

WIRÁGH ANDRÁS

A háború az írás foglalatában

Balázs Béla: *Lélek a háborúban*¹

„Da ist keine Zeit, seinen Werther tränenden
Auges zu lesen.“

(Ernst Jünger: *Der Kampf als inneres Erlebnis*)

„Azon az éjjel
Lángolt Homonna és Verseg,
Azon az éjjel
Olvastam és írtam egy Kosztolányi-verset.“

(Gyóni Géza: *Azon az éjjel* – Karinthy-paródia)

Balázs Béla önkéntesként jelentkezett hadiszolgálatra 1914-ben. A frontról küldött rövid levele (*Kedves Ignotus!*) egyik első szövege volt a Nyugat Tábori posta című rovatának, amelyben *Menj és szenvedj te is* és *Csendes, esti dialógus a hercegnővel* című írásai is megjelentek. Ez utóbbiak voltak az 1916-os *Lélek a háborúban* első szövegei.²

Bár önéletrajzi jellege vitathatatlan (alcíme a következő: *Balázs Béla honvédtizedes naplója*), a könyv inkább háborús, háborúval kapcsolatos szövegek gyűjteménye – nem egykönnyen sorolható be a hagyományos műfaji keretek közé. Míg paratextusai (alcím, kiadói előszó, dedikáció, mottók) annak illúzióját teremtik meg, hogy a szövegek autobiográfiai stratégiák mentén olvashatók vagy olvasandók, az egységességet minduntalan megtörő szövegegységek tapasztalata egy olyan, a referenciaadásnak ellenszegülő élménybeszámoló élményét hívja elő, amely egyszerre ki is mutat a *személyesen megélt* majd megrögzített háborús kalandok

elsődleges kontextusából. A *Tépett noteszlapok* apró naplóbejegyzésekből, a kötet címadó ciklusa pedig kilenc rövid szövegből áll össze, míg a hercegnővel folytatott újabb beszélgetést (*Megint a hercegnőnél*) Az *Eprafak madár* című hosszabb elbeszélés követi.

Az olvasatok során egy furcsa kettősség kerül felszínre: a „hadtudósító” jelleghez igazodó jelentéstulajdonító-magyarító attitűd folyamatos átfedésbe kerül azon élmények megrögzítésének kényszerével, amelyekhez vagy nem rendelhető, vagy nem az ismert módozatok segítségével rendelhető jelentés. „Nincs más esemény, mint ami a lélekben történik. (...) a lélekben történik az élet és nekem az enyém az egyetlen biztos dokumentum.” – írja egy helyen Balázs Béla. (92.) Az így immateriális jegyekkel rendelkező dokumentum transzkripciójának feladata ugyanis nem egyeztethető össze a puszta „láttnivalók” utólagos megszövegezésével, a „belső” élményekről szóló beszámolóhoz viszont nincsen kéznél lévő nyelv. Ezzel párhuzamosan pedig a hagyományos közlési formák is átlényegülnek. Mindez annak a háborúnak a traumatikus tapasztalatához köthető, amely után már végérvényesen egy modern („technikai”) episztémé keretei közé helyeződtek át a világmegértést elősegítő lejegyzések módozatai.

1.

A *Menj és szenvedj te is* a hadikórházban lábadozó elbeszélő háborús traumáinak mozzanatait összegzi: a kizökkent idő érzése („nem vastagodik az idő fala”), a csillapíthatatlan fegyverropogás zaja, ezzel a hang „matériává sűrűsödése” és „fallá feszülése” vizuális síkon „absztrakt” tájképek vízióival egészen ki. A fejezetet záró képben a betegápoló apácák sorfala vonallá alakul, majd egy „végtelen fehér síkságba torkol”, amelyben fekete foltok vannak. Az emlékezet anyagiasító mechanizmusát, ezzel az emlékképek parttalan folyamatát csak a nyelvi ismétlés szakíthatja meg időlegesen: az elbeszélőnek folyamatosan tudatosítania kell magában, hogy „Budapesten vagyok”.

A *Tépett noteszlapokban* olvasható rövid feljegyzések az élmény lejegyezhetetlenségének érzését keltik. Az elsőként tapasztalható benyomások újszerűségét a taktilitás domináns *jelenléte* okozza, amely az akusztikus-vizuális ingerekkel szemben sajátos hangulati jellemzőkkel bír, igaz, utóbbiakkal kapcsolatban is tartogat új élményeket a háború. A különbség jól látható a háborúról való első értesülés, illetve a (már) borzongató háborúérzet közötti tudósításból. Az elbeszélő az újságból értesül a háborúról, majd rögtön „mázsás képeket gördít maga elé”, viszont a képzelőerő működésének nincs jelenlét-aspektusa: „nem megy be a bőrömön”. A háború „megértése” helyett annak *megérezése* csakis

közvetlen benyomáson alapulhat, amelyet sem a képzelet működése, sem a hírek olvasása nem teljesíthet be. A következő stádiumban a felbolydult városban tesz sétát, amely a nyelv figuratív transzformációjára készíti: a „lüktető” tempo allegro, valamint az emberek „zajló áramlása” a referenciális sík kiközlésével a megszólalás közegében újszerű és értelmezhetetlen élményjelleggel villant fel. A város „nyugtalan, forró, ismeretlen” hangot ad, de a hang „érintését” követő felismerő értelmezéssel az elbeszélő a végső stádium küszöbére ér. *A háború első íze* című „noteszlapban” olvashatunk a háború érintéséről, amelyet tulajdonképpen egy régi ismerőssel való újratalálkozás, illetve a vele váltott csók *testesít meg*. Ugyanakkor ez a korábbi „untauglich Balázs Béla” és az egyes szám első személyű beszélő újraegyesülésének momentuma is: „ha asszonyt csókolok, őt érzem, ha férfit csókolom, magamat”. Tehát a visszaható névmás grammatikai kódja (a cselekvő alany és a jelölő denotátum egyezése) itt a saját test megérintésének aktusában összpontosul.

A noteszlapok „impresszionista”, pontszerű prózapoétikája, amely a pillanatnyi benyomásoknak és hangulatoknak nyit teret a hosszabb, összerendezett narratívákkal szemben, ezt követően az észlelés elemi jegyeinek felszámolódásáról, transzformációjáról tudósít. Az idő felszámolódása és „sorrend nélküli” órákból álló napokká oszlása, illetve az Én beolvadása mellett az észlelés összekavarodását az állandó mediális áttételekben lehet megfigyelni, amelyek hangulati aspektussal bírnak. A hang „láthatóvá lesz” és „bőrön érezhetővé” válik, a távolság is elsősorban akusztikai úton befogadható anyaggá alakul. Az akusztikai ingerek emellett a szinkronitás tulajdonságával is bírnak, a dolgok nem takarják el egymást. Azaz a háromdimenziós tér egy olyan felületté alakul, ahol az optika törvényszerűségei csökevényesen működnek, és amely akusztikai kódokkal értelmezhető: a hadsereg énekőcéánként, a géppuskaropogás kacajként különíthető ki az „akusztikai káoszából”. A hasonló érzéki tapasztalatok közül is kiemelhető a telefonban hallott háttérzaj, amely minden (optikai) víziónál realisabb közvetítő. A narrátor „eleven és teljes hallucinációról” beszél, amelynek hiánya (a sükettség) a vaksággal járó hiánynál is erősebben hat, hiszen ezzel a jelenlét affektusa csökken.³

A taktilitás, a hangulat és a jelenlét nem-hermenutikai „iskoláját” megalakító Gumbrecht⁴ előtt már Walter J. Ong is foglalkozott az általa másodlagos szóbeliségnek nevezett jelenséggel, melyhez erős részvételt és közösségi érzést társít, kiegészítve a jelen pillanatra való koncentráció és az önreflexió mozzanataival.⁵ Médiatörténetileg nézve a telefon 1876-os lassú megjelenésétől a hangosfilm 1929-től számítható villámgyors elterjedéséig számítható a technikai oralitáskultúra hőskorszaka, amelyben a rádióknak és a telefonnak köszönhetően a térbeli távolságokat áthidalva sikerült a korábnál gyorsabb, és a hang médiumának köszönhetően a távirónál

sokkal „életszerűbb” kommunikációt kialakítani.

A hangzás és a tapintás látással szembeni fölényével kapcsolatban a *Lélek a háborúban* című hosszabb szöveggel felvezetett, összesen kilenc darabból álló egység két darabjára érdemes kicsit bővebben kitérni. Az egyik a természet hangját tematizáló *A győzhetetlen erdő*, a másik pedig hallás „maximalizált anyagiságát” bemutató *A kéz*.

Előbbi darab egy erős optikai hasonlattal indul, miközben a kép két tagja, az erdő és a háború metaforikusan össze is fonódik („a fák egész nagy hadserege”): eszerint az erdő úgy „sütött át” „az ütközet minden kínján, szenvedésén, mint a felkelő nap piszkos ablaküvegen”. A szöveg ezután egyre nyomatékosabban transzformálja auditív horizontra a vizuális ingereket, azt tételezve, hogy a természet hangja minden külső zajt átlényegít. Az elbeszélő ráadásul a társa által emlegetett szépséget, amelyet ő a látvány elvont tapasztalatként azonosít, rögtön a taktilitás mozzanatával felelteti meg: „*Utánam jött a szépség. Meghatott rémülettel láttam meg először, mintha asszonyom jelent volna meg hirtelen a lövészárokból halálos órán és vállamra tette volna a kezét (a kiemelések tőlem – V. A.)*”. (113.) A két férfit ekkor lepi meg a géppuskatűz, de miközben látják maguk körül a rombolást, a természetnek a „csönd mélységes mélységévé” konvertált elemei minduntalan védettséget sugároznak számukra, amelyek legvégül összeadódva a „csendes szépség” „örök győzelmes palotájaként” íródnak be a szövegbe. A *kéz* szintén egy váratlan támadás története, amelyet viszont a látási körülmények teljes megszűnése következtében csakis a hallás és a tapintás útján „közvetíthet” a narrátor, aki társát csupán „a láthatatlanként”, illetve „hangként” jelöli meg. A kommunikációról sorra lefoszlanak performatív jellemzői, például az odafordulás, vagy az olyan önreferens, metanyelvi vizuális kódok, amelyek ideális esetben a kommunikáció sikerét vagy sikertelenségét jeleznék vissza az aktuális Másiknak. (Másképpen ez a fajta kommunikációs szituáció a levél, a táviró vagy a telefon – egy-egy komponens mediális sajátosságaira épülő – kontextusát idézik föl, igaz, ott a siker/sikertelenség a technikai hálózat – kiszámíthatatlan, mert totálisan uralhatatlan – állapotának függvénye is.) A kommunikáció sajátos jelenlétét végül az érintés eredményezi, igaz, ennek éppen ez a leírhatatlan jelenlét a „jelentése”. Az elbeszélő csupán az értelmezés kereteit képes megrajzolni, de a kézfogás „értelme” feloldódik annak tényleges aktusában: „Nem parasztember keze volt, inkább talán iparosé. Minden tapintó idegem szomjasan tapadt rá erre a kézre, hogy érezze, izlelje mivoltát, hogy megtanulja formáját, megértse, emlékezzen rá. Sok szem nézett már az én szemembe, de soha még nézés olyan mélyen a lelkembe nem ereszkedett, mint akkor az a tapintás.” (125-126.) Ebből következik, hogy a tapintás emlékezete nem nyelviesíthető például a megérintett felület leírásával, míg az Ong elképzelése alapján az érzetek skálájának másik oldalán álló

látás tapasztalata könnyedén átfordítható nyelvi kódokba.⁶ A háború liminális közegében (Turner) a „valódi” tapasztalatot az érzékelés hasonló, zsigeri élményei eredményezik. Kuncz Aladár *Fekete kolostor*ában a hajnali fény érintésére történő felébredés „vezeti vissza” az élethez a beszélőt, előrevetítve a hón vágyott szabadulást az internálásból, míg a Kittler által kulcsszerzőként kezelt Ernst Jünger⁷ beszámolója (pl. a beszédes című *Der Kampf als inneres Erlebnis*) a (vizuális) irodalmi „kódok” szenzorális „cseréjéről” számolnak be.

2.

Technikai vívmányok tekintetében már az amerikai polgárháború is komoly arzenált vonultatott fel a telekommunikációs eszközöktől kezdve a megfigyelési feladatokat ellátó léggömbökön át a (még kifogásolhatóan működő) tengeralattjáróig, de az 1861-től 1865-ig tartó küzdelemben került „bevetésre” a fénykép, és az addigra tekintélyes hosszúságú vasúthálózat is először tett szert komoly stratégiai szerepre. Az erősen gépiesített háborúval kapcsolatos vélemények érthető módon hamarosan beszivárogtak az irodalomba is. Jókai már 1872-ben ezt írja A Honban: „A hősiesség most már csak ‚anyag’ a hadviselésben, a hadászati anyag lett az ‚erő’. Borzasztó fordulat. A gép tökéletességéé a győzelem, nem az ember szelleméé.”⁸ Majd A *jövő század regényében* ezt olvashatjuk: „A poézis egészen eltűnt már a harcból. Nincsenek többé hősköltemények. Nagy tömegeké a csata eldöntése; a személyes vitézség semmi többé; ki a csatában elesik, nem is látta az ellenséget, nem hogy hősi módon küzdött volna vele, s aki győztes maradt, csak másnap tudta meg a napi bulletinből, hogyan jutott hozzá. Az éposz hősei most a gépek.”⁹ De nem pusztán az emberi szellem devalválódott, hanem a korábbi lejegyzőrendszerek is átalakultak: a különféle avantgárd „írási” technikák, mint a képvers vagy az automatikus írás az irodalom olvashatóságának szenzorikus kódjait termelték ki, és ezzel új olvasási stratégiákat is előírányoztak. A „romantikus” test-test elleni küzdelem fokozatos visszaszorulásával a küzdelem megrögzítési formái veszik át a testi jelenlét paramétereit – látványosan a líra területén, amely a nyelv anyagszerű és önreferenciális működésének, a „nyelvi anyag” újrahasznosításának elsődleges terepévé vált az avantgárd modernséget követően. Schöpflin Aladár *Irodalom* című írásában¹⁰ ezzel összefüggésben jól érzékeli, hogy a romantikus költőmítosz szertefoszlott. Mindezt egy zenei hasonlattal érzékelteti: a romantikus költők harsonájával szemben a modern költő olyan lanton játszik, amely „ezerszeres finomsággal tudja az emberi lélek rezgéseit visszaadni, e hangos szóval harci jelszókat kiáltozni nem tud”. A kor német költői is kénytelenek a régi formákhoz visszanyúlni,

hogy verseikhez a „harc riadó hangját” kölcsönözzék. Persze Schöpflin a visszacsatolásból eredő deficittel is tisztában van, lévén a háború még nem tart olyan régóta, hogy ennek irodalmi „feldolgozása” megvalósuljon. Vélhetően a romantika akadálytalan átöröklődésének illúziójából következik, hogy a háborús ábrázolások (átvitt és szoros értelemben is) a korábbi korok horizontján mozognak.¹¹ Egy későbbi írásában¹² megismétli a „visszanyúlás” poétikájáról alkotott véleményét, de konkrétan meg is nevezi az okot, ami miatt nem fejlődhet ki újszerű háborús hangvétel. Nevezetesen „ami ezekből a versekből szól, az nem a népek hangja, hanem a hivatalos katonai és politikai tényezőké, nem emberi hang, hanem háborús proklamációk és sajtó-hadiszállási közlemények papiros-hangja”. Ady Endre háborús költészetéről szólva¹³ tulajdonképpen egy olyan jellegű (abszolút kultúraspecifikus) poétikát lát egyedülállóan, amely a harctéri sémáktól, a csatazajtól és dinamikus leírásoktól távol nem egyes momentumokra, hanem magára a háborúra koncentrál. Miközben a nyelv grammatikai síkján (és a rím performatív síkján is) képes megjeleníteni a háború zaját: „a végig egyforma főmondatokkal, melyeknek mindig a végén van az állítmány, csodálatos tökéletességgel tudja kifejezni a háború rettentő lármájának ijesztő egyhangúságát s az összes egyforma rímek közül az egyetlen nem-pontos rím: ölnek, mint a fölrobbanó akna dörrenése rebbenti fel a háborúi képzetek legszörnyűbbikét” – írja a *Krónikás ének 1918-ból* című versről. Miközben Balázs Béla a par excellence költészetként nevezi meg a háborút, hiszen „hasonlata az életnek” és „szimbolizálja az élet totalitását”, de mivel sem a hasonlat, sem a szimbólum nem korrelál a valósággal, szükségszerűen nem tekinthető az „élet valóságának”, hanem annak csak egyfajta párhuzamos alternatívájaként. (133.)

Még két említésre méltó jegy közül az egyik: Balázs Béla „háborús naplójában” *A Mannlicher* című fejezet tanúskodik egy újfajta „technikai” tapasztalatról, amely a puska érintését a vak ember „kedvesének arca, teste” érintésével felelteti meg. Ugyanakkor McLuhan ismert téziséét „visszaigazolva” a fegyver az ököl meghosszabbításaként, a test technikai kiterjesztéseként tételeződik. A szövegben „eleven lénynek”, „útitársnak” is nevezett puska „elnevezését” tekintve azonban (már) összeegyeztethetetlen a régebbi korok *nevesített* fegyvereivel: az egyediséget hangsúlyozó nyelvi jelölőket a numerikus példányszám cseréli le: „31913 a Mannlicherem száma”. Egy másik részletből ehhez kapcsolódóan az világlik ki, hogy a „hím ősanagy” „sötét masszájának” (50.) nevezett, egy óriási testben megrögzített hadsereg *képe* is *képletté* formálható: „Egy eddig megfejthetetlen óriás algebrai feladat fekszik itt megoldva előttem, hason. Akik soha egymással nem szoroztak és nem osztottak, most közös nevezőre vannak hozva. Közös csukaszürke nevezőre.” (70.)

A *Lélek a háborúban* utolsó szövege, az *Eprafak madár* című elbeszélés

mindezeken túl az első világháború egyedi kulturális specifikumát, a Monarchia multikulturalitásából fakadó nyelvi problémákat is tematizálja. Nyíri Kristóf nyomán tört kommunikációnak¹⁴ lehet nevezni az információs hálózat azon állapotát, ahol az egymás mellett létező nyelvek kölcsönös lefordíthatóságának esélye drasztikusan lecsökken, agrammatikus káoszba taszítva a kommunikációt. A Monarchia közös hadseregében fellépő nyelvi félreértések¹⁵ egyike Balázs Béla szövegében az 'eprafak' jelölő, amely az „eb ura fakó” mondás Ratzenauer százados értelmezésében: „ha ők azt mondják, hogy Eprafak, akkor csinálhatsz, amit akarsz”. (142.) Bár a Kunznak „átkeresztelt” Kun Szabó zászlós, miközben feloldja cseh bajtársa előtt az agrammatikus alakot, azt állítja, hogy a kapitány *érti* azt – igaza van, hiszen a német tiszt tulajdonképpen rájön, hogy a kijelentést a parancs megtagadása követi, azaz ellenkezést „jelent”. A szöveg olvasatának egyedisége abban áll, hogy definiálnia kell a különösen hangzó nyelvi alakzatot, majd ezt a jelentést a címadó tárgy ismeretében kell applikálnia. Míg az első lépésnek nincsenek különösebb akadályai, a második lépés váratlan nehézségekbe ütközik. Nem egyértelmű ugyanis, miért kapta a szerbektől zsákmányolt kakukkos óra azt a nevet, amelyben így az 'Eprafak' jelölő is új kontextusra tett szert. Lehetséges, hogy a Ratzenauer számára annyira kedves, fétisként kezelt tárgy, amelynek díszítése (de illata is!) hazájára emlékezteti, tulajdonképpen a félreértett kifejezéssel jelölt sztereotípiá (a kockázatos önfajtság) egyfajta semlegesítése, lévén az óra a paranccsal ellentétes ad hoc akció „gyümölcse”, így tulajdonképpen a magyaros virtus esetleges pozitívumait is jelölheti (váratlan haszonnal jár). Mindezt megerősíti az, hogy a váratlan támadás során az óra hátramarad, majd miután megszólal, Ratzenauer akarata ellenére („eprafak” módra) visszaküldi érte embereit, majd maga is utánamegy. A tört kommunikáció így tulajdonképpen új kommunikációs egységeket is kitermelhet: az „eredeti” jelentés permanens eltévesztése nem feltétlenül eredményezi a kommunikáció csődjét, sőt, új kontaktokat hozhat létre a hálózatban. A százados számára az 'Eprafak' ambivalens jelentéstartalmában éppen úgy helyet kap a meg-nem-értett vakmerőség, mint a titkos csodálat, amely az óra szimbolikus-mágikus valójában az örökre távolban hagyott szülőföldre, a lassú felejtésre ítélt kulturális identitásra való emlékezés lehetőségét, illetve az emlékezés sajátos hangulatának újra-átélését teszi lehetővé.

3.

A kötetről 1916-ban nyolc recenzió jelent meg a következő periodikákban: A Hét (Borona), A Tett (Koszorú Ferenc), Az Újság (e. a.), Élet (Margitay Ernő), Népszava (Pogány József), Nyugat (Tóth Árpád), Szegedi Krónika (Móra

Ferenc), Világ (Bölöni György).¹⁶ Az írások kiemelik a díszes kiadást, illetve az *Eprafak madár* című záró történetet, de nem feledkeznek meg beszámolni a szerző háborúval kapcsolatos vívódásairól sem. A műfaj és a hangnem tekintetében viszont meglehetősen eltérő véleményeket olvashatunk. Bár Borona és Margitay visszafogottságot véltek felfedezni a feljegyzésekben, úgy tűnik, hogy az előirányzott olvasási stratégia általánosságban sikeres volt. A műfaji megnevezéseknél a lélektani-vallomások aspektus primátusa figyelhető meg: „napló”, „eszmenapló”, „logikai haditudósítás” (Tóth), „lélektani dokumentum” (Pogány), „önvallomás” (Bölöni). Miközben A Tett recenzense – illeszkedve a Kassák-féle folyóirat későbbi betiltásához vezető antimilitarista hanghoz – a kötet dicsérete mellett erőteljesen kritizálja a háború esztétikáját, amely szerinte a hercegnővel folytatott második dialógusban jelenik meg. Szó sincs azonban arról, hogy Balázs Béla olyan formában dicsóítene a háborút, mint mondjuk az olasz futuristák. A *Lélek a háborúban* alapján bár az „élet totalitásának” szimbólumaként értelmezhető a háború, éppen a szimbólum paralel természete miatt nem tekinthető az élet „valóságának” vagy „kiegészítő folytatásának”. (134) A Nyugatban megjelent későbbi, 1919-es esztétikai fejtegetés¹⁷ nyomán inkább az élet és a háború „rejtett, misztikus rokonságáról” lehet beszélni, amelyek figuratív úton tárhatók fel. A probléma átvezet az 1917-es *Kísértethistóriák* című novellaválogatás bevezetőjéhez, amelyben „természetes” és „természetfeletti” kölcsönösségéről, szinkronicitásáról esik szó, valamint a szerző *A másik tábor* című, az *Éjféln*ben (a fenti kötet magyar szerzők szövegeit tartalmazó párjában) megjelent szövegéhez, amely az egyetlen olyan novella a válogatásban, amely háborús közegben játszódik. Bár távol áll a háború esztétikájának megfogalmazásától, a *Lélek a háborúban* arra reflektál, hogy a háború az egyik legmegfelelőbb „anyag” az élet titkainak feltárásához, mivel addig ismeretlen, és erőteljesen transzgresszív tapasztalatokkal táplálhatja a lelki dokumentumokat.

Jegyzetek

¹ A tanulmány elkészülése alatt az Emberi Erőforrások Minisztériuma által finanszírozott Móricz Zsigmond irodalmi ösztöndíjban részesültem.

² BALÁZS Béla, *Lélek a háborúban. Balázs Béla honvédtizedes naplója*, Gyoma, Kner Izidor Kiadása, 1916. (A könyvből származó hosszabb idézetek oldalszámait a főszövegben jelzem.)

³ Az akusztikai ingerek optikai ingerek feletti primátusa gyakran megjelenik azokban a szövegekben, amelyek a korabeli telefonos kisasszonyokról szólnak, például Krúdy *A pesti telefonosnők* című 1917-es szövege vagy a *Jobb lábbal megbotlani, mint nyelvvel* című Szindbád-történet (1925). A megjelenéshez társíthatatlan, „láthatatlan” elbűvölő hang ugyanis gyakorta fokozza fel a képzelőerőt,

amely persze csalókéának bizonyul. Juhász Gyula *Telefon* című versében (1920) a háttérzaj a tenger morajlásához hasonlatos, amely részben abból fakadhat, hogy a „gépzaj” csak a hasonló romantikus-szентimentális regiszter kellékeinek segítségével transzponálható. Krúdy 1932-ben egy új „skálát” hiányol: „A bömbölések, rikoltások, szörnyhangok többé nem írhatók kótára, mint a régi világ szenvedélyes kitorései. Egy Shakespeare-nek kellene jönni, aki az élethangok mai skáláját megírja a telefon túzilármájától kezdve az automobil éjféli bögéséig.” (Magyar Hírlap, 1932/90.)

⁴ Vö., Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítás. Amit a jelentés nem közvetít*, ford.: PALKÓ Gábor, Ráció Kiadó – Historia Litteraria, 2010, főleg 77-108. Nemrég a Prae folyóirat szentelt illusztris duplászámot Gumbrecht munkásságának (H.U.G. 1-2.), ebben a kultúratudós fő fogalmait többek között Tóth-Czifra Júlia (*Paradise Regain'd?*) és Vásári Melinda (*Latencia, hangulat és atmoszféra*) tárgyalják. (Prae, 2013/2 és 2013/3.)

⁵ Walter J. ONG, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Routledge, London – New York, 1990, 136.

⁶ Walter J. ONG, „Látom, amit mondasz” – az értelem értékanalógiái. In: *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. NYÍRI Kristóf és SZÉCSI Gábor, Áron Kiadó, Budapest, 143-165.

⁷ Vö., Friedrich A. KITTNER, *Gramophone, Film, Typewriter*, transl.: Geoffrey WINTHROP-YOUNG and Michael WUTZ, Stanford UP, 1999, 129-132.

⁸ JÓKAI Mór, *A jövő század regénye (Jókai Mór összes művei, Regények 18.)*, s.a.r.: D. ZÖLDHELYI Zsuzsa, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981, 888.

⁹ *Uo.*, 345-346.

¹⁰ SCHÖPFLIN Aladár, *Irodalom*, Nyugat, 1914/24.

¹¹ „Olcsó képes kiadványok olcsó rajzolóí még ma is teátrálisnak, operaszerűleg szépnek rajzolják a háborút. Pompás, zuhatagos lovasrohamokat festenek, kardjukat magasba emelő, lelkesedéstől mámoros arcú vitézeket, eszeveszetten futó ellenséget - szuronytámadásokat, melyekben kicsinosított arcú katonáink úgy kergetik a bozontos, elhanyagolt külsejű ellenséges sereget, mint ahogy egykor a régi Népszínház hazafias darabjaiban magyaroknak öltözött statiszták kergették a töröknek öltözött statisztákat.” (SCHÖPFLIN Aladár, *A háború lelke*, Nyugat, 1915/6.)

¹² SCHÖPFLIN Aladár, *Magyarországi német háborús költészet*, Nyugat, 1918/10.

¹³ SCHÖPFLIN Aladár, *A halottak élén. Ady Endre háborús költészetéhez*, Nyugat, 1918/24.

¹⁴ Vö., NYÍRI Kristóf, *A hagyomány filozófiája*, MTA Könyvtár Lukács Archívuma – T-Twins Kiadó, Budapest, 1994, 64-83.

¹⁵ A multikulturális közeg Tömörkénynél megjelenő nyelvi változataihoz I. HAJDÚ Péter, *Egy baka és egy alkirály. A Monarchia balkáni katonai misszióinak visszhangja magyar íróknál*, 2000, 2006/3.

¹⁶ A Szegedi Krónika bibliográfiában megadott számából nem volt hozzáférhető példány az OSZK Mikrofilmtárában. Nem műfaja miatt, de hatástörténetileg említhető itt Karinthy Balázs Béla-paródiája (*Hercegnő, én ott voltam benne...*) is, amelyben a *Lélek a háborúban* hercegnőjéhez írott, túlesztétizált modorú naplórészletek olvashatók, karikírozva azt is, hogy a paródiában beszélő figura számára a világháború csak 18 napi frontszolgálatot jelentett.

¹⁷ BALÁZS Béla, *A hasonlat metafizikája*, Nyugat, 1919/6.