

SZABÓ MARCELL

# AZ ÁLLAT EMLÉKMŰVE EGY ÁPRILY- ÉS EGY TANDORI-VERSSEN



...a kutya része  
az emberi  
társadalomnak, de nincs  
saját társadalma, míg  
a madárnak van saját  
szociális világa, de  
olyannyira különböző,  
hogy a távolság miatt  
metaforikusan megidézi  
az emberi közösséget.

■ „Egy perzselő februári délelőtt, amikor Beatriz Viterbo meghalt – lenyűgöző haláltusájában egy pillanatra se süllyedt az érzelgősségig, se a félelemig –, észrevettem, hogy a Constitución tér vaskeretes plakátállványain kicseréltek valami szökedohány-reklámot; fájt a dolog, mert beláttam, hogy Beatriztól immár távozóban a szüntelen és hatalmas világegyetem, és ez csak az első változás egy végtelen változássorozatban. A világegyetem változhat, de én nem, gondoltam mélabús hiúsággal; tudom, hogy hiábavaló szerelmem olykor terhére volt, ám most, hogy Beatriz halott, én reménytelenül de legalább megaláztatás nélkül emléke ápolásának szentelhetem magamat [*consagrarme a su memoria*].”<sup>1</sup> Borges novellájának felütésében az emlék ápolása, az emlékek szentelt élet egy viszonyrendszer problematikája, ahol a memória a világegyetem ellenerejeként mutatkozik meg. Az „ápolás” a világegyetem változásától függetlenül a szeretett lény emlékét. A világegyetemnek azonban az emlékezésnek szentelt élet is a része. Az univerzum változása csakis egy viszonyrendszerben, egy hasonlított és egy hasonló egymáshoz mért sebességében hozzáférhető.

A modernitás ebből a szempontból tárgyi apparátust, gépeket, élőlényeket jelentett, és újfaj-

Elhangzott a Petőfi Irodalmi Múzeum „A kor falára” – Az erdélyi magyar líra Áprily Lajostól Kovács András Ferencig című konferenciáján, 2018. január 25-én. Az előadás az Emberi Erőforrások Minisztériuma Új Nemzeti Kiválóság programjának támogatásával készült.

ta, újfélé sebességekkel szolgált az univerzum méréséhez. Baudelaire az ebből adódó modern tapasztalatról beszél: „A vén Párizs oda! – (hajh, változik a város, / és oly gyorsan [*plus vite*], ahogy halandók szíve sem!)”.<sup>2</sup> Itt nem a változás belátása, hanem lekövetése bizonyul lehetetlennek. Az univerzum változásának ritmusa tarthatatlan. Az emberi szív képtelen követni tárgyát: nem elég gyors. Victor Hugo nevezetes megjegyzése, miszerint Baudelaire „új borzongást teremtett”, eszerint leginkább arra vonatkozik, hogy a szorosan vett új borzongások lehetetlenek: Baudelaire-nél a szív képtelensége, lassúsága jelenik meg ilyen ismeretlen borzongásként. Újra Baudelaire: „Párizs megváltozik, de renyhe bánatomban / nincs rezzenés [*n'a bougé*]”.<sup>3</sup> Az elmúlás mérésére korlátozottak az eszközeink. Baudelaire-nél így lesz, szó szerint, minden allegória. Az irodalom összevetések effektusa: a dolgok rejtett korrespondenciája, ezek feltárása és megpillantása, a véges mértékegységek unalma, az emberi érzékelés egyhangúsága, melyet egyedül az újabb és újabb kapcsolatok feltalálása és felfedezése enyhíthet.

A jelen előadás tárgya egy efféle mérték, melyet a modern lírában az állat, pontosabban a háziállat jelenít meg. A domesztikált állat már szimbolikájánál fogva is a kultúra és a természet határvonalaán foglal helyet. Tudható, hogy a 19. századi liberális oktatás etikai-szenzuális kódjainak, fegyelmező eljárásainak kiterjesztése az állatpéldázatokban és a háziállathoz való gyermeki viszonyban hogyan készítette fel az állampolgárt egy konszenzuális humanizmus szabályrendszerére.<sup>4</sup> A háziállat itt mint az érzelmi szocializáció gyakorlata jelent meg. Nem véletlen, hogy Baudelaire-nél a háziállat megannyiszor a polgár allegóriája. De a háziállat mint modern mérték és mértékegység az ember halálhoz való viszonyának a domesztikálása is. A háziállat ebben az értelemben az, akit és amit túlél az ember.

A szóban forgó két vers a háziállat két sírverse. Egyfelől a kutya, másfelől a madár. Egyfelől Áprily verse, a *Kutyám halálára*,<sup>5</sup> az 1965-ös *Jelentés a völgyből* kötetből, másfelől Tandori 1996-os *A Semmi Kéz* gyűjteményben megjelent *Az idealista materialista*,<sup>6</sup> mely a Tabán madársírjainál veszi kezdetét. Ismeretes, hogy Lévi-Strauss a kutyában és a madárban az emberi társadalom kétféle ön-reprezentációjának mintáit ismerte fel. Imaginárius értelemben a kutya és a madár az emberhez legközelebbi és a tőle legtávolabbi fajok. Metonimikus és metaforikus emberként a kutya és a madár az emberi társadalom kétféle képzetei: a kutya része az emberi társadalomnak, de nincs saját társadalma, míg a madárnak van saját szociális világa, de olyannyira különböző, hogy a távolság miatt metaforikusan megidézi az emberi közösséget.<sup>7</sup> Úgy is fogalmazhatnánk, hogy szorosan véve mindkét vers egyfajta lírai számvetés a holt állat fizikai megsemmisülésével. Fő témájuk végső soron nem a gyász, hanem az állattetem. Mindkét vers paradoxona, hogy az állattetem különféle figurációi egy olyan önjelölő szerkezetben kapnak helyet, ahol a tetem válik az állat tulajdonképpeni emlékművévé. Ugyanakkor ez a tetem-emlékmű mindkét esetben azzal a tapasztalattal is együtt jár, amely mozdulatlanságot, szoborszerűséget kényszerít a gyász rögzíthetetlen és intim tapasztalatára.

Mindkét vers a természeti és a kulturális áthágásaként, a természeti állapot visszarendeződéseként veszi kezdetét. A közös téli jelenet a vizuális érzetek leépülésével veti fel a jelölés, a megnevezés és az érzékelés téri-szimbolikus problémáját. Áprilynál ez a hely a természeti világ második hullámaként a vadállatok meneteként olvasható, mely visszafoglalja, eltünteti a domesztikált állat he-

lyét. A kutyaház megürülése nyomán a vadállatok, nyulak és őzek jelennek meg, a rigó leszáll az ágról. Ez a természetes és természeti visszarendeződés azonban, a beszélő „jöhetnek” verskezdő aposztrophéja révén, olyan szimbolikus jelzésként jelenik meg, mely az emberi meghívással, egy különös halotti menetként értelmezi újra az állatvilág terjeszkedését. A vers felütése a természeti mozgást ruhazza fel értelemmel. Az állatok területet foglalnak vissza, de emberi engedéllyel. Tandorinál ez a különbség az olvadó hó és az ázott újságlapok kontrasztjaként a holt állatok nyughelyének meghatározatlanságára utal. A hóréteg egyként kendőzi el a szemetet, a sírokat, az emberi nyomokat és az állati maradványokat. A „nyugvó holtak maradványai”-nak meglátogatása itt a tulajdonképpeni vershelyzet célja, de a téri tájékozódás a nyomtatott betű olvasásához kerül közel: „képes újságok, szó szerint érthető törmelékek nem voltak”. A földre terített újságlapok mint szemét és mint térkép is olvashatóak. Illetve olvashatatlanok, amennyiben a sírok térbeli helye a jeltelen hómező. A jeltelen hómező, mint a jelöletlen sírok térbeli meghatározása ugyanakkor a jelölés intencionális és természeti képén belül veti fel az értelmezés és értelemadás kérdését. Hiszen a jelöletlen sírokat fedő hóréteg nemcsak a térbeli tájékozódást nehezíti, de elbizonytalanítja a jeladás és a (meg)jelölés emberi tevékenységét is. Áprily állatmenetének emberi kisajátításával ellentétes gesztusként a természeti fenomén itt egy eredendő emberi tevékenységet, a jelölés gesztusát bizonytalanítja el, amennyiben nincs mód meghatározni, hogy a sírok valóban jelöletlenek, vagy csupán a havazás tette őket jeltelenné.

Az Áprily-vers második szakasza egyetlen kép szerkezetén belül viszi színre a mozgás bonyolult képzeteit. A szerkezetén belül egyfelől a szilárd és folyékony halmazállapot, másfelől a térbeli alá/fölérendeltség válik hangsúlyossá. Ez utóbbi a háziállat alávetettségét is konnotálja, különösen akkor, ha a vers képszerkesztésének fokozatosságát vesszük szemügyre. A kutya útja egy térbeli zuhanás felülről lefelé tartó képsorozata. A vers kezdetén a rigó leszáll a nyírfák alatti kutyaházhoz. A második versszakban a gázolás jelene szintén maga alá teperi az állatot, majd a téli folyó árjában látjuk, illetve a harmadik szakaszban a jégtáblák alatt. Ez a vertikális felülről lefelé tartó mozgás egészül ki a likviditás, a körforgás azon képzeteivel, melyek metonimikusan egy élettani-biológiai keretet terjesztenek ki a természet egészére. Hiszen amennyiben maga az élet mint mozgás tételeződik itt, annyiban az életnedvek árama és a folyó sodrása egyetlen túlnövesztett biológiai valóság kellékei. De sem a halott állat, sem a folyó mozgása nem nevezhető élőnek biológiai értelemben. Vagyis a versben reprezentált mozgás egyben a szilárdtól a likviditás felé vezető út is, amely a vértelen baleset jelenetét viszi át, a vér, a cirkuláció, a testnedv képzeteiben, egy külső viszonyrendszerbe. Miközben az állat vértelen halála egyben a halál egyik láthatóságának, ha úgy tetszik, bizonyítékának a hiánya is, a ki nem ontott vér zárt pályája a folyó sodrásában, egy külső cirkulációban ismétlődik. A tetem és a folyó találkozására képileg az élő és élettelen találkozására felel, ahol a folyó holt, természeti tömege, az állattetem megőrzött vérköre révén és ismét metonimikusan, egy élő organizmus trópusává válik, melyet tovább erősítenek az erős auditív hatásokkal ábrázolt „zsongó és zengő jégtáblák”.

Tandorinál a térmetaforika mindenekelőtt a „hó felszínibb” oldalán várakozó szubjektum nézőpontjából válik relevánssá. A holt állatok maradványokként, „nyolc-tizenöt-másfél éve porlad[ó]” tetemekként tűnnek fel. A képzelet munkája, melyet Áprily a mozgó-áramló természet és tetem kölcsönhatásában látta,

Tandorinál a bomlás, a fizikai enyészet többé-kevésbé bevégzett munkájaként inszcenírozódik. A vers zárata ezt egyértelműsíti majd: „Valóságosan ezek voltak ők, a földben lévő maradványaik.” A felszín határvonalként való ábrázolása tükrös szerkezetként jeleníti meg az elhunyt állat és a gyászoló viszonyát. De míg Áprilynál a figuráció egy feltételezett holt belső és egy mozgalmas külső természeti egyesülését érinti, addig Tandorinál mindez a fizikai és az affektív képzetek érintkezése és kölcsönös értelemátadása mentén megragadható. A „Bennem sem moccan semmi” kifejezés azáltal dezautomatizálja a köznapi szóképet, hogy az emberi affekciót mozgásként és helyként („bennem”) olvassa. Magától értetődően a szakasz a szó szerinti és figurális olvasatok párhuzamosságára épül. A vitalitást, az életet és az élőt, akárcsak Áprilynál, itt is a mozgás trópusai jelenítik meg. A fizikai tényállás érzelmi tényállással érintkezik, pontosabban az állattetek mozdatlansága a gyászoló megindultságát teszi kétségessé. Ugyanakkor a szakasz a lelki életet a megindultság, a felindultság, a zaklatottság változatos trópusai egy fizikai mozgás imaginárius alakjaként idézi meg. Vagyis maga a megindultság szóképe a külső és a belső, a fizikai és a lelki események érintkezésén alapul. Csakis az indítja meg az embert, csak azt indíthatja meg, ami maga is mozog.

A „bennem sem moccan semmi” szakasz Tandorinál a figurális és konkrét egybeesésére, egyfajta együttérzésre utal, a földfelszín két oldalán, mely éppen az egyezés ténye okán lesz a gyásztapasztalat kudarca. „Nem moccan semmi, mert ők sem moccanak, és egy voltam velük. Ha csak megnyugvás kellett volna, ha ezért jövök... Nem ezért jöttem.” Az állattetek fizikai és az emberi érzelmek figurális viszonyai fordítottan arányosak. Tandori az érzelmi effektust egy nyelvi analízisnek veti alá, mely az effektus, a megindultság megnevezésére használatos hétköznapi kifejezés szószerintiségére kérdez. De a megindultság efféle olvasata ellentétét, a megnyugvás trópusát is érinti. Konkrét értelemben: a megindultságot nem válthatja ki moccanatlan tárgy, de fordítva, figurálisan értve: a megnyugvás sem eredhet a moccanatlan, nyugvó tetemekből. A lelki élet, a lelki érintettség mimetikus viszonyként jöhet létre, mely „másolja” és rekonstruálja a tárgyak módzatait. A szöveg kimondja, hogy a megindultság a versszituáció célja: pontosabban a „nem ezért jöttem” egyszerre utasítja el a megnyugvást, illetve egy tágabb kontextusban minden affekciót. Magyarán, nem arról van szó, hogy külső és belső szigorú elválasztásában ne lehetne szó kommunikációról: a Tandori-vers paradoxona, hogy a konkrétból a figurálisba való átmenet direkt és ellenőrizhetetlen, a moccanatlan tárgy alkalmatlan az érzelmek felkeltésére.

A szubjektív affekció és az anyagi világ kölcsönösségének, átjárhatóságának és eldöntetlen viszonyrendszerének problémáját demonstrálja szintaktikai anomáliaként a következő sor: „egyből éreztem, nem érezve semmit, valóságosan vannak itt ilyen állapotukban”. Vagyis az érzelmi 'kapcsolódás' valójában az érzelmek hiányán keresztül megy végbe. Az egyaránt mozdatlan fizikai tárgy és az érzés másolják egymást. Ezért lehet a fenti idézetben („egyből éreztem, nem érezve semmit, valóságosan vannak itt ilyen állapotukban”) eldönthetetlen hogy a „nem érzvén semmit” vajon a kijelentés alanyára vagy a tárgyára vonatkozó betoldás. Ha az alanyra vonatkozik: a szubjektumot a nem-érezés érzése vezeti el a tetemek fizikai valóságához; Ha a tárgyra, az állatra: az érzéketlen tetemek érzése, „megérzése” az „egyből éreztem” kifejezésben nem affekcióra, hanem magára az érzékelésre utal, melynek megléte általánosságban felel az élő és holt szétválasztásáért.

Az állattetem útja tehát mindkét versben az emberi affekciót értelmező, figuratív szinten valósul meg. De a maradványok valóságossága Tandorinál éppúgy a képzelet játéka, mint a tetem osztlásának jelenetei Áprilynál. De a mozgás képe a gyász kihívása, amennyiben az emléket valamiféle nyugvópontra kell vinni. Maga az affekció, a gyász mindkét versben kulturális és történeti mintázatot is evokál. Már egyszerűen azért, mert maga az emlékéllítés is a közvetítés és az archiváció mikéntjére irányuló kérdés, mely maga is technikák, előképek és modellek függvénye. A gyász, a megrendültség, a megindultság mindkét esetben egy kultúrhagyomány felé fordul, ahonnan a személyes tapasztalat megalapozását várják. Walter Scott kutyájának szobra több szempontból is hangsúlyos az Áprily-vers emlékéllítő stratégiáját illetően. Egyrészt a szobor anyagszerűségével szembeállított nyelv tekintetében. Itt a fizikai emlékmű hiánya az állat emlékének szociális lenyomata. A vers önértelmezésében a nyelvi emlékmű alárendelt státuszát a szobor helyett *állított* vers bárki számára hozzáférhető (nyelvi) eszköztára jeleníti meg. De másrésztől Scott kutyája nem csupán szoborként él tovább, hanem kulturális hagyományként neve is fennmarad a szoborra vésvé. Scott kutyájának neve *Maida*. Ahogy már említettük, az Áprily-vers központi gesztusa nem más, mint hogy az állat a versben nem kap nevet. Vagyis ami szobor és vers kapcsolatát illeti, az az emlékéllítésben a nyelvi áthagyományozásban tér vissza. A Walter Scott kutyájának szobrára vésett név megfelelője maga az Áprily-vers mint nyelvi emlékmű. Ez a gesztus, a név visszavonása, az Áprily-vers legerősebb önértelmező gesztusa: a diszkurzív helyzet tulajdonképpeni céljának, és a nyelvi elbeszélhetőség alapvető gesztusának, a megnevezésnek, a névadásnak a hiánya a nyelvi emlékmű lehetőségét teszi kérdésessé.

Tandorinál a kulturális hagyomány közvetítése a megindultság poétikai előképéhez tér vissza. Ferlinghetti Ezra Poundról írott szövegét hívja segítségül, de a gyász irodalmi mintája megismételhetetlen marad. Azt olvassuk: „[N]incs a Ferlinghetti-vers meghatottsága, Ezra Pound Spoletóban”, és ebben a formában „a Ferlinghetti-vers meghatottsága” egyszerre utal a befogadás különböző szintjeire. Egyszerre idézi meg a Ferlinghettit olvasó Tandori meghatottságát, illetve a Poundot sirató Ferlinghetti meghatottságát is. A meghatottság tehát mint hatássorozat pontosan előkép-volta, történeti és nyelvi közvetítettsége miatt marad hasznavehetetlen. Tegyük hozzá, hogy a „nincs” tagadószó a „nincs a Ferlinghetti-vers meghatottsága”-ban a szóban forgó közvetítést kiterjeszti az állat gyászára is. Hiszen a kulturális előképek mindegyre az ember gyászának előképei. Ha Pound gyásza át is érezhető, az nem szolgáltat semmiféle keretet a madarak gyászához.

Ha most szemügyre vesszük az Áprily-vers utolsó szakaszát, azt látjuk, hogy az emlékéllítés egy deiktikus nyelvi szerkezet keretein belül megy végbe. A „Hadd állítsak hát emléket neki” sor, melyet kettőspont követ, a vers önreferens, önértelmező és önjelölő gesztusa, ugyanakkor az olvasóhoz forduló engedélykérés is egyben. Az „emléket állítani” hétköznapi szókapcsolata egy olyan vers esetében, mint a *Kutyám halálára*, melyben a mozgás legkülönfélébb képzetei viszik színre a tulajdonképpeni gyászt, fokozott jelentőségre tesz szert. A szakasz az emlékéllítást ténylegesen az állítás, a mozgás megvonása, felfüggesztése és a mozdulatlanság értelmezése felé nyitja meg. Különösen akkor, ha a kettőspontot követő szakasz az emlékművet a tulajdonképpeni verssel azonosítja. De a „látom” felütéssel kezdődő rész nem állít semmit abban az értelemben, hogy egy mozgó-képet szegez szembe az emlékmű mozdulatlanságával.

A versvég egy olyan vizuális tartalomban teljesedik ki, mely magát az emlékművet mint mozgást és mozgósítást mutatja. Az Áprily-kép egy tisztán nyelvi-figurális megoldás révén az emlékállítás explicitált feladatát téríti el. Abban az értelemben mozgókép, hogy a tulajdonképpeni vizuális érzéklet a „látom őt követni” igei szerkezeteként foglalható össze. A kutya láttatása mint emlékmű nem áll, hanem követésként tovább mozog.

Tandori versében az Áprily-féle verbális emlékmű mint „szellem-képkivágás” értelmeződik. A képkivágás, a pillanاتفelvétel fotográfiai metaforája itt pontosan arra utal, hogy a fixálás, a rögzítés az emlékállítás olyan sajátossága, mely az életteli, mozgáson alapuló emlékezetmunka helyett, mely Áprilynál az állattetem természeti mozgása is, kimerevít és felszeletel, mozdulatlanságot implikál. A Tandori-vers materialista-öndefiníciója szerint a beszélő vissza-visszakanyarodó megjegyzései a „valóságos” „maradványokhoz” annak a képzeletmunkának az útjába állnak, mely Áprily esetében szó szerint inszenzírozza a halott állat túlvilági létezését. Pontosabban az állattetem evilági, fizikai útját. A Hamlet-utalás értelmében mindezek a képzelgések csupán a szubjektum figurációi, szupplementumok, kényszerképzetek vagy, hűen a versek világához, az állat gyászának antropomorfizációi. A mozgás képzelgései helyett Tandorinál a pillanاتفelvétel, illetve a képkivágás is lehetetlennek bizonyul.

Tandori és Áprily estében is az oszló és oszlásnak indult tetem válik szoborrá és emlékművé. Ez pedig a modern líra azon áramlatához kapcsolja a verseket, melyben az emlékezés expresszió és exhumáció gesztusának összekapcsolásaként jelenik meg. Mindenekelőtt Baudelaire *Egy döggében*, ahol a rothadásnak indult tetemben felismert ember-állat fizikai közösségével az emlékek esszencialista archiválása szegül szembe: „én őrzöm, isteni szép lényegükben őrzöm elrothadt szerelmeimet”. De ne felejtjük el, hogy az *Egy döggében* a beszélő a férgeknek címezi ezeket a sorokat, vagyis performatív értelemben az emlékezés nyelvi kijelentése exhumációnak bizonyul, és egy síron túli párbeszéd alakját ölti magára. Áprily és Tandori esetében ez a kedélyes társalgási keret már nem adott. Áprilynál a megnevezés visszavonása, Tandorinál a porladó csontokon túl megnevezhetetlen „szellem-képkivágás” akadályozza az emlékállítás nyelvi cselekedetét. A szobor megformázása a foszlás nem kevésbé értelmező és alakító munkájának inverze lesz csupán. A foszlás, és nem az „oszlás”, Áprilynál a szövet, a kelme vagy az artefaktum jelentésmezői révén a pusztulásban is felismerhető teremtő munkát teszi meg az emlékművek feltételének.

#### ■ JEGYZETEK

1. Jorge Luis Borges: *Az Alef*. In: *Uó: A halál és az iránytű*. (Ford. Benyhe János) Európa, Bp., 2008. 320.
2. Charles Baudelaire: *A hattű*. In: *Charles Baudelaire válogatott művei*. (Ford. Tóth Árpád) Európa, Bp., 1964. 116.
3. Baudelaire: i.m. 117.
4. Colleen Glenney Boggs: *Emily Dickinson s' Animal Pedagogies*. *PMLA* 124 (2009). 2. sz. 533–541.
5. Áprily Lajos: *Kutyám halálára*. In: *Áprily Lajos összes költeményei*. Osiris Kiadó, Bp., 2006. 355.
6. Tandori Dezső: *Az idealista materialista*. In: *Uó: A semmi kéz*. Magvető, Bp., 1996. 11–13.
7. Claude Lévi-Strauss: *La pensée sauvage*. Plon, Paris, 1962. 271–272.