

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 zárójelek közti 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 funkcióváltásainak¹ 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.² 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.³ Ennek a határnak és különbségnek a megértés által történő lehetséges feloldásához vezető utat az antikvitás állatleírásainak irodalmában egyrészt az antropomorfizmusok szubsztitúciós szerkezete biztosítot-

ta, másrészt pedig – ezzel szoros összefüggésben – az a teljesítmény, amely a költői beszéd különféle képleteit és magát a lírai megszólalást is kikülöníti az egyéb nyelvi közlések és (főként a köznyelvi) megszólalásmódok rendjéből, ahogyan a madarak éneke is elválaszthatónak mutatkozik az állati hangok animális világhoz tartozó „természetes” predispozíciójától.⁴ Ez a korrespondancia alkotja tehát a kiindulópontját annak a szerteágazó szociokulturális és történeti összefüggésrendszernek is, amelyben a madarak szignifikáns szerepe motivikus, vallási, metaforikus, szimbolikus és allegorikus szempontból is, valamint a költészet- és esztétika történetében évszázadokon át egyaránt dominánsnak és meghatározónak bizonyult. Nem véletlen, hogy a madár és kiváltképp a madáréneke a „természeti szép” jelölőként⁵ foghatók fel, ahogyan az sem: a madarak vizuális érzékelésen alapuló megfigyelése és rögzítése, valamint énekük hall(gat)ás által történő azonosítása és diszkurzív transzformációja egészen a későromantika, majd az „új szenzibilitás” költészetéig a természetlíra szilárd vonatkoztatási pontjának és uralkodó formációjának tekinthető.⁶ Ennek az irodalmi toposznak a részleges vizsgálatához azonban kizárólag a különböző, helyenként egymással párhuzamos vagy éppen egymásra következő költészettörténeti tradíciók kereszteződéseinek és metszéspontjainak figyelembe vételével nyílhat rálátás, vagyis egyfelől a költészet allegorizáló hagyományának klasszikus retorikai paradigmáján keresztül, amelyben a természeti fenomének egy közös jelrendszer elemeiként (pl. megfejthető üzenetekként vagy könyvként) érthetők, másfelől pedig a *locus amoenus* topikus és a *natura naturalis* szerteágazó filozófiai hagyományának emlékezetbe idézése által, amelyben a természet menedékként, háttérként, otthonként vagy éppen vágyott helyszínként jelenik meg.⁷ Az említett hagyományvonalak találkozása a 16. század után – a madár-motívum és madáréneke vonatkozásában – akkor ismerhető fel poétika- és retorikatörténeti eseményként, amikor a filozófiai-termeszettudományos tanköltemények „megmutató” funkciója, a (trubadúr) szerelmi líra tradíciójából és a bukolikus-idilli hagyományból is ismert „hangulati” szcenika, a *sensus spiritualis* olvasásán nyugvó jelértelmezés, valamint a *natura lapsa* koncepcióján alapuló visszaemlékezés a retorikai hatásesztétikák, s ezáltal az esztétikai érték- és ítéletalkotás feltételeit kialakító szabálypoétikák alapjává válik.⁸ Ez az összefüggés egészen Kant „természeti fenséges” fogalmának megjelenéséig egy olyan kétosztatú esztétikai keretrendszerben „korlátozza” és ezáltal preskriptív módon szabályozza is a költői szöveg nyelvi-poétikai teljesítőképeségét, amelyben a lírának vagy a madáréneke imitációját, mimézisét kell végrehajtania, vagy pedig ahhoz az *aemulatio* értelmében a *variatio* retorikai és formapoétikai eszközeivel kell viszonyulnia. A költői szöveg ilyen módon maga is mint madáréneke hallható, legalábbis abban a poetológiai koncepcióban, amelyben a szóbeliség az írásbeli szituáció reális kiegészítéseként tűnik fel.⁹ A „természeti szép” mellett megjelenő és részben még a *locus terribilis* hagyományával is összeköthető „természeti fenséges”¹⁰ kanti fogalma azonban azáltal változtatja meg az addigi esztétikai, poetológiai és természetfilozófiai felfogást, hogy a természet jeleinek „olvashatóságát” alapvetően a szubjektumhoz köti, a fenséges indukálta érzékeket lerohanó (egyszerre affektív és kognitív) tapasztalatot pedig a szubjektum (ön)konstitúciójának integráns részévé teszi. Ahogyan az esztétika történetében a fenséges fogalmának felértékelődése paradig-

matikus érvénnyel mutatta meg a „természeti szép” másikat, az uralhatatlan, határolhatatlan és felmérhetetlen naturalitást, úgy ezzel nagyjából egy időben, poétika-történeti változásként, már az „Ich singe, wie der Vogel singt”¹¹ hasonlata sem az Opitznál uralkodó utánzásesztétika relációjában hajtja végre a madár(ének) antropomorfizálását, sőt, a Goethe-szöveg kifejezetten a lírai megszólalás közvetítettségét, fordításra utalt szerkezetét teheti felismerhetővé,¹² azonban még (a természetlíra addig uralkodó hagyománya, valamint a barokk és reneszánsz esztétika öröksége óta) a felhangzó ének esztétikai potenciáljával kapcsolja össze a költői megszólalás teljesítőképességét. Ezáltal kerül előtérbe az a 18–19. századi „műfajpoétikai” váltás is, amelyben az élmény- vagy hangulatköltészet alapvetően természetlíraként olvasható, ugyanis a legtöbb esetben a lírai szubjektum önkimondásának lehetőségeit a természeti jelenségek szimbolizáló-totalizáló vagy allegorizáló felfogásából származó poétikai tendenciák alapozzák meg. A „természeti fenséges” kanti koncepciója és a goethei élményköltészet (Erlebnislyrik) mint természetlíra¹³ találkozási pontja azért nevezhető szignifikáns esztétika-poétikatörténeti eseménynek, mert annak a romantikus természetfelfogásnak a kialakulásához köthető, amelyben nemcsak az ember és természet közti távolság ismerhető fel, hanem az is, hogy ez a távolság csak esztétikailag állítható helyre. Azáltal, hogy a természet lírai hanggá válik,¹⁴ a megszólított és egyszerre antropomorfizált természeti tárgy maga is megszólal, a természet jelei rejtjelként funkcionálnak,¹⁵ a költői megszólalás lehetőségeiben pedig a madárhang mint par excellence természeti evokáció jelenik meg,¹⁶ a madár megfigyelésén alapuló madárének még képes megőrizni, fenntartani a természetlíra alakulását is meghatározó, kitüntetett pozícióját. Annak ellenére, hogy ebben a költészet-történeti hagyományban a természet imaginárius jelenlétűvé tételéhez¹⁷ az emlékezetre és a történeti beszédmódok felidezésére van szükség, a madár-motívum mindvégig megőrzi a „természeti széppel” való kapcsolatát. Ennek a kapcsolatnak a stabilitása akkor sérül először, amikor a „természeti szép” átkerül a „természeti fenséges” helyére, s ezáltal az ember és természet közti törés feloldására irányuló kísérletek és az eddig tárgyalt poétikai beszédformák pedig maguk is a nyelvi-poétikai emlékezet részévé válnak. A *locus horribilis* hagyományához forduló beszéd radikalizálódása és a természeti (allegorikus-szimbolikus) jelkapcsolatainak kiüresedése az, amely a rüt és iszonyatos – halállal és erőszakkal összekapcsolódó – szuggesztív esztétikájával váltja fel a természetlíra olvashatóságának addig uralkodó kódjait.¹⁸ Az eddig hangjuk és szárnyalásuk által kitüntetett madarak éneke a dalolástól egészen a káromlás vagy a teljes elnémulás felé mozdul el, röptük és tollazatuk pedig csupán az immár „démonizált természet” jelölőiként érthető. A költészeti modernségben a természetlíra az említett (az ember és természet közti távolság esztétikai feloldásának vagy éppen fokozásának romantikus, valamint az iszonytató és rüt esztétikájára épülő démonizálás részben későromantikus, részben klaszszikus modern) hagyományvonalainak folytatása mellett a természet technika és politika által felbontott konstrukciójából nyeri impulzusait.¹⁹ Nem véletlen, hogy ameddig a katasztrófák által felosztott természeti terek már a természetlíra „továbbélésének” lehetőségeit is megkérdőjelezzik,²⁰ addig a „hermetikus líra” képalkotási eljárásai, beszédmódja, valamint poétikai formációi már egyáltalán nem vagy csak közvetett módon érintkeznek a natúra tapasztalatának esztétikai-poétikai örökségével.

Oravecz Imre *Madárnapló*²¹ éppen ennek a költészettörténeti távlatnak és természetlírai hagyománynak a vonzásában tűnnek figyelemre méltó vállalkozásnak akkor, amikor az „új szenzibilitás” költészetére a „nagyvárosi kulisszák szinte kizárólagos jelenléte, illetve a természetlíra agresszív elutasítása”²² jellemző, a natúra tapasztalatának tematizálását és nyelvi-poétikai létrehozását pedig javarészt a nyolcvanas-kilencvenes évek ökokritikája kondicionálja. Kulcsár-Szabó Zoltán *Az idő topográfiája* című írása már kijelöli azt a problémahorizontot, amely felől a *Madárnaplók* poétikai teljesítményére és ezáltal az Oravecz „természetlírájára” irányuló kérdés egyáltalán feltehető:

„[N]ehéz, külön tanulmányt érdemlő kérdés volna annak eldöntése, hogy miként viszonyul ez a költészet a természetlíra gazdag és sokrétű hagyományához. Az, hogy az időproblematika [...] mintázata sem érvényteleníti az emberi élet, sőt a különféle kedélyek és az évszakok ciklikus egymást követése közötti párhuzam klišéjét, legalább annyira zavarbaejtő lehet, mint az, hogy a leíró versek személytelensége és »szép embertelensége« [...] a természetben menedéket találó lírai hős romantikus eredetű sémájához illeszkednek.”²³

A *Madárnaplók* természetlírai hagyományához kapcsolódó vizsgálatát alapvetően az nehezítheti meg, hogy a ciklusok darabjainak többsége olyan leíró szöveg, amelyben a fotografikus képalkotás, a depoetizált nyelvhasználat és a „közvetlen” érzékelés regisztráló működését textuálisan is megjelenítő grammatika különböző formái éppen az említett „új szenzibilitás” költészetével való érintkezéseket tehetik láthatóvá. *A megfelelő nap Madárnaplójának* poétikai-retorikai konstrukcióját például alapvetően az jellemzi, hogy az egyes ciklusok szerkezete tematikus és logikai szinten is az egész kötet indexeként, kompresszív fordításaként jelenik meg. Ez az „Oravecznél mindig nagyon jelentésszerű kötetkompozíció”²⁴ felől úgy érthető, hogy az elmúló-megújuló természeti folyamatok ciklikus időbelisége (a kötet első három ciklusa) a végleges elmúlást modelláló lineáris idővel (az utolsó három ciklussal) korrelál, s ilyen módon nem csak az egész kötet narratívájából, hanem az egyes ciklusokból is ennek tapasztalata kerül elő az újraolvasás folyamatában. Tehát a madárverseket is az a retorikai mozgás alapozza meg, ami a kötet struktúráját szervezi, s ez *A megfelelő nap* textusaiban és a *Távozó fa* bizonyos darabjaiban (is) a költői leírás technikáiban érhető tetten.²⁵ A természetleírások poétikai jellegzetességei Oravecz első, *Héj* című kötetét (amelyet 2001-ben újra kiadtak) és az 1999-ben megjelent, a 18. századi japán költő, Ryokan műveiből készített fordítás-kötetét is bevonhatják az értelmezés homlokterébe. Az imént említett kompozíciós elv alapján elmondható, hogy a *Madárnapló* leírásai ugyanazt a sémát követik, mely a kötetet strukturálja, és az életmű prózaverseitől eltérő deskriptív verseit jellemzi. Ez egyrészt olyan rövid leírásokat jelent, amelyek Oravecz gyakran személytelen hangvétellű, „költőietlen” notációs megjelenítésmódját viszik tovább, másrészt olyan költői beszédet, mely a versritmust, s így a költői megnyilatkozást is az élőbeszéd természetes szintaktikai tagolásához közelíti. Harmadrészt pedig afféle elliptikus-töredékes, ritmikai-szintaktikai egységeket felbontó, a „verssor térbeliségére”²⁶ alapozó struktúrákat, mely a *Héj* poétikáját jellemezte.

Elsősorban tehát olyan szövegek kerülnek a vizsgálat fókuszába, amelyek hang és látvány, ének és beszéd megalkothatóságát jellemző dilemmáinak felmutatásán keresztül maguk is exponálják az említett természetlírához fűződő viszonyukat – eltéréseiket és hasonlóságait. Ahogyan *A megfelelő nap Töredékpótlás* című ciklusa egyértelműen a *Halászóember* – magát szintén töredékként megnevező – kötet továbbírásaként, szupplementumaként olvasható, úgy a *Távozó fa* című kötet nem csak tematikus-strukturális (néhány helyen konkrét textuális egyezés) által, hanem azonos című (*Madárnapló*) ciklusa miatt is, éppen a vizsgált kötet ellenjegyzéseként, esetleg „fordításaként” olvasható.

Ezen kívül nemcsak a kötet leírásai, de a *Madárnapló* szövegei is elkülöníthetőek oly módon, hogy egyfelől a versben beszélő én és a megfigyelt látvány közti viszonyt a megfigyelt jelenség – aki megfigyeli – aki lejegyzí háromszatátú relációjának közbeékelődése töri meg (a megfigyelő „én” is sok esetben megjelenik, arcot vagy hangot kap), másfelől pedig úgy, hogy a „teljesen objektívált, képszerű leírásokat”²⁷ csak a nyomokra, hiányokra fókuszáló ábrázolásmód vezérli. Ez utóbbira lehet példa a *Tarna*²⁸ című szöveg ekphraszisa: „Fogoly-lábnymok horgolt csipketerítője / a szűz hó borította jégen.” A kizárólag nominális szintagmákból álló „versmondát” a hóban megjelenő lábnymok látványát a „horgolt csipketerítő” tárgyi referenciájával kapcsolja össze azért, hogy a nyomok mintázatát meghatározott formákhoz illessze, s ezáltal elérhetővé váljon a nyomból fakadó hiány feltöltése egy ismerős képi tartalom által. Ezt támasztja alá az első két szintagma birtokviszonya, mely a képi azonosításon kívül a 'horgolás' mint a fonalak formába rendezése jelentésével figuratív szinten is rögzíti a látványt. A leírásban ilyen módon megképzett korrespondenciát csak a „versmondát” második fele, a ritmikailag is tagolt második egység „a szűz hó borította jég” sor bizonytalanítja el. A lábnymok tisztán képi azonosíthatósága és ezáltal a hiány áthidalása azért nem mehet végbe, mert a felület nem alkalmas a nyom megjelenítésére sem. A szűz hó ugyanis 'érintetlen', 'tisztá' jelentésével arra utal, hogy a hordozó, amely elvileg képes lenne az állati lábnym befogadására, elfedi a nyomok olvasását lehetővé tevő felületet (egyébként is nehezen elképzelhető, amint a jégre karcot egy madár). Ebben az esetben a leírás sem támaszkodhat a látvány rögzítésére és feljegyzésére, csupán a képzelet, álom és emlék fiktív keretein belül helyezhető el, vagy az anagoge retorikai alakzatában az elrejtés szándékával lép fel. Amit elrejt, az pedig nem más, mint maga a nyom, a hiány, az üresség. Nem véletlen, hogy amíg az első két szintagma birtokviszonya az azonosítást segíti elő, addig a másik két szintagma tükörszerkezetének relációjában egy grammatikai hiány, vagyis az állítmány üres helye bizonytalanítja el az összekapcsolást. Ebben az értelemben a „horgolt állapot” a 'díszítő elemmel egymásba kapcsolt' jelentése csak a mással helyettesíthető nyomokra, pontosabban fogalmazva, a verssel díszített hiányra utalhat. A vers címe (a címadás módja a kötetben mindig szignifikáns eljárásaként mutatkozik) pedig ebből a kötetből vagy a *Halászóember*ből az állatok itatójaként jól ismert Tarna-patakot jelöli, melynek megfagyott vize rejtene a nyomokat. Ez az összefüggés nem csak arra mutathat rá, hogy a nyomok felismerése eleve lehetetlen, hiszen a szűz hó eltűnésével a jég mint nyomok hordozója is olvashatatlaná válik, hanem arra is, hogy a tél, a jég és a nyomtalanság a halál metaforikus kiterjesztéseiként, a múlt

idő jeleiként funkcionálnak, míg a víz áramlása és befagyása a „ciklikusságában végtelen időként” érthető. A vers ilyen módon színre viszi az idő (topo)grafikus ábrázolását is, hiszen „[a] múltó idő, amely valójában nem más, mint a ciklikusságában végtelen idő önreprezentációja, éppen mivel megvonja magát az értelemről, csupán a különböző konzervációs technikák révén lehet az emlékezet tulajdona.”²⁹ Ezek a technikák azonban – ahogyan a szöveg defiguratív mozgásából látható – nem képesek értelemmel ellátni azt (idő képzetei), s így ez a költői szöveg a lejegyzés materiális effektusa által (s itt érdemes a fogoly szó homoním párjában az ’akarata ellenére elfogott ember’ képét felidézni) arra is felhívja a figyelmet, hogyan utasítja el a halál bármilyen „metafizikai vagy esztétikai totalizálását”³⁰ a vers.

A madár énekének vagy egyáltalán a madár rögzítésének lehetőségei és nehézségei sokkal inkább megfigyelhetők a *Távozó fa* című kötet *Madárnapló* ciklusában. Kellő hatástörténeti távlat hiányában aligha lehet messzemenő következtetéseket levonni a kötet költészettörténeti teljesítményét illetően, azonban annyi mindenesetre bizonyos, hogy a két ciklusnak nemcsak a címadási technikája eltérő, hanem az azok szövegeit meghatározó poétikai eljárások (sor- és versszakképzés, tematikus súlypontok a két kötet kompozíciós rendszerében) is mutatnak eltéréseket.

Az újabb kötet *Barátposzáta* című szövege már címében is a leírás tárgyát, egy madár nevét hordozza. (*A megfelelő napon* összesen egy ilyen szerepel). Ez az előreutalás az előző kötet anaforáival szemben nem a cím szintaktikai tagolhatósága által előhívott többértelműséget, mint inkább egyfajta performativitást kölcsönöz a szövegeknek (a tárgy megképzése, előállítása értelmében is). Nem véletlen, hogy ez a ciklus katalógusszerűen, mintegy a madártan lexikon-szócikkeinek mintájához közelítve működteti címeit. A leírások ezzel párhuzamosan az ember megfigyelői pozíciójának lehetőségeit, a madárének nyelvi fordításának módozatait és a madár azonosításának ábrázolásmódbeli rétegzettségét mutathatják föl.

A *Barátposzáta* szövegének első szakasza („elbűvölő, páratlan énekével hívta fel magára a figyelmemet, / – lágyan bugyborékoló, fuvolázó / és mégis erőteljesen csengő a hangja, / először olyan volt / mintha azelőtt sose hallottam volna,”) ³¹ a poszáta énekének akusztikai élményét látszólag a legpontosabb és leginkább részletes módon igyekszik leírni. A *Madárhatározó* ³² értelmében vett pontosság éppen a madárhang egyedi jellemzését képtelen véghezvinni, ugyanis annak deskriptíójára a hangutánzó szavakon kívül, csak a „szép” szinonimái állnak rendelkezésre. Ezt a tapasztalatot a szöveg „a mintha azelőtt sose hallottam volna” sorral viszi színre, s a leírás látszólagos céljával ellentétesen éppen ez a hasonlat nevezhető a leginkább jelentésesnek. A felismerésnek ebből a „kudarcából” szükségszerűen következik a látás általi megragadhatóság alternatívája, ami a két szakasz grammatikai-szintaktikai hiátusai (a vonatkozó névmások hiánya) következtében az elsődleges érzékelési formák egybejátszását hívja elő: „a nyírfa csúcsáról jött, / de megfigyelő pontomat lázasan változtatva / bárhogy keresgéltem a távcsővel, / bárhogy meresztettem a szemem, / napokig tartott, / míg végre őt magát is megtaláltam, / és azonosítottam a levelek közt”.

Az „először olyan volt” sorból – bár hiányzik a vonatkozó névmás – az *ex cantu dignoscitur avis* kifejezés értelmében még a madár hangja marad a beszéd

tárgya, azonban a második szakaszban, a ritmikailag is szünetként értett sortörés után már nem egyértelmű, hogy a madár hangjáról vagy testéről, a vizuális befogadás által elnyert látványáról van-e szó. A megfigyelő (aki, ahogy ebben az esetben is, a ciklus jelentős részében a lírai alany) tevékenysége nyilvánvalóan utal arra, hogy immár az utóbbi, vagyis a test a leírás tárgya. A hang képpé történő mediális transzformációja a távcső érzékelés-protézisének megcsonkító, megfosztó funkciója miatt nem képes egyidejűleg a kívánt „audiovizuális” hatásra koncentrálni. Mind a „napokig tartó keresésben”, mind pedig a „levelek közti azonosítás” tökéletlenségében fellelhetők a mediális közegek közti váltás deficitjei. Ez ahhoz a tapasztalathoz vezet, mely a „mióta tudom, / hogy tőle származik, / már nem akarom feltétlenül látni szürkés, barnás karcsú testét, / beérem torkának művével is,” szakaszban a hallás javára mond le a látásról, azért, hogy az azonosítás során fellépő probléma következtében az azonosítás forrásául szolgáló tényezőt (nevezetesen a szép éneket) visszakapja. Ez a lemondás azonban olyan kvázi „esztétikai veszteségként” jelentkezik a deskripció nyelvében, hogy az nem csak a posztata énekének, de testének, kinézetének jellemzését is egy, az eleinte (romantikus gyökerű) költői leírás nyelvétől élesen elkülöníthető köznyelvi regiszterre bízta. A szöveg következő szakaszaiban már „a torok művére” lefokozott ének is összetéveszthetővé válik más madarakéval, s a végén ez a monoton megjelenés a szemlélő „természetes órájaként” funkcionál, s így a madárének instrumentalizálásával a ciklikus időre emlékeztet: „kissé hasonlít a vörösbegyére, / néha össze is tévesztem azéval, / kivált tavasszal, / mikor még újszerű, / mikor a búbos pacsirta után, / de még a mezei pacsirta előtt mindkettő megérkezik, / nyári reggeleken elsőként szólal meg, / és este is ő zárja a napot”.

Az „az alkony előtti órán a legbuzgóbb, / mikor sárgulásnak indul a fény, / és elkezd lefelé csúszni a nap” erre felelő szakasza pedig mindezt a múltó idő jeleként teszi megragadhatóvá, s nem csak a természeti kép leírása, de az utolsó szakasz elégiába forduló, ironikus modalitású, kissé klisészerű zárata is a halál megjelenésére utal. Az „ilyenkor kivált ajánlatos hallgatni, / gyógyítóan hat a lélekre, / és felvértéz a közelgő sötét gondolatok ellen” záró sorban megjelenő figyelmeztetésnek azonban a már említett grammatikai-szintaktikai egyeztetési hiányok miatt az „ajánlatos hallgatni” sorból képzett állítmányhoz kapcsoló tárgyi azonosíthatósága sérül, s ez azt implikálja, hogy a befogadó nem tudja eldönteni, hogy a két szakasszal előbb olvasható madárénekekre, vagy annak megfigyelőjére vonatkozik-e a kijelentés. A hallgatás a beszéd elhallgatása értelmében éppen belemerülés abba hangzó világba, amely az embert körülveszi, s így Ongnak azzal az észrevételével vethető össze, mely szerint „mindig az én képezi a hangzó világ centrumát”,³³ s ezáltal egy hasonló belemerülés a látásban lehetetlen. A heideggeri diszpozíció-fogalom értelmében pedig „a beszéd összefüggése a megértéssel és az érthetőséggel világossá válik abból az egzisztenciális lehetőségéből, amely magához a beszéléshez tartozik: a hallásból.”³⁴ A hallás pedig mindig valaminek a meghallása, mely általában az oda-figyelésben lévő megértő hallás, odahallgatni pedig csak az tud, aki már megért. Ebben a vonatkozásban a vers utolsó szakasza olvasható a lírai én és a verset lejegyző én hallgatásaként is, aki a versben és a vers által mintegy hagyja kifejezésre jutni a halál felőli megértés utólagosságának tapasztalatát.

A madármegfigyelési naplók konstrukciói (a nevükbe írt „megfigyelési” jelző által) a naplóírás „hagyományával” szemben helyezkednek el, hiszen nem autobiografikus narratívát hoznak létre, hanem a látvány és hang rögzítését célozzák. Ennek ábrázolási módja és stratégiája az ornitológia egyezményes rövidítéseivel és számok felhasználásával jelölt azonosságon alapul – ez tulajdonképpen nem más, mint adatgyűjtés a monitoring rendszerhez és a madárpopuláció felbecsléséhez. Oravecz *Madárnapló*i éppen ennek rögzítési eljárásait használják fel a madár költészettörténeti toposzának újraírásához. Ez a poétikai teljesítmény a szubjektivitás és individualitás formáinak újraértésével, költészettörténeti vonatkozásban, azáltal avatja műfajteremtő eseménnyé Oravecz szövegeit, hogy a madarak irodalmi leírása és a madarak azonosításának ornitológiai rögzítése egymás tükröződésében válik a lírai én beszédévé, vagyis a lírai megnyilatkozás „formai idézetek” általi helyettesítőjévé. A madárnaplók a kötetek időfelfogása szempontjából ezért úgy alakítják át a felidézett látványt a felidéző én emlékezeti munkájában, hogy azok nem az élet teljességének részleteiként válnak megragadhatóvá, hanem lehetőségként mutatnak a jövőre.

JEGYZETEK

1. A Metzler-sorozat lírával foglalkozó könyvének *Naturlyrik*-szócikkében használt központi fogalom. Georg Braungart, *Naturlyrik = Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, szerk. Dieter Lamping, Metzler, Stuttgart, 2016², 139.
2. Hartmut Böhme, *Natürlich/Natur = Ästhetische Grundbegriffe* Bd. 4, hrsg., Karl-Heinz Barck u. a., Metzler, Stuttgart/Weimar, 2002, 480–485.
3. Katarzyna Kleczkowska, *Bird Communication in Ancient Greek and Roman Thought*, *Maska*, 2015/28, 95–103.
4. Mary Beagon, *Wondrous animals in classical antiquity = The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, szerk. G. S. Campbell, Cambridge, 2014, 24. fejezet.
5. Mindezek mellett, ahogyan az összes szimbólumtörténeti áttekintés is kiemeli, a madarak szárnyalása a test és lélek ősi dualizmusára és az ember transzcendentális képzetkörére utal, ahogyan a költői magatartásnak és az alkotás folyamatának is megfeleltethető. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. Günter Butzer – Joachim Jacob, Metzler, Stuttgart/Weimar, 2012², 411; 430.
6. Ld. Georg Braungart áttekintését.
7. Hartmut Böhme, *i. m.*, 480–487.
8. Itt alapvetően azoknak a történeti-esztétikai hangsúlyoknak és poétikai tendenciáknak az elmozdulásáról van szó, amelyek a vallásilag vagy morálfilozófiailag motivált természetlírát először a deskriptív költői szövegekben (ahogyan *Az évszakok* James Thomsonnál), majd az idillekben (pl. Geßnernél) oldják fel, végül pedig a *decorum* normájára irányuló esztétikai alapvetésekkel kapcsolják össze.
9. Ez az esztétikai elképzelés párhuzamban áll azzal a 18. században fokozatosan végbemenő műfaji-poetológiai változással is, amely során a dalszerű, énekelhető lírai költészet a líra egészének kiterjedt modelljeként is érthetővé, elérhetővé vált. Dirk Werle, „*Ich singe, wie der Vogel singt*” = *Intermedialität in der frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, hrsg. Jörg Robert, De Gruyter, Berlin/Boston, 2017, 133–135.
10. Addison és Burke munkáit követően *Az üléőerő kritikájában* található meg a fogalom kidolgozása. A második könyvben 23.§–28. §-ig tartó vonatkozó részek. Immanuel Kant, *Az üléőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Osiris, Budapest, 2003, 156–173.
11. Goethe *Der Sanger* című, az életmű több pontján, átdolgozott formában megjelenő „balladája”. Magyarul J. W. Goethe, *A dalnok*, ford. Somlyó György = *Goethe versei*, szerk. Lator László, Európa, Budapest, 1973, 83 (Lyra Mundi).
12. Dirk Werle, *i. m.*, 131–132.

13. Ez a 18. században valójában még (például Herdernél) természetpoézisként (Naturpoesie) értett kifejezés, amelyre egyébként a mai természetlíra-fogalom lényegileg visszavezethető, nem függetleníthető a zseniesztétika térnyerésétől és a népköltészethez való odafordulástól sem. Ahogyan attól sem, hogy a goethei poetológiában maga a költői tevékenység is a természet „mintája” alapján működik – ezért válhat a líra közvetlen affektív énkimondássá. Ehhez Vö. Günter Häntzschel, *Naturlyrik = Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, szerk. Klaus Weimar, De Gruyter, Berlin/New York, 2000, 691.; Kulcsár Szabó Ernő, *Történetiség – megértés – irodalom. Hogyan s mivégre tanulmányozzuk az irodalomértés hagyományait?* = Uő., *Irodalom és hermeneutika*, Akadémiai, Budapest, 2000, 32–33.

14. Ez megfigyelhető például Eichendorff, Coleridge vagy Robert Burns szövegeiben, ahogyan az is, hogy ezzel párhuzamosan újra felértékelődik a madár-embléma is, amelyet Paul de Man részletesen vizsgál. Paul de Man, *Kép és embléma Yeats-nél* = Uő., *Olvadás és történelem*, ford. Nemes Péter, Osiris, Budapest, 2002, 350–368.

15. Ez Novalis, Tieck vagy éppen Schelling szövegeiben is hasonló módon értelmezhető. Ehhez vö. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981, 214–233.; valamint Hartmut Böhme, *Denn nichts ist ohne Zeichen. Die Sprache der Natur: Unwiederbringlich?* = Uő., *Natur und Subjekt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 60–66.

16. Ezen a ponton elég csak a fülemüle, pacsirta vagy csalogány sokrétű kulturális vonatkozásaira utalni Keats, Shelley, Heinrich Seidel vagy éppen Petőfi textusaiban.

17. Ez a beszéd alapvetően nem a természetről mint olyanról történik, hanem annak jelenlétét megalapozó kulturális konstrukciókról és a természetlíra tradíciójának diszkurzív formációiról. Ennek poetológiai reflexióira kiváltképp Byron, Lenau, majd Mörike költészete szolgáltathat példákat.

18. Ennek legemlékezetesebb poétikai konfigurációja Baudelaire költészetében, majd George szövegeiben található, noha Mörike, Meyers vagy Ralph Waldo Emerson műveiei a természeti széptől való elfordulással és a „kozmosz” természeti képek totalizálásával már „előkészítették” *A dögnék* vagy *A sziget urának* poétikáját. Vö. Karl Maurer, *Ästhetische Entgrenzung und Auflösung des Gattungsgefüges in der europäischen Romantik und Vorromantik = Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, szerk. Hans Robert Jauß, Wilhelm Fink, München, 1968, 320–323 (Poetik und Hermeneutik 3).

19. Ezért lehetséges, hogy a madarak a repülőgépek metaforikus kiterjesztései lesznek, vagy a madarak megfigyelése végleges elvonulásuk következtében elvileg lehetetlenné válik.

20. Az első világháború tapasztalatának következtében és a harmincas évek Németországának eseményei után Brecht (*An die Nachgeborenen*) egyenesen a természetlíra lehetetlenségéről beszél.

21. *A megfelelő nap* című 2002-es kötetében helyet kapó *Madárnapló*-ciklusról és a legújabb, 2015-ben megjelent *Távozó fa* című kötetében közreadott, azonos című *Madárnapló*ról van szó. Oravecz Imre, *A megfelelő nap*, Jelenkor, Pécs, 2002; valamint Uő., *Távozó fa*, Magvető, Budapest, 2015.

22. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Lejegyzés és szubjektivitás* = Uő., *Meta-poétika. Önprezentáció és nyelvsemlelet a modern költészetben*, Kalligram, Budapest, 2007, 380.

23. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Az idő topográfija*, Tiszatáj, 2003/3, 86.

24. Uő., 85.

25. *Az 1972. szeptembertől*, a Hopi-versektől és a *Kedves Johntól* eltekintve nagyjából Oravecz költői teljesítményére érthető.

26. Kulcsár-Szabó, *Az idő topográfija*, 83.

27. Uő., 83.

28. Oravecz, *A megfelelő nap*, 55.

29. Kulcsár-Szabó, *Az idő topográfija*, 85.

30. Uő.

31. Oravecz, *Távozó fa*, 147.

32. Vö. a *Magyar madárhatózó* leírásaival.

33. „Ich bin im Zentrum meiner klanglichen Welt, die mich umschließt...” Walter J. Ong, *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, ford. Wolfgang Schömel, Springer, Wiesbaden, 2016², 67.

34. Martin Heidegger, *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály, Gondolat, Budapest, 1989, 309.