

„Az ünnepeket itthon töltém, de voltak vendégeim Pestről: Csengeri, Salamon – és a kinek nevét már ki sem írhatom. Csengeri fölvitte Julcsát, ki most Pesten van.”⁴⁸ Vagyis Aranynak volt lehetősége arra, hogy tájékozott pesti barátaival akár erről a helyzetről is eszmét cseréljen.

Ebben az összefüggésben lehet sokatmondó, hogy Arany – egészségi állapotára hivatkozva – viszont ezzel párhuzamosan, alig valamivel később elhárította Nádaskay Lajos felkerését egy Ferenc Józsefet üdvözlő vers megírására.⁴⁹ A verset aztán utóbb Lisznai Kálmán írta meg, s névtelenül jelent meg a Budapesti Hírlap címlapján. Persze Lisznai is sajátos, méltányolható stratégiával próbált meg némi distanciát teremteni a feladathoz,⁵⁰ de innen nézvést még látványosabb Arany elhúzódása, amelyet az ígért tiszteletdíj sem tudhatott megváltoztatni: ha ugyanis nem működtek olyan megfontolások, amelyek a Nemzeti Színház felkérésének az elfogadása mögött meghúzódhattak, akkor Arany könnyen megszabadult a feladattól.

S ehhez még számítsuk hozzá azt, hogy a jelek szerint Arany úgy oldotta meg a feladatot, hogy miközben pontosan betartotta mindazt, amit Egressy Sámuel a felkérő levélben számára közvetített, mégiscsak egy olyan, intertextuális módon telített szöveget alkotott, amely nem fért bele a színháztól vállalható keretek közé. S ebben az esetben aligha a cenzúra akadékoskodását kell feltételeznünk,⁵¹ hiszen Arany verse a cenzúrára bocsátott példányban nem volt benne,⁵² sokkal valószínűbb az intézményi öncenzúra feltételezése. Miután a Nemzeti Színház egy ponton, Kölcsey *Hymnusának* a beiktatásával már átlépett egy bizonyos határt (a cenzúráztatás után iktatta be Erkel saját megzenésítését a verssel együtt), Arany bordala már talán túl kockázatosnak tűnhetett az eléggé egyértelmű és félreérthetetlen Petőfi-allúzió („Harca magyar!”) alkalmazása miatt.

Vagyis Arany, miközben teljesítette Ráday Gedeon hozzá eljuttatott kérését, mégsem vett részt semmilyen formában a Ferenc József látogatását köszöntő irodalmi vállalkozások egyikében sem. Ez éppen nem a megalkuvást vagy ügyeskedést mutatja, hanem Arany finom politikai érzékének a működését.

Ezt az alkalomra írott versét Arany fontosnak tartotta megőrizni, s a kontextus megváltoztatásával életművébe is beiktatni. S ez az utókor számára annak dokumentumaként olvasható, milyen adekvát költői reakció születhet egy nem éppen egyértelmű történelmi szituációban úgy, ha az ember az elveit sem akarja feladni.

Bukolikus hagyomány, emberek és állatok Márai Sándor *Béke Ithakában* című regényében*

A B S Z T R A K T

Ebben a tanulmányban Márai Sándor *Béke Ithakában* című, 1952-ben megjelent regényét vizsgálom, két, egymáshoz szorosan kapcsolódó, sőt egymást nagy részben átfedő kérdéskörre összpontosítva. Először is arra, hogy miközben a fogadtatástörténetben eddig nem merült föl a regény kapcsolata az antik bukolikus költészet hagyományával, a *Harmadik ének (Télegonos)* első fejezetei a természeti és kulturális környezet, a tárgyi rekvizitumok, a szereplőformálás és egyes cselekményelemek szintjén is szorosan kapcsolódnak ennek a hagyománynak a toposzaihoz. A tanulmány első részének célja ennek a kapcsolatnak a bemutatása, mindenekelőtt az ember–állat viszonyoknak és az I. fejezet *musiké-*jelenetének a vizsgálatával. Már ebben az első részben is megjelenik, s ehhez kapcsolódik azután, voltaképpen az első rész kérdéskörrelésének kiterjesztésként, a második szempont, amely a regényt az irodalmi állattanulmányok (*Literary Animal Studies*) vagy még közelebből az úgynevezett zoopoétika olvasási módja felől értelmezi. Ennek keretében a tanulmány második részében a regény *Harmadik énekének* politikai zoológiáját veszem közelebből szemügyre az ember–állat megkülönböztetésnek, a közöttük húzható határvonalnak a girbegurbái, visszahajlái, elmosódott részei felől, azonban számos olyan összefüggésre, amely biopoétikai, sőt az itt érvényesített szűkebb zoopoétikai szempontból releváns lehet, nem térek ki. Más alkalommal fogom megvizsgálni Hermés kultúr- és történetfilozófiai okfejtéseinek biológiai és antropológiai vonatkozásait, s mindennek az egész regény erőteljes testifiziológiai, biológiai, és legalább ennyire erősen szenzuális diskurzusához illeszkedését. A fő állításom most mindössze az, hogy Márai ebben a művében a korábbiaknál élesebben kérdez rá – nyilván nem függetlenül a 20. századi totalitárius rendszerek és a második világháború tapasztalatától – az embernek és ennek részeként az ember–állat különbségnek a mibenlétére. A regényben éppen ezeknek az időszereknek – a korabeli európai gondolkodástörténeti fejleményekkel is összhangban lévő – kérdéseknek lesz az egyik hordozó közege az antik bukolikus hagyomány.

„Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch”

(Gottfried Benn: *Der Arzt II.*)

Ebben a tanulmányban Márai Sándor *Béke Ithakában* című, 1952-ben megjelent regényét vizsgálom, két, egymáshoz szorosan kapcsolódó, sőt egymást nagy részben átfedő kérdéskörre összpontosítva. Először is arra, hogy miközben a fogadtatástörténetben

⁴⁸ Arany János – Tompa Mihálynak, Nagykőrös, 1857. április 19. = AJÖM XVII, 51.

⁴⁹ Vö. Arany János – Nádaskay Lajosnak, [Nagykőrös, 1857. április 3.] = AJÖM XVII, 46–47.

⁵⁰ Erről bővebb elemzés: SZILÁGYI Márton, *Az íróvá válás mikrotörténete a 19. század első felében. Lisznai Kálmán és az „irodalmi gépezet”*, Reciti, Budapest, 2021, 153–158. (Vitae 3.)

⁵¹ Ezt a lehetőséget hipotézisként fölvetette: TARJÁNYI, I. m., 273–274. Részben ehhez csatlakozott: MILBACHER, I. m., 297.

⁵² A cenzúrapéldányra a legkorábbi fennmaradt sűgőpéldányból következtethetünk, amely a cenzúrapéldány átmásolása lehetővé teszi, s ahová átmásolták a cenzori jóváhagyás számát is: SZACSVAI KIM, I. m., 175–176.

* A tanulmány megírását a Biopoétika a 20–21. századi magyar irodalomban című kutatás (NKFIH 132113) támogatta.

eddig nem merült föl a regény kapcsolata az antik bukolikus költészet hagyományával, a *Harmadik ének* (*Télegonos*) első fejezetei a természeti és kulturális környezet, a tárgyi rekvizitumok, a szereplőformálás és egyes cselekményelemek szintjén is szorosan kapcsolódnak ennek a hagyománynak a toposzaihoz. A tanulmány első részének célja ennek a kapcsolatnak a bemutatása, mindenekelőtt az ember–állat viszonyoknak és az I. fejezet *musiké*-jelenetének a vizsgálatával. Már ebben az első részben is megjelenik, s ehhez kapcsolódik azután, voltaképpen az első rész kérdés-föltévesésének kiterjesztésként, a második szempont, amely a regényt az irodalmi állattanulmányok (*Literary Animal Studies*) vagy még közelebről az ún. zoopoétika olvasási módja felől értelmezi.¹ Ennek keretében a tanulmány második részében a regény *Harmadik énekének* politikai zoológiáját veszem közelebről szemügyre az ember–állat megkülönböztetésnek, a közöttük húzható határvonalnak a girbegurbái, visszahajlásai, elmosódott részei felől, azonban számos olyan összefüggésre, amely biopoétikai, sőt az itt érvényesített szűkebb zoopoétikai szempontból releváns lehet, nem térek ki. Más alkalommal fogom megvizsgálni Hermés kultúr- és történetfilozófiai okfejtéseinek biológiai és antropológiai vonatkozásait, s mindennek az egész regény erőteljes testi-fiziológiai, biológiai, és legalább ennyire erősen szenzuális diskurzusához illeszkedését. A fő állításom most mindössze az, hogy Márai ebben a művében a korábbiaknál élesebben kérdez rá – nyilván nem függetlenül a 20. századi totalitárius rendszerek és a második világháború tapasztalatától – az embernek és ennek részeként az ember–állat különbségnek a mibenlétére. A regényben éppen ezeknek az időszertű – a korabeli európai gondolkodástörténeti fejleményekkel is összhangban lévő – kérdéseknek lesz az egyik hordozó közege az antik bukolikus hagyomány.

A bukolikus hagyománnyal való kapcsolatot eddig nem említette a szakirodalom, miközben a regény homérosi párhuzamait és átvételeit Ritoók Zsigmond részletesen vizsgálta (olykor más antik szerzők és hagyományok felé is kiterjeszkedve).² A zoopoétika kérdéseiről sem állítható, hogy nagy figyelemben részesültek volna a *Béke Ithakában* olvasataiban. Eddig egyetlen megfogalmazást találtam, amely a maga módján igyekszik számot vetni az ember–állat viszonyoknak a regényben megjelenő kérdésével: „Az ember felnőtte, önálló személyiséggé levésének föltétele részint az, hogy leszakadjon az istenekről, részint az, hogy értelme erejével megzabolázza a benne lakozó állatot. (Lényének ez utóbbi adottságát abszolutizálja s bünteti Kírké, varázsolván rendre sertéssé, madárrá, tengeri szörnyé a szigetére érkezöket).”³ Ez a megfogalmazás világossá teszi, hogy itt sem nyílik meg az ember–állat viszonyokat a maguk regénybeli összetettségében, ellentmondásosságában feltáró horizont, a hagyományos humanista felfogás az állatot csupán mint az autonóm

¹ Az irodalmi állattanulmányokról, eljárásmodjaink különbségeiről is, megbízható áttekintést ad Roland BORGARDS, *Tiere und Literatur = Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, szerk. Uő., J. B. Metzler, Stuttgart, 2016, 225–244. Közülük módszertanilag a legtermékenyebbnek a Kári Driscoll-féle zoopoétika látszik. Ehhez bevezetésként lásd: Kári DRISCOLL – Eva HOFFMANN, *Introduction. What is Zoopoetics? = What Is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, szerk. Uő., Palgrave Macmillan, Cham, 2018, 1–13.

² RITOÓK Zsigmond, *Homéros Magyarországon*, Kalligram, Budapest, 2019, 273–288.

³ LŐRINCZY Huba, „... személyiségnek lenni a legtöbb, amire ember képes”. *Márai Sándor: Béke Ithakában*, Életünk 1992/8–9., 954.

észlelyként felfogott ember leigázandó ösztönvilágát képes látni,⁴ s Márai regényének középpontjában, ahogyan az idézett tanulmány címe mutatja, az európai, a fausti személyiség ünneplését látja. Árnyaltabban közelítenek azok, akik az önmegalkotó személyiség modern programjának kudarcát vagy az újabb korszakban megvalósíthatatlanságát látják a regényben⁵ – vagy éppen a személyiség változékonyságának és kiismerhetetlenségének példázatát.⁶ A modernség (a Logosz, a felvilágosodás) programjának nemcsak a személyiség kiteljesíthetőségének tekintetében, hanem politikai-történetfilozófiai értelemben is vett kudarcra (?) a regényben összekapcsolódik a 20. századi totalitárius diktatúrák történeti tapasztalatának (anakronisztikus) nyomaival. Ez mindenekelőtt a regénybeli Spárta totális államában ölt konkrét formát (az egyenruháktól a határok lezárásán át a titkosrendőrség működéséig), beleértve az eugenika gyakorlatára tett utalásokat is (a sérült csecsemők szisztematikus megölésének regénybeli indoka: „általánosítani és szabványosítani az emberanyag átlagminőségét”),⁷ de megjelenik már Hermés hosszú beszédében is (például nála is a megfigyelő hatalomra és arra történő utalásokban, hogy az új világrend legfontosabb szervezőeleme éppenséggel maga a Rend lesz). A következőkben fölvetendő kérdések háttérben ezek a 20. századi tapasztalatok és dilemmák is ott állnak, ezért ebből a szempontból azokhoz az értelmezésekhez csatlakozom, amelyek ezek jelenlétével is számolnak.⁸

1. Bukolika, musiké, sírás

A *Harmadik ének* első fejezeteinek színhelye Kírké szigete, Aiaia, a cselekmény ideje Télegonos közelebről meg nem határozott gyermek- és kora ifjúkora, melyre Téle-

⁴ Így vélekedik Rónay László is, kevésbé a felvilágosodás hagyománya, inkább az ember kitüntetett teremtményi mivolta felől közelítve: RÓNAY László, *Márai Sándor*, Akadémiai, Budapest, 2005, 487.

⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Akadémiai, Budapest, 1991, 144.; GINTLI Tibor, *A távollévő jelenléte. Béke Ithakában = „maradj izzó parázs”. Tanulmányok Márai Sándor életművéről*, szerk. KOSZTOLÁNCZY Tibor – REICHERT Gábor – SZÁVAI János, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2020, 208–209.

⁶ FODOR Mónika, *Ithaka idillje... Regénynyelv és individualizáció Márai Sándor Béke Ithakában című regényében = Szó, elbeszélés, metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin, Kijárát, Budapest, 2003, 344.; POLGÁR Anikó, „Megfoghatatlan, mint a tenger”. *A víz motívuma Márai Sándor Béke Ithakában című regényében = Uő., Poszeidón gyöngyszakállá. Görög–latin intertextusok nyomában, Janus Pannoniustól Weöres Sándorig*, Kalligram, Dunaszerdahely–Pozsony, 2020, 147–153.; Lőrinczy Huba is megfogalmaz, némiképp ellentmondásos módon, ebbe az irányba mutató állításokat is (például LŐRINCZY, I. m., 953).

⁷ MÁRAI Sándor, *Béke Ithakában*, Akadémiai–Helikon, Budapest, 1991, 225. A továbbiakban a zárójelbe tett lapszámokkal erre a kiadásra hivatkozom. Az 1979-es kiadást követő szövegre mindenesetre ráférne egy alapos átnézés, mert sok helyen gyanús, néhány helyen pedig bizonyosan rossz olvasatot ad.

⁸ Így például Ritoók Zsigmond a 20. „század élményének” jelenlétéről a műben (RITOÓK, I. m., 286–288.); Gintli Tibor a kollektivitás, illetve a „tömegember korszakának” elkövetkezéséről a regény világában (GINTLI, I. m., 209). Meglepő viszont, hogy Fried István, miközben a regény 20. századi irodalmi környezetének a szövegre tett hatásait a legkiterjedtebben és legpontosabban azonosítja, elvitatja a század történeti világának (akár csak nyomszerű) jelenlétét a műben: „az Ulysses követő világszázad totalitárius veszélyeiről (még) nem eshet szó.” FRIED István, „Az ő kedves szava Logosz volt – az értelem”. *Antikvitas-recepció a korszakküszöbön*, It 2006/2., 207.

gonos, a megtett elbeszélő egyes szám első személyű, autodiégétikus narrátorként, visszatekintő elbeszélésben, Ulysses halála után emlékezik vissza, nem mindig teljesen megbízható történetmondóként. A földidézett tér és idő hangsúlyosan és többszörösen is irodalmi kódoltságú. Szembetűnő egyrészt az elbeszélés időviszonyainak alakítása: az összefoglaló elbeszélés a pontos időviszonyokat tisztázatlanul hagyja, gyakran utal viszont a cselekvések ismétlődő jellegére, tempója lassúnak érzékelhető, az első két fejezet így egyfajta mitikus időtlenséget jelenít meg. Másrészt a sziget regénybeli bemutatása visszaül Kirké szigetének Homérosnál olvasható leírására, és néhány, meghatározó ponton az epizód cselekményelemeire is az *Odysseia* X. énekében, miközben pedig alapvetően bukolikus környezetben vagyunk, vagyis a *locus amoenus* toposzának közegében. Ez már a pásztorköltészeti hagyomány megszületésekor sem a természeti és kulturális környezet mimetikus megjelenítésén, hanem ezek fiktív s idővel az így létrejött irodalmi hagyomány szabályozta alakításán alapult.⁹

Ezzel a bukolikus szövegközi kapcsolódással a szakirodalom eddig nem foglalkozott. Noha első pillantásra is szembeötlő a pásztorköltészeti motívumok jelenléte. Aiaia szigete vízben gazdag, zsíros és napsütötte termőföldje bő termést biztosít, dús lombú, árnyas erdei „bőségesen hullatták a somot és a makkot” (157). A víz és a fény elemei, melyek meghatározzák a sziget leírását, mitikus magyarázatot kapnak: Ókeanos és Hélios, Télegonos déd- és nagyapja biztosítja őket. A gyermek pásztornak, újra csak összhangban antik költészeti elődeivel, van ideje játszadozásra és zenélésre, s emellett disznai viselkedésének megfigyelésére is. Az idilli helyszínt azonban fenyegető környezet veszi körül (ennek a fenyegetettségnek is megvan az antik előképe Vergilius *Eclogáiban*,¹⁰ s ugyanígy a 20. századi is: ezt az aspektust nem sokkal Márai előtt Radnóti Miklós elevenítette föl *eclogáiban*). Aiaiat Halálszigetnek is nevezik (maga a sziget neve a magyar olvasóban elkerülhetetlenül földidézi a jajgatást is), mert „mindössze egy napi járásra” (158.) fekszik Hadéstól, a halál birodalmától, s jó hírének nem használ az sem, hogy az ide érkezők közül aki nem az alvilágba, az ólba kerül: Kirké ugyanis, a sziget varázserejű úrnője, ahogyan ezt Homéros elbeszéléséből is tudjuk, disznóvá változtatja. Mindenesetre Télegonos leírása szerint napjait ekkoriban az élet élvezete, a szabadság, a játék és a sertések barátságos társasága határozza meg (158.), s egészében és egyik legfontosabbként a félelem hiánya (160). Később ennek az idillnek a koloritjába, részben éppen a disznóvá változtatás eredményeképpen, komorabb szín is vegyül; erről még lesz szó.

Ebbe a háttérbe illeszkedik az a jelenet, amelyben Télegonos és anyja zenei előadásáról, s ehhez kapcsolódóan a sziget muzikális természetű disznainak elragadtóságáról olvasunk:

⁹ Lásd erről Ernst Robert Curtius *Die Ideallandschaft* címen adott áttekintését az *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* című munkájából (A. Francke, Bern, 1948, főleg 193. és 195.), de a toposzvá válás kibontakozásának egész folyamata érdekes (189–207). Wolfgang Iser pedig egyenesen paradigmatis esetként hozza föl a fikcionalitás antropológiai magyarázatához a pásztorköltészeti hagyományt (*A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 44–117., főleg 55, 69).

¹⁰ Például az I. és a IX. *Ecloga* elején.

Anyám néha, sugaras nyári délutánon, kijött hozzánk a forráshoz, ahol kondám közepette, a patak partján, egy árnyas bükk alatt heverésztem. Helyet foglalt közelünkben, és megparancsolta, hogy vegyem elő fuvolámat. A Halálsziget bánatos népzenejének egyes szívhez szóló dallamait kellett fuvoláznom, melyeket anyám daloskedvű szolgálótól már pöttömnyi koromban eltanultam. Anyám kézimunkázott – mint a legtöbb előkelő hölgy –, s amíg fuvoláztam, a sertések körénk gyűltek. Anyám gyönyörű haját aranyszínre festette a sötét bükkklomozat résein áthulló délutáni fény; oldalt hajtott fővel, merengve ült, és amíg keze fűgén forgatta a kötőtűt, fuvolám kísérő szavára halkán énekelt. A sertések ilyenkor felhagytak a rőfögéssel. Állatot, istent és embert varázsos áhítattal töltött el. Később Pán rekedt fűttyszavát hallottuk; valahol az erdőben kóborolt, és így felelt anyám bűvöletes énekére... A sertések mozdulatlanul, gyapjas hátukat összedörzsölve, meghatottan állottak körülöttünk, s mikor végeztem a fuvolaszóval, anyám ölébe ejtette kézimunkáját, és oldalt hajtott fejjel, figyelmesen nézett a jámbor ártányok hunyorgó, apró szemébe. (159.)

A jelenet alakításában többféle irodalmi – műfaji és hangnemi – hagyomány vesz részt. Márai Homéros *Odysseiájának* X. énekéből átemeli (nem változtatás nélkül) Kirké – itt a hetéraszerű Kirké¹¹ – alakját, a varázslónő szép haját,¹² énekét,¹³ a kézimunkázást (erre cserélve a Homérosnál szereplő szövést),¹⁴ és persze a disznókat, akik Homérosnál is elvarázsolt emberek.¹⁵ A jelenet legfontosabb műfaji mintája azonban nem az epikus, hanem a bukolikus költészet és ennek rekvizitumai. A szövegrész alapvető hangoltsága pedig elégikusnak mondható.

A bukolikus táj és jelenetek alkotóelemei közül említendő a forrás és a patak,¹⁶ a bükk,¹⁷ a hűvös árnyék,¹⁸ a gondtalan játék, üldögélés és heverészs,¹⁹ és maga az állatok közelsége.²⁰ Ez mind a pásztorköltészet jól ismert toposzkészletéhez tartozik.

¹¹ Kirkének ehhez az aspektusához lásd KERÉNYI Károly, *A Nap leányai. Gondolatok a görög istenekről*, ford. TÓTH Zoltán, Szukits, Szeged, 2003, 63–85.

¹² Homérosnál mindjárt a Kirké-epizód elején: Od. X. 136. (*euplokamos*) és még többször (például 220.: *kalliplokamos*); a jelzőt – a „félelmes” (anyám), a „rózsásujjú” (hajnal), a „borszínű” (tenger), a „szerelemben elvegyülni”, a „bagolysem”, az „ős tenger” szerkezetekkel, sőt a „nem szökkent át hang fogaim sөvényén” (vö. „mily szó szökkent ki fogad kerítésén?”) enyhén módosított formulával együtt – Márai átveszi Devecseri fordításából, s ő is mindjárt a Télegonos-rész legelejére illeszti: 157.

¹³ Od. X. 221, 254–255.; illetve már 136.: *audéessa*, „zengőszavu”.

¹⁴ Od. X. 221–223.

¹⁵ Od. X. 239–243.

¹⁶ Ezek, egyáltalán a víz Theokritosnál és utánzóinál jelenik meg többször, csak példaként: Theoc. Id. V. 33.; a Moschosnak tulajdonított (III.), de nem tőle származó *Bión gyászdala* című költemény elején stb.

¹⁷ Verg. Ecl. I. 1.; II. 3.; III. 12.; V. 13.; IX. 9. A bükk nem az egyedüli fa Vergiliusnál, többször említi a szilfa és a tölgy is.

¹⁸ Verg. Ecl. I. 4.; II. 3.; VII. 1.

¹⁹ Verg. Ecl. I. 1, 6, 10.; III. 55.; VII. 1.

²⁰ Például, kifejezetten is, Verg. Ecl. X. 16–20.; de természetesen az állatok mindvégig ott vannak az egész pásztorköltészet háttérében, akkor is, ha nyíltan nincsen róluk szó.

Hasonlóképpen a fuvola (emellett váltakozva síp és furulya)²¹ és az ének,²² valamint a közelben kódorgó, egyszerre természeti és zenei isten, Pan alakjának megidézése is gyakori kelléke a pásztori idillek környezete atmoszférikus megrajzolásának.²³

De ezeknek a bukolikus kellékeknek a sorjázásánál is megkapóbb a jelenet cselekményének középpontjában álló zenei előadásnak és az előadás hatásának a leírása. A részletben mintaszerűen jut érvényre az a „költői gondolkodás” az állatokról, amelyet Jacques Derrida és az ő nyomán a zoopoétika mértékadó képviselői fogalmaznak meg.²⁴ Ennek legfontosabb jellemzője a „nyelv reanimálása”, vagyis a nyugati filozófiai gondolkodás azon tendenciájától való eltérés, amely a nyelv testetlenítésére törekszik (*to disembodify language*), hogy ezáltal túllépjön a nyelvnek és az általa meghatározott „emberinek” a fizikai, animális részén.²⁵ Ezzel szemben az állatokról való „költői gondolkodásban” az jut szóhoz, ami a nyelvben a leginkább elfeledett és idegen: a test és a nyelv egymással összekapcsolódó animalitásának poétikája.²⁶ Összefoglalóan, a Driscoll–Hoffmann szerzőpárost idézve: a zoopoétika által meghatározott szövegekben „azokat a módokat [találjuk], ahogyan ezek a szövegek reflektálják saját textualitásukat és materialitásukat”.²⁷ Mindezt persze az elemzés céljaira használható poétikai szaknyelv alakzataivá kell formálni. Ekkor az animalitás és a költői nyelv metszetében nemcsak a trópusokat mint a nyelv értelemalkotó teljesítményében a maguk anyagtalan anyagságával szerepet játszó képies-fenomenális tényezőket találjuk, hanem és mindenekelőtt a nyelv nem jelentő, anyagi – a hangzás anyagságában megtestesülő – komponenseit: az alliterációt és a hangzók egyéb összecsengéseit, például a rímet, de ugyanígy a metrikus elemeket, a ritmust (a prózaritmust is) és a prozodiát, vagy éppen a hangutánzó szavakat.

²¹ A hangszerek megnevezése az antik bukolikus hagyományban is váltakozik. Vergiliusnál a nád és a nádsíp metonimikus kapcsolatát jelzi az *avena*, *calamus*, *harundo*; a *fistula* a síp alakját jelöli (cső); a *cicuta* egy másik növényre, a vízi bürökre és a belőle készült sápra vonatkozik; a *tibia* csontból készült fúvós hangszer. A görög pásztorköltőknél *syrinx* (nád és nádsíp), *aulos* (nem fuvola, hanem oboaszerű hangszer, nevét egyszerűen aulosként célszerű magyarítani), valamint *donax* (nád és belőle készült síp), *plagiaulos* (harántaulosz) szerepel.

²² Például Verg. Ecl. II. 6.

²³ Itt mindenekelőtt a pánsíp (*syrinx*) keletkezésével kapcsolatos mítosz lehet releváns, melynek folyamata az emberiből (pontosabban alacsonyabb rangú isteniből: Syrinx nimfa) a növényin át a technikai felé vezet, s ezt a technikai eszközt majd Pan lehelete szólaltatja meg, mintegy a nimfa elvesztett lehetetének (életének) örökké elégtelen pótlékaként és felidézőjeként (Ov. Met. I. 689–712). Valamint az, hogy Pan emberi és állati elemekből kevert isteni lény. Néhány előfordulás Vergiliusnál: Ecl. II. 31–33. (a pánsíp keletkezését is megidézve); IV. 58–59. (Pan mint dalnokverseny résztvevője); V. 59.; VIII. 24. (Pan elsősege a nádsíp megszólaltatásában). Pan természetesen felbukkan a görög bukolikában is, lásd például Theoc. Id. I. 1–18.; *Biön gyászda* ([Moschos] III.) 51–56. (a pánsíp és a versengés képzete is előjön); a *Panis epyllium* című töredékesen ránk maradt költeményben és több bukolikus epigrammában is.

²⁴ Jacques DERRIDA, *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)* = Uő., *The Animal That Therefore I Am*, szerk. Marie-Luise MALLETT, ford. David WILLS, Fordham UP, New York, 2008, 6–7.; DRISCOLL–HOFFMANN, I. m.

²⁵ DRISCOLL–HOFFMANN, I. m., 3.

²⁶ Uő. Vö. Walter BENJAMIN, *Franz Kafka*, ford. TANDORI Dezső = Uő., *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, szerk. RADNÓTI Sándor, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 808.

²⁷ DRISCOLL–HOFFMANN, I. m., 4.

A bukolikus műfaj az idézett bekezdésben a *musikének* – vagyis hangszeres zenei, énekhangsík és szöveges alkotóelemekből álló előadásnak (melyekhez bizonyos műfajokban a tánc is társul) – a hatásos színrevitelét keretezi. A beágyazott lírai performansz az antik bukolikus költészetnek is szerves része, de a *syrinx*en játszó pásztor alakja előkerül Longos bukolikus regényében is.²⁸ A kép, ahogyan a pásztor sápjának szavára állatai, sőt olykor a vadállatok is megigézve köréje gyűlnek – miközben az ovidiusi Orpheus-történetet is fölidézi²⁹ –, ugyancsak megtalálható az antik idillekben és Longosnál is.³⁰ A bekezdés és a jelenet középpontjában álló mondat így szól:

Anyám gyönyörű haját aranszínre festette a sötét bükk lombzat résein áthulló délutáni fény; oldalt hajtott fővel, merengve ült, és amíg keze fűgén forgatta a kötőtűt, fuvolám kísérő szavára halkan énekelt.

A szecessziós látványi elemek ellentétező részletezése (aranszín, fény–sötét) a lombok között behulló fény váltakozó játéka épül, s a szépség és a fenség optikai effektusát a hangzás szemantikuma egészíti ki („fuvolám kísérő szavára” – „halkan” – „énekelt”). De nemcsak a fenomenális szinten a látás és a hallás érkeinek képzeleti működésbe hozása fontos itt, hanem a hangzás materiális jelenléte, a nyelv akusztikája is. Egyfelől itt is a Máraitól ismert, változatosságában is gondosan kiegyensúlyozott és arányos felépítésű – ezúttal rövidebb – körmondattal találkozunk, amely két, pontosvesszővel elválasztott, közel egyforma hosszúságú részre oszlik (32 és 38 szótag), ezen belül a második fél három, közel egyenlő hosszúságú kólónra (10 [6+4] + 14 + 14 szótag). A mondat hangzó egészét azonban itt kevésbé a jól proporcionált harmóniának a klasszikus arányrendje határozza meg,³¹ hanem egy hangzásában is lágyabb, hullámzó-ringatózó, ugyancsak szecessziósnak nevezhető prozódiai mozgás. A mondat finoman hullámzó ritmusa annak köszönhető, hogy első felének bővítő-díszítő jellegű szemantikuma lebegő, az egyhangúságig egyenletes, lassú olvasási tempót irányoz elő (a mondat két leghosszabb, négy szótagú szava is itt található:

²⁸ Verg. Ecl. II. 6. skk.; gyakran versengő, váltakozva előadott ének (*carmen amoebaeum*) formájában, például III. 55. skk.; és lásd még V., VII., VIII. Vö. például Theoc. Id. V., VI., VII.; Longosnál lásd például I. 13. 4., ahol Chloé egyenesen azt hiszi, hogy Daphnis szépségének oka a *syrinx*en előadott *musiké*.

²⁹ Ov. Met. X. 86–105. (az Orpheus zenéjére összegyülekező fák), 143–144. (Orpheus állatok között ül); XI. 1–84. (Orpheus halálának története, melyben a megigézett természet motívuma többször is felbukkan). A *Metamorphoses* Orpheus-alakjának megidézése azért is gyanakodhatunk, mert Skylla Márainál olvasható alakja, pontosabban a Glaukos–Kirké–Skylla háromszög története is innen, nem pedig a homérosi előszövegből kerül be a regénybe: XIV. 1–74., ahogyan Picus alakja is (XIV. 320–415). Az utóbbi két párhuzamot Ritoók is említi (I. m., 277).

³⁰ Verg. Ecl. VIII. 1–5. (nemcsak a borjak és a hiúz állnak megigézve a daloktól, hanem még a folyók is megállították folyásukat); vö. például Theoc. Id. I. 74–75.; Longus IV. 15. 2–4., ahol Daphnis valóságos színházi előadás keretében bővíti meg sápjával a kecskéit és a *theatron*ként maga köré gyűjtött nézőket.

³¹ Ennek uralkodó jelenlétét Márainál Kulcsár Szabó Ernő mutatta meg. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A próza hangja. Kérdések a Márai-dallam körül (A nem szemantikai elemek hatásformái Márai prózaírásában)* = Uő., *Mi a műalkotás? Az irodalmi olvasás kérdései*, Akadémiai, Budapest, 2022, 189–214. Itt azonban nem erről a cicerói körmondattípusról van szó.

„aranszínre”, „bükklombozat”). A mondat második felében pedig lassú–gyors–lassú tempó érvényesül (a legfürgébben mondandó rész a „keze fürgén forgatta” szósor). Az első és a második félrész végén ereszkedik a dallam, a második félrész második kólónja viszont (az időhatározói alárendelés mellékmondata) emelkedik („kötőtűt(↑)”), s innen ereszkedik alá a harmadik kólónnak (az alárendelés főmondatának) a „halkan énekelt(↓)” tempójában is egyre lassuló mondatzárlatához. A mondat hangzásának hatását a magas és mély (38 [17 + 21] és 32 [15 + 17]), ugyanígy az ajakkerékítés és ajakréses magánhangzóknak (37 [16 + 21] és 33 [16 + 17]) az egyenletes eloszlású változatossága, valamint az asszonáncokban („anyám” – „haját”, „feszette” – „merengve”, „gyönyörű” – „kötőtűt”, esetleg még halványan a „merengve ült” – „a kötőtűt” pár utolsó, kólonzáró szótagja is) és az egyes hangok szintjén alliterációkban is megvalósuló *concinuitas* határozza meg („fürgén forgatta [...] fuvolám”; „forgatta a kötőtűt”: ebben az esetben hangutánzó határról is beszélhetünk). Részben a homofóniás hatások, részben a mondat – a hangzás és az ehhez kapcsolódó affektivitás értelmében is vett – hangolásának körébe tartozik az is, hogy az utóbb idézett keményebb hangzású szakasz előtt és után is zöngés mássalhangzókkal (*ny, l*) lágyított szekvenciák olvashatók: „bükklombozat résein áthulló délutáni fény” és „fuvolám [...] halkan énekelt”. Az utolsó kólón („fuvolám kísérő szavára halkan énekelt”) időmértékes és ütemhangsúlyos képlettel is részben leírható ritmusa szintén mutatja ezt a lágy, zsongító-ringató hullámzást: miközben a közel egyforma hosszúságú szavak szóhangsúlya csaknem egyenletesen tagolt intonációt igényel, a szólamhangsúly a fuvolám-ra és a rövid szünettel is kiemelt halkan-ra tesz nagyobb nyomatékot úgy, hogy közben az első frázis emelkedő, a második frázis ereszkedő metruma is érzékelhető marad.³²

Az érzékleti hatások gazdagsága, a zenéről szóló mondat zeneisége az önszínre vitel vagy öntükrözés eljárásán keresztül a „varázs” és a „bűvöletes[ség]” képzetait teszi érzékelhetővé a maga atmoszférikus telítettségében. Ez a varázs a szöveg hatásaként a nyelv nem szemantikai, hanem önmagában véve jelentéstelen, természeti, biológiai, az állati hangadással egyként animális komponensének előtöréseként áll elénk. Talán még az az elem is ehhez kapcsolódhat, hogy Kirké az éneklés során kézimunkázik, „fürgén forgat[j]a a kötőtűt”, vagyis olyan tevékenységet végez, amely mintegy öntudatlan, automatikus, legalábbis nem igényli a tudat jelenlétét, s így kiváltképpen alkalmas háttere lehet a zene elzsongító hatásának, miközben az emberit az állatihoz is közelíti.³³ Az eufónikus lírai hang(zás) az „áhitat” (mégpedig „varázsos áhitat”) és a „meghatot[ság]” hangoltságát hívja elő. Ebben a hangoltságban osztoznak a jelenlévő istenek és félistenek, az emberek, és ami igazán figyelmet érdemlő: az őket körülvevő állatok is („Állatot, istent és embert varázsos áhitat töltött el.”). Az, hogy a *musicé* nemcsak az embereket és isteneket, hanem az állatokat és egyáltalán az

³² Adamik Béla hívta fel arra a figyelmemet, hogy nemcsak ez a kólón, hanem az egész bekezdés tele van metrikus sortörésekkel és klauzulákkal. Például „(a)latt heverésztem”, „(e)lő fuvolámat”, „(kel)lett fuvoláznom”, „már pöttömnyi koromban” stb. Ezek a hérikus klauzulák (minden előhozott példa hexameterzárlat) persze a klasszikus prózában kerülendők voltak.

³³ Ezt a találó észrevételt Szirák Péter osztotta meg velem.

egész természetet is megéri, sőt adott esetben válaszra – táncra vagy visszaénekelésre – készíti, ugyancsak ismert a bukolikus hagyomány klasszikus darabjaiból.³⁴ (Márainál az idézett helyen Pant készíti közvetlen válaszra, aki zenei hajlamai mellett természetisten is, és akinek teste ráadásul hibrid, emberi és állati test: Pan ember-állat-isten.) Ebben a hagyományban ember és természet harmonikus egységet alkot, együtt érez, egymásra rezonál és együtt énekel.

Márainál azonban itt megjelennek olyan elemek is, amelyek ezt a harmonikus viszonyrendszert némiképp megbolygatják. Ezeknek hátterében elsőrendűen az a már korábban említett sajátosság áll, hogy az itt szóba hozott állatok emberekből alakultak át. *Ember van bent* – s így az állat–ember határvonal bizonytalanabbá válik, vagy többértékűen és többértelműen jelenik meg az elbeszélésben, miközben semmi nem utal arra, hogy ennek a bonyolult helyzetnek maga az elbeszélő – akár a felidézett, akár a felidéző én – tudatában lenne. Így a szóban forgó jelenet esetében is bizonytalan, hogy a sertések mint állatok reagálnak a zene és az énekhang csengésére, vagy éppen a bennük lakozó ember füle és szíve („szívhez szóló” dallamokról van szó!) nyílik meg a muzsika hatalmának. Láttuk, hogy az elbeszélő, miközben a megnevező azonosítás fogalmi szintjén határozottan különbséget tesz a lények három szférájának képviselői között, az őket elérő hatás varázsserejével egyszersmind azonos körben össze is vonja őket: „Állatot, istent és embert varázsos áhitat töltött el.” Ez azt jelenti, hogy Télegonos zenéjének – miként Orpheus énekének – igazi hallgatósága „a kultúra alatti és a kultúra fölötti lényekből áll”, miközben természetesen az emberi (vagyis a kulturális) mozzanat nélkül egyáltalán nem volna lehetséges zene,³⁵ Télegonos zenei előadása sem. Mindenesetre a disznók vagy az ember-disznók is átérzik a *musicé* zsigeri erejét.³⁶

Az énekkel történő elvarázsolás eseménye önmagában is hordozhat fenyegetést, például az erőszak fenyegetését. A bukolikus költészetben a dal szerelmi mágiára is használható, tehát a nyelvi és énekkel történő varázslásnak, elvarázsolásnak egy olyan performatív mozzanata is megjelenik benne, amely a hatás alá kerülőt akarata ellenére, mintegy erőszakosan indítja cselekvésre. Vergilius VIII. *Eclogájában* az igéző dalnak még kozmikus ereje is lesz, ráadásul, ami nekünk még érdekesebbé teszi

³⁴ Vö. korábban a 29. és 30. lábjegyzetet, valamint: Verg. Ecl. I. 5.: „szép Amaryllisodért a vadont epekedni tanítod (*resonare ... silvas*)”, 38–39.: „Rád vártak, Tityrus, ottan fenyesek és patakok, teutánad epedtek a bokrok.” A latinban itt is szonikus képpel: *vocabant*. II. 12–13.: „Ámde nekem, mialatt nyomaid kutatom, csak a dülők / tücskei zengenek vissza rekedten a nyári melegben (*raucis... resonant... cicadis*).”; VI. 27.: „És ütemes táncot kezd, lám a vadállat, a faunus, / majd a merev tölgyek, meg-meghajtván koronájuk”, tudniillik Silénos énekére; X. 8.: „Nem süketeknek eped versem – rázúg a vadon majd (*Non canimus surdis: respondent omnia silvae*)” – vagyis a „válaszolás”, a *respondere* szó szerint is előjön. Az *Eclogákat* magyarul Lakatos István fordításában idézem innen: VERGILIUS *Összes művei*, ford. LAKATOS István, Magyar Helikon, Budapest, 1967.

³⁵ Mladen DOLAR, *A Voice and Nothing More*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts) – London, 2006, 31.

³⁶ Thomas Macho alapvetően kultúrtörténeti-kultúrfilozófiai munkájából is tudható, hogy a disznókat vizsgáló etológusok szerint a sertések nemcsak a primátákkal és a delfinekkal összehasonlítható szinten intelligensek, hanem kifejezett érzékük van a zenéhez. *Schweine. Ein Portrait* von Thomas MACHO, Matthes & Seitz, Berlin, 2015, 75–78.

a szövegrészt, Kirké és Odysseus társainak esetére is tartalmaz utalást éppen ebben az összefüggésben (Alphesiboeus, a fiktív pásztoralak énekel, tehát egyszersmind lírai performanszt is hallunk, s a beágyazott dalt, eposzi imitációként, a múzsák adják elő, mert a költő dala „erre erőtlen”): „Hozd haza, versem, a városból, ó hozd haza Daphnist! / Mert ide tudja a holdat is ily dal igézni az égről, / mint követőit Ulixesnek Círcé se kimélte, / és a hideg hulló a mezőn megdermed a dalra.” (Lakatos István fordítása).³⁷ A Kirkére vonatkozó rész a latinban egyértelműbb: *carminibus Circe socios mutavit Ulixi*: „Circe varázssénekekkel változtatta át Ulixes társait.” A varázssénekre, ennek cselekedtető mágikus hatására még erősebb nyomaték kerül azért, hogy ezen a ponton Vergilius eltér Homéros szövegétől: az *Odysseiában* Kirké nem énekel, hanem varázsszerrel, *pharmakon*nal változtatja át a társakat (X. 235.), és Odysseusnak is ezt adja, ám ez az ellenszer miatt hatástalan (X. 290, 316–317, 326–329). A Daphnis mozgósítását kérő vagy erre felszólító formula – mágikus szöveghez méltón – refrénszerűen ismétlődik egészen az ecloga végéig, például ilyen, a szerekek átváltoztató varázslás szempontjából ugyancsak releváns soroktól kísérvé: „Hozd haza, versem, a városból, ó hozd haza Daphnist! / Ezt a füvet, meg amit Pontusban mértek, e mérget (*has herbas...venena* – hendiadyoin a „varázsfüvekre”), / Moeristől kaptam (van ilyen Pontusban ezernyi), / én magam is láttam, tőlük, lap-pangva az erdőn, / mint vált farkassá Moeris, holtat hogy idézett / síri sötétből fel s a vetést más tájra hogy úzte.”³⁸ A varázssos hatás ilyen módon nemcsak az eposznak, hanem – és éppenséggel a regénybeli jelenet szempontjából fontosabb ének formájában – a bukolikus költészetnek is része.

A *musiké* egyik hatásaként Télegonos azt fogalmazza meg, hogy „A sertések ilyenkor felhagytak a rőfögéssel.” Ez megint az ember–állat megkülönböztetés közepébe visz, amennyiben itt az antropológiai differencia Aristoteléstől kezdődően gondolkodástörténetileg legerőteljesebbnek bizonyuló eleme, az emberi nyelv és az állati hangadás különbsége jön elő. Hiszen a sertések éppen azzal hagynak fel, ami őket az emberrel szembeállítva állattá teszi: a zene hatására abbahagyják a rőfögést (sőt „felhagynak” vele). Lehetséges, hogy ez a csend, ez az elcsendesedés, sőt elhallgatás éppenséggel a zenére adott *válasz*, az állítólag nyelv nélküli természet, az állat csendes, sőt éppen némaságában beszédes válasza, amelyről – egyszersmind mint megszólításról, valakihez/valamihez odaforduló adreesszállásról is – Derrida (és a bukolikus hagyomány is oly sokszor) beszél.³⁹ A sertések valóban titokzatos és megragadhatatlan lények, nem kis részben azért, mert egyszerre vannak közel és távol az embertől, egyszerre jelen- és távollévők számára.⁴⁰

Másfelől azt, hogy itt a nyelv vagy az emberi hang és a zeneszerszám hangzása kapcsolatának kérdéséről is szó van, az is jelzi, hogy miközben Télegonosnak a „Halál-

³⁷ Verg. Ecl. VIII. 68–71.

³⁸ Verg. Ecl. VIII. 94–99. Vö. *Vergilius Eklogái/Vergilii Eclogae*, szerk. HAVAS László, Tankönyvkiadó, Budapest, 1987, 124.

³⁹ DERRIDA, *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, 8, 13, 19, 32, 33. Néhány bukolikus helyet összegyűjtöttem a 34. lábjegyzetben.

⁴⁰ MACHO, *I. m.*, 8, 24, 32–33, 96–99 (ezen a helyen kifejezetten ember és disznó kémikus összeolvadásáról van szó: a sertésből nyert inzulin bevételéről az emberi szervezetbe vagy a sertés szívbillentyű emberi szívbe ültetéséről); 115–116.

sziget bánatos népzenejének egyes szívhez szóló *dallamait* kellett” fuvoláznia, az elbeszélő közli, hogy ezeket az instrumentum révén előhívott dallamokat anyja „daloskedvű szolgálótól”, tehát az éneklő emberi hangtól, viszont az énekelte szöveg nélkül tanulta meg, vagy legalábbis így adja elő. A beszélni is képes Pan pedig „rekedt füttyszavát”, tehát megint egy csupán hangzó, de nem szemantikus – állati? – választ ad Kirké énekére (az utóbbi verbális tartalmát ugyancsak nem tudjuk meg). Az ének verbális elemének itteni háttérben hagyása onnan is jelentőséget nyer, hogy később arról értesülünk, hogy Kirké énekelve, énekekben tanítja fiát (160–161.), ahol tehát az előadottaknak van verbális (mégpedig kifejezetten tanító, vagyis nyomatékosan szellemi, intellektuális) tartalma, sőt, gondolhatnánk, bennük ez a verbális tartalom lesz az elsődlegesen fontos. Csakhogy Télegonos ezt a kommentárt fűzi anyja énekelte előadásaihoz, szöveg és dallam, vezető és kíséret szokásos (logocentrikus) viszonyát átfordítva: „Tankölteményeinek dallama néha tanulságosabb volt, mint a dallamot kísérő szöveg” (161).

Hasonlóan elbizonytalanító, az állatit és az emberit keveredésben megmutató eleme a hatás leírásának az is, hogy a „sertések mozdulatlanul, gyapjas hátukat összedörzsölve, meghatottan állottak” körülöttük. Nemcsak a társiaság különös, mindenestre az intenzív testi érintkezésben megvalósuló állati megnyilvánulása miatt (a hátukat összedörzsölő sertések),⁴¹ hanem a „meghatottan” határozószónak az állatokra vonatkoztatása miatt is. A mondat zárlata pedig („[Kirké] oldalt hajtott fejjel, figyelmesen nézett a jámbor ártányok *hunyorogó, apró szemébe*”)⁴² az emberi és az állati tekintet találkozásán keresztül a különbséget és a hasonlóságot is érzékelteti. Mert egyfelől Kirké *figyelmesen* néz az állatias, *hunyorogó és apró szemekbe*, a megfigyelő vagy kíváncsi, esetleg együttérző ember fókuszált módján: a figyelmes emberi és a hunyorogó, apró állati szemek különbsége. Másfelől viszont a visszatekintő elbeszélő számára az emlék a tekintetek találkozásában tapasztalt „titokzatos feszültség” (159.) miatt különösen is élénken él (a felidézett én tudata jelenik meg erősebben), s az emberi emlékezettel nem állítja szembe az állatok emlékezet nélküli létezését, hanem – már magával az erre irányuló kérdéssel – fölveti, vagy legalábbis nem veti el eleve a lehetőségét annak, hogy a négylábú lények kifürkészhetetlen tudatában is fölelevenedhetett múltjuk valamely darabja. Hogy ez a lehetőség megvalósult-e, s ha igen, akkor állati vagy emberi létezésük emlékének földézéséről van-e szó, azt mindenesetre nem tudjuk meg (itt megint a felidéző én perspektívája uralkodik):

E pillanatokra elevenen emlékszem. Volt valamilyen titokzatos feszültség anyám és a sertések együttlétének pillanatában. E nyugtalanság okát akkori értelmemmel még nem tudtam, de megéreztem, hogy nagyszerű pillanatok ezek! Anyám ilyenkor emlékezett... Nem tudom, a sertések emlékeztek-e, és ha igen, mire? (159.)

⁴¹ Megint az etológia tanúságtételéhez fordulva: a sertések ritka mód szociális lények, amelyek állandó és figyelmes, továbbá ugyancsak szakadatlan kommunikációval fenntartott kapcsolatban vannak egymással. Kommunikációjuk egymás számára kellemes hangok valóságos koncertjében zajlik, melynek során folyamatosan válaszolnak egymásnak. Lásd erről Macho összegezését, *I. m.*, 58–59.

⁴² Kiemelés tőlem – S. A.

Az emberi és az állati tekintet itteni, egyszerre olvashatónak és olvashatatlanak látszó találkozásának a visszatekintő olvasásban az ad nyomatékot, hogy amikor mintegy húsz lappal később, a IV. fejezetben Télegonos a frissen disznóvá változtatott keleti kereskedő, Glaukos disznószemébe néz, akkor amannak „fényes, apró, fekete szeme *hunyorogva*, könyörgő pillantással” bámul vissza rá.⁴³ A „könyörgés” ugyan kiolvasható az állati szemből (legalábbis felruházzhatjuk az állati tekintetet ezzel az intencióval – éppen úgy, ahogyan az emberi tekintet, a pusztá tekintet értelmezése is hasonló műveletre van utalva), de itt nem erről van szó, hiszen Télegonos tekintete itt egy „már-már állati, de ugyanakkor még emberi pillantással” találkozunk, s miközben a sertés már a fajtájára jellemző hangot adja ki („felröfögött”), „fénylő, pislogó, *apró* szeme megtelt különös párával és nedvességgel”; itt a „pislogó” helyettesíti a „hunyorogót”).⁴⁴ S ezután már egyértelműen azonosítja is az ifjút, amit lát: „A sertés sírt.” (178–179).

Ezen a ponton az olvasóban fölrémlik Márai *Csutora* című, elegánsan és okosan megírt lektúrjének az az egészen döbbenetes erejű – itt már valódi irodalomról van szó –, utolsó nagy jelenete is, amikor az „úr” – különös egyenlőséget hozva létre ember és állat között – botját letéve, vagyis pusztá kézzel szabályosan *összeverekszik* a címszereplő kutyával, s a mindkét oldalon súlyos és fájdalmas sebeket hozó küzdelem végén az elbeszélő „megdöbben” észleli: „A kutya sír.”⁴⁵ Az ember–állat „egyenlőség” képzetének megjelenése mellett a jelenetben azt az eseményt is láthatjuk (némiképp a hegeli úr–szolga viszonyra emlékeztetően), amikor az úr (Márai így jelöli főhősét: „az úr”) fölérendelt helyzete fenntartása kedvéért kockára teszi akár az életét is. Hogy ez a bonyolult jelentéstani komplexum, magával a képpel együtt, fontos volt Márainak, mutatja, hogy a *Féltékenyek* lapjain Emmánuel, a nagyvállalkozó sántikáló járásának okadatolásakor is előjön a motívum – jelentéstaniilag az állattal szembeni túlzott, s így amaszt megalázó és ezért belőle agressziót kiváltó jószág gondolatával még bonyolultabbá téve –, az egyes elemek átfunkcionálásával, de jól felismerhetően (utóbbira példa a bot új szerepkörben való felbukkanása): „[Emmánuel] Bicegve járt [...] legkedvesebb kutyája egyszer bokán harapta [...] A kutya nem bírta el Emmánuel jószágát, és megharapta. Ezt a kutyát akkor Emmánuel személyesen, két pusztá kezével fojtotta meg [...] A kutya harapása óta bicegve járt Emmánuel, de tüntetően és dacosan nem hordott botot.”⁴⁶ A *Csutora* elbeszélőjének humán, sőt antropocentrikus tekintete az említett jelenetben is olyasmint kénytelen meglátni az állat szemében – ráadásul, és ez fontos, az őt néző állat szemében –,⁴⁷ amit ő is, összhangban a humanista hagyománnyal, kizárólag az emberihez társított (ezért „döbben meg” a kutya sírásán) – ahogyan a *Béke Ithakában* legutóbb idézett helyén Télegonos is arról beszél, hogy a jószág szeme „különös párával és nedvességgel” telik meg.

⁴³ Kiemelés tőlem – S. A.

⁴⁴ Kiemelés tőlem – S. A.

⁴⁵ MÁRAI Sándor, *Csutora*, Révai, Budapest, [é. n.], 206.

⁴⁶ MÁRAI Sándor, *Zendülők. Féltékenyek. A Garrenek műve regényciklus első része*, Akadémiai–Helikon, Budapest, 1995, 238.

⁴⁷ Annak jelentőségéről, hogy nemcsak az ember nézi az állatot, hanem az állat is nézi az embert, lásd Derrida okfejtéseit az őt néző macskájáról a már idézett tanulmányának elején.

A bukolicus összehangolódás, az együtt rezgés a zene, a természet és a tudat – Márai kedves kifejezését használva – közös „térfogatában” ha nem építi is le, de mindenesetre viszonylagosítja az ember és az állat közötti különbséget. (Ez a ritmikus és atmoszférikus közösség, ahogyan láttuk, megjelenik a pásztorköltészeti hagyományban is, ahol a jelenség poétikai-jelentéstani közegét Segal szerint az adja, hogy Theokritos tájai nem pusztá díszített színpadok, nem csupán hátterei az eseményeknek, hanem szimbolikus terek, ahol a természet harmóniában áll a mű tartalmával.)⁴⁸ Talán ehhez a viszonylagosságához, eldönthetlenségéhez, ehhez a kevert létmódhoz tartozik az is, hogy Télegonos elbeszélésének ezen a pontján jelenik meg először a feszültség és a nyugtalanság érzülete, melyekhez már közvetlenül ezután, a II. fejezet elején a félelem is hozzákapcsolódik (a később gyakran használt „félelmes” jelző alakjában, mely itt Kirkére vonatkozik). Míg az I. fejezet kifejezetten idilli képet fest a sertéseknek és a rájuk vigyázó pásztortfiúnak árkádiai időtlenségbe mitizált boldog életéről a szigeten, addig a II. fejezettől az elbeszélés tempójának felgyorsulásával együtt egyre többször találkozunk a feszültségnek, nyugtalanságnak és félelemnek az affektív impulzusaival. Például abban, hogy miközben az I. fejezetben az elbeszélő a sertések bonyodalommentes és elégedett életéről beszél, s azt állítja, hogy a négy lábón szaladásuk egészen természetes közlekedési forma volt számukra, melyet „természetes készséggel, fűgén” kiviteleztek (159.), addig a IV. fejezetben a frissen disznóvá változtatott Glaukos és társai idegenül mozognak új partnereik között, s a négy lábón járás is nehezükre esik, amennyiben ők „gyámoltalan döcögéssel [...], dülöngélve, esetlenül” követik társaikat (178).⁴⁹ Ezek az újonnan jött disznók egyáltalán nem érzik jól magukat, új közegükben még elevenen él bennük emberi létük emléke, s a „vinnyogó sertések” torkából „panaszos, szívfájdító” röfögés hangzik, amellyel érezhetően közölni akarnak valamit az emberi szemlélőjükkel (178). Itt az „alvilági, gyászos kardal[t]” előadó sertések kakofón hangzavara egyrészt a korábbi zenei jelenet ellenpontjaként jelenik meg (hangzásában is, melyet itt a „sír”, „vinnyog”, „nyivákol”, „visít” igealakok és a belőlük képzett főnevek sűrű szövegbe szövése érzékíti meg), másrészt az emberi beszéd elvesztése világosan veszteségnek mutatkozik, a sertés-Glaukos pedig, ahogyan erről már volt szó, egyenesen sír az átváltozása miatt. „Ezek a sertések még emlékeztek valamire, és segélytkérő röffenésekkel nyivákkolták most világgá ijedelmüket” (179). A korábban megrajzolt idilli kép a sertések elégedett, gondtalan életéről ezzel sötétebb kontrasztot nyer.

Ezzel együtt vagy inkább ennek kiváltójaként pedig magának Kirkének az alakja is egyre inkább elsötétül, és félelmetesebbé válik, ahogyan az átváltoztatás képessége sem ártalmatlan játékként, hanem már fenyegető, démoni képességgént tűnik föl. Már az ókori mítosz elképzelése szerint is Kirkében nemcsak a hetéra, hanem

⁴⁸ Charles SEGAL, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton UP, Princeton, 1981, 210.

⁴⁹ Mintha a két lábón járás Platónról Cicerón át Sallustiusig az antikvitásban akárhányszor ünnepelet antropocentrikus előnyei (a távolabbra, sőt az előre és hátrafelé [a jövőbe és a múltba] tekintés számára föltaruló szélesebb horizont, egyáltalán a fölfelé, az égben lakó istenek felé nézés és a kézhasználat lehetősége stb.) lennének itt visszajukra fordítva.

természetesen a rontó varázslónő s a halál képzete is jelen van.⁵⁰ De míg Homérosnál, legalábbis ami az Odysseusszal való viszonyát illeti, a partnerét maradéktalanul boldoggá tevő „tökéletes szerető” szerepköre a meghatározó,⁵¹ addig Máraínál ez az oldala inkább háttérbe szorul, s az elhagyott, csalódott nő hol fenséges, hol kicsinyes gonoszsága kap erősebb hangsúlyt.

Ehhez a sötétebb árnyalathoz tartozik végül az is, és éppen nem elhanyagolható elemként, hogy míg az I. fejezetben a sertéslet fölfogható valamiféle megkönnyebbedésként, megszabadulásként az emberlet erőszakos aktivitásától (erről mindjárt), addig a IV. fejezetben a sertéssé változtatás egyértelműen az emberlétből való erőszakos kirekesztésként, kitaszíttottságként, az emberségtől való megfosztásként érthető. (Az emberből sertéssé változás során megfigyelhető kettősség a zoológia felől megint csak összefüggésbe hozható a sertések gyorsan alkalmazkodó vagy ketős: könnyen szelídíthető és ugyanakkor könnyen elvaduló természetével.)⁵² Erre a biopolitikai erőszakra később Hermés beszéde úgy utal vissza, hogy nehezményezi Kirké mágikus-varázsos képességének összevissza alkalmazását és az istenek által megteremtett (igaz, általuk is tudottan nem végérvényes alakban megteremtett) fajok összekeverését – nyílt utalással a 20. századi társadalmak biopolitikai (eugenikai) gyakorlataira –, vagyis zavartalan játszadozását „az embertenyészet és állattenyészet lehetőségeivel” (195).⁵³

2. Politikai zoológia

Télegonos elbeszélése szerint nagyhatalmú anyja azzal a biopolitikai – közelebről pedagógiai – céllal rendeli őt a sertések őrizetére, hogy megismerje „az emberek állati természetét” (158). A kijelentés a visszatekintő elbeszélő utólagos értelmezését fogalmazza meg,⁵⁴ de ekként sem mentes némi kétértelműségtől, sőt feszültségtől. Hiszen a Télegonos által terelgetett disznók emberekből lettek átváltoztatva, ilyen módon legalább annyira nyújtanak tapasztalatot az emberek állati természetéről, mint az állatokban rejlő emberiről. (Már ha a naturalizáló és a térbeli metaforáknak ebben az összefüggésben van bármi értelmük.) Ez a kétértelműség és a belőle fakadó bizonytalanság végső soron onnan ered – Giorgio Agamben *A nyitott* című művének egyik fő tanulságát idevonva –, hogy miközben az embernek szüksége van az állatra

⁵⁰ KERÉNYI, I. m., 81–82.

⁵¹ KARSAI György, *Kirké*, Ókor 2003/1., 35.

⁵² MACHO, I. m., 23.

⁵³ Fontos, hogy itt nem egyszerűen az átváltoztatásnak az egyének szintjén megnyilvánuló hatalmpolitikai műveletéről van szó, hanem kifejezetten az ember biopolitikai átalakításáról. Máraí regénye itt egy olyan dimenziót nyit meg, amelynek elmélete Nietzsche-től Sloterdijkig és a kortárs transz- és poszthumán gondolkodásig terjed. A magyar irodalomban pedig, ha nem tévedek, Nádás Péter *Párhuzamos történetek* című regényének von der Schuer-százáig nem lesz számottevő folytatása. Ezt a tömkeleget itt most nincs mód szétszálazni; a kontextushoz mindenestre lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az élet politikája. Eugenika, fajhigiéna = Uő., A gondolkodás háborúi. Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből*, Ráció, Budapest, 2014, 118–152. Nádashoz: 118–124.

⁵⁴ „Anyám, mint később megértettem, nevelési céllal küldött a sertések közé. Azt akarta, hogy idejében és valóságosan megismerjem az emberek állati természetét.” (158. Kiemelés tőlem – S. A.)

mint önmaga másikára ahhoz, hogy önmagát meghatározza, vagyis hogy ilyen módon az ember és az állat közötti cezúrát megállapítsa, aközben ennek a határvonalnak a meghúzása egyszersmind performatív, vagyis politikai művelet, mely a különbséget nem annyira regisztrálja, mint inkább létrehozza.⁵⁵ Ráadásul a regényben a két, az európai kultúra emberértelmezését a szembeállítás révén meghatározó pólus között a felcserélődés folyamatos játéka zajlik:

Féltem az emberektől. Féltem attól, ami állati bennük. S most, amikor már többet tudok erről a különös fajzatról, leginkább attól félek, ami emberi bennük.

[...]

Később, amikor már csak emberi alakban ismertem meg az embereket, soha nem tudtam társaságukban maradéktalanul jól érezni magam. Az ember, mihelyst két lábra áll, fennhéjázó lesz. (157, 158.)

A „fennhéjázó” remekül eltalált jelzője önmagában is megmutatja ezt a feszültséget, amennyiben a két lábra álláshoz kapcsolható irány(ulás)hoz, melyben hajlamosak lehetnénk valamiféle „felemelkedést” vagy akár „emelkedettséget” látni, mindjárt kedvezőtlen erkölcsi értékelést rendel.

A helyzetet tovább bonyolítja, hogy végső soron nem is két, hanem három pólusról van szó:

az ember, ez a különös lény egyszerre állati és isteni lehetőségekkel teljes [...]

Megtudtam, hogy atyám ember volt, tehát én, részben, isteni eredetem dacára, magam is állati és isteni, egyszóval emberi vagyok. (157.)

Az isten–ember–állat hierarchikus szerkezet vagy sor középső eleme mintha valamiképpen a két szélső tag keveredésének eredményeképpen állna elő.⁵⁶ Ráadásul az itt szereplő „isteni” természetesen nem valamiféle megfoghatatlan, transzcendens instanciára utal, hanem a görög istenvilág jellegének megfelelően a regény diégétikus világában nagyon is valóságos, fizikai, s nem egyszer esendő lényre. Ez önmagában is bizonytalanná, folyamatosan elmozdulóvá teszi az ember metafizikai meghatározását (ahol a metafizikai egyszersmind tehát azt is jelenti, hogy politikai meghatározását),⁵⁷ ráadásul – megint csak némileg a hagyományos értékhozzárendelésekkel szemben – később Hermés előadásában az istenek hatalmának meggyengüléséről, az ember autonómmá válásáról olvashatunk (VII. fejezet), röviddel ezután pedig, a jelenetezés szintjén, a két istenség, Kirké és Hermés, éppen a varázslónő által állattá változtatott emberek húsát eszi (IX. fejezet). Az antik és a modern felfogásnak az egész regényt meghatározó keveredéséről van szó: miközben az istenek (szó szerint) felfalják az embereket (egyfajta, a hatalmasoknak járó emberáldozatként), aközben az emberek letaszították mindenhatóságuk trónjáról az isteneket (ezen a ponton alighanem

⁵⁵ Giorgio AGAMBEN, *The Open. Man and Animal*, ford. Kevin ATTELL, Stanford UP, Stanford, 2004.

⁵⁶ *Uo.*, 13–16.

⁵⁷ *Uo.*, 15–16, 21, 37–38.

az „Isten halálát” bejelentő Nietzsche is földereng a háttérben), sőt „végül az emberek is felfalják az isteneket” (220).

Ezt a bizonytalan elhatárolást éppen a közös pontot felmutatva teszi érzékelhetővé a „rágás”, a táplálék fogakkal történő széttépésének vagy megőrlésének jelenetek sorában érvényre jutó izotópiája. Vagyis, a regény erőteljes testi-biológiai diskurzusának szempontjából megint csak nagyon jellegzetesen, itt is egy hangsúlyosan testi, a táplálkozáshoz köthető mozzanatról van szó. A disznók

[...] izmos agyari [...] között olyan ízesen ropogott a som és a makk [...]. (158.)

Skylla hófehér fogacskái, melyek gyöngynél fényesebbek voltak, s egyik ritka szép süldőkocám krétafehér agyaira emlékeztettek, vidáman ropogtatták a nemes táplálékot [...]. (174.)⁵⁸

Végül az említett isteni lakoma során, amikor Hermés már tudatában van annak, hogy miket/kiket szolgálnak föl neki pompás vacsoraként:

[...] beleharapott a rákollóba, amelyből kibuggyant Skylla puhára főtt, fehér és foszlós húsa. Anyám Glaukos tokájából vágott le egy sovány darabkát. Mindketten mosolyogtak és élveztegen kimutatták foguk fehérjét... A fáklyák lobogtak az illatos szélben. Csámcsogva, diadalmasan és gonoszul ettek. (219.)⁵⁹

Az állati agyarak és az emberi és isteni fogak között látványuk (a fehérség) és funkciójuk, illetve működésük (a rágás mint ropogtatás és csámcsogás) révén megteremtett, modálisan is megerősített egyenértékűség („ízesen ropogott”, „vidáman ropogtatták” „mosolyogtak és élveztegen”) az utolsóként idézett jelenetben végül az evés ambivalenciáját hangsúlyozza. A „kimutatták a foguk fehérjét” egyszerre kapcsolja a szó szerint érthető „fehérség” révén az előbbi két jelenethez az istenek emberévését (Skylla „hófehér fogacskái”, illetve a süldőkoca „krétafehér agyari”), másrészt a metonímián alapuló klisé („kimutatja a foga fehérjét”) megidézve és megint csak a modalizáción keresztül is („diadalmasan és gonoszul”) az evésnek nemcsak mint az élvezetnek a képzetét idézi föl elevenen, hanem mint pusztító, szétromboló, felbontó (s azután ebből a saját szervezetet újraépítő) biológiai működésnek és folyamatnak a képét is.

Az is megemlíthető ebben az összefüggésben, hogy Skylla és Télegonos szerelmi jelenetében a száj működésében az evés és a csók, az evés és az erotika összekapcsolódik, vagy pontosabban fedésbe kerül, s hozzájuk veendő persze a száj mint a beszéd szerve is, hiszen a két fiatal verbálisan is megosztja egymással tapasztalatait. Ez az átfedés itt is eredendő kétértékűségben jelenik meg: a csók „olyan volt, mint a simogatás és a harapás egyszerre” (175.); az agresszió, a szexualitás és a táplálkozás

⁵⁸ Kiemelések tőlem – S. A.

⁵⁹ Kiemelések tőlem – S. A.

komplexuma mutatkozik meg. Skylla a szájának ezt a különös érintkezését utóbb az „emberihez” köti hozzá.⁶⁰ Megint azt látjuk tehát, hogy az embert meghatározó isteni és állati pólusok meghatározatlansága és folytonos elmozdulása, valamint az ember–állat pólusok közötti felcserélődések magának az embernek a meghatározhatóságát is kétségesnek mutatják – talán itt is Nietzschének a közbejöttével: „az ember a még meg nem állapított (meg nem határozott, nem rögzített) állat (*der Mensch [ist] das noch nicht festgestellte Tier*).”⁶¹

Mindez látványosan mutatkozik meg a disznók viselkedésének legrészletesebb leírásakor is, ahol az ember–állat különbség nyíltan is tematizálódik. Ebben a szakaszban a disznók „barátságos[...] játszópajtás[okként]” jelennek meg (158.), s azt is megtudjuk róluk, hogy „[s]zerelmi életük éppen olyan bonyodalommentes volt, mint társaséletük [...]” „Nem emlékszem bánatos sertésre” – fűzi még hozzá Télegonos (159).

A sertések barátságos, társias, játékos, vidám (de legalábbis kiegyensúlyozott, nyugalmas) és bonyodalommentes életet élnek, amelyben a test táplálása mint fogyasztás játszódik, ha nem is kizárólagos, de meghatározó szerepet (158). Ezzel van szembeállítva az emberek élete, a sertések ugyanis „[n]em viseltek háborúkat, mint azelőtt, mikor a kétlábú élet veszélyes és fájdalmas kalandokba sodorta őket [...]” (159.)

Az emberi élethez itt a háború, vagyis a hagyományosan az állatokhoz társított agresszivitás magasszintű (de nem kizárólag az emberre jellemző) szociális formája társul. Állat és agresszivitás összekapcsolása nemcsak a köznapi gondolkodásban fordul elő, hanem az állati ösztöneitől a civilizálódás révén megszabaduló, önmagát saját erejéből megszéliadó ember aufklérista-humanista-emancipatorikus elképzelésében is. Miközben az állati és az emberi agresszióknak egyaránt evolúciós gyökere, vagyis adaptív funkciója van (a természetben potenciálisan mindig szűkös erőforrások fölötti rendelkezés).⁶² Ha Télegonos disznai nem agresszívok, akkor az csak ezért lehet, mert az ideális természeti környezet és az emberi gondoskodás az erőforrások olyan bőségét biztosítja számukra, amelynek közepette nincsen szükség kompetícióra. Márai szisztematikusan megfordítja az agresszióhoz való, szokásos elképzelések szerinti viszonyt állat és ember között. Anyjának az útra kelő fiúhoz intézett intése a fenti idézethez hasonló irányba mutat: „Meg kell ismerned a másik hazát, az emberek világát. Főlöles, hogy továbbra is őrizd a sertéseket... [...] Az isteni

⁶⁰ „Csak ember tud igazán, minden következménnyel csókolni” – mondja a leány (175). Vagyis nem egyszerűen a csókról mint fizikai vagy fiziológiai jelenségről van szó, s még csak nem is a szorosabb kapcsolat felületi jelzéséről és megerősítéséről (ebben a szerepkörben a csók a csimpánzoknál is ismert, és valószínűleg a csócsáló etetésből származik, amely emberi kultúrákban is megtalálható, lásd Csányi Vilmos, *Az emberi természet. Humánélettudományok*, Vincze, Budapest, 1999, 147–148.), hanem a szerelemről, melyet a szöveg teljességgel humán jelenségnek tart (nem is annyira az állatitól, mint inkább az istenitől megkülönböztetve így az emberit).

⁶¹ Friedrich NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Böse = Uő., Werke in drei Bänden. Band II*, Carl Hanser, München, 1981, 623. (62. szakasz) Magyarul: *Túl jön és rosszon*, ford. TATÁR György, Ikon, Budapest, 1995, 50. (Itt „még meg nem állapított állat” szerepel.)

⁶² Daniel Brian KRUPP, *Evolution, Biology, and Aggression = Oxford Research Encyclopedia of Psychology*, Oxford UP, New York, 2019. Az interneten elérhető változatot használtam: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190236557.013.738>. (Hozzáférés: 2023. július 5.)

világot elhagyod. A jövőben emberek között élsz. Fegyverre lesz szükséged.” (222.) Itt a fegyveres emberi világ az istenivel és az állattal is szembe van állítva. Az Árkádia-toposz is ehhez hasonló irányú átértelmezésen megy keresztül: a szigeten élő vadállatok szelíd természete, valamint a házi- és a vadállatok közötti „árkádiai egyetértés” elsősorban megint csak az emberi világ önmagában fölsimított félelmetességével szembeállítva nyeri el új értelmét: „A sertések és a vadállatok közösen csavarogtak szigetünk virányain, árkádiai egyetértésben. Félelemmentes élet volt ez... Gyermekekoromban soha nem tudtam, hogy eleventől is lehet félni. Később tudtam meg, mi a félelem – később, amikor megismertem önmagamban is az emberit.” (160.)

A „veszélyes és fájdalmas kalandok” kifejezés persze nemcsak a háborúra utalhat, hanem ugyanígy általában az aktivitásra is, a szakadatlan tevékenykedésre, cselekvésre, alkotásra, a beavatkozásra a természet folyamataiba vagy a történelem eseményeibe, egyáltalán a világ folyásába, mégpedig ennek minden veszélyével és fájdalomosságával, kiszámíthatatlan kalandokba hajszoló jellegével együtt. Kalypso a kalandot kifejezetten az emberihez társítja, legalábbis Ulysses személyiségét innen, pontosabban a kalandvágy és a végesség összekapcsolásával magyarázza: „Elment a kalandba, melynek végső alakja a halál – mondta csendesesen. – Ezért volt ember” (150., vö. 17.: kíváncsiság és kaland együttese, 117.: az indulat és a kíváncsiság kötözik „menthetetlenül a földhöz Ulysses”). Később, Hermés és Kirké szavaiban, az emberi sorsban a kaland a változással és változtatással is kifejezetten összekapcsolódik (192.), és Télemakhos is innen érti meg apjának ember voltát: „Atyám emberi tulajdonságai között sok akad, amely kevésbé vonzó. Bizonyos, hogy kíváncsi volt, aztán kapzsi, mohó, zsákmányra éhes...” (85). Maga Ulysses is ekképpen nyilatkozik: „az istenekben és az emberekben sok a téboly. Nem tudják pontosan, mit akarnak... A cselekvést akarják, a változást – mondta szomorúan” (40). Ez a nyughatatlanság, a világot megváltoztató cselekvés, aktivitás, hatás akarása egy elvontabb szinten ugyancsak az „agresszióknak”, az ember (vagy csak a nyugati ember? vagy csak a modern nyugati ember?) megszállott világalkotó és -romboló, egyszóval beavatkozó tevékenységének megjelenéseként fogható föl.⁶³ A bekezdés utolsó mondata pedig, ismét a sertésekre állítva a beszéd gyújtópontját, így szól: „Mindenesztől, nem tapasztaltam mást környezetünkben, mint rőfögő elégedettséget.” (159.) Talányos mondat, főként ami a megnyilatkozás modalitását, vagyis a mondottak igazságtartalmához való viszonyát illeti. Hiszen egyfelől lehetséges olyan értékelő perspektívát rendelni hozzá, amely a „rőfögő elégedettséget” az *alagon*, vagyis gondolkodásra és beszédre is képtelen állat sárban dagonyázó együgyűségeként mutatja meg, felülnézeti, antropocentrikus-humanista látószögből. Vagy pedig, ezzel szemben, olyat is – különösen a közvetlen szövegösszefüggésben, vagyis a megelőző, az agresszív, nyughatatlan emberi élet konfliktusait

⁶³ Ehhez lásd Martin Heidegger 1935-ből származó gondolatait a „leghátborzongatóbban otthontalan” létezőről, vagyis az emberről mint „erőszaktevőről” (ami itt nem morális, hanem ontológiai kategória), aki szüntelenül új utakat tör a létezőben, szembeállítva az állattal, amely „csak a maga egyetlen pályáján marad”. Martin HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, ford. VAJDA Mihály, Ikon, Budapest, 1995, az idézetek a 77. és 79. lapról. Heidegger elemzése Sophoklés *Antigonéjának* Első kardala nyomán bontakozik ki (74–83).

fölemlítő mondat és voltaképpen az egész bekezdés fő értelemiránya nyomán –, amelyben a kijelentés mindenféle leértékelés nélkül, pusztán ténymegállapításként olvasható, sőt akár még kedvező értékelést is magában foglalhat.

Ezt az eldönthetlenséget tovább bonyolítja az a többrétű szövegközi kapcsolat, amely az etológiai leírás idézett utolsó mondata és a klasszikus hagyomány, illetve a regény közelmúltjának irodalmi teljesítményei között áll fenn. Hadd említsek részletekbe menő összevetés nélkül csak néhány tételt ezek közül. Elsőként József Attila *Eszméletének* 11. szakaszát, amely jól érzékelhető kapcsolatban van Márai szövegével.⁶⁴ Juhász Gyula 1919-es verse, a *Falusi delelő* két sora is eszünkbe idéződhet: „Disznók hevernek meleg sárba túrva, / Ó állatok mély, boldog melabúja!”

Mivel Márainál a szokásos hierarchia megkérdőjelezése (nem egyértelműen megfordítása!) történik, érdemes ehhez még két régebbi szöveget is fölidézni, amelyek ráadásul az Odysseus–Kirké-kalanddal is kapcsolatban vannak. Plutarchos egy szövegében (*Bruta animalia ratione uti*) az átváltoztatott görögök egyike azt fejtegeti Odysseusnak, hogy meglehetősen furcsa, hogy Ithaka királya arra akarja rávenni őket, hagyják el mostani, mindenféle jóval elhalmozott életüket és azt, aki ezt biztosítja számukra (tudniillik Kirkét), hajózzanak el Odysseusszal, „újra emberré válva, vagyis a legszomorúbb sorsú lényé minden élőlény közül (τὸ πάντων βαρύτεροιοτάτων ζῷον αὐθις ἀνθρώπους γενομένου)” (986e1–2). Odysseus átváltoztatott társai, legalábbis az itt beszélő Gryllos szerint, az emberré visszaváltozás lehetőségével szemben az állati létformában maradást választanak. Hogy Márai ismerte Plutarchosnak ezt a munkáját, az nem zárható ki, de nem is különösebben valószínű. Annál valószínűbb viszont, hogy ismerte Jean de La Fontaine *Ulysses társai* (*Les Compagnons d’Ulysse*) című meséjét, amely Plutarchos szövegének dramatizált és poentírozott átírásaként fogható föl.⁶⁵ A fabulában megkérdezett oroszlán, medve és farkas egyaránt megmaradna inkább állati életmódjában, nem vágyik arra, hogy emberré változzon vissza.⁶⁶ Különösen érdekes a farkas válasza: „Hogy szídsz, mint húsevő fenevadat, csodálom. / Ki így szólsz, te mi vagy? Nem ennéd, nélkülem, / a nyáját, melyért most úgy sírnak faluszerte? / Hited rá: emberi szívem / a vérért kevésbé epedne? / Egy szóért képesek

⁶⁴ Láttam a boldogságot én, / lány volt, szőke és másfél mázsa. / Az udvar szigorú gyöpén / imbolygott göndör mosolygása. / Ledőlt a puha, langy tócsába, / hunyorgott, rőffent még felém – / ma is látom, mily rétvázva / babrált pihéi közt a fény.” Egészen más ez a különös, az idilli és a visszataszító között megfoghatatlanul imbolygó disznó, mint mondjuk Ady disznófejű Nagyura.

⁶⁵ Természetesen ennek a szövegnek az ismeretére sem vehetünk mérget. Mindenesetre Márai tagja volt a La Fontaine Társaságnak, s e társaság keretében adta ki Vikár Béla 1922-ben a teljesnek mondott (jóllehet sem az *Ajánlást*, sem az *Előszót*, sem pedig az *Aisópos élete* című szöveget nem tartalmazó) La Fontaine-fordítást. Ezen kívül, más szempontból is eléggé megfontolkodtató módon, a két világ-háború között, sőt még valamivel később is, a legjelesebb írók fordították a fabulákat Kosztolányi Dezsőtől Szabó Lőrincen át Radnóti Miklósig s majd később Nemes Nagy Ágnesig vagy Kálnoky Lászlóig. La Fontaine-nek konjunktúrája volt ekkoriban, Márai mint a Társaság tagja, s a francia kultúrával is ismerős szerző aligha nem forgatta sokat a 17. századi mester munkáit.

⁶⁶ Fölvehetné valaki, hogy vajon ha egy disznóvá (a fentieknél alantasabb állattá) változtatott társat is megkérdezett volna, vajon ugyanezt a választ kapta volna-e Ulysses? Túl azon, hogy a medvét és a farkast is meglehetősen szigorú, sőt becsmérő szavakkal illeti a kérdező, a szövegben a lényeg az állat vs. ember megkülönböztetés, pontosabban hierarchikus szembeállítás megkérdőjelezése, s ez éppúgy vonatkoznék a disznóra is.

egymást megfojtani: / nos hát, nem vagytok-e egymás farkasai? (*Ne vous êtes-vous pas l'un à l'autre des loups?*)” (Szabó Lőrinc fordítása).⁶⁷ Könnyen átlátható, hogy ez a replika a *homo homini lupus* állítás hosszú és távolról sem egyöntetű gondolkodástörténeti vonulatának részeként – Plautustól a humanistákon és Rousseau-n át (Rousseau a *Társadalmi szerződés* I. részének II. fejezetében, épp Plutarchoson keresztül, maga is utal Odysseus társaira) végül az e hagyományt értelmező Derridáig – főként talán Hobbes-ot idézi meg.⁶⁸ A farkas válasza így erősen (bio- és zoo-)politikai hangsúlyokat kap, és éppen a Márai szövegében is kulcsszerepet játszó erőszak, háború és ölés mozzanatához kapcsolódóan.

Itt van továbbá az a meghökkentő, mert az egyes motívumokra is kiterjedő gondolati párhuzam, amely Alexandre Kojève 1933 és 1939 között Párizsban tartott, elhíresült Hegel-magyarzatainak azokkal a passzusaival mutatható ki, ahol a francia szerző a történelem vége után fennmaradó „emberi” (vagyis voltaképpen, Kojève olvasatában: állati) létet taglaló Hegel okfejtéseiből a következőket emeli ki: (1) ez a vég egyáltalán nem jelent biológiai katasztrófát, sőt éppenséggel a harmónia elő- vagy helyreállítását jelenti az ember (immár mint „poszthumán” vagy „állati” lény) és a természet között; (2) az emberhez mint szabad és történeti individuumhoz kapcsolt *cselekvésnek* a végét (mindenekelőtt a háborúk és a véres forradalmak, ezzel együtt pedig a filozófia eltűnését – emlékezzünk a *cselekvésnek* és a háborúknak a kiemelésére Márainál). Ami pedig marad, az – nem lévén történelem – meghatározatlan ideig megőrizhető: (3) „a művészet, a szerelem, a játék stb. stb.; röviden minden, ami az embert *boldoggá* teszi.”⁶⁹ Ehhez kapcsolódóan először is megint József Attilát kell szóba hozni: *Majd emlékezni jó lesz* című, 1935-ös versének utolsó szakasza az utópiának (az elidegenedés meghaladása baloldali utópiájának) részleges visszavonását vagy legalábbis megkérdőjelezését fogalmazza meg, a történelem vége – talán a véres forradalom utáni állapot – felől. Itt kerül elő hangsúlyosan és ráadásul egymáshoz kapcsolva a játék, a béke és az állati lét: „Majd a kiontott vértócsa fakó lesz / s mosolyra fakaszt mind, ami ma bánt, / majd játszunk békés állatok gyanánt / és emlékezni s meghalni is jó lesz.” Másodszor, visszatérve Máraihoz, az érdemel említést, hogy Kojève ezt a Hegelnél a történelem vége utánra helyezett állapotot azonosítja a korabeli „American way of life”-fal.⁷⁰ Ennek Kojève-nél olvasható leírása pedig Márainak a polgárságot leváltó középosztályról, amely már nem alkot, csak fogyaszt, vagyis a tömegek „konzumcivilizációjáról” alkotott, s a regényektől érkező írásokon át a naplókig számos helyen kifejtett gondolataival mutat párhuzamot (Márainál ez nem kizárólag Amerikára érvényes, noha az Újvilág mintaszerűsége mindebben nyilván-

⁶⁷ Jean de LA FONTAINE, *Mesék és széphistóriák*, szerk. RÓNAY György – GYERGYAI Albert – SZÁNTÓ Tibor, ford. BABITS Mihály et al., Magyar Helikon, Budapest, 1979, 321–323.

⁶⁸ Lásd ehhez: Jacques DERRIDA, *The Beast and The Sovereign*, Vol. I., ford. Geoffrey BENNINGTON, University of Chicago Press, Chicago–London, 2009, ahol az első négy szemináriumnak a *homo homini lupus* politikai és zooantropológiai témája az egyik fő motívuma (9–135.); a mondás értelmezéséhez Hobbes-nál főleg 58–62.

⁶⁹ AGAMBEN, I. m., 6.; Alexandre KOJÈVE, *Introduction to the Reading of Hegel*, ford. James H. NICHOLS, Cornell UP, Ithaca (New York), 1980, 158–159.

⁷⁰ AGAMBEN, I. m., 11.; KOJÈVE, I. m., 161.

való).⁷¹ E gondolatok hátterében közismert módon José Ortega y Gasset *A tömegek lázadása* című munkája áll. Ortega és Márai munkájában is az egyik fő hangsúly arra a technológiai és társadalmpolitikai folyamatra esik, amelynek eredményeképpen a 19–20. században a tömegek számára biztosíthatóvá vált a biológiai-materiális jó(l)lét, melynek persze – s részben ez kettejük kritikájának tárgya – semmi köze az antik értelemben vett „jó élethez”.

S végül egy fejezet a regény disznainak utóéletéből Borbély Szilárd *Bukolikájában* című kötetéből. Pontosabban azt, hogy Márai művével van-e, s ha igen, miféle kapcsolata, körültekintő vizsgálódás mutathatja meg, az azonban bizonyos, hogy a Kirké–Odysseus–disznó mitológéma jelen van Borbély kötetében is. Borbély a *Kirké, disznószíve* című darabban nemcsak az „átváltozás” tengelyén forgatja el a történetet (itt az átváltozás a disznó levágását és feldolgozását jelenti), hanem a bukolikus műfaj mellett az istenek jelenlétének toposzát is kifordítja (a zenével is összekapcsolva), miközben a krisztusi szenvedéstörténetre, s talán még édesanyja rettenetes halálára is ráírja a versben elbeszélte eseményt: „A leghosszabb éjszaka csendje / közel volt. De a sikolyt követő bűz belepte / a tájat. Anyám ilyenkor ült bent a konyhában, / [...] az apró gerezdű / fokhagymát pucolta lassan, a vöröshagyma után, / mert ez marta ki két szeméből a könnyet. És / hallgatta az öt órás hírek előtti zenét, hisz az / istenek a harmóniákkal üzentek az éteren által.”⁷²

A disznókról alkotott kettős, sőt ellentmondásos kép Márai regényében éppen azt a kettősséget mutatja meg, amelynek jelenlétére a Hegelt tovább gondoló Kojève-nél Agamben figyelmeztet. A történelem lezárulása után egyrészt ott van a fogyasztás, az „élményeken”, a pillanatnyi örömekből összeálló „jólléten” túl nem tekintő, depolitizált és ökonomizált tömegek világa (Márai elégedett disznai), másrészt viszont, a 20. század totalitárius diktatúráiban, a depolitizációnak az a formája, amely a biológiai életet, a pusztá életet teszi meg „legfőbb politikai (vagy inkább inpolitikai) feladatának”,⁷³ s alattvalóinak életét erre redukálja (Márai embervoltuktól megfosztott disznai). Meglehet, Márai is úgy látta – mint oly sokan mások Heidegger-től Kojève-en át Agambenig –, hogy itt voltaképpen ugyanannak az éremnek a két oldaláról van szó. Vajon igaza, igazuk volt-e? Ennek az ideológiai dilemmának az eldöntése túlhaladja ennek az írásnak s egyáltalán a filológiának az illetékességi körét. Az mindenesetre Márai műveltségét és főként ennek kreatív alkalmazását dicséri, hogy az epikus környezetbe Télegonos elbeszélésének elején bukolikus tájat festett, s éppen ennek háttere előtt, sőt magából a bukolikus milióból fejlik ki a regény gondolatilag egyik legradikálisabb és ma különösen időszerű bio- és zoopolitikai vonulata.

⁷¹ A „konzumcivilizáció” kifejezés: MÁRAI, *Zendülők. Féltekenyek*, 9; Uő., *Röpirat a nemzetnevelés ügyében* = Uő., *Európa elrablása. Röpirat a nemzetnevelés ügyében*, Helikon, Budapest, 2008, 139–141. Érdemes volna szisztematikusan megnézni Márai Amerika-képét, a kedvező és a kedvezőtlen ítéletek indokait és egymáshoz való viszonyukat, mert ebben sejtethetőleg ott összpontosul Márai egész tömeg- és fogyasztóitársadalom-felfogása, a maga legélesebb ambivalenciáiban. A „liberális demokrácia” kérdése felől lásd ehhez: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A liberális demokrácia „forradalma”. Márai Sándor* = Uő., *A gondolkodás háborúi*, 251–255.

⁷² BORBÉLY Szilárd, *Bukolikájában. Idyllek*, Jelenkor, Budapest, 2022, 104–105.

⁷³ AGAMBEN, I. m., 76. A biopolitikai mozzanat persze az előző változatban is jelen van („egészségbiztosítás”), sőt csúcsra járva lényegileg összekapcsolódik vele („egészségipar”).

A regényben egyfelől meghatározó szöveg az ember és az embernek a legtökéletesebb formájaként értett európai vagy nyugati, önkiteljesítő, alkotó és önalkotó egyéniségnek vagy személyiségnek az ünneplése, amit Márai egyéb műveiből olykor már unásig ismerhetünk. Másfelől azonban az is szembeötlő, hogy a regényben minden korábbinál hangsúlyosabban jelen vannak a kételyek is ennek a személyiségnek jelenléti megvalósíthatóságát illetően, s egyáltalán az ember és az egyéniség mibenlétét, megragadhatóságát, pontos körvonalazhatóságát, sőt voltaképpen abszolút értékét illetően – és éppen az ember–állat viszonyoknak a bukolikus hagyományhoz kapcsolódás által is előtérbe állított ambivalens megjelenítésében és gondolati kifejtésében. Ez nyilván nem független a 20. századi totalitárius rendszerek és a második világháború tapasztalatától, s összhangban van a korabeli európai gondolkodástörténeti fejleményekkel is, melyek az ember középponti, megkülönböztetett státuszát vonták kérdőre a világegyetemben és az eleven létezők rangsorában. E tézis mellett a fentiekben két szempontból érveltem. Egyrészt a bukolikus hagyomány eleven jelenlétét igazolva a szövegben, másrészt és ehhez kapcsolódva a regény politikai zoológiájának legfontosabb jellegzetességeit előszámlálva.

„és élsz és élsz és éltek”

A Nemes Nagy – Rónay – Babits-kapcsolat nyomában*

A B S Z T R A K T

Áprily Lajos mellett Nemes Nagy Ágnes másik fiatalkori, de egész életre meghatározó ikonja Babits Mihály volt. Nem ő ugyan az egyetlen, akinek verset ajánlott, de róla írta a szakdolgozatát, majd tanulmányokat és könyvet is szentelt a költészetének. Az egyik „összekötő” Babits és Nemes Nagy között Rónay György lehetett, aki személyesen ismerte Babitsot, levelezett is vele, és publikált a Nyugatban. A hatástörténeti, egyúttal filológiai és líraelemző tanulmány a Nemes Nagy – Rónay kapcsolatba, továbbá a Babitshoz fűződő viszony alakulásába nyújt bepillantást, és két 1983-as verset helyez fókuszába, kitérve azok kézirat változataira is. Az *Egy pályaudvar átalakítása* ciklus két ars poétikus, érett költői szemlélettel bíró verse, a Rónay Györgynek ajánlott *Futóeső* és a Babits Mihálynak ajánlott *Víz és kenyér* a pályáiv végpontján elhelyezkedő darabokként azt reprezentálják, hogy ez a költészet szándéka szerint mindvégig egységes volt, legfőbb mintái ugyanazok: az organikus megragadható a kezdeti, fiatalkori versektől kezdve, az Áprilyhoz, Babitshoz, majd Rilkéhez kapcsolódó versek útján át az ajánlást nem tartalmazó verseken keresztül idáig: a kései versek is vissza-visszatérnek, noha nyilván számos tapasztalattal, eszközzel felvértezve, a nyugatos hagyományhoz, Rónayhoz és – főképp – Babitshoz.

Ha áttekintjük, milyen hommage-ok, explicit paratextuális utalásokat tartalmazó versek szerepelnek a Nemes Nagy-életműben, megállapíthatjuk, hogy nincs sok ilyen: a néhány baráton, személyes kapcsolaton túliak a Keyes, Rilke és Babits nevét említő egy-egy vers. Az első kötetben (*Kettős világban*) az *Elégia egy fogolyról* című versnél ez szerepel: „Barátnőm emlékére”, a második kötet (*Szárazvillám*) *Villamos* című versénél ez áll: „Sidney Keyes emlékének”, a harmadik kötetben (*Napforduló*) az *Ekhnáton*-ciklus előtt egy rövid vers olvasható „*Ekhnáton Naphimnuszából*” felirattal, *Az alvó lovasok* című verset Kassák Lajosnak,¹ a *Víz és kenyér* címűt Babits Mihálynak,

* A szöveg a *Biopoétika a 20–21. századi magyar irodalomban* (NKFIH K 132113) című OTKA-projekt keretében készült.

¹ „[...] kezdettől fogva tiszteltük Kassákot, de hogy tulajdonképpen kicsoda ő és egyáltalán mit számít a magyar irodalomban a magyar avantgarde, arra csak lassanként jöttünk rá. Az 50-es években kerültek közelebb Kassákhoz. Sokat voltunk nála a Bécsi úton, Békásmegyeren, ők is el-eljöttek hozzánk Klárral. Granasztói Pálék, Bálint Endréék, festők, zenészek tisztelői közé tartoztak.”; „a Kassákkal való barátságom széljegyzet volt. Tiszteltem Kassákot, és lassacskán, a magam belső átváltozásainál fogva kezdtem rájönni, hogy mi a magyar avantgarde, és mi az, amit ő csinált. De eszem ágában se volt, hogy azt csináljam, amit ő, az egy teljesen más ízlésnek a terméke volt. Az, hogy úgy mondjam, az avantgarde első hulláma volt a tízes, húszas évek, a kezdeti avantgarde, és közben már sok minden