

BÉNYEI TAMÁS

Emlékmű és kísértethang

Az első világháború emlékezetének két metaforája az angol irodalomban

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

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

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

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

³ *Uo.*, 95.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ HYNES, *i. m.*, 270.

¹¹ UGRESIC, *i. m.* (Kiemelés tőlem.)

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

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

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

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

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

¹⁴ LEMAITRE, *i. m.*, 455.

¹⁵ *Uo.*, 420–421.

Emlékmű és irodalom

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

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

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

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

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

¹⁸ WINTER, *Sites*, i. m., 73.

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

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

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

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

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

²⁰ YOUNG, *i. m.*, 10.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ Dicsőségkoronát kapnak ők, amely soha el nem halványul.

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

²⁶ PROST, *i. m.*, 199.

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

Emlékmű, hang és fikció

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁰ *Uo.*

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

³² GALSWORTHY, *i. m.*, 43.

³³ *Uo.*, 204.

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

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

³⁵ Idézi WINTER, *Sites, i. m.*, 4.

³⁶ *Uo.*, 102.

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

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

³⁹ YOUNG, *i. m.*, 6.

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

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

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

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

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

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

⁴¹ THORPE, *i. m.*, 281.

⁴² *Uo.*, 282.

⁴³ *Uo.*

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

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

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

⁴⁴ *Uo.*, 369.

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

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

⁴⁷ *Uo.*, xviii.

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

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

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

⁴⁸ Uo., 176.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Uo.

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

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

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

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

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

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

⁵³ *Uo.*, 14.

⁵⁴ *Uo.*, 76.

⁵⁵ *Uo.*, 77.

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

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

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

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

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

⁵⁸ *Uo.*, 139.

⁵⁹ *Uo.*, 145.

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

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

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

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

⁶¹ *Uo.*, 253.

⁶² *Uo.*, 241.

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

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

⁶⁵ WINTER, *Remembering, i. m.*, 135.

⁶⁶ *Uo.*, 139.

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

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

⁶⁷ ISHERWOOD, *Memorial*, 54.

⁶⁸ *Uo.*, 92–93.

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

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

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

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

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

⁷⁰ ISHERWOOD, *Memorial*, 189.

⁷¹ *Uo.*, 47.

⁷² *Uo.*, 48.

⁷³ *Uo.*, 64.

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

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

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

⁷⁴ ISHERWOOD, *Lions*, 182.

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

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

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

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

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

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

⁷⁸ *Uo.*, 386.

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

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

⁸¹ *Uo.*, 318.

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

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

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

⁸² *Uo.*, 193–194.

⁸³ *Uo.*, 152.

⁸⁴ *Uo.*, 349.

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

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

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

⁸⁵ *Uo.*, 151.

⁸⁶ *Uo.*, 269.

⁸⁷ *Uo.*, 349.

⁸⁸ *Uo.*, 348–350.

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

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

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

⁸⁹ *Uo.*, 194.

⁹⁰ *Uo.*

⁹¹ *Uo.*, 193.

⁹² *Uo.*, 555.

⁹³ *Uo.*, 549.

⁹⁴ *Uo.*

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

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

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

⁹⁵ *Uo.*, 439.

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

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

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

Utóhang: az irodalom mint (ellen)emlékmű

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰¹ OSWALD, *i. m.*, 73.

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

¹⁰³ *Uo.*, 417, 422.

¹⁰⁴ *Uo.*, 429.

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

TAMÁS BÉNYEI

Memorials and Spectral Voices

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

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

¹⁰⁵ *Uo.*, 431.