlenül tudatta olvasóival: könyvében a megtörtént eseményekről beszámoló szövegek nagyon is különböznek dokumentumértékük szempontjából. A háború anekdotáinak efféle közlése pedig szintén indokolttá tehetette azt, hogy az író nem „napló”-ként vagy „a háború története”-ként határozta meg könyvét, hanem csupán emlékeinek, a vele történekről kialakult és a másoktól megismert emlékek gyűjteményeként. A kötetben Molnár nem csupán saját leírásait közölte, hanem megjelentetett mások által létrehozott szövegeket is: rendeleteket, katonáknak hozzátartozóikhoz írt leveleit, valamint a hátszágban élő

---

<sup>7</sup> Mindazonáltal *Az Est* 1915. januári számában a haditudósítás problémáiról közzétett fejtegetéseit az író nem építette be az *Egy haditudósító emlékei* című könyvébe, mégpedig feltehetőleg azért nem, mert az abban megfogalmazott gondolatokat közölte a kötet bevezetésében.

nőknek a frontokon küzdőknek küldött leveleit. A könyvben közreadta katonadalok szövegét is, ám az egyik ilyen ének erotikus strófái után tudatta olvasóival:

Körülbelül ez a nóta a határ, a meddig a kinyomtatásban el lehet menni. Kár, hogy azt, a mi a határon túl van, nem szokták a népköltési gyűjtemények fölvenni. Mert ezekben minden illetlenségük mellett rengeteg jókedv, elmésség, sőt némelyikben mély szomorúság és igazi költészet van (293).<sup>8</sup>

Az író tehát óvatosan jelezte közönségének: az igazi, hiteles haditudósítás megalkotását nemcsak az események összességének áttekinthetetlen volta vagy a katonai cenzúra akadályozhatta meg, hanem, mint adott esetben, akár a korabeli erkölcsi közfelfogás is. E sokféleség ugyanakkor elősegíthette az ábrázolás hitelességével kapcsolatos azon problémák leküzdését, amelyekről Molnár idézett, januári cikkében már írt.

Az ugyanitt megfogalmazott másik célkitűzése – „minden adatot összeszedni, ami a magyar katona hősiességére vonatkozik” – szintén helyet kapott az év végén megjelent könyv bevezetésében.<sup>9</sup> Ugyanakkor Molnárnak a haditudósító lehetőségeiről írt januári cikkében, valamint a bevezetésben olvasható kijelentései alapján úgy tűnik: a szerző úgy érzekelte, hogy az adott körülmények között nem is igen nyílik lehetősége másra, mint az egyes emberek tetteinek, mégpedig leginkább hősi tetteinek leírására, és csak ezek által törekedhet általánosabb összefüggések bemutatására – ekként tehát voltaképpen e szükségből is igyekezett valahogyan erényt kovácsolni.

A bevezetés szavai („öregedő szívében az egyre szótlanabb érzelmek végtelensége”) jelzik, hogy a háborús tapasztalatok valamiképpen átalakították személyiségét. A *Pesti Hírlap* és *Az Est* 1914–1915-ös cikkeinek felhasználásával készített

<sup>8</sup> Amikor a katonadalokkal foglalkozó szöveg még önálló közleményként jelent meg *Az Est* hasábjain, Molnár tudatta olvasóival: a szerinte közölhetetlen énekek „városban vagy községben való éneklését egyébként egy újabb rendelet eltiltotta” (MOLNÁR 1915f, 3) – ez pedig közönsége számára jelezhetette, hogy ez esetben nem csupán az író egyéni megítélése érvényesült. A kötetbe azonban ez az információ nem került be.

<sup>9</sup> A magyar katona világháborús hősiességének e kötetbeli megjelenítése ugyanakkor sajátos történelmi távlatot kapott azáltal, hogy a könyv borítójára az a harci jelenetet ábrázoló címlapkép került, amely Ilosvai Selymes Péter *Toldi* költeményének 1620-as lőcsei kiadását díszítette. A borítót a *Budapest* című lapban a Molnár-könyvről megjelent ismertetés szerzője a következőképpen értékelte: „Már [Molnár] könyvének címlapja is erős nemzeti karakterre vall. A nemzeti hősiességet nem árnyékszerű szecessziós vonalak ködfátyolában szimbolizálja, hanem legendás hősünkben, Toldi Miklósban” (F. E. 1915, 11, lásd még V. M. 1917, 102. Az írás szerzője talán Velezdi Mihály, lásd erről BOTKA–VARGHA 1989, 135). E címlapképpel a Molnár-könyvben ábrázolt hőstettek az „örök magyar katonai vitézség” megnyilvánulásaiaként is megjelentek.



szövegsorozatából pedig csakugyan kirajzolódik a változás folyamata.<sup>10</sup> A könyv elején, az ultimátum átadása kapcsán még olvashatók Molnár lelkes, a fentiekben idézett megnyilvánulásai (még ha, feltehetőleg a közönségben a több mint egy év alatt lezajlott hangulatváltozásra tekintettel, a történések „szép, nagy, érdekes és világrengető” értékeléseiből a „szép” jelzőt ekkorra elhagyta [MOLNÁR 1916a, 17]),<sup>11</sup> ám a következő, 1914 augusztusára datált, és az éneklő katonákkal a fokozatosan leszálló éjszakában elinduló vonatot bemutató leírása már baljós megérzésre utaló befejezéssel zárul: az ének „[e]gyre messzebről zúg. Aztán vége” (21). Molnár ábrázolásának koncepcióját jól mutatja az az átalakítás, amelyet az eredetileg a *Pesti Hírlap* 1914. augusztus 9-i számában közölt *Az éneklő vonat* című cikkén végrehajtott: itt ugyanis az idézett két mondat nem az elindulást ismertető bekezdés és a szöveg egészének lezárása, hanem a következő bekezdés legeleje, ahol ezek után a tisztikart méltató, lelkes hangulatú leírás következett (M. F. 1914a, 12–13) – ez azonban már elmaradt az 1915. végi újraközlésnél...

A katonavonat bemutatása után a Molnár frontélményeivel foglalkozó hosszabb-rövidebb szövegek következnek a könyvben. Ezek között a szerző személyiségének átalakulása szempontjából figyelemre méltó az az 1914 decemberére datált írás, amely arról számol be, hogy Molnár miként rendült meg a katonák által használt „fiam” szó alkalmazásaiban megmutatkozó emberség megtapasztalásakor:

A földig, a porig aláz bennem mindent, a mi valaha kiábrándulás volt az emberekből, ez a szó és az, a hogy mondják. Ha valaha, életem során csak egy pillanatra is fogalmam lett volna arról, hogy a háborúban így fogják egymást szeretni az emberek, a hogy most látom, nem lett volna az emberi rosszaság miatt soha egy keserű napom se. (MOLNÁR 1916a, 55.)

Az író ilyenén megváltozásának ábrázolásában további fontos mozzanat, amikor egy szintén 1914 decemberére datált szövegében bemutatta, miként reagált a magyar katonák holttesteinek látványára a limanovai csatatéren: „a mikor az első csukaszürke rám nézett a földről, vége lett annak, hogy az író úr szemléli a háború nagyszerű színjátékát. [...] Itt minden irodalommal együtt meg kellett állni és

<sup>10</sup> Mivel azonban a kötetben közölt szövegek egy része előbb a *Pesti Hírlap*ban, egy másik részük pedig *Az Est*ben jelent meg, a csak az egyik újságot olvasók számára, az abban közölt szövegek alapján nem állhatott össze Molnár személyiségváltozásának folyamata úgy, amint az a mindkét napilapban közölt írások felhasználásával elkészített könyv végigolvasásakor válhatott felismerhetővé.

<sup>11</sup> Az író koncepcióját jól mutatja az e szövegen végrehajtott másik átalakítás is. Míg 1914-es cikkében az áll, hogy: „Az Oktogon-téren nyolc–tíz nagy embercsoport vitatkozik és egyik csoportból átdörög a másikhoz a komor hangzású szép magyar szó: »háború!... háború!«” (MOLNÁR 1914a, 33), az 1915-ös könyvbéli újraközlésnél már „komor és most oly új hangzású szó: »háború!... háború!«” olvasható (MOLNÁR 1916a, 14). Vö. HAJDU–POLLMANN 2014, 176–177.

a szememet behunyni.” Leírása szerint a becsukott szemű Molnárt egy bécsi csataképfestő vezette át, kezénél fogva, a halottak között (74–75). A csatatér megtekintése után, a vonatútról pedig ezt állította: „egy sarokban didergek, nemcsak a testem fázik, úgy érzem: az egész világ minden kétségbeesése didereg bennem, hogy vaczog tőle az egész életem, most már teljesen elveszítettem mindenről a véleményemet, és nem tudom, ezek után a napok után fogunk-e még valaha az életben nevetni” (88–89).

A könyvben olvasható szövegek sorozata azt mutatja, hogy háborús élményei hatására az író addigi élete nem egy elemét, mozzanatát újragondolta. 1915 januárjára datált beszámolója szerint a háborús pusztítások megszemlélése után, egy krakkói operapremier megtekintése előtt tele volt „féltekeny, igazságtalan keserűséggel, hogy miért játszanak most színházat” (104–105). A nézőtérén egy lengyel professzorral beszélgetve azonban megismerte az aktuális helyzet történelmi összefüggéseit, majd, a darab sikerét látva, mintegy megoldva a korábban jelzett problémát, ezt állította: „Most már nem bánt az, hogy színházat játszanak. Lengyel dolog ez egészen a csontok velejéig. Ordítanak és tapsolnak az orosz ellen. A lengyeliségért. Gyönyörű pillanat” (108). Színházi emlékeinek felidézésekor a szerző feltette magának a kérdést: „mikor jön vissza az idő, hogy frakkban ülök az Operában és semmi másra nem gondolok, mint a zenére?” (111). A kérdésre nem adott választ, a darab lengyel szerzőjének ünneplése viszont felidézte saját sikereit, ugyanakkor félreérthetetlenül jelezte az azoktól való, a történelmi események nyomán kialakult hatalmas távolságot is: „Emlékszem: száz évvel ezelőtt mintha láttam volna már ilyet” (111). A történelmi összefüggéseket megismertető beszélgetés, a művész sikere és saját emlékei kapcsán megfogalmazott kérdéseit e szöveg szerint Molnár nem is tudta megválaszolni – a leírás befejezése ugyanakkor egy jobb jövő reményét jeleníti meg, ekként talán e problémák valamiféle megoldását is ígérve: az előadás után, távozáskor

[k]ábultan megyek utána [ti. a professzor után], a rettenetes szöges csizma visz, mint valami bűvös járógép.

Mögöttem dobogva áll fel az egész színház.

– Éljen Lengyelország! (111.)

Annak érdekében, hogy az esetbemutató közelítsen a színdarabíró saját pályájához, a kötetbeli közlésnél Molnár elhagyta az *Operai première a tűzvonal mögött* címet, amellyel e szöveg *Az Est* 1915. február 11-ei számában látott napvilágot (MOLNÁR 1915d, 3): ebben ugyanis az opera említése egyfajta távolságot hozott létre a nem operaszerző Molnár munkásságától. A könyvben a beszámoló a „Színház...” (MOLNÁR 1916a, 104) indítással már a legelején utalt írója korábbi műveire is.

Másfajta újragondolást-átértékelést jelentett Molnár számára, amikor találkozott a szövetségesekként az oroszok ellen harcoló katonalányokkal. Az őket bemutató, 1915 augusztusára datált leírás ezzel a kijelentéssel zárul: „Sophie kisasszony egy pillantása husz esztendő városi viczczelődését törli le az ember szívéből.” (428.)

Egy szintén 1915 augusztusára datált szövegében Molnár helytelenítően írt arról, hogy a háború során a civilek fokozatosan hozzászoknak az egyes hadieseményekkel kapcsolatban a katonai nyelv közhelyeihez: „Holott mindenkinek, a ki nem katona, szűzen kellene maradnia a taktikától, a katonai nyelvtől, hogy fel tudhassa mérni az emberi szenvedést, minden taktikának örök és egyetlen tartalmát.” Az író szerint az ember a fájdalom elől menekül ezekhez a közhelyekhez, mint valami narkózisba: ha ugyanis ezekkel elbutítja magát, legalább homályba borul számára az egyes ember szenvedése. „Mert különben ez maga elég ahhoz, hogy az ember heteken át kinlódva nézzen maga elé a semmibe és gondolkozzék, minden eredmény nélkül.” (438–439.) Egy későbbi, 1915. szeptemberi dátummal közreadott írásában pedig, mintegy folytatva-összegezve e gondolatmenetet, a szerző már határozottan azt állította, hogy a „háború lényege” „a nép dicsőséges szenvedése” (516).

1915 őszére írásai szerint Molnár túljutott a pusztá kétségbeesésen, és, ha csak nagyon általánosan is, immár aktuális feladatokat is megfogalmazott. Az eredetileg a *Pesti Hírlap* 1915. november 2-ai számának vezércikkéként, a szerző nevének feltüntetése nélkül közreadott *Halottak napján* című munkájában (N. N. 1915a, 1–2), amelyet kisebb, a szöveg lényeges elemeit nem érintő változtatásokkal könyve lezárásaként, *1915 Halottak Napján* címmel újra megjelentetett, az utolsó mondatokkal a következőkre szólított fel: az elesett katona

testvérei ma gyűjtsák meg a gondolkozás gyertyáját az ő elveszett teteme felett. A fiai pedig keményen emeljék fel a fejüket, a mikor követelni fogják azt, a miért a magyar tiszt és a magyar baka mukkanás nélkül, parancsra halta a halál minden nemeit. Szebben 1915 Halottak-napját nem becsülhetjük meg, mint ha visszatérünk a halál értékének régi felbecsüléséhez. Csak így mérhetjük fel a mi testvéreink mártíriumát, csak így látunk be jövő kötelességeink rengetegébe, csak így mered fel előttünk egyre hatalmasabban a nagy Ellenérték, a mi egy vérző nemzetnek a gyertyafények e tengeréért Isten és a történelem előtt kijár. (MOLNÁR 1916a, 557–558.)<sup>12</sup>

E könyv szerint tehát 1914–1915-ben Molnár személyiségének átalakulása úgy történt, hogy a háborút kezdetben lelkesedéssel fogadó író már 1914 augusztusában, egy katonavonat elindulásakor baljós előérzet fogta el, majd a harctéren megrendült, szembesült az emberi szenvedéssel, fokozatosan egyre jobban megértette és átérezte azt, mindennek nyomán pedig eljutott a szenvedők érdekeinek megfogalmazásához és hirdetéséhez. Az 1914. augusztusi–szeptemberi *Pesti Hírlap*-cikk<sup>13</sup> viszont azt mutatják, hogy az író már ekkor megértette és átérezte a há-

<sup>12</sup> Lásd még MOLNÁR 1916b, 61–67.

<sup>13</sup> Lásd ehhez az 1. jegyzetet és a hozzá kapcsolódó főszövegrészt.

ború okozta szenvedéseket, és éppen a valamit tenni akarás szándéka indította őt a harctérre. Vagyis a könyvben foglaltakkal ellentétben nem a frontélmények ismertették fel vele a szenvedés nagyságát, hanem éppen a szenvedések nagyságának felismerése nyomán ment a harctérre. Annak pedig, hogy 1914. őszi, megrendülését kifejezésre juttató írásait nem közölte újra a könyvben, és egy ilyen személyiségfejlődést mutatott be a közönségnek, minden bizonnyal az volt az oka, hogy ezáltal is érzékeltetni akarta számukra a háborús szenvedések nagyságát: még őt, a harmincas évei közepén járó, immár nem is fiatalnak számító és, amint a bevezetésben állította magáról, „öregedő szívű” embert is milyen mértékben át tudták alakítani ezek! A különféle munkáit jól ismerő olvasói felé pedig azzal igyekezett igazolni ezen eljárása létjogosultságát, hogy könyvét „emlékek” gyűjteménynek nevezte, hangsúlyozva: az nem napló, nem a háború története – ő 1915 végén így emlékezik vissza az elmúlt, valamivel több mint egy évre.

Saját személyisége megváltozásának ilyen ábrázolása mellett könyvében Molnár másokét is bemutatta: akár önnön sorsa pozitívan értékelt párhuzamaként, akár annak negatívan megjelenített ellentétéként. Az 1915 februárjára datált *A testőr* című írásában megismertette olvasóit a „császári és királyi arcüreg-testőrség ama tisztjének a történetével” (MOLNÁR 1916a, 175), aki, eszerint, elszakadva a nagyvilági élettől, fokozatosan eljutott a sebesült katonák önfeláldozó ápolásáig, akit a szerző „jó, megtiport és megtisztult embernek, ennek a gavallérból [...] a nyomorúság alázatos szolgájává lett katonának” (185) értékelt. E szöveg ugyanakkor nemcsak egy hasonló folyamat ábrázolásaként kapcsolódott az író saját átalakulásának megjelenítéséhez, hanem más módon is. Címe ugyanis azonos volt 1910-es vígjátékának a címével, amely darabban egy híres színész ölti magára a testőr szerepét. A Molnár életművét alaposan ismerők számára pedig feltűnhetett az is, mennyire hasonlít egymásra e színész-testőr és a valódi testőr. A vígjátékban a színész, saját elbeszélése szerint, a következőképpen változtatta el külsejét e figura megjelenítéséhez: „kimaszkiroztam magamat aranyszőkére, finomra, fiatalra, kis bajusszal” (MOLNÁR 1912, 34) – az 1915-ös leírással ábrázolt személy pedig „karcsú szőke ember, igen finom arcza van. Kék szeme, bécsies kis bajusza” (MOLNÁR 1916a, 175). E párhuzamokkal az író minden bizonnyal egyben saját maga megváltozását jelezte: míg korábban színész-testőrrel írt vígjátékot, most egy valóban élő, a szenvedőkön segíteni igyekvő testőrrel ad közre komoly, megrendültségét is kifejezésre juttató háborús tudósítást. Ám Molnár könyvében arra is hozott fel példát, hogy a háború negatívan hathat egy személyiség alakulására: a katonák közt élő, a hadseregbe beilleszkedni akaró árva kisfiúval, Lazurka Jóskával kapcsolatban 1915 augusztusára datált írásában ezt állította: „Árva Lazurka Jóskát ezzel az élettörténettel itt az árok fenekén kommandírozni hallani vékony, de éles kis hangjával, sötét tekintetével – azt kell hinnem, ezek a pillanatok azok, a mikor az emberen egyszerre, mint a villám, átrohan a háború egész borzalmas-sága” (462). Sőt, Molnár szerint a háború nemcsak egyes személyiségeket változtatott meg, hanem akár egy nagyobb közösség jellegét is. Egy szintén 1915 augusztusára datált szövegében egy huszárrajórt ábrázolva a következőképpen

fogalmazott: ebben „a nagybajomi juhász és a pesti kis magánhivatalnok élete itt egyetlenegy ösvényen megy már tizenharmadik hónapja, dicsőségére a drága magyar földnek, a mely ilyen férfiakról virágos és talán annak a gonosz, ifjú Budapestnek is, a mely, íme, milyen szépen tanul az édesanyjától” (471–472). A könyv e részletei pedig nemcsak a háború különféle mozzanatainak erejét, átalakító hatását érzékeltethették, hanem alkalmasak lehettek arra is, hogy a szerző személyiségváltozásának milyenségét, párhuzamokkal vagy éppen ellentétekkel, de még pontosabban mutathassa be az olvasóknak. Molnár itt ismertetett-idézett írásai pedig, önmagukon túlmutatóan, általánosabb érvénnyel is jól szemléltetik, hogy egy jelentős író miként küszködött egy sajátos jelenség, a világháború ábrázolásának különféle problémáival, és azt is, hogy egy szövegsorozat átszerkesztésével milyen, az aktuális társadalmi-politikai célok alátámasztására alkalmas mű hozható létre.

Molnár lényének e könyvben megjelenített átalakulásával a munka egyes ismertetői is foglalkoztak. Például a *Budapesti Szemle* 1916-os évfolyamában a műről író szerző rendkívül pozitívan értékelte ezt: szerinte Molnár

[m]egfigyelése szinte fényképszerűen, majdnem cynikusan biztos. Régebben szinte azt kívánhatta volna neki valaki, a mit az ifjú Tolsztojnak a nagynénje: egy előkelő hölgy barátságát, hogy gyöngédebbé váljék. E helyett most a nyomor, a szenvedés, a vér lágýtotta meg a lelkét. Tehetsége a háborúban tűzkeresztségen ment át. [...] Ebbe a szívbe [ti. Molnáréba] most bevonult az emberi nyomorúság átérzése s az emberi jóságé, az emberszeretet; nem vendégül, mint eddig, hanem állandó lakónak (VG. 1916, 468–469).<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Az írás szerzője minden bizonnyal Voinovich Géza, lásd erről BOTKA–VARGHA 1989, 135. Az *Uránia* című folyóiratban a könyvről megjelent ismertetés szerzője azonban megfogalmazásaival jelezte: nincs meggyőződve arról, hogy Molnárnál e személyiségváltozás valóban végbement: „E könyv azt a benyomást kelti, hogy Molnár Ferenczre erősen, szinte átalakítólag hat – és pedig előnyösen – ez a háború. Az ő írói munkásságát eddig – tagadhatatlan jelességei mellett – bizonyos léha cynismus, az erkölcsi érzék megdöbbenő hiánya jellemezte [...]. E könyvében [...] érzései tisztultaknak, megnemesedetteknek mutatkoznak, költői hangulatának meleg forrása áttör sarcasmusa jegén, s mintha egyénisége megtelnék erkölcsi tartalommal s felemelkednék általa.” (-LY. 1916, 130. Az írás szerzője minden bizonnyal legifjabb Szász Károly, lásd erről BOTKA–VARGHA 1989, 135.) Fedák Sári pedig ezt állította e folyamatról, Molnár haditudósításai kapcsán, emlékiratában: az író „[n]agyon szeretett volna jó lenni, de a szíve sohasem volt képes az eszét követni. Tünetényes esze rengeteg távolságban állott attól, amit a szív szeretett volna neki diktálni. Talán azokban a karácsonyi tudósításokban, melyeket nem lehetett száraz szemmel olvasni, talán akkor érezte magát az esze a szívével elérhető távolságban. Komolyan hitte, hogy mélyen érez, és ezzel még saját magát is becsapta” (FEDÁK 2009, 358). Vö. még GYÖRGYÉY 2001, 71.

A *Vasárnapi Ujság* 1915. december 19-ei számában a könyvet ismertető szerző azt is értékelte a műben, amiben az különbözött más, ilyenfajta írásoktól:

Nincs meg benne az a mindent dicsőítő folytonos elragadtatás a háborút intéző emberekkel és szervezetekkel szemben, a mely annyira émelgyőssé teszi német és osztrák haditudósító cikkeiket, nem akarja a háború borzalmait és szenvedéseit elfödni a konvencionális frázisok tarka lepedőjével [...]. Az a vérszomjas hang, a mely különösen a háború első idejében a német háborús irodalmat jellemezte, a magyar irodalomban szerencsére nem szólalt meg, nálunk az emberséges érzület, a harctéren küzdők szenvedéseivel való mély együttérzés s még az ellenségnek is bizonyos megbecsülése az uralkodó s Molnár Ferencz ebben is előljár. (N. N. 1915b, 815.)<sup>15</sup>

Az író pedig nem csak könyve kritikusaiktól kapott elismerést: 1916 tavaszán az uralkodó a Ferenc József Rend tisztikeresztjét a katonai érdemkereszt szalagján adományozta neki haditudósítói érdemeiért.<sup>16</sup>

Molnár Ferenc könyve forgalomba kerülése után is foglalkozott haditudósítások, háborús élménybeszámolók közreadásával. Az író és a Franklin Társulat e mű megjelenetése tárgyában kötött 1916. január 6-ai szerződésének egyik kitétele azt mutatja, hogy tervbe vették a kötet ifjúsági kiadását. Molnár ugyanis így fogalmazott: „megállapodtunk abban, hogy Önöknek [ti. a Franklin Társulatnak] jogukban van e művet a jelen kiadástól eltérő formában, mint ifjúsági művet megjeleníteni, mely esetben kötelezem magamat az esetleg szükséges változtatásokat, valamint egy esetleg e kiadáshoz szükséges bevezetést írni” (BABITS–MOLNÁR 1999, 182). Az *Egy haditudósító emlékeinek* ifjúsági kiadása végül is nem jelent meg, ám még 1916 folyamán napvilágot látott egy, a magyar nyelvű könyvnel jóval kisebb terjedelmű, német nyelvű összeállítás az író ilyen szövegeiből *Kriegsfahrten eines Ungarn* címmel a berlini S. Fischer Verlag gondozásában (MOLNÁR 1916c). Feltehetőleg a német olvasók elvárásainak megfelelni kívánván, ezen kötetben

<sup>15</sup> Lásd még ehhez az 5. jegyzetet. Hasonlóképpen vélekedett emlékiratában Nagy Lajos is, aki azt állította: a haditudósító írók közül „[a]ránnyal még Molnár Ferenc oldotta meg feladatát a legdiplomatikusabban, elkerülte a közönséges butaságokat és gonoszságokat azokban a cikkeiben”, amelyek az *Egy haditudósító emlékei* című könyvében jelentek meg (NAGY 1956, 85). A *Vasárnapi Ujság* egyik 1916-os cikkében pedig arról is olvasható információ, hogy az írói-kritikusi körnél szélesebb közönség miként fogadta Molnár haditudósításait: „Egy-egy nevezetesebb harctéri cikke országra szóló érdeklődést keltett, mindenütt közbeszéd tárgya volt, könyve pedig, mikor [1915.] karácsonykor *Egy haditudósító följegyzései* [sic!] címmel megjelent, a magyar háborús könyvpiac legnagyobb sikere volt” (N. N. 1916a, 340). Molnár ezen írásai fogadtatásának, hatásának ennél pontosabb megismeréséhez még további kutatásokra van szükség.

<sup>16</sup> Lásd erről például N. N. 1916a, 340; N. N. 1916b, 577.

több olyan szöveg is helyet kapott, amelyekben szerepelnek a Monarchiával szövetséges Németország katonái is. A *Magyar Hirlap* 1916. december 5-ei számában a könyvről röviden író szerző így azt „a magyar hősiség és a német hűség könyve”-ként értékelte (N. N. 1916c, 6). Molnár az első világháborúban később is tevékenykedett haditudósítóként, és cikket tett közzé a nagy küzdelem különféle mozzanatairól *Az Est* hasábjain.<sup>17</sup> Sőt, élete további évtizedeiben is írt és publikált haditudósítói élményeit megjelenítő szövegeket<sup>18</sup> – mindezek elemzése azonban már meghaladná jelen munka kereteit.<sup>19</sup>

### Bibliográfia

- BABITS Mihály–MOLNÁR Ferenc (1999), Babits Mihály és Molnár Ferenc kiadatlan írásai az Imre Sándor-hagyatékban, közléteszi VÖRÖS Boldizsár, *Történelmi Szemle*, 41(1999), 1–2. sz., 177–189.
- BALÁZS Eszter (2010), Káprázattól az illúzióvesztésig: a háború jelentései a Nyugatban (1914. augusztus – 1915. augusztus), *Médiakutató*, 11(2010), 1. sz., 85–91.
- BOTKA Ferenc–VARGHA Kálmán (1989), *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 1905–1945. Személyi rész. II. L–Zs*, Budapest, Akadémiai.
- F. E. (1915), A háborús irodalom, *Budapest*, 1915. december 25., 11–12.
- FEDÁK Sári (2009), „Té most csak aludjál, Liliom...” *Fedák Sári emlékiratai*, Budapest, Magyar Ház.
- GYÖRGYÉY Klára (2001), *Molnár Ferenc*, Budapest, Magvető.
- HAJDU Tibor–POLLMANN Ferenc (2014), *A régi Magyarország utolsó báborúja 1914–1918*, Budapest, Osiris.
- LY. (1916), Két hadinapló, *Uránia*, 1916/4, 129–130.
- M. F. (1914a), Az éneklő vonat, *Pesti Hirlap*, 1914. augusztus 9., 12–13.
- M. F. (1914b), A finác és a dunai tengerész, *Pesti Hirlap*, 1914. augusztus 23., 11.
- M. F. (1914c), Senki sem a magáé többé, *Pesti Hirlap*, 1914. szeptember 20., 10.
- MOLNÁR Ferenc (1912), *A testőr*, Budapest, Franklin Társulat.
- MOLNÁR Ferenc (1914a), Vasárnapi krónika, *Pesti Hirlap*, 1914. július 26., 33–34.
- MOLNÁR Ferenc (1914b), A szerbiai nagy csata kezdete. Reflektorok párbaja Belgrád és Zimony között, *Az Est*, 1914. november 15., 1.

<sup>17</sup> Lásd például MOLNÁR 1916d, 3; MOLNÁR 1916e, 3.

<sup>18</sup> Lásd például BABITS–MOLNÁR 1999, 177–183, 187–189 és MOLNÁR 1999, 84, 142–145, 150.

<sup>19</sup> E munkám elkészítéséhez nyújtott segítségükért ezúton mondok köszönetet Kerényi Ferencnek (ha már csak megkésve is), Heltai Gyöngyinek, Kerekes Amáliának, Teller Katalinnak és Kövér Györgynek.

- MOLNÁR Ferenc (1915a), A honvédek lövészárkaiban. Szerepük a limanovai csatában, *Az Est*, 1915. január 27., 3–4.
- MOLNÁR Ferenc (1915b), Tüzérharc a galíciai dombokon, *Az Est*, 1915. január 31., 3–4.
- MOLNÁR Ferenc (1915c), Galiciában kiujult a harc, *Az Est*, 1915. február 4., 1.
- MOLNÁR Ferenc (1915d), Operai premíere a tűzvonal mögött, *Az Est*, 1915. február 11., 3–4.
- MOLNÁR Ferenc (1915e), A halicsi hidfő megrohanása. Magyar honvédekredek harcai, *Az Est*, 1915. augusztus 8., 3–4.
- MOLNÁR Ferenc (1915f), Huszárnóták, *Az Est*, 1915. szeptember 23., 3.
- MOLNÁR Ferenc (1916a), *Egy haditudósító emlékei. 1914 november–1915 november*, Budapest, Franklin Társulat.
- MOLNÁR Ferenc (1916b), *A fehérfelbő*, Budapest, Franklin Társulat.
- MOLNÁR, Franz (1916c), *Kriegsfahrten eines Ungarn*, Berlin, S. Fischer.
- MOLNÁR Ferenc (1916d), Báró Bornemissza Elemérné és gróf Bethlen Istvánné 140 kis gyermeket mentett ki a bombázott Nagyszebenből, *Az Est*, 1916. szeptember 28., 3.
- MOLNÁR Ferenc (1916e), Gombkötő Mihály háza, *Az Est*, 1916. október 3., 3.
- MOLNÁR Ferenc (1999), *Útitárs a száműzetésben. Jegyzetek egy önéletrajzhoz*, Budapest, Pallas Stúdió.
- N. N. (1914), Molnár Ferenc „Az Est” harctéri tudósítója, *Az Est*, 1914. november 9., 6.
- N. N. (1915a), Halottak napján, *Pesti Hírlap*, 1915. november 2., 1–2.
- N. N. (1915b), Molnár Ferencz haditudósításai, *Vasárnapi Ujság*, 1915. december 19., 815.
- N. N. (1916a), Molnár Ferencz Ferencz József-rendje, *Vasárnapi Ujság*, 1916. május 28., 340.
- N. N. (1916b), Molnár Ferenc [...], *Uj Idők*, 1916. június 4., 577.
- N. N. (1916c), „Kriegsfahrten eines Ungarn von Franz Molnár”, *Magyar Hírlap*, 1916. december 5., 6.
- NAGY Lajos (1956), *A menekülő ember*, Budapest, Szépirodalmi.
- SCHÖPFLIN Aladár (2004), *Schöpflin Aladár összegyűjtött levelei*, szerk. BALOGH Tamás, Pécs, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány.
- V. M. (1917), Molnár Ferenc: Egy haditudósító emlékei, *Irodalomtörténet*, 6(1917), 1–2. sz., 101–102.
- VG. (1916), Molnár Ferenc: Egy haditudósító emlékei. – Budapest, Franklin, *Budapesti Szemle*, 471. sz., 466–470.



TELLER KATALIN

## A haditudósító Vészi Margit Etikus újságírás vagy propaganda

A Petőfi Irodalmi Múzeum Dokumentációs Osztálya 1967-ben jelentette meg *Emlékezések* című füzetét, amely a Lukács Györggyel készített interjúk kívül többek közt Vészi Margit naplójegyzeteit is tartalmazta. Az Ady Endrére vonatkozó feljegyzések mellett helyet kaptak Ady Vészihez írt levelei is. Csakhogy épp e két dokumentumnak jutott az a sors, hogy – valószínűleg nyomdatechnikai okokból és szerkesztői figyelmetlenségből – több hiányzó oldallal jelentek meg (VÉSZI 1967; ADY 1967), ami miatt kérdésessé vált tudományos értékük. Ez a körülmény, illetve az a tény, hogy a forrásközlés épp az akkor már ünnevelt Ady és az alig húszéves Vészi afféjára összpontosított, tünetként is olvasható: a tudományos recepció ugyanis előszeretettel hagyja figyelmen kívül az írói irodalmi és publicisztikai szövegeit. Először 1961-ben bekövetkezett halála után érte el a féltudományos publikációk ingerküszöbét, de ekkor is csak Ady, illetve Molnár Ferenc farvizén, akinek rövid ideig első felesége volt. Az Adyval és Molnárral ápolt rövid viszony vonzereje azonban olyan tartósnak és kizárólagosnak bizonyult, hogy Vészi-ről e két epizódon túl semmi más nyom nem maradt az irodalomtörténeti emlékezetben.<sup>1</sup> Tanulmányomban ezért megkísérlem felvázolni a szerzőnő első világháborús publicisztikai, közéleti és szépírói tevékenységét, hogy megválaszoljam azt a kérdést, hogy mediális szempontból milyen helyi értéket képviseltek Vészi haditudósításai, tárcái, fényképei, előadókörútjai és egyéb közéleti vállalkozásai a korabeli háborús propaganda és a haditudósítás összefüggésében. Előzetesen azonban megjegyzendő, hogy nem a szerzőnő egyetlen magyar női haditudósítóként

---

<sup>1</sup> Vö. Nyáry Krisztián (2013) bulvársajtóíró esszéjét; a szerzőnő későbbi életrajzához vö. továbbá Sárközi Márta, Molnár és Vészi egyetlen lányának intim és anekdotikus visszaemlékezéseit (SZÉCHÉNYI 2004). Vészi unokájának írásai meghatározók voltak e paradigmaticusnak tekinthető megközelítések szempontjából (SÁRKÖZI 1995, különösen 76, 86, 152–153; SÁRKÖZI 2008, különösen 7, 23–26, 67–92). Vö. még Vészi és Hatvany Lajos levelezését, illetve a rekonstruált szerelmi szálakról szóló Dénes-esszét (DÉNES 1981). Mindenezek fényében kifejezetten üdítő – mert Vészi művészi és újságírói tevékenységére is kitérő – írásnak számít Lengyel Géza két rövid nekrológja (LENGYEL 1961a; LENGYEL 1961b).

betöltött szerepére,<sup>2</sup> hanem a különböző médiumok felhasználásának heterogén (kultur)politikai súlyozására fókuszálok. Ezenkívül tanulmányom csak első lépésnek minősíthető a források áttekintésében, hiszen mindössze Vészinek az első világháborús tevékenységével vet számot.

„Klió riporterei”

Vészi újságcikkei, amelyek főként *Az Est*<sup>3</sup> című liberális napilapban jelentek meg, politikai és katonai eseményekről szóló rövid tudósítások mellett egy sor tárcát is magukban foglaltak, amelyeket részben a Sajtóhadiszállás engedélyére utaló megjegyzéssel vagy „kiküldött (hadi)tudósítónktól” alcímmel közölt az újság. 1915 végén és 1918 közepén Vészi a tárcák nagyobb részét két önálló kötetben is kiadta (VÉSZI 1915a; VÉSZI 1918a),<sup>4</sup> s ezeket a legkülönbözőbb politikai vonalat képviselő sajtóorgánumok hosszasan és dicsérő szavakkal recenzeálták. A kor jeles szépíróit foglalkoztató liberális *Pesti Napló* kritikusa az első kötet tárcáinak egyéni – mert „nőiesen finom” – hangvételéről beszélt, azzal a kiegészítéssel, hogy e „művelt és kellemes globetrotter” „kivételes” cikkei – a „Klió riporterei” által írt haditudósítások mellett – azok közé tartoznak, amelyeknek „fenmaradásra legtöbb jogosultsága” van (N. N. 1916b).<sup>5</sup> A mérsékelt konzervatív *Pesti Hírlap* elismerése is elsősorban a harci szellem hiányának szólt, és közönségsikert jósolt (N. N. 1915d). Az efféle értékítéletek leginkább arra vezethetők vissza, hogy *Az égő Európa* tárcáinak többsége valójában nem a fronton szerzett tapasztalatokat tárgyalja, hiszen az írások 1914-ben Berlinben, 1915-ben, a hadműveletek után a Kotori-öbölben és a még nem „elleneséges” Bukarestben, valamint a semleges Svájcban születtek. Mindamellett az Olaszország hadba lépése után írt és a magyar katonáknak a Lavarone-fennsíkon és a Garda-tónál történt bevetéseit szemlélő cikkekre sem jellemző, hogy Vészi

<sup>2</sup> Még ha ez a körülmény megkülönböztető jegynek számított is, különösen az osztrák Alice Schalek esetében (vö. N. N. 1917). Vészi megítéléséhez ebben az összefüggésben vö. Bermann alias Höllriegel (BERMANN 1998) és az antiszemita felhangoktól sem mentes Strobl visszaemlékezéseit (STROBL 1944).

<sup>3</sup> Az idézett lapok arculatához vö. Buzinkay Géza tanulmányait (BUZINKAY 2006, 105–121, 124–143; BUZINKAY 2008).

<sup>4</sup> A kötetekből utánnyomás is készült (a példányszámokat nem sikerült rekonstruálnom). Ezenkívül Vészinek megjelent egy harmadik gyűjteménye is (1923), melynek elbeszélései epizódyszerűen tartalmazznak háborús emlékeket.

<sup>5</sup> Charlotte Heymel (2007) „frontturizmusról” tett megállapításai Vészi esetében is érvényesek. A két világháború között Vészi az utazási irodalom műfajaiban is kipróbálta magát, amikor az 1920–1930-as években számos úti beszámolót küldött magyarországi lapoknak Olaszországból, Nagy-Britanniából és az Egyesült Államokból.

militáns vagy gyűlölködő kijelentésekre ragadtná magát:<sup>6</sup> tudósításaiban a katonai hétköznapiak és a pusztításoknak kitett táj zsánerképszerű leírásai dominálnak, és nem hiányzik a háborús konfliktusok kapcsán megfogalmazott kritika sem (VÉSZI 1915l; VÉSZI 1915n). A háborúnak az olasz Alpokban megtapasztalt üzemszerűségéről például idegenkedéssel és bármiféle heroizmustól mentesen számol be az újságíró:

Ordonánc-autók zakatolnak, csendesen trappolnak fiatal tiszték állomásuk felé. Vasgerendát visz tiz fiatal gyerek, – az erdőszélen marhabőr-cserző-telep, a falu végén kocsijavitó-műhely. Békésen, becsülettel dolgozik a nagy csukaszürke emberboly, jár a bonyolult gépezet, egyik foga pontosan beleilleszkedik a másikba, elszibbasztja, betölti pontosan ismétlődő gépiességével a szemlélő agyát. Időnként feleszmél az ember és görcsösen ismétli magának:

– Ez a *háboru*. A lombos municióskocsik halált szállítanak, ez a durranás halált repít, ezek az utjavító munkások tegnap shrapnellesőben dolgoztak, – ez a halálgyár, ellenségleverő-üzem – ez a *háboru!* (VÉSZI 1915o, 8.)<sup>7</sup>

A militáns és nacionalista pátoszformulák mellőzésén túl az idézett szövegrészt is uraló impresszionista hangvétel lehetett az egyik olyan ismertetőjegy, amely alapján a recenzensek „nőiesnek”, „közvetlennek” (N. N. 1916a, 12), „friss, éles pillanatfelvételek[nek]” (SCHÖPFLIN 1916, 68; vö. LAKATOS 1915) nevezték az írásokat, és elkülönítették más céhbeli kollégák tudósításaitól. Ironikusan elbeszélte epizódok mellett (VÉSZI 1916j) ugyanis nemegyszer találni olyan passzusokat, amelyekben Vészi a talált tárgyakból való nyomolvasás révén rajzol meg egy zsánerképet, mint például a Durazzóból elűzött király kifosztott palotájában:

Az erkélyéről az izzókék nyílt tengerre nyílik kilátás, – csendes elmélyedésre, békés foglalkozásra szánt hely ez; s mivé lett, uram Istenem!

Egy kicsi benyilóban Teleki-téri kép, limlom hegyek, ez aztán az egész királyi berendezés szurrogátuma egyetlen kicsi folton: a király diszuniformisa és a királyi kocsis szürke – ezüst disz – cilindere, árva structollas királyné kalap, Minimax-tüzoltó készülék, Ullstein-szabásminták, rendjelek, üres ékszertokok, drága gyerekjátékok, szobalánybóbiták, egy kötet Goethe, egy pár üres befőttesüveg, – itt nyugszik egy halva született királyság, a mi azonban negyvenöt év múlva olyan-ná fejlődött volna, mint a román vagy a bolgár [...]. (VÉSZI 1916h, 7.)

<sup>6</sup> Két példa a kevés kivételből: „elvakult, félrevezetett, halálba szédített ellenség” (VÉSZI 1915m, 4); „legaljasabb náció” (VÉSZI 1916i, 5).

<sup>7</sup> Ezt a tárcát, amelyet Vészi nem vett fel *Az égő Európába*, közvetlenül Molnár Ferenc háborús anekdotája előtt közölte *A világháború naplójának* 8., *Az 1915 június-júliusi események* alcímet viselő füzeté.

Az idézett és még számos hasonló szöveghely (például VÉSZI 1915p) tanúsítja, hogy Vészi előszeretettel időz a tárgyi részleteknél, amelyek mintegy mellékesen arra sarkallják, hogy az adott látvány vagy esemény történelmi, kulturális vagy politikai kontextusáról is szót ejtsen. Az *Útközben* című kötet már-már himnuszai magasságokba emelkedő recenziója a tárcák ezen vonásában és „osztentáció”-mentességében vélte felfedezni az újságírás mesterien elsajátított technikáit, és Vészi ünnepelte azt az első valódi női „reporter[t]”, akinek cikkeiben a tárgyak „éppen azzal, hogy nem állítja erőszakkal a dolgokat valami különös nagy perspektívába, maguktól kapnak perspektívát. Minden apróság mögött, amelyet leír, ott van a rettentő háború, sejtetve szédületes dimenzióit és belejátszva minden részlet-hangulatába.” (-s- 1918, 10.)

*„a háború goya-ian groteszk fantáziája”<sup>8</sup>*

Az efféle elbeszélő technika fényében joggal tehető fel a kérdés, hogy a háborús riportokban milyen helyet foglalt el a politikum és a propaganda: ugyanis a háború okainak és okozatainak általános politikai tárgyalása éppoly elvétve van csak jelen a tárcákban, mint a háborús lelkesedés fogalmával megragadható attitűd. Az egykor operaénekesnek,<sup>9</sup> majd képzőművészek<sup>10</sup> készülők, de a háború idején is rajzoló Vészi egyik karikatúrája jelzésértékű a haditudósítói szakma és a háborús uszítással élő újságírói gyakorlat bírálatát illetően: a nem épp előnyös karikatúrán, amelyet Vészi a fronton is tömegesen terjesztett *Érdekes Ujság* pályázatára küldött be, Alice Schalek, a cs. és kir. Sajtóhadiszállás haditudósító tagja látható, amint elegáns ruhában egy dorongot döf egy katona mellkasába, akiből sugárban kezd ömleni a vér (VÉSZI 1916c, 27).

Bizonyára erre a kritikus attitűdre vezethető vissza az is, hogy – mintegy az újságírók eszményi etikai kódexének engedelmességgel – Vészi több ízben is kitér a semlegesség megvalósításának kérdésére, mégpedig nemcsak egy állam politikai berendezkedésének összefüggésében, hanem egy vélelmezetten objektív tudósítói alapállás kapcsán is. Ez a beállítódás valószínűleg annak is köszönhető, hogy Vészi több hónapot töltött semleges országokban (Svájcön kívül Hollandiában és Svédországban), és a nem túl gondos cenzúra is lehetővé tette az egyedi önértelmezést.

<sup>8</sup> A hasonlat a feldúlt Belgrád egyik kápolnáját is leíró cikkben szerepel: „Bizantinus szentkép törött keretben forgós csákó alatt hever, egy lombik roncsai között árva uj fehér keztyű fetreng. Valami egészen lehetetlen fantázia kevert itt össze mindent az Istennek és békés imádságnak szentelt kápolna padlóján: a háború goya-ian groteszk fantáziája.” (VÉSZI 1915q, 2.)

<sup>9</sup> Vö. VÉSZI–VÉSZI d. n.; vö. továbbá N. N. 1918.

<sup>10</sup> Vészi főként a háború kitörése előtt szerepelt különböző kamarakiállításokon, s maga is írt műkritikákat.

Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy nem a semlegességi politika kritikát és önkritikát nélkülöző elfogadásáról van szó, és álláspontja sem változatlan. Olaszország „árulása” előtt például az olasz semlegesség derűjét Vészi fájdalmasnak nevezi: „Szinte fáj az embernek a »neutrálisok« jókedve: a Sala Pirhetti szerdai táncdélutánján olyan léleknyugalommal tangózik az olasz arisztokrácia és a nyulánk amerikai lányok, mintha fekete vérrrel itatott lövészárkokról sohasem is hallottak volna.” (VÉSZI 1915c, 2.)<sup>11</sup> Ám csakhamar hangsúlyeltolódás tapasztalható a cikkekben, amikor Vészi egyre inkább Svájc szerepvállalását mutatja be követendő példaként:

Körülrengeti Európa talaját a világháboru rettentően katasztrofális földrengése, földalatti elemek csatájától reszket a föld mint a tulfütött kazán az ugynevezett „neutrális” államok alatt, – *itt* becsületesen, keményen megálló kis sziklaszigeten állunk: a Svájc megtartja nyugalma és tisztességes semlegességét, hála erős kézzel és okos agygyal vezetett politikájának. (VÉSZI 1915f, 2.)

Mindazonáltal Vészi nem mulasztja el, hogy rámutasson a semlegességnek a valóságtól idegen jellegére, paradox mivoltára: „Itt, – béke, közönyös, boldog béke körülöttünk, mint egy furcsa anakronizmus, egy nagyon régi korból való érdekes, de nem egészen érthető muzeumi látványosság.” (VÉSZI 1915g, 4.)

Vészi még az Európa-szerte 1916-ban jelentkező hangulatváltozás, vagyis a háborúellenesség felerősödése előtt jelentet meg egy hosszabb cikket apja, Vészi József lapjában a Svájci emigrációban élő pacifista Romain Rolland Nobel-díja alkalmából, amelyben kertelés nélkül kiáll a humanizmus jegyében elérendő világbéke mellett (VÉSZI 1915f). A békepárti érvelések száma és intenzitása aztán az 1916-os évben egyre nő (például VÉSZI 1916c), majd az 1917. április végétől júliusig tartó stockholmi kiküldetés idején éri el tetőpontját. Ezzel párhuzamosan Vészi fokozatosan eltávolodik a háborúpárti, propagandisztikus magyar politikától:<sup>12</sup> a szinte napra pontosan I. Ferenc József halálának első évfordulóján a *Pesti Napló*ban megjelentetett tárcájában indulatosan ostromozza a monarchiák háborúra uszító politikáját, hataloméhségük és imperialista szándékaik számlájára írva a felesleges vérontást. A cikk valójában egy békekongresszusi riporter és a kriptájából egy orvosi vizsgálat kedvéért kiemelt XII. Károly svéd király közti fiktív beszélgetés, melynek során a riporter a király fejére olvassa összes történelmi ballépését:

<sup>11</sup> A magyar háborús politikával szimpatizáló Matilde Seraóról készült riportban Vészi – Seraóval egyetértve – szintén bírálja a gondtalan római farsangi ünneplőket (VÉSZI 1915d).

<sup>12</sup> Ebből fakadhatott (még ha más forrásokkal nem is támasztható alá), hogy Vészinek – a beharangozó kampány állításaival, sőt a címlap adataival ellentétben – végül nem jelent meg írása vagy grafikája az *Érdekes Ujság* 1917 elején kiadott *Koronázási Album*ában.

Nem sejtette Felséged, hogy a túlságba vitt kitartás, a végletekig vitt „Durchhalten”, amint azt ma nevezni szoktuk, nem felséges, de menthetetlenül neveléses és értelmetlen dolog és feltartóztatathatatlantul ragad a pusztulás felé? Felségednek bizonyos Napoleon nevű kollégája is megtanulta ezt, amikor a fagyott orosz mezőkön kergették... [...] Szabad-e alázattal érdeklődnöm, *mit* adott Felséged cserébe annyi százezer életért, mely a maga sorsát vágyott kiélni, a maga kicsiny, csak neki fontos, neki nagy célokért, a maga szerelméért, a maga gyermekeiért s kiket Felséged maga után rántott őrvölgő Mazeppa-törtetésben, amíg megkínzott lelküket kihörögték? (VÉSZI 1917d, 2.)

Hogy a cenzúra miatt hagyta érintetlenül ezt a több mint átlátszó és ezért aktuálpolitikailag mozgósítható tárcát, nem rekonstruálható, és főként annak fényében meglepő, hogy ugyanez a *Pesti Napló* csak cenzúrázva közölhetett egy alig öt hónappal később írt, három francia háborús könyvet több részben szemlélő cikket (VÉSZI 1918c).<sup>13</sup>

Jóllehet Vészinek a haditudósítók céhén belül élvezett kivételes pozíciójára – az impresszionista írásmódon túl – magyarázat lehet a határozott pacifista állásfoglalás, bizonyos tekintetben ez a homogén kép mégis korrekcióra szorul: az írónőt ugyanis egyáltalán nem hagyta hidegen a korabeli katonai és mediális technikák ugrásszerű fejlődése, amelyet feltétlenül üdvözölt és ki is használt.

### *Propaganda, technikával*

A technika iránti lelkesedés azonban nem a frontélményekkel kezdődik, Vészi ugyanis már korábban is sok időt áldoz a médiumok ügyes használatában jeleskedő népszerűsítő előadásaira. A német hadüzenetet követően hazatér Berlinből Budapestre, hogy egy nagy reklámkampánnyal gondosan előkészítve megtartsa *Nagy szövetségesünk, Németország* című előadását az Uránia Színházban. A rendezvényről szóló beszámolókból kiderül,<sup>14</sup> hogy Vészi – valószínűsíthetően komoly – retorikai képességeit hathatósan támogatták az általa készített fotók és a bizonyára másodkézből származó, „csúfolódó, kacagtató humoru háborús filmek”. Még ha az előadás bizonyára nélkülözötte is a háborús uszítás kategóriájába sorolható elemeket, annyit azért – a *Népszava* tudósítójának helyeslése mellett – elért, hogy „a meghattott, ünnepi hangulatban [legyen] közönség, amely végigállta a fölvonásközt, amíg a dalárda énekelte a »Wacht am Rhein«-t” (N. N. 1914a; vö. még N. N. 1914b). A *Pesti Napló* újságírójának részletes beszámolója alapján feltételezhető,

<sup>13</sup> A harmadik rész már meg sem jelent a *Pesti Napló*ban, viszont néhány nappal később a *Pester Lloyd* teljes egészében lehozta a recenziót.

<sup>14</sup> Elsődleges dokumentáció hiányában csak másodlagos forrásokból tájékozódhattam az előadásokról.

hogy Vészi gazdasági szempontokkal és erősen németbarát elemekkel fűszerezett, országismereti-kultúrtörténeti előadást tartott, amely a háború megnyerését a Németország erejéből fakadó elkerülhetetlen következményként értelmezte (N. N. 1914c). Az Uránia-beli, majd másutt is megismételt, a háborút nyilvánvalóan igenlő fellépés azonban – slágervolta ellenére is – rövid epizód maradt: a következő években Vészi szinte kizárólag jótékonyági rendezvények keretében adott elő háborús tapasztalatairól, vélhetően a tárcáiban is uralkodó zsánereképek stílusában (N. N. 1915a). A Zeneakadémián tartott, 1916. februári előadása azonban újra fel-tűnést keltett: a montenegrói, dalmáciai és szerbiai útjáról referáló, dia- és filmve-títéssel kísért bemutatón Vészi foglalkozott a háború kitörésének előzményeivel is, és annak a meggyőződésének adott hangot, hogy az európai nagyhatalmak a konfliktusos politikai légkör ellenére sem számoltak a háborúval. Ezt a tételt, amely Christopher Clark „alvajárók-tézisét” idézi, Vészi mérvadó orosz, német és olasz politikusokkal készített interjúival támasztotta alá (N. N. 1916d).<sup>15</sup> A bécsi szociáldemokrata *Arbeiter-Zeitung* publicistája – a *Pester Lloyd* összefoglalóját felhasználva – maró gúnnyal figurázta ki az „akkreditált interjúvoló nő” naivitását, aki a megkérdezett politikusok szavára egy csöppet is hajlandó volt adni (N. N. 1916k). Vagy az efféle támadások elkerülése érdekében, vagy a háborús események okozta csalódás és a békepárti orientáció erősödése miatt Vészi a következő előadásaiban jóval ártalmatlanabb témákhoz nyúlt, például az újságírók munkáját bemutatva (N. N. 1916g).

Ám a hivatalos propagandát ha finomabban is, de továbbra is támogatta, mégpedig fényképési minőségében: a legnagyobb példányszámú képes hetilapokba küldte el különböző állomáshelyein készített felvételeit, amelyekből néhányat az 1916-os hadifénykép-kiállításon is bemutatottak (N. N. 1916i; N. N. 1916j). A portréfotók mellett (VÉSZI 1916g; VÉSZI 1917a)<sup>16</sup> számos olyat találni, amelyek a technika iránti lelkesedéséről tanúskodnak (VÉSZI 1916a; VÉSZI 1916l), és Vészi a tudósításaiban is előszeretettel számolt be a haditechnikai és stratégiai fejlesztésekről, amelyekkel például a nehéz földrajzi viszonyok között élt a hadvezetés (VÉSZI 1915l; VÉSZI 1916k). 1917 vége felé azonban itt is hangsúlyeltolódás tapasztalható: immár nem a haditechnika, hanem a gazdaság területén bevezetett újítások keltik fel Vészi érdeklődését: az alföldi és az erdélyi gázmezőkről írt tudósításaiban a megkérdezett szakértők optimizmusát kombinálja a technikai haladásba vetett hitével (VÉSZI 1917b; VÉSZI 1917c). A hivatalos politikát ekképp támogató

---

<sup>15</sup> Emellett hivatkozott Nostradamus jóslataira is, miközben kitért a központi hatalmak dicséretes katonai teljesítményére (N. N. 1916e).

<sup>16</sup> Vészi rendszeresen küldött képeket az *Érdekes Ujság* pályázataira, és ezeket cikkekkel is szívesen kísérte volna, ha nem kötötte volna *Az Est*-tel aláírt szerződése (VÉSZI 1915h).

kisebb-nagyobb gesztusai kiegészültek a különböző jótékonyági ügyekben, illetve a fényűzés elleni ligában vállalt szerepével csakúgy, mint a saját kezdeményezésű „könyveket a frontra” akciójával (N. N. 1915c; N. N. 1915f; VÉSZI 1916b; N. N. 1916h).

Figyelemre méltó, hogy a propagandát kiszolgáló közéleti tevékenységeket illetően Vészi írásaiban nyoma sincs olyan kritikus reflexióknak, mint amelyeket a habitudósítói magatartással és saját újságírói tevékenységével kapcsolatban nemegyszer megfogalmazott.

### *Újságírói „békebörze”*

A publicisták felelősségét illető bírálat sem az első háborús pillanat műve volt, ugyanis tudósítói pályafutásának első hónapjaiban Vészi még minden további nélkül beállt az ellenséges sajtót – mint tudjuk, sokszor alaptalanul – vádoló kórusba. Egy Rómában kelt cikkében például rosszállóan fejtegeti, hogy bizonyos sajtóorgánumok nap mint nap hazugságokat terjesztenek Magyarországról: „Még arcátlanabb egy *Baselből* levelező úr, a ki sajtósággoképpen a Svájcban ülve is pontosan van informálva a budapesti »kenyérlázadásokról«, a feketehimlőről, mely »megtizedelte katonáinkat« és egyéb abszurdumokról” (VÉSZI 1915b, 6).<sup>17</sup> Olaszország hadba lépését követően az ottani újságírói trükkök kerülnek Vészi tolla hegyére, miután az áruló politikát taglaló riportot egy nem ironikusnak szánt, de önleplező felütéssel kezdi: „Néhány apró feljegyzés, melyeket januárban és februárban nem közölhattünk, tekintettel a »szövetségesi viszonyra«, s melyeket annak idején fogcsikorgatva, de – hallgatva hűségesen elkönyveltem Rómában.” (VÉSZI 1915i, 4.) Vészi aztán e harcok lózungok, a fronton tett látogatások és a semleges országokban eltöltött hónapok után a sajtó szerepének megítélésében körültekintőbben fogalmaz. Példa erre a holland – már-már kellemetlenül konzekvensen kimért – sajtót illető dicséret: „A lapok nyugodtak, szürkék, sehol vastagon szedett cím, sehol szenzációhajhász forma. Az ellenséges jelentéseket megjegyzés nélkül, egymás mellett nyomtatják le. Ez az imponálás és szuggesztív semlegességi törekvés még az ellenséges elemeket is megszelidíti [...]” (VÉSZI 1916e, 5.)

Nem meglepő, hogy a béketárgyalások idejére az újságírói semlegesség előnyben részesítése központi elemmé lép elő Vészi cikkeiben, mint ahogy ezt a stockholmi „békebörzén” uralkodó zsbivásári hangulatról szóló leírás is tanúsítja:

<sup>17</sup> A cikk másodközlését lásd VÉSZI 2009. Vészi egy hasonlóan hangszerelt tárcában a francia sajtó ellen kelt ki (VÉSZI 1915j).



A franciákkal és olaszokkal sohasem találkozunk, de a többiekkel naponta együtt vagyunk, aminek története igen egyszerű: e sorok írója rendszeren Az Est munkatársa, most a Pester Lloyd képviselőjében vendégszerepel itt, mert Az Est már előbb Adorján Andort küldte volt ide. Csak természetes, hogy három orosz kollégánkat, a Ruszkoje Szlovo, a Rjecs és a Birseviya Vjedomoszti munkatársait bemutattam Az Est-nek, ki viszont megismertetett régi barátaival, a barcelónai La Vanguardia és az amerikai Chicago Tribun embereivel. A Berliner Tageblatt azonban lángolóan szeretne megismerkedni a Chicago Tribun-nal és ezért ma délutánra mindkettőjüket a páлмаudvarba rendeltem, ahol csakhamar lázasan politizálnak; [...] Az Est meg akar ismertetni a newyorki World-dal, ki már régen várt erre az alkalomra. Éppen csak annyi időm van még, hogy ha a World-dal befejeztem az eszmecsérét, kérdezzem a londoni Times-t, nem diskurálna-e vele is egy keveset. (VÉSZI 1918b, 108.)<sup>18</sup>

A sajtóorgánumok effajta metonimikus szerepeltetése az újságírói hivatás lényegileg nemzetközi és hálózatos jellege<sup>19</sup> mellett arra a problémára is felhívja a figyelmet, hogy az újságok címei mögött élő személyek állnak. Vészi számára ez a körülmény több ízben is központi témának bizonyul, főleg amikor a publicisztikai tevékenység önkritikus gyakorlására utalva a felelősség kérdését feszegeti. Egy tengeralattjáró hajón hallott anekdotikus elbeszélések helyi értékének megítélése például komoly kihívást jelent: „Kissé furcsa volt eleinte az egész stílus: szinte görcsösen kellett ismételnem magamban, hogy a történetek mégsem oly ártatlanok, mint aminőknek hallatszanak, hogy a vidám epizódoknak sötét hátterük van, pusztulás, süllyedés, életek, vagyonok romlása.” (VÉSZI 1916f, 5.) Különösképp hangsúlyos lesz ez az aspektus annak a tárcának a felvezetőjében, amely a német és francia sebesültek 1915 augusztusában megszervezett cseréje alkalmából íródott: „Szorongó, kényelmetlen érzéssel várakozom: az újságírói mesterség e percben szinte tolakodó indiszkréciónak tűnik, – rettentő emberi nyomoruságot tehetetlenül szemlélni, mint cikktémát figyelni! Milyen gyötrően kínos látványokban lesz részem, milyen Goya művészetéhez méltóan borzalmas képe lehet a nyomorékok ekkora tömege együtt!” (VÉSZI 1915k, 6.) A cikk – a korabeli osztrák–magyar sajtópalettát tekintve – mindenképpen nagyon korai példáját adja annak, hogy mind többen igyekeztek számot adni a háborús újságírás dilemmáiról. Még egy ennél is korábbi tárcsa a háború okozta szenvedés gátlástalan és voyeurisztikus, gazdasági kihasználását állítja pellengérré a birminghami Travellers’ Club reklámfüzetének árjegyzékét idézve:

<sup>18</sup> A tárcsa nem fordult elő az általam szemlézett újságokban; elképzelhető, hogy néhány más feljegyzéssel együtt ez is utólag, korábbi sajtóközlés nélkül került a kötetbe.

<sup>19</sup> Már-már groteszknak nevezhető az információáramlás nemzetköziségét példázó rövid jegyzet *Az Est*-ben: „Bécsből telefonálja tudósítónk: Kopenhágából jelentik a Sonn- und Montagszeitung-nak, hogy a londoni Morningpost egy idő óta lenyomatja *Molnár Ferencnek Az Est*-ben közölt haditudósításait [...]” (N. N. 1915b, 5.)

*A Walesi herceg-túra*, mely bármely nap megkezdhető Boulogne-ban, „sebesülteket *ígér* és lövészárkokba visszatérendő katonákat”. Valóban érdekes látvány lehet, s mialatt az elmaradhatatlan „elsőrangu vezető” elmagyarazza a sebesülteket, az angol hölgyek bizonyára a szokott hidegen önző nyugalommal szedik elő lorgnettejüket, – hogy a francia sebesülteknek tetszik-e az a tény, hogy Baedeker-beli csillagozott műremekké léptetik elő őket, nem áll a mindenről referáló árjegyzékben. A második nap *a táborba* viszi a karavánt, az ötödik nap „*német sbrapnelleket faágak között*” *ígér*. (VÉSZI 1915e, 2.)<sup>20</sup>

### Összefoglaló

E vázlatos áttekintés alapján, amely Vészi Margit első világháborús szövegeivel, előadásaisal, fényképeivel és közéleti szereplésével vetett számot, az újságírói önértelmezés meglehetősen heterogén képe rajzolódik ki. Miközben a publicisztikai munkák – a haditudósítói hivatást és a „háborús sajtó” intézményét kritizálva – egyre erősebb békepárti elköteleződésnek adnak hangot, addig Vészi közéleti és más médiumokbeli szerepvállalása nélkülözni látszik az effajta távolságtartást. Csupán hipotézisként fogalmazható meg az a magyarázat, hogy bár éppen az első világháborúban növekedtek meg roppant mód a megszólalás lehetőségei a különböző mediális formátumokhoz való könnyebb hozzáférés révén, ám – különösen a haditudósítás összefüggésében – még mindig az írásos megnyilvánulás biztosította az önreflexió elsődleges terepét, talán mert az írás mint kulturális gyakorlat a leginkább begyakorolt mediális technikák közé tartozott. És erre támaszkodott Vészi is.

A vele szemben méltatlanul tanúsított tudományos amnéziát, illetve személyének leszűkítését az Adyval és Molnárral ápolt viszonyra nemcsak az első világháború idején tanúsított újságírói termékenysége miatt lenne érdemes revideálni. Vészi hagyatéka ugyanis, amelybe festményein és grafikáin, úti tárcáin és szépirodalmi szövegein túl beletartoznak hollywoodi filmes munkái is, tartalmilag és formailag olyan sokrétű anyagot bocsát rendelkezésre, amely különösen a két világháború közti magyarországi kulturális élet összefüggésében fontos adalékokkal szolgálhat a különböző mediális formák használatát és helyi értékét illetően.

<sup>20</sup> Vö. a hasonló szüzsét feldolgozó, de csak hat évvel később megjelentetett tárcával Karl Kraus tollából (KRAUS 1921).

## Bibliográfia

- ADY Endre (1967), *Levelek Vészi Margithoz*, in Petőfi Irodalmi Múzeum dokumentációs csoportja (szerk.), *Emlékezések*, Budapest, PIM, 93–101 (90–95 hiányzik).
- BERMANN, Richard A., alias Arnold HÖLLRIEGEL (1998), *Die Fabrt auf dem Katarakt. Eine Autobiographie ohne einen Helden*, Hrsg. Hans-Harald MÜLLER, Wien, Picus.
- BUZINKAY, Géza (2006), *Die ungarische politische Presse*, in Helmut RUMPLER–Peter URBANITSCH (Hrsg.), *Die Habsburgermonarchie 1848–1918*, VIII, *Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft*, 2. rk. *Die Presse als Faktor der politischen Mobilisierung*, Wien, ÖAW, 1895–1976.
- BUZINKAY Géza (2008), *Magyar hírlaptörténet 1848–1918*, Budapest, Corvina.
- DÉNES Valéria (1981), *Vészi Margit*, in Uő, *Úgy ahogy volt és...*, Budapest, Gondolat, 17–36.
- HEYMEL, Charlotte (2007), *Touristen an der Front. Das Kriegserlebnis 1914–1918 als Reiseerfahrung in zeitgenössischen Reiseberichten*, Berlin, LIT.
- KRAUS, Karl (1921), Reklamefahrten zur Hölle, *Die Fackel*, 1921. november, 96–98.
- [Lakatos László] L. L. (1915), Ungarische Kriegsbücher, *Pester Lloyd*, 1915. november 12., 14.
- LENGYEL Géza (1961a), Vészi Margit, *Élet és Irodalom*, 1961. július 22., 10.
- LENGYEL Géza (1961b), Vészi Margit (1885–1961), *Művészet*, 1961/10, 37.
- N. N. (1914a), Bemutató az Urániában. Nagy szövetségesünk, Németország, *Népszava*, 1914. április 25., 7.
- N. N. (1914b), Nagy szövetségesünk: Németország, *Pesti Hirlap*, 1914. szeptember 25., 9.
- N. N. (1914c), Nagy szövetségesünk, Németország, *Pesti Napló*, 1914. szeptember 25., 12.
- N. N. (1915a), Jótekonycélú hangverseny, *Budapesti Hirlap*, 1915. január 3., 16.
- N. N. (1915b), Molnár Ferenc haditudósításai Londonban, *Az Est*, 1915. május 18., 5.
- N. N. (1915c), Magyar művészek a sárosmegyei károsultakért, *Magyar Művészet*, 1915/7, 289–292.
- N. N. (1915d), Az égő Európa, *Pesti Hirlap*, 1915. december 16., 13.
- N. N. (1916a), c. n., *Pester Lloyd*, 1916. január 26., 12.
- N. N. (1916b), Az égő Európa, *Pesti Napló*, 1916. január 30., 16.
- N. N. (1916c), Vészi Margit fölolvása, *Budapesti Hirlap*, 1916. február 16., 12–13.
- N. N. (1916d), Vészi Margit háborús előadása, *Pesti Hirlap*, 1916. február 16., 10.
- N. N. (1916e), Kriegsvortrag Margit Vészis, *Pester Lloyd*, 1916. február 16., 11.
- N. N. (1916f), Bücher ins Feld, *Pester Lloyd*, 1916. március 19., 9.
- N. N. (1916g), Vészi Margit előadása, *Pesti Napló*, 1916. március 21., 11.
- N. N. (1916h), Ein Aufruf an die Frauen Ungarns, *Pester Lloyd*, 1916. április 4., 9.
- N. N. (1916i), Kriegsphotographienausstellung des Kriegsfürsorgeamtes, *Pester Lloyd*, 1916. október 20., 19.

- N. N. (1916j), Hadi fényképek kiállítása, *Pesti Hírlap*, 1916. október 21., 8.
- N. N. (1916k), Der Wert von „Interviews”, *Arbeiter-Zeitung*, 1916. december 30., 6.
- N. N. (1917), Weibliche Kriegsberichterstatter an der Front, *Pilsner Tagblatt*, 1917. július 9., 3–4.
- N. N. (1918), Magyar írók. Vészi Margit, *Szinbázi Élet*, 1918. október 27., 22–23.
- NYÁRY Krisztián (2013), *Miért vettél el művésznőt feleségül? Molnár Ferenc, Ady Endre és Vészi Margit*, in Uő, *Így szerettek ők 2. Újabb magyar irodalmi szerelmeskönyv*, Budapest, Corvina, 95–98.
- s- (1918), Vészi Margit új könyve, *Pesti Napló*, 1918. június 9., 10.
- SÁRKÖZI Máttyás (1995), *Színbáz az egész világ. Molnár Ferenc regényes élete*, Budapest, Osiris–Századvég.
- SÁRKÖZI Máttyás (2008), *Liliom öt asszonya*, Budapest, Noran.
- [SCHÖPFLIN Aladár] -pf- (1916), A sajtóhadiszállás irodalma, *Huszedik Század*, 1916/1, 66–68.
- STROBL, Karl Hans (1944), *Die Weltgeschichte und das Igelhaus*, Budweis–Leipzig, Moldavia.
- SZÉCHÉNYI Ágnes (2004), *Műstoppoló és mecénás. Sárközi Márta (1907–1966)*, in Uő (szerk.), *Menedékház. Sárközi Márta emlékkönyv*, Budapest, Magvető, 11–74.
- VÉSZI Margit (1915a), *Az égő Európa*, Budapest, Dick.
- VÉSZI Margit (1915b), Olaszország és a háboru, *Az Est*, 1915. január 31., 6.
- VÉSZI Margit (1915c), A neutrális Róma, *Az Est*, 1915. február 14., 2.
- VÉSZI Margit (1915d), Serao Matild a magyar és a német fegyverek győzelméről, *Az Est*, 1915. február 23., 3.
- VÉSZI Margit (1915e), „Kéjutazás” a harctér halottjaihoz és sebesültjeihez, *Az Est*, 1915. február 28., 2.
- VÉSZI Margit (1915f), Beszélgetés a svájci köztársaság elnökével, *Az Est*, 1915. április 28., 2.
- VÉSZI Margit (1915g), A háborús Svájc, *Az Est*, 1915. május 9., 4–5.
- VÉSZI Margit (1915h), Vészi Margit levele Bölöni Györgyhöz [sic! a címzett valójában Kabos Ede, az *Érdekes Ujság* főszerkesztője], 1915. május 22., PIM Kéziratár, V. 4132/374.
- VÉSZI Margit (1915i), A mikor még Olaszország „neutrális” volt, *Az Est*, 1915. május 30., 4.
- VÉSZI Margit (1915j), Gyülölködés és hazudozás a francia sajtóban, *Az Est*, 1915. július 25., 13.
- VÉSZI Margit (1915k), A francia amputáltak vonatában, *Az Est*, 1915. augusztus 15., 6.
- VÉSZI Margit (1915l), A lavaronei csata, *Az Est*, 1915. szeptember 8., 2.
- VÉSZI Margit (1915m), Ágyuharc a Lavarone fensíkon, *Az Est*, 1915. szeptember 12., 4.
- VÉSZI Margit (1915n), Harc a Garda-tóért, *Az Est*, 1915. szeptember 16., 6.

- VÉSZI Margit (1915o), Az olasz front előtt, *Az Est*, 1915. szeptember 19., 8–9.
- VÉSZI Margit (1915p), A meghódított Belgrádban, *Az Est*, 1915. október 22., 4.
- VÉSZI Margit (1915q), A belgrádi Konakban, *Az Est*, 1915. október 23., 2.
- VÉSZI, Margit (1915r), Der preisgekrönte Romain Rolland, *Pester Lloyd*, 1915. november 28., 1–2.
- VÉSZI Margit (1916a), Hidroplánunk felszáll a Lovcsen tövében, *Vasárnapi Ujság*, 1916. február 23., 58.
- VÉSZI, Margit (1916b), Was sollen unsere Soldaten lesen?, *Pester Lloyd*, 1916. február 29., 8.
- VÉSZI Margit (1916c), Vészi Margit karikatúrái a sajtóhadiszállásról, *Érdekes Ujság*, 1916. március 26., 26–27.
- VÉSZI, Margit (1916d), Dr. Nikolaus Berend: Mein Kriegstagebuch, *Pester Lloyd*, 1916. április 27., 8.
- VÉSZI Margit (1916e), Hollandia harca a háború ellen, *Az Est*, 1916. május 4., 4–5.
- VÉSZI Margit (1916f), Vidám és szomorú U-történetek, *Az Est*, 1916. szeptember 28., 5–6.
- VÉSZI Margit (1916g), Tiranai albánok, *Érdekes Ujság*, 1916. október 15., 7.
- VÉSZI Margit (1916h), Becsomagolnak egy királyságot, *Az Est*, 1916. október 22., 7.
- VÉSZI Margit (1916i), Román földön, *Az Est*, 1916. november 19., 5–6.
- VÉSZI Margit (1916j), Magyar világ Albániában, *Az Est*, 1916. november 30., 10.
- VÉSZI Margit (1916k), „Nagy Románia”-ban, *Az Est*, 1916. december 14., 10.
- VÉSZI Margit (1916l), A bűvár felszáll a tengerből, *Tólnai Világlapja*, 1916. december 28., 10.
- VÉSZI Margit (1917a), A stockholmi békekonferenciáról, *Érdekes Ujság*, 1917. július 15., utolsó belső borító.
- VÉSZI Margit (1917b), Az erdélyi és alföldi földgáz csodái, *Az Est*, 1917. október 27., 5.
- VÉSZI Margit (1917c), Az erdélyi gázmezőkön, *Az Est*, 1917. október 28., 4.
- VÉSZI Margit (1917d), Interview a halott királylyal, *Pesti Napló*, 1917. november 10., 1–3.
- VÉSZI Margit (1918a), *Útközben*, Budapest, Singer és Wolfner.
- VÉSZI Margit (1918b), *Utazás a békekonferencia körül*, in VÉSZI (1918a), 106–110.
- VÉSZI Margit (1918c), Három francia háborús könyvről I., *Pesti Napló*, 1918. április 4., 1–3.
- VÉSZI Margit (1923), *Éjféle mese*, Budapest, Panteon.
- VÉSZI Margit (1967), *Adyra vonatkozó naplójegyzetek*, in Petőfi Irodalmi Múzeum dokumentációs csoportja (szerk.), *Emlékezések*, Budapest, PIM, 81–92 (82–87 hiányzik).
- VÉSZI Margit (2009), *Olaszország és a háború*, in BUZINKAY Géza (szerk.), *Hírharang, vezércikk, szenzációs riport. Magyar sajtótörténeti antológia, 1780–1956*, Budapest, Corvina, 256–258.
- VÉSZI–VÉSZI (d. n.), Vészi Lenke és Vészi Margit levele Csáth Gézának, PIM Kézirattár, 2012. február 25.

SIEGFRIED MATTL

## A divatfronton

### A Wiener Werkstätte mint propagandavállalkozás

Azon kevés frontok egyike, ahol a Habsburg Monarchia sikereket, sőt – a főszereplők megítélése szerint – áttöréseket könyvelhetett el, a divatfront volt. Ezek a vívmányok a bécsi metropolisz divatjára jellemző urbánus fejlődési logikából következtek. A „bécsi divat” síkra szállt Párizs ellen, és hasznót próbált húzni a háború okozta piaci átrendeződésekből. Habár a bécsi divat már az előző században fogalomként vált, értéke elsősorban a párizsi divat hétköznapi célokra történő alkalmazására és a kiegészítőkre korlátozódott. A ruházati ipar, a kézműipar és a művészek együttes akciója ezúttal viszont magát a párizsi *haute couture*-t hívta versenyre. 1935-ből visszatekintve Eduard Strauss gazdasági tanácsos, a bécsi Kereskedelmi Kamara Ipartámogató Intézetének igazgatóhelyettese a kezdeményezést saját intézményének tulajdonította. Az Ipartámogató Intézet 1915-ben a „ruhakészítőket számos más kézműipar képviselőjével együtt egy egységes szervezetben, a »*Bécsi Modelltársaságban*« fogta össze” (STRAUSS 1935, 2). Ennek fő célkitűzése abban állt Strauss fejtegetése szerint, hogy „eredeti bécsi modelleket gyártson, tehát megteremtse a bécsi divat *önállóságát*”. A vállalkozás emellett, hogy a modellvázlatok és szabásminták terjesztésével a bécsi divat egységesítésére tett kísérletet, a szakmai közönségnek szóló tavaszi és őszi modellbemutatókkal, valamint a szélesebb nyilvánosságnak szánt divatbemutatók szervezésével közös arculatot igyekezett propagálni (STRAUSS 1935, 2). Ez visszatekintve triviális és magától értetődő tevékenységnek tűnhet, ha azonban figyelembe vesszük, hogy szezonális divatbemutatókat elsőként 1908-ban szerveztek Párizsban, és a divatszabályozás központi eszközeként a vezető szalonokat szánták, akkor ez az elképzelés rendkívül innovatívnak és jelentősnek bizonyul. Mindkét bemutatósi forma állandósította a divat változását, kibővítette a célközönséget, és megerősítette az *haute couture* irányadó jellegét (LIPOVETSKY 1994, 58).

Az első együttes akcióra 1915 januárjában került sor, amikor a ruhakészítők szövetkezetének termeiben bemutatták a művészek által készített vázlatokat, amelyeket sorsolás útján az érdeklődő szalonoknak továbbítottak, hogy kidolgozzák őket a következő hónapban megrendezendő nemzetközi modellbemutatóra. Ez utóbbi a *Der Confectionair* című berlini szaklap szerint a Bulgáriából, Romániából, Olaszországból, Skandináviából, Hollandiából és az Amerikai Egyesült Államokból érkező vevők miatt a nemzetközi piacra való belépést jelezte, habár egy-

előre Németország maradt a legfontosabb célterület. Amint a részt vevő szalonok megtekintése után a *Der Confectionair* megállapította, a Wiener Werkstätte sorsának alakulása fogja meghatározni a jövőt, mert „a tiszta bécsi művészet termékeivel lépett a küzdőterre”, és az egyetlen bécsi irányzat, amely eredetiség tekintetében megálljt parancsolhat Párizsnak: „Miután képtelen engedményeket tenni, vagy győzelemre juttatja a hön vágyott bécsi divatot, vagy elutasításban fog részécsülni külföldön. A közeljövő dönt majd erről.”<sup>1</sup> Míg a februári modellbemutató még a divatkereskedők zárt társasága előtt, tehát az üzemi kémkedéstől tartva úgymond titokban zajlott, a Modelltársaság tevékenysége az év folyamán jelentős társasági eseménnyé nőtte ki magát. A Modelltársaság 1915 decemberétől 1916 februárjáig bemutatót tartott az Osztrák Ipari és Művészeti Múzeumban, amelyet a korszellemnek megfelelő „Tegetthoff-kék” uralt, és amelyet nem kevesebb, mint hetvenezer érdeklődő látogatott meg (BUXBAUM 1986, 100). A divatszín által jelzett hazafias trend már korábban, a modellek elnevezésében is fölismerhető volt: „Lemberg”, „Jaroslav”, „Csernovic” a *Der Confectionair* némileg szarkasztikus megjegyzése szerint a (változó) hadiszerecsére emlékeztetett.<sup>2</sup>

Háromféle szalontípus állt egymással szemben: a továbbra is Párizst utánzóok, az újonnan népszerűvé vált „stílusruha” szabász képviselői<sup>3</sup> és a (szecessziós) művészi vázlatok alapján dolgozó divatcégek, amelyeket a Wiener Werkstättével azonosítottak. Ha átfésüljük a sajtóban megjelent beszámolókat, amelyek a „bécsi divat” közös márkanevének útját szegélyezték, két dolog derül ki: egyfelől a Wiener Werkstätte kilátásba helyezett fölívelése, amely hazafiasságát finom visszautalásokkal jelezte (bécsi kongresszus/empire, a „régii Bécs”, vö. VÖLKER 1986, 605–606), és hamarosan a bécsi divat szinte kizárólagos képviselőjeként, pártfogójaként jelent meg a szövetséges és semleges külföldi államokban, másfelől az a támogatás, amelyet a Kereskedelmi Kamarán kívül a Munkaügyi Minisztérium, a Sajtóhadiszállás és a Külügyminisztérium biztosított számára.

Ha összességében sikertörténetnek tekintjük a háború és a divat kombinációját, ez elsőre paradoxnak tűnik. Kézenfekvőbb lenne, ha a források háború okozta szűkösségét, a lemondás és áldozat erkölcsi követelményeit a divatot rendkívüli mértékben gátló tényezőkként fognánk föl, és a póttanyagokkal, a rögtönzéssel, a feltűnésmentességgel hoznánk összefüggésbe, a demonstratív luxus és a társadalmi különbségtétel elkerülésével, azaz az antidivattal (vö. BREUSS 2013, 533). Ezzel

<sup>1</sup> A bécsi Iparművészeti Múzeum levéltára (a továbbiakban: MAK), Wiener Werkstätte Annalen [WWAN] 83/16 (N. N. 1915b). Vö. N. N. 1915a.

<sup>2</sup> MAK WWAN 83/46 (N. N. 1915c).

<sup>3</sup> „[I]t was simple and »chic,« but also very feminine. Formally, the *Stilkleid* was composed of a relatively high-waisted bodice, worn with the standard hip-slimming corset [...] and a long, narrow skirt that was sometimes divided into several tiers.” (HOUZE 2001, 49.)

az elképzeléssel ugyanakkor szembeszegezhető épp a hadigazdaság feltételei miatt a ruhaipar valutanövelő jelentősége, amely a saját exportbevételekkel is rendelkező *haute couture* vezető szerepétől függött.<sup>4</sup> A divat azonban a gazdasági megfontolásokon kívül sokkal inkább ideológiai elvárásokhoz kapcsolódik, mivel a nyitott innováció, a kreativitás, az újítási készség, tehát a modernizmus lényegi tulajdonságainak talán legerősebb jele; némi intellektuális kockázattal a közösség toleranciájának és a demokratizálódási folyamatok laboratóriumaként értelmezhető. Ez utóbbi mellett hoz fel megfontolt érveket Gilles Lipovetsky *The Empire of Fashion* című monográfiája, mégpedig Coco Chanel „genre pauvre” elképzelésére összpontosítva, ez azonban nagyjából vonatkoztatható a ruházkodás rendi szabályainak felbomlására is, amelyet a rendszerre vált divat indított el. A Lipovetsky tétele szempontjából alapvető jelentőségű, de nem kizárólagos „rendszer” a divat történetiségét jelenti 1860 és 1960 között, amikor az *haute couture* és az ipari tömegtermelés polarítása meghatározó szerepet töltött be, habár az *haute couture* szabta meg azt az irányt, amelyet megváltozott formában, más anyagokkal az ipar vitt tovább. Az *haute couture* jelölte ki a divat nyelvét, amelyet számos változatban – készruha, kézműipari szabászat, szabásmintákkal dolgozó otthoni munka formájában – lefordítottak és egyformává tettek. A Wiener Werkstätte a helyi versenytársakkal szemben – az említett bécsi modellkiállításon kereken ötven szalon vett részt – ezen a téren komoly előnyökkel rendelkezett. Szorosan kötődött a divatról és a modernizmusról folyó nemzetközi diskurzushoz, amely nemcsak esztétikai, hanem feminista és higiéniai szempontokat is magába foglalt. A vállalkozás koncepciója a művészi vázlatok és a sorozatgyártás kombinációján alapult, főként a divat kulcsfontosságú tényezőit, jelesül az anyagokat tekintve; ez kedvezett egy jól beazonosítható „stílus” kifejlesztésének, és gazdasági versenyelőnyt jelentett. Az alapító művészek transzmediális koncepciói főként a térbeli előadó-művészet azon lehetőségeit aknázták ki, amelyek a divat bemutatásának megújításából adódtak (vö. HOUZE 2001, 52), hiszen a Wiener Werkstätte a nemzetközi kiállításoknak köszönhetően már az elit életstílus bevett márkája és reprezentációja volt, ami miatt vonzó partnert láttak benne a politikai és gazdasági hatalom birtokosai.

A Wiener Werkstätte szempontjából a háború áldásos hatással járt.<sup>5</sup> 1914-ben a nemzetközi elismertség dacára a csőd előtt állt. Az addigi igazgató és főtulajdonos, Fritz Wärndorfer szélnek eresztése után új alapokra helyezték és megváltoztatták

<sup>4</sup> Ezért nehezményezte a *Neues Wiener Tagblatt*, hogy a Wiener Werkstätte exportoffenzívája „több milliós követelést” eredményezett. Vö. N. N. 1918. (Ezt a rendkívül hozzáteljes adatot csak minőségileg értékelhetjük, a divatexportra irányuló figyelem és hivatalos támogatás összefüggésében. A divatexport – és ez is jelzésértékű – a nemzeti-szocialista uralom alatt megújult: Bécs Berlinnel és Frankfurtal szemben megkapta a „divat városa” megbízatást, abban a reményben, hogy a „bécsi divat” exportüzleteiből valutabevétel fog származni. Vö. MATTL–PIRHOFER 2014, 121–140.

<sup>5</sup> Vö. a kalendáriumot: NOEVER 2003, 226–267.



a cég programját: a kézműves egyediség helyett a szélesebb közönségnek szánt gyári termékekre került a hangsúly. Az 1911-ben alapított divatrészleg a vállalat egyfajta „nyereségközpontja” lett, és meghatározta a terjeszkedését: 1916-ban beköltöznek a bécsi Kärntnerstraßen álló Esterházy-palotába, majd az év során anyagszaküzletük nyílik a Maysedergässen. Az újonnan megalakított marienbadi leányvállalat szintén a selyemanyagokat, ruhákat, blúzokat, kalapokat és divatárúkat helyezi tevékenysége középpontjába.<sup>6</sup> 1917-ben – nem utolsósorban a Külügy- és a Kereskedelmi Minisztérium szorgalmazására – leányvállalatot alapítanak Zürichben, a semleges Svájcban. Ennek háttere még kevésbé föltárt. Mindenesetre az áll a Művészeti és Ipari Múzeum igazgatójának, Eduard Leischingnek írt levelükben, hogy a zürichi leányvállalatot „a cs. és kir. Külügyminisztérium, a cs. és kir. Sajtóhadiszállás és a Kereskedelmi Minisztérium kívánságára nyitották meg, a minőségi osztrák munka és művészet propagálása céljából”.<sup>7</sup> Divatbemutatókat és koncerteket tartalmazó, nagy figyelmet keltő program kíséri a zürichi leányvállalat megnyitását Zürichben és Bernben, amely a nevezett támogatók nélkül elképzelhetetlen lett volna, és mindez kiemeli azt a jelentőséget, amelyet a semleges külföldet megcélzó kulturális offenzívában a Wiener Werkstättének tulajdonítottak.<sup>8</sup>

1916 elején a bécsi modellbemutatókon saját napot kapott a Wiener Werkstätte. A sajtótudósítások a „konzervatívok” és a „legmodernebbek” várható polarizálódásáról szóltak, de ezt a forgatókönyvet végül az általános tetszésnyilvánítás fölülírta. A kereskedelmi kamara titkára, Erich Pistor méltatásában a Wiener Werkstättét

<sup>6</sup> Vö. WWAN 83/145 (azonosíthatatlan sajtókivágat, 1917. július 17.).

<sup>7</sup> MAK, MAK Archiv 1918, 254, a WW levele Leischingnek, 1918. március 16.

<sup>8</sup> A Külügyminisztérium és a Sajtóhadiszállás viszonya mindazonáltal magyarázatra szorul. Számos súrlódást feltételez Elizabeth Clegg tanulságos és figyelemre méltó dolgozata, melynek tárgya az 1917. szeptember 8. és 30. között Stockholmban tartott Osztrák Művészeti Kiállítás Josef Hoffmann szervezésében, ahol két „elragadtatással fogadott” divatbemutatót is tartottak. A Sajtóhadiszállás eredetileg egy háborús művészetet bemutató kiállítás számára bérelte ki a termeket, ezeket azonban át kellett adnia a Külügyminisztériumnak, amelyik a modernizmust, a kézműipart és a divatot kívánta kiállítani. Clegg ezt a folyamatot a hadsereg és a civil társadalom konfliktusaként értelmezi, melynek során (és Károly császár új politikájának függvényében, amely egyfelől a béke esélyeinek szondázására, másfelől pedig a Habsburg Monarchia szövetségi rendszerének kialakítására vonatkozott) a civil oldal érvényesült. Ugyanakkor a Külügyminisztérium és a Sajtóhadiszállás kapcsolata viszonylag intim volt, mivel az osztrák–magyar követség kereskedelmi attaséja, Karl Bittner eleinte a Sajtóhadiszállás megbízásából kötötte meg a háborús művészeti kiállítás lebonyolítását rögzítő előszerződést. Egyelőre nem tudni pontosan a látens érdekellentétek időtartamáról és intenzitásáról, mindenesetre az utalások nem elég erősek ahhoz, hogy a zürichi leányvállalat esetében cáfolni lehessen az együttműködés már idézett bemutatását. Vö. CLEGG 2012.

nemcsak a bécsi sajátosság legtökéletesebb képviselőjének nevezte, hanem „általában az osztrák kultúra” (N. N. 1916a) kifejeződésének. A Wiener Werkstätte és divatrészlegének egyfajta nagyköveti szerepe az ilyen elismerések mellett a közvetlen állami támogatásnak köszönhető. Így például a viszonteladókat célba vevő, a berlini Kaiserhof szállodában 1915. március 23. és 25. között megrendezett első divatbemutató négyezer korona hozzájárulást kapott.<sup>9</sup> Ez legalábbis a közvetlen támogatás dokumentált esete, ami feltételezhetően igaz a további bemutatókra is a Wiener Werkstätte közismert likviditási problémái miatt. 1915 szeptemberében Brémában és Kölnben tartottak divatbemutatókat, 1916-ban ismét a berlini Kaiserhofban, és a divatbemutatókkal párhuzamosan új képviselők nyíltak meg például Hamburgban.<sup>10</sup> Az 1917-es év pedig ugrásszerű növekedést hozott. A Wiener Werkstätte vezető tényezőként működött közre azokon a rendezvényeken, amelyek a baráti és semleges országokba vitték a „bécsi divatot”, Svédországba, Hollandiába, Svájcba és Törökországba. A holland *Handelsblad* 1917. március 6-i számából kiderül, hogy valóban nagyszabású kulturális eseményekről volt szó. Önmagában a személyi ráfordítás is lenyűgöző: tizenkét manöken, egy hatvanöt fős teljes zenekar, a kereskedelmi kamara képviselője (Erich Pistor), egy igazgató (dr. Süß a Wiener Werkstätte részéről), valamint több bécsi divatáru-kereskedés üzemvezetője.<sup>11</sup> Ezenkívül több mint száz ruha és számtalan kiegészítő. A bemutatott divatirányzat sajtóbeli leírása valamelyest szűkszavú lett, és néhány egyetemes minőségre összpontosított.<sup>12</sup> A tudósítás részletesebben foglalkozott a biedermeier bécsi nőtípusát felidéző manökenekkel, amely típus láthatóan így raktározódott el a hollandok emlékezetében. A híradás kerete természetesen tanulságos, mivel költői kérdésként érintette a rendezvény legitimitását háborús időkben, s leleplező, fölényes válaszában bécsi beszélgetőtársai megnyilvánulásaiából idézett. Bécs ugyanis mégiscsak más, mint Berlin. Nincs hiány semmiben, még a bécsi éjszakai élet is zavartalanul folyik tovább, szokás szerint ünnepi vacsorákkal és esti ünnepekkel.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> A hozzájárulás jelentőségét természetesen csak a bemutató (nem ismert) összköltsége alapján lehetne megítélni. Némi támpontot adhat, hogy az 1916 februárjában az Osztrák Művészeti és Ipari Múzeumban rendezett divatkiállításra szóló belépőjegy tíz koronába került.

<sup>10</sup> MAK, WWAN 83/59 (N. N. 1915d).

<sup>11</sup> A Wiener Werkstätte domináns helyzetét igazolja, hogy Süß az egyetlen olyan képviselő, aki Josef Hoffmannon és Kolo Moseren kívül saját névvel szerepel. A divatszalonok képviselőivel már tréfálgozik a tudósító, amikor beszélgetőtársain ironizál, nyelvi szinten is másodrangú személyekként kezelve őket: „Grünbaum vagy Schlesinger vagy Winzberger; talán Decker vagy Grünzweig volt, vagy valaki más.” WWAN 83/249, 7 (N. N. 1916b).

<sup>12</sup> Általánosságban ennyit írt: „Egyszerű, mérhetetlenül egyszerű. Mert minden egyszerű ezekben a bécsi kreációkban.” Uo., 6.

<sup>13</sup> Vö. uo., 3.

Ugyanakkor szarkasztikusan, de az esemény metaforikus jelentését teljes egészében érzékelve megállapította: a háború okozta szenvedések ellenére „nagyszerű színes és elegáns ünnepség, amelyen ékesen és fenséges szépségében nyilvánul meg az erős életakarát”.<sup>14</sup> Ezt ennél jobban még a Sajtóhadiszállás sem fogalmazhatta volna meg.

Az Amszterdamban, majd Hágában bemutatott „bécsi divat” egyszerűségéről, ahogy azt a híradás jellemzi, megmaradt vizuális anyag hiányában kevés mondható el. Kiszámítható, hogy a bemutatón nem csekély számban volt jelen a készruhadívat, ami megerősíthette az egyszerű elegancia benyomását. A Wiener Werkstättére is igaz, hogy engedményeket tett a háborús hangulatnak és az erre jellemző óvatosságnak a közszemlére tett luxussal kapcsolatban. A bécsi divattal foglalkozó történésznő, Gerda Buxbaum nemcsak a színek terén érezhető visszafogottságot és a színeknek az egyenruha színárnyalataihoz való igazítását (a kékről szürkére és zöldre váltást) állapítja meg, hanem azt is, hogy az értékes anyagokat, mint például a selymet, egyedül ruhatömésre használták. Ez megítélése szerint főként a „belföldi divatra” volt igaz. A háborús Bécsben is rendezett és igényes életmód „normalitásának” fentebb tárgyalt üzenetét tekintve Buxbaum másik meglátása mintha több hitelt érdemelne: „A Wiener Werkstätte képes volt azt a benyomást kelteni, hogy mindenképp bőségesen merít: a költséges hímzések és szőrmék az illőnek tartott mértékben szegélyezték a pazarlóan bő kabátokat” (BUXBAUM 1986, 222).

1917. szeptember 27-én, a Wiener Werkstätte zürichi részvénytársaságának ünnepélyes megnyitása napján a *Neue Freie Presse* részleteket közölt a ruhajegyek használatáról. Megfelelő hivatali apparátus híján Bécsben eleinte a városi szegénygondozó intézeteket bízták meg a jegyek kezelésével. A ruhavásárlást tehát hivatalos engedélyhez kötötték, amelyhez bizonyítani kellett a beszerzés szükségességét. Indoklásként már nem volt elegendő a hétköznapi elhasználódásra utalni, hanem az úgynevezett „önellátónak” be kellett bizonyítania, hogy egy „véletlen esemény” olyan kárt okozott, melynek következtében „már képtelen ellátni a munkáját”. A ruhajegyek kiadására jogosult szervek a kérvényezőktől írásbeli igazolást kérhettek a tulajdonában levő ruhák és fehérneműk számáról és fajtajáról. A hamis adatokat húszezer koronáig terjedő bírsággal vagy hat hónap elzárással büntették (vö. N. N. 1917d). Amikor a lakosság hétköznapijaival frivol ellentétben Zürichben (majd Bernben) maguk a Bécsi Filharmonikusok (illetve egy harminchat zenészből álló képviselő) kísérte a divatbemutatót, vélhetően már nemcsak az üzletről volt szó. A bemutató, hasonlóan az amszterdami vagy a stockholmi eseményhez, illeszkedett a Külügyminisztérium és a Sajtóhadiszállás azon törekvéseinek sorába, hogy a semleges külföld előtt a kultúrát életmódként és bizalmi alapként állítsa be, és kitaláljon egy valódi „osztrák” tulajdonságot – a divatot (és a zenét meg az irodalmat) –, és ezzel újra megváltsa a belépőjegyet a civil társadal-

<sup>14</sup> Uo., 1.

mak Európájába.<sup>15</sup> Sőt egy olyan Ausztriát láttasson, amelyik egyetlen hadviselő államként megőrizte az emberségesség maradványait, és példakép lehet (vö. CLEGG 2012, 685).

Ugyanakkor talán nem is a „divatról” volt szó, arról a megfoghatatlan valamiről, ami csak illékonysága által ragadható meg. Roland Barthes a divat nyelvével kapcsolatban utalt a jelzőkkel és hangsúlyokkal folytatott redundáns játéokra, amely megfékezi és közvetíthetővé teszi a vizuális szertelenséget (vö. BARTHES 1999, 20–21). Ebben az értelemben érdemes zárásként ismét kiemelni azt a közvetítői folyamatot, amelyet a divatról szóló híradások erősítettek fel. 1917-ben ez így hangzott:

A Wiener Werkstätte hű maradt önmagához. Az őszi és a téli divat bemutatója, amelyet saját helyiségeiben tegnap tartott, ismét egy kiválasztott kört egyesített [...]. A modellek gazdag választéka, szám szerint több mint nyolcvan, alkalmat adott arra, hogy a Wiener Werkstätte művészeire jellemző változatos ötletek érvényre jussanak, és kiváltképp az apró, amúgy kevés figyelemre méltatott részletek oly jó ízlést és találékonyságot mutathassanak, hogy ezek már-már főszereplővé avatták őket. A gézből készült vékony köpeny, amelyet két széles szkunkcsík díszített, azért aratott osztatlan lelkesedést, mert az alján eleinte egészen észrevétlen maradt az, ami egy divat- és szakértő társasági hölgy szemrevételezése nyomán hirtelen mindenki számára nyilvánvalóvá vált, nevezetesen hogy mandzsettaszerű vége egy valódi muffot reprezentál, amely eredetinek és elbűvölőnek tűnt. A Wiener Werkstätte azonban a fő hangsúlyt a könnyen hordható, elegáns, diszkrét utcai ruházatra helyezi, a társasági és színházi alkalmakra való ízléses és formailag tökéletes ruhákra, a szövetkabátokra, bundákra, amelyek teljessé teszik a viseletet, és azokra a különleges utcai és társasági kalapokra, amelyeket ezúttal egészen nagy- és újszerű formában tett közzemlére. A ruhák és kabátok egyik fő előnyét az eredeti gallérok jelentik, amelyek egyedi módon tekerednek a női nyak köré, és hízelgően cirógatják, miáltal a ruhák pompásan illenek az archoz. Egyáltalán nem állítható, hogy létezne egy bizonyos divatszín. Barna és fekete, sötétbarna és rozsdavörös, vakondszürke és sötétzöld ruhák, a legkülönfélébb szőrme-fajtákkal vékonyan szegélyezve, gallérokkal, amelyek gyakran kicsiny, puszta a hátat fedő kabátkákká bővülnek, és földig érő kabátokkal, melyek olykor, de nem túl gyakran, oldalt összeszűkülnek, váltakoznak a szövetkabátokkal, bundákkal, a bájos délutáni és esti ruhákkal, melyek közül egy velúr sifonból készült, háromszög kivágású szürke ruha és egy lila velúr sifon esti kabát a maga különleges szkunkgallérijával, amely egészen észrevétlenül folytatódott egy pelerinben, szinte szenzációt keltett. (N. N. 1917d, 13.)

<sup>15</sup> Az osztrák sajtó mindenesetre lemondott a részletesebb tudósításról, és beírta a rendezvényekről szóló rövid hírekkel, amelyeket a svájci távirati ügynökség adott ki. Vö. N. N. 1917b; N. N. 1917c.

Eredeti, különleges, bájos, formailag tökéletes, hízelgően cirógató... Két dolog tűnik föl: egyrészt az, hogy teljesen hiányoznak a szemantikai utalások a háború és a hadsereg idejére és szokásaira. Másrészt viszont, közelebről szemügyre véve, a kritika tartózkodik attól a szókincstől, amelyik megadná a divat pontos idejét. Hiányoznak azok a jellegzetes és várható igék, amelyek a hamarosan elérkező jövőre és a változásra irányulnak. Ehelyett az állandóság kerül a középpontba, az a stílus, amelyik állítólag hű maradt magához, egy paradox antidivat, amellyel már korán kapcsolatba hozták a Wiener Werkstättét. Ugyanakkor éppen ez lehetett az, ami ennyire vonzóvá tette a vállalkozást a minisztériumok és a Sajtóhadiszállás döntéshozóinak a körében.

Kerekes Amália fordítása

### Bibliográfia

- BARTHES, Roland (1999), *A divat mint rendszer*, ford. MIHANCSIK Zsófia, Budapest, Helikon.
- BREUSS, Susanne (2013), *Alltagsdinge im Zeichen des Krieges. Neun Fundstücke aus der Frauen- und Familienzeitschrift „Wiener Mode“*, in Alfred PFOSE–Andreas WEIGL (Hrsg.), *Im Epizentrum des Zusammenbruchs. Wien im Ersten Weltkrieg*, Wien, Metroverlag, 533–539.
- BUXBAUM, Gerda (1986), *Mode aus Wien 1815–1938*, Salzburg–Wien, Residenz.
- CLEGG, Elizabeth (2012), War and peace at the Stockholm 'Austrian Art Exhibition' of 1917, *The Burlington Magazine*, 2012/10, 676–688, [http://burlington.org.uk/media/\\_file/generic/burlingtonoct2012-pp2638.pdf](http://burlington.org.uk/media/_file/generic/burlingtonoct2012-pp2638.pdf). (Letöltés ideje: 2014. december 3.)
- HOUZE, Rebecca (2001), Fashionable Reform Dress and the Invention of „Style” in Fin-de-siècle Vienna, *Fashion Theory*, 2001/1, 29–55.
- LIPOVETSKY, Gilles (1994), *The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy*, transl. Catherine PORTER, Princeton, Oxford, Princeton University Press.
- MATTL, Siegfried–PIRHOFER, Gottfried (2014), *NS-Standortpolitik: Wien als »Drehscheibe« zwischen »Alt-Reich« und Südosteuropa*, Wien, Forschungsbericht, Zukunftsfonds der Republik Österreich.
- N. N. (1915a), Wiener Modellgesellschaft, *Fremden-Blatt*, 1915. január 12., 7.
- N. N. (1915b), Die Wiener Modellschau – ein Erfolg!, *Der Confectionair*, 1915. február 28.
- N. N. (1915c), Die Modeschau der Wiener Werkstätten, *Der Confectionair*, 1915. július 29.
- N. N. (1915d), Neuheiten der deutschen Modekunst, *Hamburger Fremdenblatt*, 1915. szeptember 22.
- N. N. (1916a), Wiener Modeschau. Neue Vorführungen im Oesterreichischen Museum, *Österreichische Volks-Zeitung*, 1916. február 12., 6.

- N. N. (1916b), Wien in Amsterdam, *Handelsblad*, 1916. március 6.
- N. N. (1917a), Wichtige Uebergangsbestimmungen bis zur Einführung der Kleiderkarte, *Neue Freie Presse*, 1917. szeptember 27., 10.
- N. N. (1917b), Die Wiener Werkstätte in Zürich, *Fremden-Blatt*, 1917. szeptember 29., 7.
- N. N. (1917c), Wiener Modeschau in Zürich, *Reichspost*, 1917. szeptember 29., 7.
- N. N. (1917d), Modeschau, *Neue Freie Presse*, 1917. szeptember 23., 13.
- N. N. (1918), Unsre Mode im Auslande. Ein Rückblick auf das Jahr 1917, *Neues Wiener Tagblatt*, 1918. január 1., 9.
- NOEVER, Peter (Hrsg.) (2003), *Der Preis der Schönheit. 100 Jahre Wiener Werkstätte*, Wien, MAK, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz.
- STRAUSS, Eduard (1935), Wiener Mode und Gewerbeförderung, *Neue Freie Presse*, 1935. november 20., 2.
- VÖLKER, Angela (1986), *Wiener Werkstätte*, in *Anziehungskräfte. Variété de la Mode 1786–1986*, München, Münchner Stadtmuseum, 604–611.

„... a Sajtóhadiszállást hűvös sírjába bocsátották”  
Komáromi János és Karl Hans Strobl, az utóharcos haditudósítók

„Ma már szégyenkezve vallom be – így a bécsi *Die Zeit* hetilap egykori haditudósítója, Richard A. Bermann 1939-es önéletírásában –, hogy az osztrák Sajtóhadiszállás írói közül egyikünk sem volt képes maradandó érvényű könyvet írni háborús élményeiről.” (BERMANN 1998, 187.) Bermann kézenfekvő magyarázatként utal Karl Kraus *Az emberiség végnapjai* című művére, amely szerinte a háborús sajtó egyetlen időtálló dokumentuma lesz, ám további oksági viszonyok feltárása helyett csupán annyit jegyez meg, hogy a haditudósítók önértelmezését ekkoriban az újságírói hivatás különválásának kritikus szemlélete határozta meg (BERMANN 1998, 223). Bermann diagnózisa annyiban finomítandó, hogy már a háború első évétől kezdve nagy számban jelennek meg háborús riportokból összeállított kötetek, ám ha figyelembe vesszük, hogy a riporterek viszonylag kevés terjedelmesebb visszaemlékezést publikáltak, és jelenlétük alig volt észlelhető a 20. század első évtizedeinek szépirodalmában (HAGELWEIDE 1985, 319–329), akkor ebben újabb bizonyítékát láthatjuk a régiós sajtó és a haditudósítók „alacsony társadalmi presztízsenek” (DANIEL 2005, 106).

Az írói és újságírói hivatás közelsége részleges magyarázattal szolgálhat a reflektáló feldolgozások hiányára, és vélhetően nem akarták tovább rongálni a sajtóról kialakult kedvezőtlen képet, amelyet a 19. századi szépirodalom egy átfogó kapitalizmuskritika részeként honosított meg (vö. GÖBEL 2011). A kevés vonatkozó mű inkább mellékesen érinti a negyedik hatalmi ág demokráciapolitikai státuszát, és csak elvétve találni olyan alakokat, mint Hugo Bettauer *Bánatos uccájának* (BETTAUER 1924) nyomozó újságírója vagy az urambátyám rendszer tökéletesítésére kiszemelt pojáca Gábor Andor *Doktor Senkijében* (GÁBOR 1918). Lényegesebbnek bizonyulnak a professzionalizálódás rendzavaró tényezői, a kevéssé körülírt érdekképviselési formáktól leszakadó sajtó, amiről a szenzációhajhász újságírás ügyeskedéseit megjelenítő karikatúrák tanúskodnak. Ilyen például Krúdy ártalmatlan szélhámosain kívül Békessy Imre, a nyughatatlan sajtómogul alakja Stefan Grossmann *Chefredakteur Roth führt Krieg* (1928; vö. FETZ 2005, POLT-HEINZL 2012) című regényében, vagy Heltai Jenő *Jaguárjának* (HELTAI 1914) szerkesztősége, amely valódi szenzációk híján valódi bűntényeket előállító üzemmé válik. Utóbbinak az 1967-es megfilmesítése bombasztikus – és az eredeti finom kritikáját radikalizáló – befejezéssel dolgozott: a szarajevói merénylet lövései zárják.

Megkockáztatva, hogy Heltai szenzációéhes szerkesztőségének módszereit alkalmazom, a továbbiakban két olyan művet vizsgálok, amelyek a hadisajtó tevékenységéről szóló feldolgozások terén – terjedelmüket és részletgazdagságukat tekintve – tudtommal versenytárs híján vannak. Nem reprezentatívak tehát, hanem kivételesek. Az egyik Komáromi János *Cs. és kir. szép napok* (KOMÁROMI 1927) című regénye, a másik pedig Karl Hans Strobl memoárja, a *K. P. Qu. Geschichten und Bilder aus dem österreichischen Kriegspressequartier* (KOMÁROMI 1928) – mindkettő a háborúról szóló publikációk mennyiségi konjunktúrájának idejéből származik (vö. HEINEMANN 2008; TÓTH 1940). Az egybeeséseket nem kívánom szenzációként tálalni, mégis a maguk idején roppant népszerű és termékeny szerzőkkel van dolgunk: Strobl fantasztikus történetei részben magyarul is megjelentek (STROBL 1918; STROBL 1919; STROBL 1930), és Komáromitól meglehetősen nagy példányszámban két regényt is kiadtak németül (KOMÁROMI 1929; KOMÁROMI 1930), majd a második világháború után kivonták a műveiket a forgalomból. Strobl magas rangú irodalmi funkcionáriusként befutott „völkisch” karrierje, illetve Komáromi prominens nacionalista és legitimista támogatói köre magyarázhatja, hogy alig találni frissebb szakirodalmat kettejük munkásságáról, sőt a meglévő is egyoldalú: Strobl esetében az elemzések a korai, újtó szándékú fantasztikus elbeszélésekre összpontosítanak,<sup>1</sup> és az 1920-ban megjelent *Kísértetek az ingoványban* című antiszemita „negatív utópiát” cezúraként kezelik (SCHMIDT-DENGLER 1990); a két évvel később magyarra is lefordított regényt (STROBL 1922) a jóindulatú kritika enyhén kaotikus – de groteszk komikumának köszönhetően mégis meggyőző – politikai szatíráként fogadta (SZ. 1922). Komáromi esetében pedig a szakirodalom a pedagógiai szempontból értékesnek vélt, a 18. századi szabadságharcok idején játszódó ifjúsági regényekre koncentrált (JASKÓNÉ 2009; STURM 2013).

E párhuzamosságok fényében kézenfekvőnek látszik az a feltételezés, hogy a propagandaháborút tárgyaló két könyv az ideológiailag jól azonosítható, a hivatalos vonalat követő irodalom része, ám már a szerzők életrajzából adódó előtörténetük is világos különbségeket és töréseket mutat. Strobl, aki a *Leipziger Neueste Nachrichten*, a bécsi *Fremden-Blatt* és a *Berliner Tageblatt* tudósítójaként működött, csak kezdeti bizonytalankodás után csatlakozik a Sajtóhadiszállás hivatalos stílári irányzatához, miután nem váltja be reményeit a feladat „fénye és dicsősége”, „hiszen Jules Verne *Mihail Sztrogov*járól és más hitelt érdemlő könyvekből tudható, hogy a haditudósító az a férfi, aki a legsűrűbb golyózápor kellős közepén hidegvérrel jegyzetel, és olyan komoly eszközökkel rendelkezik, hogy a fél Bibliát eltáviratozhatja az újságjának annak érdekében, hogy egy tízoros csataleírást a végéhez csapjon” (STROBL 1928, 16–17). Strobl végül mégiscsak sikeresen alkalmazkodott, és ennek köszönhetően Kraus helyet is biztosított neki *Az emberiség végnapjaiban*.<sup>2</sup> Komáromi viszont, aki a keleti frontról sebesülten hazatérve fiatal újságíróként

<sup>1</sup> A recepciótörténethez vö. RUTHNER 1993.

<sup>2</sup> A háború utáni időkre tervezett „igazságkölcsön” (KRAUS 1977, 440), azaz a sajtó koholmányai ellen indítandó helyesbítési offenzíva összefüggésében.



nyer alkalmazást a bécsi Hadügyminisztérium sajtóirodáján, a lelkesültség nullpontján áll munkába; ő az első magyar író, aki 1915-ben a frontkatonák elkeseredettségét a maga teljességében kifejezésre juttatja (KOMÁROMI 1915).

Mindaz, ami a két szerző élményeiből kikerekedett – és ami a fikció és az önéletírás összehasonlítását is legitimálja –, szórakoztató jellegénél fogva különösen zavarba ejtő. Ezt a zavart látni abban is, ahogyan a korabeli recepció Komáromi regényét értékelte, amelyet ötletes, mulattató akasztófahumorként reklámoztak (*Hirdetés*, 1927), amint Strobl visszaemlékezése is a szórakoztató miniatúrafestészet remekéeként. Ez utóbbit még a megsemmisítő bírálatokkal bőkezűen bánó Kurt Tucholsky is csak közvetetten minősíti tisztességtelen eljárásnak (TUCHOLSKY 1929), és a szintén haditudósítóként dolgozó Roda Roda rövid kritikája, amely a Strobltól akkoriban még gyakran tárcákat közlő *Neue Freie Presse*-ben jelent meg, hasonlóképpen óvatosan közelít a könyvhöz: „Ez nem K. H. Strobl legjobb könyve, de a java benne van: humor, természetesség és a hömpölygő elbeszélés művésze. Megszeretjük az itt ábrázolt embereket, még a tökéletleneket is. Személyes ismerőseim ők, Strobl Sajtóhadiszállásának hősei, és tanúsíthatom, hogy jól, pontosan látta őket” (RODA RODA 1928, 23). Ezt követően Roda Roda elmesél egy árthatatlan anekdotát, amelynek semmi köze sincs a Sajtóhadiszálláshoz. Ezekkel az arányokkal a recensens mégsem véti el teljesen a művet, mert Strobl visszaemlékezéseiben mennyiségileg valóban dominálnak az anekdotaszerűen megformált, országismereti passzusok, vagyis a manapság többször tárgyalt, az üres csatateret ellentételező turistatekintet (FENYVES–KOVÁCS 2012), habár a szerző valamelyest eltérő fókuszpontot választ. A frontközelben való csatangolás ugyanis, melynek bemutatása időnként a pikareszk regény műfaji konvencióit idézi, kezdettől fogva az egyik újságíró kolléga meglátását veszi alapul: „Mi itt a szükséges rossz vagyunk” (STROBL 1928, 23). Ez az alapállás a fronteseményektől távol, „biztonságot adó őrizetben” (STROBL 1928, 47) viszonylagos kötetlenséget biztosít Strobl számára, és időt hagy arra is, hogy például három oldalon át értekezzen a magyar gasztronómia történetéről (STROBL 2001, 41–42).

Az időrendben elbeszélte kalandok, melyek kalandos jellege főként a helyváltoztatás nehézségeiből, illetve abból az ismétlődő gegként színre vitt legitimációs problémából adódik, hogy a civil lakosság nemigen tudja a helyükön kezelni a haditudósítókat, egy jelen idejű történetet szimulálnak. Ez azonban viszonylag keveset láttat a haditudósítás ipari titkaiból, amelyeket Strobl nem is botrányos leleplezések formájában ábrázol, hanem stratégiaileg érthető eljárásokként, miközben többször hangsúlyozza a haditudósítók felesleges mivoltát. Strobl helyzete, amely egy dadaista vagy egzisztencialista próza számára ideális alapot biztosíthatna, a nyugodt, sőt derűs kívülálló nézőpontja, aki kezdetben naivan és elámulva figyeli, miként készülnek az útikönyvek alapján az úgynevezett szemtanúk tudósításai, majd idővel maga is belebocsátkozik a játékba, amelyet a „»viszonylagos igazság« kitalálásának” nevez: „a Sajtóhadiszállás levegője rendkívül enyhítőleg hatott mindenfajta lelkiismereti fenntartásra. [...] Talán valóban inkább az számít, hogy nyugalom és bizalom áradjon a hátszországba, és bizonyíthatatlan reményeket közvetít-

sünk a bizonyított kellemetlenségek helyett” (STROBL 1928, 56). A háromszázharminc oldalas kötetben ez az egyetlen szövegrészlet, amely közvetlenül tárgyalja a propaganda felelősségét, miközben a Sajtóhadiszállás lógósainak pikáns témája, amely Komáromi regényének a középpontjában áll, olyan átfogó apológia része lesz, amely elhárítja a felelősséget az újságírókról, akik „kiszolgáltattak a véletlenek és hatalmi viszonyok zűrzavarának” (STROBL 1928, 112).

A munkatársak szabad mozgásterét felmérő Strobl memoárja alapján következtetni lehet a Sajtóhadiszállás – izgalommentes közepszerűséget előnyben részesítő – stiláris eszményének néhány elemére, hiszen ugyanúgy szó esik az egyik festő elbocsátásáról képei „kiirthatatlan expresszionista jellege” miatt (STROBL 2001, 43), mint a túl hangos dicsőítő hangok tompításáról. Egyedül a magyar újságírók „húzzák a rövidebbet”, akik Strobl finoman ironizáló elbeszélése szerint hitelvesztő módon elgaloppírozták magukat a „vörös ördögök”, a huszárok méltatásakor: „Ugyanaz a budapesti értelmiség, amelyik kifundálta a »vörös ördögöket« és a királyi magyar világháborút, gyökerét vesztetten, ahogy minden főváros értelmisége, egy csapásra balra állt, és hozzáidomult a lehető legvörösebb vöröshöz, amikor az hatalomra került.” (STROBL 1928, 186.) Az efféle passzusok, amelyek jól ismeretek az antiszemita, városellenes publicisztika eszköztárából, de békésen megférnek a Molnár Ferencet vagy Roda Rodát méltató eszmefuttatások mellett, Strobl német nacionalista életútjának fényében különös hangsúlyt kapnak, ugyanakkor a memoáron belül a többi alkalmatlan nemzetiség, sőt az osztrák mentalitás ábrázolásával együtt csupán további adalékkal szolgálnak annak bizonyítására, hogy a monarchia modellje teljességgel használhatatlan volt.

Nem kevésbé ellentmondásos képet kapunk, ha a háborús propaganda újszerűségének és a visszaemlékezések forrásértékének kérdését feszegetjük, Strobl ugyanis számos művész és újságíró portréját rajzolta meg. Ha leszámítjuk a haditudósítók nagy számát és a fronttól való távolságukat, melynek stratégiai értelme nem kérdőjeleződik meg, mintha látenszen folyamatosan jelen lenne a riporterek egykori lehetőségei iránti nosztalgia, amely azt sugallja, hogy ez a háború is elbeszélhető volna a haditudósítás szokványos eszközeivel, ha biztosítva lenne az eseményekhez való közelség. A művészekről és az újságírókról szóló méltatásokban is hangsúlyos az ábrázolás azon technikáinak továbbélése, amelyek még a háború előttről datálódnak. Az elszigetelődés okait mérlegelve Strobl nem fukarkodik az öniróniával, amelyet az abszurdumig visz, amikor a könyv befejező részében a Sajtóhadiszállás kényelmes szálláshelyéről értekezik: „Tehát a Sajtóhadiszállástól akár az idők végezetéig is tarthatott volna a háború” (STROBL 2001, 57). Rejtői parafrázissal: a Sajtóhadiszállás „láthatatlan légióját” a maga játékszabályaival együtt végül a „hűvös sírjába bocsátották” (STROBL 2001, 62), ami – Strobl életútját tekintve nem evidens módon<sup>3</sup> – egy békeparti cezúrát jelöl.

<sup>3</sup> Strobl önéletírása (STROBL 1944) szinte szó szerint idéz a Sajtóhadiszállásáról szóló könyvből, de a háborús agresszió helyeslése és a nyílt antiszemitizmus miatt is eltér tőle, ugyanis a Sajtóhadiszállás „militarizált kávéházi gépezetét” (124) már-már homo-

A cezúrák kijelölésének szándéka jellemzi Komáromi regényének befogadástörténetét is: a sajtó egyhangúlag az „első magyar prózában írt komikus éposz”-ként ünnepelte (KARÁCSONY 1941, 20), bár kisebb-nagyobb kérdőjelekkel arra vonatkozóan, hogy ez a satirikus hangnem mennyiben felel meg a valóságnak. A *Pester Lloyd* szerint a regény egy „elsüllyedt világot” idéz meg, „amelyre félig bosszankodva, félig mosolyogva pillantunk vissza”, tele „rég kihalt típusokkal”: „Ezek a leírások azt a benyomást keltik, mintha az ő világuk és a mi jelenünk között évszázadnyi szakadék tátongana. [...] A komikus alakok mögött mégis érezhető a kor véres komolysága, a világtörténelem forró lehelete” (N. N. 1927b, 7). Az akkoriban már a hivatalos vonalat követő *Pester Lloyd* rövid tartalomismertetője szerint „egy magyarellenes százados” az események motorja, „aki a bécsi fronton egy semmitmondó, álpatetikus és komikusan ható frontújságot szerkeszt, a Monarchia valamennyi néptörzsének címezve, természetesen teljes frontfelszerelésben”.<sup>4</sup> Társai pedig „vén generálisok, akik a minisztérium minden tagját kétségbeesésbe kergetik borzalmas poétikus ömlengéseikkel”. A „magyarellenes” és a „néptörzs” szó visszatérő elem a magyar recenziókban is, amelyek önéletrajzi igazságtartalmát emlegetve dicsérik a regényt, és Strobl memoárjához hasonlóan elfedik a tulajdonképpeni újságírói munkát, amikor a „nem a mi háborúnk” motívumára, illetve a hátszág és – a regényben jobbra a német „Drückeberger” megfelelővel jelölt – lógósok felelősségére helyezik a hangsúlyt. Egyetlen kivétel ez alól Ferenc József temetése, amelynek leírásakor a dinasztiahoz fűződő legitimista lojalitás jegyében rövid szünetet tart a satíra (KÉKY 1928, 310).

Visszatekintve a „nélkülözhetetlen szerv” (KILIÁN 1928, 224) parazitizmusa, a neveléses és szálnalmas bürokrácia, a kávéházi firkászok, az egész osztrák „slamperáj” a felmentés evidensnek tűnő reflexeként jelenik meg a recenziókban, ami kiegészítendő azzal, hogy a regény – a maga egyértelműségével – úttörőnek számított: „Még ma is, tíz évvel a háború után, nagy bátorságra van szükség, hogy valaki ily őszintén le merje írni a Kriegsministeriumban élő tiszték életét.” (-R 1928, 63.) Az *Irodalomtörténet* kritikájából származó idézet a recepciótörténet azon ellentmondásos mozzanatára mutat rá, amelyet a regény címe is megnevez: a szép cs. és kir. napokra. A *Népszava* szerint derűs és hiteles szövegről van szó, amely finom humorral, időnként pedig éles iróniával dolgozik anélkül, hogy a szerzőt, aki a háború idején a lap cenzurálását is végezte, felelősségre vonná (-MY- 1927). A politikailag középen álló sajtó szerint a regény először adott egyértelmű képet „a mesterséges konfiguráció” összeomlásának okairól, még akkor is, ha Komáromi nem akart a verebekre „ágyúval vadászni” (N. N. 1927a, 460), hiszen – ahogy Roda Roda is vélte a Stroblról írt recenziójában – joviális alaphangulat jellemzi. A legitimista sajtó már-már iróniamentes értelmezése szerint pedig Komáromi „annak a

---

gén zsidó csoportként ábrázolja, amely „az újságírók világának, félvilágának és alvilágának ilyen-olyan sarkából” (68) verődött össze.

<sup>4</sup> Komáromi a *Streffleur's Militärblatt* szerkesztőjéről, Hugo Nageléről mintázta az alakot (KOMÁROMI é. n.).

világnak omlását” írja le, „amelyet talán jobban gyűlöltünk, mint amennyire szerettünk, de amelynek roppant boltozata egy hetvenkét vármegyés Magyarországra borult” (PETHŐ 1927, 29).

A regény elhelyezésének számtalan lehetősége arra enged következtetni, hogy a szórakoztató irodalom, a tárcapróza<sup>5</sup> prototipikus példájával van dolgunk, amely kerüli a mélységeket, és nyitva hagyja a menekülési útvonalakat, miközben a regény tendenciáját illető bizonytalanságok ellenére<sup>6</sup> a tulajdonképpeni téma, vagyis a sajtó kulcsfontosságú szerepe csupán másod- vagy harmadrangúnak, vagy egyszerűen jelképesnek bizonyul. A *Frontbarcos* című tábori újság többnyelvűsége, amelyet Strobl a „magyarországi bábeli torony” (STROBL 1928, 86–87) szimbólumába sűrít össze, a sajtóirodán dolgozó nem katolikus munkatársak diszkriminációja, amelyet Komáromi filozemita regényében a protestáns főhős is kénytelen elszenvedni, a Bécsben mindennap megtapasztalt nyomor, amelyet a cikkek újraértékesítésére szakosodott, egy menekülttel érdekből összeházasodó újságíró testesít meg – mindez és még sok más elem szabadon kombinálható volt a szereplők plasztikus megrajzolásának terepén.

A regény záró képe törést jelöl ebben a szatirikus tendenciáját tekintve egységes világban: a főhős, aki hajdan elmenekült a verselő tisztek elől, most, tíz év múltán, önnön ifjúsága iránt vágyakozva hiába kutatja a Strobl-féle kísértetiesen üres Bécsben az egykori színhelyeket. A sajtóiroda épülete előtt könnyes szemmel idézi fel az írógépek kopácsolását, és „öt esztendőt dobott volna oda életéből” (KOMÁROMI 1927, 242), hogy még egyszer hallhassa őket. Ez az engedékeny hangnem, az elmúlt ifjúság és a kitörlődött emlékek felett érzett bánat legalább két olyan problémára, a tudományos kutatás által megválaszolendő kérdésre mutat rá, amely a művek tágabb kontextusát érinti. E visszatekintő művek egyfelől inkább közjátékoknak, olyan epizódoknak hatnak, amelyek a Monarchia megjósolható és valóban bekövetkező felbomlása között játszódhatnak, jóllehet hangsúlyosan magánemlékezetként – sőt Komáromi esetében a kollektív felejtés ellendiskurzusaként – olvasandók. A historizálhatóságnak a kortársi emlékezetkultúra kapcsán felmerülő kérdése másfelől a propagandaháború toposzát és a két világháború közti időszakban való pontosabb elhelyezését érinti, mégpedig túl Karl Krauson és magyar párján, Karínthy Frigyesen, akik még évekkel a háború vége után is műsoron tartották a haditudósító szatirikusan megrajzolt figuráját. Komáromi és Strobl felmentő gesztusa, amely nemcsak önnön szerepüket, hanem általában a sajtó stratégiai fontosságát is bagatel-

<sup>5</sup> Vö. a Németh László rajzolta portrét, amely Komáromi poétikájának tárcaszerű vonásait nem a leleplezésekre, hanem a felszín plasztikusságára irányuló tárgyleírásaként ragadja meg (NÉMETH 1927).

<sup>6</sup> Komáromi regényeinek kérdéses tendenciájához vö. Sacher-Masoch utószavát a *Zúg a fenyves* című háborús regény német nyelvű kiadásában: „Nem akar politizálni, nem követ semmilyen tendenciát. A világ valamennyi története csak háttér, a könyv célja, tartalma és értelme két ember szerelme.” (KOMÁROMI 1929, 179.)

lizálja, azt mutatja, hogy már nem lehet a bevált gyakorlathoz folyamodni, ugyanis a csatater elbeszélhetetlenné válásával a hajdanvolt formák csak kitaláció árán imitálhatók. Ez a konzervatív válasz a háborús propaganda újszerűségét főként tömegességében és mediális sokféleségében azonosítja úgy, hogy egyéb területen nem húz cezurát a műfaj ideális történetében. A haditudósítás „hűvös sírja”, ahová Strobl és Komáromi művei is sülyedtek, összességében csak rövid sajtótörténeti fejezeteket jelent, amelyek csupán a háborús propagandáról rögzült tudományos toposzokat sorakoztatják fel, de a korabeli médiumokkal kapcsolatos tudatosság és a propaganda tulajdonképpeni modernitásának tekintetében egy sor kérdést nyitva hagynak.

*Teller Katalin fordítása*

### Bibliográfia

- BERMANN, Richard A., alias Arnold HÖLLRIEGEL (1998), *Die Fabrt auf dem Katarakt. Eine Autobiographie ohne einen Helden*, Hrsg. Hans-Harald MÜLLER, Wien, Picus.
- BETTAUER, Hugo (1924), *Bánatos ucca*, ford. SOMLYÓ Zoltán, Budapest, Dick.
- DANIEL, Ute (2005), *Bücher vom Kriegsschauplatz: Kriegsberichterstattung als Genre des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, in Wolfgang HARDTWIG–Erhard SCHÜTZ (Hrsg.), *Geschichte für Leser. Populäre Geschichtsschreibung im 20. Jahrhundert*, Stuttgart, Steiner, 93–121.
- FENYVES Miklós–KOVÁCS Bálint (2012), *Egy „kalandosan tarka szemétdomb”. Biró Lajos Rovreiti sétája (1916)*, in FENYVES Miklós et alii (szerk.), *Utak és kalauzok. Válogatások az Osztrák–Magyar Monarchia topográfiájára*, Budapest, Gondolat, 53–64.
- FETZ, Bernhard (2005), *Zur Produktionsweise von Wien–Berlin–Stereotypen. Der Publizist und Tage-Buch-Herausgeber Stefan Grossmann*, in John WARREN–Ulrike ZITZELSPERGER (Hrsg.), *Vienna Meets Berlin. Cultural Interaction 1918–1933*, Bern et alii, Peter Lang, 109–123.
- GÁBOR Andor (1918), *Doktor Senki*, Budapest, Dick.
- GÖBEL, Christian (2011), *Der vertraute Feind. Pressekritik in der Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- GROSSMANN, Stefan (1928), *Chefredakteur Roth führt Krieg*, Bécs–Berlin, Zsolnay.
- HAGELWEIDE, Gert (1985), *Literatur zur deutschsprachigen Presse: eine Bibliographie*, I, München, Saur.
- HEINEMANN, Julia et alii (Hrsg.) (2008), *Die Autoren und Bücher der deutschsprachigen Literatur zum 1. Weltkrieg 1914–1939. Ein bio-bibliographisches Handbuch*, Göttingen, V&R unipress.
- HELTAI Jenő (1914), *Jaguár*, Budapest, Franklin.
- Hirdetés* (1927), *Pesti Hirlap*, 1927. november 13., 52.
- JASKÓNÉ GÁCSI Mária (2009), „...Élni fogtok, mindig élni, pataki diákok, amíg merész dalaitok élnek!” Komáromi János *Pataki diákok* című regényének rövid elemzése, *Széphalom*, 19, *Kazinczy Ferenc Társaság Évkönyve*, 470–475.

- KARÁCSONY Sándor (1941), *Komáromi János*, Budapest, Exodus.
- KÉKY Lajos (1928), Komáromi János újabb könyvei, *Budapesti Szemle*, 1928, 308–311.
- KILLÁN Zoltán (1928), Cs. és kir. szép napok, *Napkelet*, 1928, 224–225.
- KOMÁROMI János (1915), *Mit búsulsz kenyeres?*, Budapest, Dick.
- KOMÁROMI János (1927), *Cs. és kir. szép napok*, Budapest, Genius.
- KOMÁROMI, János (1929), *Téri*, übers. Alexander von SACHER-MASOCH, Berlin, Büchergilde Gutenberg.
- KOMÁROMI, János (1930), *He, Kosaken*, übers. Alexander von SACHER-MASOCH, Berlin, Büchergilde Gutenberg.
- KOMÁROMI János (é. n.), *Kikről mintáztam a regényalakjaimat?*, in *Komáromi János buszonötéves írói jubileuma*, Budapest, Genius, 70–76.
- KRAUS, Karl (1977), *Az emberiség végnapjai*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Európa.
- MY- (1927), Komáromi János: Cs. és kir. szép napok, *Népszava*, 1927. december 18., 8.
- N. N. (1927a), Cs. és kir. szép napok, *Literatura*, 1927, 460.
- N. N. (1927b), Komáromi János: Cs. és kir. szép napok, *Pester Lloyd*, 1927. november 26., 7.
- N. N. (1929), Komáromi János könyve németül, *Budapesti Hírlap*, 1929. március 31., 17.
- NÉMETH László (1927), Komáromi János, *Protestáns Szemle*, 1927, 304–307.
- PETHŐ Sándor (1927), Komáromi János: Cs. és kir. szép napok, *Magyarság*, 1927. november 20., 29.
- POLT-HEINZL, Evelyne (2012), *Österreichische Literatur zwischen den Kriegen. Plädoyer für eine Kanonrevision*, Wien, Sonderzahl.
- R (1928), Cs. és kir. szép napok, *Irodalomtörténet*, 1928, 63.
- RODA RODA, Alexander (1928), Karl Hans Strobl: K. P. Qu. Geschichten und Bilder aus dem österreichischen Kriegspressequartier, *Neue Freie Presse*, 1928. december 30., 23.
- RUTHNER, Clemens (1993), *Unheimliche Wiederkehr. Interpretationen zu den gespenstischen Romanfiguren bei Ewers, Meyrink, Soyka, Spunda und Strobl*, Meitingen, Corian.
- SACHER-MASOCH, Alexander von (1929), *Nachwort*, in KOMÁROMI 1929, 173–179.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (1990), *Wien 1918: Glanzloses Finale*, in Helmut BACHMAIER (Hrsg.), *Paradigmen der Moderne*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 131–158.
- STROBL, Karl Hans (1918), *A orosz apáca* (1911), ford. KULINYI Ernő, Békéscsaba, Tevan.
- STROBL, Karl Hans (1919), *A bresciai örömtanya* (1911), ford. RELLE Pál, Budapest, Kultúra.
- STROBL, Karl Hans (1922), *Kísértetek az ingoványban*, ford. RELLE Pál, Budapest, Genius.
- STROBL, Karl Hans (1928), *K. P. Qu. Geschichten und Bilder aus dem österreichischen Kriegspressequartier*, Reichenberg, Verlag der Heimatsöhne.

- STROBL, Karl Hans (1930), *Ki a háremből!* (1911), ford. OSVÁT Kálmán, Budapest, Pesti Napló.
- STROBL, Karl Hans (1944), *Die Weltgeschichte und das Igelbaus*, Budweis–Leipzig, Moldavia.
- STROBL, Karl Hans (2001), Történetek és jelenetek az osztrák Sajtóhadiszállás életéből (részletek), ford. SCHEIN Gábor, *Enigma*, 2001/28, 41–62.
- STURM László (2013), Vihar előtti és Vihorlát alatti csöndben, *Irodalmi Szemle online*, <http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2013/2013-februar/1563-sturm-laszlo-vihar-elotti-es-vihorlat-alatti-csoendben> (letöltés ideje: 2014. december 3.)
- SZ. (1922), Karl Hans Strobl: Kísértetek az ingoványban, *Pesti Napló*, 1922. szeptember 3., 4.
- TÓTH László (1940), *A magyar háborús regény története. A világháború a magyar regényben*, Budapest, Máté Ny.
- TUCHOLSKY, Kurt (Peter PANTER) (1929), Remember! Remember!, *Vossische Zeitung*, 1929. január 10., 9.

PETER PLENER

„Küllönkiedés –!”

A cs. és kir. Sajtóhadiszállásról mint a médiumok kapcsolódásáról és annak technoromantikus kalandjáról 1914 és 1918 között

A nap mint nap megélt dolgok elképzelhetetlensége, a *batalom* és az *érvényesítéséhez használt eszközök összeegyeztethetetlensége*: ez most az uralkodó állapot, és a technoromantikus kaland, amelybe belebocsátkoztunk, bármint alakul is, véget vet majd ennek az állapotnak.

(KRAUS 2006, 30.<sup>1</sup>)

*Éjfékete nyomdafesték*

Öt évvel az Európa- és végül szinte világszerte zajló harci cselekmények kezdete előtt Ausztria–Magyarországon tervbe vették a cs. és kir. Sajtóhadiszállás létrehozását egy lehetséges háború esetére, és – ahogy ez egy rendes igazgatási szervhez illik – kiadták a mozgósítási utasítást, amely megszabta a vezérkar szolgálatában álló szervezet kereteit és működési formáját. A hadsereg-főparancsnokságnak közvetlenül alárendelt Sajtóhadiszállás feladata abban állt, hogy a sajtópolitika eszközeként biztosítsa a folyamatos hírszolgáltatást, és egyúttal ellenőrizze a sajtót. Az 1909-es tervek szerint<sup>2</sup> a „bel- és külföldi sajtó” olyan „képviselőit veszik föl”, akik csak kivételes esetben hadkötelesek. A többi művészeti és mediális ágazat képviselőire akkoriban még nem gondoltak. Kezdetben pusztán a vezető médiumként értett újságról szólt az elképzelés, ezért elsősorban újságírókat akartak bevonni. 1914-ben került végrehajtásra a mozgósítási utasítás, azt azonban, hogy ez valójában milyen mediális logikákat és sajátosságokat fog érinteni (a befogadók részéről is),

---

<sup>1</sup> Kraus szövege a régi frázisokról és az új technikákról szól, a modern hadvezetés elképzelhetetlenségéről a begyakorlott nyelvhasználat miatt, amely még egy régi mitológia része, ahol „kardot rántanak”, és valakit „lefejeznek”; egy nyelv és ezzel effektíve cselekvés, mellyel mitológiai szörnyeket intéznek el. Ha azonban még nem történt volna meg a nyelv elhasználása, elintézése, lehetővé tenné a valóban létező szörnyek valódi megismerését, és senki sem bocsátkozna technoromantikus kalandba; ha elképzelhető lett volna, mi történik a hadszíntereken a géppisztolyokkal, a tankokkal és a gázzal, mindez nem történt volna meg.

<sup>2</sup> Eddig nem állnak rendelkezésünkre biztos ismeretek arról, miért éppen 1909-ben hozták ezt az intézkedést. A dolog háttérében nagy valószínűséggel Bosznia okkupációjának, majd anektálásának nyilvánosságra került nyomorúságos körülményei állhattak. Karl Kraus már 1908-ban így gúnyolódott a *Fackel*-ben: „Hallottam, hogy Ausztria anektálta Boszniát. Miért is ne? Mindent egybe akarnak gyűjteni, mire mindennek meg kell szűnnie.” (KRAUS 1908, 4.) Hogy ez a szöveg helye is a jelen tanulmány mottójául szolgálhatott volna éppúgy, mint *A technoromantikus kaland*-ból vett idézet, a következőkben kifejtésre kerül.



akkoriban még nem tudták. A cenzúra mesterei technoromantikus varázsinasokká váltak. A megmentő varázsiige, amellyel vissza lehetett volna táncolni, nem létezett.

A következőkben kifejtendő gondolatmenet abból indul ki, hogy a médiumok és főként a mediális formátumok olyan sajátos törvényszerűségeket mutatnak föl, amelyek külön-külön vizsgálandók.<sup>3</sup> Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül, hogy látszólag magától értetődik bármiféle alkalmazás és fogyasztás kényszerítő ereje, aminek következtében a mediális komplexum továbbfejlődik a beavatkozás előtti állapothoz képest.

Ha önmagában vesszük a rikkancs „Küllönkiedés –!”<sup>4</sup> kiáltását, még nem értjük meg a háborús médiafogyasztást, annak működési módját és következményeit. Az a feltételezés, hogy a mediális formátumok valamiféle bámulatos sajátosságuk miatt eredendően a „természetes mértékegységekhez” igazodnak, nem segít abban, hogy például megértsük az irodalom haladási görbéjét, amely a 19. században megelőzte és kísérte a film megjelenését – vagy akár a kopogó szellemeket, amelyek szabályszerűen ránk kényszerítették a morzét, egészen a hallhatatlanná vált kapcsolódásig a 0 és az 1 állapot között. Nem arról van szó, hogy mindebből sok minden ne lenne megmutatható és találóan tárgyalható (vö. egyebek mellett Kittlert); természetesen minden médium beilleszthető a protézisszerűség nagy ívű értelmezésébe (vö. a Kapptól Freudon át McLuhanig ívelő vonalat),<sup>5</sup> és ezzel még nem is tévednénk. Ugyanakkor létezik egy ritkán figyelembe vett szempont, amelyet mégsem kellene kizárni: ez a mediális hordalékok összeillesztése és célirányos fejlesztése valami által és valamivé, pontosabban szólva az a tény, hogy a mediális formátumok rendelkeznek sajátos, megkerülhetetlen tulajdonságokkal, de nincs saját életük valamiféle eredendő szükségszerűség értelmében. Valódi alkalmazásukba – már a pusztán elméleti vizsgálódás során is – a felhasználó a lényegét érintve avatkozik be.

<sup>3</sup> Az a körülmény, hogy a médiumok kapcsolódásai éppígy működnek, csak még nehezebb megérteni őket, minél jobban eltávolodnak a kiindulásként szolgáló médiumaiktól, nem cáfolja ezt a megjegyzést, hanem bizonyítási alapként sokkal inkább támogatja azt.

<sup>4</sup> A különkiadásokat pénzzé tevő árus kiáltása nyitja Kraus *Az emberiség végnapjai* című drámájának előjátékát. Amiről a dráma egyebek mellett bizonyítékkal szolgál, azok a hadban álló monarchia ma már nagyon nehezen rekonstruálható hangzó terei. A levegő, főként a fővárosban és a nagyobb városokban, kezdetben sistereggett a háborús cselekmények akusztikai termékeitől és visszhangjaitól. Kraus *Az emberiség végnapjai*-ban a „különkiadást” harmincnolcszor használja különböző változatokban: őön –! / kiedéés –! / őőő! / őőő–! / kihülőő –! / küllönkiedés / küllönkiedés – / küllönkiedés –! / küllönkiedés! / küllönkjödés –! / ellentééts –! / kjédéés –! / önkiedaaas –!, KRAUS 1977, 665 passim, csak a címadó „küllönkiedés” változat tizennyolc alkalommal fordul elő. (Az információkért Gerald Krieghofernek, az Osztrák Tudományos Akadémia munkatársának tartozom köszönettel.)

<sup>5</sup> A protétika szemszögéből aktuális összefoglalás HARRASSER 2013.

Robert Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regényéből származik a mondat: „Mihelyt valaki idegen földön erre az országra visszagonolt, szeme előtt felderengtek a széles, fehér, jól karbantartott utak még a gyalogmars meg a gyorsposta idejéből, utak, amelyek a rend folyamaiként, világos katonaszávoly csikokként kanyarogtak minden irányban, a közigazgatás papírfehérségű karjaival fonva körül egész országokat.” (MUSIL 2013, 35.)<sup>6</sup> Javaslatom szerint a Kákániáról szóló fejezet szentenciája abból a szempontból is olvasható, hogy Robert Musil a frontszolgálatot követően 1916-tól a Tirolban megjelenő *Soldaten-Zeitung* szerkesztője volt. Egyúttal a *Heimat* című lap<sup>7</sup> szerkesztőjeként is föltűnik, amelyet a Sajtóhadiszállás 1918 márciusától<sup>8</sup> adott ki; Musil *A tulajdonságok nélküli ember* megírásakor nagyon pontosan tudta, mennyire szoros kapcsolatban áll a közigazgatás és a hadsereg, amikor valami közös dolog megalkotásáról, úgymond két rendszerszerkezet párhuzamos akciójáról van szó egy nagy esemény létrehozásának érdekében. Az országokat körülfontó „papírfehérségű kar” így nemcsak az adminisztrációt jelenti, hanem az újságpapírt is, amelyre a Sajtóhadiszállás és szervezetei nyomtattak. Hogy a kinyomtatott szövegből mennyi érthető, az sajnálatos módon más lapra tartozik. Ez a lap az alkonyat beállta után már nem volt olvasható; ekkor már csak érthetetlen rezgések sísteregtek a távíróvezetéken, amely győzelmi jelentéseket küldött a frontról, ahol már nem lehetett megnyerni semmit.

#### *A cs. és kir. Sajtóhadiszállás, 1914–1918*

Még a Szerbiának intézett hadüzenet előtt az imént említett mozgósítási utasítás alapján 1914. július 24-én, a részleges mozgósítás napján Bécsben létrehozták és a hadsereg-főparancsnokság alá rendelték a Sajtóhadiszállást Maximilian von Hoen (1867–1940) ezredes irányításával, aki addig a Hadilevéltár vezetője volt. A politika és a hadsereg eszközeként célirányosan és folyamatosan el kellett látnia a sajtó jelentésekkel, és diszkrétan meg kellett akadályoznia a nemkívánatos híradásokat – hatásmechanizmusát a határátlépés és hamarosan az antanttal való szembefordulás szabta meg. Azzal, hogy bevonták a haditudósítást a katonai szervezetekbe, lehetővé vált a közvélemény befolyásolása; a Sajtóhadiszállást kifejezetten ellenőrző eszköznek szánták, amelynek mai kulcsszavakkal az „embedded journalism”, az „informational warfare” és a „military entertainment complex” válfajaival, a cenzú-

<sup>6</sup> A fordítást módosítottam – K. A.

<sup>7</sup> Ez a sajtótermék arra volt hivatott, hogy „megszilárdítsa a monarchia erejébe vetett közbizalmat”, harmincegyezer példányban jelent meg, és létezett magyar (*Üzenet*) és cseh (*Domov*) változata.

<sup>8</sup> Musil 1918. március 18-án kerül a Sajtóhadiszállás kötelékébe (OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 22, Kommandobefehl Nr. 77, 1918.3.8.).

rával és a sajtó utasításával kellett volna foglalkoznia. A következő hetekben, hónapokban, végül években azonban kiterjedt a tevékenységi köre. Egyfelől létezett tehát a nyomtatott médiumok eredetileg is tervezett megszervezése és ellenőrzése, másfelől viszont a kezdeti szándékokon messze túlmenően egy rendkívül összetett hatóság jött létre, amely 1917–1918-ig átfogta a kor összes szöveges, képes és akusztikus médiumát.

A Sajtóhadiszállás több volt, mint a nyomtatásra szánt haditudósítások utazási irodája, az átfogó információs és propagandapolitika teljesen új formáját alakította ki.<sup>9</sup> A sajtócsoport haditudósításai mellett a hátország és a front szolgálatába lépett a festészet, a fényképészet,<sup>10</sup> a film és a színház, a kiállításkultúra és az ismeretterjesztés, valamint a szobrászat. Ezzel a Sajtóhadiszállás lényegében magához ragadta a háborúhoz és annak szükségszerűségeihez kapcsolódó vizuális tudatot.<sup>11</sup>

Ezenkívül fontos szerepet kapott az „ellenséges propaganda” és az „ellensúlyozás”, ezért egy külön „frontpropaganda-csoportot” hoztak létre, saját újságokat állítottak elő, számos időszaki kiadványt és brosúrát jelentettek meg; a bel- és külföldi sajtótükör, valamint a katonai cenzúra gyakorlása (mintegy a hátország szerkesztőségeinek és nyomdáinak cenzúráját megelőző lépcsőfok) magától értetődő volt. A Sajtóhadiszállás továbbá színházi társulatokkal, zenészekkel, táborigazgatókkal, felolvasásokkal is ellátta a csapatokat. Röviden: a Sajtóhadiszállás lehetővé tette a hadsereg számára a hadvezetést az információ, a művészet és a kultúra te-

<sup>9</sup> Azok az írók, akiket nem a Sajtóhadiszálláshoz osztottak be, mint például Stefan Zweig (Irodalmi Levéltár) vagy Hugo von Hofmannsthal (aki a Hadsegélyező Irodában ült), a Sajtóhadiszállás megbízásából vagy legalábbis annak engedélyével előadókörutat tettek a semleges és baráti államokban vagy a megszállt területeken, esszéket írtak, és állásfoglalásokat dolgoztak ki az egyes célcsoportoknak megfelelően.

<sup>10</sup> Bizonyosan elveszett sok fényképes anyag, és nem került be a levéltárba. Ettől függetlenül az Osztrák Állami Levéltár több mint háromszázezer fényképet őriz a Sajtóhadiszállás állományából (amely alapján nagyon jól követhető a tényleges háborús fotográfia rendkívül tudatos használata), különböző hagyatékokból, valamint cenzúrázott és bevont, megjelentetésre kiadott, majd lefoglalt vagy éppen sikeresen hazacsempésztett képeket a magángyűjteményekből. Ezek közül eddig hatvankétezer darabot digitalizáltak, amelyeket átnéztem. Anton Holzer vonatkozó publikációi mellett vö. MADERTHANER–HOCHEDLINGER 2013.

<sup>11</sup> Éppen itt, a „képpel” foglalkozó első csoport példáján nagyon jól látszik, milyen változások történtek a hadászati feltételektől függő mediális viszonyok egyre pontosabb felismerésének nyomására. Míg eleinte valamennyi vizuális médiumnak egy közös szervezeti ágat szántak, hamarosan elválasztották és külön kezelték a fényképészetet, a festészetet és a szobrászatot, azaz mindegyik saját feladatot és gyártási közeget kapott. Magát a filmet is, amelyet kezdetben külsősöknek adott megbízási munkák formájában használtak föl, a háború második felében intézményesen bekebelezte egy saját szervezeti egység. Vö. COLPAN 2015.

rén is. Mindazonáltal nem létezett olyan haditerv, amely mindezt pontosan előre látta volna – sokkal inkább lépésről lépésre haladtak, és igyekeztek megérteni és kezelni a nap mint nap szerzett új tapasztalatokat.

A Hadügyminisztériumban mindezt kiegészítve, de a Sajtóhadiszállással szorosan együttműködve létrehozták a zenei ügyosztályt, a Hadilevéltárban pedig – amely főként a rendszerezést, az informálást és a (részben tudományos) propagandát szolgálta – az Irodalmi Csoportot. A híres szövegalkotók listája – a Sajtóhadiszálláshoz hasonlóan – hosszú volt, ide kellett bevonulnia, illetve ide „kérte” magát többek között Franz Theodor Csokor, Albert Ehrenstein, Franz Karl Ginzkey, Robert Musil, Rainer Maria Rilke, Felix Salten és Stefan Zweig. (Közülük sokan jól ismerték az „életbiztosítás művészetét”, hogy a hazát haditudósítóként, hadifestőként vagy fényképészként – nem pedig a lövészárokban – szolgálják; megint másokat sebesülés vagy többéves frontszolgálat után osztottak be ezekre a helyekre.)

1917-től az egyre drámaibb katonai helyzet miatt (az Oroszország elleni háború többmillió veszteséget követelt, az olasz fronton pedig megnyerhetetlen állóháború alakult ki) továbbfejlesztették és kibővítették a Sajtóhadiszállás tevékenységi körét. Háború volt – és a Sajtóhadiszállás bizonyult a leghatékonyabb eszköznek a mediális légtér feletti uralomért folytatott harcban, még a hátszágban is, amely a folyamatos pénzügyi fedezet megteremtése érdekében hadikölcsönöket jegyzett, utánpótlást szervezett, és fenntartotta a fegyvergyártását. A feszes újratervezés és szervezeti differenciálás érdekében új embert kellett helyzetbe hozni, ezért 1917 márciusában Wilhelm Eisner-Bubna (1875–1926) vezérkari ezredes váltotta le Maximilian von Hoent a parancsnoki poszton. Egy 1917 júliusában készült szolgálati rendeletben a Sajtóhadiszállást propagandaintézményként határozták meg: „A sajtószolgálat propagandaszolgálat. Mindkettő igen fontos eszköz arra, hogy a védelmi erők tekintélyét növeljék bel- és külföldön. Valamennyi katonai szerv köteles messzemenő támogatásáról biztosítani a Sajtóhadiszállás tevékenységét. Ez természetszerűleg érvényes a haditudósítók fronttudósításaira is.”<sup>12</sup>

A propagandát és az azt kivitelező eszközrendszert illetően még nagyobb mértékben érvényesítették a cenzurális szabályokat: az elrendelt erőfeszítések dacára a hálózatok, szervezeti egységek és mediális kapcsolódások működése nem mindig vágott egybe az illetékes vezető rétegek törekvéseivel. A médiumok egyfajta saját akaratról tettek tanúbizonyságot, amikor szakszerűtlenül használták őket (ha figyelembe vesszük a még kiképzés előtt állók tömeges bevetését, ez nem is meglepő). Ezáltal már nemcsak a kódolatlan rádiójelek egymásra rakódása és a zaj növekedett folyamatosan.

A tábori mozitól az 1916-ban a Práterben rendezett lövészárók-kiállításig, a hazafias ideológiai drámáktól a lendületes felvonulási dallamok megkomponálásáig, a fronton végzett fényképészeti munkától a hátszágban bemutatott néprajzi jellegű diavetítéseikig, a háborús művészet dokumentálásáig és a szerelmes filmekig,

<sup>12</sup> AT – OeStA/KA/FA/AOK/KPQ, Karton 22, Beilage zu Kommandobefehl E. Nr. 8383, 1917.7.29.

és persze a számos művészeti kiállításig és a frontvonal közelében tartott színi előadásokig összességében mindennek az volt a célja, hogy létrehozzák, fönntartsák és – ha a helyzet megkívánta – célirányosan újratervezzék a közvélekedés diszpozitívumát. Ez esetben nem csak a közigazgatás megírásra váró kultúrtörténetének lényeges fejezetéről van szó (kétségtelen, hogy az adott szervezeti munka az erkölcsi megfontolásokon túl<sup>13</sup> eleve egyfajta kulturális technikát és teljesítményt jelentett). Médiatörténeti és -elméleti szempontból a személyi állományt, a szervezetet, a feladatköröket és a kor létező összes médiumának összeillesztését, hiszen a médiumok első rendszerszerű kapcsolódásáról van szó; a technika, a háború, a médiumok és a propagandisztikus törekvések összekapcsolása ebben a néhány évben egészen új dimenzióba került.

Fennállása során a Sajtóhadiszállás működése, melynek végül ezeregyszáz munkatársa volt,<sup>14</sup> három szakaszra osztható: 1914 végéig tartott a szervezet fölépítése, kevésbé árnyalt feladatkijelöléssel és a hadsereg-főparancsnoksággal való hatékony együttműködést nélkülözve, 1916 végére a Sajtóhadiszállás kiépült, és ellátta a klasszikusnak nevezhető funkciókat (a nyilvánosság tájékoztatása, haditudósítás, cenzúra stb.), 1917-től a háború végéig Eisner-Bubna ezredes vezetése alatt új irányvonalat követett az aktív propaganda szolgálatában. A Sajtóhadiszállás a Monarchia hatalmas mediális csomópontja lett (1917-ben például hozzárendelték „a legfőbb méltóságok sajtószolgálatát”), és tervbe vették, hogy átalakítják „cs. és kir. információs minisztériummá”. Az Osztrák–Magyar Monarchia széthullása azonban meghiúsította ezt az elképzelést, és egyben a Sajtóhadiszállás és az Irodalmi Csoport végét is jelentette (vö. PLENER–REICHEL 2014). A megsemmisítést elkerülő iratanyag a harmatfriss köztársaság levéltárába került, és 1918. december 15-én fölsozlatták a Sajtóhadiszállást.

Az 1909-es mozgósítási utasítással nem kevesebbet rendeltek el, mint a médiumok kincstári-katonai kapcsolódásának létrehozását. Ebben az időpontban aligha láthatta bárki is komolyan előre, mit fog kihozni a háború utáni időszak, a húszas évek modernizmusa a művészeti és publikációs formákból, azok sajátos formátumaiból és lehetőségeiből. Csakhogy a médiumokat a mai értelemben összekapcsoló, valóban nagyszabású rendszereknek az előkészítése lényegében az 1910-es évekre esik, a háborús helyzetre való fölkészülés és annak lebonyolításá-

<sup>13</sup> Vö. LUHMANN 2008, 207: „Akárhogy is, sok minden szól amellet, hogy az erkölcs az ördögtől való.”

<sup>14</sup> Továbbá utalni kell a szintén Hoen által vezetett Hadilevéltárra (és annak prominens irodalmárcsoportjára) vagy a Zenetörténeti Intézetre, valamint a Monarchia összetételéből adódó nem német nyelvű lerakatokra, elágazásokra és hatóerőkre; beleértve ezek visszacsatolását az elemi adminisztratív rendszer értelmében. 2014 júniusa és augusztusa között a Szövetségi Kancellári Hivatal és az Osztrák Állami Levéltár kiállítása volt látható Bécsben, amely számos kutatható anyagot gyűjtött össze: „»Extraausgabe –!« Die Medien und der Krieg 1914–1918” (az ötlet és a koncepció a szerzőtől származik, a kiállítás kurátora Wolfgang Maderthaner volt).

nak időszakára, mégpedig egyfajta „learning by doing” keretében. A kezdetet nem a médiumok sajátossága jelzi, amelyek valami felé sodródva mozognak és viszonyrendszereket alakítanak ki, hanem gyakran egy pusztá közigazgatási aktus, amely a szervezeti egységek együttműködésére alapozva elrendeli az egyedinek érzékelt mediális formátumok rendszeres-adminisztratív összekapcsolását.

*Kitérő: a médiumok kapcsolódása*

Az azt feszegető kérdések, hogy ezek a különböző médiumok *miért* váltottak ki érdeklődést, és a (részben nyomtatott médiumokhoz kötődő) hype-tól eltekintve *miért* volt vonzó feladat folyamatosan számot vetni a felkínált perspektívákkal, csak az érem egyik oldalát jelentik. A másik oldal annak megválaszolása lenne, milyen tartalmi szegmensek rendelkeztek valódi hatóerővel, és miért éppen a médiumok kapcsolódásának keretében<sup>15</sup> fejtették ki ezt a hatást. Bizonyára olyan konstrukciókról és értelemképző rendszerekről, valamint ezek összekapcsolásáról van szó, amelyek saját történetüket mesélik el, és feltételezik az eltérő mennyiségű és minőségű érzékelés *nyalábjaikat és rácsozatait*, amelyek hosszú távon hatást válthatnak ki. A *kultúra* ebben az összefüggésben Michel Foucault nyomán a kizárás és a befogadás, azaz a kiválasztás mechanizmusainak összességét jelenti, a *médium* pedig a technika, a gyakorlat és a diskurzus együttesét, egy *diszpozitívumot*, amely a mindenkor használat összefüggései alapján válik érthetővé és értelmezhetővé. Mindennek metaforológiai megközelítési lehetőségére ez idő tájt számos tanulmány világít rá a terjesztés, fogyasztás, termelés háromszögének összefüggésében az „internet” kapcsán.<sup>16</sup> A kérdés változatlanul nyitott: miért keltenek ezek az ennyire különböző médiumok ilyen jelentős érdeklődést (mind a mai napig), és mi-  
ben áll vonz- és hatóerejük?

Feltételezhető, hogy nem egész egységeket (*egy* filmet, *egy* fényképet stb.) ragadunk meg és rendezünk el az észlelő igényeihez mérten (a szórakozási vágytól eltekintve), azaz az összetettség valóban hatékony csökkentése (Niklas Luhmann) értelmében is. Ehelyett az ilyen összefüggések mediális jellege miatt főként egyes formatált mintákat hívunk le, amelyek nem állnak meg önmagukban, és csak beágyazásuk révén tesznek szert jelentőségre – a kulturális magatartási és emlékezeti sémák szervezése szempontjából is. Az „értelemadó” vagy az elbeszélés összefüggését létrehozó hatékony összekapcsolás a befogadó fejében történik. A különböző beavatkozások, változtatások és folyamatok eredményeként értett „kultúra” ily

<sup>15</sup> Vö. például KITTLER 2005, 226–228. és passim. Kittlertől eltérően abból indulok ki, hogy a médiumok hatékonyabb, említésre méltó kapcsolódásai körülbelül tizenöt évvel korábban jelennek meg; a háború kezdetével és a Sajtóhadiszállással.

<sup>16</sup> BLUMENBERG 2006 továbbgondolásához vö. például BICKENBACH–MAYE 2009; FRIEDRICH 2012.

módon ezekben a kérdésekben is mindig képrejtvénynek, polikontextusnak bizonyul, amely aligha oldható föl kétoszthatú rendszerekben.

Egy médium nem önmagától küld világos és egyértelmű tartalmat a befogadó felé, az eszközök bevetésére sokkal inkább egy bizonyos közvetítő szándékkal kerül sor. Minden médiumnak vannak sajátos (haptikus, vizuális, akusztikus stb.) minőségei, és ebből adódnak a megértése szempontjából megkerülhetetlen formatálási meghatározottságok, de ebből nem okvetlenül következik egyfajta önálló élet. Ezek a sajátosságok inkább a tartalmak áttételezését biztosítják, amelyet a szakértő, illetve egy intézmény alkalmazhat és használhat.

A médiumok kapcsolódásán ezért nemcsak a meglévő mediális technikák pusztán összeadása vagy kombinációja értendő, hanem a rendszerszintű összekapcsolás új formája, amely új hatásokat, másfajta kulturális technikákat hozott létre. Az így levezetett formatálások (és kiváltóik) nem érthetők meg kellőképpen addig, amíg nem teszünk különbséget a szerkezetében csak nehezen megragadható anyag és a felhasználás folyamata között. Nemcsak arról volt és van tehát szó, hogy az 1900 körül létező különféle médiumokat gondosan egymás mellé helyezzük, és az adott eljárás módoknak, hatásoknak megfelelően egyszerűen értelmezzük őket. Az összefüggéseket, hatásokat és főként a kulturális technikákat kell megragadni és kidolgozni, azoknak a kapcsolódásoknak az összjátékát, amelyek továbblépve felvilágosítással szolgálnak a mai hálózatos formátumokról – éppen a háború, a háborús propaganda, a haditudósítás, a szelekció és a szűrés, az informálás célzott megzavarása és a cenzúra intézkedéseinek összefüggésében is. Ezért szemléltethető a Sajtóhadiszállás prototípusán, miként próbálták meg rendszerszinten (katonai, bürokratikus irányítással) összefűzni a mediális formátumokat abban az időben, amikor ezek a formátumok még nem alkottak olyan kapcsolódásokat, mint a hangosfilm, a televízió és az internet, hanem összekapcsolásuk egyszerűen csak egy hatalmas közigazgatási aktus volt.

Még nehezebb a helyzet, ha kellő előképzettség hiányában a befogadók olyan médiumokat fogyasztanak az információszerezés érdekében, amelyek nem egyszerűen adottak és választhatók, hanem a jelentéstulajdonításokkal együtt készen kaphatók; azaz úgymond már egy épületben találják magukat, mielőtt még bármi ötletük lenne arról, mi van a bejárat fölél írva. Mindenesetre a médiumok nehezen föltároló hatás módjából kell kiindulni, amely nem magyarázható meg pusztán olyan körülményekkel, mint a háború és a közigazgatási technika, a katonailag és kulturálisan iskolázott médiaoperatőrök részéről kezdeményezett, sajátos propagandisztikus intézkedések. Túl ezen beszélni kell a diszfunkcionalitásokról és az ellenőrzésről,<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Habár az egyes zavarok nem tetszettek a hadsereg vezérkarának, kívánsága a rendszerelmélet szempontjából világos volt; ennyiben a zárt rendszerek és a kommunikációs forgatókönyvek problematikus összefüggése a következőképpen fogalmazható meg: „Az ellenőrzés diszpozitívumában már nem kommunikáló rendszerekkel van dolgunk, hanem operacionálisan zárt rendszerekkel, amelyekhez hozzátartozik maga a kommunikáció is.” (SIEGERT 2003, 384.)

hiszen a propaganda sohasem működik egy az egyben úgy, ahogy ezt a szervezetek és a vezetőségi szintek szívesen látnák, amint ez a Sajtóhadiszállás paradigmaticus esetében jól szemléltethető.

*A Sajtóhadiszállás mint a médiumok kapcsolódási rendszere avant la lettre*

A Sajtóhadiszállás megteremtésére hozott 1909-es intézkedés és annak intézményesítése 1914 után jól példázhatja – szükség esetén érintőlegesen kitterleri értelemben is, aki mindig a (második világ-) háborút használta a mediális fejlődések hordozóraként – a vázolt föltételezést, mely szerint a mediális állapotok megváltozása az alkalmazásból következik. Médiatörténetileg az 1910-es évek nem a technikailag megvalósított összekapcsolási rendszer jegyében zajlottak,<sup>18</sup> a személyközi viszonyokat tekintve azonban igen, mégpedig az európai császári és királyi házaknak, illetve ezek hadsereg-főparancsnokságainak és hadvezetésének szándéknyilatkozatában. Ausztria–Magyarország nem állt egyedül azzal az elgondolással, hogy egyesítsék, sőt gondnokság alá helyezték az összes művészetet, valamint a sajtót és a publicisztikailag fölhasználható megnyilvánulási formákat. Ez nemcsak a cenzúrát jelentette (habár ez egy lényeges ösztönző erő volt), hanem alapvetően magát a rendet, miközben éppen egy egész világrendet búcsúztattak el.

A Sajtóhadiszállással és az ahhoz szorosan kapcsolódó, eredeti tudományos tevékenységétől fokozatosan eltávolodó, népszerű és propagandisztikus tartalmakat előállító Hadilevél-tárral foglalkozó kevés számú szakirodalom<sup>19</sup> az elmúlt évtizedekben gyakran kimerült abban a kérdésben, milyen prominens művészek vonultak be, jelentkeztek önként vagy kaptak meghívást az intézményekhez, vagy miként döntöttek végül a frontszolgálat mellett (illetve mikor vezényelték őket a frontra). A hírnév keltette hatás, amely később, a bizonytalan köztársasági viszonyok idején, a hajdani dicsfény újszerű ábrázolásaiban is visszaköszön, nem más, mint egyfajta pótcselekvés által gerjesztett hatás, habár az afölött érzett iszonyat, mekkora szellemek és kulturális márkanévek ragadtak hosszabb vagy rövidebb időre a mediális lövészárokban, állandóan kedvelt motívum volt, és az is marad.<sup>20</sup> Ám itt nem erről van szó.

<sup>18</sup> Ekkor még nem voltak egybekapcsolhatók a parataktikusnak tűnő, azaz nem elég világosan fölismerhető csatlakoztathatósággal rendelkező, egymás mellett álló médiumok. Főként az a gondolatszikra hiányzott, hogy ezek az ugrások nagyobb léptékben miként oldhatók meg, sőt egyáltalán megoldhatók-e.

<sup>19</sup> Árnyaltabb megközelítésként kiemelendő DŽAMBO 2003.

<sup>20</sup> Másként fogalmazva többnyire a név ismertségére sandítanak anélkül, hogy a körülményeket és a tényleges tetteket a médiagépezet és az ebből adódó következmények keretében reflektálnák (miközben a vonatkozó ismeret megszerzéséhez már elég lenne Musil háborús naplójának elolvasása, vö. AMANN 2007, 7–18).



Az intézmény alapos levéltári kutatásokra, rendszerszintű összetettségére és a médiatörténeti érintkezési pontok megértésére alapuló története lehetővé teszi, hogy az 1910-es évek mediális tapasztalatait és médiahasználatát olyan propedeutikaként értelmezzük, amely számos szempontból kötődik a két világháború közötti modernizmus médiumainak kapcsolódásaihoz.<sup>21</sup> Az 1910-es évek és a hadvezetés tapasztalataiból is eredő új belátások, amelyek a kommunikáció lehetőségeit érintették, megalapozták azt a kategoriális váltást, amely az 1900 körül még egymás mellé rendelt közvetítő eszközök és azok fokozatos összekapcsolása között történt a második világháború előtt. Amit a katonaság már nem tud kihasználni saját céljaira és biankó csekként, azt az első világháború után tömegek veszik használatba, akár kereskedelmi, akár művészi területen (a hangosfilm bevezetése és elterjesztése, a rádióadások és a telefónia vételi lehetőségének kiépítése, a napi- és hetilapok új nyomdai és terjesztési eljárásai, a nyomtatott termékek és a fényképes tudósítások még szorosabb összekapcsolása stb.). A mediális lehetőségek intenzív használatából, amint az a hadseregre és annak publicisztikai befolyási övezeteire jellemző volt, számos jól képzett (és túlélő) szakértő kerül át a civilek világába és az újfajta elosztási rendszerrel működő gazdasági életbe, ahol felhasználási szokásaikat a jövőben másként alakítják és kezelik.

Az első világháborúban szerzett tapasztalatok jelentősége a médiumokkal kapcsolatban kialakított modern felfogás előkészítése és fejlődése szempontjából példaszerűen látható az Egyesült Államok esetében. A matematikusok és mérnökök csapata, amelyet Neumann János és mások építettek fel például Princetonban és az Institute for Advanced Studyn, nem csekély részben a hadműveletek és/vagy hadászati kutatások terepéről érkezett, ahol a szakemberek számos gyakorlati tapasztalatot szereztek, és különféle elvárásokat ismertek meg.<sup>22</sup> Részben ugyanez igaz azokra is, akik Európából érkezve ezt a kört fogják bővíteni. Egyikük, Vlagyimir Zvorikin elektromérnök és szó szerint tele-vizionárius, a vákuumcsövek feltalálásából kiindulva a médiumok kapcsolódási rendszereinek szempontjából alapvető fontosságú elektronika fejlődését három szakaszra osztja: az elsőben „a vákuumcsövekben áramló elektronokat hasonló módon irányították mint a gőzt

---

<sup>21</sup> Itt kell utalni Walter Reichel többéves kutatásának eredményeire az Osztrák Állami Levéltárban, amelyek számos eddig ismeretlen forrásanyag feldolgozásán és bemutatásán alapulnak.

<sup>22</sup> „A Neumann János által rekrutált mérnökök olyan tapasztalatokhoz nyúltak vissza, amelyeket a háborúban radarműszerészként, térképészként vagy légelhárítóként gyűjtöttek” (DYSON 2014, 17). Ezt már Norbert Wiener is így foglalta össze: „Sok évig az első világháború után [...] a jelentős amerikai matematikusok túlnyomó többsége azok közül került ki, akik megismerték a lőtér fegyelmét [ez főként az aberdeeni (Maryland), fegyverkísérleteket végző katonai lőtér ballisztikai csoportjára vonatkozik – P. P.]” Idézi DYSON 2014, 41.

egy csőben [...]”. A második fázist az 1920-as évek jelentik, amikor először dolgoznak a katódsugárcsövek által célirányosan „mozgatott elektronokkal a vákuumban”. A harmadik szakasz Zvorikin szerint az ezt követő harmincas évekkel kezdődik (vö. DYSON 2014, 105–106).

Ezek a fejlesztések egyáltalán nem korlátozódnak az Egyesült Államokra. Az első világháború mediális tapasztalatai egyfelől lényegesen hatottak a kulturális kérdésekre; az embereket lenyűgözte a médiumok korábban elképzelhetetlen, sohasem tapasztalt átalakulása, amely – bár egységessé gyúrt tartalmakat és alapüzeneteket hordozott – a gyakoriság, a sokféleség és a kínálat robbanásszerű gazdagodását eredményezte. Tartalmakat, lehetőségeket, technikai problémákat és megoldásokat, kulturális technikákat tettek közvetíthetővé, elsajátíthatóvá, megtárgyalhatóvá, meghozzá naponta, nemritkán gyors váltásokkal. Új szokások, eljárások, készségek alakultak ki a sokrétű ingermintázatok kezelésére. Másfelől, de ehhez kapcsolódva, a mérnökök, matematikusok és műszerészek, akik kézműves és matematikai képességeik miatt ugyanígy nélkülözhetetlenek a további fejlődéshez, olyan digitális forradalmat indítanak el, amelyre az első világháborúban betöltött funkciójuk készítette föl őket. A digitális médiumok korai formái, a második világháborús bombák és irányító rendszerek bizonyára hatékonyabbak, mindazonáltal nagyjából léteznek már az első világháború idején is a zaj és a frekvenciák átfedése, és lassan világossá válik nemcsak a hatékony összekapcsolódások szükségessége, de megoldások is születnek erre. A digitális alkalmazások tehát évtizedekkel a második világháború előtt fejlődni kezdenek. Éppen mert az első világháborúban és a két világháború közti időszakban a médiumokra még inkább jellemző volt a parataktikus elrendezés, itt még világosabban látható, mit és mi határol, de még hiányzik az alkalmas (azaz előállítandó, elektronikus, digitális) csatlakozási képesség. Éppen mert felismerhetővé vált, mi az, ami összefügghet, összeköthetővé válhat (és a Sajtóhadiszálláshoz hasonló konstrukciók ebben döntő szerepet játszottak, mivel adminisztratív módon kikényszerítették a szomszédsági viszonyokat), hozzá lehetett látni ahhoz, hogy ezt valóban meg is valósítsák. Ugyanakkor szükség volt a fogyasztói igényre, amelyet szintén előkészítettek például a hátszágban, a tábori mozikban mindazoknál, akik az utcán kapható újságnál többre vágytak.

A médiumoknak az a típusú kapcsolódása, amely a Sajtóhadiszállás kialakítását és a század első évtizedeinek médiumait jellemzi, és a kapcsolódások, elemzési keretek szempontjából egyben a mai médiumok előtörténetét és alapfeltételét jelenti, lényegesen különbözik például a 19. századi médiumok időlegesen megszervezett kapcsolódásaitól, az operától, az operettől és a daljátéktól. Ezek monokauzálisak voltak abban az értelemben, hogy a zenét, az éneket, a szöveget és az előadást művész-kommersz módon, nem tárolható formában, tehát egyszeri bemutatásra szánva kapcsolták össze, ahogy a különbségtétel szempontjából döntő jelentőségű az az egyszerű tény is, hogy még nem léteztek az elektronikus összeköttetések és az ezekből adódó zavaró elemek.

A Sajtóhadiszállás lényegi sajátossága a következőképpen ragadható meg: a rendelkezésre álló médiumokat rendszerszinten összekapcsolta, hogy a lehető legna-

gyobb hatást érje el a teljes népesség körében, szervesen összefonta az eseményszerűséget az erőáttelekkel, és célirányos propagandával befolyásolni tudta mindazt, ami a háború szükségyszerűsége, a részben iparilag-technológiailag előkészített tömegpusztítás (lövészárok, mérgező gáz, tank, gépfegyver stb.) eszközeit alkalmazó első háború megdicsőülése szempontjából nélkülözhetetlen volt. A történelemben újdonságnak számított a széles körű befolyás megszerzésének világos szándéka, ami egyben azt jelentette, hogy történelmet írnak, hiszen egy széles körben írástudó és komoly mediális tapasztalattal rendelkező közönség számára tették elbeszélhetővé a történeteket. Végül pedig ilyen sajátosságként említendő a vállalkozás szerveztségének rendkívül magas szinten tartott, sőt növekvő foka, valamint a médiumok legjobb (és először multimedialisnak nevezhető) kapcsolódásának célzott használata. Mindezt a modernizmus első nagy traumájának függvényében kell értékelnünk; a Sajtóhadiszállás munkája egy nagymértékű társadalmi és politikai áttörést kísért, és az intézmény kezdete és vége ezt a folyamatot jelöli.

A Sajtóhadiszállás a katonai igazgatás lombikjában készült, tápoldatát a jozefinizmus szelleméből és a 19. század eseményeiből desztillálták egy 20. századi háború számára, miközben a leghalványabb sejtelmük sem volt erről a háborúról, ahogy a 20. századról sem. Az összetettség fogalma mellett a katonai ellenőrzési és nagyzási hóbort, valamint a végrehajtó médiaértelmiség részben szinte szándékolatlanul létrejött keveréke tette jelentőssé a Sajtóhadiszállást és annak struktúráit. Rendeletileg összefogták azt, ami (még) nem illett össze. A félreértések és a hozzáértés hiánya ugyanakkor nem akadályozhatta meg, hogy ezekben az intézményekben írják a közigazgatás és a médiumok kultúrtörténetét, miközben éppen ezekben az összehegesztett és ilyen méretű tapasztalatok híján kognitívan nem kellőképpen rendezett szerkezetekben bizonyosodott be, hogy a 20. századba valamifajta egészen sajátos DNA épült be: médiumok, kapcsolódási rendszerek, közigazgatási logikák és az állandó háború tapasztalata. Még hittek a vezető médiumok létezésében, majd négy és fél év elteltével eljutottak oda, hogy kezelhetetlenné váltak egy új világ- és kulturális rend médiumainak kapcsolódásai.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Ebből következik a mondhatni állandó, száguldó jelenlét – és ebből adódnak a sajátos szemléleti és magatartásmódok: „Ami annyira megnövelte a jelen folyási sebességét a múlt felé, az a tudat állandó igénybevétele volt a háborús hírek által. A háború a figyelem hektikus mozgósítását eredményezte, amelyet békeidőben, 1918, majd 1945 után soha többé nem lehetett meg nem történné tenni. A mozgósított médiaszférában, ahol azóta élünk, a tegnapi, tegnapelőtti élmény a múlt olyan mély kútjába zuhan, hogy a folyamatos múlt egyetlen megidézője sem hozhatja már elő – hacsak nem a muzealizáló visszaemlékezés módusában” (SLOTERDIJK 2014, 396). Ez persze komoly előnyökkel jár a hadban álló és a mediális helyzetet uraló hatalom számára, ha igaznak bizonyul: kudarcok nem lesznek – a sikerek pedig sajátos módon muzealizálódnak: Noli me tan- gere.

Ebben a háborúban és az intézmények révén az előállítás, terjesztés és fogyasztás milliányi résztvevője előzetes kiképzést kapott: megismerték azt a jelenséget, amely majd a két világháború közti modernizmusként médiatörténetet fog írni. Az újságok, plakátok, röplapok, irodalmi szövegek, fotók és festmények, a film, a zenekar vagy a hazafias érzelmű kórus hangjai ebben a háborúban teljesen új kommunikációs pályákat fejlesztettek ki, a hírek technikailag és a folyamatokhoz fűződő viszonyukban megváltoztak, a háború rémségei új színezetet, keretet és kapcsolódási pontokat kaptak, hirtelen „anyaggá” váltak, megjelenési formáik átváltoztak, és új hatások keletkeztek.

A Sajtóhadiszállás vezényletével létrejött technikai, gyakorlati és diszkurzív együttesek utóbb egy olyan kor hagyatékának tűnnek, amikor először demonstrálták, milyen mélységben és hatékonysággal kapcsolhatók össze a médiumok. A háború és a háborús követelmények zászlaja alatt nem arról volt szó, hogy a lehető legtöbbet hozzák ki a megengedettből, hanem minden lehetségessé vált, amíg az eredmények megfelelőnek bizonyultak. A Sajtóhadiszállás egy nagyfokúan szervezett tengeri polip volt, amely összefogott, elrendezett, csatornázott és cenzúrázott; egyeduralgó helyzeténél fogva lényegében a mai napig meghatározza az első világháborúról kialakult képet. Amikor 1918 májusában Karl Kraus a „technoromantikus kalandot”, amely előrevetítette az emberiség bukását, az elvakultság és téves helyzetmegítélés következményeként írta le, ez nem utolsósorban a cs. és kir. Sajtóhadiszállás törekvéseinek volt köszönhető; a bukást magának is köszönhette.

*Kerekes Amália fordítása*

### Bibliográfia

- AMANN, Klaus (2007), *Robert Musil – Literatur und Politik*, Reinbek, Rowohlt.
- BICKENBACH, Matthias–MAYE, Harun (2009), *Metapher Internet. Literarische Bildung und Surfen*, Berlin, Kadmos.
- BLUMENBERG, Hans (2006), *Paradigmák egy metaforológiához*, in UÓ, *Hajótörés nézővel*, ford. KIRÁLY Edit, Budapest, Atlantisz, 199–388.
- COLPAN, Sema (2015), *Die Filmarbeit des KPQ. Von (audio)visueller Berichterstattung bis amtlicher Kriegshumoreske*, in Sema COLPAN et al. (Hrsg.), *Kulturmanöver. Das k. u. k. Kriegspressequartier und die Mobilisierung von Wort und Bild*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 269–282.
- DYSON, George (2014), *Turings Kathedrale. Die Ursprünge des digitalen Zeitalters*, übers. Karl Heinz SIBER, Berlin, Propyläen.
- DŽAMBO, Jozo (Hrsg.) (2003), *Musen an die Front! Schriftsteller und Künstler im Dienst der k. u. k. Kriegspropaganda 1914–1918*, I–II, München, Adalbert Stifter Verein.
- FRIEDRICH, Alexander (2012), *Das Internet als Medium und Metapher. Medienmetaphorologische Perspektiven*, in Annette SIMONIS–Berenike SCHRÖDER (Hrsg.), *Medien, Bilder, Schriftkultur. Mediale Transformationen und kulturelle Kontexte*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 227–251.

- HARRASSER, Karin (2013), *Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*, Bielefeld, transcript.
- KITTLER, Friedrich (2005), *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Budapest, Ráció.
- KRAUS, Karl (1908), Apokalypse [Offener Brief an das Publikum], *Die Fackel*, 1908. október 13., 1–14.
- KRAUS, Karl (1977), *Az emberiség végnapjai*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Európa.
- KRAUS, Karl (2006), *A technoromantikus kaland*, ford. FENYVES Miklós, in KERÉKES Amália–TELLER Katalin (szerk.), *Váltó- és keresztkapcsolások. A tudásközvetítés folyamatai a két világháború közti magyar és német nyelvű kultúrában*, Budapest, Gondolat, 27–30.
- LUHMANN, Niklas (2008), *Wirtschaftsethik – als Ethik?*, in UŐ, *Die Moral der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 196–208.
- MADERTHANER, Wolfgang–HOCHEDLINGER, Michael (2013), *Untergang einer Welt. Der große Krieg 1914–1918 in Photographien und Texten*, Wien, Brandstätter.
- MUSIL, Robert (2013), *A tulajdonságok nélküli ember*, I, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Európa.
- PLENER, Peter–REICHEL, Walter (2014), Kaiserlich-königlich eingebettet, *Der Standard*, 2014. július 26., Album, A3.
- SIEGERT, Bernhard (2003), *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500–1900*, Berlin, Brinkmann & Bose.
- SLOTERDIJK, Peter (2014), *Zeilen und Tage. Notizen 2008–2011*, Berlin, Suhrkamp.

## Átrendeződő törésvonalak

Szegmentációs eljárások Brigitta Falkner *mausetot?* című képsorában I.<sup>1</sup>

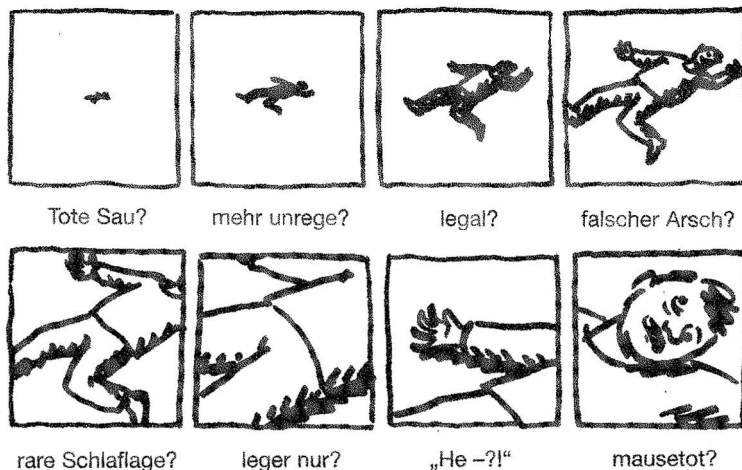
A szakirodalomban alig tárgyalt osztrák szerző, Brigitta Falkner egy heterodiegetikus elbeszélő szöveggommentárjával kísért képsora,<sup>2</sup> amely a *Lehrbuch der literarischen Mathematik* (Az irodalmi matematika tankönyve) című kötetben jelent meg, több olyan vitatott probléma illusztrálására és azok továbbgondolására is alkalmasnak tűnik, amely a képregény ontológiai státusát, létmódját, azon belül pedig a kép és a szöveg eltérően megítélt viszonyrendszerét érinti. A látszólag történet nélküli képcsík, melynek szinekdochikusan ismétlődő, egymással inklúziós viszonyban álló paneljait jelentést „rögzítő”, de még inkább „átváltó (*relais*) funkciót” (BARTHES 1990, 115) betöltő kérdő mondatok kapcsolják össze, többek között azt a kérdést is felveti, hogy milyen értelemben beszélhetünk az alábbi példa láttán egységes és sajátos, integratív formanyelvvel rendelkező médiumról a képregény esetében.

Áttekintve a közelmúlt elméleti írásait, megállapítható, hogy általánosan elfogadottá vált az a felfogás, amely a képregényt olyan médiumnak tekinti, amely kép és írás mondanivalóját nem elkülönülten, hanem jelentésegységként, sőt, e két médium összefonódásából eredő jelentéstöbbletként hordozza. Eltérések a különböző elméletek között e szintézis fogalmi megnevezésében, illetve az összefonódás formáinak és minőségének értékelésében lelhetők fel. A tanulmány első részében ezért néhány alapvető elméleti álláspont összevetését kell elvégezni, elsősorban azal a céllal, hogy rávetítve Falkner „matematikai” képsorára, olyan szempontok kerüljenek napvilágra, amelyek mentén az adott elméleti álláspontok kiegészíthetők vagy pontosíthatók lehetnek. Ezt követően egy olyan általános érvényű diskurzus kerül bemutatásra, amely elsősorban az írás ikonicitásának formáit járja körül, de amely ugyanakkor megfordítható a kép absztrakt (írás-)jelként való interpretációjának irányába is. Ez a tradicionális médiumhatárokon felülemelkedő álláspont egy olyan kontextust eredményez, amelyben a képregény többletnyelve leírhatóvá, Falkner művének segítségével pedig illusztrálhatóvá is válik.

---

<sup>1</sup> A jelen tanulmányt a szerző a Pécsi Tudományegyetem alapításának 650. évfordulója emlékének szenteli.

<sup>2</sup> FALKNER 1998, 230–231.



## I.

A kép és írás jelentésegységének hirdetői már a képregényművészet úttörőinél fel-lelik azokat az argumentumokat, amelyek a két médium szimbiotikus és szinergikus egységét támasztják alá. Ily módon válik például Rodolphe Töpffer hivatkozási alappá, aki a fiziognómiáról írt esszéjében „rajzolt irodalomról” (idézi GRÜNEWALD 2010, 11) beszél, ugyanakkor Mr. Jabot történetéhez írt egyik, 1837. június 18-án kelt megjegyzésében hangsúlyozza: „A rajzok szöveg nélkül elmosódott jelentéssel bírnának; a szöveg rajz nélkül értelem híján lenne.” (Idézi GROENSTEEN 2014, 1.) Scott McCloud kritizálja azt a felfogást, amely „a képregényt csupán az írás vagy a grafika egyik válfajának” (McCLOUD 2007, 159) tekinti, ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy „szavak és képek kombinációja [...] még nem egyenlő a képregényművészettel” (McCLOUD 2007, 160). McCloudnál még lényeges elem, hogy több lépésben kidolgozott képregény-definíciójában egyáltalán nincs, vagy csak implicit módon („mert a betűk is állóképek”; McCLOUD 2007, 16) van jelen az írás vagy a szöveg, ehelyett „egymás melletti rajzok és más képek megadott sorrendje” (McCLOUD 2007, 17) szerepel. Stefan Packard amiatt kritizálja ezt a meghatározást, mert az szerinte nem ad egyértelmű választ „az írás szekvencialitására irányuló virulens kérdésre” (PACKARD 2010, 53). Ugyanakkor azt is megjegyzi, hogy a betű képként való értelmezése az „írás tipografikus dimenzióját” („typographische Dimension der Schrift”; PACKARD 2010, 53) helyezi előtérbe, miközben nem reflektál kellőképpen arra a feszültségre, amely a „betűk autografikus tipográfiája, illetve azok allografikus konvencionálisága között” (PACKARD 2010, 54) áll fenn. Packard hasonló hiányosságot állapít meg Will Eisner definíciójában is, amelyre McCloud is hivatkozik. A képregény „képsorokból álló művészetként” (vö. McCLOUD 2007, 13), illetve „képek és szövegbuborékok szekvenciájának nyomtatott elrendezéseként” („printed arrangement of art and balloons in sequence”; idézi PACKARD 2010, 53) való meghatározása szintén kiiktatja

az írást, amennyiben a buborékokat piktorális elemként értelmezi. Ez a szembenállás is jól mutatja, hogy még nem jött létre konszenzus arra nézve, hogy az írást a képregény szubsztanciális elemének kell-e tekinteni, vagy inkább járulékos szerepet tölt be a médium megalapozásában. Miközben például Bernd Dolle-Weinkauff „rajzolt vagy montírozott egyedi képek szekvenciájaként, illetve azokba integrált írott szöveg” (DOLLE-WEINKAUFF 1997, 312) egységeként határozza meg a képregényt, addig Dietrich Grünewald csupán egy olyan „narratív statikus képsort” tekint az általa „képtörténet-elvnek”<sup>3</sup> nevezett műfaj „kötelező és konstitutív” elemének, amely „autonóm módon tár egy történetet, illetve egy időbeli folyamatot a szemünk elé” (GRÜNEWALD 2010, 28). Ily módon Grünewald értelmezésében a kép-szöveg viszonyok – mint például a „cím, prózai vagy rímekbe szedett kísérő szövegek, a szövegbuborékok által a képbe integrált írás, inzertek, hangutánzás/hangfestés, ragozatlan igeformák” (GRÜNEWALD 2010, 29) – a tartalom, az intenció, a képsor jellege és a képregényt hordozó médium mellett a műfaj változói (GRÜNEWALD 2010, 29) közé sorolandók. Ezek így esetleges, tetszőleges akcidenchiaként alakítják a médium konkrét megjelenési formáját. Grünewald, Eisner és McCloud mellett Martin Schüwer is úgy tekinti, hogy „az írás nem szükségszerű eleme a képregénynek”, ugyanakkor a nyelv/írás és a kép interakcióját és kölcsönhatását a képregény egy lényeges „médiumspecifikus potenciáljának” (SCHÜWER 2008, 306) tartja, amely kitüntetett figyelmet érdemel.<sup>4</sup> Hasonló lehetőségként értékeli a képregény „plurimedialitását”<sup>5</sup> is, amelyre megítélése szerint a kutatás

<sup>3</sup> Grünewald tudatosan kerüli a műfaj bármiféle általános, a kutatásban használatos megnevezését, tekintettel a konkurens fogalmak több-, illetve hiányzó egyértelműségére. Ugyan nem zárja ki, hogy hosszú távon a „Comic” megnevezés a képtörténet minden formájának fölrendelt fogalmává válik, de akkor is szükségesnek tartja a konkrét esetekben specifikus, precíz megnevezések használatát. Az említett okokból vezeti be a „Prinzip Bildgeschichte” („képtörténet-elv”) fogalmát, amelyen „nem a produktumot, hanem egy művészi alapállást” ért, „hogy képek segítségével történeteket meséljen el”. Ugyanakkor a fogalom nemcsak „egy eljárást, hanem egy önálló művészeti formát” takar. „Az egyes számú »kép« szó arra utal, hogy léteznek egyetlen képből (szimultánkép, eszmei képsor) álló képtörténetek is, hogy a »kép«-en egy megformált vizuális kínálat értendő (amely ikonikus, indexikális, szimbolikus [írásjeleket/szöveget is beleértve] jeleket tartalmaz).” (GRÜNEWALD 2010, 28.)

<sup>4</sup> Itt nem lényegtelen megjegyezni, hogy, mintegy kísérleti formaként, létezik olyan képregény is, amelynek panelszerkezete csak szöveges elemeket tartalmaz, radikálisan kiktatva a képet. Ilyen például Falkner *AU! Die methodische Schraube* című „képregénye”. Vö. FALKNER 2002.

<sup>5</sup> Schüwer az „intermedialitás” fogalmának ellenében érvel a „plurimedialitás” mellett. Előbbit az „intertextualitásból” eredeztetett fogalomnak tekinti, és a képregény esetében olyan jelenségek leírására tartja alkalmasnak, mint „más médiumok szövegeire való utalás, más médiumok technikáinak adaptációja, valamint más médiumokra, mint a filmre gyakorolt hatás” (SCHÜWER 2008, 307). Plurimedialitáson azt érti, hogy a kép-



tévesen sokáig a képregény hibájaként tekintett. Schüwer a recepció és a narratológia szempontjából konkretizálja a plurimedialis jelleget. Eszerint a képregény befogadása „a képi érzékelés és az írás olvasásának integrációját” („Integration von Bildwahrnehmung und Schriftlektüre”; SCHÜWER 2008, 317) feltételezi, ugyanakkor elbeszéléseleméleti szempontból a potencialitás azt jelenti, hogy ezáltal „narratív összefüggések válhatnak egyértelműbbé, érthetőbbé válhat a történet, de másrészt lehetőség van más komplexitások és további szakadások generálására is, amelyeket a recepciós folyamat során kell értelmezni” (SCHÜWER 2008, 319).<sup>6</sup> A magyar képregénykutatás érdekes hozadéka egy olyan fogalom, amely párhuzamba állítható Schüwer „plurimedialitás” terminusával, főleg ha figyelembe vesszük, hogy ez a fogalmi választás is az „intermedialitás” elutasításából születik. A Dunai Tamás által preferált „multimédiumról” van szó, amely azt jelenti, hogy a „képregény nem két médium ötvözete, hanem egy több elbeszélőrendszert sajátos módon használó, egyedi jellegzetességekkel bíró médium” (DUNAI 2013, 30).

A két elméleti álláspont ott találkozik, hogy egyrészt mindkettő akcidentsként tekint a szövegre,<sup>7</sup> ugyanakkor a plurimedialitás fogalmának, illetve W. J. T. Mitchell „kevert médiumok” („minden médium kevert médium”; MITCHELL 2008, 127) fogalmára való utalással mégis egyfajta részleges szubsztancialitást tulajdonítanak a verbális elemeknek. Ez tekinthető egyfajta kísérletnek is, amely annak a feszültségnek a feloldására irányul, amely a multi- vagy a plurimedialitás fogalmának a szöveg nélküli, néma képregényekre való alkalmazhatóságából adódik. Dunai ezt úgy oldja fel, hogy ebben az esetben (is) két elbeszélőrendszert említ, bár mindkettő képi jellegű. Ugyanakkor röviden utal az egyes médiumok multimediális jellegére is, ami értelmezésünk szerint azt a szempontot is magában foglalja, hogy a képek egyfajta texturális- vagy szövegjellegű is hordoznak magukban, másrészt az írás ikonikus és grafikus természettel is rendelkezik. A következő fejezetben felvázolandó diskurzus éppen ezt a szempontot mélyíti el, és keretül szolgálhat a képregények pluri- vagy multimedialitásának leírásához is.

---

regény, hasonlóan a filmhez, a színházhoz, az operához, „különböző jelrendszereket”, „eltérő kommunikációs csatornákat” (uo.) használ szimultán módon. Ugyan más argumentáció mentén, de Dunai Tamás is elutasítja az intermedialitás fogalmának képregényre való alkalmazását. Érvelése szerint „az intermedialitás kifejezés alapvetően médiumközi kapcsolatokat takar és esetlegességet konnotál” (DUNAI 2013, 30), ezért alternatívaként a „multimedialitás”, illetve – Szőnyi György Endre nyomán – a „Gesamtkunst” fogalmat részesíti előnyben. Ez azt jelenti, hogy „a képregény az a médium, amely állókép és írott szöveg integrációját a legnagyobb mértékben megvalósítja” (uo.).

<sup>6</sup> Schüwer a „Komplexität” és a „Leerstelle” („szöveghezág”) fogalmát használja, utóbbit feltehetően Wolfgang Iser terminológiájából kölcsönözve, aki szerint például elbeszélői perspektívaváltás, vagy több idősíki váltakozása „üres helyet”, szakadást, űrt eredményezhet a recepcióban, amelyet az „implicit olvasónak” kell kitöltenie. Vö. ISER 1996, 252.

<sup>7</sup> Dunai „képi elbeszélőrendszereket” (Dunai 2013, 31) említ, az egyik az izoláltan értelmezendő panel, a másik a narrativitást szolgáló tabuláris összstruktúra.

Packard is a képen belül találja meg a képregény tulajdonképpeni összetett medialitását, mégpedig a rajzfigura<sup>8</sup> kettős természetében. McCloud értelmezéséből kiindulva megállapítja, hogy a rajzfigura egyrészt ikonikus jeltest, mivel a befogadó – a stilizálás, az absztrakció és a lecsupaszítás mértékétől függően, illetve a fizikai kapcsolat hiánya ellenére is – a jelölthöz hasonlóan érzékeli. Ugyanakkor a rajzfigura indexikális jelleggel is bír, éppen azáltal, hogy referenciája nem csupán a diegézisen belül keresendő, hanem „testi önállósággal” („körperliche Selbständigkeite[n]”; PACKARD 2010, 57), a befogadó képzeletében valós fizikai meghatározottsággal és konkrét individualitással bír.<sup>9</sup> Az a tény, hogy nem eltérő referenciájú képeket, hanem ugyanazt a rajzfigurát látja az összes panelban, nemcsak a képregény optikai koherenciáját biztosítja, hanem „a kép propozicionális tartalmát” („den propositionalen Gehalt des Bilds”; PACKARD 2010, 57) is ismételten megerősíti. Packard szintézise szerint „ugyan látjuk azokat a tárgyakat, amelyekről a képregény mesél, de nem feltétlenül látjuk azt is, hogy azok hogyan néznek ki [...]. Az elbeszélés jelformája és az elbeszélte dolgok formája elválik egymástól, és a képen belül a jel ikonikus referencialitását egy ellenhatás egészíti ki, amely felfüggeszti a hasonlóságot” (*uo.*). Amennyiben a szöveg nélküli paneleknél maradunk, valóban megvalósultnak tekinthetjük a különböző médiumok olyan mértékű „konceptuális fúzióját” („conceptual fusion”; HIGGINS 1984, 31), amelyet Dick Higgins „intermédiumnak” („intermedia”)<sup>10</sup> nevez. Definíciója szerint itt olyan mértékű egybeolvadásról beszélhetünk, hogy a két vagy több médium „elválaszthatatlan” („inseparable”; HIGGINS 1984, 138) egymástól, ezáltal szimultán recepciót követelnek meg. Jens Schrötert követve ezt a jelenséget „szintetikus intermedialitásnak” (SCHRÖTER 1998, 130) is nevezhetjük, ami „több médiumnak egy új médiumot, úgynevezett »intermédiumot« eredményező [...] fúziójának folyamatát jelenti, amely több, mint a részek összege” (HIGGINS 1984, 130). Schröter ugyanakkor utal Oliver Scholz kritikájára is, aki egy vizuális költészetből vett példa – egy írógéppel létrehozott kép, amely egyben olvasható szöveg is – segítségével rámutat arra az ellentmondásra, hogy ilyen esetekben lehetetlen a képet és a

<sup>8</sup> A „cartoon”, azaz „rajzfigura” fogalmához vö. MCCLOUD 2007, 44.

<sup>9</sup> Packard ezt azzal a példával szemlélteti, hogy egy ásitó rajzfigurát látva az olvasó is hajlamos gondolatban vagy akár a valóságban szintén ásitani egyet (vö. PACKARD 2010, 57).

<sup>10</sup> A fogalom definíciója: „when two or more discrete media are conceptually fused” („két vagy több elkülönülő médium konceptuális fúziója”; HIGGINS 1984, 138). Ez a fogalomhasználat is jól példázza a kutatásban uralkodó ellentmondásokat, főleg, ha figyelembe vesszük, hogy Higgins éppen azt a jelenséget nevezi „intermédiumnak”, amelyet Dunai „multimédiumként” definiál. Később látható, hogy Schröter is Higgins „mixed media”, tehát az egymástól jól elkülönülő médiumok együttesét jelöli a „multimédium” kifejezéssel. Megjegyzendő még, hogy Packard-nál is felbukkan az „intermédium” fogalma, mégpedig a rajzfigura vonatkozásában, ami egyben azt is jelenti, hogy e terminus mozgásteret a képi médiumon belül marad.

szöveget egyszerre érzékelni és értelmezni. Schröter megállapítása a szöveges képregényre is érvényes: „A befogadó egy adott időpontban a két »horizont« (ahogy Higgins nevezné őket) közül csak az egyiket képes recipiálni, emiatt *nem létezik olyan érzékelés, amely az adott művet »egyszerre vizuálisnak és irodalminak« tekintené*” (*‘both visual and literary art’*; SCHRÖTER 1998, 134; kiemelések Schrötertől). Azzal is egyet lehet érteni, hogy ilyen értelemben a „multimedialitás” („mixed media”) és az „intermedialitás” között csak fokozati különbségek vannak, akárcsak azzal a következtetéssel is, hogy „a mediális »szintézis« vagy »fúzió« fogalmának csak akkor van értelme, amennyiben *egy intézményes keretben jelen levő különböző mediális formák térben és időben szimultán történő megjelenítését és recepcióját értjük rajta*” (SCHRÖTER 1998, 135, kiemelés Schrötertől). Összességében megállapítható, hogy a fogalmi eltérések ellenére a képregény esetében különbséget kell tennünk olyan mediális szintézisek között, amelyek az egyes médiumok (írás, kép) összetett belső természetéből fakadnak (kép, amely egyben olvasható is, írás, amely egyben képként is szemlélhető), illetve amelyek két vagy több médium különböző fokú összeolvadásából erednek.

A fenti kontextust figyelembe véve, Falkner képsora azért lehet érdekes, mert paneljai egyrészt tisztán képi jelleget mutatnak, ugyanakkor nagymértékben rajzosítottak is. Ezzel párhuzamosan a *subscriptio* formájában megjelenő kíséző szöveg nemcsak az egyes panelek tartalmi oldalára, de a szekvencia narratív struktúrájára is hatással van. Így nemcsak a paneleket elválasztó csatornák alapozzák meg az interpretációnak mint a „keretezés művészetének” (McCLOUD 2007, 75) irányultságát és „feszültségét” (PEETERS 2004, 90), hanem éppen a képaláírások jelentik majd azt az „összetartó erőt” (PEETERS 2004, 90), amely a paneleket különböző taxonómiákba rendezi.

## II.

Az a tudományos diskurzus, amelynek keretén belül Falkner képsorát vizsgálni szeretném, az írás medialitását és materialitását veti össze egymással, azzal a céllal, hogy körüljárja e médiumnak azokat a láthatósági formáit, amelyeket az „evidencia”, a „fenomenalitás”, illetve az „ikonicitás”<sup>11</sup> fogalmaival határoz meg. Ez az elméleti háttér a korábban vázolt képregénnyel kapcsolatos teorémák pandanjaként is felfogható, ha figyelembe vesszük, hogy azok az ikonicitás és indexikalitás, vagy a két képi elbeszélőrendszer inter- vagy multimediális összefonódása kapcsán elsősorban a képre mint a comic alapl médiumára fókuszáltak. Az írásnak mint a látás, a láttatás és a láthatóság médiumának a szószólói elutasítják a képnek és az írásnak az ikonicitás attribútuma („ikonikus” vs. „nem ikonikus”) mentén történő radikális szétválasztását, amely szerintük arra az ugyancsak téves alapvetésre épül,

<sup>11</sup> Vö. Susanne Strätling és Georg Witte bevezetőjét a *Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität* című kötethez. Vö. STRÄTLING–WITTE 2006, 7–18.

amely az írást kizárólag a hangok vagy a beszéd absztrakt jelekkel történő megjelenítésének tekinti. Sybille Krämer meg is jegyzi, hogy ilyen módon kizárnánk az írás tágabb koncepciójából például a számokat, a logikai-matematikai írásmódokat, a hangjegyeket, a kémia formalizált nyelvét és a notáció más formáit (vö. KRÄMER 2006a, 77). Alaptézisként fogalmazódik meg, hogy az írásban a nyelv és a kép hibridizálódik (KRÄMER 2006a, 76), ami egyben „a diszkurzív és az ikonikus hibridizációját” (*uo.*) is jelenti. A medialitás és a materialitás dichotomikus viszonyba állítása az írás láthatóságát a képiség irányába mozdítja el (vö. STRÄTLING–WITTE 2006, 8–9), abban az értelemben, hogy a nyelvi jel reprezentációs jellegén alapuló olvashatóságot és az ebből eredő, a nyelvi jeleket transzcendentáló<sup>12</sup> megértést mindig megelőzi a betűtest anyagi jelenléte, láthatósága, amely egyben önmegjelenítést, megmutatkozást, feltárulkozást (aiszthésisz; „Sich-Zeigen”) jelent. Strätling és Witte leírása szerint az írás kognitív észlelése során mindig összekapcsolódik az írásnak mint materialitással bíró texturális és fakturális<sup>13</sup> grafémarendszernek és szövegtestnek a percepcióval szembeni ellenállása az írásnak mint jelnek vagy médiumnak a megértés, vagyis a jelentésfelismerés irányában tanúsított ellenállásával (vö. STRÄTLING–WITTE 2006, 7). A csupán a tartalomra koncentráló olvasás – főként, ha az írás, mint médium, észrevétlenül hagyja önnön materialitását – mintegy megfelelkezik a jeltest anyagi jellegéből eredő evidenciájáról, mint a jelentéstulajdonítás érzékletességen alapuló előfeltételéről. Az írás láthatóságát kutató diskurzus olyan aspektusokra és jelenségekre koncentrál, amikor az megtöri a pusztán dekódoló olvasást, és önmaga medialitására és materialitására irányítja a figyelmet. Annak ellenére, hogy a művészet és irodalomtörténet több példával is szolgál az írás ikonizálásának formáira (például a hieroglifák, a kalligrafikus vagy arabeszk jellegű írásmódok, a kalligramma,<sup>14</sup> vagy a barokk kombinatorikus írásmódjai), az ezt lehetővé tevő technikák

<sup>12</sup> Krämernél ez a megállapítás egy általánosabb médiumelméleti kontextusba ágyazódik bele, miszerint a médium közvetítő szerepe abban áll, hogy működése közben önmagát semlegesíti, annak érdekében, hogy a közvetített tartalom váljék nyilvánvalóvá. Az ilyen mediális közvetítésnek a prototípusa a követ alakja, aki egy idegen személy megbízottjaként idegen szöveget közvetít egy befogadónak, ezáltal heteronóm és in-differens. Vö. KRÄMER 2008, 111, 118.

<sup>13</sup> A struktúra („az anyag megváltozhatatlan felépítése”), textúra („a struktúra szervesen keletkezett zárófelülete”) és a faktúra („az alkotófolyamat módját mutatja, annak megjelenési formája, érzékletesen követhető megnyilvánulása [lecsapódása], amely az anyag megmunkálása után észlelhető, vagyis a külső behatásra megváltozott anyag felülete”) fogalmainak Moholy-Nagy által elsősorban az építészetre kidolgozott definíciói ebben a kontextusban is érvényesnek tekinthetők. Az idézetekhez vö. MOHOLY-NAGY 1968, 33. Sybille Krämer az írással kapcsolatban a „textúra” fogalmát használja, amely nála „térbeli relációk szövetét” („ein Gewebe von räumlichen Relationen”; KRÄMER 2006b, 89) jelenti.

<sup>14</sup> A kalligramma fogalmához vö. FOUCAULT 1993.

tettenérése azért számít kihívásnak, mivel az absztrakt, lineáris írásmód megőrizte dominanciáját, háttérbe szorítva például az úgynevezett „opto-taktilis” vagy „kinetikus” (STRÄTLING–WITTE 2006, 8) írásmódokat. A képregény repertoárjába tartozó írásmódok (inzertek, onomatopoetikus jelek, de már a megszövegezés kézi jellege is) éppen az írás e kettős természetét tudatosítják. Akár tautologikusnak is nevezhetjük azt a kettősséget, amikor az írás a közvetíteni kívánt tartalmat nemcsak absztrakt jelként kódolja, hanem képként is evidenssé teszi azt. Ugyanakkor mégsem lehet a klasszikus értelemben vett képként kezelni az írást, mivel – ahogy azt Strätling és Witte megjegyzi – az írás láthatósága másfajta evidenciát jelent, mint például a tárgyak, a testek vagy a képek által generált láthatóság. Szerintük az írás láthatósága egyszerre hiányt és többletet is mutat az utóbbiakkal szemben, amennyiben „optikai ingererősségben, a szemléltetés konkrétságában, látványosságban és elképzelhetőségben (imaginabilitás)” ugyan alulmarad, viszont „a jelölés, a megnevezés autoritásaként”, illetve „az ontológiai távolság” (STRÄTLING–WITTE 2006, 8)<sup>15</sup> tekintetében meghaladja azokat. Ez a megállapítás egyben érintkezési pontként is szolgálhat a képregényelmélet rajzfigurával kapcsolatban megfogalmazott egyik markáns álláspontjához. Ha elfogadjuk, hogy az írás fent ábrázolt kettős természete azt jelenti, hogy az írás egyszerre „mutatja meg magát, és valamit el is rejt” („lässt sich sehen und lässt etwas nicht sehen”; STRÄTLING–WITTE 2006, 8), akkor ilyen értelemben a rajzfigurával analóg ontológiai státussal bír, amelyről Packard – mint már korábban is utaltunk rá – megállapítja: „Miközben a képregény egy nyilvánvalóan vizuális művészeti forma, mégis több rajzolt elemének a láthatósága rejtve marad.” (PACKARD 2010, 57.)<sup>16</sup> Tehát az írás mint „látható láthatatlanság” (STRÄTLING–WITTE 2006, 8), és a képregény mint „a láthatatlan művészet” (MCCLLOUD 1993; PACKARD 2010, 57) egyik közös alapja egy olyan ikonicitás, amely nem egy azonnal feltárulkozó, hanem egy megszerkesztett – mondhatjuk úgy is: egy „fakturális” – evidencia, amely legalább ugyanannyit eltakar, mint amennyit láthatóvá tesz.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Az „ontologische Distanz” eredetileg Hans Blumenberg 1950-ben publikált habilitációs írásának a címe („Die ontologische Distanz. Eine Untersuchung über die Krisis der Phänomenologie Husserls”). Vélhetően Strätling és Witte az itt található értelemben használja a fogalmat az írásra, pontosabban annak a jelölthöz való kapcsolatára vetítve. Blumenberg szerint: „In a narrower sense, »distance« is the antonym of proximity, immediacy, urgency, ineluctability”. [„Szűkebb értelemben a »távolság« a közelség, az azonnaliság/közvetlenség, a sürgősség, az elkerülhetetlenség ellentétpárja.”] (Idézi: SAVAGE 2010, 141.) Ilyen értelemben az írás tartalmának felismerése – ellentétben egy tárgy vagy egy kép azonnali felismerésével – hosszabb kognitív folyamat eredménye, azaz ontológiailag (materialitását és medialitását tekintve) a képétől eltérő létmódról lehet beszélni.

<sup>16</sup> Vö. uo.: „ugyan látjuk azokat a tárgyakat, amelyekről a képregény mesél, de nem feltétlenül látjuk azt is, hogy azok hogyan néznek ki” (PACKARD 2010, 57).

<sup>17</sup> Az evidencia fogalmának kifejtésére terjedelmi korlátok miatt itt nincs lehetőség. Retorikatörténeti értelmezéséhez és a képregényben fellelhető egyes alakzataihoz vö. SATA 2014.

## Bibliográfia

- BARTHES, Roland (2010), *A kép retorikája*, ford. ANGYALOSI Gergely, in BLASKÓ Ágnes–MARGITHÁZI Beja (szerk.), *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*, Budapest, Typotex, 2010, 109–124. (Vö. még: *Filmkultúra*, 1990/5, 64–72.)
- DOLLE-WEINKAUFF, Bernd (1997), *Comic*, in Klaus WEIMAR (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, I, Berlin–NewYork, De Gruyter, 312–315.
- DUNAI Tamás (2013), A képregény mint médium, *Szépirodalmi Figyelő*, 2013/4, 27–34.
- FALKNER, Brigitta (1998), *mausetot?*, in Gerhard GRÖSSING (Hrsg.), *Lehrbuch der literarischen Mathematik*, Wien, Echoraum, 230–231.
- FALKNER, Brigitta (2002), *Fabula rasa oder Die methodische Schraube*, Klagenfurt, Ritter Verlag.
- FOUCAULT, Michel (1993), Ez nem pipa, *Athenaeum*, I. kötet, 4. füzet, 141–165.
- GROENSTEEN, Thierry (2014), *Zwischen Literatur und Kunst: Erzählen im Comic*, <https://www.bpb.de/apuz/189534/zwischen-literatur-und-kunst-erzaehlen-im-comic> (Letöltés ideje: 2015. május 2.)
- GRÜNEWALD, Dietrich (2010), *Das Prinzip Bildgeschichte. Konstitutiva und Variablen einer Kunstform*, in Dietrich GRÜNEWALD (Hrsg.), *Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung*, Bochum–Essen, Ch. A. Bachmann, 11–31.
- HIGGINS, Dick (1984), *Horizons. The poetics and theory of intermedia*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- ISER, Wolfgang (1996), *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete*, ford. HÁRS Endre, in KISS Attila–KOVÁCS Sándor–ODORICS Ferenc (szerk.), *Tétes könyv I.*, Szeged, Ictus–JATE (eKON-KÖNYVek, 8), 241–267.
- KRÄMER, Sybille (2005), 'Operationsraum Schrift': Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift, in Gernot GRUBE–Werner KOGGE–Sybille KRÄMER (Hrsg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München, Fink, 23–61.
- KRÄMER, Sybille (2006a), *Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen*, in Susanne STRÄTLING–Georg WITTE (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, Fink, 75–83.
- KRÄMER, Sybille (2006b), *Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie*, in Torsten HOFFMANN–Gabriele RIPPL (Hrsg.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen, Wallstein, 79–92.
- KRÄMER, Sybille (2008), *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- MCCLOUD, Scott (1993), *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York, Harper Collins Publishers.
- MCCLOUD, Scott (2007), *A képregény felfedezése*, ford. BÁNFÖLDI Tibor, KEPES János, Budapest, Nyitott Könyvműhely.
- MITCHELL, W. J. T. (2008), *A képek politikája*, szerk. SZÖNYI György Endre, SZAUTER Dóra, Szeged, Jatepress (Ikonológia és Műértelmezés, 13).

- MOHOLY-NAGY László (1968), *Az anyagtól az építészetig*, Budapest, Corvina.
- PACKARD, Stefan (2010), *Modellierung, Isolierung, Kontrolle. Comics als Labor der Medienwissenschaft*, in Dietrich GRÜNEWALD (Hrsg.), *Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comieforschung*, Bochum–Essen, Ch. A. Bachmann, 47–65.
- PEETERS, Benoît (2004), A képregény. Egy sajátos nyelv, *Enigma*, 2004/40, 90–95.
- SATA Lehel (2014), „Le az álarccal!” Az *evidentia* alakzatai Arthur Schnitzler *Álomnovella* című elbeszélésének képregényváltozatában, *Filológiai Közöny*, 2014/4, 484–501.
- SAVAGE, Robert (2010), *Translator's Afterword. Metaphorology: A Beginner's Guide*, in Hans BLUMENBERG (2010), *Paradigms for a Metaphorology*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 133–145.
- SCHRÖTER, Jens (1998), Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs, *montage|av*, 2(1998), 129–154.
- SCHÜWER, Martin (2008), *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der graphischen Literatur*, Trier, WVT.
- STRÄTLING, Susanne–WITTE, Georg (2006), *Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität. Zur Einführung in diesen Band*, in Susanne STRÄTLING–Georg WITTE (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, Fink, 7–18.

Típusok és narratívák: esztétika és történelem  
a 17. század végének brit irodalomkritikájában

Ha a történeti szempont jelentőségét vizsgáljuk a 17. századi irodalomkritikában, érdemes néhány kijózanító megállapítással kezdenünk. Vegyünk két példát, egészen eltérő kontextusokból. Az első Alfred Baeumlertől származik, 1923-ból, aki szerint a 18. század az individualitás százada, ami szükségszerűen azt is jelenti, hogy a kritika és a történeti gondolkodás százada. „Az individualitásról csak *történeti* tudás lehetséges” – mondja Baumler. „Az ehhez vezető módszertani eszköz azonban a kritika [...]” Ugyanis „[s]em a szép tárgy, sem az eleven test nem ragadható meg a törvény általánosságá által”. Az esztétika ennek megfelelően a „historiográfia előfutára”, a „XVIII. század a történeti érzék bölcsője, mivel az esztétika hazája” (BAEUMLER 2002, 34). Vagyis kritika és történeti gondolkodás szervesen összetartoznak, ám utóbbi csak a 18. században kezd el kialakulni. René Wellek nagy kritikátörténetének 1955-ben megjelent első kötetében úgyszintén beszél röviden – a neoklasszicizmus bomlásának jelei között – a történeti érzék kialakulásának kezdeteiről. Az individualitás megértése és a történeti gondolkodás szerinte is szükségszerűen összetartozik, ám annyit azért elismer, hogy bizonyos kategóriák, amelyek később fontossá válnak az irodalomtörténet-írásban (mint például az éghajlat vagy a környezet szerepe), már a 17. században felbukkannak. Végző soron a hangsúly mégis arra esik, hogy az individualitás iránti érzéknek, a haladás gondolatának, az antikvárius ismereteknek az az összjátéka, amely az első szigorúan vett irodalomtörténetek megírását lehetővé teszi, csak a romantika idején valósul meg (WELLEK 1955, 26–29). E meggyőződésének megfelelően máig megkerülhetetlen irodalomtörténet-történetében is azt hangsúlyozza, hogy bár a történelmi kutatás terén óriási haladás történt a 17. században, ez szinte kizárólag a politika- és az egyháztörténet-írásra korlátozódott (WELLEK 1966, 14). A korszakra vonatkozó egyik legtöbbet forgatott kritikátörténeti antológia előszavának állásfoglalása, miszerint a 17. században a „kritika többnyire úgyszólván történelmen kívül zajlik”, nagyjából reprezentatívnak mondható (TAYLER 1967, 9).

Amikor az alábbiakban mind kronológiailag, mind tartalmilag árnyalni igyekszem a 17. és a 18. század fenti szembeállítását, akkor szimbolikusnak tekintem, hogy Sir William Temple itt következő fontos kijelentése 1690-ből származik. „A költészet kritikája vagy szabályai helyett a történetére fordítom a figyelmemet, és megfigyelem a szellem [Wit] e nagy birodalmának ősiségét, használatait, változásait és hanyatlásait” (TEMPLE 1690, 85).



Vegyünk most egy példát korszakunkból. 1683-ban jelent meg Sir William Soame és John Dryden közös fordítása Boileau *Ars poeticájából*. Különös, hogy épp itt találkozunk az egyik legkorábbi angol költészettörténeti vázlattal.

Our ancient verse (as homely as the times)  
 Was rude, unmeasur'd, only tagg'd with rhymes;  
 Number and cadence, that have since been shown,  
 To those unpolish'd writers were unknown.  
 Fairfax was he, who, in that darker age,  
 By his just rules restrained poetic rage;  
 Spenser did next in pastorals excel,  
 And taught the noble art of writing well;  
 To stricter rules the stanza did restrain,  
 And found for poetry a richer vein.

[...]

Waller came last, but was the first whose art  
 Just weight and measure did to verse impart;  
 That of a well-plac'd word could teach the force,  
 And shew'd for poetry a nobler course;  
 His happy genius did our tongue refine,  
 And easy words with pleasing numbers join;  
 His verses to good method did apply,  
 And chang'd hard discord to soft harmony.  
 All own'd his laws; which, long approved and tried,  
 To present authors now may be a guide.  
 (Első ének, 111–140. sor [NOYES 1909, 909].)

Ósi versünk (rút, mint a kor)  
 nyers volt, mérték nélküli, épp csak rímeket aggattak rá,  
 a ritmusról és a dallamról, amelyek ma már ismertek,  
 e csiszolatlan szerzők mit sem tudtak.  
 Fairfax<sup>1</sup> volt, aki ama sötétebb korban  
 pontos szabályaival megfékezte a költői dühöngést.  
 Utána Spenser alkotott kiválóan pásztori verseket,  
 és a jól írás nemes művészetét tanította;  
 szigorúbb szabályokkal fékezte meg a versszakot,  
 és gazdagabb eret talált a költészet számára.

<sup>1</sup> Edward Fairfax (1568?–1635) nevét Torquato Tasso *A megszabadított Jeruzsálem* című eposzának 1600-ban megjelent fordítása miatt tartja számon az irodalomtörténet.

[...]

Waller jött végül, de ő volt az első, akinek  
 a művészete pontos súlyt és mértéket adott a versnek,  
 aki tanítani tudta egy jól elhelyezett szó erejét,  
 és nemesebb irányt mutatott a költészetnek.  
 Szerencsés géniusza kifinomultabbá tette a nyelvünket,  
 a könnyű szavakat kellemes ritmussal kapcsolta össze;  
 verseit helyes módszerhez igazította,  
 és a sértő disszonanciát lágy harmóniává változtatta.  
 Mindenki elfogadja a törvényeit, s – hiszen régóta elismertek,  
 és sokszor próbára tették őket –  
 a ma élő szerzők számára útmutatással szolgálhatnak.

Tekinthetjük-e a fenti sorokat a költészet történetének felvázolására tett (nyilván egészen kidolgozatlan) kísérletnek? Azt gondolom, hogy részben igen: végső soron egy elég világosan meghatározott verstani és stilisztikai szempontrendszer mentén esik szó egymást időrendben követő költőkről. A kronológiai sort ráadásul világos értékelés kíséri: a költők egymás után következése haladási folyamattá rendeződik. Még azt sem lehet teljes joggal mondani, hogy a fejlődéstörténet leírása minden árnyaltságot nélkülözne, hiszen a fent nem idézett részben például egy olyan szerzőről olvashatunk (Davenantról), aki nem csatlakozott ehhez a folyamathoz („His haughty Muse all others did despise” [gőgős Múzsája mindenki mást megvetett]; 123. sor), s ezért a „saját, külön útján járó” költő („had his way apart”) műve zsákcának bizonyult.

Ha másfelől nézzük, akkor azonban mégsem nevezhetjük mindezt az irodalom történeti vizsgálatának. Leginkább azért nem, mert ez mégiscsak fordítás. Dryden egy kortárs beszámoló szerint Sir William Soame fordítását dolgozta át, így született meg a jelenlegi szöveg. Szemben az első változattal, amely még megőrizte a francia neveket, Dryden angolokra cserélte őket.<sup>2</sup> A kor viszonyai között nincs ebben semmi kirívó. Maga Dryden a szóról szóra történő fordítás (metafrázis) és a fordított művet szinte csak ugródeszkának tekintő imitáció közötti arany közép-útként javasolja a parafrázist, amelynek során „a fordító szem előtt tartja a szerzőt, hogy soha el ne veszítse, ám a szavait nem követi olyan szigorúan, mint a mondanivalóját [sense]” (DRYDEN 1962, I. 268). Ebbe, úgy tűnik, „belefért” a narratíva adaptálása a saját kultúrához – még ha ehhez az összes említett szerzőt le kellett is cserélni. Ha azonban eltérő körülmények között alkotó, különböző szerzőkről lényegében ugyanaz mondható el, akkor az országok közötti vándorlás során éppen a leírás történeti konkrétsága vesz el: az egyedi és az egyéni iránti azon érzék, amelyre a jelen tanulmány elején idézett szerzők olyan nagy hangsúlyt fektettek.

<sup>2</sup> Lásd a szerkesztői kommentárt a Noyes-kiadásban.

Másrészt persze emlékeztet ez a példa arra is, hogy az első pillanattól nemzeti mivoltukat hangsúlyozó irodalomtörténetek sok tekintetben nemzetközi modellekre épültek.

Ha Villon (Boileau-nál még az ő neve szerepel) és Fairfax annak ellenére felcserélhetők, hogy még csak kortársak sem voltak, az olyan általánosságot ad az értelmezésnek, amelyet joggal érezhet valaki sablonosnak.<sup>3</sup> Nem különül el világosan, hogy a durva kezdeteket a kifinomult jelenkorral szembeállító tipológiával, vagy az egyikőtől a másikig vezető folyamat történeti leírásával van-e dolgunk. A kettő egymásba játszik. Múlt és jelen különbözősége nyilvánvaló, de ennek értékelése egy nagyon határozott jelenbeli szemponttól (a csiszoltság normájától) függ. A költészet történetének vizsgálata általánosítható és tanítható, vagyis az adott történeti kontextusból kiemelhető, és a jelenben is érvényes törvények leírására törekszik. Nem elég felfedezni, hogy Spenser milyen szép pásztori verseket írt, példaképet is kell belőlük faragni a jelenkori költők számára. Ezen okok miatt sérül a történetiség elve – legalábbis, ahogy ma értjük ezt az elvet.

Egy bevett vélemény szerint ennek az a magyarázata, hogy a 17. század (sőt, jelentős részben a 18. is) még annak a hagyománynak az örököse, amelyben a történelem a retorika eszközeként értelmezhető. A história ebben az összefüggésben egy erkölcsi, pedagógiai, politikai vagy más gyakorlati célokra használható példatárat jelent, amelynek az értékét a jelenbeli hasznosíthatósága, alkalmazhatósága adja meg. Maga Dryden is elismélti ezt a hagyományos bölcsességet. A történészek szerinte „a legbiztosabb módokon tanítanak bölcsességre (hiszen a leghíresebb emberek megörökített példáin, erényeik és hibáik tapasztalatán keresztül megmutatják, mit kell kerülnünk, és mit követnünk)” (DRYDEN 1962, II. 2). A történelem maga pedig egy „számos egyedi példából és levezetésből összeállított érvelés”, amely azért különösen meggyőző, mert „az erény példái erőteljesebbek, ha egyénekben sűrűsödnek” (DRYDEN 1962, II. 5, 7). Dryden (aki a koszorús költő és a királyi történetíró címetek is élvezte 1668-tól, illetve 1670-től 1689-ig) mind költői, mind prózáirói gyakorlatában gyakran lép fel a történelmi példák alapján érvelő tanácsadó szerepében (GUIBBORY 1986, 225–226). A történelmet ebből a szempontból (Arisztotelész ellenében) gyakran rokonították a költészettel, mondván, hogy a filozófia általános tanításainál sokkal hatásosabbak az érzékletes, gyakran megindító egyedi példák. Az angol hagyományban valószínűleg Francis Bacon írt erről a legnagyobb hatással (lásd NADEL 1964).

A szakirodalom azonban Dryden költői gyakorlatával kapcsolatban már régebben megállapította, hogy a példázatosság nem azt jelenti, hogy tökéletes meggyezést látott volna múlt és jelen között. Elégséges volt az analógia: megfelelő

---

<sup>3</sup> Később általában Chaucer ismertebb neve kerül rendszerint elő ebben az összefüggésben. Lásd például a következő állítást: „az angol nyelv tisztasága Chaucertől eredeztethető” (DRYDEN 1962, II. 277).

számú párhuzam megléte esetén az olvasó felismerhet bizonyos általános alapelveket, amelyek alapján a példaértékű múltbeli esetet képes alkalmazni a jelenbeli helyzetre, vagyis egyfajta hermeneutikai mozgást valósít meg egyes, általános és az eredeti „valamilyen” variánsa között (WALLACE 1969).<sup>4</sup> Ami – s számunkra ez itt az érdekes – magában foglalja a múlt másságának bizonyos mértékű ismeretét.

Ráadásul annak is részletesen dokumentált irodalma van, hogy már a 16. századtól Európa-szerte jelennek meg olyan értekezések (artes) a történetírás mesteriségéről, amelyek azt már nem rendelik alá a retorikának (WITSCHI-BERNZ 1972). A régiek és az újak – tágabb értelmezésben a reneszánsz óta tartó, ám éppen az itt vizsgált korszakban kulmináló – vitája nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a múltat valóban múltnak lehessen tekinteni. Míg a régiek egy olyan humanista pedagógia örökösei voltak, amelynek értelmében a klasszikusok tanulmányozása időtlen (például erkölcsi, politikai, stilisztikai, a mindennapi viselkedést érintő) értékek elsajátítása miatt szükséges, az újak a kor minden nyelvi, kronológiai, antikvárius, filológiai tudományával fölszerelve azzal szembesítették (botránkoztatták meg) a kort, hogy a régi idők szövegeinek jelentése nem magától értetődik: azt csupán a türelmes történeti vizsgálat tárhatja fel (LEVINE 1991). Ilyen értelemben állíthatják a közelmúltban, hogy az irodalom történeti szemlélete a modernnek érveiben gyökeredzik (PASK 2012).

Dryden kritikusi tevékenységéről szóló monográfiájában Robert D. Hume egy egész fejezeten keresztül sorolta Dryden „történeti érzékének” jeleit (HUME 1970, 65–101). *A drámai költészetéről (Of Dramatic Poetry)* című kritikai dialógus például a modern francia és angol színjátszást az ókori drámától elkülönítve tárgyalja, ami először is utal rá, hogy a különféle nemzeti tradíciókat bizonyos integritással jellemezhető egységeknek tekinti, másodsor nyilvánvalóvá teszi, hogy az újat egyáltalán nem feltétlenül rendeli alá a réginek, végül pedig jelzi azt is, hogy az egyes korszakoknak, s különösen a változó közönségigényeknek nagy jelentőséget tulajdonít. Ez mutatkozik meg abban az izgalmas (de soha ki nem dolgozott), 1677-ben lejegyzett vázlatban, amelyben Thomas Rymer *Az előző korszak tragédiái (The Tragedies of the Last Age)* című tanulmányára adott válaszát szedte pontokba. Rymer azt állította, hogy az antikvitás művei azért tekinthetők időtlen példaképeknek, mert az emberi természet örökre változatlan (ZIMANSKY 1971, 19). Dryden erre így válaszolt: „legyen bár a természet [...] ugyanolyan mindenütt,<sup>5</sup> s legyen az ér-

<sup>4</sup> Ennek megfelel a költői nyelvről való korabeli gondolkodás, amely szerint az minél élénkebb konkrét példákon keresztül tanít minél általánosabb erkölcsi igazságokat (YOUNGREN 1968).

<sup>5</sup> Az emberi természet állandóságának téziséét egyébként Dryden is sok helyen elismételte (például DRYDEN 1962, II. 4). Ez az ókori történetírás örökségének tekinthető Dryden gondolkodásában. Erről és a keresztény időfelfogás jelentőségéről vö. GUIBBORY 1973.

telem [reason] is mindig egyező, a klíma, a kor, azoknak a lelkülete, akik számára a költő ír, mégis annyira különbözőek lehetnek, hogy az angol közönséget nem elégtí ki, ami a görögök gyönyörűségére szolgált” (DRYDEN 1962, I. 214). Egyfajta köztes álláspontról van tehát szó. Dryden egy úgyszintén 1677-es előszavában még minden további nélkül leírta, hogy „ami minden korszaknak örömet okoz, az szükségszerűen a természet utánzása” (DRYDEN 1962, I. 200), de mint gyakorló drámaíró úgy látta, hogy ennyire absztrakt általánosságra önmagában nem építhet sem a művész, sem a kritikus. *A tragédiakritika alapjai* (*The Grounds of Criticism in Tragedy*) című, két évvel későbbi tanulmányában mintha kompromisszumos álláspontot igyekezne kidolgozni. Shakespeare-t és Fletchert, mint mondja, „csak annyiban kellene követnünk, amennyiben ők is azokat másolták, akik felfedezték és tökéletessé tették a drámai költészetet: egyedül azok a dolgok nem tartoznak ide, amelyeket a vallás, az országok szokásai, a nyelvhasználat stb. változtattak a felépítményeken, ám nem a tervezet alapjain” (DRYDEN 1962, I. 246). Vagyis mintha lenne a műveknek egy változtathatatlan és egy történeti rétege, s ez utóbbival kapcsolatban szinte minden olyan szempontot ismer már, amelyet a későbbi korok historizmusai előtérbe helyeznek majd. Kétségtől az előbbit nevezi alapvetőnek, de az utóbbi kategóriába olyan sok jelentős tényező tartozik, hogy az szinte kétségessé teszi az időtlen szabályok elsődlegességét. Mindezt csak hangsúlyosabbá teszi, hogy – mint Ralph Cohen megjegyezte – a korszak fogalma Dryden egyik legfontosabb és persze legvitatottabb hozzájárulása az irodalomtörténet-írás eszköztárához (COHEN 1983, 70).

Dryden kompromisszumos véleménye annyiban megegyezik Rymerével, hogy mind a ketten elkülöníthető összetevőkre tagolhatónak látják a drámát. Rymer szerint „mindig is a mesét tekintették a dráma lelkének. S a mese a költő valódi feladata. Ugyanis a tragédia másik három része közül a jellemeket a morálfilozófustól, a gondolatokat, avagy az értelmet [sence] a retorika tanítóitól, az utolsót, vagyis a kifejezést pedig a grammatikusoktól vesszük” (ZIMANSKY 1971, 131). Rymer arra helyezte a hangsúlyt (Arisztotelészre építve), hogy a mese megszerkesztése során a költőnek módjában áll, sőt már-már kötelessége eltérni a történelemtől, és a „költői igazság” (ez a kifejezés az ő leleménye) elvét szem előtt tartva a lehető legtanulságosabban és az isteni gondviselés működését a lehető legvilágosabban bemutatva dolgozni ki a cselekményt (ZIMANSKY 1971, 22–23). Dryden azonban – elsősorban a nyelvhasználat és a viselkedésmód csiszoltabbá válása tekintetében – nagyon is komolyan vette a történeti változásnak kitett elemeket.

A történeti gondolkodás gyakran egymással szembeállított típuspárokkal kapcsolódik össze, legyen szó korszakok, nemzetek, vagy konkrét szerzők különbségeiről. Talán a legfeltűnőbb ezek közül az angol–francia ellentét: az olvasót gyakran fogja el az érzés, hogy a kritika kibontakozásának legfőbb oka éppen az angol nagyság igazolásának igénye a franciákkal szemben (más megfogalmazásban: a kisebbségi érzés). Jó példa erre a következő szakasz Rymertől, amely jellemző módon épp Rapin-fordításához írt előszavában található.

A bátorságunkat elismerik, de amit karjainkkal nyerünk, fejünk gyengesége miatt elveszítjük: jó sörünk és az angol marha katonává tesz bennünket, ám ezek nemigen jó barátai a töprengésnek. Ha helyénvaló lenne itt belefogni ebbe a vitába, és összehasonlításokat tenni a szomszédunkkal, a költészetünk alapján könnyedén igazolhatnánk, hogy a szellemünk [Wit] sosem volt alávalóbb az övéknél, még ha az őszinteségünk rosszabb politikussá tett is bennünket. A szellem [Wit] és a bátorság mindig együtt járnak, a költészet pedig társ a katonai táborokban. A hőst és a költőt egyforma rajongás lelkesítette, ugyanolyan tüzesen cselekedtek, és azonos babérokkal koszorúzták meg őket. (ZIMANSKY 1971, 9–10.)

A kritika fontos feladata tehát az angol szellem nagyságának igazolása a franciákkal szemben (mondja Rymer, miközben éppen a francia irodalomkritika módszereit igyekszik importálni). A szembeállításból kibontakozó értékrend hosszú időre meghatározó lesz: az angol költészetben katonás szilajság van, lelkesültség, őszinteség, és ha esetenként nélkülözi is a finomságot, a kidolgozás tökéletességét, azért bőven kárpótol erőteljessége. „Töredékeink többet érnek az ő kész műveiknél” (ZIMANSKY 1971, 10). A franciák pedig mindennek ellentétét jelenítik meg a brit irodalomkritika egyik legmaradandóbb toposzában: ott minden csiszolt és kiforrott, kifinomult, sőt túlfinomult, ám egyúttal erőtlen és – egy úgyszintén gyakran előkerülő megfogalmazás szerint – férfiatlan. Más műveiben Rymer például a franciák „örök kicsinyeskedésén” (ZIMANSKY 1971, 18) gúnyolódik, és helyesléssel említi, hogy „az illendőséggel kapcsolatban a franciák igen érzékenyek” (ZIMANSKY 1971, 117). Shakespeare volt a patrióta büszkeség fő tárgya szinte az első pillanattól. „Ujjongj, Angliám!” – buzdított Ben Jonson már 1623-ban – „Van fiad, ki már / Európa minden színpadán király” (JONSON 1965, 46). „[T]hou hast one to shoue” – áll az angol szövegben, vagyis van kit felmutatnod, mutogatnod.

Howard D. Weinbrot egyenesen a „nacionalizmus poétikájaként” írta le Dryden *Essay of Dramatic Poesie*-jét, s a drámaelméleti beszélgetés keretére emlékeztet, amelynek négy résztvevője azért száll hajóra, hogy közelebbről hallhassák a brit–holland tengeri csata ágyúlövéseit, s így a szellemi összecsapásban a brit kultúra fölénye (mind az ókori klasszikusokkal, mind a kortárs franciákkal szemben) éppolyan diadalmasan nyilvánul meg, mint a brit tengerészeté ugyanezen a napon (WEINBROT 1993, 150–192). Dryden rendszeresen kapcsol össze nemzeteket szembeállítható, ütköztethető esztétikai értékekkel. „Büszkélkedjenek csak a franciák és az olaszok a szabályszerűségükkel [regularity], a mi mércénk [standard] az emelkedettség [elevation] és az erő [strength]” – olvasható például 1697-ben megjelent *Aeneis*-fordítása elé írt értekezésében (DRYDEN 1962, II. 247). Egy 1693-as levelében a franciák szabályok általi korlátozottságáról beszél, amelyben szerinte az angoloknak soha nem lesz részük (DRYDEN 1962, II. 173). Ugyanebben az évben egy előszóban tagadja, hogy a franciák valaha is felérhetnének az angol gondolkodás fenségességéhez [sublimity] (DRYDEN 1962, II. 162). A *Granada megbódítása* (*The Conquest of Granada*, 1672) című drámájához írt tanulmányban az

angolok szilárdságát (solidity) állította szembe „szomszédjaink finomkodásával [air]” (DRYDEN 1962, I. 182). A szembenállás nem abszolút: Dryden itt éppen arról beszél, hogy jót tett az angoloknak, amit a franciáktól átvettek. De azért mind a különbség megléte, mind a hazai minta fensőbbisége egyértelmű.

Az angol–francia ellentétpárhoz némiképp hasonlóan alakul bizonyos emblematisz szerzők összehasonlítása is. A legfontosabb talán a Homérosz–Vergiliusz páros. Élete vége felé Dryden így foglalta össze a két klasszikus költő karakterét:

Vergiliusz temperamentuma csendes volt és nyugodt. Homérosz ellenben vad volt, féktelen és csupa tűz. Vergiliusz leginkább a helyénvaló gondolatok [propriety of thoughts] és a szavak díszje terén volt tehetséges. Homérosz gondolatai sebesen folytak, a versmértékben és a kifejezések használatában is élt minden szabadsággal, amit csak lehetővé tett számára a nyelve és a kor, amelyben élt. Homérosz invenciója gazdagabb volt, Vergiliusé korlátozottabb. Ha Homérosz nem vezet, Vergiliusz nem lett volna képes hősköltészetbe fogni. (DRYDEN 1962, II. 274–75.)

A két eposzköltő szembeállításában jól láthatóan egy vadabb, formátlanabb, de erőteljesebb, és egy szelídebb, kifinomultabb, ám korlátozottabb művészet áll egymással szemben. A költői „tűz”, ahogy valamivel korábban mondja, a „józássággal” és a „pontossággal” (DRYDEN 1962, II. 266). Az eposz műfajával szemben a történet itt is gyakran sematikus szembeállításaként jelenik meg. Ha eltekintünk a történetiség dimenziójától, akkor ez lényegében megfelel az angol–francia ellentétnek. Ha ezt számításba vesszük, akkor egy olyan narratívát kapunk, amelyben a féktelen kezdetet a csiszolt utókor követi, újabb példajaként a történeti narratívák és szinkrón típusok egymásba játszásának.

Ha egy mű valóban szintekre osztható, akkor Vergiliusz „nyer” a nyelvhasználat terén (DRYDEN 1962, II. 245), Homérosz viszont minden egyéb tekintetben. „A szavak jelentik egy mű színezetét, amelyeket a természet rendje szerint legutolsóként kell tekintetbe vennünk. A tervezet [design], az elrendezés [disposition], a jellemek [manners] és a gondolatok mind megelőzik” (DRYDEN 1962, II. 275). Drydent mint az *Aeneis* fordítóját bizonyára a vergiliuszi minta követői közé sorolnánk, s ő maga is 1695-ben „a legtökéletesebb költeménynek” nevezi az *Aeneist*, amelyet „minden későbbi költőnek inkább kell utánoznia Homérosznál” (DRYDEN 1962, II. 186). A latin eposzhoz írt bevezető tanulmányában (1697) „mesterének” mondja a latin költőt, s nem minden büszkeség nélkül állítja, hogy ő volt talán az „első angol, aki célul tűzte ki, hogy kövesse a versmértéke, a szóválasztása s azok jólhangzás [the sweetness of the sound] szerinti elhelyezése tekintetében” (DRYDEN 1962, II. 234). Három évvel később (röviddel a halála előtt) azonban már az *Iliászt* tervezi lefordítani, s úgy véli, hogy „a görög költő jobban illik a szellemhez [genius] a latinnál” (DRYDEN 1962, II. 274; vö. WINN 2000). E modell, úgy tűnik, még a költői énképnél is erősebb.

Sőt, mintha régiek és újak is egyformán használnák e modellt. Az újakhoz kötődő Dryden és a régiek nagy bajnoka, Sir William Temple e téren hasonlóan gondolkodik. A modern költészet védői – mondja Temple *A költészetéről* című esszéjében – (többek között) „a nyelv és a stílus simaságára [Smoothness]” hivatkoznak. Ez pedig szerinte „a legjobb esetben is csak a színezés szépsége egy képben, ami lelkesültség [Spirit] és erő nélkül soha nem eredményezhet jó művet”. A nyelv kifinomultságának központi kérdéssé tételét ő is a franciákhoz köti, s reményének ad hangot, hogy a költészet igazi szerelmesei rongyokban is felismerik majd úrnőjük szépségét, nemcsak palástban (TEMPLE 1690, III. 102–103).

A Dryden és Temple közötti különbség e téren csak fokozatnak tűnik. Utóbbi nagyobb hangsúlyt fektet a költészet szabályok által nem szelídített prófétai őskorára (TEMPLE 1690, III. 74), de ő sem tagadja a külsődlegesnek vélt kultúra fontosságát. „Bár a költészet anyja az invenció, de ez a gyerek is éppoly meztelenül születik, mint az összes többi, és gondos táplálásra van szüksége, pontosan és elegánsan kell öltöztetni, munkával kell nevelni, művészettel kell iskoláztatni, szorgalommal jobbitani, szigorúan rendszabályozni, s fáradozással, hosszú idő alatt kiteljesíteni, hiszen csakis így érhet el valódi tökéletességet és kifejelettséget” (TEMPLE 1690, III. 80). Így aztán nem is meglepő, hogy 1694-ben az újak oldalán csatába szálló William Wotton is egyetértését fejezi ki Temple-lel: szerinte is nagyobb költők és szónokok éltek az ókorban, mint azóta, csak azt vitatja, hogy a megváltozott körülmények között lehetetlen lenne azon óriásokhoz mérhető nagyságok megjelenése (WOTTON 1694, III. 213).

Dryden, rá nagyon is jellemző módon, a klasszikusokkal kapcsolatban kidolgozott kritikai modellt a nemzeti hagyomány artikulálására és formálására is használja, szinkrón és diakrón vizsgálatban is. Az előbbire a legjobb példa Homérosz és Vergilius ellentétének látszólag problémamentes alkalmazása Shakespeare-re és Ben Jonsonra; ráadásul a két drámaíró ütköztetése Shakespeare és Dryden saját korának összehasonlítása során kerül elő (vö. FRANK 2002, 16). „Ha Jonsont Shakespeare-rel hasonlítanám össze, el kellene ismernem, hogy szabályszerűbb [correct] költő volt nála, de Shakespeare volt a nagyobb szellem [wit]. Shakespeare volt drámai költőink Homérosza, azaz atyja, Jonson a Vergiliusuk, vagyis a kifinomult [elaborate] írás példaképe. Őt csodálom, míg Shakespeare-t szeretem” (DRYDEN 1962, I. 70).

Az előrehaladó nyelvi csiszoltság Dryden történeti gondolkodásának egyik legfontosabb eleme. Shakespeare korát például rendszeresen „kevésbé csiszoltnak” (polished) (DRYDEN 1962, I. 192) nevezi a sajátjánál: „mindenkinek el kell ismernie, hogy korunkra kifinomultabb [refined] lett a nyelvünk Shakespeare-énél” (DRYDEN 1962, I. 23). Másutt az udvari társalgás kultúrájának hatásával magyarázza az érintkezés csiszoltabbá válását (DRYDEN 1962, I. 180–181). Megint másutt ugyanezen okból „gálásabbnak” írja le saját korát az előzőnél (DRYDEN 1962, I. 168). E gondolat különböző verzióinak ismételt előfordulása elvileg alapot adna arra, hogy Dryden kritikai megjegyzéseit a felvilágosodásnak mint az emberi érintkezés fokozatos kifinomultabbá válásának nagy narratíváján belül helyezzük el.



Ez a fejlődés szükségszerűen fokozatos: Chaucer verselésének tökéletlenségeit például az magyarázza, hogy „költészetünk gyermekkorában élt, és először semmi sem lesz tökéletes. Mielőtt felnőnénk, gyermeknek kell lennünk” (DRYDEN 1962, II. 281).

Az érdekes azonban az, hogy ezt a narratívát egy ennek látszólag ellentmondó másik is kíséri, amely éppen a hanyatlásról szól. Eszerint egy nagyszerű kezdetet csakis gyengébb folytatás követhet, a kiválóság pedig egyáltalán nem egy folyamat eredménye, hanem egy csapásra jön létre. Homérosz nyilvánvalóan egy ilyesfajta megismételhetetlen nagy kezdet, de ugyanilyen szerepet tölt be a modern drámában Shakespeare is, aki „nálunk megteremtette [created] a színházat” (DRYDEN 1962, II. 73). Egy 1694-es verses prologusában például ezt írja Dryden:

Strong were our sires; and as they fought they writ,  
 Conqu'ring with force of arms, and dint of wit;  
 Theirs was the giant race, before the Flood;  
 And thus, when Charles return'd, our Empire stood.  
 Like Janus he the stubborn soil manur'd,  
 With rules of husbandry the rankness cur'd:  
 Tam'd us to manners, when the stage was rude;  
 And boist'rous English wit, with art indu'd.  
 Our age was cultivated thus at length;  
 But what we gained in skill we lost in strength.  
 (DRYDEN 1962, II. 170.)

Atyáink erősek voltak, és ahogy harcoltak, úgy is írtak:  
 fegyverek hatalmával hódítottak és a szellem csapásaival.  
 Ők a vízözön előtti óriások neméhez tartoztak.  
 Így állott a birodalmunk, mikor Károly visszatért.  
 Janus<sup>6</sup> módjára trágyázta a parlagföldet,  
 a gazdálkodás szabályaival kezelte a buja tenyészetet:  
 illendővé szelídített bennünket, mikor durva volt a színpadunk,  
 a szilaj angol szellemet művészettel ruházta föl.  
 Így lett korunk lassanként művelt;  
 Amennyit gyarapodott jártasságunk,  
 annyit veszítettünk erőnkéből.

Vagyis II. Károly és a Stuart-ház 1660-as restaurációjával (amelyet Dryden nagyon is üdvözölt, s amelynek haszonélvezője volt) az angol színházi élet egyszerre fejlődött és hanyatlott az Erzsébet-kori előzményekhez képest. Az irodalom bizonyos mértékű kulturális megfinomítása lehetséges ugyan, de korántsem minden téren.

<sup>6</sup> Janus legendás telepes volt a Tiberis folyó völgyében, még Róma alapítása előtt.

Dryden legalábbis elképzelhetőnek tartja, hogy „Homérosz és Vergilius egyedüli példái voltak fajuknak, s a természet olyannyira kimerült a létrehozásukban, hogy soha többé nem képes hasonlót teremni” (DRYDEN 1962, II. 81). Azt sugallja, hogy minden műfaj tekintetében van egy ilyesfajta csúcspont, ami akár a természet adományának is tekinthető. Ezután persze a kisebb műveket lehetséges egyre csiszoltabbá tenni.

A kérdést tovább bonyolítja, hogy a hanyatlás Dryden szerint többféle léptékben is elképzelhető. Egy 1683-as Plutarkhosz-fordításhoz írt dedikációjában például az emberiség egészének romlását érzékelteti az „első időktől” a modern korig. „Világosan látszik, hogy az embereknek nem csak a teste, de a lelke is vesztett az első idők erőteljességéből, s hogy értelmünk és szellemünk sem kevésbé marad alatta ama óriási hősökéinek, mint termetünk és erőnk.” Kronológiailag persze egészen homályos a modell: az ószövegségi ósatyák után ókori görög filozófusokat és történetírókat említ, majd „a tudomány újjáéledése után” a rómaiakat (DRYDEN 1836, II. 259). Ilyen elsöprően nagy ívű áttekintésben az ősiség ideje homályossá válik, felsőbbsege azonban megkérdőjelezhetetlen. Pusztán időrendi szempontból ennek legkülönösebb tünete az, ahogy Dryden Miltonról beszél, aki mindössze huszonhárom évvel volt idősebb nála. Az *Elveszett Paradicsom* 1688-as kiadása elé írt epigrammájában ugyanis nem csupán egy előző korba, hanem az ősiség távlatába emelt nagy klasszikus eposzköltők közé helyezi angol vetélytársukat.

Three poets in three distant ages born,  
Greece, Italy, and England did adorn.  
The first in loftiness of thought surpass'd  
The next in majesty, in both the last.  
The force of Nature could no farther go;  
To make a third, she join'd the former two.  
(NOYES 1909, 253.)

Három távoli korban született költő  
volt Görögország, Itália és Anglia éke.  
Az első a gondolat emelkedettsége terén emelkedett ki,  
a második a méltóságával, az utolsó mindkettővel.  
A természet ereje ennél tovább nem tudott elmenni:  
hogy harmadikat alkothasson, egyesítette a másik kettőt.

A Shakespeare korával kapcsolatos már idézett megjegyzések azt is sugallják, hogy magasztos kezdeti állapotok a történelem különböző pontjain is megismétlődhetnek. Bár a modern állapot különbözősége nyilvánvaló, a viszonyítási alapul szolgáló ősiség mintegy vándorünnepként érhető tetten a történelem (legalább) két eltérő pontján. Tipológia és történeti leírás e téren is elkülöníthetetlen.

Jonathan Brody Kramnick az angol irodalomtörténet kánonjának kialakulását vizsgálva azt írja, hogy a csiszolódásként felfogott fejlődés narratívájának kompen-

zációjaként jelent meg a múlt felértékelése, hogy azután a 18. század közepétől ez utóbbi narratíva – vagyis a hanyatlástörténet – váljon dominánssá (KRAMNICK 1998, 15–53). A fenti példák alapján azonban talán pontosabb lenne azt mondani, hogy mind a fejlődés, mind a hanyatlás narratívája egyszerre megvan egy már a 17. századtól rendelkezésre álló modellben, amely részben éppen attól olyan teherbíró, hogy a jelen és a múlt közötti különbséget narratívaként és tipológiként is képes megjeleníteni.

Dryden a tragédia terén Shakespeare-t tekinti a magaslati pontnak (DRYDEN 1962, II. 81), a satíra tekintetében pedig valószínűleg önmagát (DRYDEN 1962, II. 72). Ezek az első úttörők fektetik le minden műfaj szabályait, amelyeket kész tényként kell elfogadniuk a követőknek (DRYDEN 1962, I. 246, II. 35). Ennek megfelelően Dryden maga vallja *Aureng-Zebe* című 1676-os tragédiája prólogusában, hogy

But spite of all his pride, a secret shame  
Invades his breast at Shakespeare's sacred name:  
Aw'd when he hears his godlike Romans rage,  
He, in a just despair, would quit the stage;  
And to an age less polished, more unskill'd,  
Does with disdain the foremost honours yield.  
(NOYES 1909, 77.)

Azonban minden büszkesége ellenére titkos szégyen uralja el a keblét Shakespeare szent neve miatt: lenyűgözve hallgatja rómaiainak tombolását, s jogos kétségbeesésében legszívesebben otthagyná a színházat, s egy csiszolatlanabb és járatlanabb kornak megvetéssel engedi át a legfőbb rangot.

Részben a csiszolatlanabb korok költői felsőbbrendűsége miatt a meghaladandó elképzelések egyike a drámai költészetről szóló párbeszédben az, amely szerint a művészetek és a tudományok együtt haladnának, az irodalom terén ugyanis legfeljebb a nyelvhasználat és bizonyos formai megoldások kifinomultabbá válásáról beszélhetünk (DRYDEN 1962, I. 32). Dryden így a *Troilus és Cressida* átdolgozása során úgy látta, hogy a nyelv finomabbá tétele és a Shakespeare „csodálatra méltó géniuszából” fakadó „számos kiváló gondolatot” elfedő „szemétdomb eltakarítása” volt a feladata. De „Shakespeare alapozása [groundwork] összehasonlítást nem tűrően a legjobb” (DRYDEN 1962, II. 240–241). A műveknek tehát van változó és van változtathatatlan aspektusa, s a történeti vizsgálat nyilvánvalóan csak az előbbi esetében bír jelentőséggel. „A költő csupán felöltözteti az igazságot, és díszesebbé teszi a természetet, de nem változtat rajtuk. [...] A lélek csak félig elégedett, ha az alapozás nem igaz” (DRYDEN 1962, I. 120–121).

1693-ban jelent meg a Drydenét követő generáció meghatározó kritikusaként, John Dennisnek első – jellemzően konfrontatív – irodalmi vitairata, az *Elfogulatlan*

*kritikus*, amely Rymer előző évben publikált értekezésére ad választ (MURPHY 1984, 25–28). Drydenhez hasonlóan először ő is azért bírálja Rymert, amiért az nem veszi tekintetbe a különböző történelmi korszakok közötti eltérést. „Ahhoz, hogy nálunk sikeresen be lehessen vezetni a görög módszert, elengedhetetlenül szükséges lenne nem csupán helyreállítani a vallásukat és az államberendezkedésüket, hanem arra az éghajlatra is át kellene költözködnünk, amelyen Szophoklész és Euripidész írtak; máskülönben az eltérő körülmények miatt számos olyan dolog, amely számukra bájosnak [graceful] és helyesnek [decent] hat, minékünk elkerülhetetlenül nevetségesnek és képtelennek tűnik, mint ahogy számos olyan dolog tűnt volna egészen kirívónak az ő számukra, ami minékünk elkerülhetetlenül megfelelőnek [proper] és illőnek [becoming] tűnik” (HOOKER 1939, I. 11).<sup>7</sup> Dennis tehát nagyon is tudatában van a történelmi változásnak kitett körülmények jelentőségének, mégis amellet érvel, hogy tehetők bizonyos örökérvényű kijelentések a költészettel kapcsolatban, s léteznek bizonyos múlhatatlan érvényű szabályok is. „Semmi sem nagy és szép a természetben – állítja például egy 1701-es tanulmányában –, ami nem szabályos és rendezett [without Rule and Order] is egyúttal, s minél inkább szabályosnak, rendezettnek és harmonikusnak találjuk az érzékeinkre ható tárgyakat, annál kiválóbbnak és nemesebbnek ítéljük azokat. Szerény véleményem szerint a művészetben is így van ez, s különösen a költészetben, amelynek a természet pontos utánzásának kellene lennie” (HOOKER 1939, I. 202). Azt pedig minden ponton egyértelművé teszi, hogy az így felismert és utánzott szépség az isteni teremtés rendjének felel meg. „Miként az ember is annál tökéletesebb, minél inkább hasonlít a Teremtőjére, az ember művei is szükségképpen annál tökéletesebbek, minél jobban emlékeztetnek a Teremtő műveire. Márpedig Isten művei, bár végtelenül változatosak, végtelenül szabályosak is” (HOOKER 1939, I. 335). Dennis ebben a magasztos összefüggésben látja valamenyny művészet küldetését (a logikát, az erkölcsfilozófiát és a retorikát is idesorolja): „a rend helyreállítása által helyrehozni mindama romlást, amelyet a bűnbeesés eredményezett az emberben” (HOOKER 1939, I. 336). Mint sokan megállapították, Dennis kritikai normáinak alapköve a fenséges vallásos értelmezése, amelynek alapján a fenséges hatását körülményektől függetlennek látja: „ismertetőjegye, hogy egyetemes tetszést vált ki különböző lelki alkatú [Humour], hajlamú, nemű, korú, vagy eltérő korokban és klímán élő emberekből. Márpedig semmi nem olyan kellemes [agreeable] a léleknek, vagy tesz olyan egyetemes benyomást, mint a vallás csodái” (HOOKER 1939, I. 360; vö. SZÉCSÉNYI 2002, 142–143). Mindez persze nem sok helyet ad a történelmi vizsgálatnak. Annyi kronológiai struktúrája azonban mégis van Dennis gondolatainak, hogy a követésre méltó példát rendszeresen a kezdeteknél véli felfedezni, elsősorban az Ószövetség prófétáinál. E tekintetben döntő, hogy „az Ószövetség legfontosabb része nemcsak költői stílusban, hanem költői versmértékben is” szólal meg, ráadásul „a próféták költők voltak” (HOOKER

<sup>7</sup> Erről és további példákért lásd Hooker kísérő tanulmányát uo.: HOOKER 1939, II. cxiii–cxiv.

1939, I. 370). Jó példája ennek az egyszerre történeti és történetietlen megközelítésnek Dennis 1712-es Shakespeare-tanulmánya, amelyben a drámaíró minden kiválóságát „génuszának vagy a természetnek az erejével” magyarázza (HOOKER 1939, II. 14), a vétségeket pedig kivétel nélkül a hátrányos körülményekkel: Shakespeare nem ismerte a régiek műveit, túl gyorsan kellett dolgoznia, nem álltak mellette a megfelelő barátok bölcs tanácsaikkal stb. (HOOKER 1939, II. 14–16). Ahogy egy későbbi írásban egyértelművé teszi: „Shakespeare hibái [...] inkább a kor hibái, amelyben élt” (HOOKER 1939, II. 168). Vagyis fontosak ugyan a korfüggő elemek, de a jelentőségük abban áll, hogy az igazán értékes lényegtől el lehessen választani a mulékony hibákat. Némiképp hasonló módon Dennis elismeri, hogy a komédia hatása történeti korszakhoz kötött, hiszen az a műfaj illő feladata, hogy egy adott kor bűneit és ostobaságait nevetségessé tegye. A tragédiára ez természetesen nem igaz: az általa festett szenvedélyek minden korban azonosak (HOOKER 1939, II. 248). Úgyszintén szereti felidézni a költészet hanyatlását a szabadság elvesztésével összekapcsoló klasszikus retorikai narratívát, mind a görög–latin, mind a héber költéssel kapcsolatban (HOOKER 1939, I. 390). A modern kor kifinomultságát (amit nem tagad) ennek megfelelően a züllöttséggel társítja. Miltonnak viszont, akiben a prófétai fenségesség újjászületését látja, kevés nagyobb híve van nála (HOOKER 1939, I. 408). A nyelv és a versmérték helyes használatának kialakulását ugyanakkor Drydenhez hasonlóan Dennis is történeti folyamatként írja le: a fejlődés csúcspontjára magát Drydent állítja, s úgy látja, hogy ez alapvetően elválasztja a moderneket például Chaucer kezdetlegesebb költészetétől (HOOKER 1939, I. 410–411, vö. I. 14).

Dennis példája átvezet az átfogó általánosabb kérdéshez, hiszen ebben a korszakban az ő munkássága mutatja legtisztább formájában azt a kritikusi attitűdöt, amelyben a legfőbb esztétikai értéket a fenséges kánonja határozza meg. A történetiség szempontjának kibontakozása tekintetében ez korántsem lényegtelen. A fenséges múlt és a kifinomult, de kisszerű jelen ellentéte alkalmas rá, hogy történeti narratíva feszüljön ki a két pólus közé. Ám az is jól látható, hogy a narratíva bármikor lényegében a két végpont kiélezett ellentétére redukálódhat, az itt elemzett szövegek után rögzülő terminológiával a fenséges és a szép ellentétére. Ismeretes, hogy a fenséges fogalma már Pszeudo-Longinosznál tartalmazza a régmúlt gyakran nosztalgikus felértékelését, s ez a normatív elem soha nem tűnik el egészen a kritikai hagyományból.

Fölmerül tehát a kérdés, hogy mi változik: mi az a lényegi újdonság, amelynek alapján kritikátörténészek és esztétikatörténészek kijelenthetik, hogy míg a 17. század gondolkodása még történetietlen, a 18. századé már nem az? Sejtésem szerint – s ezt nyilván csak további tanulmányok igazolhatják – sokkal nagyobb a folytonosság, mint azt gyakran feltételezik, s a történelmi ismeretek kétségtelen gyarapodásával együtt is igaz, hogy (anakronisztikusan) esztétikainak nevezhető kategóriák és történeti narratívák használata hosszú időre nem különül el a kritikai irodalomban, ami akadályozza a szigorú értelemben vett történeti gondolkodás kibontakozását.

Még a skót felvilágosodás társadalomtörténeti modelljeinek az irodalomra vonatkozó szelete sem látszik összeegyeztethetetlennek a 17. századi kezdetekkel. Adam Ferguson például 1767-ben érkezett arról, hogy az általános fejlődés és az irodalomtörténet eltérő pályákat követnek. („Mielőtt sok könyv íratnék, mielőtt a tudomány jelentősebb haladást ért volna el, a pusztá génusz művei esetenként már tökéletesek.” [FERGUSON 1995, 164.]) E tekintetben még a 18. század végének nagyhatású retorikai értekezései is olyan mintákat követnek, amelyek valószínűleg ismerősek lettek volna Dryden számára. Hugh Blair 1783-as retorikai előadásában a fenségességet erőteljesen társítja az ősiséggel. „Általában a legrégebbi szerzőknél kell keresnünk a fenséges legerőteljesebb példait. Hajlamos vagyok azt gondolni, hogy a világ első korszakai és a társadalom durva, fejletlen állapota különösképpen kedvezőek a fenségesség erőteljes érzései számára” (BLAIR 2005, 33–34). Drydenhez hasonlóan Blair is (aki egy ekkorra már Európa-szerte elterjedt toposzt követ) hisz a nyelv fejlődésében (két előadást is szentel a kérdésnek), de egyúttal azt is világossá teszi, hogy ami egy nézőpontból fejlődés, egy másiktól hanyatlás. „Minden nyelv stílusának eredetileg költőinek kellett lennie, amelyet erőteljesen színeztet az a rajongás [enthusiasm] és az a leíró, metaforikus kifejezőmód, amely a költészet megkülönböztető jegye” (BLAIR 2005, 62). A nyelv fejlődésének folyamata tehát egyúttal a nyelv elköltőietlenedésének a története. „A nyelv változása [Progress] e tekintetben az egymást követő emberi életkorok változására emlékeztet. A képzelőerő fiatalkorban a legerőteljesebb és a leginkább egyeduralkodó, az évek múlásával hűvösebbé válik, az értelem viszont érettebbé” (BLAIR 2005, 68). Thomas Warton nagy költésztörténete (az első hagyományosan irodalomtörténetinek tekintett angol nyelvű mű) is a modern kor fejlettségének megállapításával indul, ám jelentős részben a kezdetleges korszakok nagyszerűségének bővületében íródik. Az előszóban Warton azt állítja, hogy az irodalomtörténet-írást a haladás önelégült tudata motiválja: „őseink barbár állapotára a fensőbbség diadalával tekintünk vissza, élvezettel vesszük szemügyre, milyen lépéseken át jutottunk el a durvaságtól az eleganciáig, és e tárgyjal kapcsolatos töprengéseinkhez öntudatos büszkeség társul” (WARTON 1871, I. 3). Mégis egyfajta ősiséggel társítja a költészet legerőteljesebb kivirágzását. Ez azonban már nem az ókori klasszikusokat jelenti, hanem a keletről eredeztetett „romantikus” nemzeti középkor irodalmát. Warton szerint ugyanis a babonák és a tudatlanság kedveznek a képzelőerő szárnyalásának (WARTON 1871, IV. 21–22). James Engell híres kötetében az 1650 és 1825 közötti időszak kritikai gondolkodásában vizsgálja és találja állandónak a „kifinomultság paradoxonát”, vagyis a fejlődés és a hanyatlás elkülöníthetetlen összetartozását az irodalom változása során (ENGELL 1989, 44–75). Ehhez talán hozzátehetjük a történeti és esztétikai gondolkodás szoros kapcsolatát is, hiszen a jól ismert történeti sémát (és előítéletet) még Edmund Burke is elismétli, aki pedig a szép és fenséges szembeállítását egészen univerzálisnak tekintett mechanisztikus törvényszerűségekre alapozta (vö. SZÉCSÉNYI 2002, 135–140). „Megfigyelhető, hogy a nagyon csiszolt nyelvek, valamint azok, amelyeket

felsőbb tisztaságuk és átláthatóságuk miatt dicsérnek, erő tekintetében általában fogyatékosak. A francia nyelvnek egyaránt megvan ez a tökéletessége és hibája” (BURKE 2008, 214).

\*

Az elmúlt durván három évtized legmeghatározóbb vitái közé tartozik a brit és amerikai irodalomtudományban, miként lehet feloldani a történeti és a formalista (avagy esztétikai) megközelítésmódok hamisnak vagy legalábbis túlságosan kiélezettnek tűnő ellentétét. A dekonstrukció háttérbe szorulását is jelentős részben az magyarázza, hogy ellenzői szerint ez az irányzat nem tudott mit kezdeni sem az elemzett szövegeknek, sem magának a kritikai aktusnak a történelmi, társadalmi összefüggéseivel (lásd ZIMA 2002, 168–211). Nagyhatású kötetében Anthony Easthope részben e célok érdekében javasolta az irodalomtudomány feloldását a kultúratudományban (EASTHOPE 1991, 105–126). Sokszor kötik Kant és Schiller műveihez az esztétika szakítását a történeti tudással; leghíresebben Gadamer teszi ezt, amikor a 18. század végének filozófiájában leírt esztétikai tudatot „szimultán jellegű”-nek írja le, mert az „mindent össze akar gyűjteni magába, aminek művészi értéke van” (GADAMER 2003, 117–118). A közelmúltban egyre nagyobb érdeklődést kiváltó új esztéticizmus programadó kötetében Gary Banham azonban éppen Kant művében (többek között az ízlés és a kultúra fogalmain keresztül) keres ellenérveket arra a vádra, hogy az esztétika szükségszerűen történetietlen formalizmust eredményezne (BENHAM 2003, 193–207).

Ezek a példák persze vázlatosak, véletlenszerűek, és sokkal többet is föl lehetne sorolni belőlük. Azt viszont talán jól mutatják, hogy a történeti tudás és a kritikai ítélet viszonya milyen izgalmasan és milyen elbizonytalanítóan problematikusává vált napjainkban. Érdemes lenne újra megvizsgálni a kezdeteket, amikor a kettő szinte még egy volt.

### Bibliográfia

- BAEUMLER, Alfred (2002), *Az irracionalitás problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában Az ítélőerő kritikájáig*, ford. V. HORVÁTH Károly, Budapest, Enciklopédia.
- BENHAM, Gary (2003), *Kant and the Ends of Criticism*, in John JOUGHIN–Simon MALPAS (eds.), *The new aestheticism*, Manchester–New York, Manchester University Press.
- BLAIR, Hugh (2005), *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, ed., intr. Linda FERREIRA-BUCKLEY, S. Michael HALLORAN, Carbondale, South Illinois University Press.
- BURKE, Edmund (2008), *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. FOGARASI György, Budapest, Magvető.
- COHEN, Ralph (1983), *John Dryden's Literary Criticism*, in Phillip HARTH–Alan E. FISHER–Ralph COHEN, *New Homage to John Dryden: Papers Read at a Clark*

- Library Conference, February 13–14. 1981, Los Angeles, University of California Press, 61–86.*
- DRYDEN, John (1836), *The works of John Dryden in verse and prose, with a life by Rev. John Mitford*, I–II, New York, George Dearborn.
- DRYDEN, John (1962), *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, I–II, ed. George WATSON, London, Dent.
- EASTHOPE, Anthony (1991), *Literary Into Cultural Studies*, London, Routledge.
- ENGELL, James (1989), *Forming the Critical Mind. Dryden to Coleridge*, Cambridge–London, Harvard University Press.
- FERGUSON, Adam (1995), *An Essay on the History of Civil Society*, ed. Fania OZ-SALZBERGER, Cambridge, Cambridge University Press.
- FRANK, Marcie (2002), *Gender, Theatre, and the Origins of Criticism. From Dryden to Manley*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GADAMER, Hans-Georg (2003), *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor et al., javított kiadás, Budapest, Osiris.
- GUIBBORY, Achsah (1973), Dryden's Views of History, *Philological Quarterly*, 52(1973), 2. sz., 187–204.
- GUIBBORY, Achsah (1986), *The Map of Time: Seventeenth-Century English Literature and Ideas of Pattern in History*, Urbana–Chicago, University of Illinois Press.
- HOOKE, Edward Niles (1939) (ed.), *The Critical Works of John Dennis*, I–II, Baltimore, The Johns Hopkins Press.
- HUME, Robert D. (1970), *Dryden's Criticism*, Ithaca–London, Cornell University Press.
- JONSON, Ben (1965), Szeretett mesteremnek, William Shakespeare-nek és annak emlékezetére, amit ránk hagyott, ford. SZABÓ Lőrinc, in SZENCZI Miklós (szerk.), *Shakespeare az évszázadok tükrében*, Budapest, Gondolat, 45–47.
- KRAMNICK, Jonathan Brody (1998), *Making the English Canon: Print–Capitalism and the Cultural Past, 1700–1770*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LEVINE, Joseph M. (1991), *The Battle of the Books. History and Literature in the Augustan Age*, Ithaca–London, Cornell University Press.
- MURPHY, Avon Jack (1984), *John Dennis*, Boston, Twayne Publishers.
- NADEL, George H. (1964), Philosophy of History before Historicism, *History and Theory*, 3(1964), 3. sz., 291–315.
- NOYES, George R. (1909) (ed.), *The Poetical Works of John Dryden. Student's Cambridge Edition*, Cambridge, MA, The Riverside Press.
- PASK, Kevin (2012), Ancients and Moderns: The Origins of Literary History, *Modern Language Quarterly*, 73(2012), 4. sz., 505–526.
- SZÉCSÉNYI Endre (2002), *Társiasság és tekintély. Esztétikai politika a 18. századi Angliában*, Budapest, Osiris.
- TAYLER, Edward W. (1967) (ed.), *Literary Criticism of Seventeenth-Century England*, New York, Knopf.
- TEMPLE, Sir William (1690), *Of Poetry*, in *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. J. E. SPINGARN, I–III, Oxford, Oxford University Press, 1908.



- WALLACE, John M. (1969), Dryden and History: A Problem in Allegorical Reading, *ELH*, 36(1969), 1. sz., 265–290.
- WARTON, Thomas (1871), *The History of English Poetry from the Twelfth to the Close of the Sixteenth Century*, I–IV, ed. W. Carew HAZLITT, London, Reeve and Turner.
- WEINBROT, Howard D. (1993), *Britannia's Issue: The Rise of British Literature from Dryden to Ossian*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WELLEK, René (1955), *A History of Modern Criticism: 1750–1950. The Later Eighteenth Century*, London, Jonathan Cape.
- WELLEK, René (1966 [1941]), *The Rise of English Literary History*, New York–London, etc., McGraw-Hill.
- WINN, James A. (2000), 'According to My Own Genius': Dryden's Translation of 'The First Book of Homer's Ilias', in Paul HAMMOND–David HOPKINS (eds.), *John Dryden: Tercentenary Essays*, Oxford, Clarendon, 2000, 264–281.
- WITSCHI-BERNZ, Astrid (1972), Main Trends in Historical-Method Literature: Sixteenth to Eighteenth Centuries, *History and Theory*, 12(1972), 12. sz., 51–90.
- WOTTON, William (1694), *Reflections on Ancient and Modern Learning*, in *Critical Essays of the Seventeenth Century* (1908), ed. J. E. SPINGARN, I–III, Oxford, Oxford University Press, III, 201–226.
- YOUNGREN, William H. (1968), Generality, Science and Poetic Language in the Restoration, *ELH*, 35(1968), 2. sz., 158–187.
- ZIMA, Peter V. (2002), *Deconstruction and Criticism*, transl. Rainer EMIG, London–New York, Continuum.
- ZIMANSKY, Curt A. (1971 [1956]) (ed.), *The Critical Works of Thomas Rymer*, Westport, Greenwood Press, CON.

## Recenzió

### Ausztria–Magyarország mint nemzetek feletti utópia?

William M. Johnston, *Zur Kulturgeschichte Österreichs*

*und Ungarns 1890–1938*, Wien–Köln–Graz, Böhlau, 2015, 328 oldal

William M. Johnston azzal a céllal jelentette meg a Böhlau kiadónál a *Zur Kulturgeschichte Österreichs und Ungarns 1890–1938* (Ausztria és Magyarország 1890 és 1938 közötti kultúrtörténetéhez) című könyvét, hogy a Habsburg Monarchia kultúrájának összképét rajzolja fel, és összehasonlító elemzést nyújtson Ausztria–Magyarország utolsó évtizedeiről ahelyett, hogy csupán „Bécs 1900 körül” vagy „Budapest 1905 körül” témájú kutatásokat adjon közre. Az amerikai történész, aki pályafutása során elsősorban a Habsburg Monarchia kultúrtörténetével foglalkozott, ebben a munkájában – eltérően a *The Austrian Mind: an Intellectual and Social History, 1848–1938* (1972), a *Vienna, Vienna: the Golden Age, 1815–1914* (1981) és a *The Austrian Human Type* (2009) című könyveitől – a birodalom két részének kultúr- és szellemtörténetében megmutatkozó rokon jelenségeknek igyekszik nyomába eredni, illetve ezen jelenségek 1938-ig követhető hatásait elemzi a Monarchia utódállamaiban. Johnston a hozzá hasonlóan átfogó perspektívával dolgozó szakirodalom roppant pontos feltérképezése után arra az eredményre jut, hogy a tudományos közösség többnyire túl kevés figyelmet fordított erre az elsősorban kelet-közép- és délkelet-európai kutatók munkáit jellemző megközelítésmódra, és hogy ezek a munkák főként tanulmányok, nem pedig önálló publikációk formájában jelentek meg. A szerző ezeket az elemzéseket kívánja előtérbe állítani, és a Habsburg Monarchia történeti kutatásaiba integrálni.

A könyv első része számba veszi azoknak a „jövőbe mutató történészeknek” a kevésbé ismert tevékenységét (többek közt Csáky Móric, Moravánszky Ákos, Wolfgang Grassl, Barry Smith, Virgil Nemoianu, Vajda György Mihály, Kiss Endre és J. P. Stern írásait), akik úttörő munkát végeztek a Monarchia-kutatás területén, majd Johnston az ő belátásaikra alapozza saját érveléseit. E megközelítésekben az átfogó perspektíván túl Johnston szerint közös vonás, hogy új kategóriákat dolgoznak ki, kapcsolódási pontokat hoznak létre diszciplínák és régiók között, illetve a Habsburg Monarchia kultúrájának központi toposzaira összpontosítanak (mint például a hibridizáció, a pluralizmus, az etnikai sokféleség). A legkülönbözőbb identitások együttélését az említett tudósok nem a feloldhatatlan konfliktusok és a birodalom felbomlása szempontjából tárgyalják: a multietnicitást esélyként értelmezik, és olyan innovatív gyakorlatokra, valamint összetett kulturális fejleményekre helyezik a hangsúlyt, amelyeknek előfeltétele volt az említett diverzitás.

Johnston számára fontos hivatkozási alapot jelentenek Charles A. Maier társadalomtörténész tanulmányai, amelyek a Habsburg Monarchiát „kulturális ökoszisztémaként” írják le (a fogalom központi jelentőségű lesz Johnston könyvében is), és amelyek nyomán a szerző a „territorialitást” részesíti előnyben a „transznacionalitással” szemben. A Habsburgok ugyanis a „territorialitás korszakában” (1860–1960) nem annyira a korlátok közé szorított politikai – és ezzel együtt az identitást meghatározó – térképzetre támaszkodtak, hanem a dinasztikusan gyakorolt szuverenitás régebbi eszményére. A Monarchián belül azonban további eltérések megmutatására is szükség van, hiszen miközben 1867-től a magyar fél erőszakos „magyarosítás” révén igyekezett érvényt szerezni a territorialitás elvének, addig a birodalom osztrák fennhatóságú területeinek peremén – főként Bukovinában és a Bánságban – a lakosok békében éltek egymással, mégpedig elsősorban azért, mert „messzemenően ignorálták a nacionalista agitátorokat” (JOHNSTON 2015, 74). Ebben az összefüggésben Johnston a romániai származású irodalomtudós, Marcel Cornis-Pope koncepciójára hivatkozik, amely szerint a „marginocentrikus” városi kultúra több kultúrát foglalt magában, s ennek elsődleges közegei a „metropoliszok által kevésbé figyelembe vett”, a „Habsburg Birodalom legszélsőbb peremén” található, „küszöbvárosokként” és „mágneses mezőkként” működő városi központok voltak (JOHNSTON 2015, 74). Ezek a marginocentrikus városok és a bennük fogant kulturális tudat „átnyúlt a határokon”, a Csehországban és másutt követelt „lehatárolt politikai teret” itt ignorálták: „Kulturális eszményük [...] nem territoriális volt, és marginocentrikus tudatukban gyökerezett. Elképzelésük szerint az etnicitások azon ökoszisztémáján belül kellett megteremteni az erők helyi egyensúlyát, amely a kettős monarchia lényege volt.” (JOHNSTON 2015, 79.) Ez a marginocentrikus tudat a Monarchia számos utódállamában 1918-at követően, sőt 1945 után is megőrződött, és részben máig hat. Johnston szerint azonban a Monarchia peremvidékeire jellemző, etnikumok közti egyensúlyt a tudományos kutatások messzemenően figyelmen kívül hagyták.

Wolfgang Grassl és Barry Smith – Johnston szerint roppant összetett – koncepciói, amelyek szintén kevés figyelmet kaptak a kutatásokban,<sup>1</sup> a marginocentrizmus tételét fejlesztik tovább, amikor az Ausztriában és Magyarországon jelentkező kreativitás közös pontjait és feltételeit tárják fel. E kreativitás az etnikailag kevert térségekben bizonyult igazán innovatívnak, ám nem az egyes elemek különbözősége, hanem más-más vonatkoztatási rendszerek (kultúrák, hagyományok, gyakorlatok) kereszteződése és összekapcsolódása folytán. A fúziók során létrejött kulturális produktumok nemcsak a meglévő dolgok újabb kombinációiként jelentek meg, hanem új formákat fejeztek ki: a vonatkoztatási rendszerek egybeolvadása mintegy felrobbantotta a művészet, a zene és a filozófia terepeit.

---

<sup>1</sup> Kivételt képez Csáky Móric, a Habsburg Monarchia kultúráját elemző történész, aki Magyarországot határain túl elsőként tárgyalta a magyar kultúrát a Monarchia kulturális ökoszisztémájának részeként.

Ugyanakkor ezek a változások elfojtottak bizonyos reformtörekvéseket, vagyis a pluralizmus rendszereiben eleve benne rejtett a siker és a kudarc lehetősége.

Pluralizmus, heterogenitás, módszertani sokszínűség – Csáky Móric kultúr-történész szerint épp ezek voltak Ausztria–Magyarország ismérvei, amelyek az operettben érték el kulturális csúcspontjukat, hiszen a műfaj többek közt lehetőséget adott az etnikumok közti megbékélésre is. A heterogenitást a Monarchia városi központjaiban mégis gyakran – a népsűrűség és a szoros egymás mellett élés miatt – veszélyként élték meg. (Csáky szerint ebben gyökerezik az osztrák proto-fasizmus és nacionalizmus [JOHNSTON 2015, 94].) Ezért lenne fontos, így Csáky, hogy figyelembe vegyük, mennyire védtelen volt ez a kultúra a válságokkal szemben, és hogy Közép-Európát „polimorf, hibrid kultúrák koncepciójaként” fogjuk fel, ahelyett, hogy naivan dicsfényel öveznénk – erre a belátásra épít aztán Johnston is a kötet második részében. A multikulturalizmus jövőjét tehát a tisztánlátás érdekében szükséges lenne a valóságon tesztelni. Csáky – és vele együtt Johnston – oldalgásként megjegyzi, hogy bizonyára erre vezethető vissza az a tény, hogy az angolszász *cultural studies* képviselői szinte sohasem említik a monarchiával foglalkozó esettanulmányokat (JOHNSTON 2015, 95).

A következő fejezetekben Johnston nemegyszer visszatér az „osztrák ember” ideáltípusához, amely saját kutatásaiban is központi helyen szerepel. Szerinte ez a típus elsősorban a soknemzetiségű hadseregben, valamint a „nemzetek fölött” gondolkodó hivatalnokok között volt jelen. Charles S. Maier szerint a Habsburg Monarchia épp a hivatalnoki apparátusra támaszkodva igyekezett elhárítani a territorialitásra vonatkozó követeléseket. A két világháború között a Habsburg-kor védelmezői, például Hugo von Hofmannsthal és Franz Werfel ezt a hivatalnokréteget afféle ideáltípusos, nemzetek feletti és ezért az etnikumok közti közvetítésre különösen alkalmas társadalmi szereplővé színezték át. Bár Johnston mitizálásról beszél, ám „épp az osztrák ember magas állami tisztségeket betöltő képviselői jelentették azt, amit ma társadalmi tőkének nevezünk, melynek segítségével megzabolázhatók voltak az etnikai versengések” (JOHNSTON 2015, 49). Nem mellesleg az osztrák emberről folytatott diskurzus „bizonyos mértékű kulturális folytonosságot” (JOHNSTON 2015, 55) biztosított az első világháborút követő átmeneti időszakban. Johnston – visszatérve a Romániában született Virgil Nemoianu irodalomtudós kutatásainak korábban ismertetett, a „művelődés közép-európai etikáját” taglaló tételeihez – kimutatja, hogy ez a folytonosság, a pluralista, nemzetek feletti eszmények 1918 utáni továbbélése a Habsburg Monarchia oktatási rendszerére vezethető vissza. Nemoianu szerint ugyanis a művelődés minden régióban és minden etnikumon belül ható etikája szavatolta azt, hogy a kettős monarchia kultúrája egységes ökoszisztémaként működjön. A marginocentrizmus mellett ezt a gimnáziumokban alkalmazott, kötelező érvényű és mérsékleltre nevelő programot tekinti Johnston a kölcsönös kommunikációra épülő és különböző etnikumok kulturális elemeit hasznosító, innovatív kultúra alapjának a kettős monarchiában. Többek közt Johnston ezen érveléseinek láttán lehet az az olvasó benyomása, hogy a szerző maga is eszményíti az otthontalan – mert nemzetek feletti – osztrák embert, a Habsburgok államát a maga pluralizmusával és

kereszteződések révén létrejött hibrid kultúrájával, s eközben szépítgeti Ausztria–Magyarország számos problémáját. Mindazonáltal a Monarchia kortárs bírálójáról, Karl Krausról, Ady Endréről és Miroslav Krležáról szóló fejtegetések esetében ejthető ez a vád.

Johnston a kötet „Útmutató témák” című második részében – a „negatív megítélések” mellett (így a fenti fejezet címe is) – olyan további területeket tárgyal, amelyeket szerinte eddig nem részeltettek kellő figyelemben a korszakkal foglalkozók körében, mégis termékeny kutatási területeknek tekinthetők: idetartoznak a pszichoanalízis, ezen belül a Sigmund Freud és a freudi tanokat Magyarországon népszerűsítő Ferenczi Sándor közti kapcsolatok; az a felvetés, hogy mennyiben hasonlítható össze Ausztria–Magyarország a szintén soketnikumú, kulturálisan sokszínű Oroszországgal; valamint számos monarchiabeli művész, értelmiségi és tudós „besorolhatatlansága”.

Kultúrtörténetében – különösen a kötet első részében – Johnston roppant jóindulattal tekint a Habsburg Monarchiára és a monarchiabeli kultúra utóéletére. A politikai kontextusok csak helyenként válnak láthatóvá (Johnston nem utal arra például, hogy a Hofmannsthalra tett 1934 utáni hivatkozások csakis a hivatásrendi állam diktatúrájának kontextusában olvashatók), Monarchia-értelmezésében pedig az Európa számára példaszerű jelleg kerül előtérbe. A második részre marad az a feladat, hogy a kettős monarchiával kapcsolatos kutatásokban az eszményítés helyett a kiegyensúlyozott véleményalkotás kerüljön színre. Johnston szerint a már említett Monarchia-bírálokra támaszkodva kell újraértékelni ezt a kulturális örökséget, és felülvizsgálni a tudományos kutatásnak azt az ágát, amely a negatív diskurzusokat messzemenően figyelmen kívül hagyta. Az irodalmi és tudományos pluralizmus és innovativitás elemzése, az építészetben és a zenében (operetben) megfigyelhető párhuzamosságok feltárása semmiképpen sem vezethet a Monarchia utolsó évtizedeinek megszépítéséhez: bár hatalmas, gondolatébresztő kulturális „laborral” van dolgunk, ám politikailag terméketlen képződmény áll előttünk. Összességében tehát a Monarchia erősségeit együtt kell olvasnunk annak gyenge pontjaival (JOHNSTON 2015, 279). A Lajtának, a két országrészt közti folyónak az „emlékezet folyamává” kell válnia, a két régió kultúráját pedig egyetlen – sokszínű, változatos, de egybetartozó – kultúraként kell értelmezni.

Johnston kultúrtörténete az ilyen irányú értelmezések számára készíti elő a talajt: nagyszámú irodalmi, pszichoanalitikus, építészeti, filozófiai és zenei példát dolgoz fel a Habsburg Monarchia legkülönbözőbb régióiból, és ekképp láthatóvá tesz a német nyelvterületen kevésbé tárgyalt kulturális szegmenseket is. A kritikus kommentárokkal ellátott terjedelmes bibliográfia, amely három tárgyterület köré szerveződik (Ausztria a századforduló Bécse vonatkozó irodalmakkal együtt, Magyarország az 1905 körüli Budapestet tárgyaló irodalmakkal együtt és a kettős monarchiával foglalkozó kutatások dokumentumai), részletes áttekintést nyújt a vonatkozó kutatások mai állásáról.

*Marie-Noëlle Yazdanpanah*  
*Teller Katalin fordítása*

## Számunk szerzői

GÁRDOS Bálint (1981) az ELTE BTK Anglisztika Tanszékének tanársegédje, felvilágosodás kori és romantikus irodalom- és kritikátörténettel foglalkozik. 2012-ben jelent meg *Földönjáró romantikusok. A XIX. század elejének brit esszéirodalmáról* című könyve William Hazlitt, Charles Lamb és Leigh Hunt esztétikájáról.

e-mail: gardosbalint@gmail.com

KEREKES Amália (1976) az ELTE BTK Német Nyelvű Irodalmak Tanszék adjunktusa. Kutatási területe: népszerű kultúra a két világháború között, bécsi emigráció az 1920-as években.

e-mail: amalia.kerekes@gmail.com

Siegfried MATTL (1954–2015) haláláig a Bécsi Egyetem docense, a *zeitgeschichte* című folyóirat szerkesztőségi tagja, a Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft vezetője, az Österreichische Gesellschaft für Zeitgeschichte elnökségi tagja. Kutatási területe: Visual History, kortörténet, kultúratudomány, Urban Studies.

OROSZ Magdolna (1951) az ELTE BTK Német Nyelvű Irodalmak Tanszékének egyetemi tanára. Kutatási területe: irodalomszemiotika, narratológia, intertextualitás és intermedialitás, a német romantika esztétikája és irodalma, a századforduló német és magyar nyelvű irodalma.

e-mail: magdolna.orosz@gmail.com

Peter PLENER (1968) 2008 óta az osztrák Bundeskanzleramt/Bundespressdienst (Szövetségi Kancellári Hivatal/Szövetségi Sajtószolgálat) munkatársa. Kutatási területe: médiaelmélet és médiapolitika, hálózatok, emlékezetkonstrukciók, irodalom/esztétika a 19. század óta.

e-mail: plener@cenex.net

Walter REICHEL (1971) 2005 óta az osztrák Bundeskanzleramt/Bundespressediens (Szövetségi Kancellári Hivatal/Szövetségi Sajtószolgálat) munkatársa. Kutatási területe: cseh és osztrák történelem.  
e-mail: walter.reichel@bka.gv.at

SATA Lehel (1973) a Pécsi Tudományegyetem Német Nyelvű Irodalmak Tanszékének adjunktusa, *Az irodalmi képregény* rovat szerkesztője. Fő kutatási területei: a kora újkori és a modern irodalom, médiaelméletek és az intermedialitás.  
e-mail: sata.lehel@pte.hu

TELLER Katalin (1973) az ELTE BTK Esztétika Tanszékének adjunktusa. Disszertációjának témája a nyelvjátékok irodalomelméleti implikációi a századforduló osztrák és orosz kultúrájában. Kutatási területe: népszerű kultúra a századfordulón és a két világháború között.  
e-mail: katalin.teller@gmail.com

VÖRÖS Boldizsár (1967) az MTA BTK Történettudományi Intézetének tudományos főmunkatársa. Kutatási területe: magyar művelődéstörténet a 19–20. században, a politikai propaganda története a 19–20. században.  
e-mail: voros.boldizsar@btk.mta.hu

Marie-Noëlle YAZDANPANAH (1975) történész, a bécsi Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft tudományos munkatársa, ahol jelenleg a *Metropolis in Transition. Wien–Budapest 1916–1921* című projektben dolgozik. Kutatási területei: visual history, film- és várostörténet, az első világháború és a korai osztrák nacionalizmus.  
e-mail: mnyazdanpanah@gmail.com

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója  
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda  
A borítót tervezte Szák András  
Tördelte Szele Éva