

54. Hegel, *A szellem fenomenológiája*, 62. A „természetes”, „naiv” tudat ezáltal megint csak az állat képtelenségével kerül érintkezésbe, melyre Nietzsche egy másik „állatmeséje” mutathat rá: „Der Mensch fragt wohl einmal das Thier: warum redest du mir nicht von deinem Glücke und siehst mich nur an? Das Thier will auch antworten und sagen, das kommt daher dass ich immer gleich vergesse, was ich sagen wollte – da vergass es aber auch schon diese Antwort und schwieg: so dass der Mensch darob verwunderte.” Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, 248.

55. Paul de Man, *Hypogramma és inskripció* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. Nemes Péter, Osiris, 2002, 418.

56. Herder, *Értekezés*, 198.

57. „Csak az előbb említett hézagok és hiányok között kutatok tovább. A hézagok és hiányok mégsem lehetnek az emberi faj jellegzetességei.” Uő., 199.

58. Uő., 201.

59. Uő., 203.

60. Hogy ez a hiány az ember és az állat különbségét kifejtő argumentációkban nyelvként, emlékezetként, történelemként, kultúraként vagy kultúrtechnikaként, például a ruházkodás szokásaként artikulálódik, nem változtat a hiány még nem vagy már sosem jelenlévő természetén. E kettősség így akár „két meztelenség nélküli meztelenség” szembenállásaként is leírható, lásd pl.: Jacques Derrida, *Das Tier, das ich also bin*, ford. Markus Sedlaczek, Passagen Verlag, Wien, 2010, 23.

61. Paul de Man, *Rhetorik der Tropen (Nietzsche)*, ford. Werner Hamacher, Peter Krumme = Uő., *Allegorien des Lesens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 146–163, itt: 154.

62. Paul de Man, *Anthropomorphismus und Trope in der Lyrik* = *i. m.*, 179–204, itt: 181.

63. Kulcsár-Szabó Zoltán, *A nyelv(észeti) gazdaságtan bírálatához* = Uő., *i. m.*, 41–73, itt: 62.

64. Derrida, *Das Tier...*, 48.

BENGI LÁSZLÓ

## *A létezők láncolatának torlódásai és szakadásai*

ÁLLAT, EMBER ÉS TECHNIKA EGYÜTTÁLLÁSAI A SZÁZADFORDULÓ  
NOVELLISZTIKÁJÁBAN

A századforduló novellisztikáját bűvárolva nem telik sok időbe olyan műre bukanni, amely motivikusan vagy tematikusan, allegorikus figuraként vagy példázatos tanmese alakjaként, középpontba helyezve vagy éppen csak marginálisan, rögzült metaforaként, jelképesen vagy utalásos módon ne szerepeltetne akár több állatot is. Olyannyira, hogy szinte már az tűnne föl helyes közelítésnek, ha az efféle motívumok és szövegelemek szerepkörére azon kivételszámba menő művek alapján próbálnánk következtetni, amelyekben egyáltalán nem is jelennek meg állatok. Ám ha túlzásnak tetszik is egy ilyen állítás, éppennyire kétséges lehet némely novellák korabeli szövegösszefüggésükből történő olyan kiemelése, amely nem vet számot azzal, hogy a szóban forgó motívumkör a századfordulós elbeszélések egyik kiterjedt és igen változatos formákban érvényesülő szolamának alaprétegét alkotja. Még ha erre a módszertani kihívásra önmagában nem is ad megoldást, a következőkben tudatosan állítok két olyan novellát középpontba, amelyek kevésbé ismertek, sőt alighanem kevésbé is sikerültek. Ám ezáltal olyan problémák ha-

tárait rajzolhatják ki, amelyek a századforduló novellisztikájában általánosak voltak, és akár a kor közhelyeinek is tarthatók.

Az általam igen nagyra értékelt Gozdsu Elek munkái – a fentieknek megfelelően – jószerével tobzódnak az állatfigurákban. És nemcsak mennyiségi értelemben, hanem oly módon is, hogy az életműben megidézett állatok kifejezetten többféle poétikai összefüggésbe illeszkednek, illetve eltérő szerepköröket töltenek be az író szövegeiben. Erős egyszerűsítéssel két alapvető értelmezői hálót, az állatmotívumok szerepeltetésének két eltérő irányba mutató – ám önmagában is rétegzett – poétikai összefüggésrendszerét fogom említeni.

Az ember biológiai-ösztönös létezésében meglátott állati jelleg aligha független a szociáldarwinizmus eszméinek – Gozdsu legjobb műveiben sarkított egyszerűsítésetől mentes – hatásától és azoktól a változásoktól, amelyek a tizenkilencedik század második felében újrendezték az ember és állat viszonyáról alkotott képet. Az *étlen farkas* föltehetőleg már címével is megidézi a létért folyó küzdelem gondolatkörét. A *verébben* az elbeszélő egykori tanítója panaszkodva jegyzi meg egy műveltebb ismerőséről: „Ez nem ember, kérem, ez egy állat, ez egy anyag, hogy úgy mondjam: massa, egy prózai lélek, megvetni való individuum...” (229.)<sup>1</sup> Majd később, magára vonatkoztatva: „Az ember, tetszik tudni, néha állat!” (232.)<sup>2</sup> Más módon ugyan, de a cím szintén ilyesféle tartalmú állítást vetít előre, miként a tanító beállítottságán és családi viszonyain fölindult elbeszélő novella végi minősítése is ebbe az irányba mutat. Tudniillik amikor a címszereplő által „hamisan megütött akkord” – „belevegyl[ve] a fülemülék hangjába, a pórléányok bús melódiáiba” – „megszentségteleníti az egész völgy költészetét”, a történetmondó így fakad ki, a cím visszhangjaként egyúttal keretbe is foglalva a novellát: „Nyomorult veréb!” (235.) Az *Ultima ratio* a halott és elpukkanó emberi testet mint sírba vetett döglött kutyát állítja be, a temetőőr bensőséges világát pedig állati odúként mutatja be. A kései *Mea culpának* (egyik) alapkérdése az ember mivolta: az embertársát kegyetlenül helyben hagyó, majd magát éppoly indulattal agyba-főbe verető főhős története nem ad végső választ az ember(i) állattól és géptől való elhatárolásának problémájára.<sup>3</sup>

Az állat elbeszélőt színre léptető, tanmesére emlékeztető szerkezetű *Madárpanasz*, mely alcíme szerint *Egy fogoly madár elbeszélése*, már csak cselekménye miatt is értelmezhető a szociáldarwinizmus társadalombölcseleti eszmeköre felől: a vadászidény elérkeztevel egy idősebb fogolykakas tanítja meg fiatalabb társát a túlélés technikáira. Mindeközben a madár megszólalása, létezésének magától értetődő tudatossága még csak kérdéssé sem igen válik. Az elbeszélésben – ha nem is minden részletében, de lényegét tekintve – igen emberi gondolatmenet bontakozik ki. Ember és állat viszonya ugyan ellenségesnek mutatkozik, ámde ez nem teremt távolságot kettejük között, hanem épp ellenkezőleg: az állatot mint emberként meghatározott létezőt alkotja meg. Ekként úgy tetszik, a novella leginkább ember és ember küzdelmét viszi színre.

Az állatok szerepeltetésének mindazonáltal Gozsdunál van egy határozottan más irányba mutató változata (és akkor a némely novellákat maguk köré szervező metaforákat nem is említem külön), amely felcserélések és átalakulások sorozataként vonultatja föl az állatmotívumokat. Ezzel az elbeszélés egyik szálát olyasféle,

allegorikus jellegű, sok szempontból önkényesnek is vélhető lánc alkotja, amelyben a természet elveszíti „természetes” princípiumát és egységét, s afféle rendezetlen kaotikusságban mutatkozik meg. A természeti létezők organikus-ciklikus egymásba alakulása persze nagy hagyománnyal bíró gondolat. A századfordulón is erősen érezteti hatását, például Gárdonyi Géza *Az én falumjának* írásaiban részben ebből ered az embert körülölelő, vele párhuzamban létező természet sokféleségének és sokarcúságának tapasztalata. A természet Gárdonyinál ugyan nem alávetett az emberi gondolkodás és együttélés logikájának, mégsem bizonyul az embertől mindenestől idegennek. Gazdagságára az érzékelés olyan elevensége és mozgékonyága felel, amely azt sajátosan esztétikai jellegű tapasztalattá formálja: „A kertek alján zöld pázsit, és a zöld pázsiton apró sárga libák. Éppen olyan a színük, mint a láncvirágé. Mintha a láncvirág megnőne nagyra és gömbölyűre és egyszer csak elkezdene két piros lábón járni.”<sup>4</sup> Gozsdunál azonban más típusú metamorfózisokról van szó.

A *Sámson madara* című 1882-es novella nem a természet gyönyörködtető gazdagságát idézi, inkább az élőlények groteszk azonosítását, jószerével haláltáncát teszi meg szervezőelvévé. A cím alapján még nem föltétlen egyértelmű, hogy az írás valóban egy madárról szól-e majd – avagy a szöveg fölé írt szavak egyike, netán mindkettő inkább jelképesen veendő. Az első mondat, nem éppen eredeti késleltetésként, elhalasztja ennek a kérdésnek a megválaszolását, mikor a Sámson név kulturális-biblikus allúzióit ellenpontozva rögvest egy másik állatot dob be a színre: „Sámsonnak hívták, mégis gyöngébb volt egy közönséges egéرنél.” (205.) A Sámson nevű hős tehát – előrevetítve a cselekmény egy szálát – nem a madarakkal, hanem az egerekkel látszik meghittebb viszonyban állni.

A cím és az első mondat erős feszültséget teremt a Sámson név által felidézett és a hasonlítás révén megnevezett tulajdonságok között. Ám az olvasónak nem sok ideje van belenyugodni ebbe az ellentétezésbe, minthogy a második mondat épenséggel visszavonja ezt, s az egérjelleg más értelmének keresésére sarkall: „Csodálkozásra ragadta a boltja előtt elsiető embereket, amint rettenetes, piros tenyereivel belódította a kávézsákokat, a mázsás rizskászacskókat, bedobálta a cukorsüvegeket” –, majd még ugyanezen mondatban, egy záró hasonlatban át is alakítja Sámson alakját: „s aztán csupa tréfából fölkapott egy akós hordó heringet, s mint valami macska, beugrott fűszerszámmal megrakott boltjába.” (205.) Mintha az elbeszélő macska-egér játékot játszana hőseivel és olvasóival: méltatlanul mellőzve most szegény heringeket, olybá tetszik, a főhős egyszerre egér és macska, gyöngé és bivalyerős (habár a bivalyt én tettem hozzá, Gozsdunál nem szerepel), akinek madara – itt már alighanem gyanítható – egy asszony. Innen nézve már korántsem tűnik föl oly megtévesztőnek a bibliai Sámson alakjával vont párhuzam.

A novella második bekezdésében megjelenik egy „vassodronyon függő kitö-mött koronás kígyó” (205.), ami éppúgy emlékeztet szentségtörő bálványszoborra, mint ahogy a kísértő sátánt is megidézi, egyéb lehetséges értelmezéseit nem említve. Pár sorral később az is kiderül, hogy a boltot Zöld elefántnak hívják – amely, nem mellesleg, Fekete kakassá szeretne válni, már amennyiben ekként nevezik jól jövedelmező vetélytársát (218.) –, s előreugorva a történetben: ahelyett, hogy a főhős kakassá válna, elefántnak bizonyul a porcelánboltban, azaz az őt „ele-

fantom"-ként is becéző felesége körében, közös otthonukban: „A csín, az előkelő elegancia, az a sok törekeny apróság sehogyan sem volt arányban az ő kávéshordót cipelő, cukorsüveg-dobáló mázsányi erejével. Mintha félt volna a kecses apróságoktól, izmos ujjaival alig mert hozzájuk nyúlni; azt hitte, ha megérinti, összetöri őket.” (210.) Ezen a ponton valószínűleg egyre kevesebb kétely marad az olvasóban, hogy legyen bár egér, macska vagy elefánt, Sámson úrnak bizony szarvai fognak nőni (amely szófordulatomban viszont nem kell a nemes vadra való utalást látni: Gozsdunál Sámson Antal lesz még medve, vidám szajkó, metonimikusan dühös párdúc és nem épp jó illatú hal, leginkább száraz gyökér, végül engedelmes kutya – de szarvas az nem).

Egyelőre visszatérve a novella elejére, az élőlények groteszk metamorfózis-láncának akad még más előképe is, szinte Cholnoky László emberi alakot öltő tárgyait idézve: „A gyéren megvilágított boltban az emberfejeműre kifaragott kókuszdiók, szám szerint kettő, berakott üvegszemeikkel mintha vigyorgó fintor pofákat vágtak volna rá”. (205–206.) Ezt követően, immár ennek fényében kerül elő a boltnak nemcsak nevében, de utcára helyezett cégérében is megtestesülő zöld elefánt: „A gyerek nagy nehezen becipelte a zöld elefántot, odatámasztotta a kávészákokhoz [...]. Sámson most betette az ajtókat, és egyedül maradt a barátságos képű, zöld elefánttal, mely arra volt hivatva, hogy üzletét vevőinek emlékezetébe és szívébe vesse. A zöld elefánt arcában volt valami barátságos, mosolygó vonás, ami Sámsonat zavarba hozta”. (206.) A főhős ekkor heves tisztálkodásba és önmaga illatosításába kezd, magához veszi a bevételt (az ironikus hatást zömmel belső fokalizáció révén megteremtő novella szavával: „aratást”), végül száját is kiöblíti szagokra érzékeny felesége kedvéért. Majd „tekintete véletlenül a mosolygó, zöld elefántra esett, és amint a lámpást lassan lecsavarta, úgy látszott, mintha a lassan leereszkedő árny alatt a Sámson-cég jelképes képviselője az ormányát csóválta volna”. (208.) A házasságtörés-történet immár a nyitó képben előkészített.

A szerelmes–madár azonosítás közhelyszerű toposz, a Gozsdunovella „közlebből” például Petelei István *A fülemile* című elbeszélése említhető. Gozsdunál azonban nemcsak a feleség lesz madár, hanem a viszonzott érzelmek illuzórikus boldogsága – ugyan esetlenül, s magát is önkéntes rabként, az asszony rabjaként beállítva – Sámson egy pillanatra szintúgy madárrá változtatja, aki repesne örömeiben: „Mikor úgy kilenc óra felé a vevők első ostromát kiállta, behúzta magát elrekesztett kalitkájába, hátradőlt a bőrpárnás karosszékekben, és füttyözött. Nem bírta magába fojtani a szertelen boldogságot – kifüttyült. Szükségtelen talán mondani, hogy igen hamisan füttyült, de ez nem tartozik a dologra.” (217.)

A feleség szökését mint jelképes fordulópontot a madárként szólókatott nő eleddig föltartóztatott metamorfózisa kíséri-előlegzi: „Ne nyúlj hozzám, mert én virág vagyok!” (218. és 219.) A belső nézőpontú magyarázat alighanem itt is az ironikus olvasói értelmezéseknek kedvezne, ha elbeszélői kommentárrá formálva nem hajlana az egyértelműsítő didaxis felé: „Azt hitte, hogy mert a szép pofájú fiatalember virágnak nevezte, és azt esküdte, hogy hazaviszi az ő pompás kertjébe, melyről a kis bolond annyit ábrándozott, hogy már most igazi átültetett virág, aki még csak most került az igazi talajba. Eddig csak sínylődött, most már virágozni fog. – Az átültetés másnapra volt tervezve”. (218–219.)

A novella közhelyektől sem mentes lezárásában a halálos beteg asszony viszatérését az előbbivel fordított irányú, a madárszerű létezését ha helyre nem is, de azért visszaállító metamorfózis kíséri: Sámson „beteg, vedlett madárként” veszi vissza hűtlen feleségét. (221.) Igaz, a férj virágot is hoz madara halálos ágyára. Az ibolyákról viszont éppúgy leválaszthatónak mutatkozik egyik legjellemzőbb tulajdonságuk, az illatuk, ahogy a szereplők folytonos átalakulásaiban a magukra öltött vagy az elbeszélő által rájuk másolt, hozzájuk kötött állatokról is: „Eltette őket emlékül. Az ibolyák rövid idő alatt porrá váltak.” (222.) Majd ahogy egy későbbi kávéházi találkozás alkalmával panaszolja-újságolja az elbeszélőnek: „Meghalt; kezéből vettem ki. Nincsen szaga. Magával vitte az illatját. Inkább a halálos verejték érzik rajta. Csodálatos ez, uram! Nem maradt ennek a virágnak egy parányi kellemes szaga sem!” Erre következik a novella talán fölösleges, tanulságszerű záró mondata: „Ilyen volt a madár emlékezete is.” (222.)

A szag más oldalról is figyelmet érdemel: a novellán szintén végigvonuló motívumsort képez. Sámson madara, az asszony, állatokra emlékeztető módon érzékeny és kényes szaglással bír. Csakhogy ez számára nem a dolgok megkülönböztetésének és felismerésének képességét jelenti, hanem a szagok általában vett elutasításává látszik fokozódni: a szaglás ekként nem idegen és saját között hivatott különbséget tenni, hanem a szagoknak – akár mint az állat-lét természetes velejárójának – a leválasztását követeli meg. Sámson mintegy saját természetes közegének szagát igyekszik napról napra lemosni magáról és a kölnívíz mesterséges illatával helyettesíteni.

Gozsdu Elek írásában a szereplők beszédét átszövő metaforák és az elbeszélő képzettársításai – nem azonosan, de egymással érintkezve – rendre állatokkal rokonítják a novellabeli alakokat, miközben a föltartóztathatatlan metamorfózisok sajátos nyughatatlanságot eredményeznek, a szereplők által végrehajtott azonosítások pedig éppen hogy nem engedik érvényre jutni a bennük foglalt állatok jellemzőit, általánosabban az emberre ruházott állati vonásokat. A szöveg egyszerre közelíti és távolítja a szereplőket és a különféle élőlényeket. A *Sámson madara* hősei paradox módon úgy lesznek állatok, hogy nem lehetnek, nem maradhatnak azok: a nyelvi – és ily módon eleve az ember világának részeként – létre hívott állatok mindegyre tovább formálódnak, más alakokat öltenek. Még ha az ember valamelyest állattá válik, az állat is részben óhatatlanul emberi teremtménynek bizonyul, feszültséggel teli egyensúlyt hozva létre leíró lélekrajz és történetalakító erőhatás között. Gozsdu végső soron nem számolja föl ember és állat különbségét, ám a világaik közé vonható határ instabillá válik írásaiban.

Bródy Sándor húsz évvel későbbi, 1902-es *A sas* című rövid tárcanovellája szintén ellentétes tulajdonságokat fordít egymásba, és már fölütésében egymást kizáró állapotokat azonosít: a nyugalmat kereső főhős „sokadalmas magányosságba” (49),<sup>5</sup> a város legnagyobb hoteljébe vonul vissza. „Sehol úgy elrejtőzni nem lehet, mint egy ilyen otthon-gyárban, és én nemcsak kerestem, de meg is találtam a magányt – hat- vagy hétszáz lakó között.” (48.) A városi tömeg és a nagyvárosi magány, otthonosság és idegenségtapasztalat, állandóság és ideiglenesség, kifáradás és pihenés, sőt újjászületés és halál – egyébiránt könnyen referencializálható – összekapcsolása előkészíti a címszereplő érkezését: egy vén, haldokló sas csapódik az ablaknak, majd a szobába esvén rövid haláltusa után kiszenved.

A sas színre lépése – pontosabban színbe esése – előtti bekezdések aligha véletlenül halmozzák a halállal kapcsolatos képeket, magát a szállót is „siralomháznak” nevezvén, melyben az elbeszélő „halálra fárasztva” tér nyugovóra (49). Bismarck leveleit olvasva ruhástul alszik el, majd belenyugvással fogadja vélt sorsát, mikor az ablaknak vágódó sastól fölriadván hirtelen támadt földindulást, az épület összedőlését vizionálja. Néhány sorral korábban a szálloda leírásának egy mozzanata közvetlenebbül is a címszereplő érkezését vetíti előre: „Néha egy-egy feltűrt frakkú pincér bandukol végig a folyosókon, olyan, mint egy éji madár, egy ormótlan, nagy fecske...”. (49.) A félbeszakadásra utaló három pont nemcsak kiemeli ezt a mondatot, illetve a bekezdést a folyamatszerű elbeszélésből, hanem a beszédmód megváltozását is jelzi. A kevésbé gyanakvó olvasóknak tett engedményként ugyanis ezzel a mondattal folytatódik a szöveg: „Nem kell mindent szó szerint venni, amit most mondok.” (49.)

Míg Gozdsu fogolyamadarai szinte magától értetődő természetességgel gondolkodtak emberi módon, Bródy sasmadarát az érthetlenség szótlan titokzatossága választja el az őt problémátlan naivitással kérdező, emberi megszólalásra bírní igyekvő, többszörösen is ironikus fénytörésbe kerülő elbeszélőtől: „bár állatokhoz nem tudok, azt láttam, hogy ennek kitelt az ideje, a feje megkopasztva, a szárnya összetörve, a szemeiben már a másik élet kibetűzhetetlen titka, az értelmetlen me-revség, mely dacosan utasítja vissza a kutatást.

Megpróbálkoztam szóba állni a haldoklóval. Bolond dolog, de amikor azt hisz-szük, hogy igen bolondul cselekszünk, rendszerint akkor tudjuk meg a nagy titko-kat. A sas azonban nem felelt, és nem mondta meg, honnan jött, hol lakott, bán-tották-e, vagy annak rendje-módja szerint tölt be rajta a saját sorsa. Legalább azt szerettem volna tőle megtudni, hogy hány éves és hol lakott azelőtt [...]?” (50–51.) Ugyanakkor nemcsak a váratlan vendég haldoklása idézheti föl „a másik élet kibetűzhetetlen titkának” kérdését, hanem az elbeszélő már ezt megelőzően vázolt ha-tárhelyzete is. A magányos némaságban sajátos felcserélhetőség lappang: éppúgy fakadhat a nyelv nélküli állati létezés idegenségéből, mint az érthetetlen halál fenyegető közelségéből. A sas így a halál hírnökének konvencionális szerepébe kerül. Ezáltal a novella vége mégiscsak Gozdsu *Madárpanasz*ához közelít, mikor élet és halál madárnak fölített kérdéseit az elbeszélő önmagára, sőt általában az emberre vonatkoztatja vissza, aligha véletlenül többes szám első személyre váltva: „nem tudtam vele egy szobában [aludni], mindegyre néztem kellett és gondolko-znom róla. Honnan jött, mit akart, mért keresett fel éppen engem?

És hogy én – és mi mind – honnan jöttünk e rengeteg hotelba, melyet világnak neveznek. Merről kerültünk és merre megyünk?” (52.) Nem lehetetlen, hogy a képzőművészet iránt érdeklődő, későbbi műveiben Rembrandtot szerepeltető Bródy a novella zárlatával Paul Gauguin 1897-ben, kilátástalan élethelyzetben festett híres, „Honnan jövünk? Kik vagyunk? Hová megyünk?” feliratú képét idézi, mely az élet jelképes fordulópontjait fölvonultatva egymás mellett jelenít meg emberala-kokat, állatokat és istenszobrot.

Ha kicsit távolabb lépünk a századfordulótól, harminc évet rohanva előre az időben, a történeti változásokkal együtt alighanem ember és állat viszonya sem marad maradéktalanul azonos: az állati létezés rejtélye, megismerhetősége, ember-

hez fűződő viszonya – persze nem előzménytelenül, de mind kivehetőbben – a technikai világ előhívta kérdésekkel is párhuzamba kerül. Ekként az állatokról szerzhető tapasztalatok immár nem föltétlen az emberi létezéshez mérten vagy azzal természetes leszármazásban artikulálódnak, hanem sok szempontból mint a megjelenés – egyszerre antropomorf és azt felrúgó – technikái állnak elő, illetve maguk is technikai közvetítés révén gondolhatók el. Kosztolányi Dezső egyik 1932-es novellájában, *A kulcs*-ban, a hivatal világát a gyermek főhős olyan meseivé színezett alakokkal népesíti be, akiknek rajzába – Gozsdutól is ismert metaforákként! – állatokat idéző vonások vegyülnek: Szász bácsi, a kísérő, némán és elefántléptekkel ballag, míg vele ellentétben a főnök apró, izgága, furcsa madárként jelenik meg. Pista jövőbe vetülő vágyaiban viszont már nem madárként, hanem technikai formában, a szabad mozgás és a széles távlat lehetőségét kínáló repülőként visszhangoznak a főnök – határtalan szabadság képzetét keltő – tulajdonságai.

Az állatok technikai eszközökhöz való viszonya a kötetként nem sokkal korábban megjelent *Zsivajgó természet* lapjain is többször előkerül. „– Egy lóerős ló. A ti undok nyelveteken kifejezve: egy nyolcvanad autóerejű természetes gépkocsi, mely benzin nélkül is megy. Ha akar...” – mondja a ló. (37.)<sup>6</sup> A denevér ekként szól: „– Ezt olvastam: »A denevér az egyetlen repülő emlős.« Hát *Lindbergh* micso-da? Sürgősen javíttassátok ki tankönyveiteket.” (40.) A gépek általi helyettesíthetőség folyamata nem föltétlen vonja kétségbe, hogy az emberben fölismerhető az állat, ám ezt a tapasztalatot sem biztos alapként, sem viszonyítási pontként nem látja már kitüntethetőnek. Az állat mintha többé már nem szolgálhatna az emberi mivolt afféle tartószerkezetének – sokkal inkább maga is magyarázatra szoruló kérdésként jelenik meg. Ahogy azt kicsit közhelyesebben, a darwini elméletet a figyelem kölcsönösségében kifordíthatónak mutató majom mondja: „Szilaj hancurozás után félreülök, órákig se látok, se hallok. Szemem elhomályosodik, szűk, fekete homlokom csupa ránc. Ilyenkor Darwinról gondolkodom.” (31.)

Kosztolányi művei – aligha meglepő – a lehetséges válaszokat igencsak viszonylagosnak mutatják. Például a Pacsirta név képzettársításai és az általa jelölt személy tulajdonságai ellentétben állnak. Miként a versben, tárcában, *Édes Anná*-ban csaholó Hattyú – hasonlóan Gárdonyi Géza *A borában* fölléptetett állathoz – nem madár, hanem kutya. A huszadik század első évtizedeinek elbeszélő irodalma már olyan széles kulturális hagyományban állt benne, amely az állatfigurákat rétegzett jelentés-összefüggésekbe építette. Az írás tétjének így kevésbé valamely új jelképes értelem megalkotása bizonyult, hanem inkább a hagyományozott motívumok és értelmezési körük poétikai funkciójának megalkotása, ha tetszik: átalakítása. Ez a metamorfózis azonban már nem csupán az ember felé mutatott.

## JEGYZETEK

A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

1. Gozdsu novelláira az alábbi kiadás nyomán hivatkozom: Gozdsu Elek, *Köd: Regény és elbeszélések*, kiad. Ács Margit, Szépirodalmi, Budapest, 1969. Az idézetek oldalszámait zárójelk között a főszövegben adom meg.

2. Érdemes megjegyezni, hogy az „állat” szóra egy sorral később mintegy rímelt a „ki nem állhatom” ige, amely a tanító saját gyermekeire, adott ponton azok ordítására vonatkozik.

3. Az utóbb említett két Gozdsdu-novellát részletesebben is érintettem *Az értelmezés ambivalenciája Gozdsdu Elek elbeszéléseiben* című írásomban (Alföld, 2015/9., 74–82.).

4. Gárdonyi Géza, *Gólyák, méhek, kislibák* = Uő., *Az én falum: Egy tanító följegyzései*, Singer és Wolfner, Budapest, 1905, 2. kiad., I., *Márciustól decemberig*, 21.

5. Az idézeteket a pontos oldalszámok zárójelközi megjelölésével az alábbi kiadásból veszem: Bródy Sándor, *A sas* = Uő., *Húsevők*, kiad. Bródy András, Magvető, Budapest, 1960, II., 48–52.

6. Az idézetek forrása: Kosztolányi Dezső, *Zsvajgó természet*, Genius, Budapest, é. n. [1930].

PATAKI VIKTOR

## Zaj – hang – ének

ORAVECZ IMRE: MADÁRNAPLÓ

„A jelenvalólét hall, mivel ért.”  
(Martin Heidegger)

Aki a madarakról beszél, az – a goethei poetológia és költészetfelfogás értelmében – végső soron mégiscsak a költészetéről beszél. A madárének és a lírai hang, valamint a költői megnyilatkozás és a „dalként” azonosított akusztikus közlés közti analógia ugyanis az antropológiai differenciának, a natúra és kultúra korrelatív viszonyrendszerének és a jelalkotás esztétikai karakterének kérdéseit és dilemmáit is ebben, az irodalom és mindenekelőtt a természetlára által rögzített archetopozsban teheti (újra)felismerhetővé. Mivel a madárének és a költői megszólalás közti hagyománytörténeti összefüggések alapját az ember meghatározhatóságára irányuló antropológiai kérdés, valamint az emberi nyelv és kommunikáció lehetőségeiről, határaitól való gondolkodás képezi, belátható, hogy a természetlára, alakulástörténetének és dinamikus funkcióváltásainak<sup>1</sup> során, a natúra (pontosabban: az egyes természeti fenomének) megfigyelésének, lejegyzésének és megjelenítésének különböző módjait és technikáit már mindig is a humán tapasztalat és szubjektivitás vonatkozásában hajtotta végre, s ezáltal a természetet kulturális konstrukcióként tette hozzáférhetővé a gondolkodás számára.<sup>2</sup> Innen nézve érthetővé válhat, hogy a madárének és az ahhoz közvetlenül kapcsolódó madármegfigyelés miért rendelkezik központi szereppel a természetlára és az európai filozófia hagyományában. Az ugyanis, hogy ember és állat, saját és idegen, valamint natúra és kultúra oppozíciós struktúráit a nyelvi megkülönböztetés logikája alakította, élezte ki és tartotta fenn, ráirányíthatja a figyelmet arra a területre, ahol az emberi és állati cselekvések, valamint az „értelmes beszéd” és az artikulálatlan hangok közti határ húzódik. A madarak ebben az esetben ugyanis nemcsak azért hozhatják létre az emberi kommunikáció és az állati hangképzés köztes zónáját és ezáltal a természetlára kitüntetett tartományát, mert felhangzó énekük képes véghezvinni a tagolt emberi beszéd utánzását, hanem azért is, mert az artikulált hangok kifejezésének képessége (bizonyos fajok esetében) egy – edukáción alapuló – „belső nyelv” külső, vokalizált realizálódását teszi lehetővé.<sup>3</sup> Ennek a határnak és különbségnek a megértés által történő lehetséges feloldásához vezető utat az antikvitás állatleírásainak irodalmában egyrészt az antropomorfizmusok szubsztitúciós szerkezete biztosítot-