

ANIMALIA

eBooks | 1.



ÁLLATI JELKÉPEK: IRODALMI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI MOZAIKOK

ANIMALIA KUTATÓKÖZPONT

2024

Animalia Kutatóközpont

Állati jelképek: Irodalmi és művészettörténeti mozaikok



2024

Animalia Kutatóközpont

Animalia eBooks | 1.

I. Állati jelképek: Irodalmi és művészettörténeti mozaikok

Animalia Kutatóközpont

Állati jelképek: Irodalmi és művészettörténeti mozaikok

Főszerkesztő:

Vígh Éva

Szerkesztők:

Bálint Emma

Kérchy Anna

Újvári Edit

SZEGED

2024

Állati jelképek: Irodalmi és művészettörténeti mozaikok

Animalia eBooks | 1.

Az Animalia Kutatóközpont kiadványa

Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Kar

A kiadásért felel: Vígh Éva, az Animalia Kutatóközpont vezetője

E-mail cím: animalia.szte@gmail.com

Borító: Ocsovai Dorka

ISSN 3057-9465 (Online)

ISBN 978-963-306-998-1 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.14232/animalia.2024.1>

SZTE BTK Animalia Kutatóközpont

2024

Tartalomjegyzék

VÍGH Éva	
Sorozatindító ajánlás az Olvasóhoz	7
Opening Remarks to the Reader	8
ÚJVÁRI Edit	
Bevezetés.	
Animalia Regnum: állatok és állatjelek az emberi kultúrák világában.....	9
RAFFAY Endre	
Legelésünk? Csipegetünk? Egy XII. századi antikizáló fejezetkompozíció eredetéhez	16
VÍGH Éva	
Gyászbeszéd egy tetű halálára: a reneszánsz kori paradoxon	40
BARTHA-KOVÁCS Katalin	
Az észrevehetetlen részlet: legyek és bolhák Georges de La Tour festészetében.....	56
RAUSCH-MOLNÁR Luca	
A majom szerepe Watteau arabeszkjein: díszítőelem vagy társadalomkritika?	75
MIHÁLY Csilla	
Emberi és animális lét határán: megjegyzések Franz Kafka <i>Az átváltozás</i> című elbeszéléséhez	90
TÜSKÉS Anna	
„s fénylett a hal, mint vers, ha jó”: Halak Takáts Gyula költészetében és grafikáin.	103

BUDA Attila	
Olympiától Vénusz születéséig: Susan Herbert macska-parafraízisai és a képzőművészeti alkotások befogadása.....	115
CZEGLÉDI Lili	
„Kit érdekel a fatörzsnek dőlt állat?": Farkasok a Pilinszky-lírában.....	132
KÉRCHY Anna	
Önarckép macskaszemmel: Ember–állat sorsközösség Polcz Alaine <i>Macskaregény</i> című memoárjában	150
FOGARASI György	
Mészöly migráns egerei, avagy a vendégszámítás	175
BÁLINT Emma	
Farkas, ember és farkasember a <i>Piroska és a farkas</i> című mese illusztrációiban	200
Az Állati Jogok Egyetemes Nyilatkozata (FOGARASI György ford.).....	217
A kötet szerzői.....	224
Abstracts in English	230

Sorozatindító ajánlás az Olvasóhoz

A Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudomány Karán 2017-ben alapított ANIMALIA Kutatóközpont célja a kezdetektől fogva az volt, hogy az állati létforma értelmezésének, több évezredes szimbolikájának és általában a *humanitas* és *animalitas* sokrétű kapcsolatának és interpretációjának a művelődéstörténeti kérdéskörét vizsgálja workshopok, tudományos szimpóziumok, előadások, könyvbemutatók formájában. Az zooszemiotika, az etnozoológia, az etológia, az állatokkal foglalkozó eszme- és kultúrtörténet, művészettörténet, irodalomtörténet, és az ehhez kapcsolódó további kutatási területek iránt megnyilvánuló fokozott érdeklődés, valamint az interdiszciplináris kutatási eredmények arra ösztönöztek minket, hogy létrehozzuk az Animalia eBooks könyvsorozat. Ennek most olvasható első száma egy 2023. őszen megrendezett szimpózium anyagát tartalmazza, de a továbbiakban lehetőséget biztosítunk monográfiák, tanulmánykötetek, tematikus különszámok megjelentetésére is olyan hazai és külföldi szerzők számára, akik transzkulturális szempontokat hangsúlyozva a zoolomorfizált ember és az antropomorfizált állat sajátos összefüggéseit teszik vizsgálat tárgyává. Tekintsünk e vállalkozásunkra úgy, mint ezt a kapcsolatot bemutató szellemi utazásra, hiszen I. János Pál pápa szavaival élve: „emberek, növények, állatok: mindannyian egy hajóban evezünk, és nem érintjük egyiket sem anélkül, hogy a másikkra ne hatnánk.”

E gondolat jegyében ajánlom az olvasók szíves figyelmébe most induló eBook sorozatunkat.

VÍGH Éva

Opening Remarks to the Reader

The purpose of the ANIMALIA Research Center, which was founded in 2017 at the Faculty of Arts of the University of Szeged, is to investigate the cultural history of the interpretation of the animal life form, its several-thousand-year-old symbolism, and the multifaceted relationships between and interpretations of *humanitas* and *animalitas* in general in the form of workshops, scientific symposia, lectures, and book presentations. The increased interest in zoosemiotics, ethnozoology, ethology, cultural history of ideas, art history, literary history, and other related research areas dealing with animals, as well as the results of interdisciplinary research inspired us to launch the Animalia eBooks series. The first publication, which you can read now, contains the contributions to a symposium held in the autumn of 2023. In the future, we will also offer opportunities for national and foreign authors who emphasize transcultural aspects and focus on the specific interrelations between zoomorphized man and anthropomorphized animal to publish monographs, edited volumes, and thematic special issues. We may consider this enterprise as a spiritual journey around this relationship, since, in the words of Pope John Paul I, "people, plants, animals: we are all in the same boat, and we cannot touch one without affecting the other."

With this thought, I would like to present to our readers our newly launched eBook series.

Éva VÍGH

Bevezetés.

Animalia Regnum: állatok és állatjelek az emberi kultúrák világában

Újvári Edit

Szegedi Tudományegyetem

ORCID azonosító: 0000-0002-4552-1585

Animalia Regnum: állatok, emberek

Földi élővilágunk biológiai kategorizálásakor a tudósok az állatok számára a *Regnum* ('ország') rendszertani szintjét határozták, amelynek az emberi faj is része. Bár a 18. századtól kibontakozó modern biológia hivatott az *Animalia Regnum* zooszisztémái és zootaxonómiai kutatására, az embereknek az állatvilág iránti érdeklődése és sokrétű tapasztalata minden korra és kultúrára jellemző. A körülöttünk élő állatok megfigyelését, valós és vélt tulajdonságaik értelmezését, az ember–állat viszony korról korra változó újragondolását nyomon követhetjük a kulturális reprezentációkban. Az állatok ismeretét és a rájuk vonatkozó rendszerezési kísérleteket már az ókori, írásos civilizációk forrásanyaga is bizonyítja (RÁCZ 2012: 23). De még korábbról, és a nomád zsákmányoló életmódot a közelmúltig fenntartó törzsi társadalmak kultúráiból mítoszok, mondák és mondások, hiedelmekhez, rítusokhoz kapcsolódó jelképek, vizuális alkotások sora bizonyítja, hogy az állatok, akikkel osztozunk a földi világon, mindig is fontosak voltak számunkra, még az emberi identitás meghatározása szempontjából is.

Bár Földünkön közel 10 millió fajjal osztozunk, ebből mindössze 1,5 millió a zoológusok által leírt állatfajok száma (TEMESI 2019), és ennek is csak kis része tartozik a különböző, ember által jól ismert ökoszisztéma-részekbe. A természettudósok arra

hívják fel a figyelmet, hogy az antropocentrikus szemléletmód, az ebből eredő szubjektív arányérzék gátolja, nehezíti az univerzum, a földi élet, az élővilág, benne az állatfajok objektív megismerését (ANGIER 2010: 134). Emellett az antropomorf szemlélet is blokkoló hatású, hiszen míg az antropocentrizmus éles határt von az ember és az állatvilág közé, addig az antropomorfizmus eltörli a határt, megfosztva ezáltal az állatokat saját egyedi identitásuktól (RUSSELL 2012: 2). Desmond Morris az *Állati jogok szerződése* című könyvében az állati jogok érvényesítése érdekében javasolt „alaptörvény” első pontjaként hangsúlyozza: „Állatot nem szabad fölruházni képzeletbeli jó és rossz tulajdonságokkal, hogy tápot adjunk saját babonás hiedelmeinknek vagy valóságos előítéleteinknek” (MORRIS 1995: 232). De vajon lehetséges-e teljes mértékben mentesülni az állatok megismerése során a különböző tulajdonságokkal történő „felruházástól”, az emberi nézőpontból megfogalmazódó jelentéstulajdonítástól, ha az agy kutatás mai álláspontja szerint az emberi intelligencia „az analógiák, metaforák, hasonlatok, példázatok és gondolati modellek világa” (CALVIN 1997: 106). Hiszen még az állatvilág megismerését célzó tudományos rendszertani kategóriákban is olyan antropocentrikus kifejezések használatosak, mint például a Birodalom/Domain, az Ország/Regnum, a Törzs/Phylum, a Család/Familia és a Nemzetség/Genus (VARGA et al. 2021: 27). A modern tudomány előtti korszakok állatszimbolikája pedig továbbra is kulturális tradícióink részét képezi.

Állatszimbolikák

Az Animalia Kutatóközpont az állatokhoz fűződő, az európai kultúrában megjelenő művészeti reprezentációknak az elemzését helyezi fókuszpontba, amelyekben dominánsan érvényesül az ókori Mediterráneum kultúráinak és az azokat megelőző ősi hagyományoknak az öröksége. Miközben egyetértünk a Nemzetközi Állatjogi Liga – kötetünkben is közölt – *Az Állati Jogok Egyetemes Nyilatkozata* címmel az UNESCO által 1990-ben kihirdetett dokumentummal, a jelen és a megelőző korszakok változatos állatszimbolikájának példáiból egyet-egy kiragadva, kutatásainkban és tanulmányainkban különböző attitűdöket és jelentéseket tárunk fel, amelyeket minden esetben

kulturális kontextusban próbálunk elhelyezni. Fő kérdéseink: milyen jelentéseket társítottak az emberek az állatokhoz, mi a magyarázata a jelentéstulajdonításoknak és a jelentésmódosításoknak? Az állatszimbolika vajon mit mond el rólunk, emberekről, a kultúra különböző korszakainak szemléletmódjáról? Munkánkban fontos háttér a Szegeden készített *Állatszimbólumtár*, amelyben 122 valós és képzeletbeli állathoz fűződő jelentéseket foglalták össze a szerzők, ösztönözve a további kutatásokat (VÍGH 2019).

Korunkban, az ökológiai válság tudatában és a természettudományi, biológiai ismeretek birtokában minden korábbi időszakot meghaladó – bár továbbra is csak töredékes – tudással rendelkezünk az állatvilágról, számos állatfaj veszélyeztetettségéről, mégis, a nagytestű állatok védelmét, számos alkalommal, továbbra is az emberi rövid- és középtávú gazdasági érdekek lehetetlenítik el. A humántudományok képviselőiként arra vállalkozhatunk, hogy az állatok emberi kultúrában betöltött jelentőségére rávilágítsunk, bemutatva azt a sokféle viszonyulást és jelentéstulajdonítást, amely végigkíséri az emberi kultúra történetét. Desmond Morris, az ember és az állatvilág kapcsolatrendszerét felvázoló könyvének záró gondolataiban így fogalmaz: „Amelyik kultúra érzi a rokonságot az állatokkal, hű marad gyökereihez” (MORRIS 1995: 234). Ennek a rokonságnak, összetartozásnak az élménye és tudatos megfogalmazása sok példával igazolható, ebben a rövid bevezetőben mindössze két, térben és időben is eltérő szövegre szeretném felhívni a figyelmet: egy archaikus, törzsi kultúra vallásantropológiai forrásából, valamint a modern magyar költészet egyik jeles képviselőjének, Szabó Lőrincnek a lírájából kiemelve egy-egy részt.

A fennmaradt régészeti leletek alapján a vallás- és művészettörténeti szakkönyvek egybehangzóan hangsúlyozzák, hogy az emberiség történetének korai időszakában, évezredek keresztül az állatok kultikus tisztelete és ábrázolásuk dominált (ELIADE 1994: 14–15, MORRIS 1995: 15–19, RÁCZ 2012: 45). Számos törzsi kultúrában az ősi – vadászó, természetből zsákmányoló – életforma fennmaradásával az archaikus kulturális tradíciók is tovább éltek, beleértve az állatkultuszt is. Közéjük tartozik az észak-amerikai síkvidéki bennszülött kultúrák több csoportja, amelyek egészen a 19.

század második feléig, az kontinens keleti és nyugati partvidékét összekötő vasútépítések időszakáig, megtartották bölényvadász életmódjukat és kultúrájukat. Ezekről a törzsekről, elsősorban a lakota, dakota (közismertebb nevükön sziú) népcsoportokról fennmaradt kulturális antropológiai források rögzítették a nomád vadászó életmóddal szorosan összefüggő világkép elemeit, benne az állatokhoz fűződő viszonyulást is.

Például a Joseph E. Brown antropológus által rögzített, az oglala sziúk hét szent rítusát ismertető beszámolók között szerepel a „látomáskereső” ősi rítusa is. Ennek során a látomáskereső embernek a transzcendens élmény érdekében, a közösségből kivonulva, „szüntelen éberséggel kell várakoznia, hogy felismerje a követet, akit a Nagy Szellem küld hozzá, mert ezek a lények gyakran állat alakjában jönnek el, és olyan aprók és látszólag jelentéktelenek is lehetnek, akár egy pöttömnyi hangya” (BROWN 2004: 526). Többek között sas, harkály, mókus alakjában is érkezhetsz, és „Ezek a lények mind fontosak, mert a maguk módján mindannyian bölcsek, és sok mindenre megtaníthatnak bennünket, kétlábúakat, ha alázattal viseltetünk irántuk” (BROWN 2004: 526).

Ez a viszonyulás, a kitüntetett tisztelet és vallási jelentéstulajdonítás az európai kultúra ókori alapjaiul szolgáló antik hagyományban csak töredékesen maradt fenn, az ókor állattenyésztő kultúráiban, ahogy David Attenborough fogalmaz, „járomba hajtották” a korábbi állatisteneket (ATTENBOROUGH 1989: 63). Az európai középkorban domináns keresztény világkép pedig általában a negatív pólushoz, a sátán szférájához rendelte az állatvilágot. Az ember ellenségeit, az ördögöket zoomorf jegyekkel ábrázolták, a világban ható rossz – a betegségek, a gyötrelmek, a halál – fő okát az Évát és Ádámot megtevesztő állatnak, a kígyó ármányának tulajdonították. Bingeni Hildegárd szerint a bűnbeesést követően Isten bosszújaként „kegyetlen és mérgező férgek” sokasága a pokol mérgével büntetik és pusztítják az embereket (HILDEGARDIS 2001:19).

Az újkor természettudományi forradalma, az állatvilág kutatása, a biológiai rendszertan és az evolúcióelmélet hozott gyökeres fordulatot az állatok európai megítélésében és a hozzájuk fűződő viszonyban, háttérbe szorítva az állatok allegorikus

és moralizáló értelmezését (VÍGH 2019: 8). Ennek hatása a művészetek állatértelmezéseiben is megragadható. A 20. század magyar lírikusai között Szabó Lőrincre is befolyást gyakorolt Charles Darwin elmélete. Az 1934-es abbáziai nyaralását idéző, *Ketten a strandon* című versében a tengerparti emlék az evolúció eszméjével, az emberben tovább élő állatösök felidézésével fonódik egybe (ĆURKOVIĆ-MAJOR 2010: 53).

Ketten a strandon

Mikor Hal-Ősöm kimászott a part
láz-mocsarába és járnai akart,
s ötvenmillió vízi év után
a Nagy Fényt itta, s esetlen, bután
sütkérezve még évezredekig
növelgette tüdejét, lábait,
roppant testében, sejtként, csíráként,
agya nem-gondolt gondolataként
én is ott voltam már... S hogy a napon
én hevertem a forró homokon –
álmok, emlősök, majmok, hápogó,
toronnyakú gyík-szörnyek, lángoló
páfrányok, hullók, s iszonyú, örök
idők rácsa s húnyt pilláim mögött
egyszerre Őt láttam, éreztem a
bőröm alatt, Ősömet, az Adria
strandján, Őt, a régi árnyat, ahogy
bennem itta, élvezte a Napot. (SZABÓ 1979: 322)

Szabó Lőrinc, aki Kabdebó Lóránt meghatározása szerint, költői alkatánál fogva „minden megálmodhatóval szemben a meglátható valósághoz ragaszkodik” (KABDEBÓ 1968: 62), az ember és ősei, az állatok viszonyát az evolúcióelmélet kontextusában, ugyanakkor képek, gondolatok, érzelmek síkján, azaz a költészet eszköztárával fejezi ki. Az emberben élő állatösök, a tengerből szárazföldi életmódra váltó hal¹ és az „emlősök, majmok, hápogó, toronnyakú gyík-szörnyek” felidézése a földi evolúció lenyűgöző folyamatának átélése, művészeti reprezentációja.

¹ A földi élet evolúcióját kutató biológusok is kiemelik ennek jelentőségét: „Az élet történetének egyik kulcsfontosságú epizódjára mintegy 330 millió évvel ezelőtt került sor, egy édesvízi mocsárban, amikor a halak elkezdtek kimászni a vízből. Ezek az állatok voltak az első szárazföldre települt gerincesek” (ATTENBOROUGH 1988: 135).

Összegzés

Az oglala-sziúk minden élőlény, állat iránti tisztelete és Szabó Lőrinc állatösökkel azonosuló élménye a téma pozitív pólusát jelzik. Ennek és a negatív pólusnak – az állatok ördög szintjére süllyesztésének – a végletei között számtalan állatértelmezés, viszonyulás fogalmazódott meg a kultúrákban, köztük az európaiban is. Kutatásaink ezekre irányítják a figyelmet, hogy ezáltal minél többet megértsünk múltunkból, kultúránk hagyományából, állatfiguráinkban is kifejeződő önértelmezéseinkből. Az Animalia Kutatóközpont az állatszimbolika kulcsfogalmával az ember és az állatvilág eredetünkől adódóan összekapcsolódó, végletes változásokat megélő viszonyát helyezi vizsgálódásai középpontjába, és ezzel együtt az ember státuszának koronként változó definiálása is előtérbe kerül.

Bibliográfia

- ATTENBOROUGH, David. 1989. *Élet a Földön*. Budapest, Novotrade Kiadó.
- ATTENBOROUGH, David. 1989. *Az első édenkert. A Földközi-tenger világa és az ember*. Budapest, Park Kiadó.
- ANGIER, Natalie. 2010. *Az alapok. Szédítő kalandtúra a természettudomány szépségei között*. Budapest, Európa.
- BROWN, Joseph E. 2004. *A szent pipa. Az oglala sziúk hét rítusa Fekete Jávorszarvas elbeszélésében*. Budapest, Osiris.
- CALVIN, William H. 1997. *A gondolkodó agy. Az intelligencia fejlődéstörténete*. Budapest, Kulturtrade.
- ĆURKOVIĆ-MAJOR Franciska. 2010. *Szabó Lőrinc kelet-adriai utazásai*. Szabó Lőrinc Füzetek 10. Miskolc, <https://krk.szabolorinc.hu/pdf/szlf10.pdf>
- ELIADE, Mircea. 1994. *Vallási hiedelmek és eszmék története*. I. Budapest, Osiris.
- HILDEGARDIS, Bingensis. 2001. *Physica*. (ford. Polgár Anikó) In: KÁDÁR Zoltán, LADÁNYI-TURÓCZI Csilla (szerk.). *Isten állatkertje. Válogatás a középkor és a reneszánsz állatleírásaiból*. Budapest, Palimpszeszt: 19–30.
- KABDEBÓ Lóránt 1968. *A pályakezdő Szabó Lőrinc költői világa. Irodalomtudományi Közlemények, 72. évf. 1. sz.:* 49–64. https://epa.oszk.hu/00000/00001/00254/pdf/itk_EPA00001_1968_01_049-064.pdf
- MORRIS, Desmond. 1995. *Az állati jogok szerződése*. Budapest, Gondolat Kiadó.

- RÁCZ János. 2012. *Állatnevek enciklopédiája. A gerincesek elnevezéseinek eredete, az állatok kultúrtörténete, néprajza, mitológiája*. Budapest, Tinta Kiadó.
- RUSSELL, Nerissa 2012. *Social Zooarchaeology: Humans and Animals in Prehistory*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SZABÓ Lőrinc. 1979. *Tücsökzene: Rajzok egy élet tájairól*. Budapest, Magyar Helikon.
- TEMESI Géza. 2019. *Vadvilág*. <https://mek.oszk.hu/22400/22462/html/termeszeto-tarsasag.eoldal.hu/cikkek/vadvilag1/index.html>
- VARGA Zoltán, RÓZSA Lajos, PAPP László, PEREGOVITS László (szerk.). 2021. *Zootaxonómia: Az állatvilág sokfélesége*. Nagykovácsi, Pars Kft.
- VÍGH Éva (szerk.). 2019. *Állatszimbólumtár A–Z*. Budapest, Balassi.

Legelészünk? Csipegetünk?

Egy XII. századi antikizáló fejezetkompozíció eredetéhez

Raffay Endre

Pécsi Tudományegyetem

ORCID azonosító: 0009-0006-3735-172X

A tanulmány az antik bukranion-motívum középkori átértelmezéséről tanúskodó kőfaragványokkal foglalkozik. Az esztergomi királyi palota XII. század végi emlékényében fennmaradt egy féloszlopfő, amelynek kompozícióját a korábbi kutatás a palotán tevékenykedő műhely leleményeként értékelte, holott a kompozíció összefüggései szerteágazók, időben és térben is. A magyarországi darabokhoz a modenai Ghirlandina egy fejezetfaragványa áll a legközelebb. A kompozíció motivikus részletei az antik bukranion-motívummal hozhatók összefüggésbe, annak át- illetve félreértelmezett variációjaként határozhatók meg. A tanulmány a kompozíciós változatokon keresztül az antik és a XII. századi példák közti származási kapcsolatokat kutatja.

Kulcsszavak: bukranion, Esztergom, Szent István terem, Modena, Ghirlandina, XII. század vége

Az esztergomi Várhegy déli szirtjén a XII. században épült egykori királyi palotának a fejezetfaragványai már régóta foglalkoztatják a művészettörténeti kutatást. Én magam is vissza-visszatérek e témához (RAFFAY 2006),¹ a Széless György 1761-ban említett egyszeri *kosához* vagy *bakkecskéjéhez* hasonlóan, amit az akkor még álló esztergomi Porta speciosa vörösmárvány oroszlánja olyannyira izgatott, hogy időről-időre rátámadt (SZÉLESS 1998: 67).² Részemről az alábbiakban a címben sejtetett témára vonatkozóan csupán szerény támadás következik, csapatomban főleg növényevőkkel, ám

¹ Nemcsak a témához, de saját korábbi kutatásai eredményeimhez is vissza-visszatérek. A kiindulást a 2004-ben megvédett PhD disszertációm esztergomi vonatkozású részei jelentik, amelyek alapján publikáció is készült.

² A kosról és a kapuoroszlánhoz való vissza-visszatéréséről (az eredeti szöveg közlésével és magyar fordításban is).

akad néhány húsevő is, akik fejezetkompozíciók részeként kerülnek szerepbe. A legelgető növényevőim közt akad olyan is, akiről eldönteni, hogy vajon kos (vagyis bakbárány) vagy bakkecske (vagyis kecskekos) nem egyszerű, hiszen csak fejük látszik, testük nem, így a bundázatról általában semmit sem állapíthatunk meg.³ A fejforma megtévesztő lehet, a szarv segítségével biztosabb meghatározásra törhetünk, hacsak nem akarunk egyszerűen és röviden csupán kosokról szólni. A mai tudásunk szerint a kos és a kecske a páros ujjú patások rendjébe, a tülkösszarvúak családjába és a kecskeformájúak alcsaládjába tartozik. Az alábbiakban szóba kerülő faragványok faragói persze nem állattani illusztrációk készítésében voltak érdekeltek, de gondolom a birkát a kecskétől meg tudták különböztetni. Ám ki tudja, a középkorban miféle *kecskeformájú* keverékfajták éltek még? És mifélek a XVIII. században? Figyelemreméltó, és talán nem nyelvészkedési lelemény, hogy Széless a vezérkoszt (*Dux Gregio*) bakkecskének (*caprex*) nevezi (SZÉLESS 1998: 67).⁴ Kecskenyáj vezérkosa nyilván egy kos volt. A kos–kecske azonosítási problémák mindenesetre az ikonográfiai vonatkozású megjegyzéseim egy részének érvényét (ilyenfélék is következnek alább) feltételes módba helyezhetik. De mivel a nyájakban egymás mellett legelhettek az inkább birka kinézetű kosok és az inkább kecskének kinézők, függetlenül attól, hogy melyikük is volt a fő bak, támadásba indítom az egész állatseregletet. Ám az élen nem egy vezérkos szerepel, hanem egy esztergomi bárányka, akinek nemhogy szarva, de füle sincs.

Az esztergomi palotai faragványok egy része antikizáló, az akantuszos részletformák és a kompozíciós megoldások tekintetében is. Az utókor által Szent Istvánról elnevezett terem déli oldali féloszlopfője különösen érdekes kompozit-féle kompozíciójú (1. kép). Rajta a volutákat egy-egy állatnyak és fej helyettesíti, amelyek a sarkok alatt kibomló egy-egy levél fölé hajolnak. Közükben kötélszerűen csavart törzs emelkedik, leveles gyűrűvel lezárt, amelyből karéjcsokros levél terül szét, legyezőszerűen kitöltve az állatfejek közti felületet. Féloszlopfőről lévén szó: ez a motívum kétoldalt

³ Kivétel akadhat: például egy, a londoni British Museumban őrzött féloszlopfő állatfejei esetében, amelyeken göndör-bundás szőrzet ábrázolását alakítottak ki: inv. nr. 1973,0217.1.

⁴ A magyar fordításában: „a kos, a nyáj vezére, a bakkecske”.

félbevágva jelenik meg. Nemcsak a levélcsozor törzse csavart, de a nyakgyűrű is. A kettős homorodással alakított abakuszt frízszerűen képzett karéjsor borítja. A kompozíció különlegessége füzérszakaszok szerepeltetésének köszönhető, amelyek a karéjcsokros levél tövét összefogó gyűrű és az állatfejek közt ívelődnek. Az ív(elődés)hez a sarok alatti levelek alakja illeszkedni látszik. A füzérszakaszok az állatfejek alatt összeérnek, az állatok azokat mintegy felcsipentik és belőlük legelni látszanak. Az állatokat általában bárányként szokás meghatározni (például: GEREVICH 1938: 148, vagy MAROSI 1984: 163. Tóth 2010: 42: „talán bárányfők, ahogy Gerevich mondta”. Vö: RAFFAY 2006: 12). Se fülük se szarvuk. Bőr (az) van rajtuk, de bundázatra (vagy tollazatra, vagy pikkelyekre) nincs utalás. Egy biztos: ezek nem vezérkosok.



1. kép: Esztergom, Szent István-terem, déli oldali féloszlopfej. 1190 körül

A fejezetdísz fő elemeinek elrendezését egy ritka, antikizáló jellegű művészeti környezetekben megjelenő kompozíciós típus ismeretével hozom eredet-összefüggésbe, annak változatának tartom, és így az elrendezés alapvonásait kompozíciós megszokásokhoz vagy szabályokhoz való alkalmazkodással magyarázom (RAFFAY 2006: 7–12). Ellentétben a korábbi kutatással, amely a megoldást az esztergomi palotán tevékeny kőfaragó-műhely leleményének tartotta, míg az óbudai eredetű és a medvevári származásúnak vélt társak kialakítását esztergomi tanultsággal magyarázva (TÓTH—MAROSI 1978: 125; MAROSI 1984: 99; 2–3. kép).



2. kép: Fejezet töredéke Óbudáról. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum. 1190 körül



3. kép: Oszlopfő feltehetően Zágrábból. Zagreb, Povijesni Muzej Hrvatske, XII. század vége

Marosi Ernő a lelemény ötlet-előzményét egy esztergomi oszlopfőben látta, amelyet Nagy Emese épp a Szent István-terem padlóalapozásának régészeti kutatása során talált (NAGY 2018: 43–44. kép; 4. kép). Kétségtelen, hogy ennek a kisméretű oszlopfőnek a díszítése is antikizáló, a kompozíció kompozit-féle egy levélsoros származéka, a volutákat itt is állatfejek helyettesítik, a sarkok alatti levelek között (a középtengelyben) pedig csavart törzs emelkedik, ám a különbségek arra figyelmeztetnek,

hogy a megoldás másféle kompozíciós típus rokona, amelyhez sem itt, sem máshol füzérfélék nem tartoznak. Az, hogy füzérféle nincs, független attól, hogy az állatok itt oroslánok, akik ugyebár nem legelnek. Az oroslánok levélhátakra sem szoktak kapaszkodni, ám itt épp ezt teszik: az oroslánfejekhez a levél mögül emelkedő nyak- és mellső rész is járul, és a felkapaszkodást biztosító mancs.

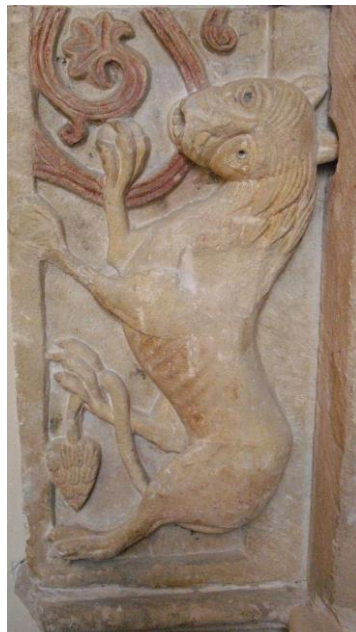


4. kép: Oszlopfő a Szent István-terem padlóalapozásából. Esztergom, Vármúzeum. XII. század

A kompozíciós megszokásoktól úgy látszik, az oroslánok nem mentesülhettek: ha kell levélhátakra másznak, ha kell, akár növényekre is ráharapnak. Például: Arlesban a St. Trophime nyugati kapuján az örvénylő leveles fríz (hullám)indájára/indájába oroslánfejek harapnak (5. kép). Vagy Pécsen a népoltár hátfalán alkalmazott álló oroslánok ugyancsak indára/indába harapnak, a szalagfonatos alakítás ízét kóstolgatva (6. kép). Vagy az alább idézendő monrealei ikerfejezet közé szorított nagymacskák is. A speyeri székesegyház Afra-kápolnája példáinak tanúsága szerint kompozíciós kötöttségektől szabadon majmok sem ugrabugrálhatnak (MERTENS 1995: Tf. I/1) (7. kép).



5. kép: Indára harapó oroslánok. Arles, St. Trophime, nyugati kapu. XII. század harmadik negyede



6. kép: Indára harapó oroslán a pécsi székesegyház népoltárán. Pécs, Dómmúzeum.
XII. század harmadik negyede



7. kép: Fejezet. Speyer, székesegyház, Afra kápolna. XII. század eleje

Az esztergomi kompozíciós megoldás feltehetően időben is közeli rokonán a majmok mancsukkal a levélhátra mintegy kitámaszkodnak és nyugton szemlélődnek. (A kompozíció kompozit-féleségét jól szemlélteti a tojássornak a voluta-helyettesítő fejek közti szerepeltetése.) A veronai San Giovanni in Valle északi mellékapszisának egy (külső) fejezetén az esztergomihoz hasonlóan ugyancsak oroszlánok láthatók (8. kép). (A típus további veronai változatai a székesegyház főapszisaról: VENETO ROMANICO 2008: 121. kép. Villanovai változat: uo. 353. kép.)⁵



8. kép: Fejezet. Verona, San Giovanni in Valle, északi mellékapszis. XII. század

Kissé más a megoldás: a figurák nem levélhát mögül emelkednek fel, hanem a levélköz fölött, mintegy a fejezetmagból kilépve, takaratlan mellső résszel és mancsukkal egy-egy levélre kitámaszkodva. (Maga a levélkompozíció is antikizáló: rétegesen alakított kétfónás.) A mancsenkénti egy-egy levél alkalmazása ugyancsak kompozicionálisan meghatározott. A veronai kőfaragót nem oroszlán-arányok érzékeltetésének a célja vezérelte (ilyen szemponttól bizonyára független az, hogy az itteni oroszlánoknak két-két levél kell a kitámaszkodáshoz), mint ahogy Speyerben sem majomarányok érzékeltetésére törekedtek, és Esztergomban sem beszélhetünk majomnyi méretű-arányú oroszlánokokról. Csupán arról van szó, hogy a veronai faragvány kompozíciója a levéldísz tekintetében az antik kétrétegű, kétfónás megoldások követésére törekszik. Ám az állati mellső részek elől elmarad a belső levélrétegbeli magasabb – az antik

⁵ A kompozíciós rokonokhoz lásd még: RAFFAY 2006: 9.

kompozíciókban a fejezetsarok és a voluták alatt emelkedő – levél. Ugyanez a (kompozíciós) helyzet a veronai székesegyház déli mellékkapuján alkalmazott fejezeten is, ahol nem oroszlánok, hanem emberi (fél)figurák jelennek meg (VENETO ROMANICO 2008: 125. kép). Szemben a kompozíciós típus arles-i változatával, ahol ugyancsak emberi figurát alkalmaztak, akinek feje ugyancsak volutacsigásodást helyettesít, de úgy, hogy a lábát az alsó sorbeli egy-egy levélre támasztották, míg kezét a sarok alatti (a mellrészt takaró) levélbe kapaszkodtatták (Kép: RAFFAY 2006: 14. kép).⁶ Ez a faragvány egyaránt mutatja az esztergom-speyeri és a veronai típus jellegzetességeit. Ám a Veronában látható egyszerűsítés (a fejezetsarki levél elhagyása) nem helyi ötlet. A sarok alatti levél a kompozíciós típus korábbi példáin, így a velencei San Marcóban is, a nyugati kupolatartó pillérek közti oszlopok fejezetén (VENETO ROMANICO 2008: 9. kép) sincs jelen.



9. kép: Oszlopfő. Ravenna, VI. század

Az említett példákban az állatfejeknek a fejezetsarok alatti átlós elhelyezéséhez a testrészek ugyancsak átlós kialakítása tartozik. Az állattestek mintha a kalathoszra lennének applikálva. A kompozíciós típus egy ravennai, egy levélzónás rokonán viszont a kalathoszból alig látni valamit, mintha maguk az állattestek alkotnák a fejezetmagot (9. kép). (Hasonló megoldás látható például a velencei Corte Muazzoba került darabon is: TOLLENAERE 2017.) A párnaszerűen húsos testrészek egészen az oldalkö-

⁶ Lásd még a vienne-i Saint André-le-Bas egy fejezetét: WEINBERGER 1984: fig. 12.

zépen alkalmazott motívumig terjednek. Hasonló derivátumával egy pécsi faragványon találkozni, amely a füzérfélékkel alkotott kompozíciós típus vonatkozásában is érdekes. A testekhez itt nem tartozik (mellső) lábész, így ez támaszkodónak nem nevezhető (TÓTH 2010: Kat. 7, 118–119; 10. kép).



10. kép: Oszlopfő Pécsről. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1100 körül



11. kép: Oszlopfő. Aquapendente, székesegyházi altemplom, XII. század

A levélsorra kitámaszkodó növényevő állatok éhen maradnak: mivel elmarad a levélsorból kiemelkedő magasabb fejezetsarki levél, a kompozíciónálisan a volutacsigásodások helyére fixált állatfejek túl távol helyezkednek el a levelektől, semmint azokból legelészni lennének képesek. Ám a volutahelyettesítő állatfejek a kompozíciós típus egyszerűbb származékain, amelyeken a fejekhez semmiféle testrészt nem

tartozik, közel kerülnek a levelekhez és mintegy kárpótlást kaphatnak büszkén kitámaszkodó testrészeik elvesztéséért: éhen nem maradnak. Az állatfejek az aquapendentei székesegyház altemplomában óvatosnak tűnnek: a leveleket mintha csak megszimatoznák (11. kép), akárcsak az arles-i kerengőbeli társaik (RAFFAY 2006: 16. kép). Egy piacenzai kriptabeli oszlopfőn az állatfejek nem riadnak meg a levélkóstolótól, hanem legelni látszanak (12. kép). Ám amíg az óvatoskodók nem csalódnának, lévén szelíd növényevő kosok, addig a piacenzaiakról ez nemigen feltételezhető, hiszen inkább tűnnek ragadozó macskafélének, akik levelekre legfeljebb gyomorbántalmak esetében fanyalodnak, egyébként ilyenekre nemigen támad gusztusuk. Hacsak nem kerülnek élet(mód)idegen kompozíciós összefüggésbe, mint mondjuk az idézett arles-i és pécsi oroslánok (5–6. kép). Vagy: a kompozíciós hagyományokhoz és szabályokhoz való alkalmazásuk összhangban lenne Ézsaiás jövendölésével, amely szerint a farkas és a bárány együtt legelnek, az oroslán, mint az ökör, szalmát eszik? (Ézsaiás 65:25). Nem valószínű. Sovány vigasz is lenne.



12. kép: Oszlopfő. Piacenza, székesegyházi altemplom, XII. század

Sovány vigasz ide vagy oda, a piacenzai kínálat változatos: a legelivaló leveles részek mellett csipegetnivaló bogycsücsös gyümölcsfélék is részei a felhozatalnak. A száj alatti levél sem a szokásos, sarok alá emelkedő állólevél, hanem az ezekre vízszintesen felfekvő levélke. Ilyenre kénytelen fanyalodni a monrealei kerengő nagymacskája is,

mivel a piacenzai rokonaihoz hasonló kompozíció fogságába került, ráadásul ikerfejezet közé szorítva, holott a külső fejezetsarkok alatt egy-egy (birka)kosfej is kínálná magát (RAFFAY 2006: 13) (13. kép). Ez utóbbiak a levéldíszból jóízűen harapdálhatnak, és bátran is: a nagymacska a fejezetközi helyzetéből nemigen szabadulhat. Szorultságában ott aztán nem tehet mást, eheti a levelet.



13. kép: Ikeroszlopfő. Monreale, székesegyházi kerengő, XII. század második fele

A piacenzai és a monrealei kompozíciós megoldások rokonok, bár az előbbi egy, az utóbbi (antikosan elegánsabb:) kétfőzés (álló) levéldísz használ. A fejezet középtengelyében levelek közül mindkét helyen törzs emelkedik, fenn leveles gyűrűvel összefogott, amelyből kétoldalra, az álló levelek fölé egy-egy levél hajlik, a fejezetsarkok alá nyúlva, ott a szomszédos oldali párjával (és a legelő fejjel) találkozáva. Piacenzában a féllevél kicsi, kevés, sovány, szemben a monrealei megoldással, ahol a kompozíciós látványos, mondhatni friss és (nedv)dús eleme, amely a központi levélcsokorból kirakoncátlankodva (frissesség!) hajlik oldalra ínycsiklandásra. Kompozíciós rend ide vagy oda, ezek az állatok mintha a szabad természetben burjánzó növényeket kóstolgathatnák, a fejezettengelyben valódi levélcsozor virul, és a csokor aszimmetrikus alakítása, valamint a csokorból kihajló egy-egy levél csavart (a levél különböző felületeinek a megmutatását lehetővé tévő) formálása is hozzájárul a megoldás életteli

hatásához. A monrealei példa rokonain (egy Dél-Itáliából és egy Pécsről származó fejezeten, valamint a modenai Ghirlandina egy oszlopfőjén), ugyancsak oldalra hajló levélfélék alkotják a legelési kínálatot, szárazabb megoldásokat mutatva: ezek a levelek merevebben illeszkednek a kompozíciós kötöttségekbe. A New York-i Metropolitan Museum Dél-Itáliából származó oszlopfőjén az álló levelek egyzónás kompozíciót alkotnak (RAFFAY 2006: 13) (14. kép). Az oldalra hajló levelek nem a központi levélcsozor burjánzó-rakoncátlankodó részei, hanem a karéjcsokros levelet a tónél összefogó gyűrű mögül rendezetten jönnek elő, száraz-mereven összefogva, kissé fonnyadt hatást keltően lekonyulva.



14. kép: Oszlopfő Dél-Itáliából. New York, Metropolitan Museum, XII. század

A Pécsről ismert oszlopfőn, amelyről elmaradnak az alsó sávbéli álló levelek, a központi karéj- vagy levélcsozrot pedig csak egy nyílhegy-forma konzerv-motívum helyettesíti, az oldalra hajló levelek ugyan húsosak, de merev rendezettségük kompozíciós alkalmazkodásra és megszokásokra utalhat. A legelők itt is, és ott is éhesen tépik a levéldísz. A modenai kecskék appetitusa jóval csekélyebb: legelésük finomkodó csipkedés (RAFFAY 2006: 12; 15. kép). Finomkodó a kompozíció és a levéldísz is, így az oldalra hajló leveleknek a levélcsozrot összefogó gyűrű szorításából indított motívuma is. A kompozíciós megszokások jelentette (kőfaragói) tanultságon túl a kőfaragó

esztétizáló törekvéseinek lehetünk tanúi: az oldalra hajló levéldísz a központi levélcsozor tükör-párjaként került megkomponálásra – lenn is, fenn is két-két levél indul középről a fejezetsarki fejek felé, körültekintő esztétikai megfontolás eredményeként. Az alsó levélsor felett elegánsan szervírozott legelnivaló szertartásosan (csipegetve és nem habzsolva) fogyasztandó!



15. kép: Oszlopfő. Modena, Ghirlandina, negyedik szint, nyugati ablak. 1180-as évek eleje

Az esztergomi Szent István-teremben nem ilyen mesterkélten stílusos a terítés. És nem ilyen *finomak* a részletek. Mármint nem az állatfejek szerint, az ízt illetően, hanem a kivitelezést tekintve, a stíluskritika alapján (16. kép).



16. kép: Féloszlopfő. Esztergom, Szent István-terem, déli oldal, oldalnézet, 1190 körül

Érdeemes ennél a pontnál (ugra-bugra kompozíciós szemlénket egy kis szemlélődés erejéig megszakítva) nyugton maradni. A modenai és az esztergomi fejezet között korábban közvetlen kapcsolatot állapítottam meg, amit a kollégák azóta (is) elfogadnak.⁷ A kapcsolat megállapítása az ornamentikára alapozható: a fejezetdíz alaplemeire és ezeknek a kompozíciójára, valamint a részletek kialakításának kőfaragói motívumaira (RAFFAY 2006: 13–15). A figurális részleteket tekintve viszont nemigen ragadható meg rokonság: amíg a modenaiak aprólékosan kidolgozott kecskék, addig az esztergomiak szinte teljesen tagolatlanok és (így) legfeljebb báránycákként azonosíthatók. A kőfaragói motívumok tekintetében különösen érdekes a levélalkotó karéjcsoportok közt alkalmazott háromelemes tagolásé. Ezt furatlyukból képzett cseppforma és ez alatti v-alakú vájat, valamint a köztük húzódó holdacska-forma véset alkotja. Ilyen megoldást a modenai fejezet álló levelein látni, míg a kétoldalra hajló levélpárnak és a tengelyben álló levélcsokornak az alakításában a motívumnak a változata jelenik meg (egyszerű furatlyukkal és hosszabb v-alakú vájattal). A Szent István-terem fejezetét a háromelemes megoldás alkalmazása jellemzi (kivéve az abakuszra takaró karéjsort, amelyhez csupán furatlyukak tartoznak). A modenai álló levelek és az esztergomiak levélalkotó karéjcsoportjai közt viszont nincs közelebbi kapcsolat: amíg Modenában a karéjos szél öblös középhomorlatból fejlődve fodrozódik, addig Esztergomban a középhomorlat igen szűk. A karéjfelületek alakítása is eltérő: Modenában sima, tagolatlan, néhol enyhén homorodó, míg Esztergomban ezek ékalakban vájatoltak. A részletek tekintetében megállapítható különbségek lajstromozása tovább folytatható: az esztergomi kötélfonatos alakításnak nincs párja a modenai fejezeten, sem a nyakgyűrűn, sem a központi levélcsokor törzsén.

A kompozíciót alkotó motívumok alkalmazása tekintetében érdemes megemlíteni, hogy az esztergomi az abakuszra takaró karéjsor alkalmazásával összetettebb. Ugyanakkor más felfogású a középtörzsből kétoldalra indított leveles dísz alakítása

⁷ Különösen Tóth Sándor, aki a szóban forgó fejezetekkel a pécsi darab kapcsán részletesen is foglalkozott: TÓTH 2010, 42–45. A korábban medvevári eredetűként számontartott fejezetről egy rijekai konferencián (2023. ősz) Tüskés Annával tartottam előadást. Az előadás publikálás alatt. A modenai összefüggés kiterjesztése a Porta speciosa-körre, tágabb emiliei vizsgálattal: TAKÁCS 2020, 53–65.

is, a felsőé (levélcsokor) és az alsóé (füzérféle) is. Esztergomban a levélcsokor tónél összenőtt karéjcsoportokból áll, olyanokból, mint az álló levelek alkotók. Modenában is olyan karéjcsoport áll középen, amelyenkből az álló levél felépül, de ennek két oldalához (a tónél összenőtten) egy-egy hosszan elnyúló levél kapcsolódik. Modenában a füzérfélét, esztétizáló tükrözés-félét alkalmazva, a levélcsokor mintájára alakították (középen itt nincs karéjos levélke, csak a törzset lezáró és a leveleket összefogó (karéjsoros) gyűrű-motívum. A kétoldalra hajló levelek a gyűrű szorításából jönnek elő, éppúgy, mint a levélcsokor elemei. Esztergomban más a helyzet: a levélcsokor és a füzérféle nem közös (gyűrűzött) tőből indított. Itt a füzérféle a gyűrű alól ívelődik két oldalra: nem csokorból oldalra hajló motívum, hanem a gyűrű levéldíszes pántja alól függ alá. Ezen túl, nem csupán levélpár alkotja, hanem sok levél. Vagyis a motívumot ebben az esetben nemcsak jobbhíján nevezhetjük füzérfélének, hanem kompozíciós megfogalmazása alapján is. A füzérféle Esztergomban (s egyszerűbben Óbudán és Zágrábban is) füzérfélébb, mint Modenában és másutt: füzérekhez hasonlóan szervírozott. E tekintetben az esztergomi darab közelebb áll az antik előképi megoldásokhoz. Ez nem jelenti azt, hogy a megjelenés egészét, illetve építészeti típusát tekintve *finomabb* és antikosabb lenne. Sőt, e szempontból fordított a helyzet. A fejezetek építészeti típusa különbözik. Ez alatt nem funkcionális vonatkozásokat értek, hogy az esztergomi féloszlop fő, míg a modenai oszlophoz tartozó, hanem az építészeti környezet, illetve az építészeti terv stílusa meghatározta jellemzőket (amitől *ad absurdum* persze az oszlopoknak vagy féloszlopoknak az alkalmazása sem független).

A modenai fejezetforma karcsúbb arányú, fenn (külön kőből faragott) vállpárkánnyal zárt, ami Esztergomban hiányzik. Az ornamentális kompozíciót tagolt felületű, homorúan képzett abakusz zárja, hangsúlyosan kezelt sarkokkal és középrésszel (rosetta nélkül). A modenai levelek karcsú kalathoszt díszítenek, amelyre a levelek mögött rálátni, és talán az állatfejek mögötti felületek is ahhoz tartoznak. A füzérféle mögött és a levélcsokor mögött is a kalathoszra látni. Modenában ugyanis a füzérféle levelei elválnak az alaptól: csak a szájaknál és a törzsgyűrűnél csatlakoznak a fejezet-

tömbhöz. A levélcsozor is aláfaragott. Az állatok álla és a füzér köze vízszintesen átfúrt. Ez utóbbi megoldás az esztergomi faragványt is jellemzi, de csak ez, mert a levéldísz itt a fejezetmagra tapadó, a fejezetmagot nem érzékeltető és mindent elborító. Az abakuszt is karéjsor borítja itt, illetve leplezi el, amely kétszer homorodó és rozetta nélküli, amely így az ornamentális díszítés része.

A modenai levéldísznek az alaptól való elválása erőteljes térbeliséget mutat, a levelek rátét-hatást keltenek, mintha e „rácsdísz” utólag applikálták volna a kehelyfelületre, vagy mintha a fejezet megfaragása belülről kifelé történt volna. Az applikált-ság hatását erősíti a levéldísz éles körvonalú, kemény, a körbefűrészeltséget idéző alakítása is. Mindennek eredményeként, az éles-rajzos részletek ellenére, a fejezetet erőteljes fény-árnyék játék kelti életre. A levelek árnyékából előbújó kecskék a kemény leveleket harapdálva harsogó hangot adnának.

Mindez (a legelgetés harsogó hangjait nem számítva) a korinthuszi fejezet „fedezéséről” méginkább a „keletkezéséről” szóló antik eredetű hagyományt akár szemléltethetné is. A korinthuszi temetőben a sírra tett kosár képzi az alapot, amelyet *utólag* nő körül a kosár alatt rejtőző akanthosz, tavasszal sarjadva, frissen, a kosár te-tejére tett cseréplap sarkai alatt visszakunorodva (Vö. VITRUVIUS 1988: 110–112).

Esztergomban nincs ilyen kosár és nincs térbeliség: ott a levéldísz mindent beborít: az összefüggő ornamentális burkolat mindent befed, és az állatfejek sem kiállóak, inkább csupán (csupaszságukkal) előbukkanók. A levelek egyazon levéltípusnak a képviselői, függetlenül a kompozícióban betöltött helyüktől–helyzetektől, ellentétben a kompozíciós típusokonokon látott megoldással, amelyeken az álló levelek és a füzérfélét alkotók közt típusbeli különbség állapítható meg. A füzérfélét és a levélcsozrot azokon egyértelműen megkülönböztették az álló levelektől. Esztergomban a levéldísz nem burjánzik tavaszi frissességgel, hanem kissé fonnyadtan tapad a felületekre. A legelés hangjai, ha lennének, a zizegésre emlékeztethetnének.

Nemcsak a fejezetforma arányai, de a kompozíció-alkotókéi is különbözők Modenában és Esztergomban. Modenában a kompozíciós arányok is antikosabbak. Az

álló levelek (is) karcsúbbak, a levél(pár)csokor sávja is, a füzérféle sávja pedig keskeny. Esztergomban a füzér súlyos elem, hangsúlyosabban ívelődő, amely alatt az álló levelek sávja meglehetősen alacsonyra nyomódik. Az állatfejek is súlyosabbak–nagyobbak és a modenaiaknál alacsonyabbra hajlók.

Akárhogy is, a füzérféle Esztergomban inkább emlékeztet antik füzérekre, mint az oldalra hajló levélpárok. Azt is mondhatnánk, hogy a füzérféle a kissé száraz és nem friss alakításában is füzéreket akar követni (az oldalra hajló levelek gyökéren növő frissek lehetnek, ám a füzér leszedett–lekaszált, már hervadozó vagy megszáradt növényekből képzett). Ám az esztergomi kőfaragóról nem feltételezzük, hogy füzérszerűsítési recept illusztrálására tett volna kísérletet.

Ha ilyen recept illusztrálási szándékát nem is, de más feltételezhetünk vele kapcsolatban. Azt, hogy nem azonosítható a modenai mesterrel és másféle kvalitást képvisel, de tanultságban, ismeretekben nem függetlenek egymástól. Létezhet-e köztük időbeli kapcsolat? (RAFFAY 2006: 37–38; TÓTH 2010: 45, 104. jegyzet) A faragványok az eredeti építészeti környezetükben maradtak fenn, így datálásuk nem csupán a rajtuk szereplő formai megoldások és stílusrészletek alapján lehetséges, hanem az épületek, pontosabban az épületrészek és azok további részleteinek a segítségével. E tanulmánynak nem lehet célja a datálási kérdéseknek a (felül)vizsgálata, így csupán néhány vonatkozó támpont ismertetésére szorítkozom.

Az esztergomi faragvány az egykori királyi palota ún. Szent István-termének in situ darabja (TAKÁCS 2018: 54–55). A palota építésének kezdetét III. Bélához szokás kötni, míg befejezése akár a századfordulón is túlnyúlhatott. A palota relatív építéstörténeti kronológiájában a Szent István-termet nem illeti meg a legkorábbi pozíció: megtervezésére csak a lakótorony alépítményének felépítése után és az alsó szintnek északkeleti-keleti-déli irányú kiépítése közben került sor, felépítésére pedig (természetesen) a felette lévő részekét megelőzően történt, azokkal egy építési menetben (RAFFAY 2022: 123–144). E felsőbb részeknek a datálását (a kapcsolódások alapján) a Szent Adalbert székesegyház egykori Porta speciósájáéhoz lehet igazítani, így 1184–1196 közé helyezhető. Az 1184-es évszám a modenai faragvány esetében *terminus ante*

quem lehet. A modenai székesegyházat ebben az évben II. Lucius pápa felszentelte. Nem valószínű, hogy a felszenteléskor a Ghirlandinának csak az alsóbb három szintje állt volna. A negyedik, amelynek nyugati ablakát díszíti a vizsgált oszlopfő, az alsóbbakkal egy menetben épülhetett. A nagy felszentelésre elkészültnék tartható egyéb épületrészek (pontile, Porta regia) és a harangtorony szóban forgó szintjének a kapcsolódásai arra utalnak, hogy kialakításukban egyazon mestercsoport tagjai vettek részt, akiket a szakirodalom *maestri campionesi* név alatt ismer (RAFFAY 2006: 28–38. Vö. TÓTH 2010: 45). Az esztergomi fejezet mestere e körben-körből szerezhette tanultságát.

Ennek ellenére a vizsgált kompozíciós típus eredetének meghatározásához az esztergomi füzérfélén keresztül juthatunk közelebb, és nem az oldalra hajló levélféléknek Modenában is szerepeltetett motívumán keresztül. Honnan kerül tehát a kompozíciós étrend-kínálatba a füzér? Az étrendbe sehogy: a vizsgálat folytatása során el is kell tekintenünk a legelgetés, csippentgetés és kóstolgatás motívumától. A koponyák ugyanis nem esznek, és így ilyesféle dolgokat nem is tesznek. De hogyan jönnek képbe a koponyák? Nem az éhhalálra utaló rémképeken keresztül nyomozunk tovább, hanem áldozati állat-, pontosabban ökörkoponyák segítségével. A motívum ugyanis, amelyből a vizsgált kompozíciós típus származhat, antik oltárkövek és oltárkörzetek díszítésében használt, széles körben ismert bukranion-motívum (RAFFAY 2006: 10). Persze nem közvetlen az eredet-összefüggés. Egyrészt a bukranion motívum példáin a füzér valódi füzérek mintájára alakított, amelyen a levél és gyümölcselemek szalagra felfűzöttek (17. kép). A füzért e szalag szabadon maradó szakaszai segítségével rögzítették az állatkoponya-szarvakhoz. A motívumnak ismertek olyan változatai is, amelyeken a füzérszakaszok élő állatfejek közt ívelődik (18. kép). Fejek közt, és nem alattuk, ami lehetetlenné teszi számukra a füzérbe való kóstolás lehetőségét. Ám vannak kivételek, amelyeken a füzér az állatfej alá ívelődik. A fejek a kompozíciós helyzetüket kihasználva akár legelhetnének is. Ilyen megoldást látni például egy messzénai frízen (19. kép), vagy a firenzei Museo Archeologicóban őrzött fejezeten (MERCKLIN 1962: Abb. 1362). A bukranion motívumnak ilyenféle változatai lehetnek a

vizsgált kompozíciós típus közvetlen antik előképei, gondolom olyan környezetben, ahol ezek a változatok a középkorban is rendelkezésre álltak.



17. kép: Fríz részlete. Róma, Ara pacis Augustae, i.e. 13–9

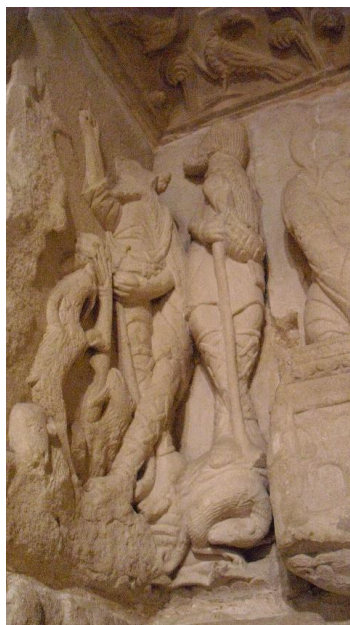


18. kép: Faragvány töredéke. Ephesos, Efes Müzesi, II. század



19. kép: Fríz részlete, Messzéné, Asklépieion, i.e. III. század

Végezetül egy kis *csemege*. A vizsgált kompozíciós megoldások kapcsán felmerül a jelentés kérdése. Ha figyelmünket a kompozíciós megoldások egy motivikus elemére, a legelészésre koncentráljuk az *ardita capra*-motívum analógiája kínálkozik, mégha legelőink közt a kosok a kecskéknél jóval elterjedtebbeknek is tűnnek – ha egyáltalán azonosíthatók. A motívum értelmezésére André Chastel tett kísérletet, ami így módszertani-előképi segítséget biztosíthat számunkra (CHASTEL 1984). Az *ardita capra* ürge kecskét jelent, aki fatörzsre ágaskodva legel leveleket. Chastel szerint a ürge kecske a pásztori világ „kicsiny szintetikus képecskéje” (CHASTEL 1984: 256). Megjelent Terra-ábrázolásokon is, mint a föld állati szimbóluma, a keresztény ókor szarkofágjain pedig a Jó Pásztorra utalhat, és így akár Orpheuszt is idézheti, de Dávidot is (CHASTEL 1984: 256, 257). A későbbi kereszténység is ismeri a motívumot a *Pásztorok imádása*, illetve a *Híradás a pásztoroknak* szüzséhez csatlakoztatva (CHASTEL 1984: 257). Erre a magyarországi emlékanyagban is akad példa – ezt Chastel nem ismerte⁸ – Pécssett, a székesegyház déli altemplomi lejáratainak egyik domborművén (20. kép).



20. kép: *Ardita capra*. Pécs, a székesegyház déli altemplomi lejáratainak részlete,
Pécs, Dómmúzeum. XII. század utolsó negyede

⁸ CHASTEL 1984, 257. A 14. jegyzetben a XII. századi pécsi példánál egy korábbi idéz: egy görög zoltároskönyvben szereplőt 1066-ból (London, British Museum, Cod. Add. 19 352). A 15. jegyzetben csak későbbi példák kerülnek felsorolásra.

Az *ardita capra*, mint motívum a reneszánszban is képes felidézni a pásztori hangulatot, amint ezt Tiziano *Nimfa és pásztor* című festménye (Bécs, Kunsthistorisches Museum) és Michelangelo egy költeménye kezdő sorai bizonyítják:

Mily új öröm mily fölbecsülhetetlen,
elnézni sziklák közt a kecskét,
ahogy kúszik, s hol itt, hol ott legel fenn,
s a pászort, ahogy fujja durva versét
a réten, ballagva, megállva, nyersen
nótázva, s így könnyíti szíve terhét,
míg kedvese, ki ridegebb a vasnál,
a sertésekkel egy tölgyfa alatt áll.⁹
(CHASTEL 1984: 254)

Az idilli pásztori világnak és az idilli Jó Pásztor-i környezetnek a vadászat nem része. Valóban nem lenne idilli szüzsé a pásztori nyáj állományát ritkító vadászat. A Jó Pásztor nyájába való tartozás sem jelenthet (örök)élet-biztosítást, ha a nyáj elkóborolt tagja levadászható. A Jó Pásztor kudarca az, ha az eltévedt állatát nem tudja a nyájába visszavinni. Orpheuszé is, hiszen lantjának a vadállatokat is meg kellene szelídítenie. A betlehemi pásztorok sem mehetnének a kis Jézus imadására, ha nyájukat vadász-veszély fenyegetné! Chastel nem is ismer olyan példát, amelyen az *ardita capra* ilyenféle pusztulás (lehetősége) leselkedne. Leselkedhet-e a ürge kecskére ilyenféle veszély? Lenne-e olyan ürge ez a kecske, hogy vadász-üldözői elől meglépjen? Az emlékanyag válasza: leselkedhet és a ürgeség nem jelent mindig életbiztosítást.

Az *ardita capra* a késő római korban nemcsak a keresztények szarkofágjain kapcsolódik funerális környezethez,¹⁰ hanem a keresztényüldöző Diocletianus császár spliti mauzóleumának frízén is¹¹ (21–22. kép). Itt nincs se Orpheusz, se Jó Pásztor, se rossz pásztor. Pásztor-idill sincs. Az imperiális környezethez szárnyas géniuszocskák tartoznak, akik lovon vagy kétlovas kocsin készülnek a földről elrugaszkodni, vagy medallion-portrét tartanak és maszk alá emelnek füzért. Az imperiális környezethez

⁹ A vers magyar fordítása RÓNAY Györgyé.

¹⁰ A Baebia Hertofila példáját és továbbiakat idéz: CHASTEL 1984, 256, 12. jegyzet.

¹¹ A fríz a helyszínen nehezen tanulmányozható és nehezen fotózható. Robert Adam a Diocletianus palotáról szóló könyvében viszont nagyszerű illusztrációt közöl a fríz részletéről (Francesco Zucchi metszete Charles-Louis Clérisseau 1764-es rajza alapján).

vadászat passzol: a géniuszok egyike kutyát tart pórázon, így a szemben heverő szarvas még biztonságban van. Van, amelyik pajzzsal kutya ellen, van amelyik oroszlánal szemben védekezik. Egyikőjük lándzsájával egy hosszú szarvú és hosszú szőrű kecskét szúr épp háton, aki így, bár ott a fa előtte, már nemigen ágaskodhat fel rá legelni. A medalliont tartó géniuszpár melletti domborműszakaszon ott az arditacapra! Fára kapaszkodva legel még, pedig ott liheg mögötte két vadászkutya, vérre és hústra éhesen. Van olyan fürge, hogy a felfalás elől meglógjon?



21. kép: Fríz részlete. Split, Diocletianus-mauzóleum. ADAM 1764. Plate XXXVIII



22. kép: Fríz részlete. Split, Diocletianus-mauzóleum. ADAM 1764. Plate XXXIX

A tanulmányban emlegetett kompozíciós típusok legelésző, leveleket harapdáló vagy füzért csipkedő fejei, legyenek akár kecskékhöz, akár kosokhoz tartozók, mint izolált motívumok, hasonlóan az arditacaprához, idézhetik a pásztori világot,

persze meglehetősen „tömören”. Az *ardita capra* motívumhoz hasonlóan a vadászatra is utalhatnak: az oszlopfőkön legelészők, a fejezetek növénydíszének rengetegébe tévedve, vagy annak fogságába kerülve könnyen prédául eshetnek például a vadászoknak és fenevadaknak. A meglehetősen „tömör” motívumnak a vadászathoz való kötését (az idézett példák közül az egyetlen, amely uralkodói környezethez tartozik) a monrealei biztosítja. Az, amelyiken a legelő fejes oszlopok közébe egy oroszlánfej szorult (13. kép). Ez a legelőkre leselkedő vadászatra utalhat ugyan, tömören. De oroszlánunk, épp szorult helyzetének köszönhetően, nem számíthat vadászsi kerre. Ugyanakkor az oszlopfők feletti vállpárkányon, amelyen fejezetkompozíciós szabályok nem szorították a kőfaragót tömörségre, vadászkutyát látni egy menekülő patás nyomában. A kutya hosszan elnyúló teste száguldást mutat: a kőfaragónak a vállpárkány-forma kitűnő lehetőséget biztosított ennek érzékeltetésére. A levadászni kívánt állat is meglehetősen sebesen menekül. Ez nem lomha kosra utal, ahogy a bundázat sem, hanem kecskére, meglehetősen *fürgére*.

Bibliográfia

- ADAM, Robert. 1764. *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*. London, magánkiadás.
- TÓTH Melinda, MAROSI Ernő (szerk.). 1978. *Árpád-kori kőfaragványok*. Katalógus. Székesfehérvár, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Budapest, István Király Múzeum.
- CHASTEL, André. *Ardita capra*. 1984. In: NÉMETH Lajos (szerk.). CHASTEL, André: *Fabulák. Formák. Figurák. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Gondolat: 253–257.
- GEREVICH Tibor. 1938. *Magyarország románkori emlékei*. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága.
- MAROSI Ernő. 1984. *Die Anfänge der Gotik in Ungarn*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- MERCKLI, Eugen von. 1962. *Antike Figural kapitelle*. Berlin, Walter de Gruyter.
- MERTENS, Holger. 1995. *Studien zur Bauplastik der Dom in Speyer und Mainz. Stilistische Entwicklung, Motivverbreitung und Formenrezeption im Umfeld der Baumaßnahmen des frühen 12. Jahrhunderts*. Mainz, magánkiadás.
- NAGY Emese. 2018. *Az esztergomi királyi palota. Az 1934–1969 között végzett régészeti ásatások eredményei*. Budapest–Esztergom, Magyar Nemzeti Múzeum Esztergomi Vármúzeuma.

- RAFFAY Endre. 2006. Esztergom III. Béla-kori antikizáló fejezettípusai. In: RAFFAY Endre. *Esztergom. Vértesszentkereszt. (Tanulmányok az 1200-körüliévtizedek magyarországi művészetéről II.)*. Újvidék, Forum: 7–45, 95–117.
- RAFFAY Endre. 2022. *Az esztergomi Szent István-terem. Kialakítás- és átalakítás-történet, valamint összefüggések a palota építéstörténetével*. In: PROKOPP Mária (szerk.). *Új kutatások Esztergom megyei jogú város építészeti értékeiről*. Esztergom, Esztergom Megyei Jogú Város Önkormányzata: 106–149.
- SZÉLESS György. 1998. *Az esztergomi Szent Adalbert székesegyház. Széless György 1761. évi leírása a Szent Adalbert székesegyház és a Szent István templom romjairól*. WAIGAND József és ROMHÁNYI Beatrix (ford.). Esztergom, Kultsár István Társadalomtudományi és Kiadó Alapítvány.
- TAKÁCS Imre. 2020. *Az esztergomi Porta speciosa*. Martin Opitz Kiadó, Budapest.
- TOLLENAERE, Marc De. 2017. *Svelata (o quasi?) l'identità del misterioso capitello bizantino di Corte Muazzo?*
<https://www.photowalkinvenice.com/the-mysterious-byzantine-capital-of-venice>
- TÓTH Sándor. 2010. *Román kori kőfaragványok a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményében*. Magyar Nemzeti Galéria szakkatalógusai. I. 1. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai 2010/3.
- Veneto romanico*. 2008. A cura di ZULIANI, Fulvio. Milano.
- VITRUVIUS. 1988. *Tíz könyv az építészetéről*. GULYÁS Dénes (ford.). Budapest, Képzőművészeti Kiadó.
- WEINBERGER, Ricki Diane. 1984. *St. Maurice and St. André-le-Bas at Venne: Dynamics of artistic Exchange in two romanesque Workshops*. *Gesta* XXIII/2: 75–86.

Gyászbeszéd egy tetű halálára: α reneszánsz kori paradoxon¹

Víggh Éva

Szegedi Tudományegyetem

ORCID azonosító: 0000-0002-0891-0864

A reneszánsz kori olasz irodalomban, amelyet a petrarkista költészet, az epika, az erkölcsfilozófiai értekezésirodalom túlsúlya jellemez, Ortensio Lando irodalmi tevékenységének legjellemzőbb vonása a humanista gondolkodás alapvető kérdéseinek ironikus megközelítése a paradoxon jegyében. A paradoxon retorikai alakzata, amely éppen Lando *Paradossi* (1543) című művének is köszönhetően válik irodalmi műfajjá, az 1548-ban közzétett *Sermoni funebri de vari authori nella morte di diversi animali* (Gyászbeszéd különböző szerzőktől különféle állatok halálára) című könyvében tematikai-retorikai tekintetben is alapvető. A tizenegy gyászbeszéd, azontúl, hogy a fauna jobbra alantas állatairól szól, maga a *sermo* retorikai formulájának demisztifikálása is. Jelen tanulmány a tetű paradox siratását elemzi és a zoomorf szimbolika sajátos megjelenését mutatja be egy paradox(nak látszó) morális vizsgálódás keretei között.

Kulcsszavak: Ortensio Lando, *Sermoni funebri*, paradoxon, zoomorf szimbolizmus

A 16. századi olasz irodalom, mint ismeretes, a „kodifikáció”, a szabályalkotás korszaka, amikor a klasszikus szerzők és műfajok által közvetített témák, normák és formák szabályaihoz, meghatározott antik modellekhez való alkalmazkodás, a klasszicizmus rendszere határozta meg az irodalomtörténeti kánont. Hasonlóképpen köztudott, hogy meglehetősen gyakoriak voltak, nem egyszer a klasszicista szerzők munkásságában is a témaválasztást, a stílust, a nyelvet érintő – és gyakran éppen a klaszicitást sugalló – szabályokkal szemben megfogalmazott írások. Nem is beszélve a

¹ E tanulmány két – olaszul (VÍGH 2023) és magyarul (VÍGH 2022) már megjelent – munka bővített és némileg ártírt változata.

múlt századi, hagyományos irodalomtörténet által „heterodox”, „parodista”, „kísérletező”, „bizarr”, „szeszélyes” vagy egyenesen „szabálytalan”, „antiklasszicista”, a legjobb esetben is „poligráf”² jelzőkkel illetett írókról, költőkről, akik – különösen Velence és a velencei könyvkiadás vonzáskörében – megbontották a korábban monolitikusnak felvázolt reneszánsz irodalomtörténetet. Mindenesetre a legújabb irodalom- és művészettörténeti, filozófiai, antropológiai és vallástörténeti kutatások a század sokszínűségét és összetettségét hangsúlyozzák³ és teljes jogú alkotókká léptek elő olyan szerzők, mint Francesco Berni, Pietro Aretino, Nicolò Franco, Anton Francesco Doni, Folengo, Ortensio Lando, és sokan mások, akik tematikailag, nyelvi-stiláris megfogalmazásban egyaránt formabontónak, olykor botrányosnak bizonyultak.

Az az író, aki most érdeklődésünk középpontjában áll Ortensio Lando (1512 k.–1553 után),⁴ akinek irodalmi tevékenységét olyan elvi és formai megalapozottság jellemezte, amely a legtöbb művében a humanista gondolkodás alapvető kérdéseit ironikusan tárgyalja a paradoxon jegyében. A paradoxon retorikai alakzata, amely Landóval irodalmi műfajjá is válik, olyan elmélkedés, következtetés, amely logikailag látszólag ellentmond a bevett tapasztalatnak, a józan észnek, a hihetőségnek, s ezért az első pillanatban döbbenet, zavar, bizonytalanság, logikai talajvesztés érzetét kelti. Nem célom most a paradoxon tipológiai–formai jegyeinek részletes tárgyalása, hangsúlyozandó azonban, hogy a paradoxon, az általa kifejtett posztulátumnak látszólag ellentmondva értelmezi a valóságot, amikor valószerűtlenséget állít és mutat be, ám egyfajta intellektuális játék, szellemi erőpróba révén mégis igazságot tár elénk. Gondoljunk csak e kifejezéshez társított szinonimákra, hogy megértsük a lényegét: bizarrság, abszurditás, furcsaság, extravagancia, túlzás, rendkívüliség, különködés,

² A *Dialogus Ciceronianus*ában maga Erasmus is ironikusan a poligráf írók közé sorolja magát (*inter polygraphous*), hozzátéve, hogy „*si polygraphos est, qui multum chartarum oblinat atramento*” (ERASMUS 1971: 681). Persze nem elsősorban a „sok papírt tintával beborítókról” van itt szó, hanem a változatos témaválasztáson volt a hangsúly. Erasmus és Itália kapcsolatára vonatkozóan mindmáig alapvetők Silvia Seidel Menchi kutatásai. Ezek közül lásd: SEIDEL MENCHI 1987. Ortensio Lando Erasmus interpretációjáról: SEIDEL MENCHI 1974b: 537–634; LENZI 1981; SELMI 1998.

³ A szépszámú szakirodalomból mindmáig hasznos olvasmány: PROCACCIOLI és ROMANO 1999.

⁴ Lásd átfogó, összefoglaló jellege miatt az Ortensio Lando szócikket (ADORNI BRACCESI és RAGAGLI 2004: 451–459) a *Dizionario Biografico degli Italiani*ban.

hóbortosság, képtelenség, ellentmondásosság, értelmetlenség, logikátlanság, és a többi hasonértelmű kifejezés.

A paradoxon műfajának reneszánsz kori főszereplője, Ortensio Lando a mai irodalomtörténeti és -kritikai kutatások fényében immár központi helyet foglal el a – múlt század egyfajta irodalomtörténeti terminológiájában – „poligráfnak”, sőt főként „szabályellenesnek” definiált szerzők nem kis csoportjában. E több műfajt magukénak valló literátusok a témaválasztás és a stiláris-nyelvi megfogalmazás szempontjából igen távol álltak a klasszicista irodalom alapelveitől, és/vagy e normarendszer áthágásával új témákkal és szokatlan retorikai-poétikai formákkal kísérleteztek. Tegyük azonban máris hozzá, hogy ezzel együtt műveltségük és olvasottságuk, olasz és latin nyelvi eszköztáruk, humanista képzettségük jobbára éppoly kvalifikált volt, mint az irodalmi kánont követő szerzők felkészültsége.

Ha nem könnyű Lando sokrétű irodalmi alkotásai közt orientálódni és a szabályellenességben is valamiféle rendszert felfedezni, hasonlóképpen nehéz a folytonos helyváltásokkal, itáliai és külhoni (főleg franciaországi) utazásokkal, különféle baráti és mecénási kapcsolatokkal tarkított és sokféle érdeklődésnek helyet adó életrajzában eligazodni.⁵ Életének számunkra most leginkább érdekes periódusa az az 1546 és 1548 közötti időszak, amikor Velencében él és Pietro Aretino baráti köréhez tartozik, akivel már 1540 óta levelezésben állt. A lagunák városában, mint hírlík, az eretnek mozgalmakkal szimpatizáns körökben is megfordul. Lando 1548 körüli időszakban négy fontos művet tesz közzé: az első, Morus Tamás *Utopiájának* neki tulajdonított olasz fordítása; ezt követi a *Commentario delle più notabili et mostruose cose d'Italia, et altri luoghi, di lingua Aramea in Italiana tradotto* (Kommentár Itália és más vidékek legemlékezetesebb és leghihetlenebb dolgait illetően, arameus nyelvről olaszra fordítva); ezután jelenteti meg a *Lettere di molte valorose donne nelle quali chiaramente appare non esser nè d'eloquentia nè di dottrina alli huomini inferiori* című művét (Sok

⁵ Újabb életrajzi adalékokra vonatkozóan: SEIDEL MENCHI 1994.

kiváló hölgy levele, amelyekből nyilvánvalóan kiderül, sem ékesszólás, sem a tudomány terén nincsenek a férfiaknál alantasabb helyzetben). Végül pedig *Sermoni funebri de vari authori nella morte di diversi animali* (Gyászbeszéddek különböző szerzőktől különféle állatok halálára) címmel kerül ki paradox műve a neves Giolito di Ferrari kiadó nyomdájából. Lando 1548-tól 1553-ig, amikor hiteles életrajzi adatok híján nyomát veszítjük, továbbra is Velencében tevékeny – korábbi műveinek újra nyomtatása mellett – egy sor különféle témájú írás közzétételével.⁶ A *Paradossi cioè, sententie fuori del comun parere, novellamente venute in luce* (Paradoxonok, azaz a közfelfogástól eltérő, újonnan napvilágra került szentenciák) című gyűjteménye a későbbiekben több alkalommal, francia és spanyol fordításban is napvilágot látott, s ezzel Ortensio Lando európai szinten is felkeltette az érdeklődő olvasók figyelmét.⁷

A Landónak szentelt immár számos tanulmány a szerző nem mindennapi, mondhatni valóban „szabálytalan” életművét elemzi, és ezek, a még mindig meglévő kérdőjelek ellenére, kijelölték helyét a 16. század irodalmi körképén.⁸ A kutatók az általános, műfaji jellegzetességekre és változatos témaválasztásra fókuszálnak. Továbbá azon ideológiai mozzanatokat emelik ki, amelyekben a luteránus és antiklerikális utalások, Lando Erasmus-interpretációja, s a paradox módon felvázolt egyéb nézetek igazolják, milyen hagyományra támaszkodva és milyen ironikus módon kezeli Lando a társadalmi és kulturális élet konvencióit. A Lando-féle paradoxonok olvasásakor lehetetlen nem számbavenni az antik és humanista elődök nyilvánvaló hatását, amire és akikre egyébként Lando maga is nem egy esetben nevesítve utal. Ha csak az olasz irodalomtörténetnél maradunk Francesco Petrarca *De remediis utriusque fortu-*

⁶ Csak a tematika érzékeltetésére álljon itt néhány cím: *Miscellaneae quaestiones nunc primum in lucem emissae* (Először napvilágot látott problémák egyvelege); *Dialogo di M. Hortensio Lando, nel quale si ragiona della consolazione et utilità che si gusta leggendo la Sacra Scrittura* (Hortensio Lando úr Dialógusa, amelyben azon vigaszról és haszonról értekezik, amelyet a Szentírás olvasata nyújt); *Ragionamenti familiari di diversi autori, non meno dotti, che faceti* (Különféle szerzők nem kevésbé bölcs, mint szellemes bizalmas beszélgetései); *Una breve prattica di medicina per sanare le passioni dell'animo* (Rövid orvoslási praktika a lélek szenvedélyeinek gyógyítására).

⁷ A *Paradossi* olasz és külföldi kiadásairól lásd ZILLI 1993; CORSARO 2011; ROZZO 2011.

⁸ Vö. SEIDEL MENCHI 1974a; CHERCHI 1975.

naéja (A jó szerencsének és a szerencsétlenségnek orvosságairól) feltétlenül kiemelendő a hivatkozások mennyisége okán is.⁹ A *Paradossi* és Petrarca műve közötti szoros kapcsolatot a tárgyalt témák hasonlósága is bizonyítja: a Lando-féle harminc paradoxon legnagyobb része petrarcai ihletettséggű. E kutatások eredményeit tekintve mindenképpen kiemelkednek a *Paradossinak* szentelt elemzések és összevetések, amelyek a humanista hagyomány mellett a korszak eszmerendszerét és vallásfelfogását is szövegkörnyezetbe állították.¹⁰

Ha a paradoxon olyan érvelés, amely ellentétes a józan ésszel és eltér a közfelfogástól, ez nemcsak Landónak az eleve *Paradossi* címmel kiadott művére érvényes. Ortensio Lando paradox gondolkodásmódjának elemzése során ugyanis viszonylag kevés figyelmet kapott¹¹ a Velencében, a hírneves Gabriele Giolitónál 1548-ban kiadott, különféle állatok halálára írt gyászbeszédek tartalmazó műve (*Sermoni funebri de vari autori nella morte di diversi animali*). Az első pillanatban bármennyire is a zavar, a hihetetlen érzetét kelti már címében is e mű, olvasata a paradoxon kiinduló alakzata folytonosan ráépülő helyzetek révén nyer értelmet.

Már maga a mű címe is meglepődést vált ki tekintve, hogy két ellentmondásos és egymáshoz nem illő fogalom – a gyászbeszéd és a különféle állatok – egymás mellé helyezése eleve zavart és döbbenetet indukál. Az irodalomban ugyanis a szónoklat, a prédikáció, a szentbeszéd, azaz a *sermo*, ünnepélyesen előadott, gyakran moralizáló és tanító jelleggel megfogalmazott beszéd. És az, hogy Lando művében a gyász alkalmából, különféle állatok halálát követően megkomponált – nyilvánvalóan fiktív – szónoklatok vannak egybegyűjtve, mindenképpen szokatlan, a bevett attitűdtől teljesen eltérő, azaz paradox helyzetet generál. A gyászbeszéd fennkölt, komoly és választékos műfaj, amellyel a politikai vagy a kulturális élet prominens személyiségeit búcsúztat-

⁹ Petrarca műve és Lando paradoxonjai közötti megfelelések összevetéséről lásd: TINELLI 2017: 155–181. Az antik hagyomány humanista paradoxon-felfogással kapcsolatban vö. PASTORE STOCCHI 2014: 162–169.

¹⁰ A *Paradossi* kritikai kiadását gondozó Antonio Corsaro alapvető tanulmányai mellett (CORSARO 1997; CORSARO 1993; CORSARO 1994) lásd még: CORSI 1993; PROCACCIOLI 2002.

¹¹ A gyászbeszédek különböző szempontokból elemző néhány tanulmány: PIÉJUS 2002; VACCARI 2003; UBEZIO 2007; MURATORI 2017.

ják. E beszéd retorikai megformálása a szónokot bizonyos szabályok tiszteletben tartására készíti: el nem hagyható az elhunyt kiváló tetteinek és kvalitásainak dicsérete nemes őseire való utalásokkal; a stílusnak is az ünnepélyes tartalomhoz kell igazodnia a klasszikus ékesszólás kritériumainak megfelelően.

Ortensio Lando viszont az állatok halálára írt *Sermoni funebrivel* azt mutatta be, hogyan lehet átírni, átfogalmazni komikus-szatirikus hangvétellel egy emelkedett és kódolt műfajt úgy, hogy közben mégis megtartja a stílus emelkedettségét: a szerző alantas témát vezet föl, amikor az embereket állatokkal, s ráadásul irodalmi dicsőítésre méltatlan állatokkal helyettesíti be. A *Sermoni funebri* (1–2. ábra) ugyanis tizenegy fiktív szerzőtől gyűjt egybe ugyanannyi szónoklatot, amelyek olyan állatok halálára íródtak, akik – talán a lovat leszámítva – nem feltétlen a legnemesebbek sorába tartoznak: a szamár, a tetű, a majom, a tücsök, a bukóréce, a Lionzónak nevezett kutya, a Passamonte elnevezésű ló, a bagoly, a macska, a kakas és a szarka, még ha figyelembe vesszük is az állatok polivalens szimbolikáját, az antik és a középkori hagyomány “klasszikus” állati ideáljaihoz semmiképpen sem érnek fel. A Lando neve nélkül megjelent könyv utószavában mindenesetre fény derül a szerző kilétére: az *Ortensio Lando apológiája* című utolsó fejezetre még röviden kitérünk a későbbiekben.

A könyvben szereplő kitalált szerzők az irodalmi hagyományból származnak vagy Lando fantáziájának termékei: Burchiello, Piovano Arlotto, Cipolla testvér és Puccio testvér esetében¹² az irodalomtörténetben járatos olvasó számára nincs szükség további pontosításra, de a kitalált szerzők is tökéletesen teljesítik a rájuk bízott retorikai feladatot. És éppen a kötelező retorikai formák teszik homogén egészé a különféle szereplőkhöz kötött gyászbeszédeket. A részvét, a veszteség miatti fájdalom érzése, azaz a *deploratio* az, amellyel kezdődik a beszéd, majd az *excusatio* retorikai formulájával a szónok, kevésnek érezvén magát a szónoklatot illető elvárásokhoz, isteni segítséget kér feladata teljesítéséhez, s ezután az isteni akaratba való belenyugvás, a

¹² Burchiello (1404–1449) a század paradox, látszólag abszurd, furcsa nyelvezetet használó közismert költője; Piovano Arlotto (1396–1484) közmondásos tréfái és szellemessége révén a népies jellegű irodalom képviselője. A két pap pedig Boccaccio *Dekameronjából* lépett át Ortensio Lando művébe: Cipolla testvér a VI. nap 10., míg Puccio a III. nap 4. novellájának szereplője.

consolatio eszközeivel zárja a beszédet, vigasztalásul a tragikus veszteség okán. Ortensio Lando, már önmagában ügyes paradox játék révén olyan retorikai fogásokkal és – ahogy majd látni fogjuk – stilisztikai finomításokkal él, amelyek humanista felkészültségét és kultúráját bizonyítják. És pont saját kulturális bázisa az, amelyet (paradox módon) visszautasít és többször nevetségessé tesz a *Paradossi* című műve több fejezetében is.¹³ Lando mindenesetre a *Sermoni funebri* lapjain is felmutatja ironikus fordulatokba burkolva klasszikus műveltségét, annak minden, tartalmi és stiláris lehetőségét felhasználva.



1. kép: Ortensio Lando *Sermoni funebri* c. művének borítója

2. kép: A *Sermoni funebri* tartalomjegyzéke

¹³ A *Paradossi*t idézve Boccaccio közepszerű és unalmas, Arisztotelész tudatlan és elvetemült, Cicero minden tudományban iskolázatlan. Az erre vonatkozó három paradoxon címét teljes egészében hozom, hogy a megfogalmazás még világosabb körvonalat kapjon: *Hogy Boccaccio műveit nem érdemes elolvasni, különösen a tíz napot (XXVII); Hogy Arisztotelész nemcsak tudatlan, de korának legelvetemültebb alakja volt (XXIX); Hogy M. Tullius nemcsak a filozófiában tudatlan, de a retorika, a kozmográfia és a történelem terén is (XXX)*. Ezekkel a paradoxonokkal kapcsolatban lásd FIGORILLI 2008: 35–64.

A gyászbeszédetek közül most egyet mutatok be igazolandó, milyen bőséges lehet a paradoxon alkalmazási lehetősége egy klasszikus felkészültségű és ironikus hajlammal megáldott irodalmár közlésében. Nézzük tehát a *Sermoni funebri* harmadik beszédét, a *Di frate Puccio nella morte di un suo pidocchio* (Puccio testvér beszéde egyike halálára) címet viselő, több szempontból tanulságos fejezetét. Ebben a gyászbeszédben Ortensio Lando a *Dekameron*ból ismert Puccio testvért szólaltatja meg, aki hőszeretett tetve elvesztésén kesereg. Mielőtt Lando a parodia és a túlzás jegyében fogant, éles antiklerikális kritikájára rátérnénk, nézzük a szónoklat stílusát és különösen azokat a Petrarcatól és a reneszánsz kori petrarkista költészetből kölcsönzött költői kifejezéseket, amelyek felidézésével Puccio testvér elmeséli első találkozását a tetűvel:

Miután alkonyatkor elmentem szent Gerbone vigiliájára, alighogy elkezdődött a Magnificat, rögtön felpattantam; és lám, a bal karomon megpillantom ezt a kis teremtményt *lassú és megfontolt léptekkel járni*, akinek láttán a Cluny apátot lehet felidézni. Rögtön levettem a karomról, köszönetet mondva Istennek az ily kedves ajándékért és biztosra véve, hogy *az égből ereszkedett alá* [...], azonnal keblemre helyeztem, nehogy a hidegtől megfagyjon (12v).¹⁴

A Petrarca *Daloskönyvéből* eredő (most az idézetekben dőlten szedett) reminiszcenciák ezzel még nem értek véget, mivel Lando a klasszikus mitológiát is bekapcsolva további petrarkista képekkel élt, amikor a tetű égi eredetét jelezve, a nemes teremtmény és a mitológiai Endümion közötti kapcsolatot taglalta. A kis állat illusztris eredetének leírásával Lando retorikai feladatát teljesítve stiláris fordulatokért Petrarcahoz folyamodik, a szerelmi költészet toposzait a tetűre vonatkoztatva:

[...] olykor azt hittem, a szép Endümion fejről hullott alá, miközben a dologtalan Hold, szerelemtől égve, *becézgetve fésülte szőke haját, mint arany szálakat*;¹⁵ de legyen bár

¹⁴ A 10–11. században élt, nagy bölcsességű Clunyi Szent Odó bencés apátra történik itt utalás. A Petrarca egyik leghíresebb szonettjéből (*Daloskönyv*, 35) származó jelzők (azaz a lassú, megfontolt léptek) a vers első sorát – *Solo e pensoso* (Magányosan és merengően) – felidéző utalás, a gondolkodó, bölcs és elmélkedő ember fiziognómiai jegyei. Az „égből ereszkedett alá” sor viszont a költő műzsájára, Laura égi mivoltára utaló gyakori petrarkista kép: a legelső megjelenése a 2. szonett 7. sora (quando 'l colpo mortal là giù *discese* / amikor a végzetes érzés *ide leereszkedett*).

Ortensio Lando e művéből (LANDO 1548) hozott valamennyi idézetet a főszövegben csak a lapszámra való hivatkozással jelzem.

¹⁵ Itt most szükségtelen Laura számtalanszor és számtalan formában leírt aranyhajára utalnunk, ahogy a báj, a kellem (*leggiadria*) is a költő műzsájának állandó jelzője, fő jegye. Csupán néhány megjelenését, a jelzői alakoktól most eltekintve lásd: *Daloskönyv*, 13, 112, 184, 213, 228, 249, 261, 325, 338).

égi származású és nem földi szülemény, ahogy én megláttam, rögtön olyannak ítélttem. [...] szemem sosem fáradt bele, hogy *csodálja eme rendkívüli szépséget hasonló bájjal tár-sítva* (12v).

A Holdistennő szívét rabul ejtő mitológiai Endümion szépségére tett utalás a tetű eredetét volt hivatott retorikai fordulattal igazolni: szerelemtől égve a Hold a csodált férfi szőke haját fésülte, s onnan hullt alá a tetű Puccio testvér karjára. A tetű nemes származásának és szépségének parodisztikus megjelenítését a Petrarcatól vett költői képek fokozzák, és a továbbiakban is a Laura leírásában gyakori, bőséges utalásokkal találkozunk. Puccio testvérnek úgy tűnt „mintha homlokán a három Grácia fénylene” (12r), és hogy „gyönyörűséges szájában rózsák, violák, szegfűk születnek és levendula” (13r). És a bájos szájacskáját díszítő, finoman kidolgozott elefántcsonkhoz hasonlatos fogacskák felidézése is, a további leírásokkal együtt a petrarkista költészet toposzaiból eredeztethető. E költői képek a görög mítosszal ötvözve, a hiperbolikus leírások és jelzők a szónoklatnak méltóságteljes, művelt környezetet biztosítanak. Puccio testvér nem takarékoskodik a (természetesen túlzó) részletekkel akkor sem, amikor azt meséli el, hogyan lett az illatszereknek fenntartott kis dobozkában tartott tetű „szeretteljesen táplálva és felnevelve [...] két évnél alig kevesebb időn keresztül tyúktejvel, szúnyogszírral és muslincák vérével”. Nem kellett elmélyült természettudományos tájékozottság annak a felismeréséhez, hogy a tyúktej, a szúnyogsír és a muslincák vére a józan észnek és a természetnek teljesen ellentmondó állítás, azaz paradoxon. Amikor pedig felnőtt a tetű, Puccio cellájában közlekedett „két kis kolomppal a lábán [...] attól tartva, nehogy valamely figyelmetlen gazember óvatlanul rátaposson” (12r), ismét egy józan ésszel fel nem fogható tetűtartási paradoxon.

Puccio testvér és a tetű elválaszthatatlan barátok lettek olyannyira, hogy a barát egy váratlan túlaradó érzelmi megnyilvánulással bevallja: „ő volt, tisztelendő atyáim, a legkedvesebb barátom, aki valaha is mellettem volt, akitől nem váltam meg se nappal, se éjjel, se a jó-, se a balsorsban. Könnyebb lett volna elválasztani a homorút a domborútól, mint mi kettőnket, oly tökéletes szeretet fűzött össze minket” (12v). Ebből a megállapításból levonható következtetés persze ismét paradox helyzet(ek)et hoz

létre. Egyrészt egy tetű és egy ferences szerzetes közötti baráti viszony nyilvánvalóan képtelenség, másrészt könnyen elképzelhető a korabeli higiéniai viszonyok ismeretében, hogy a tetű mégiscsak állandó társa volt egy szerzetesnek. Ugyanakkor – és a halotti szónoklat további paradox (és kritikus) megállapításaival összeegyeztethetően – egy igencsak „sajátos” baráti viszonyra történik egyértelmű utalás.

Felhasználva ugyanis a dicshimnusz retorikai stilmáit, Lando a görög-római hagyományból (és Boccaccio *Dekameronjából*) idéz egy sor példát (hetet a teljesség kedvéért) a nagy barátságokra vonatkozóan. Ezek felidézésével egyrészt a szerző neveltségesség tárgyává teszi az egész helyzetet, tekintve, hogy a főszereplő nem egy mitológiai vagy történelmi hős, hanem egy alantas állat, egy tetű. Ráadásul nem szabad elfelejteni, hogy Puccio és a tetű kapcsolatát, „rendkívüli” barátságát olyan ókori példák támasztják alá, amelyek esetében három – Akhilleusz és Patroklosz, Thészeusz és Peirithoosz, valamint Eurüalosz és Nesszosz esete – homoszexuális kapcsolat. Azontúl, hogy erotikus viszonyra történik utalás, azt sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy Puccio ferences rendi barát, ezzel a szerző azt sugallja: a szodomita kapcsolat egyáltalán nem szokatlan vallási körökben. A sorok között tájékozódni képes olvasó tehát, eltekintve a nem is annyira rejtett komikumtól, még inkább láthatja a gyászbeszéd két- (azaz egy)értelműségét.

Lando részletekbe menően dicsőíti a tetű részvételét Puccio mindennapi elfoglaltságaiban: ugyanis, „amikor megszólalt a hívás a hajnali ájtatosságra, a tetű óvatosan a fülemhez húzódott, azt mondta nekem, kelj fel álomszuszék, ébredj hétalvó, menj már istentiszteletre, [...] és a legszentebb dolgokra buzdított”. Elképzelhetjük amint egy szerzetes egy tetű buzdítására megy istentiszteletre. A tetű azután mindenhová követte Pucciót: a kórusba, a misére, a dolgozószobába, és „ezernyi háládatos szolgálatot tett, [...] s minden bizonnyal ő volt az én egyetlen vigaszom [...] miközben családiásan éltem együtt vele” (13r). Nem csodálkozhatunk Puccio további közlésén, miszerint „nem volt olyan Barát a közösségben vagy semmivő földbirtokos, vagy csavargó koldus, aki, hogy örömét lelje benne, ne adott volna százat cserébe anélkül, hogy akárkitől is elfogadtam volna eme ellenszolgáltatást...” (13v). Ortensio Lando

ismét egy sor antik autoritást említ meg, s bár most nem azért, hogy méltassa őket, inkább azt jelezve, hogy őket is rágták a tetvek anélkül, hogy olyan kivételes szolgálatot kaptak volna cserébe, amelyet Puccio élvezhetett. E kiváló ókori mitológiai vagy történelmi személyiségek között volt Akasztosz, Platón, Heródes, Antiochus, Szpeuszipposz, Sulla, Ennius és sokan mások. Felsorolásuk arra szolgált, hogy Lando érzékeltesse az olvasóval, milyen széles körű és aprólékos ismeretekkel rendelkezett a múlt eseményeivel kapcsolatban.

A „családias együttélésre” való utalás és azok részletei egy tökéletes házicseléd munkáját is magukba foglalták. Eszerint a tetű egy tizenhatodik századi Perpetua¹⁶ feladatait látta el: „ezernyi háládatos szolgálatot tett, letisztogatta a mécsest, beágyazott, leporolta a könyveket, kikefélt a kámzsát, kisöpörte a cellát és oly szorgalmasan, hogy nem lehetett volna egy szalmaszálat vagy foltot találni” (13r). A barát és a tetű közötti érzelmi kapcsolat leírása mindenesetre igen bensőséges viszonyra utal.

A minorita testvérek tehát a paródia célpontjai, mivel Puccio testvér a kisebb rendekhez tartozó szerzetes. Ugyanakkor általában az egyházi környezet is nevetség tárgya lesz, amikor kiderül: „az én Tetvem a monostor legfőbb tekintélye, az igaz türelem példája és az alázat mércéje, ahogy a kisebb testvérekhez illő” (13r). A tetűnek tulajdonított erényeket, mint a ferences testvérektől elvárható türelem és az alázatosság, még az állat külseje is hangsúlyozza, ugyanis Puccio nemcsak a tetű lelkét, hanem a színezetét is a ferencesek öltözetéhez hasonlítja:

[a tetvem] ugyanis nem volt szederjes színű, mint a puglia-i tetvek; nem volt fekete csík a hátán, mint amilyenek a flamand tetvek; nem volt tiszta fehér, amilyenek a levantei tetvek szoktak lenni: az ő színe egyenletes, azaz hamuszürke, amelyet a minoriták rendjének első alapítói is hordtak (13r).

Lando szatirikus megjegyzése a ferencesek tunikájának színére vonatkozóan nem csupán a – századok során árnyalatában változó – szerzetesi csuha ólomszürke, föld-

¹⁶ Ne feledjük, hogy Alessandro Manzoni *A Jegyesek* című regényében Don Abbondio cselédjét hívják Perpetuának, azaz egy *folyamatosan*, örökké urát szolgáló egyént. A regény sikere következtében az olasz nyelvben a név állandósult, antonomáziaként egy papnál szolgáló házicseléd jelentését hordozza.

színű, de a lényegében mindig egyszínű jellegére utalt, hanem a tetű színe és a minoriták öltözete közötti hasonlóságra. Puccio testvér tetvének ideális színe a rendalapítók sötétszürke megjelenésével tökéletesen harmonizál: kívül-belül hasonlóak, ami hangsúlyozza az együvé tartozást. A tetű egy másik erénye is előtérbe kerül a gyászbeszédben, ez pedig az állat tisztaságára vonatkozik, amellyel „a hermelin makulátlan feddhetetlenségére hajazott, aki inkább meghalt volna, mintsem érzékeny lábacskaít kicsit is bemocskolja” (13r). A tetű személyében megnyilvánuló büntelenség, az erkölcsi feddhetetlenség még inkább a ferencesség kezdeteire emlékezteti az olvasót, különös tekintettel arra, hogy a tisztaság ellentétben áll a modern idők korruptségával, erkölcstelen, romlott viszonyaival.

Ha a ferencesek erkölcstelen életvitele nem lenne elég, Lando a tetű halálát is az egyik főbűnnek, az irigységnek tulajdonítja: a közösség egyik szerzetese volt ugyanis a bűnös, aki Puccioval szólva a tetvét „halálos folyadékkal megölte [...] mivel [mondja Puccio] nem akartam, hogy a tetűm szaporodjon”. A tetű gyilkosa ellen felsorakoztatott elmarasztaló jelzők és ragadványnevek halmozása valójában olyan közhelyek sora, amelyeket a szatíra eszközeivel a papok ellen fogalmaztak meg. Ortensio Lando szerint tehát beigazolódott az a vélelem is, hogy az irigység, a hét főbűn egyike egy monostorban is felbukkan, ahol eredendően az erényeknek kellene jelen lenni. Ott viszont halálos méreggel megölik az ember legjobb barátját, egy olyan helyen, ahol eredetileg az ember legmagasztosabb erkölcsi erényeinek kellene érvényesülni.

Felesleges hangsúlyozni, hogy Lando, miután Puccio testvér szavaival leírta a szeretett tetű kegyetlen halálát, műveltségének is hangot adva egy sor nevet, szituációt, eseményt, történelmi és mitológiai esetet említ meg, amelyekben az ördögi irigység emberi cselekedetekben öltött testet. Szerzőnk ismét antik személyiségeket sorol fel bármiféle besorolás, időrend nélkül, amikor felemlegeti azok méltatlan halálát: Lucullus, Hannibál, Lucretius, Anaxagoras, Szókratész, Themisztoklész, Julius Caesar, Curtius és a többiek halálakor – akár a tetű eltávoztakor – a Napnak is el kellett volna sötétülnie vagy a földnek meg kellett volna nyílnia. A konklúzió keserű megállapítása

még egyszer felhívja az olvasó figyelmét arra helyre, ahol ily kegyetlen bűntény megtörténhetett: „Szentül hittem Atyáim, hogy csak orvosok, udvari emberek, építészek és kántorok között létezik az irigység, de lám, eljut a monostorokba is, s íme gyorsan terjed a keresztek és a kelyhek között is” (14r).

A paródia, a paradoxonban burkolt maróan gúnyos egyházellenes kritika a gyászbeszéd végén tetőzik, amikor Lando/Puccio testvér, meggyőződve arról, hogy a tetű erényei folytán a Paradicsomba került, úgy véli, csillag lesz belőle: „Úgy hisszük, – anélkül, hogy tartanánk a hiszékenység vétkétől – hogy azonnal, még Vénusznál is szebb és ragyogóbb csillagot kell belőle csinálni, és a jövőt tekintve boldognak azt kell tekintenünk, aki mindenkinél tetvesebb” (14v). A gyászbeszéd csattanója a tetves boldogokra való utalással olvasatomban kétféle értelmezést kaphat: vonatkozhat azokra, akik a sors kegyeltjeiként, a Paradicsomban élvezhetik az üdvösséget, a mindenható Úristen üdvözítő látását. Vagyis azok lesznek boldogok és kerülnek a Paradicsomba, akik tetvesek. De, és ez az olvasat még súlyosabb ítéletet hordoz, mivel a boldogok közé tartoznak azok is, akiket a boldoggá avatás eljárása után a katolikus egyház hívői hódolva tisztelnek. Lando tehát – a katolikus egyházi fogalmakat tekintve – a szentté avatást megelőző boldoggá avatás rituáléját javasolja a tetves méltóságok esetében, mivel hősiesen gyakorolták a keresztényi erényeket. Ebben az esetben nem lenne meglepő, ha a gyászbeszéd olvasói Ortensio Landót istenkáromló, kegyeletsértő jelzővel illetnék a katolikus vallással szemben tanúsított megfogalmazásai miatt, különösen mivel a boldoggá avatás jószerivel csak a tetveseknek fenttartott kiváltság lenne.

Szerzőnk tehát nem véletlenül iktatott be a könyv utolsó lapjaira egy apologetikus utószót, az akadémiai nevével (*Tranquillo* – Higgadt) kiegészítve. Az *Apologia di M. Ortensio Lando ditto il Tranquillo per l'autore* (A Higgadtnak mondott Ortensio Lando úr védbeszéde) címmel, jóllehet ő csak azoktól kívánta megvédeni magát, akik „e szerzőt azért kárhoztatják, hogy ilyen frivol és kevésbé tartalmas dolgokról kezdett el értekezni” (34r). Lando e megállapításában egyáltalán nem azokra a saját korában

egyébként gyakori inszinuációkra és kritikára gondolt, amelyet a (katolikus) intézmények és tisztségviselői ellen fogalmazott meg paradoxon formájában. Műve esetleges lejáratoinak és kritikusainak szóló apológiája ismételten humanista műveltségének köszönhetően azokra az illusztris szerzőkre támaszkodik, mint például Homérosz, Vergilius, Szókratész, Lukiánosz, Plutarkhosz, Apuleius és a többiek, akik gyakran állatokat főszereplővé téve alantas(nak tűnő) témáról írtak. Az állatok paradox dicsérete tehát az értő és az újdonságok mellett a hagyományok tiszteletben tartására érzékeny olvasók figyelmére joggal tart igényt. Lando így ókori szerzők támogatását élvezve állapítja meg a zoomorf írás és – mai szóhasználatal éve – az állatszimbolika lényegét: „és pusztán látszólag tűnik nevetségesnek, hiszen az igen nagy műveltség elegyítését és a titkos dolgok tanítását a természet az állatok szerepkörébe helyezte” (36r). Szerzőnk bőségesen használja humanista műveltségének azon eszközeit, amelyeket ugyanakkor ő maga paradox módon elmarasztal. A klasszikus témák, személyek konzekvens felidézése, sőt halmozása és az ókor történelmének, a mitológiának állandó jelenléte, nem is beszélve az arisztotelészi retorika, a klasszicista költészet (bőségesen idézett) toposzairól, ami munkamódszerét jellemzi, rendre megjelenik a gyászbeszéd soraiban.

A paradoxon műfaja tökéletesen alkalmas volt annak a konceptuális tervnek a kivitelezésére, ami a 16. század közepétől kezdve lehetővé tette a heterodox álláspontok és provokatív ideológiai üzenetek terjesztését. Ez a folyamat, amely formai-tartalmi újításokra nyitott szellemű, álláspontjait bátran kinyilvánító és retorikai-stilisztikai változatosságra hajlamos lelkületet igényelt, elsősorban Velence értelmiségi köreiben követhető nyomon. Aretino, Domenichi, Lando, Doni, Cartari, Dolce, Folengo, Ruzzante neve a legismertebb, akik ugyan igen különböző szerzői és ideológiai álláspontok követői, ám az általuk képviselt tendencia jólismert: a „szabálytalan” retorikai és nyelvi formák alkalmazása, a hagyományos témák antikonformista nézőpontja és feldolgozása, a tartalmi és formai szabályokkal való szakítás a század harmincas éveitől kezdve az újdonságra fokozattan érzékeny olvasói érdeklődésre reflektált a szokványostól eltérő művek megjelentetésével. És az innovatív témákat egyre gyakrabban

követte a hagyományos tartalmak deszakralizálási szándéka, ami alternatív technikákkal és útkeresésekkel előkészítette a talajt és inspirációt nyújtott egy új intellektuális és művészi érzékenység, a barokk stílus számára.

Bibliográfia

- ADORNI BRACCESI, Simonetta, Simone RAGAGLI. 2004. Ortensio Lando. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. 63. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 451–459.
- CHERCHI, Paolo 1975. L'encomio paradossale nel Manierismo. *Forum Italicum*. IX: 368–384.
- CORSARO, Antonio. 2011. Ortensio Lando in Francia. In margine a una bibliografia. In: Philiep BOSSIER, Harald HENDRIX, Paolo PROCACCIOLI (szerk.). *Dynamic Translations in the European Renaissance/La traduzione del moderno nel Cinquecento europeo*. Manziana, Vecchiarelli Editore: 249–270.
- CORSARO, Antonio. 1993. I *Paradossi* di Ortensio Lando: aspetti della prosa anticlassicistica alla metà del secolo XVI. In: MANCINI, Albert N., Giordano, Paolo A., Pozzi, Enrico (szerk.). *Italiana V*. West Lafayette (IN): 95–103.
- CORSARO, Antonio. 1994. Per l'edizione critica dei *Paradossi* di Ortensio Lando. *Medioevo e Rinascimento*. VIII, n.s. V: 150–182.
- CORSARO, Antonio. 1997. Tra filologia e censura. I *Paradossi* di Ortensio Lando. In: ROZZO, Ugo (szerk.). *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*. Udine, Forum: 297–324.
- CORSI, Sergio. 1993. I *Paradossi* di Ortensio Lando: testo e contesto. In: Albert N. MANCINI, Paolo A. GIORDANO, Enrico POZZI (szerk.). *Italiana V*. West Lafayette (IN): 77–93.
- ERASMUS. 1971. Dialogus Ciceronianus. In: *Opera omnia Desiderii Erasmi*. Huygens instituut/Brill.
- FIGORILLI, Maria Cristina. 2008. Contro Aristotele, Cicerone e Boccaccio: note sui *Paradossi* di Ortensio Lando. *Filologia e Critica*. XXXIII, 2008/1: 35–64.
- LANDO, Ortensio. 1548. *Sermoni funebri de vari auctori nella morte de diversi animali*. Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari.
- LENZI, Floremi. 1981. Ortensio Lando, Erasmo e la Riforma in Italia. In: *Annali dell'Istituto di Filosofia* (Università di Firenze). III: 71–101.
- MURATORI, Cecilia. 2017. Real animals in ideal cities: the place and use of animals in renaissance utopian literature. *Renaissance Studies*. 31 (2): 223–239.
- PASTORE STOCCHI, Manlio. 2014. Un mondo di meraviglie. In PASTORE STOCCHI, Manlio. *Pagine di storia dell'Umanesimo italiano*. Milano, Franco Angeli: 162–169.

- PIÉJUS, Marie-Françoise. 2002. Ortensio Lando et l'oraison funèbre parodique. In: Jean BALSAMO (szerk.). *Les funérailles à la Renaissance*. Genève, Droz: 469–483.
- PROCACCIOLI, Paolo. 2002. Per Ortensio Lando a Venezia. In margine alla recente edizione dei Paradossi. *Filologia e Critica*. XXVII, 2002/1: 102–123.
- PROCACCIOLI, Paolo, Angelo ROMANO (szerk.). 1999. *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*, Seminario di Letteratura italiana. Viterbo 6 febbraio 1998, Manziana, Vecchiarelli.
- ROZZO, Ugo. 2011. I “Paradossi” di Ortensio Lando tra Lione e Venezia e il loro contenuto teologico. *La Bibliofilia*. CXIII, 2011/2: 175–209.
- SEIDEL MENCHI, Silvana. 1974a. Spiritualismo radicale nelle opere di Ortensio Lando attorno al 1550. *Archiv für Reformationsgeschichte*. LXV: 210–277.
- SEIDEL MENCHI, Silvana. 1974b. Sulla fortuna di Erasmo in Italia: Ortensio Lando e altri eterodossi della prima metà del Cinquecento. *Rivista Storica Svizzera*. XXIV: 537–634.
- SEIDEL MENCHI, Silvana. 1987. *Erasmo in Italia 1520–1580*. Torino, Bollati-Boringhieri.
- SEIDEL MENCHI, Silvana. 1994. Chi fu Ortensio Lando? *Rivista Storica Italiana*. CVI, 1994/III: 501–564.
- SELMI, Elisabetta. 1998. Erasmo, Luciano, Lando: Funus e Asinità. Storia di un percorso fra paradosso letterario e controversia religiosa. In: OLIVIERI, Achille (szerk.). *Erasmo e il Funus: dialoghi sulla morte e la libertà nel Rinascimento*. Milano, UNICOLPLI: 51–97.
- TINELLI, Elisa. 2017. Per le fonti umanistiche dei Paradossi di Ortensio Lando. In: *Archivum, Studi di filologia e letteratura umanistica*. VI: 155–181.
- UBEZIO, Matteo. 2007. Una proposta di lettura per i *Sermoni funebri nella morte de diversi animali* di Ortensio Lando. In: MILANINI, Claudio és Morgana, Silvia (szerk.). *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*. Milano, Cisalpino: 149–160.
- VACCARI, Letizia Chiara. 2003. Un episodio della carriera veneziana di Ortensio Lando: i *Sermoni funebri*. *Studi Veneziani*. XLIII: 69–97.
- VÍGH Éva. 2022. Zoomorf paradoxon: Ortensio Lando egy tetű halálára írt halotti beszéde. *Antikvitás & Reneszánsz*. X, 2022/1: 135–150.
- VÍGH Éva. 2023. Il paradosso zoomorfo nei *Sermoni funebri* di Ortensio Lando. In: FEKETE, Monica és Marius POPA (szerk.). *Romania Contexta III, Eccesso e abuso nelle letterature romanze*. Cluj, Presa Universitară Clujeană: 77–88.
- ZILLI, Luigia. 1993. I *Paradossi* di Ortensio Lando rivisitati da Charles Estienne. In: Paolo CARILE (szerk.). *Parcours et Rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*. I. Paris, Klincksieck: 665–674.

Az észrevehetetlen részlet:

legyek és bolhák Georges de La Tour festészetében¹

Bartha-Kovács Katalin

Szegedi Tudományegyetem

ORCID azonosító: 0000-0002-4852-2006

A tanulmány a 17. században élt francia festő, Georges de La Tour két képén vizsgálja a légy és a bolha motívumát. Ez a két apró méretű rovar távolról alig kivehető fekete pontnak tűnik: csak akkor veszi őket észre a néző, ha közelebbről szemléli a festményt. A tanulmány célja annak bemutatása, hogy a légy és a bolha szerepeltetése a festményeken tudatos döntés a művész részéről, amely jelentéstöbbletet ad a képnek, s befolyásolja értelmezését.

Kulcsszavak: észrevehetetlen részlet, Georges de La Tour, légy, bolha

Bevezetés

Tanulmányunk a 17. századi francia művész, Georges de La Tour (1593–1652) két festményén vizsgálja a légy és a bolha motívumát. Ez a két apró méretű rovar, amely szerényen húzódik meg a festő két – *Tekerőlantos, léggyl* és *A bolhát fogó lány* című – képén, távolról csupán alig kivehető fekete pontnak látszik: könnyen átsiklik rajtuk a néző tekintete, és csak akkor fedezi fel őket, ha közelebbről veszi szemügyre a festményeket. A légy láttán először meglepődik, majd azt találgatja, miért szerepel a képen. Más a helyzet a bolhával, amelyre csupán La Tour festményének utólag, a 20. századi művészettörténészek által adott címe utal: a bolha képbeli szerepét a bensőségesség vagy

¹ Jelen tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium NKFIH 134719 számú, „Esztétikai kommunikáció Európában (1700–1900)” című OTKA kutatási témapályázatának támogatásával készült.

meghittség (*intime*) fogalmának segítségével fogjuk értelmezni. Célunk annak bemutatása, hogy a légy és a bolha szerepeltetése a képeken olyan jelentéstöbbletet ad a festménynek, amely befolyásolhatja értelmezését.

Közelről és távolról: képnézési módok

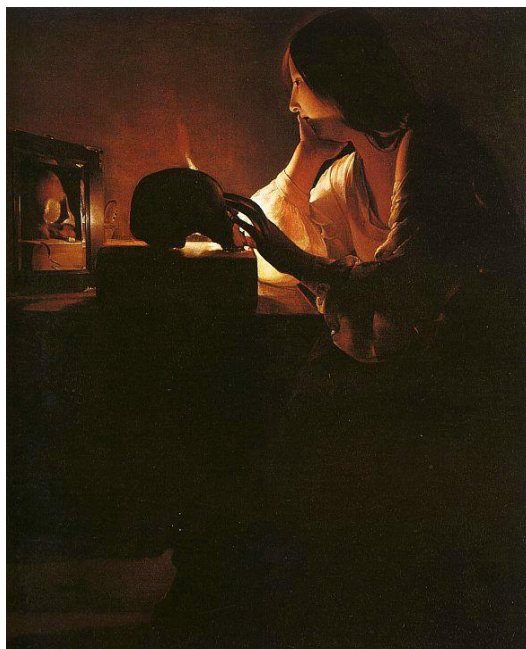
Nem valószínű, hogy sok olyan festőt találunk, aki számára a bolha és a légy lenne a megörökítendő fő téma. Ezek a rovarok általában váratlanul bukkannak fel a képeken, a néző csupán figyelmes szemlélés során veszi észre őket. A részlet azonban sohasem ok nélkül szerepel a festményen, hiszen a művész tudatosan festette oda a képre, még akkor is, ha ez a szándék legtöbbször aligha nyilvánvaló a szemlélő számára.

Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture című esszéjében Daniel Arasse a festmények közelről való szemlélésével foglalkozik.² Véleménye szerint a „közeli” szemlélésmód megkérdőjelezi a művészettörténet hagyományos, bevett kategóriáit, amelyek általában a „távoli” képnézési módra utalnak. A „közeli” látásmód mellett érvelve hangsúlyozza, hogy ez a szemlélésmód azért kelti a bensőséges érzését a nézőben, mert az ilyenkor felfedezett részletek árulják el a festők jelenlétét a képeikben (ARASSE 1996: 8;³ 1. kép). Amikor távolról szemlélünk egy festményt, a kép egészét látjuk: a kompozíció harmóniáját, a szín- és fényhatások összességét nézzük. De ha közelebb lépünk a képhez, első ránézésre észrevehetetlen részleteket veszünk észre rajta, mint például Georges de La Tour egyik bensőséges hangulatú éjszakai festményén, a *Tükrös Magdolnán* a gyertyafény által megvilágított tükörben feltűnő, sötétbe burkolózó koponyát. Ez a látszólag mellékes részlet hatással van a kép egészének értelmezésére: a tükörben megjelenő koponya nem csupán barokk szemfényvesztés, a

² Daniel Arasse (1944–2003) magyarul is olvasható, a Typotex kiadónál megjelent művei: *Festménytörténetek* (ford. VÁRI Erzsébet és VÁRI István, 2007); *Festménytalányok* (ford. SELÁF Levente, 2010); *Művész a műben. Analitikus ikonográfiai esszék* (ford. PATAKI Pál, VÁRI Erzsébet és VÁRKONYI Benedek, 2012); *Raffaello látomásai* (ford. PATAKI Pál, 2013); *Leonardo* (ford. MARSÓ Paula és NEMES Krisztina, 2016).

³ Daniel Arasse kétféle részletet különböztet meg: egyfelől az ikonikusnak vagy partikulárisnak nevezett részletet (*détail-particulaire*), amely valamilyen nagyobb egység része – ilyenek például az arc finom ráncai vagy a szemöldök –, ez a festészet mimetikus ábrázolásmódjához szükséges, másfelől a festői vagy „részletszerű” részletet (*détail-dettaaglio*), ezzel a szóval azt jelöli, hogy valami történik, „megesik” a képben, ami mozgást, dinamikát visz bele, és ez szinte mágnesként vonzza magára a szemlélő tekintetét (ARASSE 1996: 11–12).

néző szemének megtévesztése, hanem a hajdani kurtizán, Mária Magdolna bűnbánatóra utaló, jellegzetes *vanitas*-motívum, amely az élet rövidségéről, hiábavalóságáról való elmélkedésre ösztönzi a nézőt.



1. kép: Georges de La Tour, [Tükrös Magdolna](#), 1635–1640, olaj, vászon, 113x93 cm, Washington, National Gallery

Amint ez a példa is mutatja, a részlet nem szükségszerűen másodlagos a kép központi témájához képest: kiemeli és középpontba helyezi a festmény néhány elemét, amelyeken megállapodik a néző tekintete.

A kétfajta, „távoli” és „közeli” képnézési mód közül a továbbiakban az utóbira összpontosítunk, ugyanis ez mutatja meg a festményeken rejtőző apró részleteket, például a legyet és a bolhát. E rovarok láttán a nézőt felemás érzés fogja el: csodálja a festő tehetségét, illúziókeltő képességét, ugyanakkor viszolygás fogja el az ábrázolt téma élethű megjelenítése láttán (CHANTOURY–LACOMBE 2009: 23). E két kicsiny rovar festészeti ábrázolásainak példáján keresztül azt is szemléltetjük, hogy a művészeti írók szerzői a léggel kapcsolatban elméleti jellegű észrevételeket is megfogalmaztak, míg a bolha általában nem több tréfás, gyakran erotikus képrészletnél.

A meglepetést tartogató képrészlet: a légy

André Chastel a légynek a filozófusokra és irodalmárookra gyakorolt vonzerejét felidézve egyebek között Montaigne, Pascal és Sartre nevét említi (CHASTEL 1995: 38). Azonban a légy nem csupán az értelmiségiekre, hanem bizonyos korokban a művészekre és a művészetéről szóló írások szerzőire is hatással volt. Közismert, hogy a rovarok közül a művészettörténet-írók a légynek tulajdonítottak kiemelt szerepet. Eörsi Anna a festő ügyességével és tréfás kedvével összefüggésben tekinti át a táblaképeken megjelenő légyábrázolásokat (EÖRSI 2001: 7–22). Ő is idézi azt az anekdotát, amely arról szól, hogy tanonc korában Giotto az alábbi módon tréfálta meg mesterét, Cimabue-t: olyan élethű legyet festett egy, a mestere által elkezdett képalak orrára, hogy Cimabue többször is megpróbálta elhessegetni, mígnem észrevette, hogy az csupán festett légy.⁴ Giorgio Vasari *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* című, 1550-ben megjelent művészéletrajz-gyűjteménye alapján idézzük ezt a művészettörténeti irodalomban gyakran olvasható anekdotát:

Az is fennmaradt róla, hogy ifjúkorában, amikor Cimabuenél dolgozott, egyszer egy arckép orrára olyan élethű legyet festett, hogy amikor mestere folytatni akarta a munkát, abban a hitben, hogy a légy igazi, többször is el akarta hessegetni a kezével s csak aztán jött rá tévedésére. (VASARI 2003: 59)

Vasarinál a légy motívum jelentősége gyakorlatilag egyetlen aspektusra: a művész virtuozitásának tréfás bizonyítására szorítkozik. A festő technikai bravúráját, megtévesztő képességét szemlélteti, mintha a természethű részlet arra szolgálna, hogy biztosítsa a kép egészének valóság-hű voltát (ARASSE 1996: 119). Csakhogy Giotto feltehetőleg sohasem festett ilyen legyet, a Vasari által említett anekdotának pedig nincs sok köze a valósághoz, leginkább vándormotívumnak, legendának tekinthető.⁵ Daniel Arasse két fő okot említ, amelyek miatt a Giotto által festett légy története minden bizonnyal fik-

⁴ Ezt az anekdotát először a Filarete néven ismert itáliai építész és szobrász, Antonio Averlino írja le *Trattato di Architettura* című munkájában (1461–1464), mintegy száz évvel Giotto *Vita*-jának megjelenése előtt (CHASTEL 1995: 38).

⁵ A művészéletrajzokban olvasható vándormotívumokról, anekdotákról lásd: KRIS–KURZ 2010: 15–25.

ció: egyfelől a firenzei művész korában a légy motívum ábrázolása még nem volt divatban, másfelől a motívum nem toszkán eredetű, hanem az északi (flamand, németalföldi) és a velencei művészek festői gyakorlatára nyúlik vissza (ARASSE 1996: 118).

Esszéjében André Chastel hangsúlyozza, hogy a légy ábrázolása időben viszonylag jól behatárolható divatjelenség volt: azok az észak-itáliai művészek alkalmazták, akik ezzel a humoros képrészlettel a mimetikus festészethez való modern hozzáállásukat akarták szemléltetni (CHASTEL 1995: 42). A légy motívum divatja a festészetben nagyjából a 15. század közepétől a 16. század elejéig terjedő időszakra tehető, bár olykor a klasszicizmus korában keletkezett festményeken – elsősorban virágcsendéleteken vagy *vanitas*-képeken – is felbukkannak legyek.⁶ De vajon miért fest egy művész a képeire legyet, és hogyan lehet értelmezni ezt a motívumot? A légy funkciója nagy mértékből függ attól, hogy a festmény melyik részén látható: előfordul, hogy a kompozíció részét képezi, máskor viszont – ha a festmény szélén jelenik meg – úgy tűnik, mintha valódi légy volna, amely a vászonra vagy a kép keretére mászott, a megtévesztett néző pedig el akarja kergetni, és meglepődik, amikor észreveszi, hogy csupán festett légyről van szó.⁷

A festészetben a légy legfőbb szerepe kétségkívül a művész virtuozitásának szemléltetésében, a már említett illúzióteremtő képességben áll: ez a régi korok festőinek művészi gyakorlatára nyúlik vissza, akik úgy akarták bebizonyítani mesterségbeli tudásukat, hogy olyan műveket alkottak, amelyek képesek voltak becsapni a néző szemét. A Vasari által elbeszélte anekdotának is létezik olyan olvasata, amely az ókori festők (Zeuxis és Parrhasios) versengésére utal, és a művészeti *trompe-l'œil* motívummal kapcsolatos legendák sorába illeszkedik. Daniel Arasse azonban – ezen az értel-

⁶ André Chastel az ízlés változásával magyarázza a legyek eltűnését a képekről: „az ízlés fejlődésével állunk szemben, egy kimerült kis szimbólum elejtésével, amely egyik pillanatról a másikra valószínűleg közönségesnek hatott” (CHASTEL 1995: 47.).

⁷ Érdeemes volna azt is megvizsgálni, miért akarja a néző feltétlenül elhessegetni a legyet a képről. Valószínűleg azért, mert a légy jelenléte a képen zavarja, nem érzi odaillőnek, nem tartja adekvátnak egy ilyen közönséges, közutálatnak örvendő rovar felbukkanását egy művészi alkotáson. Az is érdekes, hogy a többi, hasonlóan apró természetű rovar (például a tetű, a kullancs vagy a poloska) ábrázolása mindeddig elkerülte a festők érdeklődését.

mezésen túlmutatva – a légy motívum szimbolikájának összetett voltát emeli ki. Hangsúlyozza, hogy a légy jóval több, mint egy pusztán anekdotikus és szórakoztató részlet, és – néha ugyanazon a kompozíción belül – többféle értelmezése is lehetséges, szerepe pedig a képek témája és műfaja függvényében változik (ARASSE 1996: 122). A vallásos tárgyú festményeket például morális jelentéssel ruházza fel a légy (2. kép).



2. kép: Carlo Crivelli, [Madonna a gyermekkel](#), 1473, tempera, arany, fa, 36,5x23,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Az itáliai reneszánsz művész, Carlo Crivelli több alkalommal is ábrázolt *trompe-l'oeil*-legyet. *Madonna a gyermekkel* című festményén a kompozíció részét képezi a légy, amelyet a gyermek Jézus undorral vegyes csodálkozással szemlél. A Szűzanya tekintete is a – képalakokhoz képest nyilvánvalóan túlméretezett – légy felé irányul: voltaképpen a légy az összekötő elem a néző (valódi) tere és a kép (festett) tere között (ALLET et al. 2022: 51). Túlságosan valóság-hű megjelenése okán ez az aprócska rovar a földi lét nyomorúságos voltára utal, amely szemben áll az isteni gyermek, Jézus által szimbolizált mennyei világ tisztaságával. Aligha meglepő, hogy a vallásos témájú festményeken a

légyhez számos negatív konnotáció, elsősorban a tisztátalanság kötődik. Az *Állatszimbólumtár* „Légy, bögöly” szócikke ezen túl még a pimaszságot, a szemtelenséget, a csökönyösséget és a képmutatást is a légy jellemzőihez sorolja (VÍGH 2019: 200–202). Daniel Arasse szerint a légy „kártékony állat, amely halottakból táplálkozik és betegségeket terjeszt – idősebb Plinius szerint főleg a pestist –, a festészetben morális jelentéssel bír.” (ARASSE 1996: 122).⁸ Hasonló a helyzet a koponyákra festett légygel: az olasz barokk festő, a Guercino néven ismert Giovanni Francesco Barbieri *Et in Arcadia ego* című képén például az élet tűnékenységét, az emberi test felbomlását – és általában minden földi dolog széthullását – jelképező légynek *memento mori* funkciója van (3. kép).



3. kép: Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *Et in Arcadia ego*, 1618, olaj, vászon, 81x91 cm, Róma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Metafizikai értelemben a légy mindenfajta emberi erőfeszítés hiábavalóságát jelképezi, és tréfásan – mindenesetre kevésbé brutális módon, mint a *vanitas*-csendéletek koponyáinak tátongó szemürege – arra emlékezteti a nézőt, hogy az evilági realitásoknak tűnő dolgok csupán illúziók. A 17. századi csendéleteken a túlrejt gyümöl-

⁸ „Animal néfaste, se nourrissant sur les cadavres et transmettant les maladies et en particulier, selon Pline l’Ancien, la peste, la mouche a valeur morale en peinture.”

csökön felbukkanó legyeknek is hasonló a szerepe, egyértelműen az enyészetre utalnak. De arcképeken is megjelenhet a légy, ennek egyik legismertebb példája a Frankfurti Mester néven ismert flamand művész páros portréján, a festő feleségének hófehér főkötőjén éktelenkedő rovar, amely első ránézésre fekete pöttynek, szennyeződésnek tűnik (4. kép).



4. kép: Frankfurter Mester, [A művész önarcképe feleségével](#), 1496, olaj, vászon, 38x26 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Arányait tekintve ezen a festményen is nyilvánvalóan túl nagy a légy. Mérete arra enged következtetni, hogy nem része a jelenetnek: a felületes szemlélő könnyen valódi légynek véli, aki rászállt a vászonra. Ha el akarja hessegetni, az illuzionista művészet csapdájába esik, mert valóságnak gondolja a képi ábrázolást: mintha a rovar az ő teréhez, nem pedig a festmény teréhez tartozna, és csupán rátelepedett volna a kép felületére. A figyelmes néző azonban egy másik legyet is felfedez a képen, aki épp egy tálból cseresznyeszemet lakmározik. André Chastel szerint a két légy szerepe abban különbözik, hogy ez utóbbi a jelenet részét képezi és a festmény szimbólumrendszerébe illeszkedik – így válik nyilvánvalóvá a különbség a kompozícióba foglalt légy,

valamint az illuzionista módon ábrázolt *trompe-l'oeil* légy között, aki nem tartozik a jelenethez (CHASTEL 1995: 43).⁹

Láthattuk, hogy a festett légyhez általában negatív jelentéstartalmak kapcsolódnak, mindazonáltal a festő virtuozitását is jelképezi ez a kicsiny rovar. Ebben az értelemben a légy a művész szimbolikus kézjegyeként is felfogható. A Petrus Christus néven ismert flamand mester egy karthauzi szerzetest ábrázoló, 1446-os arcképén oldalnézetben látható a művész aláírása fölé helyezett légy, aki ezáltal úgy is értelmezhető, mintha – metaforikusan – a szignatúra részét képezné. A mellvédre letelepedett, nagy méretű légy, aki a képalak egyedüli attribútuma, ezen túlmenően *memento mori* jelentéssel is felruházta az ábrázolt modellt (aki egyházi személy, a hagyomány szerint karthauzi Szent Dénes németalföldi szerzetes). A rovar képbeli helye korántsem mellékes: mivel pontosan a festő vezeték- és keresztnéve között helyezkedik el, az aláírás jelképes megkettőzésének, Petrus Christus kézjegyének is tekinthető. Ezt a feltételezést alátámasztja az a tény, hogy a németalföldi mester érdeklődött a geometrikus perspektíva kérdése iránt (ARASSE 1996: 125) (5. kép).



5. kép: Petrus Christus, [Egy karthauzi portréja](#), 1446, olaj, fa, 29,2 cmx21,6 cm,

New York, Metropolitan Museum of Art

⁹ A 17. századi csendéleteken a légy gyakran szerepel egy másik rovar, a pillangó társaságában, aki – a virágokat felidéző színe és formája miatt – lényegesen pozitívabb képzettársításokat kelt a nézőben, mint a tisztátalannak tekintett légy. Az *Állatszimbólumtárban* ezzel kapcsolatban az olvasható, hogy a barokk csendéleteken „a légy pillangóval együtt ábrázolva a jó és a gonosz ellentétét fejezi ki” (VÍGH 2019: 201).

Georges de La Tour „legyes” festménye

A légyhez kapcsolódó szimbolikus jelentéstartalmak rövid áttekintése után felmerül a kérdés: mennyiben segíti mindez a Georges de La Tour *Tekerőlantos, léggyel* című képen látható légy szerepének értelmezését? Mielőtt erre a kérdésre rátérnénk, szükségesnek érezzük néhány szót szólni Georges de la Tourról, erről a felettébb talányos festőről, aki élete nagy részét a lotaringiai Lunéville-ben töltötte, és viszonylag kevés adat maradt fenn róla.

La Tourt kortársai az „éjszakák festőjének” (*peintre des nuits*) nevezték, bár nem kizárólag „éjszakai”, hanem anekdotikus tartalmú „nappali” jeleneteket is ábrázolt (BONFAIT et alii 1997: 11). A festő „éjszakai” és „nappali” képeinek elnevezése voltaképpen a festmény megvilágításának kérdésére adott kétfajta válaszként fogható fel. Míg a „nappali” képeken a jelenetet megvilágító fény a képmezőn kívülről érkezik, addig az „éjszakák” esetében a mesterséges fényforrás a festmény belső terében található. La Tournak több, tekerőlantost ábrázoló festménye is fennmaradt, ezek mind a vörös különféle árnyalataiban megkomponált „nappali” jelenetekhez tartoznak, ám közülük csak az egyikben látható egy aprócska légy (6–7. kép).



6–7. kép: Georges de La Tour, [Tekerőlantos, léggyel](#) (vagy *Tekerőlantos, kalappal*) és a kép részlete, 1628–1630 körül, olaj, vászon, 162x105 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts

A tekerőlantos térdére telepedett rovar alig észrevehető, ezért nem lehet rá úgy tekinteni, mint a kép egészének természetűségét biztosító részletre. A légy felfedezéséhez rendkívül közeli, már-már rövidlátó szemlélésmód szükséges, amely minimálisra csökkenti a néző szeme és a festmény közötti távolságot.

A kicsiny légy egészen pontosan a muzsikus térdére helyezett hangszer rózsa-szín szalagja mellett látható. A légy ottléte – Daniel Arasse megfogalmazása szerint – „túlságosan jelentéktelen ahhoz, hogy egyszerűen szemfényvesztésként fogjuk fel, ugyanakkor túlon túl feltűnő is ahhoz, hogy ne vegyünk róla tudomást – vagyis hogy pusztán a festészet főhajtását lássuk benne a valóság előtt.” (ARASSE 1996: 126).¹⁰ A képen a valóságűség a részletgazdag ábrázolásmódban: a díszes tekerőlant, de különösen a szájalmat keltő arckifejezésű vak muzsikus megjelenítésében jut kifejezésre. A lehunyt szemű és tátott szájú képalak inkább tűnik úgy, mint aki fájdalmában kiált, s nem pedig úgy, mint aki énekel.¹¹ Az általában vaknak vagy koldusnak ábrázolt vándorzenész motívuma, aki énekét a magyarul forgólant vagy nyenyere néven is ismert zeneszerszámon, tekerőlanton kíséri, gyakran felbukkan a 17. századi festményeken. Megjelenik egyebek között Francisco de Zurbarán, Diego Velázquez vagy Bartolomé Esteban Murillo képein, de szintén gyakran látható a Georges de La Tour korabeli lotaringiai festők, például Jacques Callot vagy Jacques Bellange művein (8. kép). Életművének 20. századi felfedezése előtt Georges de La Tour képeit – így a tekerőlantost ábrázoló festményeit is – más művészeknek, többek között spanyol festőknek (Zurbaránnak, Velázqueznek) vagy a francia Louis Le Nainnek tulajdonították.¹²

¹⁰ „... elle est trop discrète pour être un trompe-l’œil, mais trop voulue aussi pour être anodine – ou constituer un simple hommage de la peinture à la réalité.”

¹¹ Pascal Quignard szerint „a festményen ábrázolt vak ember, ez a torzonborz, szerencsétlen, kísérteties alak énekel (de csendben énekel). A »silentium loquens«, a néma kiáltás témája ez.” („[c]est la figure hallucinante de l’aveugle peint, qui chante (et qui est silencieux), hirsute, pauvre. C’est le thème du »silentium loquens«. Du cri silencieux.”) (QUIGNARD 1991: 74).

¹² A művészettörténészek csak a 20. század elején azonosították La Tour képeit, és fedezték fel a lotaringiai mester életművét. 1934-ben Charles Sterling és Paul Jamot szervezésével a párizsi *Orangerie*-ban megrendezett *Les Peintres de la réalité en France au XVII^e siècle* című kiállítás irányította rá a figyelmet a saját korában jól ismert – és elismert – Georges de La Tour mintegy három és fél évszázadon át feledésbe merült művészetére (THUILLIER 1991: 13).



8. kép: Jacques Bellange, [A vak tekerőlantos](#) (*Le Vieilleur aveugle*), 17. század első fele, rézkarc,

Párizs, Bibliothèque Nationale de France

La Tour is többször ábrázolta a vak muzsikust. Jelenleg öt olyan festménye ismeretes, amelyeknek ez az alak a főszereplője. Típusfiguráról van tehát szó, amelynek mind-egyik képen hasonló az arcvonásai, a hajviselete és a ruházata, és a festmények csak részleteikben különböznek egymástól.¹³

A művészettörténészek egyetértenek La Tour tekerőlantost ábrázoló képeinek bizonytalan datálását illetően, valamint abban is, hogy kidolgozása szempontjából a legyes változatot tekintik a legsikerültebbnek.¹⁴ Ezen a festményen a földre helyezett, szembeötlő vörös színű kalap mellett a szinte észrevehetetlen légy a muzsikus megkülönböztető jegye. A légy éles ellentétben áll a pompás tekerőlanttal, valamint a hangszert díszítő rózsaszín szalaggal, amelynek a közelébe telepedett. Ennek a kicsiny rovarnak összetett szerepe van a képen: azontúl, hogy ékes bizonyítéka a festő természetű ábrázolásmódjának és szemfényvesztő képességének, La Tour (önironikus) kézjegyének is tekinthető; egyszersmind a tünékenység, a törekenység és minden földi dolog széthullásának szimbólumaként is felfogható.

¹³ Az alábbi képekről van szó: *Tekerőlantos, kutyával* (Bergues), *Vak tekerőlantos* (vagy *Tekerőlantos, szalaggal*, Prado), *Tekerőlantos, pénzeszsákkal* (Remiremont) és *Tekerőlantos mellképe* (Brüsszel).

¹⁴ Ezt a jelenleg a nantes-i Szépművészeti Múzeumban látható képet, amelyen nem szerepel sem aláírás, sem dátum, eleinte Murillónak és Zurbaránnak, majd pedig Velázqueznek tulajdonították (ROSENBERG és MOJANA 1992: 45).

Ha a figyelmes néző észre is vette a legyet, előfordulhat, hogy első ránézésre nem tudja eldönteni, rá van-e festve a képre a kicsiny rovar, vagy pedig valódi légyről van szó, aki rászállt a vászonra. Daniel Arasse joggal állapítja meg, hogy „La Tour a részletek virtuóz ábrázolója” (ARASSE 1996: 213).¹⁵ De vajon mi a helyzet azzal a részlettel, amely nem csupán észrevehetetlen, de annyira apró, hogy szabad szemmel láthatatlan? A továbbiakban a lotaringiai mester *A bolhát fogó lány* című képét vizsgáljuk meg ebből a szempontból.

A bensőséges hangvételi láthatatlan részlet: a bolha

A bolhát fogó lány Georges de La Tour „éjszakai” képeihez tartozik. A festő „éjszakai” képei abba a – 17. század első felében egész Európában elterjedt – vonulatba illeszkednek, amelyet az éjszakai megvilágítás, valamint a bibliai tárgyú jelenetek életképszerű feldolgozása jellemez. Caravaggio hatása – a témaválasztást, a motívumokat és a kidolgozást illetően is – tetten érhető La Tournál, de ez utóbbi művészetében átlényegülnek az itáliai mesternél is jelen levő témák (FRANCASTEL 1990: 126). A lotaringiai művésznél is megtalálható a Caravaggiónál – és a Caravaggio-követőknél, az úgynevezett „árnyékfestőknél” (*tenebrosi*) – gyakori sötét háttér és a jelenet dramatizálása, ám az ő képein nincs mozgás: a tekintetek néma összevillanása, a lassú, vontatott mozdulatok és a kezek szinte észrevehetetlen játéka az időtlenség benyomását keltik. Ezt a hatást fokozza, hogy az árnyékból előtűnő, csak részben megvilágított alakjai erősen síkszerűnek tűnnek (9–10. kép). La Tour „éjszakai” között nem csupán vallásos, hanem egészen világi tárgyú festmények is megtalálhatók: közülük kétségkívül a gyertyás megvilágítással készült *Bolhát fogó lány* a legprofánabb.

¹⁵„La Tour a été un virtuose du détail.”



9–10. kép: Georges de La Tour, *Bolhát fogó lány* és részlete, 1640 körül, olaj, vászon, 120x90 cm, Nancy, Musée Historique Lorrain

A kép témájával kapcsolatban több feltevés is született, amelyeket Pascal Quignard így foglal össze: „Három jelentésváltozattal is találkozhatunk: a gyermekszülés fájdalma, a megtért szolgálólány, a körmei között tetűt vagy bolhát összeroppantó nő” (QUIGNARD 1991: 60).¹⁶ Ezek közül a legkevésbé valószínű az a magyarázat, amely szerint a festmény áldott állapotban lévő szolgálólányt ábrázol, aki bűneit megbánva gyertyafénynél elmélkedik (BONFAIT et alii 1997: 60). Mindazonáltal a festmény ad némi alapot a Magdolna-képekkel való párhuzamra, amelyekkel feltehetően egy időben keletkezett. Ha pusztán a kompozíció elrendezését tekintjük, a *Magdolna kettős gyertyalángnál* és a *Bűnbánó Magdolna méccessel* tükörképe a *Bolhát fogó lány* (SZIGETHI 1971: 16).¹⁷ Ez utóbbi kép robosztus nőlakja telt idomaival a légiés Magdolnák megcsúfolása, evilági, görbe tükörben mutatott képe – és torzképe – volna? Aligha: sokkal

¹⁶ „Elle a reçu trois significations: les douleurs de l’enfantement, la servante repentie, une femme écrasant un pou ou une puce entre ses deux ongles.”

¹⁷ Az alábbi képekről van szó: a jelenleg New Yorkban, a Metropolitan Museumban található *Magdolna kettős gyertyalángnál* vagy (egykori tulajdonosa után) „Wrightsmán Magdolna” néven ismert, az 1630-as évek végén keletkezett változatról, valamint a *Bűnbánó Magdolna méccessel* című képről, amely 1635 és 1637 között készült és két változatban is fennmaradt: az egyik a Los Angeles-i County Museum of Arts-ban található, a másik, vele majdnem

inkább arról lehet szó, hogy e minden ízében földi témával kapcsolatban is ugyanaz a technikai kérdés, nevezetesen az éjszakai megvilágítás problémája foglalkoztatta La Tourt. A kép komoly arcú nőalakja lefekvéshez készülődik, s bár teste nagy részét és az egyik mellét sem takarja semmilyen ruha, mégsem erotikus. Egymásnak szorított körmei között apró, fekete pötty sejtethető: a bolha, amelyet az imént fogott meg. A jelenet a gyertyafényes megvilágítás hatására átlényegül, és ezzel együtt a bolhavadászatba belefeledkezett nő is elveszíti profán jellegét, az anekdotikus jelenet pedig általánosabb értelmezést nyer.¹⁸ A bolhát fogó lány ugyan mélyebben lehajtja fejét, mint La Tour Magdolnái, profilja mégis hasonlít hozzájuk, és a bolhát összeroppantó körmök helyén könnyen elképzelhető volna a koponyán nyugvó kéz.

A gyertyafényes megvilágítás mellett a láthatatlan részletnek, a bolhának is szerepe van abban, hogy a néző bensőséges hangvétellének érzékelje ezt a festményt. A bolha azonban nem látható, csupán a festmény utólag adott címe, valamint a fiatal nő kézmozdulata alapján sejtí a néző, hogy a parazita *ott van* a képen. Azt sem lehet egyértelműen eldönteni, hogy a nő egymásnak szorított körmei közötti fekete pötty bolha vagy tetű. Mivel láthatatlan, akár tetű is lehetne, és csak a bolhát fogó nő motívumának gyakori ábrázolása alapján valószínűsíthető, hogy inkább bolha szerepel a képen. Az is ezt a feltételezést támasztja alá, hogy az ember a különböző korokban máshogy viszonyult ehhez a két parazitához. Kultúrtörténeti tanulmányok kimutatták, hogy – ellentétben a tetűvel – általában más hozzáállást tanúsított a bolhához: tréfás, nemegyszer erotikus képzettársításokat kapcsolt hozzá. Pedig a „fekete halálnak” nevezett gyilkos kórt, a bubópestist a patkányokon élősködő fertőzött bolha terjesztette, és a kórákozó innen került át az emberi szervezetbe (DOBY 1996: 29). Georges de La Tour idejében elsősorban az alacsonyabb rangú néprétegek között terjedt el a bolha, de még a legelőkelőbb arisztokrata körökben is előfordult a bolhavadászat. Ezt

teljesen azonos elrendezésű, de összességében mégis puritánabb változat (az úgynevezett „Terff Magdolna”) pedig a párizsi Louvre-ban.

¹⁸ Colette Choné értelmezése szerint – amit azonban a magunk részéről nem tartunk elfogadhatónak – a festmény megesett szolgálólányt ábrázol: a francia művészettörténész a szolgaságra való utalásként értelmezi a majdnem teljesen leégett gyertyacsonkot, amelyet használat után egyszerűen eldobnak (CHONÉ 1996: 122).

egészen a 18. század közepéig izgalmas szerelmi előjátéknak tekintették, amelyet erotikus versek örökítettek meg.¹⁹

A La Tour képén ábrázolt esti bolhafogás a 17. században teljesen szokványos hétköznapi foglalatosságnak számított, amelyet számos korabeli festő, köztük Gerrit van Honthorst vagy Trophime Bigot is feldolgozott.²⁰ Az ez utóbbinak tulajdonított, bolhát fogó nőt ábrázoló festményen egy nagy, vízzel teli tál is látható: a lefekvéshez készülődő fiatal nő ebbe fojtja bele a bolhákat, akiket megfogott. Georges de La Tour képén azonban nincs semmi olyan attribútum, amely konkrétan a bolhafogásra utalna és amely megkönnyítené a jelenet értelmezését. Ennek az az oka, hogy a festő csak a legszükségesebb részleteket ábrázolja, kerüli mindazt, ami anekdotikus, s ily módon képein majdnem tökéletesen absztrakt formákat hoz létre.²¹

A *Tekerőlantos, légyel* nappali, *A bolhát fogó lány* pedig éjszakai jelenet. Bár a légy a festményeken gyakran idős emberek vagy halálfejek társaságában szerepel, a művészeti szakirodalomban mégis ez a rovar vált a festő illúzióteremtő képességének jelképévé, sőt emblémájává. A légyel ellentétben, aki egy idős férfi attribútuma, Georges de La Tour bolhát tartalmazó képe fiatal nőt ábrázol. Ennek elsősorban esztétikai okai vannak, a bolhafogásra ugyanis rendszerint lefekvés előtt került sor, ami ezt a tevékenységet meghitt, intimitást sugalló jelenetek megfestésére tette alkalmassá. A

¹⁹ A 17. században egyebek között Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, John Donne vagy a francia szatirikus költő, Pierre Berthelot járult hozzá szerzeményeivel az erotikus bolha-irodalomhoz (THUILLIER 2003: 196). A bolha-téma ebben a korban tréfás és erotikus versek, de trágár szövegek, vagy akár tudós írásművek alapjául szolgált. (Lásd erről részletesebben: SZENTMÁRTONI SZABÓ és VIRÁGH 2001: 341–358.) A parazitológus, Jean-Marie Doby megemlíti azt a reneszánsz korában elterjedt, az esti bolhafogást megkönnyítő különös divatot, amelyet számos korabeli festmény megörökített: az elegáns hölgyek gyakran róka, menyét vagy cobolyprémből készített, úgynevezett „bolhafogó szőrmét” viseltek, ez – a korabeli meggyőződés szerint – vonzotta a bolhákat, akiket ezután könnyebb volt megsemmisíteni (DOBY 1996: 42). Lásd például Lorenzo Lotto (*Lucina Brembati arcképe*, 1518, Bergamo) vagy Parmigianino (*Antea*, 1536–1540, Nápoly, Museo Capodimonte) festményeit.

²⁰ Az említett festmények: Gerrit van Honthorst, *Bolhavadászat gyertyafénynél* (1621, olaj, vászon, 132,7x199,4 cm, Dayton, Dayton Art Institute) és Trophime Bigot (*Bolhát fogó nő*, 17. század 1. fele, olaj, vászon, 100x75 cm, Róma, Galleria Doria-Pamphilj).

²¹ Jean-Claude Le Floch a „litotész művészeteként” (*art de la litote*) értelmezi Georges de La Tour festését, amelyet szembeállít a „túlburjánzás művészetének” (*art de la prolifération*) nevezett barokk festészet részletgazdagságával (LE FLOCH 1995: 60).

bolhát fogó nőket megjelenítő képek – a meztelen női test fehérsége és a bolha fekete-sége közötti ellentét hangsúlyozásával – erotikus gondolatok felébresztésére is alkalmasak voltak a többnyire férfi nézők körében.

Tanulmányunk végén felmerül a kérdés: a Georges de La Tour által festett két képet vajon ugyanúgy lehetne értelmezni a légy és a bolha *nélkül*? Nyilvánvalóan nem, hiszen akkor nem szereplnének a festményeken. Ezek a rovarok nem véletlenül kerültek oda a képre; nem csupán arra szolgálnak, hogy a nézőt szórakoztassák, és eltereljék a figyelmét a központi témáról, hanem a festő által szándékosan ábrázolt részletek. Nagyon is konkrét szerepük van a kompozícióban, ami azt a kérdést veti fel, hogy a légy és a bolha szerepeltetése milyen többletjelentéssel ruházza fel a festményt.

Ez a kérdés első megközelítésben a műalkotások befogadásának folyamatát érinti, ami mindig a „távoli” szemlélésmóddal, azaz a kép egészének érzékelésével kezdődik. Ez a fázis megelőzi a kép „közele” szemlélését, amelynek során a néző felfedezi a festményen az apró részletet (jelen esetben a rovarokat). Amint a szemébe ötlük ez a részlet, máris másként látja a kompozíciót, s innentől fogva a részlet többé nem marad észrevétlen a számára; mindig emlékezni fog rá, amikor újra megnézi ugyanazt a festményt, sőt, az is előfordul, hogy később csak erre a meghatározó részletre emlékszik az egész képből. A látszólag jelentéktelen részletek észlelése ily módon – utólag – az egész kép értelmezését is megváltoztathatja.

A vak öregember térdére helyezett, realiztikusan megfestett légy viszolygást kelt a nézőben, ugyanakkor le is nyugözi. A kicsiny rovar jelenléte a képen „reprezentációink mesterkélt vagy sztereotip jellegére” is felhívja a figyelmet, mivel a légy „arra készíti a művészt, hogy váltogassa a léptékeket, a néző pedig kénytelen ezekhez a léptékváltásokhoz igazítani a tekintetét” (ALLET et al. 2022: 48).²² A bolha szerepét nehezebb értelmezni, ugyanis ez a rovar láthatatlan a képen. Annak a kérdésnek, hogy a nő ujjai között az apró fekete pont bolha vagy tetű, végső soron nincs jelentősége: a funkciója, képbeli szerepe a fontos. A néző nem látja ezt a részletet, mégis tudja, hogy

²² „... sur le caractère factice ou stéréotypé de nos représentations”; „contraint le créateur à varier les échelles et oblige le spectateur à accommoder son regard.”

ott a festményen a bolha, a művész ugyanis képes vele elhíttetni, hogy az, amit nem lát, *ott van* a képen: így válik az észrevehetetlen, a láthatatlan részlet a kép központi témájává. Már is a fenomenológiai látás- és megközelítésmód, a képzelet és a metafizikai tudás alapkérdéseire érkezünk el, amelyekbe e tanulmány keretein belül nincs lehetőségünk belemélyedni. Csupán annyit jegyzünk meg ezzel kapcsolatban, hogy ez a fajta bizonytalan, irracionális tudás – ami leginkább csak megsejtés – ad többletjelentést a képnek, és teszi – paradox módon – a láthatatlan bolhát a festmény központi témájává. A légy és a bolha jelenléte Georges de La Tour festészetében végső soron azt a közhelyet támasztja alá, hogy egy műalkotás figyelmes szemlélésekor folyamatosan egyre több apró részletre derül fény, ami a vizsgált mű jelentését – és ezáltal az értelmezését és befogadását is – egyre összetettebbé és árnyaltabbá teszi.

Bibliográfia

- ALLET, Natacha et al. (szerk.). 2022. *En regardant voler les mouches. Arts, littérature et attention*. Genève, Éditions La Baconnière.
- ARASSE, Daniel. 1996. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris, Flammarion.
- BONFAIT, Olivier, Anne REINBOLD, Béatrice SARRAZIN. 1997. *L'ABCdaire de Georges de La Tour*. Paris, Flammarion.
- CHANTOURY-LACOMBE, Florence. 2009. *L'insectarium de l'histoire de l'art ou le pouvoir de fascination de la peinture (Hommage à Daniel Arasse)*. In: *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*. Vol. 34, n° 2: 20–27.
- CHASTEL, André. 1995. *Musca depicta. A festett légy*. BENE Sándor (ford.). In: *Café Babel*. 17. sz.: 38–55.
- CHONÉ, Paulette. 1996. *Georges de La Tour. Un peintre lorrain au XVII^e siècle*. Tournai, Casterman.
- DOBY, Jean-Marie. 1996. *Les compagnons de toujours: puce, pou, morpion, punaise et autres parasites de notre peau, dans l'histoire, l'art, la littérature, la chanson, le langage, les traditions populaires I. La puce*. L'Hermitage, Chez l'Auteur.
- EÖRSI Anna. 2001. *Puer, abige muscas! Remarks on Renaissance Flyology*. In: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*. 42. sz.: 7–22.
- FRANCASTEL, Pierre. 1990. *Histoire de la peinture française*. Paris, Denoël.
- KRIS, Ernst, Otto KURZ. 2010. *La légende de l'artiste*. Trad. Laure Cahen-Maurel. Paris, Allia.

- LE FLOCH, Jean-Claude. 1995. *Essai sur Georges de La Tour et son œuvre*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- QUIGNARD, Pascal. 1991. *Georges de La Tour*. Paris, Flohic Éditions.
- ROSENBERG, Pierre, Maria MOJANA. 1992. *Georges de La Tour, catalogue complet des peintures*. Paris, Bordas.
- SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, VIRÁGH László. 2001. Megzenésített magyar szitkozódás és a pozsonyi bolhák egy Lassus-motettában. In: *Irodalomtörténeti Közlemények*. 105. évf. 3–4. füzet: 341–358.
- SZIGETHI Ágnes. 1971. *Georges de La Tour*. Budapest, Corvina.
- THULLIER, Jacques. 1991. *Propos sur La Tour, le Nain, Poussin, Le Brun*. Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- VASARI, Giorgio. 2003. *A Renaissance nagy művészei*. BRELICH Mario (ford.). Szekszárd, Babits Kiadó.
- VÍGH Éva (szerk.). 2019. *Állatszimbólumtár A–Z*. Budapest, Balassi.

A majom szerepe Watteau arabeszkjein: díszítőelem vagy társadalomkritika?

Rausch-Molnár Luca

Szegedi Tudományegyetem

ORCID azonosító: 0000-0002-2190-4397

Tanulmányunkban a 18. század első évtizedeiben díszített párizsi plafonok arabeszkjein megjelenő, részben a francia rokokó festőnek, Jean-Antoine Watteau-nak tulajdonított majomábrázolásokat elemzünk. Művészettörténeti szemszögből vizsgáljuk az arabeszk kialakulását és jelentőségét, azonban elsősorban a művészetelmélet felől közelítjük meg azt a kérdést, hogy pusztán egzotikus díszítőelemmel, avagy a társadalom moralizáló tükrével állunk-e szemben Watteau „majmai” esetében. A 17. és 18. századi művészetelméleti gondolkodók által kidolgozott műfaji hierarchiák szemszögből vizsgáljuk az elsősorban a néző érzékeire ható arabeszket, és arra a következtetésre jutunk, hogy a hierarchiák kontextusában a majmot ábrázoló arabeszk játékos világa nem más, mint díszítő motívum.

Kulcsszavak: Jean-Antoine Watteau, arabeszk, majom, társadalomkritika

Bevezetés

Jean-Antoine Watteau (1684–1721) francia rokokó festőt elsősorban a gáláns ünnepek műfajában alkotott képei miatt ismerjük, amelyek közül talán legismertebb a *Hajóraszállás Cytheré szigetére* című.¹ Tanulmányunkban azonban Watteau művészetében jelen lévő, mindazonáltal kevésbé kutatott motívummal, a majommal foglalkozunk. Irodalmi utalások alapján feltételezzük, hogy Watteau több táblaképen is ábrázolt majmokat, ezek közül viszont csupán egy, *A szobrász majom (Le singe sculpteur)* című maradt fenn. Watteau-ról szóló rövid ismertetőjét követően Dubois de Saint-Gelais

¹ A műnek azt a címváltozatát használjuk, amelyet Farkas Zoltán művészettörténész *Watteau* című művében említ. A cím először a 11. oldalon szerepel (FARKAS 1963).

részletes leírást nyújt a művész *Festő majmok (Les singes peintres)* című festményéről (SAINT-GELAIS [1727] 1984: 22), ám érdekes módon semmilyen további értelmezést nem ad a képről, nem fogalmaz meg sem véleményt, sem ítéletet a műről vagy a majom-motívumról. Figyelmünket azonban nem a táblaképeken szereplő majmok, hanem egy 2009-ben felfedezett – a párizsi Condé utca 26. szám alatti – épület mennyezete keltette fel, amelyen nem mint önálló festmény, hanem mint a plafont díszítő arabeszk eleme jelenik meg a majom. A jelenleg rendelkezésünkre álló adatok alapján a művészettörténeti kutatások azt állapították meg, hogy Watteau Claude III Audran-nal és Nicolas Lancret-val együtt dolgozott ezen a mennyezetfreskón (INIZAN 2011).²

Az arabeszken jelen lévő majmok kapcsán felmerül a kérdés, hogy a majom antropomorfizmusa és az európai művelődés- és művészettörténetben jelentős moralizáló szerepe az állat díszítőművészetben betöltött helyét is meghatározza-e. Elemzésünk művészettörténeti szempontból közelíti meg az erkölcsi üzenettel bíró majomábrázolás európai előzményeit, valamint az arabeszk fejlődéstörténetét. A kettő találkozását azonban művészetelméleti szempontból elemezzük, amelyhez Watteau-korabeli elméleti szövegeket, művészeletrajzokat hívunk segítségül. Kutatásunk célja az arabeszkek majomábrázolásának művészettörténeti és elméleti kontextusainak feltérképezése. Ez alapján szeretnénk választ találni arra a kérdésre, hogyan tekintsünk a Watteau arabeszkjein megjelenő majmokra: pusztán egzotikus díszítőelemként, vagy a társadalomkritika eszközeként.

Majomábrázolás a művészetekben

Az európai művészet történetét áttekintve azt láthatjuk, hogy már az ókori görögök is nagy jelentőséget tulajdonítottak a majmoknak, és azok moralizáló jellegének mind a képi ábrázolásban (amelyről fennmaradt vázák tanúskodnak), mind az irodalomban:

² A mennyezetfreskó arabeszkjeinek majmairól francia nyelven lásd: MOLNÁR 2019.

már Ezópusz meséiben is szerepel az embernek görbe tükröt tartó majom.³ Feltételezhetjük, hogy az ókori ember a majom által, a majomhoz viszonyítva is saját helyét kereste a világban (MACZKOWIAK 2013: 11). A középkori vallásos témájú művekben ugyancsak morális jelentéstartalommal bír a majom. Szinte minden esetben Isten utánzója vagy „majmolója”, ám az isteni rendet megszegő, sőt azzal ellentétes dolgokat művelő Sátánra utal.⁴ A reneszánsz idején az állatábrázolások különösen jelentőssé válnak a világi művészetben, az ábrázolt majmok pedig gyakran mögöttes, társadalomkritikai célzatú jelentéstartalomra utalnak. Ennek egyik példaként említhetjük a Laokoón-szoborcsoport 1506-ban történő felfedezését követően Tiziano Vecellio egyik karikatúráját, amelyen a csoport ábrázolásakor majmokkal helyettesíti az emberi alakokat. A szoborcsoport önmagában is számtalan elemzést és elméletet ihletett, a Tiziano által ábrázolt változat pedig további morális kérdéseket vet fel. Ugyancsak az ember torz tükrének, társadalomkritikának fogható fel a németalföldi festők körében már a 17. századtól népszerű, előkelő ruhákba öltöztetett és emberi tevékenységeket végző majmok ábrázolása.

Ezzel egyidőben, a 17. századi francia arisztokraták körében elterjedt az a szokás, hogy egzotikus állatokat, elsősorban majmokat importáltak Keletről. Őket emberi ruhába öltöztetve úgynevezett *majmoskodások* (*singeries*)⁵ bemutatására ösztönözték, és multságokon, illetve a hétköznapi szórakozásra, szórakoztatásra használták. XIV. Lajos uralkodásának idejére az állatok elengedhetetlen részeivé váltak az udvari életnek (GAILLARD 2003: 186). Pieter Boel, aki akkoriban udvari festőként dolgozott Versailles-ban, például *Kettős majomtanulmányán* megörökítette az ott élő, mulattatás céljából tartott állatokat. Az arisztokraták és a festők mellett azonban írók is érdeklődtek a majmok iránt, ami tetten érhető egyebek között Jean de La Fontaine meséiben⁶ –

³ Egyebek között Ezópusz *A róka és a majom*, *A majom és a teve* és *A delfin és a majom* című meséinek szereplőiként jelennek meg majmok.

⁴ Francia vonatkozásban az Étienne Chevalier megrendelésére készült, Jean Fouquet által illusztrált *Livre d'heures* című művet kell megemlítenünk, amely 1452 és 1460 között született, és majomábrázolásai a Sátánra utalnak.

⁵ A fogalom saját fordításunk, így próbáljuk visszaadni a francia *singeries* jelentését.

⁶ Jean de La Fontaine meséi közül – melyek ezopuszi történetek átíratái – *A majom és a macska*, *A majom és a delfin*, és *Farkas és róka a majom törvényszéke előtt* című mesék főszereplői a majmok.

így a 17. században a játékosság mellett a majom társadalomkritikai jellege továbbra is megmaradt.

Egy lehetséges magyarázat arra, hogy miért volt ilyen népszerű a majom az antik művészettől kezdve Watteau koráig, hogy az ember magára ismert ebben az állatban, amely torz tükröt tartott neki. Antropomorfizmusa, mulatságos mivolta, *majmoskodásai* ösztönösen nevetésre sarkallják a nézőt, még akkor is, ha ez gyakorta az igazság felismerésének keserűségével jár együtt. Ezek a mulatságos pillanatok ihlették a 17. és 18 századi művészeket is, akik festményeik, illusztrációik, szötteiseik, bútorok és épületeket díszítő motívumaik közé emelték be mindazt, amit ma – képzőművészeti fogalomként alkalmazva – *majmoskodásnak* nevezünk.

Felmerül azonban a kérdés, hogy Watteau arabeszkjei esetében a *majmoskodás* kifejezés mit is takar valójában? Az állat viselkedésére utal, ami morális problémafelvetésként értelmezhető, vagy magára a majomra mint egzotikus képzőművészeti motívumra? Vajon a XIV. Lajos uralkodásának utolsó éveit és az azt követő Régensség művészetét uraló stílus – ez az időszak egybeesik Watteau munkásságának aktív éveivel –, a rokokó jegyében született arabeszkeken megjelenő majmok szintén társadalomkritika eszközei-e? Mielőtt azonban erre válaszolnánk, az arabeszkek előzményeit is át kell tekintenünk.

A francia arabeszk születése

Elsőként az arabeszk műfajának történetét kell megvizsgáljunk. Az 1500-as évek elején egy véletlen következtében fedezték fel Nero palotájának, a Domus Aurea-nak romjait (ezek között bukkant fel például a már említett Laokoón-szoborcsoport is). Mivel eredetileg azt hitték, hogy barlangokat, azaz *grotto*-kat találtak, az ottani falakon látható díszítést *groteszkeknek* nevezték el (KIMBALL 1941; FUMAROLI 2012; TILLEROT 2018). A groteszk kifejezést munkánkban ebben az értelemben használjuk. Ezek a mo-

tívumok inspirálhatták a reneszánsz díszítőművészetet, amelyet egyebek között Raffaello művein is láthatunk a vatikáni loggiák mennyezetein (LAJKA 1973: 224).⁷ A római Santa Francesca Romana templom Gian Lorenzo Bernini által tervezett díszítőelemein ugyancsak azt figyelhetjük meg, hogy nemcsak levelek és hibrid állatok, hanem iszlám eredetű nonfiguratív motívumok is keverednek az ókori római örökséggel (KIMBALL 1941: 309).⁸ Ugyanez jellemző a IV. Henrik és XIII. Lajos uralkodása alatt kivitelezett francia kertekre (KIMBALL 1941: 309), és a festő Simon Vouet is ezt a hagyományt követte az épületek díszítésekor a 17. század első felében (KIMBALL 1941: 310).

A 17. század második felében Franciaországban azonban lényeges változás következett be az arabeszkek jellegében, amely elsősorban Charles Le Brunnek, XIV. Lajos első festőjének köszönhető. A fent már röviden ismertetett ókori és reneszánsz motívumok lágy fúzióját ő egyenes vonalakkal egészítette ki (KIMBALL 1941: 311). Tanítványa, idősebb Jean Berain korának szóttesei által inspirálva tovább tökéletesítette a francia arabeszket, amelyet kínai motívumokkal, ékszerekkel, sőt majmokkal gazdagított. Fiske Kimball hívta fel a figyelmet arra, hogy Jean Berain díszített először az arabeszkek terén egy mindaddig elhanyagolt párizsi felületet: a mennyezetet (KIMBALL 1941: 314). Az általa teremtett hagyományt követte Claude III Audran, a 18. század elején népszerű díszítőművész: neki tulajdoníthatók – Christian Michel szerint – az első olyan arabeszkok, amelyek motívumai között színészek is szerepelnek (MICHEL 2008: 184). Audran a francia mesterek által megújított és gazdagított arabeszk formanyelvét adta át tanítványának, Jean-Antoine Watteau-nak, akinek nemcsak egyedi díszítőművészetét, hanem „könnyed ecsetkezelését” (CAYLUS [1742] 1984: 61)⁹ is Audran műhelye formálta.

⁷ Raffaello művészetére általánosan jellemző más művészeti alkotások motívumainak felhasználása, ahogy azt Végvári is hangsúlyozza: „Raffaello nem az analízis, hanem a szintézis művésze. Tanulékony, érdeklődéssel tanulmányozta elődei és kortársai képeit, s gyorsan formálódó művészetébe beleépítette a számára alkalmas megoldásokat” (VÉGVÁRI 1989: 79).

⁸ Az iszlám díszítőművészet ihlette az *arabeszk* kifejezést is.

⁹ „sa touche légère.”

A tanulmányban idézett valamennyi idegen nyelvű szöveg saját fordítás.

A francia arabeszk Watteau-nak köszönhetően éri el tetőpontját („French Decorative Art...” 1914: 361; FUMAROLI 2012: 443). Marianne Roland Michel úgy fogalmaz, hogy Watteau „az arabeszk ideáját módosította azzal, hogy az elvet megtartva a díszítőművészettől a naturalizmus felé mozdította el azt” (ROLAND MICHEL 1968: iv).¹⁰ A Watteau-ról szóló, kiterjedt és több műfajhoz tartozó diskurzus szövegeinek írói – a festő kortársaitól egészen napjaink kutatóiig – utalnak arra, hogy a művész tökéletesítette az arabeszk műfaját. Ennek oka feltehetően az, hogy az elvarázsolt – és a festő képzelete által gazdagított – világ Watteau arabeszkjein éppúgy jelen van, mint táblaképein. Ugyan festői modora lenyomatait tetten érhetjük a késői rokokó festők munkáin felbukkanó arabeszkeken, különösen Nicolas Lancret, François Boucher és Jean-Honoré Fragonard képein, Watteau képi világának mélysége – rejtélyes és utánozhatatlan mivoltánál fogva – mégis megismételhetetlen maradt.¹¹

Az európai majomábrázolás és a francia arabeszk fejlődéstörténetének rövid áttekintését követően munkánk további részében a kettő találkozásának pillanatát vizsgáljuk meg. Ha a majomábrázolás célja a festészetben hagyományosan elsősorban társadalomkritika, az arabeszk pedig a kezdetektől fogva díszítőművészet, akkor hogyan kell ezek keveredésekor értelmeznünk a majom jelenlétét?

Majmok Watteau arabeszkjein

Watteau arabeszkjei közül csak kevés maradt fenn. Legtöbbjüket az eredeti alkotásokról készült metszetekről, például a már említett Boucher, Gabriel Huquier, Jean de Jullienne vagy Jean Moyreau metszetei alapján ismerjük (EIDELBERG 2003: 68), a falfestmények és egyéb felületek azonosítása pedig – aláírások híján – nem egyszerű. Watteau esetében azonban két tényező volt a művészettörténészek segítségére. Az egyik, ahogy azt korábban már említettük, Watteau utánozhatatlan festői modora és ecsetkezelésének könnyedsége – amelyről kortársai, például a már idézett Caylus gróf

¹⁰ „Watteau, who modified the idea of arabesque while preserving the principle, passing from ornamentalism to naturalism.”

¹¹ Watteau utánozhatatlan festői modoráról lásd egyebek között: DESSONS 2004; BARTHA-KOVÁCS 2013.

is beszámoltak. A másik pedig a konvencióknak való hátat fordítás – ami elsősorban különböző világok keveredésében nyilvánult meg. Watteau művein egyszerre szerepelnek itáliai, francia és kínai motívumok, a színház világa, polgárok, arisztokraták és pásztorok, élő alakok (állatok és emberek) és szobrok. Ezáltal a valóság különös illúzióját teremti meg: a képzeletbeli és a valós világ együttes jelenléte jellemző rá. Ez arabeszkjeire is igaz.

Bár a művészetről szóló szövegek egybehangzóan azt állítják, hogy Watteau-nak köszönhetően éri el virágkorát a francia arabeszk, a festő díszítőművészete még napjaink művészettörténeti kutatásaiban is viszonylag kevés figyelmet kap (EIDELBERG 2003: 68). Ennek oka az arabeszk alapvető céljában keresendő. Az arabeszk elsősorban díszítőművészet, amely hétköznapi használatra készült tárgyakat és felületeket (például falakat vagy ajtókat) borít, ezáltal egy adott korszak ízléséről tesz tanúbizonyságot. Ám épp ezért a különböző korszakok arabeszkjeit tűnékenység is jellemzi, hiszen az a sorsuk, hogy az ízlés változásával eltűnnek: a későbbi korok emberei a falakat átfestik, a bútorokat és az ajtópaneleket kicserélik, hogy újabb motívumok léphessenek a korábbiak helyébe, és ezek az újabb kor ízlését tükrözzék. Ezt bizonyítja az európai művészetben az egyes korokból fennmaradó arabeszkjeik viszonylag alacsony száma (EIDELBERG 2003: 68).

Ez az átmenetiség különösen érvényes a rokokó stílusra, amelynek virágzása egy olyan átmeneti időszakra tehető, mikor Versailles-ból Párizsba kerül át az udvari élet központja, és az arisztokraták új, párizsi otthonaik díszítésére neves festőket kérnek fel. Ezzel egyidőben erősödik meg a polgári réteg is, amely hasonló igényekkel jelentkezik.¹²

Ekkor születnek Watteau arabeszkjei is: a Condé utca 26, vagy az Hôtel de No-intel plafonfreskóinak majmai. Ezek legszembeűnőbb sajátossága, hogy az állatok emberi öltözéket viselnek, így a majmok azt az illúziót kelthetik a nézőben, hogy va-

¹² A Régensség időszakára jellemző társadalmi és művészeti változásokról lásd bővebben: KIMBALL 1964; MINGUET 1979; MOLNÁR 2017.

lódi emberek, vagy hogy valódi emberekre kívánnak hasonlítani. Christelle Inizan kutatásai azt bizonyítják, hogy Watteau nem egyszerű ruhákban, hanem *commedia dell'arte* jelmezekben ábrázolja majmait (INIZAN 2011). Hasonló kosztümöket jelenít meg számos egyéb festményén is, egyebek közt a Louvre-ban őrzött *Pierrot*-n, vagy a *Szerelem az itáliai színházban* (*Amour au théâtre italien*) címűn is – egyebek között ezek a jelmezek szolgáltak a freskókon ábrázolt majmok festőjének beazonosítására. A *commedia dell'arte*val – és alapvetően a színház világával – Watteau első mestere, Claude Gillot révén találkozott, majd Claude III Audran műhelyében tanulta meg a párizsi vásárokon látott előadások elemeit beépíteni művészetébe. Ezen elemek egyike volt a tudós majom, amely az egyik legnépszerűbb látványosságnak számított Watteau korában (CROW 2000: 73). A ruhák és a Watteau festményein ábrázolt korabeli divat kapcsán Amy Wyngaard a festő munkásságát Marivaux színdarabjaival hasonlítja össze, és arra a következtetésre jut, hogy a ruha egyfajta társadalomkritikaként szolgál. Wyngaard úgy véli, a különböző jelmezek egyidejű ábrázolása különböző társadalmi rétegeket jelenít meg, így céljuk a társadalmi egyenlőtlenségek feloldása (WYNGAARD 2000: 533). Jean Weisgerber is az öltözékek jelentőségét hangsúlyozza a 18. századi francia képi ábrázolásban és irodalomban Watteau és Marivaux kapcsán, kiemelve a festő arabeszkjeit: „Watteau az aktualitást mutatja meg [...]. Arabeszkjei, éppúgy, mint gáláns ünnepesei modernek, a történelem és a nagy mítoszok súlyától felszabadultak; ahogy az angol *társasági jelenetek* és Marivaux nagy regényei” (WEISGERBER 1991: 16).¹³

Hogy megvizsgáljuk, Watteau arabeszkjei esetében valóban alátámasztható-e a fent idézett kutatók véleménye, miszerint a festő műveinek moralizáló jellege a kosztümökben rejlik, különösen egy majomra szeretnénk felhívni a figyelmet: a *commedia dell'arte* jelmezben díszelgő állat egy tükröt tart a kezében, a tükörből pedig egy vörös kendővel (és feltehetően álarccal is) díszített női mellszobor tekint vissza rá (INIZAN

¹³ „[c]’est l’actualité que montre Watteau [...]. Modernes, libérées du poids de l’histoire et des grands mythes, ses arabesques le sont tout autant que ses fêtes galantes ; comme le seront plus encore les *conversations pièces* anglaises et les grands romans de Marivaux.”

2011). Ez elvezeti a nézőt a tükör alapvető problematikájához és a megkettőződés kérdéséhez: ugyan a tükör a valóság fordított képét mutatja, de maga a valóság is fordított. Az illúziókeltés révén és ábrázolásmódjának iróniájánál fogva ez az apró részlet is számtalan kérdést vethet fel. Vajon a tükörben látható kép a majom karikatúrája, aki embernek (nőnek) látja magát, avagy az ember karikatúrájának vagyunk szemtanúi, aki ugyan nőnek látja magát, de valójában majom? Van-e jelentősége annak, hogy a majom kosztümje férfijelmez, a tükörből pedig egy nő tekint vissza rá? Vajon álarcot visel-e minden ember? A valóság megismerésére szolgál-e a tükör, vagy inkább azt mutatja, amit látni akarunk? Miért épp egy szobor tűnik fel a tükörben? A maszkkal ábrázolt szobor vajon azt mutatja, hogy álarc nélkül nem létezhet az ember?

Elsőként az irónia fogalmának 17. és 18. századi értelmezését hívjuk segítségül a fenti kérdések megválaszolásához. Az *Enciklopédia, vagy a tudományok, művészetek és mesterségek rendszeres szótára* (*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) „Irónia” („Ironie”) szócikke, amelynek Nicolas Beauzée a szerzője, a következőképpen definiálja a fogalmat: „egy alakzat, amely által az ellenkezőjét értjük annak, amit kimondunk” (BEAUZÉE 1751–1780, t. XVIII: 905).¹⁴ Ennek azonban az a feltétele, amit már Pierre Richelet először 1680-ban kiadott szótára is megemlít: a „szellemes gúny” (RICHELET 1680: 442).¹⁵ Vajon valóban az embert gúnyolja-e ki az arabeszekken ábrázolt majom, vagy – szintén Pierre Richelet szótárának „Ironikus” szócikkét idézve (amely nem szerepel az 1680-as kiadásban) – morális tartalom nélkül, „komolytalanul” (RICHELET 1706: 451)¹⁶ gúnyolódik?

Ahhoz azonban, hogy eldöntsük, fel kell-e tennünk *egyáltalán* a fenti kérdéseket, a műfajok hierarchiájának kontextusában kell mind a majomábrázolás, mind az arabeszk problémáját megvizsgálnunk.

¹⁴ „une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit.”

¹⁵ „se moquer avec esprit.”

¹⁶ „non sérieusement.”

A műfajok hierarchiája

A 17. és 18. században André Félibien, Roger de Piles, vagy Du Bos abbé írásaiban és a Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémián elhangzó előadásokban¹⁷ egyfajta hierarchiát állapít meg a különböző festészeti műfajok között. Természetesen vannak eltérések a felsorolt szerzők meglátásai és az általuk megállapított kategóriák között, közös pontjuk viszont az, hogy elválasztják egymástól az úgynevezett *emelkedett* és *kisebb* műfajokat.¹⁸ Fontos kiemelnünk, hogy Félibien, de Piles és Du Bos csak témákról ír; a „műfaj” elnevezést az utókor társította elméleteikhez, mi azonban tanulmányunkban már műfajként utalunk a különböző témák köré csoportosuló műalkotások egységére. Az említett szerzők művei alapján az emelkedett műfajokra az jellemző, hogy a néző lelkét érintik meg, és erre elsősorban a *noble* (nemes) témákat ábrázoló történelmi, vallási és mitológiai festmények képesek – ezek szerepelnek tehát a hierarchia csúcsán. Minden egyéb téma (és műfaj), amelynek célja csupán a szem gyönyörködtetése, a kisebb műfajok kategóriájába esik, ezért ezt vizsgálva jóval heterogénebb kép tárul elénk, mint az emelkedett műfajok tanulmányozásakor. A kisebb műfajok közé sorolhatók – a Félibien által megjelölt témák alapján – a csendéletek, a tájképek, a portrék (FÉLIBIEN [1668] 1996), Du Bos költészetről és festészetről szóló írásában kifejtett elmélete alapján pedig a zsánerfestészet is ebbe a kategóriába tartozik (DU BOS [1719] 2015).¹⁹ Az említett művek azonban nem térnek ki az arabeszk hierarchiában betöltött helyére.

Thomas Crow megállapítása szerint a 18. század eleji arabeszk nem más, mint „a komoly, a frivol és a szimbolikus alakok könnyed keveredése” (CROW 2000: 74),²⁰ és bizonyos esetekben „a vágy különböző fokozatainak allegóriája” (CROW 2000: 75),²¹

¹⁷ A szóban forgó művek: Roger de Piles 1736-ban megjelent *L’Idée du peintre parfait, pour servir de Règle aux jugemens que l’on doit porter sur les Ouvrages des Peintres* című írása, André Félibien 1667-ben kiadott előszava az Akadémián elhangzó előadások gyűjteményéhez, és Du Bos abbé *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* című, 1719-ben kiadott értekezése.

¹⁸ A 17. és 18. századi műfajok hierarchiákról lásd egyebek között: KIRCHNER 1997; DÉMORIS 2000; KOVÁCS 2004.

¹⁹ A zsánerfestészet műfaját azonban Du Bos nem nevezi meg, csupán utal a műfajhoz tartozó művek témájára. A zsánerfestészetről lásd bővebben: ARASSE 2000; PROHÁSZKA 2015.

²⁰ „un mélange badin de sérieux, de frivole et de figures symboliques.”

²¹ „[mêle] librement divers registres allégoriques du désir.”

ami alkalmassá tette arra, hogy játékos, dekoratív kiegészítője legyen az előkelő párizsi otthonoknak. Ezek alapján azt állapíthatjuk meg, hogy Watteau korában az érzékekre ható arabeszk kisebb műfajként fogható fel. Crow azonban a következőket is hangsúlyozza:

A dráma világában megjelenő díszítőelemekhez hasonlóan ezek a díszítő formák nem egy alacsonyabb rendű műfajhoz képeztek, hanem egy *sui generis* művészi irányzatot képeznek, mely idegen a műfajok hierarchiájától és nyitott mindenféle új kombinációra. (CROW 2000: 74)²²

Egyetértünk Crow-val abban, hogy az arabeszkek esetében nem egy alacsonyabb rendű műfajról van szó, azonban úgy véljük, a műfajok hierarchiájának elméleti háttere szolgálhat magyarázatként arra, hogy mi a szerepe az arabeszken szereplő, emberi tulajdonságokkal (és öltözékekkel) felruházott majomnak. Különösképpen akkor, ha figyelembe vesszük a korszakra jellemző társadalmi változásokat (a Párizsba költöző gazdag réteg megrendeléseit), amelyek biztosítják a kisebb műfajok térnyerését. Ezek a műfajok így sokkal elterjedtebbé válnak, mint a történeti festmények. Az érzékeket megragadó arabeszk tehát kulcsfontosságú lesz a francia hétköznapi művészetében.

Érdeemes párhuzamot vonnunk a watteau-i (ezúttal képzőművészeti értelemben vett) *majmoskodás* és vizsgált korszak népszerű irányzata, a *chinoiserie* között, amely Watteau munkáiban is megjelenik. Ez utóbbi magában foglal minden, a kínai kultúra által inspirált motívumot, témát, művészi kifejezőmódot nemcsak a festészetben, hanem dísz tárgyak, vagy bútorok esetében is, sőt a színházi előadásoknak is szerves része volt a 17. és 18. század fordulója körüli évtizedekben. A színházi darabokban a *chinoiserie* francia és itáliai elemekkel ötvözött, komoly mögöttes mondanivalótól mentes jelenetekre vonatkozott, amelyek célja mindössze a nyugati közönség megnevetetésében állt. Ám ez a nevetés kétféleképpen értelmezhető: egyfelől az idegen, kínai kultúra szokatlanságának tulajdonítható, másfelől viszont a nézők öniróniájának,

²² „Comme leurs équivalents dramatiques, ces formes décoratives ne constituaient pas un genre inférieur mais un courant artistique *sui generis*, étranger à la hiérarchie des genres et ouvert à toutes sortes de combinaisons nouvelles.”

saját abszurd ízlésükön való nevetésük jelének is felfoghatjuk. Hogyan hozható összefüggésbe mindez Watteau kínai ihletésű arabeszkjeivel? Művészettörténeti szempontból vizsgálva a színpadi jelenetekhez hasonlóan, ezek az alkotások is szórakoztatni, nevetetni vagy gyönyörködtetni akarnak. Az emberi alakok, éppúgy, mint a tárgyak vagy ruhák díszítőmotívumként szolgálnak a 18. század eleji belső terekben. Katie Scott arra világít rá, hogy ez a fajta *chinoiserie*-arabeszk a komikum kategóriájába tartozik, hiszen ismétlődő motívumaival mentes minden „szemantikai és érzelmi jelentéstartalomtól” (SCOTT 2003: 218).²³ Ennek fényében a különböző világok (ember és állat), valamint a különböző kultúrák (itáliai és francia) keveredése az arabeszkek majmainak esetében is értelmezhető játékos, nevetésre készítő díszítőelemként.

Ezt az értelmezést kiterjeszthetjük a korszakban született valamennyi arabeszkre, így a Watteau arabeszkjein szereplő majmokra is: a párizsi épületeket díszítő falfestményekre az antik groteszkek metamorfózisaként is tekinthetünk. A változás nem csupán abban áll, hogy két különböző világ keveredik a műveken – elegendő felidézni az antik groteszkek hibrid állatait –, hanem mindenekelőtt abban, hogy egyre több és több világ jelenik meg a műveken. Erre utal Marc Fumaroli is, amikor a Fontainebleau-i kastély itáliai művészek által festett (és groteszk hagyományokat követő) arabeszkjeit veti össze a francia „rocaille” díszítőművészettel. Ez utóbbi az itáliai groteszket könnyed arabeszkként értelmezi újra, amelyet két dimenzió sző át:

[...] ez a fantázia, a tündérvilág és a játék csapdája, amely idilli vagy színházi világot idéző fiatal párokat egyszerre magával ragad és meglep, egy sajátos állattannal és botanikával rendelkezik, egyszerre valós és képzeletbeli, és díszletként függ a tünékeny és bájos épületekben. (FUMAROLI 2012: 443)²⁴

Összegzés

Yuri Zolotov szentpétervári művészettörténész Watteau-albumában hangsúlyozza, hogy Watteau esetében nem a „Régensség udvari erkölcsének és modorának portréját

²³ „The structuring pattern of the arabesque empties motifs of their semantic and emotional charge.”

²⁴ „pièges de fantaisie, de féerie et de jeu, où viennent se prendre, et se suspendre (*sic*), avec toute une zoologie et une botanique, réelle ou imaginaire, de jeunes couples d'idylle ou de comédie, en suspens sur un plateau à l'intérieur de ces frêles et gracieux échafaudages.”

megfestő művésszel” (ZOLOTOV 1973: 11)²⁵ állunk szemben. Ha ez igaz Watteau táblaképeire, igaz-e a festő arabeszkjeire is? Kutatásunk során arra kerestük a választ, hogy a Watteau arabeszkjein ábrázolt majmok illeszkednek-e a gáláns ünnepek mesztérének képi világába és megőrzik-e az arabeszkék érzékekre ható, könnyed mivoltát, vagy az európai művészet és irodalom moralizáló majomábrázolásának hagyományát követve a társadalom tükrévé válnak. Azt találtuk, hogy művészettörténeti szempontból az arabeszkéken szereplő majmok eltérnek a táblaképeken ábrázolt társaiktól: a díszítőművészet évszázadokon átívelő fejlődése során a francia arabeszk különböző világok keveredésével gazdagodott – ennek a fejlődésnek egyik állomása csupán az emberi ruhába öltöztetett majom. Művészetelméleti szövegek alapján pedig azt a következtetést vontuk le, hogy az arabeszk, még ha majmokkal népesíti is be a festő, nem a lélekre ható, *nemes* témák feldolgozására hivatott műfajokhoz tartozik. Ha a kis műfajok kategóriáján belül értelmezzük, akkor a majom legfeljebb nevetésre ösztönző, egzotikus motívum marad. Ezek alapján Watteau majmot ábrázoló arabeszkjei az ókori római groteszkek hibrid állatai metamorfózisának: egy emberi tevékenységekkel fűszerezett, növényi és állati motívumokkal kiegészített, egyszerre valós és képzeletbeli játékos világ megteremtőinek tekinthetők.

Bibliográfia

- ARASSE, Daniel. 2000. Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre. In: Georges ROQUE (szerk.). *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon: 33–53.
- BARTHA-KOVÁCS Katalin. 2013. La notion de la manière dans le discours sur l’art français du XVIII^e siècle: la „manière inimitable” de Watteau. In: Arnaud BERNADET, Gérard DESSONS (szerk.). *La Licorne*, n° 102. Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 117–134.
- BEAUZÉE, Nicolas. [1751–1780] 1966–1995. „Ironie” szócikk. In: Jean LE ROND D’ALEMBERT, Denis DIDEROT (szerk.). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres*, t. VIII. Stuttgart – Bad Canstatt, Friedrich Frommann Verlag: 905.

²⁵ „But Watteau was neither a portrayer of the morals and manners of the court in the Regency epoch.”

- CAYLUS, Anne-Claude-Philippe Comte de. [1748] 1984. „La vie d’Antoine Watteau.” In: Pierre ROSENBERG (szerk.). *Vies anciennes de Watteau*. Paris, Hermann: 53–91.
- CROW, Thomas. 2000. *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*. André JACQUESSON (ford.) Paris, Macula.
- DÉMORIS, René. 2000. La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières. In: Georges ROQUE (szerk.). *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*. Nîmes, Jacqueline Chambon: 53–66.
- DESSONS, Gérard. 2004. *L’Art et la manière*. Paris, Champion.
- DU BOS, Jean-Baptiste l’abbé. [1719] 2015. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Beaux-Arts de Paris.
- EIDELBERG, Martin. 2003. How Watteau Designed His Arabesques. *Cleveland Studies in the History of Art*. 8. évf.: 68–79.
- FARKAS, Zoltán. 1963. *Watteau*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
- FÉLIBIEN, André. [1668] 1996. Préface aux Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture pendant l’année 1667. In: Alain MÉROT (szerk.). *Les Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*. Paris, ENSB-A: 50–51.
- [Név nélkül]. French Decorative Art in the XVIIIth Century. 1914. *The Lotus Magazine*. 5. évf. 6. sz.: 361-372.
- FUMAROLI, Marc. 2012. Allégorie et ironie au XVIII^e siècle: Fragonard et ses dessins pour le Roland Furieux. *Revue d’histoire littéraire de la France*. 22. évf. 112. sz.: 443–477.
- GAILLARD, Aurélia. 2003. Bestiaire réel, bestiaire enchanté: les animaux à Versailles sous Louis XIV. In: Charles MAZOUER (szerk.). *L’Animal des Lumières*. Tübingen, Gunter Narr: 186–198.
- INIZAN, Christelle. 2011. Découverte à Paris un plafond peint à décor de singeries attribué à Claude III Audran, Antoine Watteau et Nicolas Lancret. *Situ-Revue des patrimoines*. 16. sz. URL: <https://journals.openedition.org/insitu/805>
- KIMBALL, Fiske. 1941. Sources and Evolution of the Arabesque of Berain. In: *The Art Bulletin*. 23. évf. 4. sz.: 307–316.
- KIMBALL, Fiske. 1964. *The creation of the Rococo*. New York, Norton Library, 1964.
- KIRCHNER, Thomas. 1997. La nécessité d’une hiérarchie des genres. In: Stefan GERMER, Christian MICHEL (szerk.). *La naissance de la théorie de l’art en France. 1640-1720*. *Revue esthétique*. 31/32. sz.: 186–196.
- KOVÁCS Katalin. 2004. *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó.
- LAJTA Edit (szerk.). 1973. *Művészeti Kislexikon*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

- MACZKOWIAK, Karin. 2013. Le singe miroir de l'homme? Enjeux d'une confrontation en Grèce ancienne. *Revue de l'histoire des religions*, 1. sz.: 5–36.
- MICHEL, Christian. 2008. *Le „célèbre Watteau“*. Genève, Droz.
- MINGUET, Philippe. 1979. *Esthétique du rococo*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- MOLNÁR Luca. 2017. L'évolution de la hiérarchie des genres picturaux en France entre 1667 et 1737. In: BENE Adrián (szerk.). *Panorama des études françaises en Europe centrale*, Acta Romanica Quinqueecclesiensis, IV. Pécs, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Francia Tanszék: 115–128.
- MOLNÁR Luca. 2019. Singeries, ironie et illusion: les arabesques de Jean-Antoine Watteau. In: BARTHA-KOVÁCS Katalin, Florence BOULERIE (szerk.). *Le singe aux XVII^e et XVIII^e siècles. Figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*. Paris, Hermann: 173–182.
- PILES, Roger de. 1736. *L'Idée du peintre parfait, pour servir de Règle aux jugemens que l'on doit porter sur les Ouvrages des Peintres*. Amsterdam, François l'Honoré.
- PROHÁSZKA, Erzsébet. 2015. La représentation du naturel dans les scènes de genre au XVIII^e siècle en France. In: Kateřina DRSKOVÁ (szerk.). *Opera Romanica. 15. Nature(s)*. České Budějovice, Universitas Bohemiae Meridionalis: 105–118.
- RICHELET, Pierre. 1680. „Ironie” szócikk. In: Pierre RICHELET (szerk.). *Dictionnaire francias contenant généralement tous les mots tant vieux que nouveaux et plusieurs remarques sur la langue française*. Genève, Jean Herman Widerhold: 442.
- RICHELET, Pierre. 1706. „Ironiquement” szócikk. In: Pierre RICHELET (szerk.). *Dictionnaire francias contenant généralement tous les mots tant vieux que nouveaux et plusieurs remarques sur la langue française*. Amsterdam, Jean Elzevir: 451.
- SAINT-GELAIS, Louis-François Dubois de. [1727] 1984. Notice sur Watteau. In: Pierre ROSENBERG (szerk.). *Vies anciennes de Watteau*. Paris, Hermann: 21–22.
- SCOTT, Katie. 2003. Playing games with otherness: Watteau's Chinese cabinet at the Chateau de la Muette. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. 66. évf.: 189–248.
- TILLEROT, Isabelle. 2011. Engraving Watteau in the Eighteenth Century: Order and Display in the *Recueil Jullienne*. *Getty Research Journal*, 3. sz.: 33–52.
- VÉGVÁRI Lajos. 1989. *Az európai művészet története*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó.
- WEISGERBER, Jean. 1991. *Les masques fragiles: esthétique et formes de la littérature rococo*. Lausanne, L'Age d'Homme: 16.
- WYNGAARD, Amy. 2000. Switching Codes: Class, Clothing, and Cultural Change in the Works of Marivaux and Watteau. *Eighteenth-Century Studies*, 33. évf. 4. sz.: 523–541.
- ZOLOTOV, Youri. 1973. *Antoine Watteau*. G. A. KOZLOVA (ford.). Leningrád, Aurora Art Publishers.

Emberi és animális lét határán: megjegyzések

Franz Kafka Az átváltozás című elbeszéléséhez

Mihály Csilla

Szegedi Tudományegyetem

ORCID azonosító: 0000-0001-7896-3788

Franz Kafka a klasszikus modernitás azon szerzői közé tartozik, akiknek műveiben különösen jelentős szerepet játszanak az állatfigurák. A tanulmány *Az átváltozással*, az író egyik legismertebb és legelterjedtebb szempontok alapján értelmezett elbeszélésével foglalkozik. Arra a kérdésre keres választ, hogy ténylegesen megtörténik-e Gregor rovarrá változása, s ha igen, a létrejött lény megfeleltethető-e egy konkrét állatfajnak. Az értelmezés nyilvánvalóvá teszi, hogy Gregor mindvégig megőrzi emberi vonásait, ahogyan az is könnyen belátható, hogy a sajátos emberi-animális kreatúra csak fikcionálisan létező teremtmény, a valóságra nem vetíthető vissza és egyetlen állattal sem azonosítható ellentmondásmentesen. A dolgozat emellett érvel, hogy Gregor tényleges szerepe az emberi és állati létezés határán a mű konstrukciós elveinek segítségével, az életből való kiválás kívánásával, a halál elfogadásának belátásával magyarázható kielégítő módon.

Kulcsszavak: Franz Kafka, állatfigurák, metamorfózis, zoopoétika

Kafka különös kreatúrája

„Amikor egy reggel Gregor Samsa nyugtalan álmából felébredt, szörnyű féreggé változva találta magát ágyában.” (KAFKA 2009: 109) Ezzel a mondattal kezdődik Franz Kafka talán legismertebb elbeszélése, *Az átváltozás*, amely először 1915 októberében jelent meg a *Die weißen Blätter* expresszionista folyóiratban, majd egy hónappal később a Kurt Wolff Verlag *Der jüngste Tag* című könyvsorozatában. A sorozat valamennyi kötetének borítóját Ottomar Starke illusztrálta. Starke krétarajzán egy köntöst és papucsot viselő férfi látható, aki egy sötét szoba nyitott ajtajának hátat fordítva kétség-

beesett mozdulattal eltakarja az arcát. Kafka nagy valószínűséggel befolyásolhatta ennek az illusztrációnak a létrejöttét, amikor október 25-én kelt levelében a következőket írta a kiadónak:

Igen tisztelt Uram!

Azt írta legutóbb, hogy Ottomar Starke rajzol borítót az *Átváltozás*-hoz. Mármost engem erre egy egészen csekélyke [...] riadalom fogott el, nyilvánvalóan fölöslegesen, persze. Eszembe jutott ugyanis, [...] hogy hátha magát a bogarat akarná megrajzolni. Ezt ne, kérem, csak ezt ne! Nem akarom a rajzolóművész szuverenitását csorbítani, egyszerűen kérek valamit, arra alapozva, hogy a történetet, a dolog természeténél fogva, jobban ismerem. Maga a bogár megrajzolhatatlan. Még a távolból sem mutatható képszerűen. (KAFKA 1981: 461)

Ehelyett olyan jeleneteket ajánl az illusztrátor figyelmébe, amelyekben az elbeszélés nyilvánvalóan emberi figurái – a szülők, Samsa húga vagy a cégvezető – láthatók. A kiadó és Starke eleget tett a szerző kérésének, Gregor átváltozott alakja rejtve marad a szoba sötétjében. Későbbi grafikusok, kritikusok és értelmezők ezzel szemben igyekeztek – olykor Brehm tipológiája alapján – beazonosítani a pontos állatfaját.¹ Egy korabeli recenzió névtelen szerzője rákfélének (idézi BORN 1979: 76) tartja, Vladimir Nabokov szerint azonban az átváltozott Samsa valamilyen rovar (NABOKOV 1986: 72) lehet, Hartmut BINDER (1975: 160) szerint közönséges lisztbogár, Marianne Krock először a fenyőszövőlepke lárváját (KROCK 1970: 327) véli benne felfedezni, amiből később egy óriáskígyón keresztül galacsinhajtó bogár (KROCK 1970: 343) lesz, míg Paul HELLER (1989: 109) életmódja és táplálkozási szokásai alapján ágyi poloskaként valószínűsíti.

A német szöveg ezzel szemben mindössze „Ungeziefer”-nek (KAFKA 2002: 115), azaz kártevőnek nevezi. Ez a gyűjtőfogalom önmagában nem alkalmas egyedi azonosításra.² Ráadásul nincs pontos és konzisztens leírás az átváltozott „utazó ügynök”

¹ Alfred Brehm *Brehms Tierleben* című kézikönyve a legnépszerűbb zoológiai munkának számított a századfordulón (LIPÍNSKY 2005: 88; BARTELMUS 2015: 231), amelyet Kafka is „szívesen olvasott” (NIEHAUS 2015: 391). Az író állatfigurákat szerepeltető szövegei és a korabeli tudásdiszkurzusok közötti kapcsolatokat hangsúlyozzák a *cultural animal studies* keretében végzett újabb kutatások is, amelyek döntően Charles Darwin evolúciós elméletének, valamint az állati érzékelést vizsgáló biológus, Jakob von Uexküll írásainak jelentőségét emelik ki (THERMANN 2010: 41–47; JOBST 2015: 316–320).

² Az „Ungeziefer” kifejezés itt Harel szerint sem biológiai tulajdonságokra vonatkozik, pusztán a szó negatív konnotációjára utal (HAREL 2020: 43). Részben hasonlóképp vélekedik Szabó Erzsébet, amikor az elbeszélés magyar

(KAFKA 2002: 109) külsejéről sem. Az elbeszélés különböző pontjain közölt ellentmondásos részletek kifejezetten akadályozzák, hogy világos kép alakulhasson ki róla, csak Gregor benyomásai, érzetei alapján, illetve a többi szereplő reakcióiból következtethetünk rá. Nem tudni pontosan, hány lába van,³ „páncélszerűen kemény” (KAFKA 2009: 109) a háta, hasa „domború, barna, ív alakú, kemény szelvényekkel ízelt” (KAFKA 2009: 109). Amikor azonban hirtelen elhatározással kiveti magát az ágyból és a padlóra esik, a háta rugalmasabbnak bizonyul, mint gondolta, sőt a mennyezetről lepottyanva sem sérül meg soha, később az apja által utána hajított alma mégis súlyos sebet üt rajta. Gregor méretei is meghatározhatatlanok: szeret mászkálni a falakon, „különösen fenn a mennyezeten lóg [...] szívesen” (KAFKA 2009: 144), de „roppantul széles” (KAFKA 2009: 114) testével nem fér el teljesen a kanapé alatt, felegyenesedve fejével eléri a kilincset, a történet végén viszont a bejárónő, aki korábban „ganajtúrónak” (KAFKA 2009: 160) nevezte, könnyedén arrébb tolja a tetemét egy seprűvel.

Fontos azt is leszögezni, hogy a szöveg nem tényként közli, hogy Gregor átváltozott vagy átváltoztatták, hanem szubjektív érzékelésként, a főhős szemszögéből, aki ébredés után átváltozva „találta magát” (KAFKA 2009: 109).⁴ Később azonban ő is elbizonytalanodik, ezért ekkor mindenképp meg akarja mutatni magát a többieknek, hogy az ő reakciójuktól tegye függővé, alkalmas-e így az ügynöki tevékenység további folytatására:

[...] mohón várta, hogy mit szólnak majd a többiek, akik annyira szeretnék látni, ha megpillantják. Ha megijednek, őt nem terheli több felelősség, és megnyugodhat. Ha viszont mindent nyugodtan fogadnak, akkor neki sem lenne oka nyugtalanságra, és ha siet, nyolcra csakugyan a pályaudvaron lehet. (KAFKA 2009: 122)

fordításában szereplő „féreg” megnevezést a szöveg érzelemkeltő stratégiáit vizsgálva az „undorkiváltó ingerek” (SZABÓ 2022: 16) közé sorolja. Gregor kártevő mivoltára vezeti ugyanakkor vissza Neumeyer a három részből álló elbeszélés szerkezetét, ami meglátása szerint megfelel a kártékony állatokat tárgyaló zoológiai tanulmányok ugyancsak három részre tagolt felépítésének: az állat külsejének és viselkedésének leírását az emberekre gyakorolt hatásának bemutatása követi, végül pedig megnevezik a tőle való megszabadulás módját (NEUMEYER 2015: 102–103).

³ A főhős első leírásában „[s]zámtalan” (KAFKA 2009: 109) vékony láb szerepel, ami kétségessé teszi, hogy valóban rovarról van-e szó. Ugyanakkor Nabokov szerint nem is zárja ki egyértelműen ezt az állattani besorolást, hiszen, aki álmából ébredve hat lábat lát kapálózni a szeme előtt, az minden bizonnyal ezt a hatot is „soknak” találja (NABOKOV 1986: 72).

⁴ Az elbeszélés narratológiai elemzéséhez lásd: BINDER 1986, POPPE 2010: 166 és SZABÓ 2022: 17.

A fenti példák alapján belátható, hogy mindezek a bizonytalanságok, ellentmondások nem oldhatók fel a fikción kívüli valóság segítségével. Célszerűbb azokból az alapelvekből kiindulni, amelyek a kafkai elbeszélések felépítésének döntő többségét meghatározzák. Gerhard Kurz szerint a szöveg többértelműsége, esetenként ellentmondásossága a főhős ambivalens perspektívájára vezethető vissza, ami az én két meghatározó princípiumának konfliktusából, az élet- és halálösztön folyamatos harcából ered (KURZ 1980: 182). Ez a probléma Kafkánál szorosan összekapcsolódik a bibliai bűnbeesés mítoszával, a tudatos lényvé váló embernek a paradicsomból a földi világba, az író értelmezésében a hamis életbe való kiűzetésével. Az emberi tudat azonban az életet tekinti egyedüli és legfőbb céljának, ezért a főhőst újra és újra figyelmeztetni kell, hogy nem az igazi, hanem egy látszatvilágban él és fel kell mutatni számára az utat, amely visszavezeti az életből a bűnbeesés előtti „igaz világba” (KURZ 1980: 136). Ez az út pedig a látszatvalóság kioltásán, a halálon keresztül nyílik meg. Ennek felismerése kizárólag olyan állapotokban lehetséges, amelyekben az én racionális-elfojtó mechanizmusa, ésszerű-magyarázó kényszere nem, vagy csak korlátozottan működik, azaz álmában, illetve az álom és ébrenlét határán (KURZ 1980: 198).

A figurák ellentmondásosságát jelzi az a tény is, hogy a tudati verbális nyelv sokszor egy sajátos testnyelvvvel szembesül, ami végső esetben az én jelképes meghasonlásához, tudatra és testre történő széthullásához vezet. Az igazság mindig a test nyelvén manifesztálódik, a halál mintegy beírja magát a főhős testébe, míg a tudat nyelve az élet akarását fejezi ki. Az életből való kiválás a kafkai elbeszélésekben többnyire hosszan tartó folyamat, amelynek célja, hogy a hős fokozatosan megszokja és megértse, végül elfogadja a halált.⁵

⁵ Ezeknek az elveknek más Kafka művekre történő alkalmazását, kiegészítve az egyes szövegvilágok motivikus rendszerének részletes feltárásával lásd MIHÁLY 2023.

Az átváltozás mint folyamat

A továbbiakban az elbeszélésnek néhány olyan mozzanatát emelem ki, amely az állattematika kapcsán relevanciával rendelkezik. Világosan megmutatkozik, hogy Gregor Samsa története, amely élet és halál határán játszódik, a fent vázolt struktúra egy változatát képezi. A főhős „szörnyű féreggé” (KAFKA 2009: 109) való átalakulása, amelyet nyugtalan álmából ébredve észlel, egyértelművé teszi, hogy ez az emberi életből való végleges kiválásának kezdete, amely nem teljesen független saját tudattalan vágyától (SCHMITZ-EMANS 2010: 177). Mindezt jelzi már az is, hogy ezen a reggelen át-aludta az ébresztőóra „bútorrengető” (KAFKA 2009: 111) csörömpölését. Hiszen tulajdonképpen szenved a munkájától, kimeríti a szüntelen utazás, a „sok gond a vonatcsatlakozások miatt, a rendszertelen, rossz étkezés, az örökké változó emberi kapcsolatok, amelyek soha meg nem állapodnak, soha szívélyessé nem válnak.” (KAFKA 2009: 110) Csak a szüleiére való tekintettel nem akar felmondani, de egy ideje a nagy fordulatról fantáziál. Ez a folyamat, a korábbi életéből való kilépés, a család és a munka kötelékéből való kiválás az átváltozással hirtelen felerősödik.⁶ A történet első részében ugyan látszólag még fennáll annak a lehetősége, hogy visszatérjen az „emberek körébe” (KAFKA 2009: 123), amikor orvosért és lakatosért küldenek, hogy kiszabadítsák a szobájából. Tudatosan ő is igyekszik mindent megtenni ennek érdekében. Valójában azonban az átalakulása egy új élet kezdete, ami a családban is olyan változásokat idéz elő, amelyek az elbeszélés második és különösen a harmadik részében egyre nyilvánvalóbbá teszik a folyamat visszafordíthatatlanságát, kérlelhetetlen jellegét.

Valamennyi átváltozástörténetre jellemző az az ellentét, amely „az önazonosság különböző összetevőinek viszonyá[ban]” (BÉNYEI 2013: 26) nyilvánul meg. Így a Kafka-elbeszélés legtöbb értelmezése is rámutat arra, hogy Gregor az átváltozás során állati testet ölt, ugyanakkor megtartja emberi elméjét (például SOKEL 1976: 85; KURZ

⁶ Deleuze és Guattari Kafka-monográfiájukban az átváltozást „szökésvonalként” értelmezik: „az embertelenségre az állattá-leendés emberalattisága lesz a válasz: bogárrá, kutyává lenni, majomná lenni, sokkal inkább menekülni, »bukfencet hányva, hanyatt-homlok«, [...] semmint fejet hajtani, megmaradni hivatalnoknak, felügyelőnek vagy bírónak es vádlottnak” (DELEUZE és GUATTARI 2009: 26).

1980: 174; RUDLOFF 1988: 323; ALT 2005, 332; RENNER 2011: 395; NEUMEYER 2015: 98); HAREL 2020: 35).⁷ Éppen ezért meglepő, hogy az átváltozástól ő maga először nem is riad meg, holott teste az átalakulás törvényei szerint viselkedik, és nem engedelmeskedik az (emberi) tudat utasításainak. Miután nem sikerül egyszerűen ignorálnia rovartestét, amely nem engedi, hogy jobb oldalára fordulva, ahogy megszokta, tovább aludjon és elfelejtse „ezt az egész örülséget” (KAFKA 2009: 110), megpróbálja megmagyarázni megváltozott állapotának lehetetlenségét: „Emlékezett rá, hogy gyakran érzett már az ágyban valamiféle, talán a rossz fekvés okozta, enyhe fájdalmat, amelyről fölkeléskor kiderült, hogy merő képzelgés, és kíváncsian várta, hogy fognak mai képzelődései lassan szétoszlani” (KAFKA 2009: 113–114).

A testi változásokon kívül tulajdonképpen még minden a régi, Gregor képes a reflexióra, a „nyugodt, higgadt megfontolásra” (KAFKA 2009: 115), látszólag kötelességtudata, áldozatkészsége is megmaradt, hiszen egyre csak az jár a fejében, hogy el kell érnie a következő vonatot.⁸ Azonban minden kísérlete, hogy úrrá legyen felfoghatatlan féregszerű állapotán, éppen testének irányíthatatlansága és kezelhetetlensége miatt vall kudarcot: „A felüléshez karra és kézre lett volna szüksége, helyettük viszont csak a sok lábacska volt, amelyek szakadatlanul összevissza kalimpáltak, és [...] ráadásul irányítani sem tudta őket.” (KAFKA 2009: 114) Nem véletlen, hogy az összes többi szereplőnél különösen hangsúlyosak a kézmozdulatok: Az anya „óvatosan” (KAFKA 2009: 112) kopogtat az ajtón az ágy fejénél, az apa az egyik oldalajtón kopog „gyengéden, de az öklével” (KAFKA 2009: 113), amikor észreveszik, hogy „Gregor a várakozás ellenére még otthon van” (KAFKA 2009: 113). Ijesztő látványára később ugyancsak feltűnő gesztusokkal reagálnak: anyja „összekulcsolta a kezét”, apja pedig „ökölbe szorította [...], mintha vissza akarta volna lökni [...] a szobájába” (KAFKA 2009: 125).

⁷ Harel emellett megjegyzi, hogy az átváltozott Gregor olyan emberi testi jegyekkel, tulajdonságokkal is rendelkezik, amelyek a rovaroknál nem fordulnak elő, így például képes a fejét forgatni, be tudja csukni és fel tudja nyitni a szemét (HAREL 2020: 37–38).

⁸ Fingerhut szerint Gregort, aki racionalizálni próbálja a történetet, „jobban foglalkoztatja, hogy hátráltatva van a munkavégzésben, mint az a tény, hogy átváltozott” (FINGERHUT 2006: 33).

Hasonló ellentét rajzolódik ki Gregor és környezete között a hang vonatkozásában. A családtagok mellett a szokatlan időpontban megjelenő cégvezetőt már első üdvözlő hangjáról felismeri, míg ezzel szemben a cégvezető számára a szobából kihallatszó hang kétségtelenül állati hang.⁹ Amikor beszélni hallja magát, Gregor maga is rádöbben meghasonlottságára:

[...] megijedt, amikor meghallotta önmaga [...] hangját, amely félreismerhetetlenül régi hangja volt ugyan, de mintegy alulról valami visszafojthatatlan, fájdalmas csipogás vegyült bele –, s ettől jóformán csak az első pillanatban maradtak épek, érthetőek a szavai, utórezgésüket már annyira szétzilálta, hogy az ember nem tudta, jól hall-e. (KAFKA 2009: 112)

Bár hangja változását is megpróbálja először megfázással magyarázni, végül képtelen úrrá lenni rajta. Új énjének kialakulását jól érzékelteti az a tény, hogy míg környezete számára a megváltozott hang felismerhetetlen, ő maga fokozatosan hozzászokik és a cégvezetőnek szánt magyarázkodásában már „elég érthetőnek” (KAFKA 2009: 123) találja a ’beszédét’, jóllehet a nyelvi kommunikáció lehetősége környezetével ekkorra megszűnik. A sokk, amit Gregor megjelenése okoz a szüleinek és a cégvezetőnek, elzárja a visszautat a régi életbe. Az átváltozással létrejön a teljes elszigetelődés a többiekétől, ami bizonyos mértékig már korábban elkezdődött, hiszen Gregor esténként „csendben” (KAFKA 2009: 118), azaz szótlánul ült a család asztalánál, újságot olvasott, vagy a menetrendet tanulmányozta és éjszakára elővigyázatosan magára zárta szobája összes ajtaját. Ezt a szokását Theisen a védekezésre való fiziológiai hajlam civilizációs megfelelőjeként értelmezi. Az átváltozás az ajtókhöz hasonlóan a külső és a belső közötti határok újraelosztását jelzi: Gregor úgy el tud bújni bogárlétében, hogy már nem kell bezárnia az ajtót, visszataszító külseje, kitinváza lehetővé teszi, hogy

⁹ Driscoll értelmezésében Ovidiushoz hasonlóan Kafkánál is a hang mutatja meg, hogy a metamorfózis véglegesen lezárult-e, a megváltozott hang szembesíti Gregort azzal az ellentmondással, ami érzett identitása és tényleges fizikai megjelenése között fennáll (DRISCOLL 2013: 27). Bényei szintén Ovidius átváltozott szereplőivel hozza összefüggésbe Samsát, akik „tovább beszélnek, még hozzá épp az átváltozás kínjáról, de közlésük csak állathangként, zajként jut el az emberekhez” (BÉNYEI 2013: 192).

elszigetelje magát környezetétől (THEISEN 2004: 279). Ugyanakkor a környezete is védekezik vele szemben, ettől kezdve a család zárja rá kívülről az ajtót.¹⁰

Az emberi nyelv elvesztése mellett az animális létbe történő átmenet újabb fokozatait jelentik életmódjának és életkörülményeinek részletesen taglalt további változásai az elbeszélés második és harmadik részében. „[S]zabályos, csak kissé szűk emberi szob[ája]” (KAFKA 2009: 109) hamarosan még szűkebbnek bizonyul új, állati teste és megváltozott szokásai, a falakon és a mennyezeten való mászkálás számára, ami olykor a „már-már boldog önfeledtség” (KAFKA 2009: 144) érzetét idézi elő nála. Az így módon kialakuló állapot előmotívumának tekinthető az átváltozás reggelének az a mozzanata, amikor igyekszik megtalálni az ágyból való 'kiszabadulás' lehetséges módját: „az új módszer inkább játék volt, mint erőfeszítés, csak hintáztatnia kellett magát a lendületből” (KAFKA 2009: 116). Ezek a „hintaröpték” (KAFKA 2009: 116) egyben döntésképtelenségét, az emberi és állati létszféra közötti egyensúlyozását, ingadozását is jelképezik. Ugyanezt a meg hasonlottságot, Gregor ambivalens érzelmeit jól tükrözi új helyzetében a szobája átrendezése közben folytatott dialógus húga és édesanyja között. Először maga is örül Grete tervének, hogy megszabadítsák az immár csak akadályt képező bútoroktól, édesanyja aggályai azonban ráébresztik arra, hogy ezzel még inkább elveszíti kapcsolatát az emberi világgal, az átváltozás előtti énjével:

Valóban kedvére lett volna, ha öröklött bútorokkal otthonosan berendezett meleg szobáját barlanggá változtatják, amelyben aztán zavartalanul mászkálhatott volna minden irányban, de egyúttal gyorsan és teljesen el is felejtette volna embermúltját? De hiszen már most is közel volt hozzá, hogy megfélemedezzen róla, és csak anyja rég nem hallott hangja rázta fel. (KAFKA 2009: 146–147)

Végül ezért veszi védelmébe a maga módján korábbi életterét, s takarja el testével az egyetlen még megmaradt képet szobája falán, mintegy tiltakozva annak teljes kiürí-

¹⁰ Gregor fizikai átalakulásában Peyer pszichoanalitikus megközelítése ezzel szemben a „testbeszéd drasztikus példáját” látja, egyfajta kísérletet arra, hogy a családfenntartó szerepét korábban magára vállaló fiú testi átváltozásával juttassa kifejezésre személyes problémáit, amelyeket „nem mert hangosan kimondani sem saját maga, sem a családja előtt” (PEYER 1995: 338).

tése ellen. A megszokott berendezésétől, Gregor emberi identitásának jelképes tárgyaitól, a kedvelt szerszámait, lombfűrészét rejtő szekrénytől, az elemista korától használt íróasztaltól megfosztott helyiség az elkövetkező hetekben lassanként lomkamrává változik, újra megtelik használaton kívüli dolgokkal. Lényegében minden, ami más-
hol fölöslegessé válik Gregor elhanyagolt, piszkos szobájába kerül. A mozgástér beszűkülése, a mindent ellepő por és hulladék, a konyhából „idevándorolt” (KAFKA 2009: 162) szemét- és hamuláda mintegy előrevetítik Gregor sorsát.

Megváltozott életkörülményeivel párhuzamosan átalakulnak létfenntartására irányuló testi igényei is. Már az első napon, éhsége ellenére, undorodva fordul el a tejtől, korábbi kedvenc italától, „a friss ételek [...] nem ízlettek neki, még a szagukat sem állhatta”. (KAFKA 2009: 135) Annál szívesebben falatozik a húga által bekészített vacsoramaradékból, félig romlott főzelékből és csontokból, a néhány nappal azelőtt még élvezhetetlennek tartott sajtból. Hetekkel később azonban már nem tud maga elé képzelni olyan ételt, amire étvágya lenne. Amikor pedig nem sokkal halála előtt az időközben beköltözött albérlők étkezését figyeli, megállapítja: „Van nekem étvágyam [...], csak nem ilyesmire” (KAFKA 2009: 163). Éppen ezen az estén szólal meg átváltozása óta először a hegedű a konyhában. Húga játéka előcsalja sötét szobája magányából, ennek kapcsán fogalmazódik meg a különös kérdés, ami egybecseng az elbeszélés egészének alapproblematikájával: „Hát állat ő, hogy ennyire megragadja a zene? Úgy érezte, most látta meg az utat, amely az áhítózza keresett, ismeretlen táplálékhoz vezet” (KAFKA 2009: 165).

Egyidőben azzal, hogy Gregor a zenén keresztül az ismeretlen táplálékhoz vezető utat felismeri, húga, aki legtovább gondoskodott róla, végleg leszámol azzal a gondolattal, hogy ez a 'szörnyeteg' azonos Gregorral: „Nem maradhat itt [...]. Ha Gregor volna, már rég belátta volna, hogy emberek nem élhetnek együtt egy ilyen állattal, és magától elment volna” (KAFKA 2009: 170). Húga szavait cáfolva, de egyben követve is azokat, Gregor minden erejét összeszedve visszamászik szobájába, ezzel mintegy bizonyítva kilétét. A végső kiűzetés az életből egybeesik saját belátásával: „Meggyőződése, hogy el kell tűnnie, ha lehet, még határozottabb volt, mint húgáé” (KAFKA

2009: 172). A véghez közeledve fájdalmai „fokozatosan enyhül[t]ek és végül teljesen megszűn[t]ek. A rohadt almát a hátában és gyulladt környékét, amelyet egészen belepett a por, már alig érezte.” (KAFKA 2009: 172) Halála egybeesik az éjszaka sötétjét követő hajnali derengéssel, szimbolikusan a halált követő 'igaz élet' reményével. Nem hagyható figyelmen kívül ebben a kontextusban a mitikus összefüggés, a testében rohadó almára és az általa okozott fájdalom elmúlására tett utalás. Amikor ugyanis korábban, szobájának kipakolásakor félreértik Gregor szándékát, apja almát dobálva próbálja meg visszaűzni a nappaliból. Az egyik alma súlyos sebesülést okozva a háttába csapódott és „látható emlékeztetőként [hetekig] benne maradt a húsában” (KAFKA 2009: 154). Ez az emlékeztetés egyben jelképes is, az eredendő bűnt idézi (vö. HAREL 2020: 25) és szorosán kapcsolódik a szobája falán aranyozott keretben függő képhez, amelyet Gregor még átváltozása előtt vágott ki egy magazinból. A képen látható, szörmekalapot és szörmeboát viselő nő erotikus csábítása ugyancsak a bűnbeesésre utal. Ragaszkodása hozzá jól mutatja Gregor mindvégig fennálló kettősségét, az élethez való kötődést és a tőle való megszabadulás egyidejű vágyát.

Az átváltozás mint megoldás

Kafka főhőseinek útja a legtöbb történetben a halálba vezet, melyet vagy elfogadnak vagy utolsó pillanatban elutasítanak, s ezzel megteremtik vagy ellehetetlenítik a visszajutást a bűnbeesést követő hamis életből az igaz életbe. Az egyes utak különböző fázisait az élethez történő ragaszkodás és a halálhoz való öntudatlan vonzódás ellentmondásossága és küzdelme határozza meg. Míg a fenti folyamatok a legtöbb elbeszélésben az emberi világon belül játszódnak le és állítják végül döntés elé a főhőst, Az *átváltás* egyik legfőbb sajátossága abban rejlik, hogy itt az emberi és az animális szféra a központi figurában egymással szorosán összekapcsolódik. Míg az emberi szférában a halál vállalása, az életből való kiválás elfogadása a szereplők számára nehezen belátható, testi átváltozásával, animális tulajdonságaival Gregor esetében ugyanez a kiválás, melyből nincs visszaút, s mely nem tudatos döntésének eredménye, radikális formában már az első pillanattól jelen van. Gregor kettőssége, állati teste

és emberi tudata, az elbeszélésvilág szempontjából sajátos megoldást tesz tehát lehetővé. Az animális stádiumba történő 'visszalépés', Gregor állati testének folyamatos kiszolgáltatottsága, fizikai leépülése és elgyengülése mintegy törvényszerűen vezet halálához, a halál kívánásához és elfogadásához. Ugyanakkor mindvégig meglévő, állati testétől részben független tudata a zenén, a nemverbális kommunikáción keresztül megtalálja az utat az „ismeretlen táplálékhoz”, az emberi szféra felett álló szellemi világhoz, és amint ezt a hajnali derengés és a három órát ütő toronyóra emblematikusan jelzi, az elfogadott halált transzcendáló feltámadás reményéhez. Ilyen értelemben az animális szféra *Az átváltozásban* átmeneti, közvetítő médium az emberi és a szellemi világ között. Konkrét megvalósulása, „szörnyű féreg” (*ungeheures Ungeziefer*) formája sem mond ellent ennek az útnak: a visszataszító és félelemkeltő külső csak felgyorsítja ezt a folyamatot, az élet, a család, így nemhogy nem fogadja vissza, hanem minden eszközzel maga is igyekszik kitaszítani Gregort egykori otthonából és létszférájából, miközben saját korábban megbomlott egysége és életigenlése fokozatosan helyreáll, sőt megerősödik.

Bibliográfia

- ALT, Peter-André. 2005. *Der ewige Sohn*, München, Beck.
- BARTELMUS, Martin. 2015. Beißen, Heulen, Sprechen. Über das *animal sacrum* als politische Figur in Kafkas *Schakale und Araber*. In: Harald NEUMEYER, Steffens WILKO (szerk.). *Kafkas Tiere*, Würzburg. Königshausen & Neumann: 231–254.
- BÉNYEI Tamás. 2013. *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*, Pécs, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány.
- BINDER, Hartmut. 1975. *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, Winkler.
- BINDER, Hartmut. 1986. Erzählstrategien in Kafkas *Verwandlung*. *Euphorion*. 80. évf. 2. sz.: 167–200.
- BORN, Jürgen (szerk.). 1979. *Franz Kafka – Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912–1924*, Frankfurt am Main, Fischer.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. 2009. *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, ford. Karácsonyi Judit, Budapest, Qadmon Kiadó.

- DISCOLL, Kári. 2013. Das war eine Tierstimme. Metamorphosen der Stimme bei Ovid und Kafka. *Tierstudien*. 4. sz.: 25–35.
- FINGERHUT, Karlheinz. 2006. Az átváltozás. Ford. Kurdi Imre. In: Michael MÜLLER (szerk.). *Franz Kafka. Regények és elbeszélések*. Budapest, Láva Kiadó: 31–51.
- HAREL, Naama. 2020. *Kafka's Zoopoetics: Beyond the Human–Animal Barrier*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- HELLER, Paul. 1989. *Franz Kafka. Wissenschaft und Wissenschaftskritik*. Tübingen, Stauffenburg Verlag.
- JOBST, Kristina. 2015. Pawlow, Uexküll, Kafka: Forschungen mit Hunden. In: Harald NEUMEYER, Steffens WILKO (szerk.). *Kafkas Tiere*, Würzburg, Königshausen & Neumann: 307–333.
- KAFKA, Franz. 1981. *Naplók, levelek*. GYÖRFFY Miklós (szerk.). GYÖRFFY Miklós, ANTAL László, TANDORI Dezső (ford.). Budapest, Európa.
- KAFKA, Franz. 2002. *Drucke zu Lebzeiten. Textband*. Wolf KITTNER, Hans-Gerd KOCH, Gerhard NEUMANN (szerk.). Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- KAFKA, Franz. 2009. Az átváltozás. GYÖRFFY Miklós (ford.). In: KAFKA, Franz: *Elbeszélések*. Budapest, Európa: 109–178.
- KROCK, Marianne. 1970. Franz Kafka: Die Verwandlung. Von der Larve eines Kiefernspinners über die Boa zum Mistkäfer. *Euphorion*. 64. évf. 3–4. sz.: 326–352.
- KURZ, Gerhard. 1980. *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*. Stuttgart, Metzler.
- LIPÍŇSKY, Krzysztof. 2005. Wie ein Hund!« Symbolische und wirkliche Begegnung von Tier und Mensch bei Franz Kafka. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Norbert WINKLER (szerk.). *Die Vielfalt in Kafkas Leben und Werk*. Praha, Vitalis: 82–94.
- MIHÁLY Csilla. 2023. *Franz Kafka virtuális színháza. Az ítélet, A fegyencgyarmaton, A per és az Álom jelentésvilága*. Budapest, Ráció Kiadó.
- NABOKOV, Vladimir. 1986. Franz Kafka: Die Verwandlung. In: KAFKA, Franz. *Die Verwandlung*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag: 61–107.
- NEUMEYER, Harald. 2015. Ein Leutnant und drei Insekten: Franz Kafkas Die Verwandlung. In: NEUMEYER, Harald és STEFFENS, Wilko (szerk.). *Kafkas narrative Verfahren*. Würzburg, Königshausen & Neumann: 91–109.
- NIEHAUS, Michael. 2015. Das Bau-Tier, das logische Tier. In: Harald NEUMEYER, Steffens WILKO (szerk.). *Kafkas Tiere*. Würzburg, Königshausen & Neumann: 391–405.
- PEYER, Beatrix. 1995. Die Rolle von Körper und Körperlichkeit bei Franz Kafka. In: Paul MICHEL (szerk.). *Symbolik des menschlichen Leibes*. Bern–Berlin–Frankfurt am Main, Peter Lang: 329–347.
- POPPE, Sandra. 2010. Die Verwandlung. In: Manfred ENGEL, Bernd AUEROCHS (szerk.). *Kafka-Handbuch*. Stuttgart–Weimar, Metzler: 164–174.

RENNER, Ursula. 2011. „Jetzt aber war der Mensch auch ein Tier geworden“.

Verwandlungsgeschichten um 1900. *Hofmannsthal-Jahrbuch*. 19. évf.: 357–399.

RUDLOFF, Holger. 1988. Zu Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“. In: *Wirkendes Wort*. 38. évf. 3. sz.: 321–337.

SCHMITZ-EMANS, Monika. 2010. *Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung*, München, C. H. Beck Verlag.

SOKEL, Walter H. 1976. *Franz Kafka. Tragik und Ironie*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.

SZABÓ Erzsébet. 2022. Negatív érzelmek Kafka *Az átváltozás* című művében és a mű olvasásakor.

nCognito. Kognitív Kultúraelméleti Közlemények. 1. évf. 2. sz.: 5–30.

THEISEN, Bianca. 2004. Naturtheater. Kafkas Evolutionsphantasien. In: Claudia LIEBRAND, Franziska

SCHÖBLER (szerk.). *Textverkehr. Kafka und die Tradition*. Würzburg, Königshausen & Neumann: 277–290.

THERMANN, Jochen. 2010. *Kafkas Tiere. Fährten, Bahnen und Wege der Sprache*. Marburg, Tectum Verlag.

„s fénylett a hal, mint vers, ha jó”:

Halak Takáts Gyula költészetében és grafikáin

Tüskés Anna

HUN–REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont

ORCID azonosító: 0000-0003-1464-5013

Takáts Gyula költészetének, prózájának és rajzainak fontos motívuma a hal, amelynek gyökere a gyermek- és felnőttkori horgászások mellett a Balaton nyugati medencéjének északi és déli partján – a költőnek Győrökön és Fonyódon is volt háza – megfigyelt vízi táj, a halászok, horgászok világa. Takáts számára a hal nemcsak étel, hanem a tó titokzatos lakója. Míg a Balaton költői és festői általában a táj formáit, a változó fényeket, a vízfelszín feletti formákat és a tükröződésekkel ábrázolják, Takáts számára a balatoni tájban még több minden sűrűsödik az északi part hegyein és a vitorlásokon kívül.

Kulcsszavak: hal, költészet, festészet, rajz

Az 1911-ben Tabon született és 2008-ban Kaposvárott elhunyt Takáts Gyula elsősorban a Nyugat úgynevezett harmadik nemzedékének költőjeként ismert, noha figyelemreméltó néprajzkutatói, muzeológusi és képzőművészeti munkássága is. Egyetemi tanulmányait a pécsi Erzsébet Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán végezte, 1934-ben szerezte meg tanári és bölcsészdoktori diplomáját. 1939–1940 között Munkácson, 1940–1947 között Kaposváron középiskolai tanár, 1948-ban a Római Magyar Intézet ösztöndíjasa. 1949–1971 között a kaposvári Rippl-Rónai Múzeum igazgatója, majd a Somogy megyei múzeumigazgatóság vezetője lett 1971-es nyugalomba vonulásáig.

Munkássága, noha a líra központi szerepét, dominanciáját nem lehet kétségbe vonni, mind művészileg, mind tudományosan igen sokoldalú volt. Festőnek indult:

tizenegy-két évesen magántanítványként került Rippl-Rónai Józsefhez (1861–1927), aki nagyrészt Balázs János kaposvári festőre (1904–1927) bízta „oktatását”, de műveit (kisméretű ceruzarajzok és olajképek), fejlődését maga is figyelemmel kísérte, több gyermekkori rajzát saját kezűleg válogatta és hátoldalán számmal jelölte. Mintegy nyolcvan festmény és grafika kapcsolódik a nevéhez ezekből a tanulóévekből. Az 1930-as és '40-es évekből viszonylag kevés grafika maradt fenn, ezirányú munkássága erőteljesebben az 1950-es évek második felében bontakozott ki. Múzeumigazgatóként számos képzőművész kiállítását rendezte és nyitotta meg Kaposvárott. Az 1940-es években jó barátja volt Egry József (1883–1951), akivel közös könyvet állítottak össze *Vízitükör* címmel. Ez azonban csak a festő halála után négy évvel jelent meg 1955-ben. Képzőművész barátai közül fontos kiemelni még Martyn Ferencet (1899–1986) és Borsos Miklóst (1906–1990) akikhez közel állt a képi világa.

Fülep Lajos művészetfilozófiája nagy hatással volt szemléletére. Már a pécsi egyetemen tanítványa volt Fülepnek, majd a közös barátság Egry Józseffel, a fonyódi és általában balatoni találkozások, de még a római találkozás is, az ezek során folytatott beszélgetések mind-mind meghatározóak voltak Takátsnak, még akkor is, ha *A láttatás tudósa* című értekezését történetesen így kezdi: „Előttem Fülep Lajos nem mint művészetfilozófus, de mint Ady, Babits és az 1930-as évek körül oly divatos Szabó Dezső és Dante és Petrarca ismertetője, mint a Nyugat írója jelent meg.” A *Vízitükör* kiadására emlékezve se felejtje el Fülepet megemlíteni:

*A Szabad Népb*en Kárpáti Aurél a legnagyobb elismeréssel köszöntötte a könyvet, és Fülep Lajos leghűségesebb tanítványa, Fodor András pedig a *Csillagban* írt róla. Így jelent meg a *Vízitükör* Fülep Lajos nagy öröme is, akivel annak idején nemegyszer látogattuk meg Badacsonyan Egry Józsefet, és akinek a művészetéről sokszor beszélgettünk. Fülep Lajosnak különben magam is tanítványa voltam még Pécsen. (TAKÁTS 1976: 633)

Takáts grafikai munkásságának jellegzetes elemei a szerkesztettség, a látványon túli mögöttes lényeg keresése, törekvés a lényeg kibontására. A jelenségek mögé látni egyfajta párbeszédet jelent számára a mindenséggel, ami azonban mindenképpen egyedire színezi a hangvételt, az a rend, a megnyugvás, a teremtés vágya, a harmónia

keresése – akár egy duplikált világ megteremtésével. Hangvétele, művészi hozzáállása meditatív, szemlélődő, filozofikus. A kétféle kifejezőmód – rajz és líra – nála nem vetekszik egymással, és nem is illusztrációi egymásnak, hanem ahogy ő maga vallotta, kettős megvilágosodást hoz: „Mintha több oldalról kapnám a fényt.” Mindig ahhoz a kifejezőeszközhöz nyúlt, amelyikkel jobban tudott láttatni. Három fő képzőművészi korszaka különíthető el: 1. Az 1920-as években szabad, expresszív színkezelés; az 1930-as és '40-es években a somogyi táj, néprajzi rögzítési igényű dokumentációs szerkesztettsége jellemezte; 2. Az 1950-es, '60-as és '70-es években a balatoni látványok kísérletező ábrázolása dominál; 3. Az 1980-as és 1990-es években mély, lágy líraiság a meghatározó; végül a 2000-es években beszűkült világának meghittségét, biztonságát rajzolta cizellált aprólékossággal.

Grafikáira az országos kritika az 1960-as években rendezett önálló kiállításain figyelt fel. Több olyan kiállítása volt, ahol versei és grafikái együtt szerepeltek asszociatív síkú válogatás eredményeként. Közeli barátsága képzőművészekkel meghatározó volt pályáján, ugyanakkor képzőművészeti tevékenysége kevésbé kötődik konkrét művészcsoportokhoz; mindvégig a saját útját járta. Művészeti habitusát tekintve távolabbról olyan alkotókkal állítható párhuzamba, mint Kondor Béla és Nagy László, akiknél ugyancsak szervesen összekapcsolódik festészet és költészet. Legkedvesebb technikája az akvarell és a pasztellkréta volt, amelyeket az évek során tökéletesítve kialakította egyéni festési stílusát.

Takáts a realista törekvések jeles képviselője, mégis van néhány szimbolikussá nőtt motívum a munkásságában. Tanulmányom célja a művészeti munkássága egy szeletének, a hal szimbólumnak a bemutatása. A hal központi motívum grafikáin, amelynek gyökere a gyermek- és felnőttkori horgászások mellett a Balaton nyugati medencéjének északi és déli partján – a Györökön és Fonyódon birtokolt ház körül – megfigyelt vízi táj. Ihletője a halászok, horgászok világa. Takáts számára a hal nemcsak étel, hanem a tó titokzatos lakója. *A tündérhal és a háló* című, 1968-as balatoni verses halászmeséjében a Balaton-királynak, azaz a tündérhálnak „Hínárból volt az öreg szakállá, benne ősz fodrok, kicsi hullámok,” palotája a tihanyi tündérvár tómeilyi-

hegyalatti halas-hínárosában áll. A nagyberekai néprajzi gyűjtéseinek (TAKÁTS 1986) élményei nyomán írta az ugyancsak a halak világába kalauzoló, 1971-ben megjelent *Vitorlás a berken* című regényét. Kiskamasz korától fogva imádott horgászni, az ifjúsági regényeiben szinte elégikus visszaemlékezések olvashatók erről a gyerekkori szenvedélyről, ami a Kapos folyóhoz kötődik, majd később a Balatonhoz, a munkácsi tanárkodás idejéhez, udvarlásokhoz, természet- és berekjáráshoz, néprajzi (életmód- és falu-) kutatásokhoz. Tehát a „hal-ismeretek” nála több évtizedes tapasztalatokon, élményeken és tudásanyagon alapulnak.

Grafikáin kezdettől fogva jelen vannak állatok: az 1920-as években tehén és lúd, az 1960-as évek Balaton parti tájain a fecskék (1–2. kép) és a halak dominálnak. A fecske a szabadság, a vidámság, a gyorsaság megtettesítője Takáts számára, amint *A Dorottya háza mellett* című vers 7. szakaszában olvasható: „mint fecske, szállunk szabadon” (TAKÁTS 1955). Egy korábbi versében „égi pizstráng”-nak nevezi a fecskét (TAKÁTS 1943). Több verset is írt fecskékről, például a *Fecske* címűt: „Száll a fecske... Mindig vidám. / Madarak közt ő a villám” (TAKÁTS 1958, TAKÁTS 1965).



1. kép: Rigó és narancs / Fekete madár, papír, toll, ceruza,
41,2x59,4 cm, j.b.l. 962, j.j.l. Takáts Gy., mgt., a szerző felvétele



2. kép: *Fecskék*, papír, toll, kréta, 20,8x29,3 cm,

j.b.l. Takáts Gyula *Fecskék*, j.j.l. 962.VIII, mgt., a szerző felvétele

Merítőháló című 1963-as verse arról tanúskodik, hogy a fecskéknek mintegy vízi párhuzamát jelentik a halak:

mint háló reng a fény
szobám sarkában réz-keret
költők halak és madarak
szikrái tartják az eget

vers pikkely szárny íve
csillámlik s mint a kés farag
villogva nyelv és a világ
törvényét fejtik a szavak

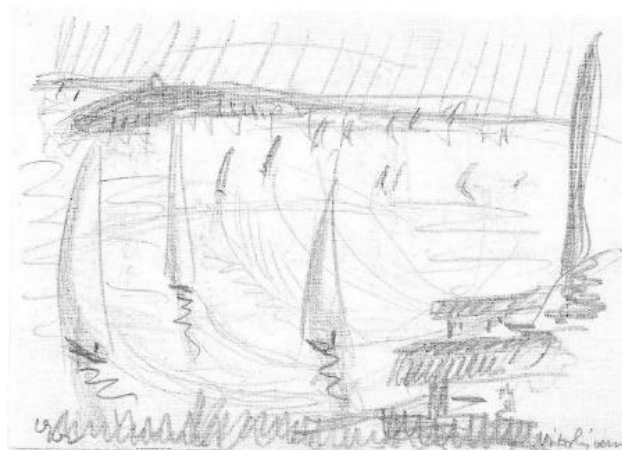
hasító ragyogás
s szobám sarkában a keret
hálóján száz kemény kötés
bogai mint bolygók fénylenek
(TAKÁTS 1968)

Ahogy J. E. Cirlot a *Szimbólumok szótárában* megjegyzi, „Minden szárnyas lény a spiritualitás jelképe”, azaz a madarak és a halak egyaránt, valamint a hal „különféle jelentéseket foglal magában, tükrözve természetének számos oldalát” (CIRLOT 1971: 26).

Takáts gyakran emlegetett halai a fogas, harcsa, ponty, keszeg, koncér, süllő, pisztráng. A halaknak a korábbi költészeti hagyománytól eltérő, új megjelenítése révén Takáts költészete párhuzamba állítható például Richard Hugoéval (1923–1982), akinek *Pisztráng* című 1961-es verse hasonló jelenséget mutat (HUGO 1979: 3): a halat nem a „pikkelyes csorda” vagy a vacsoraasztal részének tekinti, hanem egy titokzatos világ lakójának (MCFARLAND 1987). A korábbi költészetben a halat sportként, furcsaságként vagy a tenger gyümölcseként ábrázolták, mintha eredendően nem volna költői.

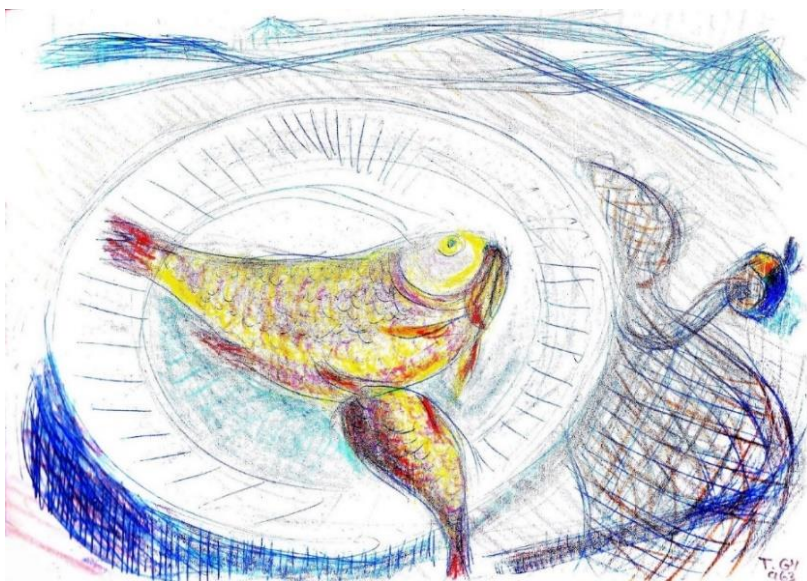
A magyar festészetben és grafikában viszonylag ritkán látunk halakat, a legismertebb példa talán Derkovits Gyula *Halas csendélete* 1930-ból több változatban, amelyen a hal ételként jelenik meg. A Balaton festői általában a táj formáit, a változó fényeket, a vízfelszín feletti formákat és a tükröződések ábrázolták. Takáts számára azonban a balatoni tájban még sokkal több minden sűrűsödik az északi part hegyein és a vitorlásokon kívül: egy 1958-as, két változatban is fennmaradt rajzon szerepel még hattyú, halászháló, partra vetett hal, nádas, csónak szákkal, kés.

Takátsnál megjelenik a vízfelszín feletti és alatti világ együttes ábrázolása, amelynek az egyik legjobb példája a vitorlásversenyt és a halakat egyszerre mutató, 1962-es ceruzarajz (3. kép). Ugyanez a jelenség észlelhető az 1964-es jugoszláviai útján (Dubrovnik, Ragusa) készült színes grafikák egyikén, amelyen a parti hegyek előterében víz alatti növények és állatok láthatók. Ez az ábrázolásmód rokonítható Maurits Cornelis Escher *Három világ* című grafikájának (1955) megoldásával, amelyen látszik egy nagy hal a vízfelszín alatt, miközben a víz feletti világ három fája tükröződik a felszínen, s a felszínre hullott falevelek csak annyira gátolják az átlátást és a tükröződést, hogy mindhárom világ jól érzékelhető marad.



3. kép: *Vitorlásverseny*, papír, ceruza, 10x14,5 cm
j.b.l. 1962, j.j.l. *Vitorlásverseny*, mgt., a szerző felvétele

A horgászat, a halászat aktusa több grafika témája: az 1960-as évekből találunk hagyatékában csónakban ülő horgászokat (például *Nád mellett*, 1965), és hálóval halakat körbekerítő hajókat. További halas téma a szák szájában fekvő két hal (1963, 4. kép), és a nádasban pezsgő ívás (1967) jelensége (5–6. kép). A látvány realiztikus ábrázolásán jóval túlmutató grafikák születtek 1967-ben Győrökön. Az egyik csoportban a szákból halat kiemelő horgász látszik az előtérben, miközben a vízben további, szabadon maradt halak vetik magukat a felszín fölé, s a háttérben megjelenik a Badacsony illetve a Tihanyi félsziget vízbe nyúló lába. Egy másik tollrajzcsoportban a csónakban ülő horgász fölé tornyosuló hal, illetve egy helikopter a fő motívum. A téma összegzését a *Két oszlop* című vershez kötődő grafikacsoport jelenti (7. kép), amelyen három változatban, eltérő hangsúlyokkal szőlőfürtöt evő, szinte nappá átváltozó hal lebeg a győröki villa oszlopai között, és a szigligeti borospincék kapuja fölött.



4. kép: *Halas szák*, papír, toll, kréta, 21x29,5 cm j.j.l. T.Gy 963, mgt., a szerző felvétele



5. kép: *Nap, hal, horgász*, papír, toll, 13,8x18,5 cm, j.j.l. TGy 967, versón aut. ceruzairású rájegyzés: Takáts Gyula Kaposvár 10. *Nap, hal, horgász*, mgt.; *A nagy hal 2.*, papír, toll, 13,8 x 18,4 cm, j.b.l. T.Gy. 972, mgt., a szerző felvétele

6. kép: *Ívás / Ívó halak*, papír, toll, 13,8x18,5 cm, j.j.l. Ivás T. Gy. 967, versón aut. ceruzairású rájegyzés: Takáts Gyula, Kaposvár 9. *Ívó halak*, mgt., a szerző felvétele



7. kép: *Két oszlop*, papír, toll, ceruza, 44,5x34,8 cm j.j.l. T.Gy. 967, mgt., a szerző felvétele

A három változat egymáshoz való viszonya nem ismert, kettő szignált és datált, a harmadik nem. A rajzokat a *Két oszloppal* összeolvasva úgy tűnik fel, hogy a költői én halként ábrázolja magát:

Ez nem az Olympos
 [...] csupán remete Gyulának
 költői ketrece...
 [...] Ha lenne helikopterem,
 itt töltenék már minden délutánt.
 Egy töltőtollal jönnék csupán,
 s akár a juhar magházas propellere
 versek magjával szállanék
 hegyem csúcsára le.
 [...] és én e földön már églakó

Talán lehetséges az is, hogy a hal a születő verseket vagy a költői ihletet jelképezi, amint ez több versből sejthető?

Zenédhez **néma hal** vagyok... ("A Gitándzsali ciklusból Rabindranath Tagore után", 1930–1935)

Gyökerinél berki patak,
melynek felhős bokraiban
lengnek tarka, **zöld halak**. ("Vízi templom", 1948)

Lábamnál kagylós villogás. Odébb
a nád tövén egy **zöld hal** hallgatott. ("Oly szép volt", 1948)

Akácillattal jött a hold
s rezének fényével a dal.
A takarodó, olyan lágyan,
mint kristály-mélyben a hal
úszik s csak fénylett az a kürt. ("A takarodó emlékére", 1978)

E tömb s e reszkető mocsár
ölen s között szétszórt betűkkel
játszik e vers, a hal s a szikla-vár
már jön fölhangolt hegedűkkel
felém... Az udvarában hajdanán... ("Mint négyszögű, fáradt varázslat", 1982)

s **fénylett a hal**, mint vers, ha jó. ("A 21. századi költő?", 1982)

Gulács előtt **a hal**, Taormina...
Arany-vörös áramütés
rendíti meg a kéz és kép
együtt-egyvet sugárzó kozmoszát. (Egryt idézve, 1. „A festő”, 1983)

A fényt a felhők szárnya váltva
valami fátylas húst terít a nádra.
Suttog és lassan hül a karcsú rend,
míg óriási cet úszik versem felett...
És tintakékek már a négyszögű lapok.
Viszi a hal a hátán a napot. ("Suttog és lassan hül", 1984)

Nem a nap... **A hal úszik fölötte**.
A naphal, akár az ifjúság
és pikkelyén a máig jött napok
hozzák és adják is tovább
Csu Fut, aki kertemben áll. (Az itt kék tollhegyén", 1., 1986)

Az 1948 nyarán írt (TAKÁTS 1948a, TAKÁTS 1948b), majd az Egryvel közös *Vízitükör* című kötetben megjelent *Vízi templom* és az *Oly szép volt* című versek „zöld hal”-ának eredetét költészetében Takáts a magyar mesevilágban jelölte meg. Ahogy egy interjúban mondta: „A zöld hal, a zöld ember, a csodaszarvas, a sárkánykígyó meséjét mind megtaláltam a pásztorok között” (NÁDOR 1981: 127). A „zöld hal” egyébként más 20.

századi magyar versekben is megjelenik: Dsida Jenő, Weöres Sándor, Juhász Ferenc és Szepesi Attila műveiben. Dsida Jenő számára a magányt jelenti az *Ó, ember* című versében: „Ó, ember, idegen vagy, / mint zöld hal vizek alatt” (VÍGH 2019: 123). Takáts bizonyosan ismerte Weöres „zöld hal”-át, mert az 1943-as *Medúza* című kötetéről írt kritikájában idézte is (TAKÁTS 1944).

Hamvas Béla Takáts 1947-es verseskötetéről közölt kritikájában így írt a „múzsai létről”: Takáts Gyula

az a költő, aki ha reggel a kis ház ajtaján kilép, a jegenyékre felnéz, az már költészet. Hálás dolog lenne Takáts Gyula verseit és Egry József képeit ebből a szempontból összehasonlítani. Milyen csodálatos az, hogy élnek közöttünk emberek, akik, ha kinéznek a tóra, az már festmény, és ha fölemelik a horgászbótot, az már vers. Milyen nagyszerű dolog az, hogy a múzsai lét, amely oly gyengéd és ritka, most itt közöttünk jár. Nemhogy mesterkednie nem kell, nemcsak erőlködni nem kell. Ahhoz, amit önkéntelenül átél, semmit nem kell hozzátennie, hogy abból költészet legyen. Ez a csodálatos. Ez a poétikus temperamentum titka és varázsa. (HAMVAS 1947; STAMLER 2021)

A tollal és színes ceruzával készült rajzok tanúsítják, hogy Takáts rendkívül kolorista grafikus. Nem véletlen, hogy a líráját a „tündéri realizmus” meghatározással illették (például TAKÁTS 1985: 48). Ennek gyökere Rippl-Rónaihoz nyúlik vissza, aki azt tanácsolta a kis festőinasnak, hogy „ha lilának látod a fákat, akkor csak fessd őket lilára.” Vagyis, ha Takáts Gyula azt írja, hogy a „hal a hátán vitte a napot”, akkor az úgy is történt: minden bizonnyal a vízben tükröződő napkoronggal a „hátán” cikázott el a szóban forgó hal. Végül miért bólintunk rá mégis, hogy igen, ebben a múzsai létben fogant, tündéri realizmusban otthonra talált, hol színes naphalként, hol pompás piszt-rángként, hol gardaként, hol csukaként, hol némán hallgatag, hol játékos, hol igazságosztó, hol évig felmagasló mitikus árnyként ábrázolt vízi lény akár szimbólum is lehet Takáts Gyula műveiben? Mert a hal valóban az ifjúság és a természet, a végtelen szabadság erejének és szépségének szimbóluma, nemcsak a napot hordja a hátán, de „tavasz táján kinyalja a vejcből a jeget”, barátságokat sző és hangokkal, hangulatokkal, emlékekkel gazdagítja a múltat, az elporzó időt.

Bibliográfia

- CIRLOT, J. E. 1971. *A Dictionary of Symbols*. 2nd ed. London, Routledge & Kegan Paul.
- HAMVAS Béla. 1947. Takáts Gyula: Se ég, se föld. *Diárium*. 8. évf. 3. sz. (ősz): 136.
- HUGO, Richard. 1979. *Selected Poems*. New York, W. W. Norton.
- McFARLAND, Ronald E. 1987. The finny prey: Some observations on fish in poetry. In: *The Centennial Review*. Vol. 31. No. 2 (Spring): 167–182.
- NÁDOR Tamás. 1981. Ex libris Takáts Gyula. *Új írás*. 21. évf. 2. sz.: 122–128.
- STAMLER Ábel. 2021. Poétikus temperamentum. Hamvas Béla és Takáts Gyula kapcsolódásai. *Új Forrás*. 53. évf. 4. sz.: 63–72.
- TAKÁTS Gyula. 1943. Békás-szoros. In: TAKÁTS Gyula. *Hold és hárs*. Kaposvár, Bolyai Akadémia: 96.
- TAKÁTS Gyula. 1944. Medúza: Weöres Sándor versei. *Sorsunk*. 4. évf. 5. sz.: 283–287.
- TAKÁTS Gyula. 1948a. Vízi templom. *Magyarok*. 4. évf. 9. sz.: 581.
- TAKÁTS Gyula. 1948b. Oly szép volt. *Válasz*. 8. évf. 9. sz.: 671.
- TAKÁTS Gyula. 1955. *Az emberekhez: Válogatott és új versek*. Budapest, Szépirodalmi.
- TAKÁTS Gyula. 1958. *Mézöntő*. Budapest, Szépirodalmi.
- TAKÁTS Gyula. 1965. Gyülekező fecskék. In: TAKÁTS Gyula. *Évek, madarak: Válogatott versek*. Budapest, Szépirodalmi: 306.
- TAKÁTS Gyula. 1968. *Villámok mértana*. Budapest, Szépirodalmi.
- TAKÁTS Gyula. 1976. Egry Józsefről. *Vigilia*. 41. évf. 9. sz.: 632–633.
- TAKÁTS Gyula. 1985. Beszélgetés Fodor Andrással. In: TAKÁTS Gyula. *Tükrök szava – Betűk arca*. Budapest, Szépirodalmi: 40–54.
- TAKÁTS Gyula. 1986. *Somogyi pásztorvilág*. Kaposvár, Somogy Megyei Múzeumok Igazgatósága.
- TAKÁTS Gyula. 2016. *Újabb évek Drangalagban 1985–1988. Naplójegyzetek*. Pécs, Pro Pannonia.
- VÍGH Éva (szerk.). 2019. *Állatszimbólumtár A–Z*. Budapest, Balassi.

Olympiától Vénusz születéséig: Susan Herbert macskaparafrázisai és a képzőművészeti alkotások befogadása

Buda Attila

Toldy Ferenc Könyvtár

ORCID azonosító: 0000-0002-4183-500X

A tanulmányban találkozik a képzőművészet a biológiával, a szavak a képekkel, az emberi és állati viselkedés. Mindezt Susan Herbert macskaparafrázisai teszik lehetővé, amelyek közismert művek átfogalmazásai, egyben átértelmezései. Az első részben rövid összefoglalás olvasható az állatábrázolásokról, majd párhuzamos tárgyalásban a festészet történetének több jeles alkotása, valamint ezek Susan Herbert által készített változata látható, a hozzájuk fűzött képleírások szövegével.

Kulcsszavak: állatvilág, festészet, állatábrázolás, házimacskák, Susan Herbert

Macskák a képzőművészetben

A macskákat valamilyen összefüggésben ábrázoló képzőművészeti alkotásoknak se szeri, se száma. Ők is, képmásaik is több ezer éve jelen vannak az emberiség életében – más házi kedvencekkel és egyéb, magunk közelében tartott állatokkal együtt. E hosszú együttélés lehetővé teszi, hogy árnyaltan, több körülményre figyelve megírhatóvá váljon a házimacska, a macskafélék és az ember kultúrtörténete. Utóbbinak – egyebek mellett – mellőzhetetlen témái a háziasítás, macskafélék az emberi történelemben, a macskafajták variabilitása, az együttélés és az egymásra utaltság, a vadon élő kis- és nagymacskák mai veszélyeztetettsége, állati viselkedés és kommunikáció, betegségek, veszélyek, gyógyításuk és kiküszöbölésük (SZINÁK és VERES 1989: 11–24.; THOMAS 1996). Ezek természetesen csak kiragadott tételek a szinte áttekinthetetlen bő-

ségű magyar és nemzetközi macskairodalomból. A társadalmi élet, a kultúra, a művészetek számtalan képviselője a múltban és a jelenben is, macskabarátként volt ismert, mellettük a szűkebb – zoológia, etológia – és tágabb szaktudományok képviselői közül sem hiányoznak a macskafélékre koncentráló művek és szerzőik, találmra említett példaként a magyar Zimmermann Gusztáv, Anghi Csaba vagy a brit Desmond Morris említhető, hogy a komoly ismeretterjesztő művek szerzőinek sorolását a helyhiány miatt ne is kelljen elkezdni. Egy mondattal azonban utalni kell még a szépirodalom macskáira, a róluk szóló, velük kapcsolatos versek, novellák és más műfajú művek ugyancsak megszámlálhatatlanok, s csak éppen érzékeltetni lehet változatoságukat; például az antropomorfizálásra E. T. A. Hoffmann *Murr kandúr életszemlélete* című regényét vagy T. S. Eliot *Macskák könyve* ciklusát, R. Kipling meséjét *A macska, aki egyedül járt sétálni* címmel, E. A. Poe ijesztő novelláját, *A fekete macskát*, vagy a szabadságától megfosztott nagyragadozóra R. M. Rilke *A párdúc* című versét. A felsoroltak mind-mind a macskafélék, a házimacska tulajdonságainak megfigyelésén alapulnak, s egyfelől antropomorfizálnak, másfelől közvetítenek.

Egy kultúrtörténetnek az említettek mellett a művészetet is vizsgálnia kell. A képzőművészeti ágak közül csak a festészetet tekintve is beláthatatlan a rendelkezésre álló forrásanyag. Történetiségében szemlélve egyik végpontján a thébai sírkamrák macskaábrázolásai, például a Menna, királyi birtokfelügyelő, Kr. e. 1390 körüli sírjának falán látható vadászó macska áll, a másikon például Franz Marc *Két macskája* (1912) vagy Paul Klee *A Szent Macska hegye* című (1923), esetleg Roger Hilton *Macska* című festménye (1974). A legkülönbébb festmények, rajzok, grafikai alkotások rendkívül változatos kompozíciókban, megközelítésben és technikában ábrázolták és ábrázolják a házi- és vadon élő macskaféléket.

Felvetődhet a kérdés e bőséget látva, hogyan lehet ebben rendet teremteni – a macskaábrázolások szemszögéből? Követve a történetiség elvét, az állatokat és ezen belül a macskaféléket is megörökítő ábrázolásokat, az idő múlását tekintve három általánosítható szempontra lehet találni, előbb az (1) ember-, majd az (2) állatközpontú

képi világra, napjainkban pedig mindkettővel párhuzamosan az (3) újrarájzolt, továbbgondolt festmények csoportjaira. A macskák az elsőben mellékszereplők, többnyire csak kellékek az ember életében, a másodikban előlépnek főszereplővé, a harmadikban pedig többnyire helyettesítő szerepet töltenek be.

Macska mint mellékszereplő

Domenico Ghirlandaio freskóján (1–2. kép) a macska először szimbólum és csak aztán állat. A látványában már sok évszázada kanonizálódott jelenetben a páva a halhatatlanság, az örök élet jelképezője, de vajon mire utal a macska? Aki, ha egyáltalán szerepet kap a kereszténység szimbólumai között, többnyire csak a kígyóval azonos értékrendre juthat: csábító a bűnre és a rosszra. A népi vélekedések világában pedig a boszorkányok egyik alakváltozata, ez is egyik oka a vidéki ridegtartásuknak (HOPPÁL et al. 1990: 146–147.; VÍGH 2019: 212–216). Az 1480-as évek második felében is, amikor ez a firenzei freskó készült, a házi ragadozóval kapcsolatos hiedelmek inkább negatív értékekkel rendelkeztek, nem véletlen, hogy Júdással együtt a jelenet előterében mintegy pellengérré van állítva, s átveszi a Jézust eláruló apostolnak szóló megvetést (BUGLER 2011: 69).



1. kép: Domenico Ghirlandaio: *Utolsó vacsora*, Szent Márk kolostor, Firenze

2. kép: Domenico Ghirlandaio: *Utolsó vacsora* (részlet), Szent Márk kolostor, Firenze

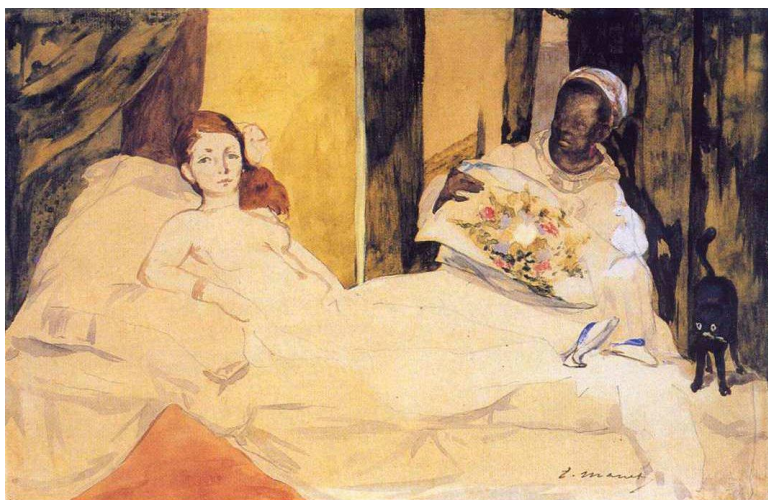
Másfelől azonban, és ez az utókor olvasata: várva az asztali falatokat, az otthonosság, a meghittség szimbóluma, a jelenet komolyságának oldója, ábrázolása emiatt csak a

főbb testvonalakra terjed, fej, szemek, fülek, test, végtagok, farok, a szőrzet azonban egyáltalán nem érzékeltetett. (Igaz, a mai látványt a freskó állapota is befolyásolja.) Nyitott, a szemlélőre szegezett szemeiben kérdés fedezhető fel: te is látod azt, aminek én a részese vagyok?



3–4. kép: William Hogarth: [A Graham gyermekek](#) és a kép részlete, National Gallery, London

William Hogarth festményén (3–4. kép) a macska az etológia mintapéldánya lehetne: előre fordított fülei és bajusza, egy pontra koncentráló tekintete, a madarat már a mancsában sejtő karmolászása a stílic iránti intenzív érdeklődést fejezik ki, csak az a kis mosoly, amire az anatómiája alkalmatlan – bár oldalról nézve a macskák szájvonalát, valóban az emberi mosoly görbülete fedezhető fel pofájukon – jelzi az antropomorfizációt. A kép egyik érdekessége, hogy mind a madár-, mind a macska-ábrázolások között helye van, nem beszélve a négy, eltérő korú gyerektől: vajon ők szolgáltatják a két állatnak a festmény bensőséges légkörét – vagy éppen fordítva? A macska feltűnik Balthus *Le chat au miroir* című festményének egyik változatán, egy másikon pedig átfestve–átfogalmazva: a képi motívumok a századokon és az alkotókon át támadhatnak fel és újulhatnak meg, hasonlóan egy-egy irodalmi téma vándorlásához.



5–6. kép: Édouard Manet: [Olympia](#) (tanulmány) és a kép részlete, Musée d'Orsay, Párizs

Édouard Manet egyik legismertebb, a festészet történetének is emblemikus képe a *Olympia* (5–8. kép), amely valójában Tiziano *Urbinói Vénusz* és Francisco Goya *Meztelen Maja* című képeinek invenciózus leszármazottja, maga is számtalan festészeti átírat forrása. A kurtizánnak megfestett Vénusz, a fekete szolgáló és a fekete macska hármasa 1865-ben, amikor először kiállították a festményt, idegenkedést, értetlenséget és felháborodást váltott ki. Ennek egyik oka az idealizálás megszüntetése volt, ami a nézőktől önismeretet és a valósággal szembenezés bátorságát kívánta.



7–8. kép: Édouard Manet: [Olympia](#) (rézkarc) és a kép részlete, Lilith Gallery, Toronto

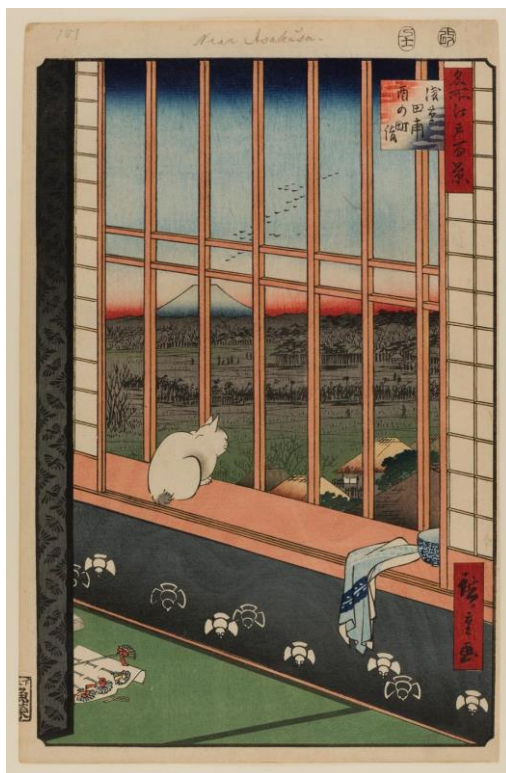
A leplezetlen test, a színes bőr és a macska francia neve – chat(te) –, amely a női nemi szervet is jelenti, a *látvány* megtöltése *gondolattal*, túlságosan direktre és felszólító erejűre sikerült. Másfelől ennek köszönhető, hogy Manet festménye élő maradt az utókor számára, ezt mutatja a számtalan képi átfogalmazás és performansz, amelyek között van például fekete Olympiás és fehér szolgálós, vagy két férfis változat is... A festményhez készített egyik tanulmány és rézkarc központi alakja egyaránt kidolgozatlanabb és ezáltal a szemlélésnek, pontosabban az ítéleteknek engedékenyebb, a macska azonban már ezeken is szinte végleges alakjában látható. Csupán a mellkasán nagyobb a fehér folt, illetve a farka előtt látszik valami hasonló. Testtartása olyan, mintha éppen egy kutyával került volna váratlanul szembe. Ahogy Olympia kihívóan néz ki a képből, olyan kerek szemmel, csodálkozva bámul a nézőre a macska is: mit gondolsz rólunk?

Pierre-Auguste Renoir lányát örökítette meg macskával (9. kép), mintegy csendéletként, a festmény a látványon túli mögöttes gondolatot nem hordoz, célja csupán a valóság, a kislány töprengő tekintetének, a macska ernyedtt boldogságának a visszaadása. Utóbbi arcvonásai némiképp emberiesítettek.



9. kép: Pierre-Auguste Renoir: [Lány macskával](#), Musée d'Orsay, Párizs

A macska emberszabású és -érzelmű mosolygásra természetesen képtelen, a festő ecsetje azonban finom szín- és vonalkezeléssel mégis ezt az érzelmet kelti a nézőben. E festmény átmenet az emberrel egyenrangú állatábrázolások felé, intimitás, egymásraultalság látszik szereplőin, a szeretet kölcsönös kívánása és egyben engedése, átélése.



10. kép: Utagava Hiroshige: [Asakuzsai rizsföldek a kakasfesztivál idején](#) (színes nyomat)

Utagava Hiroshige (10. kép) macskája nem a természetű ábrázolás, nem az egyéni vonások, hanem ugyancsak a szimbólumra csupaszított forma és szín, az elvonatkoztatás példája. A képen egyedül van, de mégsem elsősorban magáról, hanem a láthatatlan emberről üzen. A szentély ablaka mögött ülő, elvagyódó házi kedvencet, amely egy sorozat – *Edo száz látképe* – része feltehetően sok macskabarát ismeri, a japán csonkafarkú, a szerencsehozó, integető – maneki-neko – macska mintája, a keleti szigetország háziállata.

Macskák mint a gúny és megvetés tárgyai

Azoknak a festményeknek jelentős része, amelyek keletkezési idejüktől függetlenül kizárólag macskákat, vagy macskákat és más állatokat ábrázolnak, amint valamilyen emberi tevékenységet végeznek (11–13. kép), vagy valamilyen rájuk ruházott tulajdonságot személyesítenek meg, igen gyakran az emberben mutatkozó ellenszenvet tükrözik vissza, ezáltal nem az ábrázolt tárgyra, hanem csak annak létrehozójára jellemzők. Többnyire gúnyos, karikírozó visszatükrözés ez, nem az ember közelében élő házikedvencet, hanem a rossz tulajdonságait átvevő, utánozó állatot mutatják be (BUGLER 2011: 102–129). A macskák az ilyen megközelítésekben magukra vették arontás, a bujaság, a vérszomjasság és kegyetlenség bélyegét, ezekhez járult még a kakofón macskazene és torkosság is; ez tükröződik a következő képeken is.



11. kép: David Teniers, ifj.: [Macskakonzert](#), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München



12. kép: Ismeretlen festő: [Macskák, akiket egy bagoly tanít az egérfogás művészetére](#), magántulajdon



13. kép: Horatio Henri Couldery: [Mohóság és falánkság](#), City Museums and Galleries, Nottingham

Macska mint az értelemáthelyezés eszköze

Susan Herbert átiratai előtt (HERBERT 2016), amelyek mindig a maguk komolyságában tekintenek forrásfestményeikre, érdemes egy pillantást vetni Szvetlana Patrovna hasonló szándékú képeire. Ezek is átfogalmazznak egy-egy korábbi festményt, túlhízott, cirnos vörös macskája azonban állandó minden képen és nem belehelyezkedik egy-egy festmény világába, hanem mindig önmagát mutatva, széttrollkodja az eredetit – mint például itt, Manet *Olympiáját*, az emberhez mérten hatalmas, túletetett testével, buta pillantásával, nyakatlan fejével, bal mellső lábának pózával, mely ott takargatna valamit, ahol semmi sincsen és főleg két (hátsó) lába közé húzott farkával (14. kép). Mellé téve Susan Herbert változatát (15. kép), szembetűnő a különbség, míg Patrovna eltávolítja, Herbert belehelyezkedik a festmény világába. Mindkét átirat elveszi az eredeti felszólító, provokáló jellegét, azonban míg az első ezt túlzással, a második intimittással helyettesíti.



14. kép: Szvetlana Patrovna: [Olympia](#)



15. kép: Susan Herbert: [Olympia](#)

A következő Susan Herbert-féle újrafogalmazás tárgya Franz Xaver Winterhalter festménye, az angol királynő és unokatestvére (16–17. kép). A jobb oldali, a nézőhöz közelebb ülő hölgy Viktória, aki kezét ráteszi unokatestvére, Victorine egymásra tett kezeire. Az alkotó több képen is megörökítette a királynőt a képen látható korban, ezek közül néhányon, ahogy ezen is, kissé nyitott a szája; készenlét, figyelem, csodálkozás. Victorine viszont befelé figyel, nem egy külső pontra, de azt is lehetne mondani, hogy üres tekintettel néz maga elé. Ehhez képest az átirat természetesen anatómiai okok miatt nem tudja produkálni a kissé nyitott száját, viszont macska-Victorine előre irányuló fülei és nagyobb szeme miatt kimondottan figyelő pózban látható. Hiányzik a fedetlenül hagyott váll bőrének felhívó ereje, inkább egy (macska)házaspárt láthat az, aki az eredetit nem ismeri, mint két hölgyet. Aki érzékeny az apróságokra összevetheti a két képen a virágokat, a szék karfájának díszítését, a nyakban viselt aranyláncot, a ruha hatalmas gombjait...



16. kép: Franz Xaver Winterhalter: [*Viktória királynő és unokatestvére, Nemours hercegnő*](#),

Royal Collection, London

17. kép: Susan Herbert: [*Viktória királynő és unokatestvére, Nemours hercegnő*](#)

Francisco Goya Don Vicente Joaquin Osorio személyében a 18. századi Spanyol Királyság magas rangú és előkelő bankárát örökítette meg (18. kép). Ez is ülőkép, mint az előző, de ellentétben azzal egészalakos. Osorio a korabeli arisztokrácia viseletében,

a „díszspanyolban” látható, hivatali eszközei ott sorakoznak asztalán, amelyre könyökölve biztonságát kapja. Kifejezése azonban nem szellemi nemességet mutat, s ebben rejlik Goya jellemábrázoló képessége, hanem inkább az alkalmazkodó, némiképp korlátozott hivatalnokét, akinek alkalmasságát elsősorban a gondolkodás nélkül végrehajtott utasítások adják. Korabeli források is ostobaságát említik. Az átiratnak egyik szembetűnő vonása a ruhadarabok aranyozásának erőteljesebb megörökítése. Az arcvonásokban, dacára annak, hogy a mimika korlátozott, mégis inkább határozottság látszik, amit az asztalon nyugvó kéz ujjai is megerősítenek: míg Goya festményén az ujjak csak a papíron nyugszanak, addig macskamásának rövid ujjai egyértelműen maga felé húzzák azt, megelőlegezve az olvasást (19. kép). A két, cipő nélküli láb egymáshoz szorítása, bár követi az eredetit, mégis némi szabadkozó, szégyenkező ízt kölcsönöz az alaknak, s a bal lábnak az emberi talphoz hasonló ábrázolása antropomorfizáció. Mindezzel együtt az átiratnak emberibb, befogadhatóbb látványa van, mint kiindulási pontjának.



18. kép: Francisco Goya: [Don Vicente Joaquín Osorio](#), Prado, Madrid

19. kép: Susan Herbert: [Don Vicente Joaquín Osorio](#)

Gustave Courbet festménye a mecénás és szolgája, valamint a művész találkozását örökíti meg (20. kép). A három alak, három magatartást képvisel, ezek egymás viszonylatában mutatkoznak meg. A szolga alázatos testtartása elsősorban urának szól, de a velük szemben érkező művésznek is. A középső alak kutyájával az anyagi biztonságot és polgári öntudatot sugallja, üdvözlésre lendülő bal karja, kutyájának pillantása a találkozás öröme utal. A velük szemben álló, festőeszközeit hátitáskájában tartó, dolgozni induló Courbet viszont a művészi függetlenséget éli meg. Testtartása, harántlépése, felvetett feje és pillantása az önállóság igényét, a tartózkodást mutatja. A festmény macskaparafrazisa több ponton módosítja ezt a hármas kapcsolatot (21. kép). Először is a bal oldalon álló alak szervilitása eltűnt, ennek az az oka, hogy a macska pillantása nem a föld felé, hanem előre irányul. A három macska korpulensebb testalkata eleve kedélyesebbé teszi a jelenetet. A két szakáll hiánya is tompítja a találkozás erőteljességét, a jobb szélén álló macska gesztusa pedig inkább dac, mint öntudat. Végül a kutya helyébe festett rágcsáló (aguti vagy kapibara), amely egy ragadozót helyettesít, végleg elveszi az alá- és fölérendeltség súlyát.



20. kép: Gustave Courbet: [A találkozás, avagy Jónapot, Courbet úr!](#) Musée Fabre, Montpellier

21. kép: Susan Herbert: [A találkozás, avagy Jónapot, Courbet úr!](#)

Amadeo Modigliani a múzsáját örökíti meg (22. kép), kapcsolatukban egy önsorsrontó élet rejlett. A női arcképek a művészetek történetében inkább idealizálnak, az előnyösebb arcvonásokat, karakterjellemzőket erősítik meg, az árulkodóbbakat,

kellemetlenebbeket erősen tompítják vagy figyelmen kívül hagyják. Modigliani festői stílusa, látásmódja, a nyújtott arcvonások azonban eleve magukban hordoznak bizonyos karikatúraszerű vonást, miközben valami mondhatatlan szomorúságot is tükröznek. Susan Herbert a maga változatával, amely macskafüleivel teljessé teszi a maszkszerű arcot, az első összetevőt, a rövidebb háttal pedig a gnómszerűséget, a testi hibát erősíti meg (23. kép). (A modell nem volt testi hibás.)

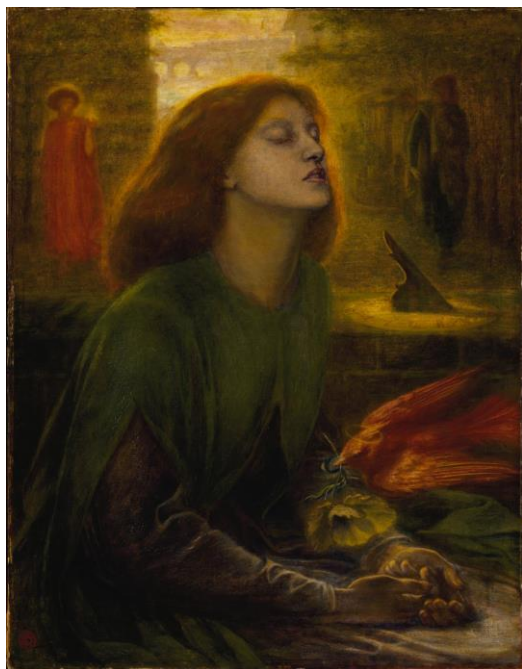


22. kép: Amadeo Modigliani: [Jeanne Hebuterne](#), magántulajdon



23. kép: Susan Herbert: [Jeanne Hebuterne](#)

Dante Gabriel Rossetti festményén Dante Alighieri múzsájának, Beatricének az utolsó pillanatait örökíti meg (24. kép). Képén a központi alak szimbólumokkal van körülvéve: a napóra, a halál madara, a mák, azaz az ópium nem csak Dante szerelmére, hanem a festő feleségére is utal (HYLAND–WILSON 2016: 124–125). Míg Rossetti utolsó pillanatait élő, lehunyt szemű alakja az ég felé emeli fejét, eloldódva már minden földitől, Susan Herbert Beatrice-e félig kifordul a képből, s ha nyitva lenne a szeme, éppen a nézőre pillantana. Mondani sem kell, hogy a háttérben látható két teljességében megfestett alak itt macskakülsőt visel, s az egész kép színezése, fény–árnyék viszonyai nem tudják vagy nem akarják utánozni az eredetit (25. kép).



24. kép: Dante Gabriel Rossetti: [Beata Beatrix](#), Tate, London



25. kép: Susan Herbert: [Beata Beatrix](#)

Irodalmi forrása van John Everett Millais *Ophelia* című festményének (26. kép), Shakespeare *Hamlet* című tragédiája. Ophélie haláláról a darabban csak beszélnek, a képzőművészeknek tehát nagy szabadsága volt az ábrázolásban. Az elhamarkodott cselekedetet vagy szerencsétlenséget közvetíti az alkotás, a szemlélő képes lehet az átélésre, bár maga az ábrázolás felvet néhány kérdést. Aki fulladozva harcol az életéért, nem széttárt karokkal, háton fekvé úszik – legfeljebb csak halála után napokkal, amikor már felveti a víz. A pillantás felfelé irányul, de ha a száj nem lenne nyitva, nem lehetne azonnal eldönteni, hogy a lány halott-e. Ruhája viszont szétterül a vízen, nem szívta még tele magát vízzel, ami arra utal, hogy nemrég történhetett a baleset vagy öngyilkos szándék. Ezek a körülmények némiképp ellentétben állnak egymással. A szoknyán látható növények és nyitott szirmú virágok is kissé rejtélyesek, ha a víz sodorta volna oda őket, vagy régebb óta a szoknyán lennének, nem őrizhették volna meg frissességüket. A macskásított képen az első szembetűnő dolog az ábrázolt alak robusztussága. Pillantása, a merev tekintet a szem nagysága miatt sokkal erőteljesebben jelzi a halált, a szája ellenben zárva van. Keze ugyancsak széttárva, mivel azonban csuklója nincs, két praclija inkább játékot sejtet, mint hullamerevséget (27. kép).



26. kép: John Everett Millais: *Ophelia*, National Gallery, London



27. kép: Susan Herbert: *Ophelia*

Édouard Manet ugyancsak sokszor átfogalmazott festménye kettős tükrözésre épül: szemből látjuk a főalakot, a pultnál kiszolgáló hölgyet, s a mögötte lévő tükörből ugyanezt a jelenetet hátulról, pillanatnyi megrendelőjét, a bajszos–szakállas, cilinderes urat, illetve a bár közönségét (28. kép). Beszédeselek a pillantások: a férfi sóvársága és a nő kiégettsége, elidegenedése. A párdarab közönsége természetesen macskafületeket visel, ahogy a férfi és a nő is (29. kép). S átváltoztak a pillantások talán éppen a már többször említett, az emberi mimika finomságait utánozni nem tudó macskaarc kifejezései miatt: a férfi inkább ragadozó tekintetű, a velünk szembenéző nő viszont nem befelé néz, hanem az előtte álló férfira, gesztusa kérdő, elutasító: mi a fenét akarsz, tűnj már el!



28. kép: Édouard Manet: [A Folies-Bergère bárja](#). Courtauld Galleries, London

29. kép: Susan Herbert: *A Folies-Bergère bárja*

És végül az Uffizi egyik sztárja, Sandro Botticelli *Vénusz születése*. A két kép magáért beszél, kár lenne szavakkal sokat rontani a hatáson (30–31. kép). Az eredeti nyúlánk, lebegő alakjai mellett az egyébként puha mozgású, könnyed, ügyes és gyors macskák a földre szállt nehézséget mutatják. Az pedig, hogy a kagylóból kiemelkedő, szende, albínó macska-Venus hajfonata helyett a farkát szorongatja, maga a közénk érkezett blaszfémia. De így kerek a világ: Susan Herbert felidézett képei hozzájárulhatnak a művészi befogadás elmélyítéséhez, a sokszor látott festmények jobb megértéséhez, a velünk élő állatokkal közös világunk kitágításához.



30. kép: Sandro Botticelli: [Venus születése](#). Uffizi, Firenze

31. kép: Susan Herbert: *Venus születése*

Befejezésül meg kell említeni, hogy Susan Herbert macskaátiratainak két magyar nyelvű kötete (HERBERT 2004.; HERBERT 2016) előtt neve már megjelent a hazai olvasók előtt. 2003 novemberében ugyanis a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténeti Tanszéke Urbach Zsuzsannát köszöntötte hetvenedik születésnapja alkalmából, az elhangzott előadások megjelentek az *Enigma* következő évi, 40. számában. Mivel ő közismerten nagy macskabarát volt, a köszöntő „konferencia” szerzői: Bencze Ágnes, Szakács Béla Zsolt, Kovács Imre, Jernyei Kis János és Révész Emese egy-egy görög vázaképeknek, Berry herceg hóráskönyve egyik miniatúrájának, Jan van Eyck, Rubens és Gauguin festményeinek „macskásított” változatával és ezek szellemes, vidám interpretációjával köszöntötték. A félig komoly, félig szakmán kívüli írások szórakoztatóak, tanulságosak, s igen meggyőzően mutatják a szemlélettágulás gyümölcsöző hatását, amire a megelőző sorok is törekednek.

Bibliográfia

- SZINÁK János–VERES István. 1989. *Macskakalauz*. Budapest, Gondolat.
- HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András, SZEMADÁM György. 1990. *Jelképtár*. Budapest, Helikon.
- THOMAS, Elizabeth Marshall. 1996. *Kismacskák és nagymacskák. A macskafélék és kultúrájuk*. M. NAGY Miklós (ford.). Budapest, Európa.
- HERBERT, Susan. 2004. *Shakespeare macskaszemmel*. ARANY János et al. (ford.). Budapest, Képzőművészeti.
- BUGLER, Caroline. 2011. *The Cat. 3500 Years of the Cat in Art*. London–New York, Merrell Publishing.
- HERBERT, Susan. 2016. *Macskasztárok. Hírességek albuma*. BALÁZS Éva (ford.). Budapest, Geopen.
- HYLAND, Angus, Kendra WILSON. 2016. *The Book of the Bird. Birds in Art*. London, Laurence King Publishing.
- VÍGH Éva (szerk.). 2019. *Állatszimbólumtár A–Z*. Budapest, Balassi.

„Kit érdekel a farkasnak dölt állat?”: Farkasok a Pilinszky-lírában¹

Czeglédi Lili

Szegedi Tudományegyetem

ORCID azonosító: 0009-0002-9026-0684

„Légy hát, akár az állatok, / oly nyersen szép és tiszta”: írja Pilinszky *Magamhoz* című versében. Kutatásomban arra kerestem a választ, hogy a farkas, a „tisztaszívű állat” milyen jelentések hordozójaként épül be az életmű motívumhálózatába. A vizsgált művek esetében kétfelé válik a szimbólum jelentése: a *Két szonett* (1939) és az *Ahogyancsak* (1971) klasszikusan bibliai, apokaliptikus vonatkozásokkal dolgozik, míg a *KZ-oratórium* (1962) betétverse, a *Fabula*, valamint a *Juttának* (1971) farkasa már sajátos olvasatokkal bír. A tanulmány ezekre az egyedi jelentésekre koncentrálnak, amelyek a szakralitáshoz és a profanitáshoz egyaránt kapcsolódnak: a szentségtől a holokauszt-áldozatokig vezetnek; s olyan fogalmak helyébe állnak, mint a kirekesztettség vagy a szeretetlenség. A farkasok számos fontos motívumhoz – mise, áldozat, evés, monst-rancia, tél, hó – és a Pilinszky-líra alapvető fogalmaihoz – szeretet, ártatlanság, bűnös-ség, elhagyatottság – kapcsolódnak, ezért tanulságokkal bír az életmű más területeivel való összeolvasás is.

Kulcsszavak: farkasszimbólum, szakramentalitás, perszonalizmus, dehumanizáció

Bevezetés

Az ember önmeghatározását nagyban képes alakítani környezete valamint ezen élet-közegnek az emberi létre adott válaszreakciói – tudatos cselekvőként, önreflexív haj-lammal megáldva, folyamatos önértelmezésben létezőnk. A humánus visszajelzi

¹ E tanulmány a *Szövegek között 26.: Összehasonlító irodalomtudományi kapcsolatformák: OTDK-dolgozatok és szakdolgo-zatok tanszéküinkről* (2024) kötetben megjelent munka bővített és némileg átírt változata. <https://www.complit.u-szeged.hu/szokoz/wp-content/uploads/2024/09/Sz%C3%B6vegek-k%C3%B6z%C3%B6tt-26.-7.-Czegl%C3%A9di-Lili-A-farkasszimb%C3%B3lum-v%C3%A1ltoz%C3%A1sai.pdf>

környezetének, hogy milyen kapcsolatban áll vele, és ezt képi gondolkodásából fakadóan metaforákban és szimbólumokban teszi. Az állat nemcsak önmagában álló létező entitás, hanem az ember számára közvetítő szereppel is bír: a törzsi kultúráktól kezdve az állatok valamiképpen kapcsolódtak a szakralitáshoz, ugyanakkor az animálitásnak előfordultak profánabb olvasatai is. Így a farkas mint erőszakos ragadozó természetes erejénél és tekintélyénél fogva nemcsak védelmező szereppel bírt a totemizmusban, hanem a társadalom vezető, felsőbb rétegét, a szuverén uralkodót is jelképezte. Általánosságban megfogalmazható az is, hogy a farkas – az ember asszociációi, előítéletei mentén – negatív konnotációkkal bír (PÁL-ÚJVÁRI 1997: 134).

Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy a 20. századi modern magyar irodalom jeles képviselője, Pilinszky János lírájában milyen jelentésekkel bírnak Európa őshonos ragadozói, s a következő kérdésekre keresem a választ: (1) Mihez viszonyítva kapnak pozitív töltetet a farkasok? (2) Más szimbólumokkal – amelyekkel gyakran ugyan azon szövegben szerepelnek, úgymint mise, monstrancia, tél, hó, áldozat – együtt olvasva hogyan módosulnak az állatszimbólumok jelentései? (3) Milyen problémakörökbe csatornázhatók be a farkas-szimbólumok, amelyek jelentőssé teszik helyzetüket a Pilinszky-költészetben belül? A szimbólum jelentéseit tekintve két csoportot különítettem el a vizsgálathoz, s ezek tárgyalása, a versek elemzése mentén kívánom megválaszolni a címben is jelölt kérdést, amely a bázisszövegnek számító *KZ-oratóriumból* (1962) származik (PILINSZKY 2015: 70).

Háború és béke

Bár a farkaskép használata a *Nagyvárosi ikonoktól* (1959–1970) kezdve hangsúlyos az életműben, ennél korábbról, 1939-ből is találhatunk rá példát. A *Két szonett*ben a kutyák és farkasok oppozíciója jelenik meg, mely ellentét Aiszóposz fabuláitól kezdve Phaedrus közvetítésének köszönhetően saját irodalmunkban is megjelenik Petőfinél. *A kutyák és farkasok dalában* a negatív kutyafigurákhoz képest a szabad farkasok pozitív szereplők. Pilinszky-nél viszont nem a szabadság vívmányosai, hanem az üldözött-

üldöző viszonyban az igazságszolgáltatás, a büntetés, a végítélet eszközeiként szolgálnak:

Csak fussatok hát, mint veszett ebek,
vonítsatok, ha gyilkos éjszaka
körüikerít a farkasok hada,
hogy fölkoncolja hitvány testetek.
(PILINSZKY 2015: 178)

Szávai Dorottya szerint Pilinszky lírája szorosabban véve két fogalom köré épül (SZÁVAI 2006: 10): „Valójában két szó, mit ismerek, / bűn és imádság két szavát” – írja *Az ember itt* című versében (PILINSZKY 2015: 121). Ahol bűnről van szó, ott a büntetés és a bűnhődés is megjelenik. A farkas a büntető pozíció kifejezője erőszakosságánál fogva, mely jelentés számos bibliai képre csatlakozik rá. A szimbólum ószövetségi használatakor vonatkozik Benjámín törzsének harciasságára, de Pál apostolra is, aki keresztényüldözőből vált hívóvé (PÁL-ÚJVÁRI 1997: 134). A *Két szonett* apokaliptikus hangulatú első része megidézi a bukott angyal, Lucifer történetét, de itt valójában az ember mint eredendő bűnös jelenik meg. A farkasábrázolás fordít a tipikus bibliai képeken, hiszen itt nem a hit ellenségei vagy a hamis próféták jelölői az állatok, hanem éppen a jó szolgálatában állnak.

Látszólag klasszikusan bibliai hagyományokkal dolgozik a későbbi, 1971-es *Ahogyán csak* is. A versben ábrázoltak már a végítélet utáni idilli állapotot festik meg, s hadd idézzem a teljes művet mintegy jelezve, milyen fontos motívumokhoz kapcsolódik még a farkasszimbólum:

Ahogyán csak

Esti mise, téli vecsernye,
éjféli Úrfölmutatás,
miként a hó hallgat a meglepett
fák alján, ahogy csupán
téli égbolt erős, szilárd,
úgy vérzenek jók, rosszak együtt,
bárányok, füvek, farkasok
halálunk monstranciájában.
(PILINSZKY 2015: 125)

A mű Ezékiel könyvének farkasképét követi, ahol a bárányok a jót, a farkasok a rosszat jelölik. Ezek együtt szerepeltetése egyfelől egy túlvilági közösség formálódására utal (SZÁVAI 2006: 66). A halál monstranciája a halál lezártága – érdemes figyelemmel követni, hogy a műben az Úrfelmutatásra, azaz a szakrális áldozás aktusára és a katolikus miserend szerint az eucharisztia liturgiájában az átváltoztatás mozzanatára irányul a halál megjelenése. Másfelől bárány és farkas – akiknek oppozícióját legalábbis Aiszóposz óta biztosan ismerjük – egymás mellé rendelése egyenértékűvé teszi az általuk képviselt jó-rossz viszonyfogalmakat. Ez azt is jelenti, hogy a kettejük közti különbség lényegtelenné válik, a szimbólumok elvesztik jelentéseiket a halál által – egyúttal a szubjektum is feloldódik. Fontos megjegyezni, hogy az 1971-es vers motívumai, úgymint mise, áldozat, hó, tél, farkas és monstrancia már előbb is szerepelnek együtt ugyanazon szövegekben, így az 1962-es megjelenésű *KZ-oratóriumban*, valamint a tárgyalt vershez hasonlóan 1971-es *Juttának* címűben. Az életműben a farkas alakja összekapcsolódik a szakrális áldozatbemutatással, amely egyrészt az alapvetően ragadozó természetű állatot teszi a préda helyébe, másrészt ellenáll a szimbólum Szentírásnak megfelelő jelentéseinek.

Mysterium fidei

A költő munkássága egyfajta közvetítő jelleggel hidat képez szakrális és profán szféra között. Ezt nemcsak a Holokauszt-élmény vallással összefonódó megközelítése támasztja alá, hanem az is, hogy a farkasnak mint jelképnek egyaránt lehetségesek szentséghez és profanitáshoz kötődő olvasatai. Bár a tanulmány alapvetően az életmű lírai részéhez kapcsolódik és annak farkasábrázolásait járja körbe, az értelmezések árnyalásához elengedhetetlen, hogy tekintettel legyünk a drámai művek és a prózai munkásság motívumhálózatára is. A farkasszimbólum a *Nagyvárosi ikonok* és a *Szálkák* (1970–1972) kötetek esetében jellemzően egyedi ábrázolásmóddal és értelmezéssel bír, amely a prózaversként is aposztrofálható *Fabulában* összpontosul. Így azért, hogy a

mű lehetséges interpretációihoz közelebb férkőzzünk, szükségképpen meg kell vizsgálni annak szövegkörnyezetét, az 1962 decemberében az *Új Írás* hasábjain megjelent *KZ-oratóriumot* (SEPSI 2015: 63).

A *KZ-oratórium* cím a *Konzentrationslager* rövidítését foglalja magában, mellyel a koncentrációs táborok német nevére utal, így egyértelműen kijelöli a mű témáját, előrevetítve a narratívát belengő atmoszférát. Az oratórium műfaji jelölés a szerző szerint olyan zenére írt előadást takar, amely valójában nem jelenít meg tényleges cselekményt, ehelyett beszélt énekkel, áriákkal, kórossal és zenekarral tűzdelt drámai kompozícióról van szó, tárgya pedig lehet vallásos vagy hétköznapi is (PILINSZKY 1999: 545). Ezen kitételeknek megfelelően a színészek inkább közvetítő szereppel rendelkeznek, s jellemzően csak utalnak a történésekre, amelyeknek elbeszélői maguk helyett állnak, hiszen a kisiú, az öregasszony és az R. M. monogrammal jelölt lány halottak. Karakterisztikájukat tekintve egyszerre mutatnak rá a transzcendenciára és mutatnak túl személyes létezésükön neveik, s így identitásuk hiányában (PILINSZKY 1995: 24). A történet helyett dialógusok, párbeszédmontázsok állnak, amelyek mintegy folytonosan ismétlődnek a gondolatrítmusnak köszönhetően.

A szövegvariációk kombinálása, az ismétlődő motívumok feltűnése egy nagyon tudatos alkotói szándék feltételezésére enged következtetni, s ezt a költő naplójegyzetei is alátámasztják, amelyek az alkotási folyamat nehézségeitől kezdve a különböző szövegtervezetekig részletes betekintést nyújtanak az oratórium keletkezéstörténetébe. Ezek részletezése helyett álljon itt egy idézet a költő Székér Endrének írt egyik leveléből, amely a betétvers jelentőségét támasztja alá: „A farkas-betét pontosan az a része a versnek, hol kontrollom kialudt, kiolvadtak a racionális biztosítékok” (PILINSZKY 1997: 110). Ez a rész tartalmazza tehát a mű érzelmi csúcspontját. Fontosságát jelzi az is, hogy a *Fabulát* megelőző és szorosan követő szövegrészek summázzák, előrevetítik vagy utólagosan értelmezik a történetet, így keretezve azt:

R. M.

Életemben nem láttam házat!
Fenyők közt állt egy fasor végén.
Ragyogtak az ablakai.
Nem érintettem a kezemmel
Nagyon vigyázva megérintem.
Felejts el, felejts el, szerelmem!
Kit érdekel a fatörzsnek dőlt állat?
(PILINSZKY 2015: 70)

Az ezután következő *Fabula* képi elemei már megjelennek: az első látás és találkozás élménye, a ház, az ablakok, a ház falának érintése és maga az állat. A fatörzsnek dőlt állat képe az elhagyatottságot, meg-nem-értettséget, magára-maradottságot jeleníti meg. Itt még E/1. személyben beszél el kitaszítottság-élményét a fiatal lány, az állat említésével pedig önmagára utal. Ez a metamorfózis, állattá változás mintegy megkettőzi a lány személyét, aki ezt követően elbeszéli a farkas történetét:

R. M.

Mint egy másik történetben, fokozott egyszerűséggel.
Hol volt, hol nem volt,
élt egyszer egy magányos farkas.
Magányosabb az angyaloknál.
Elvetődött egyszer egy faluba,
és beleszeretett az első házba, amit meglátott.

Már a falát is megszerette,
a kőművesek simogatását,
de az ablak megállította.

A szobában emberek ültek.
Istene kívül soha senki
ilyen szépnek nem látta őket,
mint ez a tisztaszívú állat.

Éjszaka aztán be is ment a házba,
megállt a szoba közepén,
s nem mozdult onnan soha többé.

Nyitott szemmel állt egész éjszaka,
s reggel is, mikor agyonverték.
(PILINSZKY 2015: 71–72)

Ekkor már nem csupán a fatörzsnek dőlt állatot látjuk, a farkas aktív cselekvőként lép elő. Az oratórium szerkezete a római katolikus miserend struktúráját igyekezett lekövetni, amelynek részei a következők: ima, introitus, evangélium, átváltoztatás, szentáldozás (SEPSI 2015: 64). A lány átváltozása azonban nem az eucharisztia liturgiájaként ékelődik be a darabba, hanem a passiót megörökítő rész (PILINSZKY 1995: 35), evangéliumként értelmezendő. Ennek igazolásához szükséges szorosabb szövegolvasáshoz folyamodnunk.

Az önálló műként *Fabula* címen megjelent versbetét címével olyan olvasói elvárásokat kelt, amely alapján feltételezhetjük, hogy a fabula műfaji hagyományaihoz valamiféleképpen kapcsolódni fog: állatszereplőjének története valamilyen erkölcsi tanulsággal ér majd véget; a *pictura*, a történet mögött expliciten jelölve vagy impliciten sugallva meghúzódik a *sententia*, a bölcsesség. A farkas viselkedése voltaképpen rendellenesnek titulálható, hiszen egymaga, falkatársak kísérete nélkül közelít a legelőszőr meglátott házhoz, ahol valószínűleg befogadást keres. Bár az állat a fokalizátor a történetben, egyértelműen nem tudjuk meg, mi motiválja cselekedeteit. Az angyaloknál, az Istenhez legközelebb álló teremtményeknél is nagyobb magány szövegszerű jelölése arra enged következtetni, hogy a farkas kiemelt pozícióba kerül. Az ember – mint radikálisan *más* létező – látványként tárul az állat szeme elé, figyelme benne koncentráldik. Az emberek viszont nem képesek előítéletektől mentesen viszonyulni a békés ragadozóhoz, jelenléte agressziót vált ki, s megölik. Az ember erkölcsi deficitbe kerül cselekedete miatt, s ez az örökké figyelő, nyílt állati tekintet lesz az, amely emlékezteti a humánusot arra, hogy önmagát dehumanizálta – ebben érhető nyomon a mű morális üzenete.

Az aszimmetrikus viszonyban az állat kerül fölérendelt helyzetbe, pontosabban az, amit képvisel, jelöl. Mircea Eliade szerint a szent és profán kapcsolatában elengedhetetlen a tér vizsgálata: a modern ember profán létmódjában a tér homogén. A *hierophánia*, azaz a szentség megnyilvánulása a térben viszont megtöri annak struktúráját, egy olyan szilárd középpontot teremtve, amely a profán világból a szent térbe nyit (ELIADE 2014: 16). Ha a farkast a szent megnyilvánulásaként értelmezzük, mikor

a házba betér és a szoba közepére áll, a ház sem egységes profán helyszín marad: a farkassal való érintkezéssel az embernek lehetősége nyílik a szenttel való kapcsolódásra. Ugyanakkor a *hierophánia* potenciálisan magában hordozza, hogy a hétköznapi nem képes saját nézőpontján kívül értelmezni, befogadni azt. Akár élő, akár holt a szentség jelölője, a teret megbontotta és bűnjelként él tovább. Ha a Pilinszkyre jellemző vallásosság és keresztény aspektus irányítja figyelmünket, a farkas megjelenése nem más, mint *teophánia*, az istenség megnyilatkozása az ember számára (ELIADE 2014: 18). Ekkor az állat Jézus-jelölővé válik, ezzel pedig divinálizálódik az állat, így nem csupán a bibliai példázatokkal helyezkedik szembe, hanem a fabulákból ismert butaságot vagy gonoszságot jelölő ragadozóval is. Az ember pedig kiiktatja a tisztaság állati vagy isteni hordozóját a világból.

Ahogy Szávai Dorottya megállapítja, a Pilinszky-költészet képalkotására jellemző, hogy a megnevezhetetlen elemeket a költő mindig vizuális tartalmakban juttatja kifejezésre. A keresztény misztikusok metaforahasználatának megfelelően a Nap, a tűz, a fény, a madarak mind Isten-jelölők. A képek aszcendens jellegűek, hiszen a költemények imahelyzetéből fakadóan az Istenhez való felemelkedést jelölik (SZÁVAI 2006: 28). Ilyenformán a farkasnak *unio hypostaticaként* a *Fabula* esetében éppen deszcendens jellege van, hiszen az isteni ereszkedik le a humánushoz. Mindemellett érdemes felfigyelnünk arra is, hogy a szimbólum jelentését tekintve pozitív töltetű, s az ember pozíciójához képest válik azzá.

A történet morális értelmezése jellemzően nem történik meg az oratóriumban, miközben a szereplők kommentálják, variálják egymás mondatait. Ugyanakkor feltűnnek olyan elemek a szövegvariánsokban, amelyek a farkas teofanikus vagy szentség-hordozó jelentéseit támasztják alá:

Öregasszony

Olyan volt, mintha virágház lett volna,
de nem voltak benne virágok.
Egyetlen hosszú folyosó;
vályogfalak, de a föld melegével.
A folyosó kiszélesült a végén,
s világított, mint egy monstrancia.

(PILINSZKY 2015: 71)

R. M.

Olyan volt, mintha virágház lett volna,
de nem voltak benne virágok.
Egyetlen sötét folyosó;
vályogfalak, de a föld melegével.
Délután volt, úgy három óra.
A folyosó kiszélesült a végén,
s világított, mint egy monstrancia!
A teteje üvegből lehetett,
mert megrekedt benne a napsugár.
Mezítelenül és végérvényesen
a kőasztalon feküdt valaki.

(PILINSZKY 2015: 72)

E két részlet immár a *Fabulát* követi, s a monstrancia, valamint a kőasztalon fekvő, halott alak – amely egyébként többször szerepel a műben, s lehetségesen Jézust jelenti – a szakralitás irányába tolja el az alapvetően profán közegből, a KZ-lágerek világából induló narratívát. Az állat agyonverése azonban nem csupán a jézusi passiót jeleníti meg, hanem ha igazodunk a katolikus liturgia rendjéhez, az átváltoztatás, Úrfelmutatás előkészítő aktusa is egyben, a rituális-szagrális áldozás első lépése. Ezért is fontos, hogy a szereplők a szentségtartót és a már elpusztított, mezítelenségében előkészített valakit említik. A szagrális fogyasztásra is találhatunk utalást a szövegben, némileg később: „mégis mire nyelvünkre ért az étel, / szelíd volt az, akár az Isten teste” (PILINSZKY 2015: 76) – szól az öregasszony, visszatérve a lágerélményekhez. A magamhoz-vétel eseményekor befogadom és birtokolni kezdem a magamhoz-vettet, saját energiává alakítva azt, keresztényi aspektusból ez egy beavatási és megtisztulási folyamat része is.

Az immanens szeretetlenségről

„Az oratórium jelentése ebben a fabulában a legeggyetemesebb, s túl az emberin minden előre kiterjed. Szól a kitaszítottság pozicionális nagyságáról. (A keresztény hitben a mártír ilyen pozicionális szent; gondolj az »apró szentekre«)” – írja Pilinszky a már

korábban idézett levelében Szekér Endrének (PILINSZKY 1997: 111). Két dologra érdekes figyelmet fordítani a levélrészletet illetően. Egyfelől a farkas mártírhelyzetére: nemcsak az angyalokénál nagyobb magány, a tisztaszívűség, az Isten szemével való látás hasonlatossága az, amely kitüntetetté teszi az állatot – ezek a humánumhoz viszonyítva válnak jelentőssé az animálishoz mérten –, hanem maga a látszólag reflektálatlan önmegadás vagy önfeladás mozzanata is. Azáltal, hogy mintegy önmagát áldozza fel a viszonzatlan szeretetért, úgy mártírként jelenik meg az állat. Másfelől a kitaszítottság mint univerzális léthelyzet kölcsönöz jelentőséget a Pilinszky-líra farkas figurájának. Lehetségesnek tartom a szimbólum némileg profánabb olvasatát is, amelyhez szintén az oratórium szövegéhez szükséges nyúlni.

A „Kit érdekel a fatörzsnek dőlt állat?” (PILINSZKY 2015: 70) kérdés arra a kívülállóságra, elhagyatottságra, vágyakozásra, félelemre és idegenségérzetre utal, amelyben R. M. sorsa summázható (MACZÁK 2015: 65). Ez viszont nem pusztán a koncentrációs táborok borzalmainak – mint egy dehumanizációs folyamat eredményeinek – állít emléket, nem csak a holokausz tragédiája okozta egzisztenciális krízisre utal. Az oratórium oly módon tematizálja a kirekesztettség és szeretetlenség érzetét, mint egy részét annak a ciklikus körnek, amelynek az ember újra és újra áldozatául esik az idő múlásával. A *Fabula* halott farkasának nyitott szeme magába sűríti a 20. század ártatlan áldozatainak tekintetét, örökre emlékeztetve az emberiséget, hogy önmagát fosztotta meg méltóságától és erkölcsiségétől. A szereplők saját árvaságukkal szembesülnek, ezt terjesztik ki élőkre és halottakra egyaránt:

Kisfiú

Boldogtalan a pillanat, mikor
fölfedezi árva önmagát,
s arra gondol, hogy másnak is
fontos lehet e kéz, e görbeség,
s azontúl arra vágyik, hogy szeressék.
(PILINSZKY 2015: 79)

Mindezek fényében a farkas jelölheti a haláltáborok ártatlan áldozatait, de felidézheti ugyanakkor a jóság hiányát, azt az egyetemes árvaság-érzetet, amelyet a kisfiú megfogalmaz. Ehhez kapcsolódik a magány hangsúlyossága a műben:

Öregasszony

IGEN – Ennek az igen-nek szinte képi értéke van, –
csak azt az egyet tudhatnánk, hogy
végül is megtörhetjük-e,
nem a magunkét, a másik magányát
[...]
(PILINSZKY 2015: 74)

Végső soron a magány áttörhetetlensége és a szeretetlenség immanens volta kerül az oratórium középpontjába. A mű rávilágít arra, hogy utóbbi érzés alapvetően az ember sajátja, létértelmezésének kiindulópontja, amely meghatározza, hogyan viszonyul másokhoz és önmagához. Az elsődleges emberi léttapasztalat a szeretetlenség élménye, amelyből a háborús állapottól kezdve a holokausz tragédiáján át az egyén létkrízisként megélt önmeghatározásáig számos probléma következik. A szeretetlenség a farkas alakjában jut kifejezésre, ami azért is jelentőségteljes, mert Pilinszky nem egyszerűen a magány perspektívájából értelmezi az Én interperszonális kapcsolódásait, hanem egy nagyobb hiányhalmaztól jut el az Én és Másik ontológiai problémájáig. Vagy ahogyan az *Egy lírikus naplójából* című írásában szerepel:

Nemcsak a tudós törekszik pontos ismeretre, hanem a költő is. Ennek a megismerésnek a neve: szeretet. Oda akarom adni magamat valaminek vagy valakinek. Szeretni akarom, hogy megismerhessem, és meg akarom ismerni a világot, hogy szerethessem. Fel akarom fedezni és meg akarom segíteni a dolgokat, hogy ajándékképp visszakapjam tőlük önmagamot. (PILINSZKY 1999: 437)

Ilyenformán a szeretet a mozgatórugó, s az önmagát odaadó farkas annak példája, hogy intenciója viszonzatlan, sőt egyenesen észrevétlen marad, tehát önmagát nem kapja vissza.

Bűn és bűnhődés

Az előbbi problémakör fellelhető más versekben is. A *Van Gogh* (1963) lírai alanyának vagy megszólítottjának – amennyiben nem önmegszólításként értelmezzük – hasonló a helyzete a *Fabula* farkaséhez:

Van Gogh

1
Ők levetkőztek a sötétben,
ölelkeztek és elaludtak,
miközben te a ragyogásban
sírtál és mérlegeltél.

2
Alkonyodott.
A rozoga melegben
papírközelbe ért a nap.
Minden megállt.
Állt ott egy vasgolyó is.

3
„Világ báránya, lupus in fabula,
a jelenidő vitrinében égek!”
(PILINSZKY 2015: 82–83)

A vers beszédhelyzete egy olyan sajátos imaszituáció, amelyet az utolsó egység fohászszerű felkiáltása tesz egyértelművé. Az első rész „ők”-je nyelvileg is elszeparálható a megszólított „te”-től. Előbbihez szorosan hozzátartozik a társélmény, míg utóbbi elkülönül egyedüllétében, kirekedve az „ők” létélményéből. A bűnösségtudat kapcsolja össze a verset a *Fabulával*: a jelenidő vitrinében való égés konnotálja a poklot, purgatóriumot, s a bűn fogalommezőjébe tartozik. Felmerül a kérdés, honnan eredeztethető a *Fabula* farkasának és a *Van Gogh* lírai hangjának bűnössége, s ez mindkét esetben a szeretethez, illetve annak hiányához kapcsolódik, amelyet büntetésként élnek meg. A *Van Gogh* harmadik egységének felkiáltása valójában az ember önnön sebezhetőségére ébredését jelzi. Az imaformula olyan szakrális helyzetet teremt egy alapvetően profán szituációban, ahol a „te” az intimitás, az „ők” közti titok beavatatlan – és talán kéretlen – meglesője.

Mint ahogy eddig is láthattuk, a bűn-büntetés-bűnhődés fogalomhármás meghatározó Pilinszky világlátásában s verseiben, amelyek ezt a viszonyulást tükrözik. A tárgyalt műveknél előbb keletkezett esszéjében így ír a büntudatról: „Itt, a folyóparton, a béke és megkönnyebbülés első óráiban éltem át először igazán, hogy nincs valódi ártatlanság legalább némi büntudat nélkül” (PILINSZKY 1999: 117). Eszerint az ártatlanság tiszta érzetét tagadja, a büntudat valami ártatlanságnál sokkal mélyebb és előbbi fogalom. Az 1960-as esszében arról a felelősségérzetről is beszámol Pilinszky, amely a háború miatt terheli, s ezt a felelősségérzetet kapcsolja össze élete minden bűnével.

A *Szálkák* kötet versei már nyíltabban vallanak erről a bűnösségtudatról (HANKOVSKY 2022: 7). A *Juttának* című episztola második egységében a bűnösségérzet az egyébként szokatlan mise-farkas képzettársításban artikulálódik:

Január

A tél növekszik.
Egy magányos farkas jött le a faluba.
Reszket előtted.
Mise ez.
Utolsó áldozás.
(PILINSZKY 2015: 103)

A műben felbukkannak az eddig tárgyalt motívumok: a farkas, a mise, az áldozás, és az *Ahogy csak* című versbe átörökített tél-motívum. Szávai Dorottya szerint az episztola – amelynek címzettje Jutta Scherrer – kétféle olvasatát vehetjük számba (SZÁVAI 2006: 42). Nem kívánom Szávai részletes és mélyreható elemzését újaközölni vagy revideálni, csupán néhány vonatkozásban hivatkoznék rá. Értelmezhetjük a művet a szerelmi líra részeként, de lehetséges az is, hogy a versbeszélő a műben megjelenő Én-Te relációt a transzcendens felé terjeszti ki. Pilinszky költészetében az abszolút Más tehát nem csak ember lehet. Utóbbi esetben nem a szeretett és a buberi-lévinasi hagyományt követve abszolút módon Más megértésére tett kísérletként olvassuk a verset, hanem egyfajta magányos dialógusként, imaként (SZÁVAI 2006: 50). Az antropomorfizált farkas a lírai én jelölője lesz, s reszketése egy kiegyenlítetlen viszonyra és

bűnösségtudatára is utal. A teljes művet tekintve ez a farkas-rész lírai személytelensége – hiszen egyértelműen nem azonosított sem a megszólaló, sem a megszólított – miatt látomásos jelleggel bír, mivel ezzel szemben a harmadik egység, a *Naplórészlet* önreflexiót is tartalmaz: „Milyen nap is van ma? Úgy élek, / Hogy össze-összezavarom / Az idő menetrendjét” (PILINSZKY 2015: 103).

A *Juttának* kapcsán két dolognak érdemes kiemelt figyelmet szentelni: egyfelől a vers utolsó egysége, a *Naplórészlet* a Pilinszkyre nagy hatást gyakorló Simone Weil filozófiáját szövegszerűen is megidézi, másfelől a felejtés mint motívum ebből a hatásból következően is fontos lesz. A farkassal kapcsolatban már felmerült az önmegadás-önfeladás mozzanata, amely keresztényi kontextusban a rossztól való megtisztulást és a jó útra való visszatérést jelenti. Ahogyan Hankovszky Tamás is rámutat, Weilnél ez radikális formát ölt, s a *dekreáció* fogalmában ez a visszateremtési folyamat inkább önelpusztítást jelöl. Azaz létezésünk eleve rossz és bűnös, így azt teljes mértékben meg kell semmisíteni ahhoz, hogy jóvá tegyük az Isten ellen elkövetett bűnt. Ugyanakkor ez azt is jelenti, hogy a szubjektum végleg eltörli önmagát, nem létezik olyan, hogy „jó útra térés” ezen logika mentén (HANKOVSZKY 2022: 6). A *Juttának* lírai alanyának bűnössége és ehhez kapcsolódóan a dekreáció az első egységben jelölt felejtésben konceptualizálódik:

Levél

Veled együtt és velem együtt
 az idő minden ütése-kopása
 és erőssége hó alá kerül
 abban a végső feledésben,
 amit az Atya küld majd a világra.
 (PILINSZKY 2015: 103)

Ez a végső felejtés pedig azzal is jár, hogy a szubjektumnak lehetősége sincs az újrakezdésre, a jó helyreállítására. Az oratóriumban az R. M. monogrammal jelölt fiatal lány még szinte könyörög a felejtésért: „Felejts el, felejts el, szerelmem! Kit érdekel a fatörzsnek dőlt állat?” (PILINSZKY 2015: 70), azaz a dekreáció fogalma felől olvasva

megjelenik az igény az önmegsemmisítésre, még ha csak az interperszonális kapcsolódásokban. Természetesen hozzá kell tenni, hogy minden valószínűség szerint az oratórium írásakor Pilinszky még nem olvashatta Weilt (SZMESKÓ 2021: 643), az oratórium emlékezés-felejtés dichotómiára épülő szerkezete másképpen értendő. Ám az állat – vagy az ember pejoratív értelemben vett állattá lefokozódása, amely szintén dekreációs vonás lehet (HANKOVSKY 2022: 8) – és a felejtés gesztusának összekapcsolódása megjelenik az oratóriumban, s a farkasmotívum későbbi használata a *Januárban* az öneltörléshez fut ki. Az „Utolsó áldozás” (PILINSZKY 2015: 103) sor legalábbis az esemény visszavonhatatlanságát sugallja.

Kitekintés

Az egyes motívumok interperszonális kapcsolódásokhoz kötődő továbbélése nemcsak Pilinszky lírájára jellemző, hanem érdemes ezt a drámai művekkel is összevetni. Részletekbe menő kísérletezés helyett csak néhány, állatábrázolást is tartalmazó művet hoznék példaként a kitekintés gesztusával.

A *Síremléket* (1973) Jutta Scherrer személye is összeköti az előbb tárgyalt verssel, hiszen az egyfelvonásos színművet egy, a nőt ábrázoló fénykép ihlette Pilinszky nyilatkozata alapján (PILINSZKY 1999 idézi MACZÁK 2015: 105). A szerelmi dráma egyik kulcsszava – meglepő módon – a szeretet. Az ösztönösséget jelölő italozó Medve nem tételeződik Másikként a nő számára, aki viszont pusztán prédául szolgál a Medvének. A Medve mégis azután vágyakozik, hogy a nő egyszer csak észrevegye. Ez a helyzet hasonló a *Fabula* farkasáéhoz, vagy tágabb értelemben véve az oratórium szereplőiéhez. A darab a Medve monológjával zárul, aki így szól: „A tél megígérte, hogy idén is eljön. Hát legvégül is bízunk ebben az ígéletben. Hogy végül is minden és mindenki fehér lesz, egyenletesen fehér. Egyszóval: gyönyörű és semmilyen. Ámen” (PILINSZKY 2004: 83). Itt is jelentkezik az a dekreációs igény, amely akár a *Juttának*-ban – „hó alá kerül” (PILINSZKY 2015: 103) –, akár az *Ahogyancsak*-ban – „miként a hó hallgat” (PILINSZKY 2015: 125) – megjelenik.

A szintén egyfelvonásos *Élőképek* (1973) ismeretlenként jelölt és számunkra ismerős állatai viszont nagyon is igénylik azt, hogy szubjektivizálódjanak, identitást kapjanak. Az ismeretlen állatok, amelyek éppen alakulóban vannak, hibridek, például az egyiknek a szőre egy medvéé, de a szeme leopárdé, egy másiknak rókaszeme van, de a bundáját nem tudja meghatározni. Az identitáskörvonalazások közepette a darab kulcsfogalma az érintés és az ezáltal teremtés, amely megismerés és identitásrögzítés is a Másik szemében (MACZÁK 2015: 135). Egy kislány és egy kisfiú, az ártatlanság képviselői egymás érintéséről és a háborútól való félelmükről beszélgetnek az élőképekben. Miközben megjelenik az érintésre és a teremtésre, kreációra való vágy, addig az oratóriumban egyfajta félelem, óvatosság kapcsolódik ehhez R. M. részéről – „Nem érintetem kezemmel / Nagyon vigyázva megérintem” (PILINSZKY 2015: 70) –, s a vágyakozás a *Fabulában* is jelen van: „Már a falát is megszerette, / a kőművesek simogatását” (PILINSZKY 2015: 72). Az oratóriummal való számos hasonlóságon és párhuzamon túl jól láthatóan kirajzolódnak azok a fogalmak és problémák, amelyek a Pilinszky-életmű talapzatait rögzítik.

Konklúzió

A vizsgálatból arra következtettem, hogy a farkasszimbólum számos jelentésben fordul elő a Pilinszky-lírában, és mindannyi jelentésében más fontos motívumokhoz kapcsolódik. A tanulmányban felvonultatott olvasatok szerint pozitív színben tűnik fel a humánus morális helyzetéhez képest. Vallásos megközelítésben szentség-jelölőként értelmezhető vagy Jézus képviseletében az evés és fogyasztás motívumához fűződik. Ezt érdemes lenne megvizsgálni az életműben, akár a fenomenológia felől közelítve. A fogyasztáshoz kapcsolódva pedig a Varró Annamária által is felvetett (VARRÓ 2016: 113) test-poétika részletesebb vizsgálatát hívja életre.

Amennyiben a farkas az interperszonális kapcsolódásokban a jóság hiányának, a kirekesztettségnek és a szeretetlenségnek a jelölője, úgy megállapítható az is, hogy Pilinszky farkasai egy negatív szeretet-etika felé tendálnak. Ha a *Fabula* oratóriumba ágyazottságát is figyelembe vesszük, akkor a farkas a világháborúk és a holokauszt

ártatlan áldozatainak kollektív képviselőjeként jelenik meg. A holokauszt tanúsíthatóságának problematikája szintén még feltérképezés alatt álló területe a Pilinszky-kutatásnak.

Mindezekből következik, hogy a „fatörzsnek dőlt állat” fontos pontja Pilinszky munkásságának. Nem pusztán az árvaságra, a fájdalom visszhangtalanságára vagy az elhagyatottságra utal, hiszen az „állat” megnevezés már maga is súlyos konnotációkkal bír. Olvasható a pejoratív értelemben vett állati szintre redukálódásként, a lágerélmények és világháborús tapasztalat miatt emberségétől megfosztott produktumként, amely tükröt mutat az elsilányuló humánumnak. Legfőképpen pedig jelzete – legyen akár a *Fabula* viszonylatában bűnjel, akár a *Juttának* transzcendencia előtt reszkető bűnöse – az interperszonális kapcsolódások problematikusságának.

Bibliográfia

- ANGYALOSI Gergely. 2001. Az irodalom átvértett szövete. Pilinszky János: Nagyvárosi ikonok. *Vigilia*. 66. évf. 11. sz.: 819–823.
- BUBER, Martin. 1994. *Én és Te*. Fordította Bíró Dániel. Budapest, Európa.
- ELIADE, Mircea. 2014. *A szent és a profán*. Fordította Berényi Gábor. Budapest, Helikon.
- HANKOVSKY Tamás. 2022. *Kenózis vagy dekreáció? A felelősségvállalás útjai Pilinszkynél*. <https://hankovszky.tamas.btk.ppke.hu/pb/kenozis.pdf>
- LÉVINAS, Emmanuel. 1999. *Teljesség és Végtelen, Tanulmány a külsőről*. TAMAY László (ford.). Pécs, Jelenkor.
- MACZÁK, Ibolya. 2015. *Papírdarabok. Pilinszky János írói munkássága*. Budapest, Balassi.
- PÁL József, ÚJVÁRI Edit (szerk.). 1997. *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából*. Budapest, Balassi.
- PILINSZKY János. 1995. *Naplók, töredékek*. HAFNER Zoltán (szerk.). Budapest, Osiris.
- PILINSZKY János. 1997. *Pilinszky János összegyűjtött levelei*. HAFNER Zoltán (szerk.). Budapest, Osiris.
- PILINSZKY János. 1999a. Egy lírikus naplójából. In: HAFNER Zoltán (szerk.). *Publicisztikai írások*. Budapest, Osiris: 437–439.
- PILINSZKY János. 1999b. Oratorikus forma? In: HAFNER Zoltán (szerk.). *Publicisztikai írások*. Budapest, Osiris: 545–546.

- PILINSZKY János. 1999c. Nem vétkeziünk többé. In: HAFNER Zoltán (szerk.). *Publicisztikai írások*. Budapest, Osiris: 116–117.
- PILINSZKY János. 2004. Síremlék. In: HAFNER Zoltán (szerk.). *Széppróza*. Budapest, Osiris: 75–84.
- PILINSZKY János. 2015a. Ahogy csak. In: HAFNER Zoltán (szerk.). *Pilinszky János összes versei*. Budapest, Magvető: 125.
- PILINSZKY János. 2015b. Az ember itt. In: HAFNER Zoltán (szerk.). *Pilinszky János összes versei*. Budapest, Magvető: 121.
- PILINSZKY János. 2015c. Fabula. In: HAFNER Zoltán (szerk.). *Pilinszky János összes versei*. Budapest, Magvető: 71–72.
- PILINSZKY János. 2015d. Juttának. In: HAFNER Zoltán (szerk.). *Pilinszky János összes versei*. Budapest, Magvető: 103.
- PILINSZKY János. 2015e. Két szonett. In: HAFNER Zoltán (szerk.). *Pilinszky János összes versei*. Budapest, Magvető: 178–179.
- PILINSZKY János. 2015f. KZ-oratórium. In: HAFNER Zoltán (szerk.). *Pilinszky János összes versei*. Budapest, Magvető: 68–80.
- PILINSZKY János. 2015g. Van Gogh. In: HAFNER Zoltán (szerk.). *Pilinszky János összes versei*. Budapest, Magvető: 82–83.
- SEPSI Enikő. 2015. *Pilinszky János mozdulatlan színháza*. Budapest, L'Harmattan.
- SZÁVAI Dorottya. 2006. *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról*. Budapest, Akadémiai.
- SZMESKÓ Gábor. 2021. Simone Weil és Pilinszky János kapcsolatának filológiai elemzése. *Irodalomtörténeti Közlemények*. 125. évf. 5. sz.: 642–661.
- VARRÓ Annamária. 2016. „Eleven étetek vagyok” – A Pilinszky-líra újabb értelmezési lehetőségeiről. In: BUDA Attila, NEMESKÉRI Luca, PATAKY Adrienn (szerk.). *Leírás és értelmezés: Újholdas szerzők a hagyománnyá válás közben*. Budapest, Ráció Kiadó: 100–113.

Önarckép macskaszemmel: Ember—állat sorsközösség

Polcz Alaine Macskaregény című memoárjában

Kérchy Anna

Szegedi Tudományegyetem

ORCID azonosító: 0000-0001-9042-9545

Polcz Alaine *Macskaregény* (2000) című memoárja szervesen illeszkedik a nehezen elbeszélhető, tabusított traumatapasztalatokat – a múlandóság, a veszteség, a gyász élményeit – sajátosan női perspektívából elbeszélő, vallomásos-filozofikus, önéletrajzi ihletésű írásai sorába. A hetvenhárom éves szerző az egykori macskáihoz kötődő emlékfoszlányait egybegyűjtve igyekszik feleleveníteni múltját. A személyes önreflexiót és a tanatológiai meglátásokat ötvözve, a kíméletlen őszinteség, a tudományos kíváncsiság és a melankolikus önirónia sajátos elegyével vet számot halandóságunk megtestesült tudatával az ember–állat viszonyrendszer újragondolása során. Nő és macska találkozásakor „két világ átlépi egymás küszöbét”: a derridai ráeszmélés, a macska szemében tükröződő én másságának felismerése etikai megfontolásokhoz vezet a létezésükkel halandóságra ítélt sorsközösségét hangsúlyozva. Fajközi kapcsolódásaink feltárása az elgyászolandó halálhoz való jog nekropolitikai tétjeinek felismeréséhez vezet.

Kulcsszavak: tanatológia, önéletrajz, humanimál etika, ember–állat viszony, szimpoé-
tikus szolidaritás, elgyászolhatóság, trauma terápia, nekropolitika

Polcz Alaine leghíresebb önéletrajzi írásai sajátosan női perspektívából számolnak be elmondhatatlanként tételezett traumatikus eseményekről. Az *Asszony a fronton* (1991) személyes visszaemlékezése a második világháborúban megerőszakolt nők sokáig elhallgatott történeteit felidézve válik a kollektív emlékezetpolitika meghatározó szövegévé. A könyv valóságos kulcsszöveg a halálos beteg gyerekek és hozzátartozóik pszichológusaként elhíresült Polcz hivatástudatának megértéséhez. A háború alatt át-
élt szenvedései – hashártya- és mellhártyagyulladás, tuberkulózis, csoportos nemi

erőszak, gonorrhoea, a sérülései nyomán fellépő klinikai halál állapota, majd a hosszútávú veszteségek, az anyává válás, illetve a tanári vagy orvosi pályára lépés ellehetetlenülése – révén kerül bensőséges viszonyba a halállal és szenteli egész életét a halál tabutlanításának. Dokumentumregényt idéző, szenvtelenül tárgyilagos leírásait pártatlan empátia hatja át, amely egyforma anatomizáló figyelemmel fordul mind az elkövetők, mind a megnyomorítottak lelkivilágának rejtélyei felé.

Később, az *Egész lényeddel* (2006) a feleség szemszögéből kíséri végig a szeretett társ, az ünnepezt író Mészöly Miklós betegségével, a gondoskodással, búcsúzással, gyásszal járó fájdalmas nehézségeket. Fokozottan előtérbe kerül halálraítéltségünk kínzó tudata dacára a szép halál lehetőségének gondolata, a méltóságteljes eltávozás, mint alapvető emberi jog elismerésének sürgetése. Az *Ideje az öregségnek* (2008) illetve az ezt követő *Nem trappolok tovább* (2008) időskori naplóbejegyzésekben néz szembe saját elmúlásával. A kíméletlen őszinteség és derűsen melankolikus önironikus elfogadás sajátos ötvözetével, illetve a magyar hospice mozgalom alapító klinikai pszichológus, tanatológus szakértő szemének tudományos kíváncsiságával dokumentálja önnön testi-lelki hanyatlását, az „öregasszony-lét” és a közelgő halál elkerülhetetlenségének megtestesült tudatát, szelíd elfogadásának szükségességét.

Tanulmányom¹ Polcz Alaine egy méltatlanul elhanyagolt, kései önéletrajzi írására, a *Macskaregényre* (2000) koncentrálok. Ebben a hetvenhárom éves szerző az egykori macskáihoz kötődő emlékfoszlányait egybegyűjtve igyekszik feleleveníteni múltját, hogy ember és állat viszonyának filozofikus újragondolása tükrében vessen számot életével, valamint a minden élőlényt sorsközösségbe kovácsoló halandóságával.

Az asszociatívan csapongó, töredezett, epizodikus narratívába saját, ismerős és idegen macskák sokasága zsúfolódik bele: a gyerekkori pajtás Tilette, a háború borzalmi közt vigaszt nyújtó Nyunyuka, a kidei, pesti és kisoroszi macskák sora, Cirmi, Samu, Kistigrincs, az egymástól megkülönböztethetetlen Fekete Foltos folyton éhes kóbor macskák serege, Nádas Péter Lucája, Hrabal Pepitója, a Weöres Sándor halálos

¹ A tanulmány először a *Kharón. Thanatológiai Szemle* 2024. XXVIII. évf./ 2 lapszámában jelent meg. https://kharon.hu/lapszam/XXVIII_2024-2/tanulmany Az újraközlés lehetőségét köszönöm a szerkesztőségnek.

ágyán vizionált vörös kandúr, a KitKat reklámmacskák vagy egy Goya portré hátterében kuporgó macska-trió... A macska mindig ürügy a valami másról való beszédre, fel-fel-kapott, bevégezetlenül hagyott történetyszálak sorjázására, olyan intenzív impressziók, szinte szavak előtti, verbalizációt meghaladó testi emlékek felbuzogtatására, mint az erdélyi gyerekkori nyarak forrósága, a háború alatt megélt mardosó éhség, a halál iszonyata, vagy az elmúlással való megbékélésből fakadó életszeretet.

A szabad ötlet-szerűen áramló anekdotikus emléktöredékek közé ékelt vendégszövegek, versidézetek, fotók nyomán körvonalazódó heterogén narratíva látványosan reprodukálja a Sidonie Smith és Julia Watson (1998) által definiált női önéletrírás sajátosságait: a töredezettség, a tévedhetőség, a test-központúság, a sérülékenységgel szembenező, másságra nyitott, kapcsolatiságában kiteljesedő identitás, az ön/gondoskodás általi felelősségvállalás vezérmotívumait, stílusjegyeit. Már a címben szereplő (Macska)*regény* műfaji megjelölés is a valóban megtörténtek óhatatlan fikcionalizálására, a memoárt átszövő félreemlékezésekre, felejtésekre, felidézhetetlenségre utaló posztmodern gesztus, amely egyúttal egy másféle létmód (a macskaság/a macskásság) spekulatív elgondolásának is teret biztosít, miközben beismeri annak elbeszélhetőségének korlátait. A posztmodern felfogás szerint az önéletrajz szükségszerűen nyitott, befejezetlen szöveg, hiszen éppen a saját halál megfogalmazása hiányzik belőle, a lezárásé, ami az egész életút értelmét biztosítaná a *Bildungsroman* fejlődésregény teleologikus narratív formula konvencióinak megfelelően. Polcz memoárja rövidke bejegyzései, fragmentáltsága miatt csendekkel szaggatott szöveg, a hallgatás, elhallgatás is a beszéd része. A tétova tűnődések közepette az én egyszerre az önmagaságától kontemplatíván távol tartott textuális konstrukció és a testi valóságában jelenlevő, élő lény, aki mindig valaki más, és aki másokkal való viszonyrendszerében határozódik meg, a többiek szemében való tükröződésekkel összeállítható kaleidoszkopikus entitásként. Ekképp az önéletríró egyszerre hajdani feleség, özvegyasszony, gyógyító pszichológus, gondoskodásra szoruló agg, és nem utolsósorban kisállattartó

gazda, macskatulajdonos.² Az identitás ez utóbbi, marginális aspektusának fókuszba helyezésével az embernél rövidebb életű házikedvencek biztosítják azt a lehetőséget, hogy Polcz végül is beleírja a mulandóságot a műfajánál fogva a saját halála narrálását ellehetetlenítő önéletrajzi történetébe. Mondhatni az állatok révén domborodik ki a memoir tanatológiai jellege.

A nyelvben közvetített jelentés uralhatóságának nehézségei izgalmasan kapcsolódnak össze a körülöttünk lévő világ megélt valóságának jelenségeihez, élőlényeihez való kapcsolódás készítésének buktatóival. Ez az összefonódás szembeszökő a macskákhoz fordulást mintegy felvezető, előkészítő emlékképekben, a későbbiekben a macska zsákmányállataként megjelenő gerléhez fűződő viszonyt tematizáló gondolatfüzérben:

A gerléket azért akartam fényképezni, mert ők nem emberek, ők nem én vagyok. Meg olyan nagyon szépek. ... Reggel meglátták, hogy kilépek a teraszra – a fákról lesték –, s már hallottam jellegzetes szárnycsattogásukat, hogy jönnek, szállnak felém. Nem csattogás, nem suttogás... Én hallom most is a szárnyak hangját, itt Orosziban, de nem tudom leírni, nem tudom mihez hasonlítani ezt a hangot. Egyáltalán mit jelentenek a szavak? Milyen jó, hogy eddig nem gondolkoztam rajta. Ha mindent fontolgatnék, akkor nem mernék írni. (18)

Az írás tehát bátorságot igénylő gesztus, a bizonytalanságok dacára való megszólalás mersze. A bizonytalanság egyaránt köthető a saját érzékszervi tapasztalataink, a fajok közötti kommunikáció, vagy a testi állapotváltozások jeleinek, tüneteinek félreérthetőségéhez. A madarak szárnyrakelése, elröpülése a tünékenység szimbóluma, maga az élet mulandóságára, a krízisállapotok másféle időtapasztalatára is utal.

Az állatábrázolás változatos formákat ölt Polcz szövegében: az emberi kultúrába ágyazott s ugyanakkor a radikális mássága kontrasztjával a humanitás határait is kijelölő állat egyszerre szimbólum, totem, kiskedvenc, társállat, haszonállat, ragadozó, zsákmány, trófea, eleség... Polcz eszmefuttatásában a galamb „a Szentlélek

² Ureczky Eszter ezt a multiperspektivizmust látja Polcz öregségkönyveinek egyik legeredetibb vonásának, „hogyan bennük a pszichológus, az özvegyasszony és a páciens perspektívái írónak folyamatosan egymásra, s az énelbeszélő hol lélektani, hol antropológiai, hol pedig etikai szempontból közelíti meg saját hanyatló testének változásait” (85).

szimbóluma, a béke szimbóluma – gondolok Picasso fehér galambjára –, a Hospice jele is a két tenyérből felröppenő madár, a lélek.” (73) Az „igazi, élő galambok” vad-ságukban olykor visszataszító, potenciálisan betegségeket terjesztő vagy egyenesen kártevőként megbélyegzett lények, ám „gyönyörű turbékolásuk, fenséges röptük” miatt mennyei teremtményeknek is tekinthetők, a hospice emblémájává átlényegülve pedig maga a halhatatlan lélek megtestesítői. Emberre szegezett tekintete okán az állat mindig saját jogán elismerésre méltó entitás, azonban végső soron mentséget is szolgáltat az embernek az önreflexióra, az önmagaságáról való beszédre és nem kerülheti el antropocentrikus nézőpontú metaforává való átlényegülését.

A *Macskaregény* valódi állati főszereplőjét, a címbéli macskát szintén ambivalenciája határozza meg. Mintha maga a szerző is meglepődne rajta, miképp váltak a macskák a szövegszervező ágenssé: „Mindenütt macskák? Macskákból áll az élet? Nem. Csak most éppen a macskákra figyelek” (48). Ugyanakkor éppen a mindenkori hús-vér macskák azok, akik ellehetetlenítik a narratíva lineáris szerveződését, akik ismételtlen megszakítják, kisiklatják, tévútra terelik a történet folyamát zárójeles digressziók, elkalandozások betoldásaival: „(Rémes, már harmadszor állok fel, hogy megnézzem, mi a csudát csinál a macska a konyhában. A pogácsás tál jól letakarva, ám kajtár a disznó, képes lerángatni róla az abroszt.) Ez nem humor, kiszólás, maga a valóság. Mindig csak a valóságot tudtam, tudom írni” (8). A macska maga a szavakba foglalhatatlan eleven valóság, elemi vitalitás, a reprezentációt megtörő prezencia, a művészetet egyszerre inspiráló és ellehetetlenítő dübörgő élet, a Coleridge ajtaján kopogtató porlocki vendég.³

A macska hangja helyenként szó szerint beleszól a szövegbe. Csak akusztikus emlékként tör a felszínre egy ismeretlen, sohasem látott macska sírása, amint váratlanul felidéződik, ahogy valamikor régen egy kóbor macska valahol, messze távolban,

³ Az anekdota szerint Samuel Taylor Coleridge angol romantikus költő híres *Kubla Kán* című verse azért maradt befejezetlen töredékes formájú, mert a morfium előidézte álomban látomásként körvonalazódó költemény sorait – bár felébredése után azonnal igyekezett papírra vetni a szerző, az ajtaján kopogtató váratlan vendég megzavarta az alkotói folyamatot és triviális üzenetével kizökkenette az ihletett állapotából. A porlocki látogató a fennkölt művészeti tevékenységet megszakító szürke, hétköznapi valóság megtestesítője.

de még hallótávolságon belül heteken át sírt, mert beszorult a feje egy háztető félre-csúszott cserepei közé és nem tudott szabadulni. A traumatikus *flashback* emlékető-rés-szerű epizód elvarratlan mikrotörténetszálában az artikulálatlan állati vonyítás váltja ki a gondoskodás vágyát és az életmentés vagy a halálba való kikísérés szolidá-ris kötelezettségérzetét, a szenvedő és a segítségében korlátolt gondozó tehetetlenségének ikerszorongását (134). Különös képzettársítással ismételten egybeér a macska és a halál megszelídítésének⁴ gondolata. A visszatérő feketemacska-babona, a macska kilenc élete legenda, a boszorkány macskája kép, és egy emléktöredék, amelyben egy haldokló barátot eufemizmussal Polcz azzal vigasztal, hogy „élni fogsz, nem jön még a fekete macska” mind a vég baljós hírvivőjeként pozicionáljak a macskát, aki ugyan-akkor furcsa mód a meghitt társ, a bensőséges barát szerepét is betölti.

Bár a macskaság a rá összpontosuló tudatos emberi figyelem révén válik jelen-tőssé, mikor a kifelé forduló érdeklődés introspekcióvá fordul – valamiféle antropo-centrikus nárcizmussal s paradox módon ugyanakkor a poszthumán állattá-leendés hajlandóságával – az én önkéntes dehumanizációja során emberi-mivoltú önmaga-sága is egyszeriben a macskasága nyomán, macskaságában definiálódik. Egy Kipling idézettel implikált szerepjátékkal, az állati lét a sztoikus elfogadással társul, a magá-nyunkba való beletörődés a szabadságunk zálogaként való felismeréssel azonosul: „Én a macska vagyok, aki egyedül jár. Nekem minden út egyformán jó” (82).

Ez a macskaszerű könnyedség megjelenik az egész szöveg írásmódjában, Polcz Elaine nem tör szépirodalmi babérokra. „Nehéz lehet igazi írónak lenni” (138) írja egy helyen, mikor azon töpreng, meg kell-e változtatnia a neveket, hiszen „Te jóságos ég annyi mindenkit és magamat is megírtam, mert sajnos mindig csak a valóságot tudom írni” (137). Az igazi szépírás elvárásainak terhétől megszabadulva, tét nélküli, könnyed szöveget sző, szóbeli közlést idéző, kötetlen csevegés, spontán terápiás szófo-lyam macskákról, magáról, másokról.

⁴ Révész Sándor 100 éves megemlékezésében hívja Polczot Halálszelidítőnek.

A memoárjellegét erősíti, hogy a macskákhoz fűződő emlékek az interperszonális kapcsolatok és pszichés kötődések lakmuspapírai és mementói is. A szerző az első oldalon megidézett menyasszonyi képen még ijedt kislány, fehér fátyollal és a fekete macskával, akit János, az első férj kidobott az ablakon a rózsabokrok közé. „Akkor kezdtem sejteni, hogy a házasságommal baj van,” írja Polcz, majd rögtön átsiklik egy másik macska homályos emlékképére: „Miklós megverte mert bejött a kilencszáz négyszögöles telekről, hogy a konyhában végezze a dolgát.” „Nem mertem több macskát tartani” jön a cezúra, hogy aztán azonnal felülíródjon egy népmesei háromkívánság keretbe ágyazott macskára-vágyódás mikrotörténetével: „A karizmatikus imacsoportban egy papírra mindenki felírta három fontos kívánságát. Én egy macskát szerettem volna, és még egyszer szerelmes lenni. (A harmadikat elfelejtettem, de miért felejtettem el?” (7-8). A társállatra való igénnyel tehát szorosán összekötődik a vágyódás, hogy valaki legyen az enyém, és hogy én valakié legyek. Polcz végül lemond az időskori szerelemről, elengedi a lehetőséget; ez is egy el nem mondott történet marad. Azonban a macskákhoz továbbra is makacsul ragaszkodik, és a társállattal való szimbiotikus együttélést következetesen az ők és mi közötti távolságot elmosó zsigeri intenzitással, fizikális intimitással jellemzi: „Ha felkelünk egy székről, menten a helyünkbe ülnek, az ágyban a nyakunkba másznak, ha a kertben dolgozunk, mellettünk bogarásznak, májunkat melengetik, hasunkon dorombolnak. Ez a csodálatos: két világ átlépi egymás küszöbét” (156).



1. kép: [A fiatal Polcz Alaine és egy macskája](#), PIM

Az élmény Donna Haraway (2008) feminista filozófus gondolatát idézi. A társállattal megélt kapcsolatunkat kísérő kontaktzónáink, egymásba érő élettereink sokasága eredményeként a szimbiózison túl egyfajta „szimpoézist” (*sympoiesis*) is meg tapasztalunk, hiszen az együttélés, együttlétezés kölcsönösen egymást formáló együttes változást (*becoming with*), valamint „együttalkotást,” azaz közös világteremtést is implicál, amely során különböző létformák kölcsönhatásaik, dinamikus interakcióik, változó érintkezéseik nyomán egymást hozzák létre.

Egymásra hatva, közösen alakítjuk ki tudásainkat, érzelmeinket, történeteinket, világainkat mások gondolataival, vágyaival, történeteivel, világaival összefonódva. A Föld összes teremtménye így tesz, hemzsegő diverzitást, kategóriákat felbomlasztó tényészeteket és bonyolult kapcsolatrendszereket létrehozva: minden megmozdulásunk kihat egymásra, hiszen mind a földi komposztakupac alkotórészei vagyunk. (97)

A harawayi poszthumanista tanulság tehát tanatológiai implikációkkal is bír: a *humanities* helyett a *humusities*, azaz a bölcsélet, a tiszta ész racionális reflexiója helyett a humusz-lét, a humusszá leendés, a felépülés/növekedés és lebomlás (kompozíció és dekompozíció) alakzatainak összeérésének tanulmányozását, tudatosítását sürgeti.

Az emberi és nem-emberi létformák világa közötti találkozás, a kölcsönös egymásra csodálkozás lehetősége sejlik fel emberi és állati tekintet összekapcsolódása során. Az ember–állat viszonyok tudományos vetületeit és etikai tétjeit elemző *humanimal studies* konstans referenciapontja Jacques Derrida *L'animal que donc je suis* (*The animal that therefore I am [more to follow]*) című esszéje (DERRIDA 2002). A kétértelmű című dolgozatban (Az állat, aki tehát vagyok./ Az állat, akit végülis követek) a francia filozófus egy triviális önéletrajzi momentumot tesz meg aprólékos dekonstruktív elemzése tárgyául: arról a furcsa, zavarbaejtő szégyenérzetről ír, amit reggelente él át, amikor a fürdőszobai tisztálkodása során szembesül azzal, ahogy házimacska tekintete pásztázza meztelen testét. A váratlan élmény, az állat megfejthetetlenül humanizálódó tekintete tükrében sérülékenységében felsejlő, nézősége kizárólagosságából fakadó felsőbbrendűsége tudatától megfosztott, átmenetileg potenciálisan animalizációnak kitett emberségével készíti szembenézésre. Reakciója nem csak megkérdőjelezi

az ember/állat, néző/nézett, kultúra/természet, másik/én hierarchiákat, de elgondolkodásra készíti azt illetően is, hogy az állat alakja milyen indokolatlanul szorult ki a filozófiai gondolkodásból. (Derrida hangsúlyozza, hogy egy valódi hús-vér macskáról van szó és nem egy metaforikus állatról, holott korábban maga is használta az autobiografikus állat, a deleuze-i állattá leendés [*devenir animal*] (DELEUZE–GUATTARI 1972: 2007) fogalmával rokon, átvitt értelmű koncepciót.) A macskatekintet tárgyaként a csupasz filozófus szembesül az állat materiális valóságával és az animális tudattal való számvetés szükségszerűségével, a másik szemében tükröződő én potenciális másságának beismerésével, az emberség(esség)/állati(as)ság viszonyrendszereinek újragondolásának felelősségével. Derridára jellemzően nem jut véglegesen lezáró következtetésekre, bár az állat–ember reláció problematizálása visszaköszön a karnofallogocentrizmus kritikájában (az egymással összefonódó elnyomó rendszerek, a szisztematikus kirekesztés okán metaforikusan is kannibalisztikus, a másságot erőszakosan bekebelező hierarchikus viszonyulások kritikájában), valamint a jól evés/jól levés morálfilozófiai felvetéseiben is, mely az asztalunkon vendégül látott, eleségül szolgáló állat előtt lerótt tiszteletadás kötelességére hívja fel a figyelmet (DERRIDA–NANCY 1991).



2. kép: [Jacques Derrida és macskája](#), Sophie Bassouls/Sygma via Getty Images

Donna Haraway – bár szintén különbözőségében egyenlő „asztaltársként” („messmate”) gondol az állatra – antropocentrikus szűklátókörűsége miatt

marasztalja el Derridát, aki a meztelenség, a szégyen állatok számára irreleváns kérdésköreiről filozofál, csak az érdekli, hogy az *ember* számára mit jelent az állat szemében való tükröződésünk, és figyelmen kívül hagyja az etológiai megfontolásokat, illetve maga a macska nézőpontját. Ezzel éppen azt, a másik világgal való találkozás lehetőségét mulasztja el, amiről Polcz Alaine is ír.

Polcz egy egész fejezetet szentel az állati tekintetről való töprengésnek, „Néznek az állatok” (56–59) címszó alatt. Az emléktöredékek montázsában több különböző állatfaj – fácánkakas, macska, kutya, tehén, delfin, szamár; vadállat, domesztikált kiskedvenc, haszonállat, rabságban tartott egzotikus tengeri teremtmény – tekintetei mosódnak kaleidoszkopikusan egymásba a fajok egyedi példányaival való találkozások során.

Elsőként, egy őszi vasárnap délután, mikor Miklós az intenzív osztályon feküdt és Alaine a kórházból egyedül tér vissza az üres lakásba, egy fácánkakast vesz észre vörösleni az ablakukban, „káprázatos tollazatával betöltötte teljes szélességével az ablakot... Egymás szemébe néztünk. Megálltam a döbbenettől és nem mozdultam.” A Városmajor utcai urbánus térben tájidegen vadmadár felidézte első asszociációk a jó ízű húsú vadász-zsákmány és az angyali látomás végletei között mozognak, míg az állat az elemi komponenseivel azonosul „ez hús és vér és toll volt... Egy darabig néztük egymást... ott állt és nézett. Merev és megfoghatatlan, rezzenéstelen, mégis rám szegezett pillantás” (56). Polcz non-intervencionista, állatbarát/ állatvédő attitűdjét jellemzi, hogy nem csinál semmit, békén hagyja a fácánt, lefekszik az ágyra: „ő utánam fordította a fejét és tovább néztük egymást” egészen addig amíg a madár hirtelen, súlyos szárnycsapásokkal el nem röpül, mintha soha nem lett volna ott. Az állat itt a fásult humán miliőbe betörő majd elillanó csoda („Jucóékat akartam hívni, megosztani velük ezt a csodát, de nem nyitottak ajtót”) és a fajok közti szolidáris etikus viszonyulás, az elengedés képessége, az egymás mellett létező párhuzamos világos váratlan összeérésének csendes megbecsülése. Bár a fácánkakas sokszínű szimbóluma jelenthet tisztánlátást, kreativitást és szexuális energiát is, itt a kontextusból kifolyólag

– Miklós az intenzív osztályon fekszik – a halálmadarat is felidézi, azonban nem annyira rémíztő, mint inkább fenséges megváltó figuraként. A memoár egy helyütt a *Szól a kakas* című nótát, a gyermekkori kedves dallamot „messiásváró éneknek, csodaváró elrendelésnek” (38) hívja, aminek túlvilági üzenete ellentétben áll a hajnali kasszó munkába hívó rögválóságával.

Hasonló találkozás zajlik le, mikor Miklós „valahol Amerikában” egy óceáni-árumban egy delfinnel néz szembe. „Az elúszó delfin egy pillanatra megállt és a szemébe nézett. Úszott egy kört, újból megállt Miklós előtt, újból a szemébe nézett. Miklós halkán felkiáltott” (57). A meglepetést egy más közegbeli vízi világ teremtményével való kapcsolódás, az állatkertben fogva tartott vadállattal való szembenézés váltja ki. Ahogy John Berger írja, a 19. század végétől iparosodott, városiasodott, kapitalista, tömegtermelés dominálta poszt-indusztrialista fogyasztói társadalomban ember és állat egyre erőteljesebben elidegenednek egymástól, így a ketrec rácsai mögé irányuló tekintet a civilizációból mintegy visszanéz a természetbe, amely saját maga önazonos érintetlen valójában már soha nem érhető el, éppen a civilizáltság általi megrontottsága okán. A tekintet emberi oldalról komplex affektív élményt implikál: nosztalgikus vágyódás, büntudat, rettenet és kíváncsiság van benne, valamint a polcz-i töprengés, vajon mit lát, mit néz az állat az üveg túloldaláról, mikor az emberre tekint? A kognitív disszonancia oka részben, hogy a közletről megszemlélt vadállat látványának esztétikai élménye felülírja, ellehetetleníti a rabság kínjának autentikus átélhetőségét.

Az állati tekintet mint fenséges idegenség sejlik fel egy másik emléktöredékben: Polcz egy hegytetőn egy fa alatt üldögél, mikor egy szamár baktat oda hozzá, föléhajol és hosszan nézi, bámulja, nem tér ki előle, így az asszony az állat fülei között kikucskálva nézi végig a naplementét, míg a szamár odébb nem áll. A találkozás mindenféle pátoz nélkül, nemes egyszerűséggel kerül leírásra. Az olvasóra lesz bízva, milyen jelentést tulajdonítunk neki, de óhatatlanul is felidéződik bennünk Bálám szamarának bibliai története, mikor az együgyűnek vélt állat bizonyul tisztánlátónak a szűklátókörű emberrel szemben, hiszen a szamár látja meg egyedül Isten angyalát, az

állat szeme képes befogadni a természetfeletti látomást; észlel és értelmez egy az ember számára hozzáférhetetlen tudást. A ló és szamár, mint a végletekig kizsákmányolt igavonó haszonállatok a 19. századi állatvédő mozgalmak kulcsfigurái – gondoljunk az ütlegelt ló nyakát átölelve síró Nietzsche sokat idézett képére. De az állat felbukkan a kortárs performanszművészetben is, mikor például Marina Abramovic *Confessions* (*Vallomások* 2010) című videoperformanszában a pszichoanalitikus orvos helyett egy szamár szemébe nézve beszéli el gyerekkori traumáit, eltitkolt lelki sérüléseit, a nemzeti hősként ünnepeelt partizán szüleihez fűződő zaklatott viszonyát. A szamár előtti térdepelés egyformán lehet rituális meghajlás az állati tudás előtt és ironikus gesztus a kommunikáció, a szembenézés, a feloldozás igényéhez kötődő kulturális prekonceptióinkhoz kapcsolódóan.

Polcz Alaine-nél az állat tekintete „közömbös,” „tárgyilagos.” Erre visszatérő példa Nádas Péter macskája, Lucus.

Lucus is tudott szembenézni, de ez a szembenézés nem tekintet, amely téged néz, amely a pillantásodat keresi, hanem tárgyi nézés, Azt nézi, hogy van-e a kezében valami, hogy indulsz-e feléje. A történés tárgyilagos, figyelmes nézése. Nincs mögötte érzélem, sem múlt, sem jövő. A jövő azt jelenti, hogy kell-e mozdulni, menekülni, támadni, enni- vagy innivaló megjelenését követni. (57)

A kutya más: szeretettel néz a gazdájára, de macska tekintete, mint a „tehenek seprős pillájú nagy szeme, ha odahajlok és szembenézek, állják, de a viszonzás távoli, nem nekem szól, néznek és látnak, de nem engem” (57).

A macskatekintet közömbössége legalább két aspektusból érdekes: egyrészt az, hogy az állat szemében nincs kíváncsiság az ember iránt, az emberi ágens nem válik ki a háttér környezetéből, csak mint a tárgyi világ része kerül megfigyelésre. Kizökkent az antropocentrikus nézőpontból, a humán perspektíván túlmutatva meta/poszt-humán megfontolásokra késztet, a létezők összességének és a dologi világ szövevényes rendszerében decentralizálja a humán szubjektum. Mikor egy helyütt Polcz egy-más mellé helyezi saját portréját és Lucus macska fotóját, hogy összevesse a semmibe

révedő nem-nézéseket („néz de nem lát” [146]), nehéz megmondani, hogy a hasonlóságok vagy a különbözőségek nyomába kíván-e eredni. Mindenesetre nem a macskát viszonyítja az emberhez, hanem az embert a macskához, s ezzel már újrakeretezi a fajközi erőviszonyok hagyományosan bináris hierarchiák szervezte rendszerét.



3. kép: Lucus és Alaine tekintete: „Néz, de nem lát téged,”

Polcz Alaine. *Macskaregény*. Pozsony: Kalligram, 2007

A macskatekintet közömbösségének másik folyománya éppen ez, hogy nincs benne az a humán néző/nézett viszonyban implikált hatalmi hierarchizálás, a tekintetgyakorló szubjektum és a tekintetet-elszenvedő tárgyiasult, alanyiségától megfosztott entitás ütköztetése. Pont ezért érdekes, hogy ezt az állati nézésre fókuszáló fejezetet a szerző a kairói asszonyok tekintetének mikroanalízisével zárja: „Lucus jobban néz szembe, mint a kairói asszonyok,” akiknek „tilos fedetlen arccal járni,” így ha elkapja az ember a pillantásukat „furcsa, merev tekintet(ük), fél a szemük, nem tudnak nézni, (mert) a szemkontaktus bűn, nem szoktak hozzá” (59). Itt egy, a nézést szabadon gyakorló európai nő szemléli a látás ágenciájától megfosztott asszonytársainak ideológiai

előírások nyomán kiüresített tekintetét. Azzal szembesül, hogy lehetetlen a szembenézés, a tekintetek szolidáris, bajtársnői összekapcsolódása. („Megpróbáltam elkapni az egyik nő tekintetét, akivel beszéltem. Mindhiába. Úgy nézett rám, mint Péter Lucus macskája rosszabb napjaiban” [59].) A kérdés tehát, hogy egyáltalán mi tétéleződik látnivalóként, nézhetőként, az politikai erőterben artikulálódik.

A tanatológus Polcz számára megkerülhetetlen a diagnosztikai, medikális, orvosi tekintet. Már a kötet mottójában is („Ugandába kéne menni. Talán ott még tudok segíteni. Betegeket ellátni” [6]). az elesettekről való gondoskodás, a segítő szakma, a pszichológusi hivatás betöltése sejlik fel az életnek értelmet adó küldetésként. Ez a hasznosságra való törekvés, a hanyatló, hibás, beteg testtel és lélekkel való törődés még nagyobb hangsúlyt nyer az idős Polcz esetében, aki nyugdíjazásakor a szépírással igyekszik kitölteni idejét olyan vallomásos szövegeket írva, amelyek bővelkednek az öregedéssel járó fizikai, szellemi gyöngülésre vonatkozó önreflexióban. Mindezek fényében érdekes az az anatomizáló figyelem, amivel Polcz nyomon követi a macskatestek működését és diszfunkcióit: a szobatisztaságra nevelés kihívásaitól, a hasmenéstől, az emésztési gondoktól, a nemkívánatos terhességen át a macskakarmolás okozta fertőzéseikig. A triviális testi dolgok megvitatása valahogy mindig kiegészül tágabb, filozofikus, gazdasági, etikai meglátásokkal: például aggályos-e drága Whiskas macskatápszer vásárlása kiskedvencünknek, mikor emberek milliói éheznek; vagy mennyiben sérülnek az állat szabadságjogai, ha a lakásban tartjuk a macskánkat.

A háziállatról való gondoskodás a túlélés zálogaként sejlik fel, amint Polcz egykori történelemtanárnője gondolatait idézi, „az erdőben éjjel mindig jobban fél az ember, de ha akármilyen kicsi állat van vele, már nem, mert a kisebbet védeni kell” (50). Az állat tehát segít szembenézni saját félelmeinkkel. Valamiféleképpen a macskával rokonítható Polcz egyik legismertebb diagnosztikai és terápiás módszerének, a „Kisoroslán Játéknak” (1961) a címszereplője is. Az 1959-ben gyerekpáciensek közreműködésével kidolgozott, majd 1961-ben publikált terápiás gyakorlatban egy bútorokkal berendezett apró babaház lakója a plüssjáték nagymacska, a gyáva kisoroslán, akinek dramatikus játékban való megelevenítésével hatékonyan meg lehet szüntetni a 3–7

éves gyermekek szorongásait, az egyedülmaradástól, a sötétségtől való félelmeiket, a pszichés eredetű alvászavaraikat. A gyerek félelmeit a kisorozlánra vetítve mintegy kijátssza azokat magából: a plüss nagymacska a közösen szótt mese során egy dió segítségével le tudja győzni szorongásait, s mikor a gyerek is kap egy diót félelmei enyhítésére, az azonosulással aktiválódó autoszugesztióknak köszönhetően feloldódnak, kezelhetővé válnak az emocionális elakadások.

A félelmek közt első helyen áll a halandóságtól, haláltól való szorongás kollektív traumája. A háziállathoz való kötődés talapzata a polczi narratíva szerint a közösen elmúlásra ítélt sorsközössége. A Polcz kötetben is macskarajongása okán többször megidézett Weöres Sándornál a fekete kandúr „állat lényének deleje” gyógyír a vénülő emberi test és lélek számára, animális vitalitása feledteti, hogy „visszaélni nem lehet.”

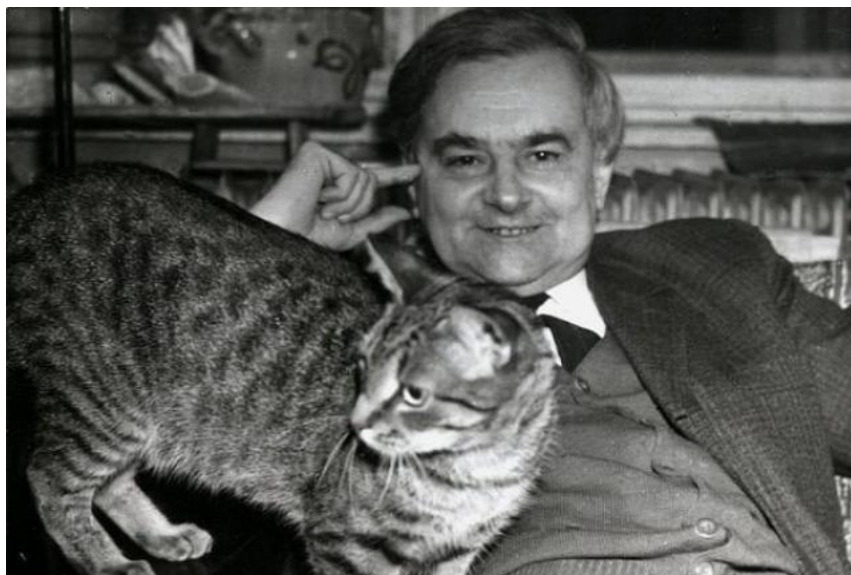
Szívem görcs, vérem szilvalé,
közeledem hetven felé.
Macskánk gyógyítja májamat,
ráborul és meleget ad.

...

Állat-lényének deleje,
akár őserdő ereje.
Mint fűből szűrt tea,
áthat pezsdítő árama.

...

Ha lót-fut étellel tele,
én is száguldoznék vele,
feledném annyi évemet,
s hogy vissza élni nem lehet. (WEÖRES 1980: 52)



4. kép: [Weöres Sándor és macskája](#), PIM

Ezzel szemben Polcznál a társállat egyszerre emlékeztet az elmúlásra és vigasztalja a megváltozhatatlan halál tudatától gyötörteket. A hospice mozgalom alapító tanatólogusa szól belőle, mikor azt írja, „az élet értékes, szerethető és elviselhető mert véges” (74). Ez a végesség kerül újragondolásra állati nézőpontból az alomból egy kismacska végvonaglásának és kimúlásának nyomon követése során.

Ott nyüzsögtek a többiek, a maradék kilenc macska. Rá sem néztek. Nem vették észre? Nem tudják, mi a halál? Azért tudnak ők nyugodtan meghalni, mert nem tudják, hogy meghalnak? A halál nem rossz, nem nehéz, ha nem tudok róla? De hát mit éreztek, mikor az egyik társuk nem mozdul, merev, hideg és más a szaga? (114–5)

Ezek a kérdések állnak az állatok haláltudatát vizsgáló kurrens komparatív tanatólogiai kutatások fókuszában. A vizsgálatok cáfolni látszanak azt a feltevést, hogy az ember lenne az egyetlen faj, amely tudatosan képes reflektálni saját halandóságára. Mégis makacsul tartja magát a *homo moriendi* mítosza, mely szerint egyedül az ember tudja előrevetíteni, belátni teste enyészetre ítéltségét, a földön töltött ideje végességét. Susana Monsó és Antonio Osuna-Mascaró (2021) szerint ezen prekonceptciónk oka egyrészt az „intellektuális antropocentrizmus,” mely a halál traumatizáló gondolatát rendszerint a túl-intellektualizáció háritó mechanizmusával igyekszik semlegesíteni, (például az elvont szimbolizációval, a halált a Kaszás figurájával vagy

az Örök Álom képével azonosítva), és eszerint feltételezi, hogy a magas absztrakciós képességek szükségesek is a halál elgondolásához. Másrészt pedig az „emocionális antropocentrizmus” a haláltudattól elválaszthatatlannak véli a gyász pszichés folyamatát, és annak komplex érzéseit, az érzelmi sokk, a bűntudat, az önvád, a harag, a veszteségtudatosulás és a felépülés, újrászerveződés emocionális stádiumait. Monsóék szerint azonban a haláltudat egyszerű kognitív formákban, a gyászmunkától függetlenül is előfordulhat az élővilágban, és érdemes lenne a humán értelmezői kereten kívül is megpróbálnunk konceptualizálni.

A gyerekek kognitív érését vizsgáló fejlődépszichológusok a halál tudatosulásának hét lépését különítették el: 1. non-funkcionalitás/ működésképtelenség (a testi és mentális funkciók leállításának felismerése); 2. visszafordíthatatlanság (a halál állandósult állapotként való belátása); 3. egyetemesség (ráébredés, hogy a halál minden élőlény és kizárólagosan az élőlények sorsa); 4. személyes halandóság (megértjük, hogy mi magunk is meghalunk); 5. elkerülhetetlenség (világossá válik, hogy a halált nem lehet a végtelenségig késleltetni); 6. okozatiság (tudatosul, hogy a halál kiváltó okkal bír); 7. kiszámíthatatlanság (rádöbbenünk, hogy a halál pontos idejét nem tudhatjuk előre) (SLAUGHTER 2005). Monsó szerint a biztos haláltudat kialakulásához már elegendő az első két lépés is, s ezeknek sok állatfaj tudatában van, jóllehet a későbbi lépésekkel járó szorongásélmény nem alakult ki bennük, mert az nem jár evolúciós előnnyel, az eljövendő saját haláltól való rettegetés gyengítené a túléléshez szükséges erőnlétet.

A rövidke visszaemlékezésben Polcz mintha az antropocentrikus perspektívából kilépve – vagy a slaughteri séma szerint a haláltudat egy korábbi fejlődépszichológiai stádiumába visszalépve – tanulni szeretne az állatok halálhoz fűződő viszonyából. Az alomtársak szenttelen részvétlensége a halál mint természetes folyamat elfogadhatóságát példázza, a nyugati halálfelfogás⁵ – a halál mint fájdalmas veszteség,

⁵ Monsó – Heinrich nyomán – ezt a nyugati halálfelfogást a WEIRD (jelentése különös) betűszóval azonosítja, a nyugati, művelt, technológiailag fejlett, jóléti, demokratikus emberi társadalmak (Western, educated, industrialized, rich, and democratic human societies) világképével társítja.

pótolhatatlan hiány – relativitására hívja fel a figyelmet. (Állati perspektívából egy másik élőlény halála jelenthet hiány helyett éppen, hogy többletet is, például eleségeként szolgálva lehet a teli has, a jóllakottság biztosítója.) A filozofáló Polcz számára az állati viselkedés megfigyelése önnön érzei higgadt mérlegelésére nyújt lehetőséget. Az egyik leglényegesebb felismerés, hogy állat és ember, ők és mi különbségei ellenére halandóságunkban mégis sorsközösséget alkotunk, és éppen a mindannyiunkra váró, másvilágba átlépés pillanata az, mikor a két világ (humán és animális) valóban átlépi egymás küszöbét.

A másik visszatérő felmerülő kérdéskör, hogy a halott állathoz való humán viszonyulásunk miképp árulkodik az ember–állat reláció sokrétű és ellentmondásokkal tűzdelt kulturális meghatározottságáról, s milyen kognitív/affektív disszonanciát keltenek bennünk azok a következetlenségek, amelyek nyomán az elhunyt domesztikált kiskedvencet meggyászoljuk, eltemetjük (az Egyesült Államokban egész gyászipar épül a háziállatok méltó búcsúztatására [DEMELLO 2016]), a lelőtt vadat trófeaként preparáljuk, dekorációs elemként kiállítjuk, a fogyasztásra tenyésztett haszonállatot pedig étkeként tálaljuk fel az asztalunkon. A halott állat tehát lehet holttest, tetem, hulladék, trófea, vadászszákmány, húseledel. Polczot foglalkoztatja, mi lesz az állatok testével: az, hogy elhantoljuk, feldolgozzuk, hátrahagyjuk, kidobjuk vagy bekebelezzük azt is példázza, hogy nem minden állatot tartunk egyformán érdekesnek az elgyászolásra. Ennek a nekropolitikai tétellel bíró distinkciónak a hierarchikusan elrendeződő emberi társadalom kontextusában is van relevanciája: politikai hatalom és társadalmi felelősség rejlik annak eldöntésében, hogy ki élhet és ki haljon meg (MBEMBE 2019).



5. kép: Polcz Alaine és egy macskája,

Polcz Alaine. *Macskaregény*. Pozsony: Kalligram, 2007

Harmadrészt pedig Polcz számára az állat megértése az önanalízisen túl a mások megismerésének eszköze, pontosabban a nagybeteg társ nézőpontjának átélését teszi lehetővé. „Mióta keresem a macskák, kutyák tekintetét Miklós szemében” (56) – a sor kétértelmű, egyaránt firtatja az állatok emberekkel és az emberek állatokkal kapcsolatos gondolatait, érzéseit, a kontaktzónák, szimpoétikus kapcsolódások, sorsközösségélmények megélésének intenzitását. Ezen túl a Miklós szemében tükröződő állatoknak a férj író mivolta is különleges jelentőséget ad, hiszen a fenti sort felvezető mondatban reflektál Polcz az irodalom terápiás potenciáljára és saját írása motivációjára is: „az irodalomból, ...az írásomból meg lehet tudni valamit, valami olyat, amit én keresek” (56). Paradox módon tehát igazában a fikció – Polcznál, ahogy ismételten hangsúlyozza a faktumok ihlette fikció, az igaz történetek megírása – fényében sejlik fel a társfajok viszonyoknak valódi veleje.

A *Macskaregény* izgalmas párhuzamba állítható Polcz férje, Mészöly Miklós *Jelentés öt egérről* című novellájával, amelyre Polcz röviden utal is írásában, épp azt a kontrasztot vagy komplementerséget hangsúlyozva, ahogy Miklós az egerekről írt, Alaine pedig a macskáknak szenteli figyelmét. Mészöly 1958-ban írt, de csak 1967-ben megjelent elbeszélése filozófiai gondolatiságú, felnőtteknek szóló állatmese, amely a

címbeli „jelentés” szóhoz illő érzelemmentes tárgyilagossággal számol be az író kamráját elfoglaló egércsaláddal folytatott háborúról, a betolakodó kártevők kiirtásáról. Bár a szöveg listaszerű szenvtelenséggel sorolja fel az egyedek elhullását, a házaspár különböző, több-kevesebb sikerrel alkalmazott egérölési módszereit, a jelentés az egerék nézőpontjából strukturálódik, az élelem-, az otthon-keresés állati ösztönének átértéktetése megkérdőjelezi az emberi tisztogatás létjogosultságát, ridegsége dacára részvétet kelt – különösen mikor az utolsó egér a társai elvesztése után inkább a pusztulást választja, az ablaka mellett kuporogva halálra fagy a túlélésért való küzdelem helyett. Mivel a történet karácsonykor játszódik, ironikusan visszás a tudósítás végki-csengését domináló, a humán kivételesség (*human exceptionalism*) arroganciáját tükröző diadaléret, a gyilkosok öngazolása és öröme. Az elbeszélés a második világháború, illetve a háború utáni évek szorongásait, az arc nélküli hatalomnak való kiszolgáltatottságérzetet, a bizonytalansággal, bizalmatlansággal teli, ellenségessé váló világban átélt fenyegetettséget dolgozza fel. Ugyanakkor arra az állatvédelmi szempontból releváns dilemmára is rámutat, hogy emberségességünk szelektív, csak bizonyos fajokra terjed ki, mérlegelés nélkül elpusztítja az emberrel szemben tehetetlen, esetlen, gyengébb parazitának megbélyegzetteket. Az egércsalád egyszerre kiirtandó kártevő és ártatlan áldozat, a metaforát meghaladva, valódi hús-vér élőlény, az állati másik.

A *Macskaregény* is kitér a fajizmus (*speciesm*), a fajok között kulturálisan tételezett hierarchia kérdésére, eltöprengve azon, hogy vajon miért nézzük el a macskának, ha megfog egy egeret, de azt nem, ha madarat vagy gyíkot pusztít el (76), miért sajnálják a befogadott, házikedvencé domesztikált, gondosan ápolt kis gyíkot, Sziszit, mikor az kiszárad télen a pincében (29), és miért iszonyodik az ember a férgektől, a hernyótól, holott átváltozása után tudjuk, csodálatra méltó lepkévé alakul? A történelem megemlékezik a legendásan hű kutyákról, a csatatéren hősies lovakról, de miért nem írja meg senki a tetűk történetét, akik a fronton „emésztették” az embereket (79)? Ezek a kérdések egyrészt felvetik a meggyászolásra érdemes halál, az elsiratható, elsi-

ratandó és elsíratásra méltatlannak vélt életek közötti ideológiai különbségtétel neoropolitikai dilemmájának morális vetületeit, amelyekről a filozófus Judith Butler is ír a prekaritás – a (lét)bizonytalanságból fakadó sérülékenység, kiszolgáltatottság – és a gyász politikai vonatkozásait és etikai tétjeit elemző tanulmányában. Ahogy Butler írja, az az élet, amit nem gyászolnak el, mintha nem is lett volna igazán megélve, mintha nem is számítana ugyanolyan értékes életnek, mint az elsíratásában – a halálát veszteségként való belátásában – elismerést nyert élet. A nem-léte kommunális kulturális megítélése által minden létező egykori léte is retrospektíven megítéltetik. Butler nem annyira az állat–ember mint inkább az emberi fajközösségen belüli erőviszonyokról beszél, az egymás iránti felelősségünkről, a méltó élet alapvető jogáról, a minden élet majdani meggyászolandóként (*grievability*) való felismerésének *categoricus imperativusáról*.⁶ Butler szerint a létezők sorsközösségének lényege nem csupán az, hogy mindannyian halandóak vagyunk, hanem hogy mindannyian egyszerre vagyunk pusztulásra ítélték és pusztítani képesek, és a döntés a kezünkben van azt illetően, miképpen viszonyulunk egymáshoz, miképpen éljük meg saját sérülékenységünket és élünk vissza másokéval.

Erről, a közös gyászunkban prominensen átélt, egymás iránti felelősségről szólt a Nobel-díj köszönő beszédében az afro-amerikai író Toni Morrison is. (Leghíresebb, az eutanázia kérdéskörét történelmi trauma keretébe helyező kísértetregényében egy szökött rabszolga anyja inkább megöli gyermekét, mintsem, hogy kitegye a rabszolgaság totálisan dehumanizáló gyötrelmeinek.) Morrison anekdotájában, mikor a kíváncsi gyerekek próbára akarják tenni a falu bölcsét és megkérdezik, hogy a markukban tartott madárka élő-e vagy halott, a vak öreg mindössze azt feleli, „A lényeg csak az, hogy a kezében van.” Talán nem véletlen, hogy a magyar hospice mozgalom egykori jelképe – amiről a *Macskaregény* is ír – a két tenyérből felröppenő madár, a lélek szimbóluma, amely ugyanakkor a kezünkben lévő felelősségvállalások döntési lehetőségeket, a tenyérben rejlő simogató gondoskodás, a markukban tartott életek, az

⁶ Butler megfogalmazásában: „Grievability is a presupposition for the life that matters”.

összekapaszkodó kezek erejének asszociációt is felidézi. (A logó ma már csak egy madár figurája.) Szép állatmetaforával, tenyerében madár helyett tojást tartva fogalmazza ezt a gondolatot Polcz költői kérdése: „Volt már a kezetekben frissen tojt tojás? Amelyen még lehet érezni a test melegét, a toll szagát? És érzed, hogy egy tökéletes formában az életet tartod a kezében” (37)?

Ugyan a *Macskaregény* nyitott szövegnek tekinthető, hiszen az emléktöredékek sorjázása nélkülözi a lezárást, a tanatólogus Polcz nem tagadja meg magát és könyvének befejező bejegyzéseit a mulandóságba való békés belenyugvás gondolatának szenteli. „Nézem a kertet, a macskákat, az ótvaros Vörös Cirmos az asztalomon alszik. Este sétából jövet ledobtam a kabátomat a vendégasztalra, ott felejtettem. Békésen alszik a kabátomon az asztal közepén. Mit lehet tenni? Egy hatalom van a világ fölött, mindenekfölött való...” (160). A meghitt, már-már idilli jelenetben az étellel megbékélésnek sajátos részét képezi az enyészet elfogadása is: a fertőzés (ótvar), a demenciás memóriazavar (felejtés), a melankólia (mit lehet tenni?), az alvás mint kishalál a halandóságunkból fakadó tapasztalataink szerves része, a sérülékenységünkbe, tehetetlenségünkbe beletörődés és az egymás iránt érzett részvét a magunk iránti öngondoskodás szerves része, a boldog megnyugvás záloga.

Ahogy már említettem, a *Macskaregény* érdeme, hogy az antropocentrikus nézőpontra túl, s a kortárs feminista *humanimal studies* gondolatait megelőlegezve az állatra úgy tekint, mint a humán kulturális közegben óhatatlanul antropomorfizálódó, szimbolizálódó entitásra, amely ugyanakkor saját jogán létező, radikális különbözőségében elismerésre méltó életforma, valamint olyan szimpoétikus kapcsolódásra képes, természetközeli teremtmény, aki „állat-lényének delejével” egyszerre emlékeztet mulandóságunkra és nyújt vigasztalást a halandólét végessége ellenében azzal, hogy megtanít a végtelen „nevetségig szeretni”⁷ (107). A kiskedvenc a terápiás állat funkcióján túl – a beteg gyermekek, az idősek, a haldoklók is vonzódnak a kisállatokhoz, írja

⁷ Ezt a verssort („Ha valaki ebnek emel mauzóleumot kár nevetni,/ Tanulj meg a nevetségig szeretni.”) Weörestől idézi Polcz Weöres Sándorról írt visszaemlékezésében.

Polcz (48) – a tanítómester szerepét is betölti.⁸ Az, hogy az idős vagy beteg állat elvonnul csöndben kimúlni, a természetes halállal együttélés harmóniáját tükrözi.

A Polcz által hazánkban meghonosított hospice mozgalom célja is a halál méltóságának visszaadása, az elmúlásnak az élet természetes velejárójaként való elfogadtatása; a palliatív ellátás mindenkörű testi–lelki fájdalomcsillapítása mellett az inkurábilis állapotról való megfelelő tájékoztatás, az utolsó időszakban a szorongás oldása, az élet-teendők lezárásának, a szeretteinktől való búcsúzásnak zavartalan körülményeinek biztosítása, a halálra való nyugodt felkészülésnek, „az átlépésnek, az Imágvá válásnak” békés elősegítése. Polcz szinte áhítatos átéléssel ugyanakkor természettudományos tárgyilagossággal ír arról a halálon túli tapasztalatról, amely során az ember teste majd visszakerül a természet körforgásába:

Közelebb kellett kerülnöm az ásványok, a savak, penészek, rothadás, férgek világához, hogy el tudjam fogadni. [az átalakulással...] szétáradni, belekerülni a természetbe. Ugye, gyönyörű? Pedig ez csak a test. A lélek a bábból, a gubóból kiszabaduló lepke. Imágó – írja a természetrajzkönyv. Imágó lesz a hernyóból. (117)

A mikroszkopikus közelségű megfigyelések makroszkopikus, kozmikus kaliberű megvilágosodásokhoz vezetnek: „az elemi részecskék mozgása tartja fenn, rendezi és határozza meg végső soron az anyagot, a kozmoszt is” (157). Minden triviális tettünk a nagy egész része éppen a természetközegbe való végső dekompozíciónk, felbomlásra ítéltségünk okán. Lebegtetett jelentésű a töprengés, „meg is kell nézzem, mi nő a Kis Picur volt teste fölött.” (117) Hasonlóképpen, az ótvaros Vörös Cirmos kapcsán felmerülő, lezáratlan filozofikus önreflexió is többféleképpen értelmezhető: a „mindenek fölötti egy hatalom” a bibliai diktum szerint a szeretet parancsa, a polczi tanatológiai vélekedés szerint azonban a halál elfogadásának, a másik meggyászolásának, valamint a halandóságunk szimpoétikus egységérzetéből fakadó sorsközösség felvállalásának késztetése.

⁸ A szép halál, az emberi méltóság, az állati példa és a hallgatás dezantropolitikája izgalmas kérdésköreit járja körül Fogarasi György tanulmánya, amelyben Alfred De Vigny *A farkas halála* és Blake *A méregfa* című verseit elemzi.

Bibliográfia

- ABRAMOVIC, Marina. 2010. *Confession*. Videoperformansz. 60 min.
- BERGER, John. 1980. Why Look at Animals. *About Looking*. London, Writers and Readers: 1–26.
- BUTLER, Judith. 2009. *Frames of War: When is Life Grievable?* New York, Verso.
- DEMELLO, Margo (szerk.). 2016. *Mourning Animals: Rituals and Practices Surrounding Animal Death*. East Lansing, Michigan State University Press.
- DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI. 2007. Becoming Animal. In: Linda KALOF, Amy FITZGERALD (szerk.). *The Animals Reader: The Essential Classical and Contemporary Writings*. Oxford, Berg: 37–50.
- DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI. 1972. *Anti-Oedipe*. Paris, Minuit.
- DERRIDA, Jacques. 2002. The Animal that Therefore I Am (More to Follow). *Critical Inquiry*, 2002. 28. évf. 2. sz.: 369–418.
- DERRIDA, Jacques, Jean-Luc NANCY. 1991. Eating Well, or the Calculation of the Subject: Jean-Luc Nancy's Interview with Jacques Derrida. Eduardo CADAVA, Peter CONNOR, Jean-Luc NANCY (szerk.). *Who Comes After the Subject?* New York, Routledge: 96–119.
- FOGARASI György. 2018. Méltóság és méreg: A hallgatás (dez)antropolitikája Alfred de Vigny *A farkas halála* és William Blake *A méregfa* című versében. *Prae*, 2018/2: 20–39.
- HARAWAY, Donna. 2008. *When Species Meet*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- HARAWAY, Donna. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, London, Duke University Press.
- MBEMBE, Achilles. 2019. *Necropolitics*. Durham, London, Duke University Press.
- MÉSZÖLY Miklós. [1958] 2000. Jelentés öt egérről. In: MÉSZÖLY Miklós. *Jelentés öt egérről*. Budapest, Jelenkor: 134–145.
- MONSÓ, Susana, Antonio J. OSUNA-MASCARÓ. 2021. Death is common, so is understanding it: the concept of death in other species. *Synthese* 199. évf. 1-2. sz.: 2251–2275.
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8602129/>
- MORRISON, Toni. 2007. *A kedves*. M. NAGY Miklós (ford.). Budapest, Novella.
- MORRISON, Toni. 1993. *Nobel Lecture*.
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture/>
- POLCZ Alaine. 1961. A kisoroszlán játék mint diagnosztikai és terápiás eszköz. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 19. évf. 2. sz.: 186–194.
- POLCZ Alaine. 1991. *Asszony a fronton. Egy fejezet életemből*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- POLCZ Alaine. 2003. Visszaemlékezés Weöres Sándorra. *Holmi*, 15. évf. 2. sz.: 169–181.
- POLCZ Alaine. 2006. *Egész lényeddel*. Pécs, Jelenkor.
- POLCZ Alaine. 2007. *Macskaregény*. Pozsony, Kalligram.

- POLCZ Alaine. 2008. *Ideje az öregségnek*. Pécs, Jelenkor.
- POLCZ Alaine. 2008. *Nem trappolok tovább*. Pécs, Jelenkor.
- POMOGÁTS Béla. 2013. Weöres Sándor macskái. *Credo* 19. évf. 4. sz.: 53–56.
- RÉVÉSZ Sándor. 2022. Halálszelidítő. Száz éve született Polcz Alaine. *HVG*. 2022.10.17.
- SLAUGHTER, Virginia. 2005. Young children's understanding of death. *Australian Psychologist* 40. évf. 3. sz.: 179–186.
- SMITH, Sidonie és Julia WATSON. 1998. Introduction: Situating Subjectivity in Women's Autobiographical Practices. *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison, University of Wisconsin Press: 3–53.
- URECZKY Eszter. 2021. „piros almák a lótrágyában.” Idősödő női test, betegség és eutélia Polcz Alaine öregségkönyveiben. *Tempevölgy* 13. évf. 2. sz.: 84–98.
- VASVÁRI, Louise O. 2011. The Fragmented (Cultural) Body of Polcz's *Asszony a fronton* (A Woman on the Front). *Comparative Hungarian Cultural Studies*. Purdue University Press: 72–89.
- WOLFE, Cary. 2003. *Animal Rights*. Chicago, University of Chicago Press.
- WEÖRES Sándor. 1980. *Ének a határtalanról*. Budapest, Magvető.

Mészöly migráns egerei, avagy a vendégszámítás

Fogarasi György

Szegedi Tudományegyetem

ORCID azonosító: 0000-0002-2676-8777

Mészöly Miklós *Jelentés öt egérről* című 1958-as novelláját nem véletlenül szokás Holokauszt-allegóriaként olvasni: az elbeszélés csakugyan a totális hadviselés és a módszeres megsemmisítés történetét mondja el. Ám legalább annyira a vándorlás és letelepedés, a menekülés és menedékkeresés, a hivatlan vendégek „inváziójának” története is – és nem feltétlenül allegorikus értelemben, nem pusztán az emberi szenvedés fabulájaként. Az elemzés ezt a lehetőséget igyekszik körbejárni. Az állati életek apró részleteinek prózai leírása és nézőponti bemutatása kritikai megvilágításba helyezi a fabulai hagyomány kisajátító gesztusát (áldozati struktúráját), ugyanakkor előtérbe helyez egy másfajta kisajátítást, a naturalista ábrázolásban rejlő szimbolizációt. Az elemzés ez utóbbi veszélyt egyfelől a számítás szereplői, másfelől a számlálás elbeszélői aktusában tárja fel. A konklúzió a szingularitás (brit szentimentalista költészet által inspirált) gondolata felől tesz kísérletet a vendégszeretet fogalmának újragondolására.

Kulcsszavak: állati migráció, vendégszeretet, számítás, számolás, szingularitás

„Ünnepi bizalom. Az embernek egy évig nem jut eszébe, aztán egyszerre ilyenkor... Jöjjön, aki akar.”
(Mészöly Miklós, *Karácsony*)

Hány vendégre számítsunk? Hány vendéggel számoljunk? Karácsony közeledtével, advent tájékán kap különös hangsúlyt a jövevények kilétére, számára és érkezésük időpontjára vonatkozó kérdés, hiszen a keresztény kultúrkör meghatározó ünnepét jelentő karácsony épp egy jövevény érkezésének ünnepe (az Úr eljövételének, az Atya Fiúban való testet-öltésének, Jézus születésének eseménye), az advent („eljövétel”) pedig eme érkezésre való várakozás időszaka. Számítani olyasvalakire lehet, aki meghí-

vásra érkezik, vagy aki legalábbis – szíves vendéglátást remélve – előre bejelenti érkezését. Valahogy úgy, ahogy Gabriel arkangyal útján az Úr bejelenti Józsefnek (más verzió szerint Máriának) a születendő, idegen magból fogant gyermeket, akinek elfogadása komoly kihívás a férfi számára, aki hűtlenség miatt egyébként megválna jegyesétől. A Szentlélek általi fogadás híre mentesíti Máriát a hűtlenség vádja alól. Némiképp bonyolítja a képet, hogy mivel a fogadás egyaránt nélkülözi a fokozatosságot, csábítást vagy kölcsönösen fellobbanó szenvedélyt, ezért szerkezetileg az erőszaktétel mintázatát rajzolja ki. A kvázi-erőszak ténye ugyan elejét veszi a jegyespár belső viszályának és még összeköltözés előtti válásának, ám az idegen magból fogant gyermek sajátként való elfogadása – s ennyiben nemcsak József, de Mária részéről is már a megszületés előtt vendégszerető „örökbefogadása” – nem csekély próbatétel egyikük számára sem. Meghívás vagy bejelentés hiányában a jövevény hívatlan, váratlan vendégként jön: egyszerűen csak „betoppan”. S még ha bejelentik is érkezését (ahogy teszi ezt az angyal), maga a bejelentés, ahogy már az annak háttérében álló fogadás is, radikálisan bejelentés és azt ellenjegyző fogadás nélkül marad, s ennyiben hordozza a „betoppanás” erőszak-mozzanatát. A betoppanó vendég maga a kalkulálhatatlan jövő. Nem lehet számítani rá vagy számolni vele. Ám éppen az ilyen vendég teszi próbára a vendégszeretetet (bizonyíthatja meglétét vagy hiányát), már amennyiben a vendégszeretet ott kezdődik, ahol a kalkuláció véget ér.¹

Mészöly Miklós *Jelentés öt egérről* című novellája több szempontból is megidézi a számolás/számítás és a karácsonyi vendéglátás imént vázolt kérdéskörét: a címben megjelenő és az egész elbeszélésen végighúzó számolgatás a zárlat számíthatási jelenetével párosítva számolás és számítás sajátos konstellációját adja. Emellett maga a történet karácsony környékén játszódik, egy gyermektelen házaspár otthonában. A vége felé feltűnik benne egy vendég is, középpontjában mégis olyan jövevények állnak, melyek nemcsak váratlan érkezésükkel és számukkal okoznak kellemetlenséget,

¹ Jacques Derrida megfogalmazásában: a vendégszeretet „nem egy homogén elem egyszerű, objektív és technikai helyettesítése egy sorozatban egy másik homogén elemmel, valamiféle egyszerű függvényszámítás által” (DERRIDA 2002: 419).

hanem elemi idegenségükkel is: állatokról lévén szó, mégcsak „kilétük” sincs, egerek-ként pedig a „házi” és a „vad” állatok életvilágának határán élnek az élősködő rágcsálók emberi oldalról kártékonynak minősülő – Nádás Péterrel fogalmazva – „veszélyes életét”.²

A *Jelentés öt egérről* 1958 vége felé íródott, állítólag egy ténylegesen megtörtént eset alapján, amely a – köztudomásúlag gyermektelen, és pedig csoportos nemi erőszakból fakadóan gyermektelen – Mészöly-Polcz házaspár otthonában, a budai Városmajor utca 48/B szám alatti Basch-villa második emeleti lakrészében történt.³ Az írás nem sokkal később, a *Vigilia* 1959. februári számában jelent meg, 1967-ben címadó darabjává vált a szerző harmadik elbeszéléskötetének, de később is bekerült több novelláskötetébe (így az 1975-ös *Alakulásokba* vagy az 1989-es *Volt egyszer egy Közép-Európába*), egyéb antológiákról, közoktatási szöveggyűjteményekről nem is beszélve. Legutóbb 2020-ban, az 1967-es novelláskötet újrakiadásakor jelent meg. Egyike Mészöly legismertebb, leginkább kanonizálódott, legtöbbet kommentált műveinek.

A szöveg szűkebb kontextusaként először is a korai elbeszéléseket említhetjük: a *Vadvirágok*, de még inkább a *Sötét jelek* és persze a *Jelentés öt egérről* című kötetek anyagát, első sorban olyan, állatokat szerepeltető vagy tematizáló történeteket, amilyen a *Varjak*, a *Farkasok*, az *Állatok, emberek*, a *Vadászat*, a *Magasiskola*, *Az Állatforgalmi-nál* vagy *A három burgonyabogár* (állatok persze majdhogynem minden Mészöly-szövegben szerepelnek). Emellett utalhatunk a korai jegyzetekre, mindenekelőtt a *Dr. Fenczik állati morzsái* című sorozatra. De érdemes azt is tudnunk, hogy *Jelentés* címmel később prózaverset is publikált Mészöly (több változatban), „*Jelentés öt egérről* (vázlat egy képsorhoz)” címmel pedig egy filmforgatókönyvszerű töredéke is előkerült nem sokkal halála után. Alkalmassint utalok majd ezekre is. Tágabb kontextusként akár néhány későbbi szövegére (például *Szárnyas lovak*, *Ahol a macskák élnek*, *Ló-regény*,

² Mészöly szövege Wass Albert 1944-es „Patkányok honfoglalása” című elbeszéléseinek kritikai áthelyezéseként is olvasható.

³ A Basch-villáról gazdag képanyaggal illusztrált építészeti és történeti áttekintést nyújt ZSOLDOS Anna és BATÁR Zsolt (2019: 140–148), illetve BALLA Enikő (2017) tanulmánya. Utóbbi írás képanyagának része az az 1950-es években készült felvétel is, melyen a házaspár a lakáshoz tartozó teraszon egy vadszőlővel befutott falrész előtt látható.

Levél a völgyből) utalhatnánk, melyekre szintén felhívta már a figyelmet a kritika (FOGARASSY 2004: 31, URBANIK 2018: 133), de más kortárs magyar szerzők művei (például Örkény *Gondolatok a pincében* című egypercese) vagy világirodalmi előzmények (például Steinbeck *Egerek és emberek* című kisregénye) is említhetők. Elemzésem végén a brit szentimentalista költészeti hagyomány irányába teszek majd kitekintést.

Ha a *Jelentés* egereit a „migráns” jelzővel illetem, nem azért teszem, hogy az állati életek irodalmi szerepeltetésekor oly szokványos értelmezői gesztussal azonnal emberi vonatkozásokat keressek, s hogy ezúttal (nyilvánvaló történelmi anakronizmussal) egy jelenkori kihívás, a globális humán migráció áttételes megjelenítéseként vizsgáljam Mészöly vándorló rágcsálót. Nyilvánvalóan adja magát egy ilyen párhuzam, de legalább két okból érdemes óvatosságnak lennünk vele: egyfelől az emberi és állati jogok divergenciája, másfelől az állatszereplők jelképiségének problematikus volta miatt.

Egyfelől: Az Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozata (1948) nem mondja ki külön a vándorláshoz való jogot. Minden embernek joga van nemzetiséghez, s ekként jogában áll a hazája állampolgárának lenni, ott élni és szabadon mozogni. Emellett joga van elhagyni hazáját és visszatérni oda. A Föld más országait is szabadon elhagyhatja. Ezzel szemben a belépéshez való jog – a menedékvárosok ószövetségi hagyományának (Számok könyve 35,9–34) továbbéléseként, feltételekhez kötötten – a menedékkeresés speciális körülményeihez és a „menekült” státus iránti kérelem pozitív elbírálásához van kötve.⁴ A glóbusz alapvetően országokra (többségükben nemzetállamokra) széttagolt hely, és az országhatárokon átívelő vándorlás lehetősége nem alapjog. Az Állati Jogok Egyetemes Nyilatkozata (1978/1989) szerint a viszonylagosan szabad mozgás (hallgatólagosan ideértve az időszakos költözést vagy migrálást is) csak a vadállatok számára adott, de nekik is csak a természetes élőhelyük határain belül.⁵ Az

⁴ A kérdést részleteiben a menedékjogi egyezmény (1951) és protokoll (1967) tárgyalja.

⁵ Az Állati Jogok Egyetemes Nyilatkozatának 1978-as és 1989-es változatát saját fordításomban lásd jelen kötetben. A Nyilatkozat keletkezéséről és koncepciójáról áttekintést ad: NEUMANN 2012b, illetve bővebben: NEUMANN 2012a.

emberi környezetben élő, társállatként vagy haszonállatként – munkavégzés, kísérletezés, táplálkozás, szórakozás stb. céljával tartott – állatok még kisebb mozgástérrel bírnak. Ami pedig a természet és a civilizáció határán élő állatokat illeti (amilyenek Mészöly egerei is), esetleges migráns voltuk vagy bizonyos feltételek melletti „menekült” státuszuk nem merül fel a dokumentumban.

Másfelől: sokszor túlságosan is magától értetődőnek tűnik az az antropocentrikus szemiotizációs gesztus, amellyel a fikciós szövegekben megjelenő állatszereplők jelképekként értelmeződnek, s emberi tulajdonságok, viselkedésformák és viszonylatok figurális reprezentánsaivá válnak. Ezt persze a szövegek sokszor támogatják, hol burkoltabb, hol nyíltabb formában, alacsonyabb vagy magasabb fokú antropomorfizációs eljárások által, például aszerint, hogy az állatkarakterek „csak” beszédükben, viselkedésükben, vagy esetleg eszközeikben és tárgyi környezetükben, alkalmasint ruházatukban is hordoznak-e valamiféle emberséget (Aiszóposz vagy La Fontaine állatszereplőihez képest például Hajnóczy Péter félcivilizált állatai többnyire ruhát viselnek). Amit az állatmesék vagy fabulák „áldozati struktúrájának” nevezhetünk (még hozzá egy speciálisan „állatáldozati” struktúrájának, a jelölés általános áldozati struktúráján belül),⁶ az nem más, mint az állatok jelképként, valamely mögöttes tartalom megjelenítéseként való hasznosítása, sőt kisajátítása, a szimbolizáció érdekében való feláldozása, hiszen ilyen esetekben az állat nem állatként, hanem emberként (vagy valamely más nem-állati létformaként vagy metafizikai entitásként) szerepel. Leegyszerűsítő megfogalmazásban: nem „állatállat”, hanem „emberállat” (ahogy egyébként, fordított logika mentén, léteznek olyan történetek is, amelyekben emberek valamiféle zoomorfizmus által állatias mivoltukban, például érzéki lényként vagy

⁶ Mészöly prózájának egyik értelmezője írja az állatáldozat motívuma kapcsán, hogy „Az állatok leölése mint áldozati szertartás a politikai kínzásokat, kivégzéseket asszociálja” (N. TÓTH 2006: 158). Amiről én beszélek, az az állat történetbeli megölésétől vagy életben hagyásától függetlenül magának az allegorézisnek mint kisajátító asszociatív jelentéstulajdonításnak az áldozati logikája. Ilyen áldozati struktúrába bevonódhat egy állat anélkül is, hogy a történetben bármi baja esnék, és áldozatává válhat ennek a struktúrájának egy már-halott állat, egy állati tetem is.

ösztönlényként szerepelnek, s ilyen értelemben, ismét leegyszerűsítve, inkább „állatembernek”, semmint tényleges embernek, azaz „emberembernek” tekinthetők).⁷

Mészöly novelláját a fenti áldozati struktúra jegyében nem egyszer értelmezték példázatként: akár Holokauszt-narratívaként (amelynek lehetőségét az elbeszélés valóban felkínálja, ha eseménysorát a totálissá fokozódó hadviselés és a módszeres megsemmisítés történeteként olvassuk), akár általában az üldözés és üldöztetés nem kifejezetten második világháborús, hanem történelmileg aspecifikus testi–lelki mechanizmusainak ábrázolásaként.⁸ A *Jelentés* sajátossága azonban épp abban rejlik, hogy benne az egerek vándorlásának és viszontagságainak leírása olyan naturalisztikus, hogy nehezen redukálható valamiféle humanizáló allegória leegyszerűsített animális képsorává.⁹ Mészöly zoológiai–etológiai érdeklődése számos korai írásán nyomot hagyott. Ami speciálisan az állatok helybenmaradás, vándorlás vagy visszatérés iránti

⁷ Ezek hangsúlyosan leegyszerűsített kategóriák, pusztán átmeneti érvelési célt szolgálnak, de ha példákkal kellene illusztrálni: James Thurber *A bagoly, aki Isten volt* (*The Owl Who Was God*) című fabulájának baglya „állatállat” az erdő többi állatához mint „emberállathoz” képest (miközben a történetben metonimikusan, egy kamion formájában az „emberember” is feltűnik), Steinbeck említett kisregényének Lennie nevű karaktere pedig „állatember” a többi emberi karakterhez mint „emberemberhez” képest (miközben a történetben többféle „állatállat” is szerepel: egerek, kutyák stb.). *A brémai muzikusok* állatai egymás számára „emberállatok”, amennyiben beszélnek, ám a betyárok számára „állatállatok”, amennyiben megmaradnak ordító, ugató, nyávogó, kukorékoló lénynek. Egyazon állatszereplő tehát eltérő nézőpontból egyszerre több kategóriába is eshet, sőt – ha Kafka átváltozó lényére gondolunk – olyan is előfordulhat, hogy egy szereplő kategóriát vált, például emberszereplőből állatszereplőbe megy át, vagy valamiféle köztes, szörnyszerű zónában tartózkodik.

⁸ Előbbihez lásd az alábbi értelmezéseket: háborús „elgázosítás” szimbolikusan sugalmazva ((NÁDAS 1968: 4; vö. 2004: 122); „megsemmisítő tábor” (FOGARASSY 2004: 34); „egyértelműen allegória”, a Shoa allegóriája (LÉNÁRT 2020: 236). Utóbbihoz pedig ezeket: a „vak ösztönök” parabolája (BORI 2004: 110); „az ember és az őt vezérlő erők viszonyának története” (KATTAN 1983: viii), a háború megjelenítése (THOMKA 1995: 46). Mindkét értelmezési sík megjelenik Szolláth Dávidnál, aki a náci népirtás és az általában vett emberi viselkedés példázataként is olvassa a történetet (SZOLLÁTH 2020a: 279–280; 2020b: 72–73). Másfajta „kettősség” jelenik meg ellenben akkor, amikor eltávolítás és részvét antagonizmusáról van szó (TOLCSVAI NAGY 1999: 150–151), bár a példázatos olvasat itt is stabilan tartja magát az állatáldozat és az emberáldozat analógiája alapján (TOLCSVAI NAGY 1999: 156). Arra is akad példa, hogy az állatfigurák valamely „mentalitásbeli minőség” (jellemzően valamilyen határhelyzet) szimbolikus helyettesítőiként értelmeződnek (URBANIK 2018: 133).

⁹ A tárgyias vagy naturalisztikus tendencia említése kezdettől jelen van a Mészöly-kritikában, jóformán minden kommentárban elhangzik. Nyomatékkal azonban csak kevés helyen szerepel. Valójában már Nádasnak a *Jelentés öt egérről* című kötetről írt kritikájában kétségessé válik, hogy egyszerűen figuratív szerepre redukálhatók-e Mészöly állatai: „Tehát emberekről szól a novella, és nem egerekről? Külön elemzést érdemelne Mészöly viszonya az állatvilághoz” (NÁDAS 1968: 4). Ekként távolodik a példázatos értelmezéstől – legalábbis átmenetileg – Béládi Miklós is, aki szerint „a tárgyias részletek nem mutatnak túl önmagukon”, mivel Mészöly „még a látszatát is el akarta kerülni annak, hogy allegorikus vagy szimbolikus történetet meséljen el” (BÉLÁDI 2004: 117). Allegória és szimbólum megkülönböztetésének hiánya ugyanakkor ebben a kommentárban a naturalista tárgyiaság szimbolikus vetületének szem elől tévesztésével jár (Béládi kissé bele is zavarodik saját szóhasználatába: „legyen szimbólumértékű, de ezt ne a szimbolizmus eszközeivel érje el”). A természet iránti részvétet Béládi később – a példázatos logikához visszatérve – az emberi méltóságra futtatja ki, a novella így szerinte „az emberi sors mai problémáihoz” vezet (BÉLÁDI 2004: 117 és 120). A figuralitás körüli bizonytalanságról tesz említést Szolláth Dávid is, aki szerint „az

készítését illeti, erről már a „Dr. Fenczik állati morzsái” című jegyzetanyagban is olvashatunk: „Ha a kakukkot megakadályozzák a szabad költözésben, rövidesen kimúlik” (MÉSZÖLY 2003: 274); „Az állat a helyet, ahol született, igyekszik megtartani. Ok nélkül nem hagyja el. Ha el is hagyja, minden erővel megpróbál visszatérni” (MÉSZÖLY 2003: 274).¹⁰ Az egerek viselkedésének aprólékos megfigyelése és leírása nyomán Mészöly szövegében az állat ellenáll annak, hogy pusztá jelképpé váljon. Az elbeszélés nem eszményíti a nomadizmust úgy, ahogy például a szabadság romantikus kultuszának engedve Alfred de Vigny méltatja a „vándorfarkasokat” (*loups voyageurs*). A kép túl részletgazdag ahhoz, hogy minden nehézség nélkül allegorikus képként működjön. A fókusz a jelölő animális materialitásán marad.

Ha tehát Mészöly egerei „migránsok”, annak nagyon is prózai oka van: költöznek, vándorolnak. A novella nyitánya világosan megmondja, honnan hová és miért (hacsak másként nem jelzem, mindvégig az 1967-es, első kötetbeli kiadást idézem):

December huszadikán költöztek be az egerek a kamrába, szám szerint öten, két nőstény és három hím. A kopasz vadszőlőn kapaszkodtak föl a második emeletig, az indák odáig felnyúltak. Mint valami izomrost-preparáció, olyan volt a fal, s ez a hálózat volt az egyetlen biztos út a pincétől a kamraablakig.

Vándorlásuknak [a novella angol fordításában: *migration*] nem volt különösebb oka, csupán a megszokott. Az élelemhiány, a mindennapos szénlapátolás robaja, s hogy nem akadt üreg, ahová behúzódhattak volna. Ösztöneikben az rögződött, hogy a védett üregekben egyúttal jóllakottak is. (MÉSZÖLY 1967: 145; 1983: 8)

Habár a narráció, mint később látni fogjuk, egyáltalán nem mondható minden ponton távolságtartóan semlegesnek vagy tárgyilagosnak, a fenti nyitány mégis hűnek látszik a „jelentés” címbéli műfajának szikár, tényközlő stílusához (legalábbis, ha átmenetileg eltekintünk az „izomrost-preparációs” hasonlattól, mely hasonlatok egész sorát nyitja

állatölés mint [az emberölést] *helyettesítő alakzat*” ugyan példázatos logikát visz az elbeszélésbe, a részletgazdag megjelenítés azonban elejét veszi a didaktikusságnak (SZOLLÁTH 2020b: 74). Ez az olvasat egészül ki másutt az *animal studies*-ra tett jelzésértékű utalással (MARJÁNOVICS 2021: 98, vö. 102–103). A figurális olvasat lehetőségét kritikai igényel problematizálja Selyem Zsuzsa, amikor arra kérdez rá, hogy „mi következik abból, ha az elbeszélésben az állat [...] nem metafora” (SELYEM 2021: 86).

¹⁰ Vándorlással, költözéssel kapcsolatos megfigyeléseket a *Műhelynaplók* 1948 és 1955 között keletkezett részletében is olvashatunk (MÉSZÖLY 2007: 85).

meg). E ténytérűnek tűnő leírás egyrészt térben igazítja el az olvasót, kijelölve a pincétől a falon át a kamráig vezető vertikumot, ami egyúttal lehetőséget kínál majd a történet elejének tagolására. A nyitány másrészt prózai magyarázatot ad az útnak indulásra: alapvető szükségleteket említ (élelem, nyugalom, búvóhely). Harmadrészt, a decemberi dátummal időbeli támpontot is kínál, mely a szűkebb eseménysor kiindulópontjának bizonyul.

A történet a vándorlás és letelepedés története: egy egércsalád két heti viszonyosságait mutatja be, a karácsony előtti napoktól (december 20-tól) újév másnapjáig (január 2-ig). Az események három ütemben zajlanak, a három helyszínek (pince, fal, kamra) megfelelően: egy előtörténet keretében értesülünk az egerek nyárból őszbe, majd télbe forduló pincebeli mindennapjairól, aztán olvashatunk egynapos haladásokról a falon felfelé, ennek részeként az éjszakáról, amit az első és a második emelet között egy hézagban töltenek, s végül megtelepedésükről (három napi fészeképítéssel) a második emeleti kamrában, valamint az utánuk folytatott hajszaról. Ez az utolsó fázis maga is négy alfázisra bontható a házaspárnak a betolakodóktól való megszabadulásra irányuló növekvő igyekezete mentén: először megpróbálják az ablakon át kiűzni őket, másodszor csapdát állítanak nekik (egy felfordított virágcserepet félbevágott diócsalival kitámasztva, de ekkor még az ablakon át továbbra is szabad utat engedve a távozáshoz), harmadszor dróthálót feszítenek ki az ablaknyílásban (végleg bezárva az egereket), negyedszer pedig kénrudat használnak, hogy a túlélőket egyszerre pusztítsák el. A végső leszámolás után karácsonyfagyertyával világít be a pár a helyiségbe, ekkor tehát valószínűsíthetően szenteste vagy karácsony napja után vagyunk már, a takarításra pedig újév másnapján kerül sor, de még utána is „napokig” téma az egerek beköltözése.

A házaspár kezdeti együttérző magatartása fokozatosan undornak és bosszús gyűlöletnek adja át helyét, amint ráébrednek, hogy talán egy egész „család” költözött be hozzájuk: „Viszont kiderült, hogy nem egy egér garázdálkodik, hanem több, esetleg egy család. Egy családnyi egér pedig már olyan mértékű tenyészés, ami undorít”

(MÉSZÖLY 1967: 149). Az undor tárgyát egy egércsalád képezi, alanyát pedig a házaspár, egy emberi család,¹¹ akik változtatnak hadászati taktikájukon, mihamarabb az egércsalád végtelen szaporodásának lehetősége feldereng előttük. Először üldözésről ölésre váltanak (virágcserep), aztán az ölést foglyul ejtéssel kombinálják (drótháló), hogy végül az egyenkénti ölés helyébe a tömeges megsemmisítést helyezték (kénrúd). Nem csoda, hogy az elbeszélés sokak számára a második világháború rémtetteit idézte, és a náci haláltáborok technikai és pszichoszociális kifejlődésének allegóriájaként értelmeződött.¹² A drótháló kifeszítésével a kamra „táborrá” válik, ahol a megsemmisítést a „gáz” teszi tömegessé kénfüst formájában. Az elbeszélés nyelve adja is magát egy efféle olvasathoz, amikor a házaspár öngazoló elmékedését érzékeltetve az elbeszélő nemcsak olyan „megoldásról” beszél, amely „végérvényesen” rendezzi a problémát, hanem – morbid iróniával (BÉLÁDI 2004: 119) – még „humánusnak” is minősíti az eljárást.

A drótháló szegélye, mint a tű, szúrta, s behasított a köröm alá, szopogatni kellett a kibuggyanó vért. De kárpótolt a gondolat, hogy a háló tökéletes megoldás lesz. A kamra szabadon szellőzhet, s még egy bogár sem hatolhat be. És egy egér sem távozhathat már. Csak mielőbb vége legyen a hajszának, aztán már nem kerülhet sor ilyesmire. Gyorsan és végérvényesen. Tulajdonképpen így humánus. (MÉSZÖLY 1967: 151)

Ami itt a „humánus” megjelölést kapja, az az ölés gyorsasága és véglegessége. Az emberiség ölésnek ugyanez a gondolata jelenik meg a tíz évvel korábbi *Állatok, emberek-*

¹¹ Az Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozatának nyitánya „az emberiség családjáról” beszél.

¹² A parabolisztikus vagy allegorikus értelmezési lehetőséget kínálja fel Mészöly emlékezetes önéletrajzi megjegyzése is vadászat és háború, állatölés és emberölés egymással összefüggő megítéléséről („Szenvedélyesen vadásztam, aztán a háború elvette tőle a kedvemet”), mely a *Szárnyas lovak*-kötet egyik írásában is megfogalmazódik: „A háború előtt sokat és szenvedélyesen vadásztam, s csak utána hagytam föl vele. Valahogy nem tudtam rávenni magamat, hogy újra kiváltsam az engedélyt” (MÉSZÖLY 1979: 37). Ha a vadászat mint szenvedély csak az háború nyomán válik problémássá, akkor féltő, hogy az állatöléstől való tartózkodásnak csupán az emberöléstől való tartózkodás érdekében lesz jelentősége. Ugyanez a kockázat az Állati Jogok Egyetemes Nyilatkozatának preambulumban is felsejlik (mindkét változatban), amikor arról olvasunk, hogy „az állatok iránti tisztelet összefüggésben áll az emberek egymás iránti tiszteletével”, illetve „elválaszthatatlan” attól. Ez aligha vita tárgya, ám ha az állati jogok tiszteletben tartása pusztán az emberi jogok tiszteletének előszobájaként nyer jelentőséget, az nem más, mint az állati jogok tiszteletben tartásának humanista instrumentalizálása, egyik tiszteletnek a másik tisztelet szolgálata állítása, ami jókora tiszteletlenség magával a tisztelettel szemben.

ben egy szenvedő tehén eutanáziás agyoncsapása kapcsán, amely a maga pillanatszerűségében hasonlóképpen „gyors és emberséges” minősítésben részesül.¹³ Bár a *Jelentés* fenti passzusa közvetlenül a drótháló installációját követően, a kénrudak bevetése előtt olvasható, mégis előrevetíti az utóbbiak használatát, és megerősítést is nyer, amikor a kénfüstöt később „alapos és gyors” hatásúnak nevezi az elbeszélő.

A kénrúd melletti döntés a csapdában elpusztult fiatal hím „kicsiségével” függ össze, mely paradox módon egy mindennél nagyobb fenyegetés rémképét, „az invázió rémét” villantja fel.

Ez az elképesztő kicsiség szülte a gondolatot, hogy más eljárást kell alkalmazni. Végre is, ki tudja, hány van belőlük? S ha mind ilyen apró? Mindet külön várják ki, míg a cserép alá kerül? Ha nagyobb lett volna, talán nem is gondolnak a kénrúdra. A nagy test valahogy megfoghatóbb eredmény. Zsákmány, ami terítékre kerül. Így csak légy-csapkodás, nincs vége-hossza. Egyszerre az invázió rémével fenyegetett ez a kicsiség. S hátha még kisebbek is vannak? (MÉSZÖLY 1967: 153)

Az egerek általános kicsisége már önmagában is szorongáskeltő lehet a házaspár számára, hiszen folyvást arra emlékeztet, hogy az otthon sosem záródhat légmentesen, szükségszerűen vannak lyukak, üregek, rések, hézagok, amelyeken keresztül az idegen ellenőrizetlenül behatolhat. Ezt a szorongást hatványozza meg a fiatal példány fokozott kicsisége nyomán ébredő gondolat, miszerint a beható szaporodó is egyúttal, márpedig egy egércsalád reprodukív potenciálja messze felülmúlja egy átlagos emberi család szaporodóképességét, s így – némi túlzással – az emberiség „családjának” eltörlésével fenyeget. A túlzás pedig nagyon is jelen van az invázió gondolatától megrémült emberi percepcióban. Erre a szöveg később akkor utal, amikor egy vendég társaságában a háziak közösen rémüldöznek attól, mi lehetett volna, ha az egerek kölykezni kezdenek. Teljes meggyőződéssel hangoztatják a narrátor kezdeti tényközlése felől tekintve nyilvánvalóan téves nézetet, miszerint „az öt közül legalább három nőstény volt – legalább három!” (MÉSZÖLY 1967: 155).

¹³ Az Állati Jogok Egyetemes Nyilatkozata is erről rendelkezik, amikor az 1978-as változat 3. cikkének 2. pontjában úgy fogalmaz: „Ha egy állatot meg kell ölni, akkor annak egy pillanat alatt és gyötrelmetől mentesen kell történnie.”

A szaporodás matematizálásával, elvont formulába fordításával burkoltan maga az irtás is absztrahálódik, faji szintre emelődik, ami végleg lenullázza az egyéni szenvedés iránti együttérzést, s lenyugtatja a házaspár ébredő lelki-furdalását. Az absztrakció nyelvi szinten is megfigyelhető, ahogy a mértani sorozatra vagy haladványra tudományoskodó idegen kifejezéssel, „geometriai progresszióként” utal a szöveg:

Ez a téma napokig foglalkoztatta őket. Elképzelték, hogy mi történhetett volna. Még számításokat is végeztek. Nász után húsz-huszonnégy napra hat-nyolc kölyköt szül a nőstény. És évente ötször-hatszor szül. Így egynek az utódai megközelítik a harmincat. És a hat-nyolc utódnak legalább a fele nőstény – és azok megint csak ugyanúgy... Nem is lehet végiggondolni, csak lerajzolni, mint a családfát. Aztán már rajzolni se lehet, csak absztrakt jegyekkel jelölni, számokkal, melyeknek mindegyike él és még továbbosztódik. Geometriai progresszió.

Igen, ez az. Geometriai progresszió. S egyszerre, mint valami váratlan, talált kincs-csel, úgy dobálózta ezzel a kifejezéssel. S vele a tiszta lelkiismeret egyensúlya is helyreállt, cáfolhatatlan matematikává finomult. (MÉSZÖLY 1967: 155–156)

A behatolókkal szembeni harc jogszerűségére (a védekezés „jogossá” tételére) és az irtás humanitására (a módszer „humánus” voltára) tett korábbi utalások szintén a lelkiismereti öngazolás vágyát jelezték. S mivel az idegen érkezővel szembeni harc épp karácsony idején zajlik, az ünnepi vendégszeretet – a maga erősen szelektív és időben határolt voltában – óhatatlanul ironikus fénybe kerül. (Az ünnepi keretek közé szorított, s ennyiben kiüresített vendégszeretetre utalhat ironikusan Mészöly a *Karácsony* című 1960-as drámájának abban a részletében is, amelyet e tanulmány mottójául választottam [MÉSZÖLY 1994a: 286]. Bárki jöhet, de csak karácsonykor. És akkor is csak egy bárki. Márpedig az egér a háziak szemében legfeljebb bármi lehet. Olyan vendég, *ami jön.*)

A „számítás” itt speciálisan emberi tevékenységként jelenik meg, mely a jövőre irányul. A kalkulatív képzelet a mértani sorozatok logikája szerint exponenciális növekedést vizionál, melynek prototípusa az állati (vagy adott esetben növényi) szaporodás. De bármit kalkulálunk is ily módon, azt előbb számszerűsíteni kell, meg kell számolni, hogy legyen egy kiindulópont, egy szám, amiből a jövő kiszámítható. A kiszámítás alapja a megszámlálás. A megszámlálás viszont számtani sorozat, aritmetikai

progresszió, amelyben a szomszédos elemeknek nem a hányadosa,¹⁴ hanem a különbsége állandó, akár egyesével, akár kettesével, tízesével vagy másként számolunk. A számolás (vagy számlálás) megfosztja a dolgokat szingularitásuktól azáltal, hogy egy sorozat részévé teszi őket, s ennyiben egy faj példányaiként tekint rájuk.¹⁵ Számláláskor az egyediség a számok általánosságába szublimálódik, még azelőtt, hogy aztán a számlálás eredményeként előálló számmal – magasabb absztrakciós fokon – számításokat végeznénk. Az egyedek már a puszta összeszámoláskor valamilyen kategória példáiként vagy példányaiként jelennek meg, amely kategória mint a számlálás alapja a számlálás teljes ideje alatt végig változatlan marad – legalábbis elvi szinten, hiszen a gyakorlatban a kategória, ha észrevétlenül is, minden egyes újabb példány besorolásával módosul. Az aritmetika nem arritmia, nem ritmuszavar, épp ellenkezőleg: ritmust feltételez, szabályos visszatérést, amely mindig különbséggel való visszatérés ugyan, ám ezt a különbséget figyelmen kívül kell hagyni ahhoz, hogy a számolás folytatódhasson. A megszámolás (vagy megszámlálás) ilyen tekintetben a megszámozásra hasonlít, amelynek végső humántörténelmi példáját az auschwitzi haláltábor kopaszra nyírt és rabruhába bújtatott foglyainak tetoválásos megszámozásában láthatjuk, mindennapi állattörténelmi gyakorlatát pedig az ipari tenyésztésű állatok tömegeinek megszámozásában vagy megbélyegzésében.¹⁶ A legártatlanabbnak látszó hétköznapi megszámolás is magában rejti ezt az erőszakot, hiszen a megszámozáshoz hasonlóan megfosztja az egyedeket egyediségüktől, s ennyiben már maga is létrehozza azt az érzéketlenítő absztrakciót, amit a történet végi számítgatási jelenet szatirikusan színpadra állít.

¹⁴ A történetben a szaporodási hányados valahol 15 és 24 között lehet, ha min. $5 \times 6 = 30$ és $30 : 2 = 15$, illetve max. $6 \times 8 = 48$ és $48 : 2 = 24$.

¹⁵ Ha Mészöly „született demokrata” volt, ahogyan Nadas Péter nyilatkozta (idézi SELYEM 2021: 86), nem lehetett problémátlanul az, legalábbis, ha a demokráciát a számlálás összefüggésében tekintjük: „A demokrácia számol, szavazatokat és szubjektumokat számlál, de nem számol – nem szabad számolnia – eredendő szingularitásokat: az *arrivants* számára nem létezik *numerus clausus*” (DERRIDA 2005: x). Ha a demokrácia számlálást, létszámellenőrzést és létszámhatárokat jelent, akkor vendégszeretete is csak vendégszámításon alapulhat.

¹⁶ A nációk által alkalmazott számozási rendszernek és technikának tudomásom szerint nem volt kifejezetten állattenyésztési előzménye. A logisztikai és feldolgozási folyamatok technikai előzményeként azonban van, aki a chicagói vágóhidat említi (COETZEE 1999: 53).

Ez a számolás vagy számlálás a narráció szintjén kezdettől jelen volt a szövegben. Jóval azelőtt megjelent, hogy a történetben szereplő emberek számolgatásba vagy később számítgatásba kezdtek volna. Mészöly novellájának történetmondása szó szerint beszámoló.¹⁷ A jelentést fogalmazó narrátor mást se csinált elejétől fogva: számlált és számontartott. A pontos számvitel érdekében mániásan számolt. De ezt tette már a cím is, amely bizonyos számú egerről adott számot, a konkrét egyedek egyediségeinek eltüntetésével. A nyitó bekezdés ismét megszámolta őket, sőt rögtön két alcsoportra, nőstényekre és hímekre osztva is megtette ezt („szám szerint öten, két nőstény és három hím”), de menet közben számos más dolog is megszámolódott: a hónapok napjai, a fészeképítés napjai, a vemhesség napjai, a ház emeletei, sőt még a lakók is, ha a „házaspárra” számszakilag mint párt alkotó két egyedre gondolunk. Az egerek létszámának nyilvántartása nemkülönben aprólékos volt: a kamrába öt egér költözött, miután ketten a falról lezuhanva lelték halálukat (eredetileg tehát heten indultak útnak a pincéből). Az ötből egy hím a cserépcsapda áldozata lett, maradtak négyen, közülük hárman pusztultak el a kénfüst következtében, így maradt végül egy nőstény.

A számlálásra eső hangsúly miatt válik látványossá a fentebb jelzett kontraszt a narrátor kezdeti közlése és a szereplők záró meggyőződése között a nőstények számát illetően: a narrátor szerint két nőstény volt az öt egér között, a szereplők szerint legalább három. Még meglepőbb azonban, hogy magán a narráción belül sincs teljes összhang, mert bár az elbeszélés során megerősödik a kezdeti tézis a két, egyaránt hasas nőstényről, végül, amikor már csak egyikük marad életben, rá „harmadik nőstényként” utal a szöveg:

A harmadik nőstény ezen az éjszakán érzékelte először, hogy mi az egyedüllét. Eddig csak meg-megfogyatkoztak, ami közömbös. Most ő volt az egyetlen egér a földön. S már nem bújt vissza a fészekbe. Kiült a drótháló mellé, az ablakperemre, és egész éjszaka ott ült. Reggel ott találták megfagyva. (MÉSZÖLY 1967: 155)

¹⁷ Ennyiben a klasszikus hagyományt folytatja, hiszen Defoe *Robinson Crusoe*-ja szintén „beszámolót” (*account*) kínál.

Szemben a narrátor és a szereplők meggyőződése közti különbséggel (amely magyarázható azzal, hogy utóbbiakat elvakítja a rettegés, és ezért túlzásba esnek, több nőstényt vélelmeznek, mint amennyi valójában volt), a narráción belül tapasztalható diszkrepancia magyarázata nehezebb és talán nem is lehetséges ezen a szinten. A novella angol fordítója észlelhette ezt az ellentmondást, ezért fordíthatta *last female*-ként a fenti kifejezést (MÉSZÖLY 1983: 15). A novellát övező, amúgy szenzitív kritikai közeg azonban érdekes módon nem tette szóvá a következetlenséget.

Magyarázatként elképzelhető, hogy a valójában korántsem realistán távolságtartó narrációba – ahogy sok helyen másutt – itt is beszüremlik a szereplők beszéde vagy gondolkodásmódja, így aztán „az invázió réme” nemcsak a szereplőket, de egy idő után a narrátort is túlzásba sodorja. A házaspár nézőpontja mindvégig intenzíven jelen van a kezdetben tényszerűen külsőlegesnek tűnő narrációban. Grammatikailag ez leginkább akkor észlelhető, amikor a múlt idejű narrációba a történet adott pillanathoz képest előreutaló megjegyzés kerül: „aztán majd kigondolnak valamit”, „Majd a következőre azt is”, „Majd holnap”, „Ha lesz rajta rágcsálásnyom” (MÉSZÖLY 1967: 149, 154, 155). De látványos akkor is, amikor érzelemtelített megnyilatkozások kerülnek a narrációba jelöletlen idézetként vagy szabad függő beszéd formájában, gyakran kérdőjellel vagy felkiáltójellel ellátva: „Megszökött volna? Nevetséges”, „Végre is, ki tudja, hány van belőlük? S ha mind ilyen apró? Mindet külön várják ki, míg a cserép alá kerül? [...] S hátha még kisebbek is vannak?”, „Sőt, vannak, amelyek túléltek a füstöt!”, „Iszonyú. Ezek aztán jól felkészültek a telelésre!” (MÉSZÖLY 1967: 150, 153, 154, 155). Ezekben és a hasonló esetekben azonban az emberi szereplők épp jelen vannak, intenzíven reagálnak a helyzetre, beszélnek vagy magukban morfondíroznak. A „harmadik nőstény” említésekor viszont épp az ellenkezőjéről van szó, az utolsó egér teljes éjszakai magányáról: nemcsak a többi egér veszett már oda, de egyetlen ember sincs jelen.

Narrátori tévesztésre gondolhatunk tehát, ami talán nem is annyira lehetetlen, tekintve, hogy a történet elbeszélője már kezdettől fogva számos olyan megjegyzést

tesz hasonlat formájában, amely konkrét emberi tapasztalatra utal. Ilyen az első bekezdésben felbukkanó, korábban már idézett „izomrost-preparációs” hasonlat, amelynek folytatásaként más hasonlatokat is idézhetnénk, amelyek mind a narrátor szubjektivitását, s ezzel tévedhetőségét erősítik.¹⁸ Mi több, efféle diszkrepanciára más példák is akadnak: ha az egerek december 20-án kelnek útra a pincéből és ugyancsak december 20-án érkeznek a kamrába, akkor hogyan tudnak közben egy éjszakát a fal hasadékaiban tölteni? Kényszeredett megoldásként feltételezhetnénk, hogy éjjel után indultak útnak és még akkor éjjel meg is húzódtak a falban, de ha ez volna a helyzet, a narrátor alighanem említést tenné az indulás szokatlan időpontjáról, és egyébként sem életszerű, hogy azért induljanak útnak az éjszaka közepén, hogy magát azt az éjszakát máshol töltsék.

Ellenőrizve a különböző kötetbeli kiadásokat, köztük az 1967-es novelláskötet 2020-as újrakiadását, nem találtam eltérést e téren. A *Vigilia*-beli első megjelenés azonban helyre teszi a dolgot. Abban nem a „harmadik”, hanem a „maradék” nőstényről beszél a narrátor. A kötetbeli megjelenéskor íródhatott el a jelző, és az elírás azóta öröklődött a későbbi megjelenésekben. De hogyan eshetett meg maga az elírás? A két kifejezés majdhogynem tökéletes anagrammája egymásnak, így könnyen felcserélhetők. A „maradék” könnyen félrehallható „harmadiknak”, különösen, mivel az előző bekezdésben, a kénfüstben kimúlt három egér összeszámlálásakor hangsúlyosan szerepel is az utóbbi szó.¹⁹

A maradékként magára maradt egér „egyedülléte” még mindig sorozatiságot feltételez. Egy van belőle (mint egerből), és az egy még mindig megszámlálható egy halmaz elemeként. Még amikor azt mondjuk, hogy „egyedül” van, akkor is úgy tekintünk rá, mint egy sorozat elemére, amely elem elvesztette társait, ezért most önmagában áll, de a társak mint hiányzók oda vannak értve mellé, ott kísértének körülötte.

¹⁸ „Mintha csak egymást akarták volna kiegészíteni”, „mintha kényszerítő, áldozati feladatot hajtának végre”, „mint egy fiók” (MÉSZÖLY 1967: 146, 148).

¹⁹ A különféle kiadások között számos apróbb stílári javításra (köztük esetleg elírásra) került sor, de komolyabb malőrre is van példa: az *Alakulások*-kötetben a sok zug közül válogató és bőséges élelmet találó egerek furamód a „bizonytalanságban” tobzódnak (MÉSZÖLY 1975: 568), nem pedig a „biztonságban”, ahogy a szövegben eredetileg szerepel (MÉSZÖLY 1967: 148).

Ennek fényében lehet érdekes az egyediség, melyet a szöveg korábban, a kamrába érkezés leírásakor nyomatékosít:

S ugyanakkor az önállóságuk is megnövekedett. A pincében folyton egymás mozdulatát lesték, most mindegyiküknek megvolt a maga külön útja; sőt, külön hangja is. Hol tompábban, hol élesebben kis fütyöket keverték cincogásukba, ami leginkább lágy trillázáshoz hasonlított. Máskor meg halk horkantást, csettintést vegyítettek bele, de olyan technikával, hogy mind az ötükét meg lehetett különböztetni. (MÉSZÖLY 1967: 148)

Az „önállóság” különállást, megkülönböztethetőséget feltételez, amit e leírás szerint az egyed „külön útja” és „külön hangja” tesz lehetővé. Az egerek nem pusztán egerek, nem pusztán egy általános halmaz megszámlálható, sablonos elemei, hanem egyediek, egyediségük pedig túl van a megszámlálhatóságon. Túl van azon a szokványos metafizikán is, amely a pincebeli veszteségek ecsetelésekor az egymás halála iránti abszolút közönyösséget emeli ki (ahogy tették ezt sokan Wordsworthtól Heideggerig), a gyász s még inkább a melankólia teljes hiányát, és ezzel összefüggésben azt, hogy az örök jelenben élő állat nem meghal, hanem elpusztul, elhullik, megdöglik:

Sok így pusztult el közülük, de hogy hányan, azt soha nem érzékelték, csak azt, hogy ők még élnek. Legtöbbjük az éhségtől hullott el. De ezeknek a pusztulását sem érzékelték másképp, mint azokét, amelyeket a szén temetett be, s így meg se szagolhatták őket döglötten. Közömbösen surrantak el mellettük. (MÉSZÖLY 1967: 146)²⁰

Mindez akár egy realiztikus-naturalisztikus ábrázolásmód felé is mutathatna, azzal a nem mellékes kiegészítéssel, hogy Mészöly narrátora előszeretettel alkalmaz nézőponti narrációt. Erre korábban már utaltam az emberi beszélgetések és gondolatok beszüremlése kapcsán, amely esetenként az emberi érzékiséggel kombinálódik (például a drótháló kifeszítésének fentebb már idézett leírásakor: „A drótháló szegélye, mint a tű, szúrt, s behasított a köröm alá, szopogatni kellett a kibuggyanó vért. De kárpótolt a gondolat, hogy...”). Ám ennél is hangsúlyosabb az állati nézőpont megjelenése a narrációban. Mikroszinten az egerekkel együtt követhetjük nyomon az érzékelés szerteágazó folyamatait, a látványokat, hangokat, de még inkább a szagokat és

²⁰ Ez a kifejezésmód analógiában van a későbbi szóhasználattal, miszerint az egér nem terhes, hanem „hasas”, ürülékük pedig a „piszkuk” (MÉSZÖLY 1967: 150–151).

érintéseket, s ezzel együtt bizonyos fokú idődimenzió vagy távolságérzet is megnyílik, amikor az állatok sejtnek, szoronganak, bizakodnak, vágyakoznak, vagy éppen jelt adnak egymásnak. Minderre nem volnának képesek, ha nem őriznének emlékeket a múltból, amely emlékek bizonyos helyzetekben megidéződnek, s egy küszöbön álló (remélt vagy félt) jövő képeiként térnek vissza. Valóságtapasztalatuk tehát nem nélküli a képzeleti mozzanatot, ilyen tekintetben az ezt leíró realizmus a romantikus paradigmán *belülre* kerül. Az egerek szenzitív-imaginatív lények egy érzéki és fantazmatikus világban, és ezt az elbeszélés kifejezetten hangsúlyossá teszi. Ezzel a pontosítással együtt az ábrázolás nemcsak (romantikusan) realista, naturalista, hanem egyenesen biológista, zoológista, sőt „murinológista” igénnyel lép fel, részletgazdag és érzékletes képet kínál az egerekről. Sorsukat közelképek sorával követi. A nézőponti ábrázolás fontos szerepet játszik a *Jelentés* másik két formaváltozatában is. A töredékes filmforgatókönyv-változatban többször is „mikróközelből” látunk az „egér-perspektívának” köszönhetően (MÉSZÖLY 2002: 1119–1120), a versformába öntött *Jelentés* két verziója között pedig szintén épp az a különbség válik szembeszökővé, ahogy a leírás külső nézőpontról egérnézőpontra vált.²¹ Ez a fajta nézőponti naturalizmus uralja a novella narrációját is.

Az egerek naturalisztikus ábrázolása ugyan kivonja őket abból az áldozati struktúrából, amely a fabula hagyományában működik, és amely emberi sorsokat bemutató allegorikus példázatként olvastatná velünk az egerek vándorlásának, megtelepedésének és kiirtásának történetét, ám eközben működésbe léptet egy másfajta áldozati struktúrát: nem állat és ember, hanem egyed és faj között. Nem egeret áldoz emberért, hanem az egyedet, annak szinguláris életét áldozza fel a fajért, a fajlagos megkülönböztető jegyek megjelenítéséért. Az egyes egerek mint egerek (amiként az egyes emberek is mint emberek), mint tipizált karakterek, azt a fajt jelenítik meg, amelybe tar-

²¹ „A két szív-kamrában az egerek berendezkedtek a téli alvásra. Tépik, gyűjtik, amit találnak; *meg kell építeni* az odút” (MÉSZÖLY 1976: 329, kiemelés tőlem); „A két szív-kamrában az egerek / berendezkedtek a téli alvásra / Tépik, gyűjtik, amit találnak / *Építjük* az odút” (MÉSZÖLY 1981: 69, kiemelés tőlem).

toznak. A (poszt)romantikus paradigma felől értelmezve iskolapéldái a coleridge-i értelemben vett szimbólumnak mint olyan képnek, amely része annak, amit megjelenít. Az egyed a faj szimbóluma. A szimbólum e szinekdochikus felfogás szerint mindig példa valami általánosra, mindig egy faj példánya. Amennyiben pedig az egyed a faj megjelenítésére hivatott, itt is áldozati struktúrával van dolgunk. Ebben az áldozati struktúrában a „puszta élet” (*bare life*) szingularitása áldoztatik fel az „általában vett [egér]élet” (*life in general*) megjelenítése érdekében,²² az egyes egér élete az egérség, a faji specifikum, a fajtisza élet színrevitele végett.

Az egér mint példa a fentiekből következően nemcsak allegorikus példázatként, hanem szimbolikus példányként is áldozati szerepbe kényszerül. Azzal tehát, hogy nem példázatként olvassuk Mészöly novelláját, még nem mentesültünk attól, hogy – példányként olvasva egyes állatkaraktereit – az egereket valamilyen általánosság (mondjuk az egérfaj) megjelenítésének szolgálatába állítsuk, már amennyiben a „példa” e két jelentése (példázat és példány) még külön tartható egyáltalán. Mindkettő feláldozza a szingularitást, a jelölő (mégoly problematikus) materialitását.

A szimbolikus naturalizmus és az allegorikus példázatoság iménti kettőssége felől tekintve különös kihívást jelenthet Mészöly egyébként sem könnyen értelmezhető enigmatikus elmélkedéseinek értelmezése, melyek a tárgyilagosság és a parabolisztikusság paradox viszonyát hangoztatják. A paradoxon gondolata gyakran újrafogalmazódik különféle esszéikben és interjúkban, hol valóság és parabola, hol objektivitás és fikció, hol tárgyilagosság és parabolisztikusság szétszakíthatatlan kapcsolataként: „A valóság »valaminek« a parabolája is mindig” (MÉSZÖLY 1977: 233); „Fikció nélkül nincs objektivitás, objektivitás nélkül nincs fikció” (MÉSZÖLY 1977: 305); „tárgyilagosságunk maximuma is mindig parabolisztikus” (ZSUGÁN 1970: 21).²³ Mészöly

²² E két benjamini-agambeni kifejezés deszinonimizálására Samuel Weber tett javaslatot (WEBER 2012: 16 és 22).

²³ Hogy valódi kihívással van dolgunk, arra utal a kritikai kommentárokból tapasztalható hezitálás az itt szembeállított fogalmak relatív értékével kapcsolatban. Mintha a kritika nem tudná eldönteni, miért járjon az irodalomtörténeti piros pont: a realizmus sutba dobásáért (a nyelv és a megértés figuratív dimenzióinak javára), vagy a reduktív példázatoság elengedéséért (a részletek iránti naturalisztikus érzékenység jegyében) (SZOLLÁTH 2019: 449–451 és 452; 2020a: 279–280 és 289).

szerint a valóság mindig „modell”, mert folyton áttételesség, másféleség, többértelműség (azaz figuralitás, alteritás, ambiguitás) jellemzi. Ezért minden dokumentarizmus óhatatlanul parabolizmus is egyben (ZSUGÁN 1970: 20). Mészöly nem gondolja, hogy a példázatos dimenzió kiiktatható volna, hogy lehetőség volna a tárgy objektívista megtisztítására, minden asszociatív fantazmától való megszabadítására akár az írói ábrázolás, akár az olvasói értelmezés során. Elismeri az észlelés és értelmezés allegorikus önkényét vagy esetlegességeit. Elismeri továbbá, hogy nemcsak a valóság fikcionális, de a fikció is valóságos, amennyiben építőkövei csakis valóságdarabok lehetnek (MÉSZÖLY 1994b: 333). Az idézett paradoxonok ezt fogalmazzák meg.²⁴ Nem térnek ki azonban arra, hogy a tárgy szennyeződése vagy tisztátalansága nem az allegóriával kezdődik, mert már maga az objektivizmus, a valóságghűsége törekvő, fotografikus vagy filmszerű ábrázolás is magában rejt egy áttételt, amennyiben az egyedül és egyszerit szimbolikusan egy általánosság megjelenítésére használja, ahogy teszi ezt a novella, amikor a szereplők megnevezésekor tendenciózusan köznevekkel (egér, nőstény, hím, házaspár, vendég stb.) operál – de ez történik helyenként másutt is, például a Fenczik-morzsákban –, s ilyen értelemben valamiféle általános faji lényegiség megragadására tör.

Kérdés, hogy elgondolható-e a szingularitás minden szimbolizáción és allegorizáción túl, létezhet-e olyan példa, amely nem példány és nem is példázat, ha egyáltalán – ismétlem – külön tarthatók még ezek a vetületek. Annyi már most látható, hogy ez a két vetület együtt mozog. Vagy egyik sincs, vagy egyszerre vannak jelen. Radikális egyediségről akkor beszélhetnénk, ha nemcsak minden asszociáción, de minden fajon is túl gondolnánk el és neveznénk meg a szingulárist. Ismétlődés nélkül azonban a megnevezés megszűnne nyelvnek lenni. Bizonyos fokú érzéketlenítő absztrakció nélkül nincs egyediesítés. A tulajdonnév is szám, amennyiben része egy differenciális

²⁴ Ennek megfelelően a vonatkozó kritikai irodalmat is a realista/példázatos jelleg, a tárgyiasság/parabolikusság, a literális/figurális értelmezés oppozíciója vezérli a tudományos diskurzusban éppúgy, mint a közoktatásban (két példa: SZOLLÁTH 2020b: 74; MOHÁCSI et al. 2014: 219).

sorozatnak, máskülönben nem jelöl. Ismétlődésnek lennie kell, az ismétlődésnek viszont iterációnak, másként-ismétlődésnek kell lennie, mindig valamilyen fokú mutációt is magában kell foglalnia ahhoz, hogy ne egyszerűhasználatos (vagyis értelmetlen) legyen, tartalmaznia kell valami radikálisan egyedre tehát, ami egyedről egyedre haladva eltér, és ezzel teret enged a fajon mint sorozaton belüli alteritásnak vagy mutációnak.

Elemzésem végén ebbe az irányba szeretnék néhány lépést tenni – csak röviden, utalásszerűen –, a brit szentimentalista költészet három példáját hívva segítségül, részben világirodalmi kitekintés vagy irodalomtörténeti visszatekintés gyanánt, részben visszacsatolásként a vándorlás és a vendégszeretet kezdeti témájához. Ha az egerábrázolás felől közelítünk, Robert Burns és Anna Laetitia Barbauld egy-egy verse emelkedik ki a (pre)romantikus költészeti hagyományból. Mindkettőnek egyetlen eger áll a középpontjában. Az egyik megszólítja, a másik megszólaltatja. Mindkettő kérést fogalmaz meg. Az egyikben az ember kér valamit az egértől (bocsánatot), a másikban az eger az embertől (kegyelmet). S a címben mindkettő jelzi is az eseményt, ami erre az érintkezésre alkalmat adott.

Robert Burns 1785-ös verse *To a Mouse, On Turning her up in her Nest, with the Plough* (*Egy egerhez*) egy drámai pillanatra épül: a vers beszélője ekéjével véletlenül fészkestől kiforgatja az állatot a földből (BURNS 1968: 1:127–128). A beszélő halandó lényként, a földi sorsban osztozó „társként” (*companion*, illetve *fellow-mortal*) mutatkozik be a hontalanná tett rágcsálónak. Túl azon, hogy elnézést kér tőle, elismeri jogát a lopkodáshoz, élősködéshez, s ezzel az élethez (a *thieve* és *live* igék sokatmondó rímet alkotnak), és sajnálatát fejezi ki az „icipici házikó” (*wee-bit housie*) romjai fölött. Sorsközösségük az „előrelátás” (*foresight*), a jövővel kapcsolatos várakozások hiábavalóságára is kiterjed, minthogy gyakran még az „Egerek és Emberek legmegfontoltabb terveit” (*The best laid schemes o’ Mice an’ Men*) is megghiúsulnak vagy félresikerülnek.²⁵ S

²⁵ Mészöly *Jelentésének* kontextusában tárgyalja a verset Lénárt Tamás is, ám – különös módon – a *best laid schemes* kapcsán „az egymás mellett élés szabályairól” (*the rules of living together*) beszél, a vers alapszituációjaként pedig az eger megölését feltételezi (LÉNÁRT 2020: 231–233).

habár a szöveg hezitál az egér időérzékelését illetően, hiszen egy versszakkal később már klasszikus módon, örök jelenben élő lényként beszél róla (*The present only toucheth thee*) – szembeállítva a hátra és előre tekintő, múlttól elborzadó és jövőtől szorongó emberrel –, az egyedihez való odafordulás és a (legalább átmeneti) közösségérzés mégis figyelemre méltó gesztusok.

Egy bő évtizeddel korábban Anna Laetitia Barbauld *The Mouse's Petition, Found in the Trap where he had been confin'd all Night* (1771, *Az egér kérelme*) címmel fordított beszédhelyzetet visz színre (BARBAULD 1994: 36–37). Ezúttal a kísérletezés céljával fogóságban tartott egér fordul esedezve tudós fogvatartójához – történetileg konkrétan Dr. Joseph Priestley-hez, aki akkoriban a halottak bomlásakor keletkező gázok mérgező hatását kutatta egéretetek és élő egerek viszonylatában (SAUNDERS 2002: 507; BELLANCA 2003: 57).²⁶ A gyakorlatilag kegyelmi kérvényként értelmezhető szózat Burns versét megelőlegezve egy elemi közösségiségre, az ég „közös adományaira” (*common gifts*) hivatkozva az embert és egeret a természet éltető erőin osztozó lényekként, „a Természet közösködőiként” (*nature's commoners*) határozza meg. Ugyancsak a skót költő versét vetíti előre a „rejtett csapda” (*hidden snare*), amit a jövő tartogat, a leselkedő pusztítás, mely egyszerre fenyeget embert és egeret (*destruction lurks unseen, / Which men, like mice, may share*). Ezek mellett – az együttérzés reményében, a lélek-vándorlás hiedelmét felélesztve²⁷ – a „gilisztában” (*worm*) újjáéledő barát,²⁸ az idegen-

²⁶ Az egerek státusza azóta látszólag nagyot változott Angliában, ha a National Mouse Club 1895-ös megalakulására gondolunk. A gazdája büszkeségének számító „csini egér” (*fancy mouse*) látványosság céljából való tenyésztése méltóságában sérti az állatot, amennyiben – megvonva tőle azt a képességet, hogy maga tekintsen – egy tekintet alávetettjeként tárgyasítja (lásd az Állati Jogok Egyetemes Nyilatkozatának 1978-as változatában a 10. cikkely 2. pontját).

²⁷ Erre épül a költőnév testvéreinek elbeszélése: John Aikin, *The transmigrations of Indur, an Indian brachman: through the bodies of an antelope, wild goose, dormouse, elephant, whale, bee, rabbit, mastiff, and his return to the human form*, 1829.

²⁸ Ez is hozzátartozik Nádas Péter *A földigiliszták veszélyes életéről* szóló 2022-es könyvheti megnyitóbeszédének világirodalmi előtörténetéhez.

ben lakozó „rokonlélek” (*kindred mind*) eshetőségére is figyelmeztet az egér szónoklata.²⁹ Mindehhez pedig a vendégeskedés és vendégfogadás nyelvét használja, amelyben kétszer is fogvatartójának szíves vendéglátására (*Thy hospitable hearth*, illetve *thy hospitable board*) apellál, burkoltan vendégszeretetként határozva meg a kegyelmet.

Barbauld *The Caterpillar (A hernyó)* című költeménye jóval későbbi, feltehetően 1815-ben íródott (BARBAULD 1994: 172–173). Nyilvánvalóan nem egeres szöveg (bár az előbbi versben említett gilisztát éppenséggel megidézheti). Nem szólaltatja meg az állatot, viszont beszél hozzá: ismét egyetlen egyedhez, egy segítségre szorulóhoz. Előbb „gyámoltalan izének” (*helpless thing*), majd „hontalan vándornak” (*houseless wanderer*) szólítja. A migráns hernyó menedékkérő is egyben, hiszen a beszélő számára úgy tűnik, „védelmet kér” (*ask protection*), de minimálisan legalábbis azt kéri, hogy ne öljék meg. Pontosabban: hogy ne ölje meg az, aki egyébként halomra öli a hernyókat. A következő versszakokban ugyanis a faj elleni ádáz irtóhadjárat (*I have sworn perdition to thy race*) ellenpontozásaként sejlik fel az „egyetlen nyomoroncnak” (*single wretch*), „egyetlen szenvedőnek” (*single sufferer*) való megkegyelmezés, amely kegyelem úgyszintén egyedi, egy egyedüli én egyedi „most”-jának egyedi képtelensége: „képtelen vagyok bántani téged most” (*I cannot harm thee now*), „most képtelen vagyok megölni téged” (*now, I cannot kill thee*). A kegyelem hangsúlyosan két szingularitás viszonylatában történik meg, történelmi esetlegességként. Ezt fejezi ki a kegyelmező, amikor saját érzelmi reakciójára a „szeszélyes Szánalom” (*capricious Pity*) és a „spontán együttérzés” (*sympathy spontaneous*) kifejezésekkel utal.

Mészöly *Jelentés öt egérről* című novellája nem egy az egyhez viszonyt mutat be, így a szingularitások történelmileg esetleges találkozásában spontán szeszélyként megtörténő vendégszeretet (mint kegyelem) nem kaphat esélyt. Nem is meglepő, hogy a történetben épp ellentétes érzelmi utat járnak be az emberek: a hontalan idegen iránti szánalomtól a fajvédő fajirtásig. A karácsony háttére előtt megjelenő limitált és feltételes ünnepi vendégszeretet kontextusában csakis „invazív” fajúnak minősülhet

²⁹ Itt azért kettős kockázat is megjelenik, mert a tudósebert talán kevésbé fogja megmozgatni a hiedelemvilág, s ha mégis, akkor könnyen lehet, hogy csupán az állatban titkon magát szerető ember nárcizmusa aktiválódik benne.

a bejelentés nélkül érkező animális migráns. Hiába ölti magára Krisztus a vendég alakját az Újszövetségben, és hiába „vendég a házban” maga a gyermek is akármilyen körülmények között fogan és születik, ha a vendégfogadást ünneppé degradáló háziak számára a vendég kizárólag olyan lehet, aki tervezhető és kiszámítható, aki nem csak úgy betoppan, és egyáltalán, aki egy humán „aki”, nem pedig egy animális „ami” – s különösen nem egy köztes, meghatározhatatlan, humanimális „izé”, valami, amit csakis a fajtalan szörnyszerűség felől, de még a szörnyek oly szokványosan letisztult faji specifikumain, a monstrozitás túlságosan is fajtiszta transz-faján is túl képzelhetnénk el.

Bibliográfia

- Az Állati Jogok Egyetemes Nyilatkozata. 2024. FOGARASI György (ford.). In: VÍGH Éva et al. (szerk.). *Állati jelképek: Irodalmi és művészettörténeti mozaikok*. Szeged, SZTE Animalia Kutatóközpont: 216–222.
- Az Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozata. United Nations, Human Rights, Office of the High Commissioner. <https://www.ohchr.org/en/human-rights/universal-declaration/translations/hungarian>
- BALLA Enikő. 2017. A városmajori Bach-villa. *Online Szecessziós Magazin* <https://www.szecessziomagazin.com/magazin7/vagojosef-schiffermiksa.php>
- BARBAULD, Anna Laetitia. 1994. *The Poems of Anna Letitia Barbauld*. William MCCARTHY, Elizabeth KRAFT (szerk.). Athens és London, The University of Georgia Press.
- BÉLÁDI Miklós. 2004. A tények parabolája (Mészöly Miklós: *Jelentés öt egérről*). In: FOGARASSY Miklós (szerk.). *Magasiskola: In memoriam Mészöly Miklós*. Budapest, Nap: 111–120.
- BELLANCA, Mary Ellen. 2003. Science, Animal Sympathy, and Anna Barbauld's 'The Mouse's Petition'. *Eighteen-Century Studies*. 37. évf. 1. sz. (Fall): 47–67.
- BORI Imre. 2004. Jelentés öt egérről. In: FOGARASSY Miklós (szerk.). *Magasiskola: In memoriam Mészöly Miklós*. Budapest, Nap: 106–110.
- BURNS, Robert. 1968. *The Poems and Songs of Robert Burns*. James KINSLEY (szerk.). 3 kötet. Oxford, Clarendon.
- COETZEE, John Maxwell. 1999. *The Lives of Animals*. Princeton, Princeton University Press.
- DERRIDA, Jacques. 2002. *Hospitality*. In: Jacques DERRIDA. *Acts of Religion*. Gil ANIDJAR (szerk.). New York és London, Routledge: 358–420.

- DERRIDA, Jacques. 2005. *The Politics of Friendship*. Ford. George Collins. London és New York, Verso.
- FOGARASSY Miklós. 2004. Kutyafül, madárszem: Mészöly Miklós természetszemléletéről. In: FOGARASSY Miklós (szerk.). *Magasiskola: In memoriam Mészöly Miklós*. Budapest, Nap: 28–35.
- KATTAN, Naim. 1983. Introduction. In: Paul VARNAI (szerk.). *Hungarian Short Stories*. Toronto, Exile Editions: vii–ix.
- LÉNÁRT Tamás. 2020. Of Mice and Men: Dissolution and Reconstruction of “Nature’s Larger Scheme”: Burns, Mészöly, Kertész. In: Zoltán KULCSÁR-SZABÓ et al. (szerk.). *Life After Literature: Perspectives on Biopoetics in Literature and Theory*. Cham, Springer: 229–239.
- MARJÁNOVICS Diána. 2021. *Örökölt blende: példázatos irodalom és a Mészöly-hagyaték*. Budapest, Kijárat.
- MÉSZÖLY Miklós. 1959. Jelentés öt egérről. *Vigilia*. 24. évf. 2. sz.: 107–111.
- MÉSZÖLY Miklós. 1967. *Jelentés öt egérről*. Budapest, Magvető.
- MÉSZÖLY Miklós. 1976. Jelentés. *Jelenkor*. 19. évf. 4. sz.: 329.
- MÉSZÖLY Miklós. 1977. *A tágasság iskolája*. Budapest, Szépirodalmi.
- MÉSZÖLY Miklós. 1979. *Szárnyas lovak*. Budapest, Szépirodalmi.
- MÉSZÖLY Miklós. 1981. Jelentés. In: Mészöly Miklós. *Esti térkép: kiemelések*. Budapest, Szépirodalmi: 69.
- MÉSZÖLY Miklós. 1983. Report on Five Mice. Ford. Janos FOGARASI. In: Paul VARNAI (szerk.). *Hungarian Short Stories*. Toronto, Exile Editions: 8–15.
- MÉSZÖLY Miklós. 1994a. Karácsony. In: MÉSZÖLY Miklós. *Lassan minden (Mészöly Miklós összegyűjtött művei: drámák, játékok)*. Budapest, Századvég: 283–296.
- MÉSZÖLY Miklós. 1994b. *Otthon és világ*. Pozsony, Kalligram.
- MÉSZÖLY Miklós. 2002. Jelentés öt egérről (vázlat egy képsorhoz). *Jelenkor*. 45. évf. 10. sz.: 1118–1120.
- MÉSZÖLY Miklós. 2003. *A negyedik út: esélyek és kockázatok az ezredvég küszöbén (Történeti-politikai esszék, tanulmányok)*. H. n., Életünk – Faludi Ferenc Alapítvány.
- MÉSZÖLY Miklós. 2007. *Műhelynaplók*. THOMKA Beáta, NAGY Boglárka (szerk.). Pozsony, Kalligram.
- MÉSZÖLY Miklós. 2019. *Sötét jelek*. Pécs, Jelenkor.
- MÉSZÖLY Miklós. 2020. *Jelentés öt egérről*. Pécs, Jelenkor.
- MOHÁCSI Károly és VASY Géza. 2014. *Színes irodalom a középiskolák 12. évfolyama számára*. Budapest, Krónika Nova.
- N. TÓTH Anikó. 2006. *Szövegvándor: közelítések Mészöly Miklós prózájához*. Pozsony, Kalligram.
- NÁDAS Péter. 1968. Jelentés öt egérről: jegyzetlap. *Pest Megyei Hírlap*. 1968. február 29. 4.
- NÁDAS Péter. 2004. Három burgonyabogár: jegyzetlap. In: FOGARASSY Miklós (szerk.). *Magasiskola: In memoriam Mészöly Miklós*. Budapest, Nap: 121–123.
- NEUMANN, Jean-Marc. 2012a. La déclaration universelle des droits de l’animal ou l’égalité des espèces face à la vie. In: Margot MICHEL, Daniela KÜHNE, Julia HÄNNI (szerk.). *Animal Law – Tier und*

- Recht: Developments and Perspectives in the 21st Century – Entwicklungen und Perspektiven im 21. Jahrhundert.* Zurich, Dike: 361–395.
- NEUMANN, Jean-Marc. 2012b. The Universal Declaration of Animal Rights or the Creation of a New Equilibrium between Species. *Animal Law Review*. 19. köt. 1. sz.: 91–109.
- OTTER, Alice G. Den. 2004. Pests, Parasites, and Positionality: Anna Letitia Barbauld and “The Caterpillar.” In: *Studies in Romanticism*. 43. évf. 2. sz. (Summer): 209–230.
- PERKINS, David. 2000. Human Mouseness: Burns and Compassion for Animals. *Texas Studies in Literature and Language*. 42. évf. 1. sz. (Spring): 1–15.
- SAUNDERS, Julia. 2002. “The Mouse’s Petition:” Anna Laetitia Barbauld and the Scientific Revolution. In: *The Review of English Studies*. 53. évf. 212. sz. (November): 500–516.
- SELYEM Zsuzsa. 2021. Szimultanista téboly, valóságvízió: állatok és vágóhíd Mészöly Miklós *A stiglic* című elbeszélésében. *Műút*. 66. évf. 82. sz.: 85–88.
- SZOLLÁTH Dávid. 2019. Utószó: Mészöly sikeres kudarcai, avagy kifelé a realizmusból. In: MÉSZÖLY Miklós. *Sötét jelek*. Pécs, Jelenkor: 448–460.
- SZOLLÁTH Dávid. 2020a. Utószó: az el nem mondható elmondásának művészete. In: MÉSZÖLY Miklós. *Jelentés öt egérről*. Pécs, Jelenkor: 273–292.
- SZOLLÁTH Dávid. 2020b. *Mészöly Miklós*. Pécs, Jelenkor.
- THOMKA Beáta. 1995. *Mészöly Miklós*. Pozsony, Kalligram.
- TOLCSVAI NAGY Gábor. 1999. Állat, ember, szolidaritás: Mészöly Miklós állatmotívumairól. In: TOLCSVAI NAGY Gábor. *„Nem találunk szavakat”: nyelvértelmezések a mai magyar prózában*. Pozsony, Kalligram: 149–158.
- URBANIK Tímea. 2018. A helyettesítés változatai: állatszimbólumok Mészöly Miklós műveiben. In: SZIRMAI Éva, TÓTH Szergej, ÚJVÁRI Edit (szerk.). *Állati jelek, képek és terek: I. kötet. (Jel-Kép-Tér 3.)* Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó: 133–139.
- WEBER, Samuel. 2012. Bare Life and Life in General. *Grey Room*. 46. köt. (Winter): 7–24.
- ZSOLDOS Anna, BATÁR Zsolt. 2019. Örökösök: a budapesti Basch-villa felújítása. *Octogon*. 22. évf. 1. sz.: 140–148.
- ZSUGÁN István. [Zs. I.] 1970. A realizmus parabolái irodalomban és filmen: beszélgetés Gaál Istvánnal és Mészöly Miklóssal. *Filmkultúra*. 4. sz.: 20–28.

Farkas, ember és farkasember a Piroska és a farkas című mese illusztrációiban

Bálint Emma

Szegedi Tudományegyetem

ORCID azonosító: 0009-0002-3953-7975

A *Piroska és a farkas* az egyik legismertebb és legnépszerűbb gyermekmese, amely nagy mértékben a történet egyszerűségének és egyértelmű morális üzenetének köszönhető. Ugyanakkor éppen a történetet meghatározó elemeknek a kizárólagossága az, ami lehetőséget ad arra, hogy a kortárs és modern átiratokban megkérdőjelezzék, eljátszanak velük és egyenesen felcseréljék a főszereplők történetben betöltött szerepeit és jellemvonásait, váratlanul kizökkentve a történet folyamát a megszokott mederből. Jelen tanulmányban a mese gonosztevőjének, a farkasnak az ambivalenciájára világítunk rá és elemezzük azt a mese legkorábbi ismert irodalmi változatain – a Charles Perrault (1697) és a Grimm testvérek (1812) által gyűjtött és publikált mesék és illusztrációik – valamint az első animációs rövidfilmekben –, a Walt Disney rendezte *Little Red Riding Hoodon* (1922), a Max Fleischer által rendezett *Dizzy Red Riding Hoodon* (1931) és a van Beuren Corporation által készített *Red Riding Hoodon* (1931) – keresztül, hangsúlyt fektetve az ordas emberi és állati megjelenésére és belső személyiségjegyeire is.

Kulcsszavak: farkas, farkasember, ember–állat, mesekutatás, állatszimbolika

Bevezetés

Ruth Bottigheimer felosztása szerint a *Piroska és a farkas* leginkább fegyelmező vagy tanmeseként értelmezhető (2009: 8), éppen ezért ennek a történetnek az átiratai és adaptációi mind a mai napig többnyire arra szolgálnak, hogy figyelmeztessék vagy többé-kevésbé finoman óvatosságra intsék olvasóikat a mindenkori veszélyekkel teli világban. A mese didaktikusságának előtérbe helyezése részben talán abból ered, hogy a hallgatók – főként a gyerekek – valódi erőszak ábrázolása és a traumatizálás

kockázata nélkül ismerhették meg a társadalom veszélyeit a mesében szereplő antropomorf állatok segítségével. Ezeket az állatokat, különösen a farkas karakterét, azonban sosem jellemezte változatlanság és konzisztencia.

A mese női főszereplője sokszor állt tudományos kutatások és elemzések középpontjában, még akkor is, ha általában vagy bűnbakként, engedetlen és tévelygő gyermekként, ostoba lányként (BETTELHEIM 1977: 169) definiálják, vagy pedig – ahogyan az újabb feldolgozásokra jellemző – erős és független feminista ikonként ünneplik, aki puskával lövi le a farkast, bundáját kabátként viseli, vagy feleségül megy hozzá (ZIPES 1983b: 17). Ugyanakkor, annak ellenére, hogy a szöveg legkorábbi változataitól a 21. századi multimediális adaptációkig tartó időszakban még a női főhősnél is viharosabb fejlődési folyamaton ment keresztül mind megjelenését, mind személyiségét tekintve, a történet másik főszereplője, a farkas alig kapott figyelmet az efféle értelmező szövegekben. Ezzel összhangban Jack Zipes, a neves mesekutató, például kiemeli, hogy Angela Carter *A farkasok társasága* (1979) című novellájának megjelenése töréspontot képez Piroska karakterének a reprezentációjában (2011: 135), de feltáratlanul, sőt, érintetlenül hagyja a farkas alakjának változásait. A tudományos kutatásokban a rá irányuló figyelem ilyen mértékű hiánya miatt jelen tanulmányban a farkas sokszínűségét szeretnénk bemutatni a legrégebbi irodalmi változatok és a legkorábbi rövid animációs adaptációk vizsgálatán keresztül.

A *Piroska és a farkas* évszázadokon átívelő fejlődésében és mai adaptációinak megszületésében a két legrégebbi és legismertebb irodalmi feldolgozás – Charles Perrault 1697-ben megjelent tanmeséje és a Grimm testvérek 1812-ben megjelent első változata¹ – játszotta a legfőbb szerepet. Érdeemes alaposan szemügyre venni a főszereplők jellemét és megjelenését már ezen meghatározó, legkorábban feljegyzett szöveg-

¹ A Grimm fivérek közismert gyűjteményének első és második kötete közel 60 év leforgása alatt (1812–1857) hét átdolgozott kiadást élt meg, amelyekben a szerzők/szerkesztők újra és újra módosították a gyűjteménybe foglalt mesék számát és tartalmait is. A *Piroska és a farkas* szövegének esetében kevés változtatás történt. Érdeemes azonban kiemelni a mesével kapcsolatban azt a kevesek által ismert tény, hogy a Grimdek a jól ismert mesét már az első változattól kezdve egy folytatásos történettel egészítették ki, amelyben Piroska – korábbi hibájából okulva – és a nagymamája megleckéztetik a farkast.

változatok leírásában és illusztrációiban – ugyanis a *Piroska és a farkas* az egyik leggyakrabban illusztrált a klasszikus mesék közül (MARGITTAI 2019b: 44) –, amelyeknek képlékenysége és sokfélesége a korai animációs rövidfilmekben és a mai kortárs gyermekirodalmi adaptációkban egyaránt megfigyelhető. Tanulmányunkban a farkasnak mint az archetipikus gonosz meseszereplőnek az elemzése után annak a legelső és legismertebb publikációkban és a legelső animációs adaptációkban megjelenő variációit elemezzük.

***A Piroska és a farkas* első irodalmi és képi változatai**

Charles Perrault tanmeséje, amely azzal ér véget, hogy a farkas felfalja a kislányt, nemcsak azért meghatározó, mert a mese legelső nyomtatásban megjelent változata volt: Perrault-nak tulajdonítják a szimbolikus piros csuklyának a mesébe történő bevezetését is, amely nem szerepelt a mese korábbi népmesei változataiban; valamint az ő nevéhez fűződik a mese végén található didaktikus versecske beillesztése, amelynek köszönhetően a mese szexuális értelmezése és olvasata egyértelművé és széles körben elterjedtté vált. Bruno Bettelheim gyermekpszichológus szerint a mese szexuális utalásai akkor váltak csak igazán nyilvánvalóvá, amikor Perrault meséihez Gustave Doré illusztrációi társultak (1977: 176),² egyúttal azt is alátámasztva, hogy a mesekönyvekben a képek és a szöveg elválaszthatatlanul egészítik ki egymást, sőt kölcsönös hatással vannak egymásra a jelentés létrehozásában.

Doré „nyíltan erotikus töltetű” (MARGITTAI 2019b: 45) illusztrációiban a farkas egy négy lábon járó, szőrös állat, semmilyen szempontból sem antropomorfizált – az egyetlen ruhadarab, amit az illusztrációkon visel, az a nagymama főkötője. Jóllehet Bettelheim (1977: 168), valamint Kopházi-Molnár Erzsébet és Tarai Zoltán is úgy vélekednek, hogy a farkas Perrault meséjében „nem mint állat jelenik meg, hanem mint

² Bettelheimot olyannyira elbűvölte ez a mese és Doré képei, hogy korszakalkotó kötete, a *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales (A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek [1977])* borítóján éppen Doré egyik *Piroska és a farkas* illusztrációja található (1. kép) egyetlen apró módosítással: a monokróm metszeten pírított jelenik meg Piroska arcán. Így, bár erősen kifogásolja Perrault didaktikusságát, mely által szerinte elvesztette a mese a jelentőségét és a farkast leplezetlen metaforává alakította (1977: 168), ő maga már a könyve fedőlapján egyértelműsíti a történet üzenetét.

egy metafora” (2017: 136), Doré képein mégis a maga állatias valójában jelenik meg. A sokak által ismert fametszeten, amelyen a farkas a nagymama ágyába invitálja a mézítelen Piroskát (1. kép), a két szereplő testhelyzete és tekintete rendkívül kifejező: jól láthatjuk, ahogyan a farkas tekintetéből áradó animalitáson Piroska felülkerekedik azáltal, hogy bár testét szemérmesen eltakarja, szemeivel merészen és halálmegvetően fürkészi ellenségét.



1. kép: Gustave Doré, [Piroska ágyban a farkassal](#), fametszet,
Charles Perrault, *Les Contes de Perrault* (1862)

Míg Perrault a mesét összefoglaló erkölcsi verssel tragikusan, happy end és karakterek bárminemű fejlődése nélkül zárja a történetet, addig a Grimm testvérek egy új narratív mozzanattal tették gyermekek számára megfelelővé és újfent didaktikussá a mesét: a történet elején az anya egyértelműen és határozottan figyelmezteti lányát az erdőben rejlő veszélyekre. Továbbá a Grimmek, hogy megóvják olvasóik ártatlanságát, eltávolítottak minden szexuális utalást – Piroska például már nem vetkőzik le és bújjik ágyba a farkassal – és meghívtak a történetbe egy vadászt, aki megmenti a női szereplőket és méltón megbünteti a farkast. A történet szövegének fejlődése mellett a Grimm testvérek meséit kísérő, Walter Crane által készített illusztrációkban is láthatunk változást, amint megkezdődik a farkas megjelenésének antropomorfizálása

– ő az első, aki emberszerűen ábrázolja a farkast (ZIPES 1983a: 96–98) –, aki immár két lábon áll, ruhát – sőt, báránybőr mellényt – és kalapot visel, valamint sétabotot használ (2. kép).



2. kép: Walter Crane, [Piroska találkozik a farkassal](#), 1875, metszet

Grimm fivérek, *Little Red Riding Hood*, London: George Routledge and Sons, 1875

A két legkorábbi irodalmi változatban tehát nemcsak a mesék tanulságai térnek el egymástól nagy mértékben – Perrault arra figyelmezteti ifjú hölgyolvasóit, hogy ne legyenek hiszékenyek, míg a Grimm fivérek arra, hogy legyenek engedelmesek és fogadjanak szót –, hanem a mese főgonosza, a farkas külseje és jelleme is. Paradox módon, míg Perrault egyértelműsíti, hogy a farkas nem más mint, rossz-szándékú, fiatal lányokat áldozatul ejtő férfi – amelyet Doré animalisztikus illusztrációi paradox módon ellensúlyoznak –, a Grimm testvérek szövegében megjelenő farkas egy az ösztönei által vezérelt vadállat – amelyet ezúttal Crane antropomorfizált állatképei egészítenek ki.³

³ Crane képeinek iparművészeti tárgyakon és magyar kiállításokon történő használatáról lásd: MARGITAI 2019b; a *Piroska és a farkas* további illusztrációinak ismeretetéséről és értelmezéséről lásd: ZIPES 1983a.

A mesének van még egy „eredetinek” tekintett – vagyis a népmesei hagyományokat szorosan követő – változata, amelyet Paul Delarue 1885-ben gyűjtött és 1956-ban adott ki *The Borzoi Book of French Fairy Tales* című mesegyűjteménye részeként. Ezt a meseváltozatot nem kísérték illusztrációk, ehelyett a szövegében megjelenő metaforák határozták meg – mint például a gombostűk és tűk ösvényei, valamint a nagymama húsának és vérének kannibalisztikus elfogyasztása saját unokája által –, amelyekkel kortárs adaptációkban is gyakran találkozhatunk. A gondviselő vagy szülő bekebelezése értelmezhető Piroska teljesség utáni vágyakozásaként (DANIEL 2006: 143) vagy a gonosz kísértéseként mágia és boszorkányság által (CHASE-TEASLE 1995: 773; ZIPES 1983b: 90), ám minden értelmezési út során visszatereli a hangsúlyt a női főszereplőre, aki ezáltal felbátorodik és képessé válik arra, hogy külső segítség nélkül, saját erejéből meneküljön meg a farkas karmai közül. Ettől függetlenül Delarue farkasa szintén különleges, hiszen „bzou” néven mutatja be őt a mesélő, amely farkasembert jelöl (1989: 15).⁴ Ennek a szónak a jelenléte egyidejűleg azt is bizonyítja, hogy a *Piroska és a farkas* történet adaptációi mind szoros kapcsolatban állnak egymással, a legkorábbi, szájhagyomány útján terjedt meséktől a manapság nagy népszerűségnek örvendő természetfeletti elemekkel dolgozó adaptációkig.⁵

Mesebeli állatok, metaforikus farkasok

Az állatok jelenléte a mesékben, valamint az állatok behelyettesítése bizonyos jellemvonások megtestesítéseként évezredek hagyományokra nyúlik vissza: a róka okos, a nyúl félnék, a farkas pedig a didaktikus gyermekmesék embertelen gonosztevője (BETTELHEIM 1977: 168). Mivel a gyerekek nem tesznek különbséget emberi és állati

⁴ David Kaplan (1997) zseniális módon adaptálta rövidfilmre Delarue történetét, amelynek képisége és narrációja a szóbeli mesemondás hagyományát idézi meg. Ebben a filmben a Cristina Ricci alakította Piroska elhalványul a Timour Bourtasenkov megformálta, balettozó, androgün farkas mellett.

⁵ A kortárs kiadványok területén is születtek izgalmas és innovatív megoldások a farkas ábrázolására, mint például a Csimota Kiadó képeskönyv-sorozat – melynek öt kötetét Balogh Andrea (*Caperucita Roja*, 2006), Baranyai András (*Rotkäppchen*, 2006), Kárpáti Tibor (*Little Red Riding Hood*, 2006), Takács Mari (*Le Petit Chaperon Rouge*, 2006) és Rutkai Bori (*Piroska és a farkas*, 2006) illusztrálták –, vagy a Mosonyi Aliz által írt és Molnár Jacqueline által illusztrált, a Pagony Kiadó gondozásában megjelent kötete (*Piroska és a farkas*, 2008), ám ezek feltérképezése ezen tanulmány keretein túlmutat. További magyar és nemzetközi illusztrátorok adaptációiról lásd: MARGITTAI 2019a.

szereplők között (JAQUES 2014: 13), a mese szerves elemeivé válnak; ugyanakkor, ahogy Zoe Jaques hangsúlyozza, a tudományos berkekben teret hódító poszthumán diskurzus egyik leglényegesebb témája éppen az ember és az állat megkülönböztetésének nehézségei (2014: 11). A mesebeli állatok általában antropomorf állatok, ami azt jelenti, hogy folyton az ember és az állat közötti határon mozognak, ami egy köztes területre pozicionálja őket, sem teljesen emberekként, sem teljesen állatokként kezelve őket. Ennek értelmében a tündérmesék farkasa egyszerre civilizált – tud beszélni és manipulálni, és a könyvillusztrációkban és rajzfilmekben szinte mindig ruhát visel –, de egyben vad is – soha nem tud ellenállni a késztetéseinek és ösztöneinek. Ahhoz, hogy teljes mértékben megértsük a farkas szerepét a *Piroska és a farkas* és más mesékben, nem elég elszigetelten vizsgálni az embert vagy az állatot, sem az ember és az állat viszonyát, hanem a köztes, az ember–állat jelenségét és állapotát is fel kell térképeznünk.

A *Piroska és a farkas* farkasa azonban más szempontból is túlmutat egy átlagos állaton. Ahogyan azt már említettük, a mese 17. századi, Franciaországban keringő szóbeli változataiban a gonosztevőt „bzou”-nak nevezték (ORENSTEIN 2002: 5), aki többféle démont jelölhet, köztük vérfarkasokat is. A mese klasszikus irodalmi változataiban – Perrault és a Grimm fivérek meséiben – ezt a természetfeletti ellenséget egy közönséges farkas váltotta fel, aki egyébként majdnem annyi negatív konnotációt halmozott fel, mint maga a vérfarkas. A farkas hagyományos értelmezései szerint a megtestesült gonoszt jelképezi (ORENSTEIN 2002: 5). A farkas a bennünk megbúvó aszociális, állatias tendenciákat képviseli (BETTELHEIM 1977: 80), míg átvitt értelemben akár nőcsábászra vagy nőgyilkosra is utalhat (BECKETT 2008: 13). Perrault markánsan veszélyesnek nevezte meséje gonosztevőjét, de a farkast a didaktikus megvilágítás nélkül is sokkal többként szoktuk értelmezni, mint egy egyszerű szőrös állatot. Ennek megfelelően még a perrault-i változatban is felfedezhetőek a farkasemberre jellemző dimenziók, az étkezési és szexuális ösztönök legyőzhetetlensége (VAZ DE SILVA 2016: 177). Ezek a meghatározások alátámasztják mind Perrault didaktikus tanulságának helyénvalóságát, mind pedig azt a tendenciát, hogy a mese újabb feldolgozásaiban a

Piroska és a farkas gyakran használják a klasszikus Perrault és Grimm testvérek elbeszélésváltozatai nyomán a liliomtiprás, a nemi erőszak és a szexuális ragadozók allegorizálására.

Mindezen felül a valós és képzeletbeli állatok közötti határok is elmosódhatnak. Annak, hogy a farkas „többnyire baljós és vészterhes szimbolikus jelentésekkel évezredek óta szerepel minden nép hiedelmében, mítoszaiban” (VÍGH 2009: 90) a természetben is voltak kihatásai, ugyanis a mesék miatt kialakult negatív szemlélet következményeként sok helyen a kihalásig vagy közeli kihalásig vadászták és gyilkolták őket (JORDAN 2011: 408). A farkasokat már az óészaki mitológiában is „ártatlanok szörnyűséges felfalóiként” ábrázolták (RATELLE 2015: 43), és Amy Ratelle határozottan állítja, hogy „a farkas története egyben az üldözésének története is” (2015: 43; saját fordítás), különösen Európában, ahol – mint az ökoszisztéma csúcsragadozóját, az emberre és nyájaira veszélyes, hatékony, falkában támadó húsevőjét – a 16. század végére majdnem kiirtották őket.

A történet számos ábrázolása, különösen a multimedialisaké, arra összpontosít, ahogyan a lány és a farkas egymásra néz. Catherine Orenstein szerint eredetileg éppen a farkasok mohó étvágya miatt asszociálták a mesebeli farkast a szexuális éhséggel (2002: 98), amit gyakran szemléletesen fejez ki az, ahogyan a farkas a lányra mered. Az állat tekintete általában véve vitatott, de a farkasé különösen nagy figyelmet kapott, mind az adaptációkban, mind a szakirodalomban. Mi több, Philip Armstrong az emberek által az állatok tekintetének kitéve érzett diszkomfortról beszél, amely – különösen a farkas esetében – a farkas tekintetének fizikai erejéből ered (2011: 178, saját fordítás), míg mások „mágikus erőt” tulajdonítottak ennek a tekintetnek (VÍGH 2019: 90). Paradox módon, míg „a farkas tekintetének kitéve az ember néma állattá válik; az emberi tekintetnek kitéve a farkas taníthatóvá, kutyaszerűvé válik” (ARMSTRONG 2011: 179, saját fordítás), amit Doré részletgazdag fametszetei tökéletesen rekonstruálnak.

Piroska és a farkas a moziban

Míg a nézés ágense és tárgya a doré-i fametszeteknek és más alkotók illusztrációinak is fontos elemei, a tekintet a filmvásznon teljesen új és még relevánsabb pozíciót kapott. Filmelméleti értelmezésben a tudatos tekintet alapjaiban különbözik a pusztán nézéstől – a feminista filmelméletek pedig határozott határt húznak a jellemzően aktív férfi tekintet és passzív női tárgyilagosság közé (CRISTIAN–DRAGON 2008: 90). A *Piroska és a farkas* adaptációi azonban gyakran megkérdőjelezzik ezt a dinamikát, mivel, bár a farkas lehet a tekintet első és eredeti birtokosa, Piroska nemegyszer bátran viszonyozza azt, ahogyan azt Doré illusztrációjában is láthattuk.

A továbbiakban elemzett három rövid rajzfilmben a farkas ábrázolása nagyban változik: az éhes farkastól az idősebb férfin át a nem kívánt kérőig terjed. Mivel az animációs film korai korszakát a rövidfilmek uralták, a mese bemutatására három, a *Piroska és a farkas* történetét új fényben újramesélő animációs rövidfilmet választottunk, amelyek a huszadik század első felében, az amerikai hollywoodi kontextusban készültek, amikor is a Motion Picture Production Code vagy Hays Code néven ismert, igen konzervatív szabályrendszer a filmkészítés minden típusára vonatkozott, így a rajzfilmekre is.⁶ Szem előtt tartva, hogy az eredeti, szájról szájra terjedő népmesék a gyermekekből és felnőttekből álló vegyes korosztályú közönségnek szóltak, az ebben a fejezetben tárgyalandó rövidfilmeket is részben az alapján választottuk ki, hogy kettős közönség (*dual audience*) számára készültek. Bár az alábbi három rövidfilm mindegyike a népmese leggyakrabban használt alapüzenetét illusztrálja – a fiatal lányokat a szexuális ragadozók áldozatává válástól való óva intés (BETTELHEIM 1977; ZIPES 1983b; DUNDES 1989) –, mindegyikük egyedi, akkoriban divatos és kulturálisan releváns fényben világítja meg azt, különös tekintettel az egyébként is képlékeny farkas karakterére.

⁶ E kódex célja az volt, hogy erkölcsi irányítást érvényesítsen minden mozgóképes produkcióra, elsősorban a vulgarításra, az obszcenításra, valamint a vallási és nemzeti érzelmek kifejezésére összpontosítva. Azonban, ahogyan ezekből a példákból is látható, az animációs filmek gyakran elkerülték a bizottság egyébként árgus szemét.

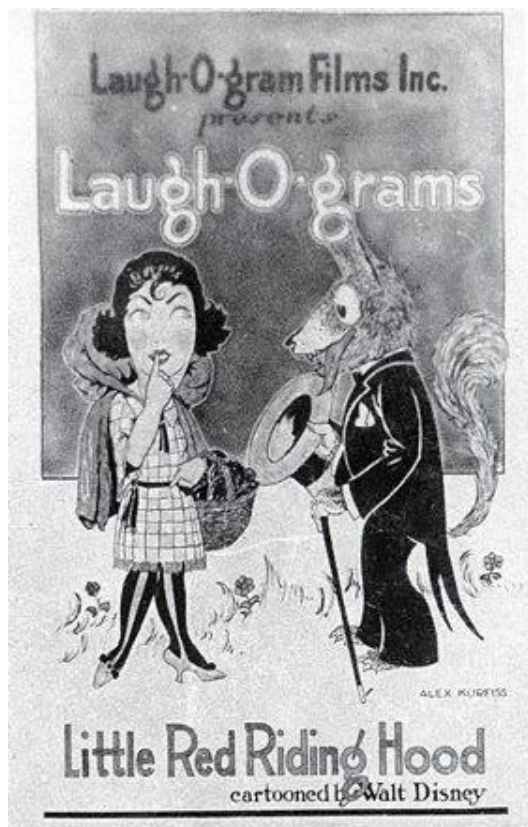
A *Little Red Riding Hood* (*Piroska és a farkas*, 1922), amelyet maga Walt Disney írt és rendezett, a Laugh-O-Gram Films stúdió neve alatt készült meseadaptációs sorozatnak első epizódja. Abban az időben az ilyen rajzfilmek elsődleges célja az animációs technikákkal való kísérletezése és azok tökéletesítése volt, lényegében háttérbe szorítva a narratívákat, és helyet adva a sok ismétlődő szekvenciát tartalmazó láncolatoknak, amelyek a mai nézők számára monotonnak tűnhettek. Walt Disney előszeretettel helyezte meseadaptációit korabeli környezetbe, és hintette el bennük az ipari-kapitalista társadalom jeleit, például a modern járműveket, ahogy ez ebben a rajzfilmben is látható.⁷

A történet azzal kezdődik, hogy Piroska édesanyja az európai mesékből megszokott kenyér helyett amerikai fánkot készít a nagymamának, majd útjára indítja lányát a beteg nagyszülő háza felé. Útközben, a nagymama autóját vezetve Piroska találkozik egy farkassal, aki egy az övénél sokkal nagyobb és láthatóan jobb autót vezet. Piroska apró autója játékszernek látszik a farkasé mellett, akinek még a járgánya is állatiasan viselkedik: felágaskodik, mint egy ló, mielőtt elindulna. Piroska és a farkas röviden beszélgetnek, majd a farkas baljós mosolyt villant, és mindketten továbbmennek. Amikor újra találkoznak, nem látjuk a köztük folyó harcot, csak azt, hogy a nagymama háza ugrál és időnként kibuggyan belőle a „segítség” szó. A rajzfilm teljesen a néző fantáziájára bízva, hogy elképzelje, mi történik a házrengetegben: egy állatias farkas falja fel a lányt vagy egy perverz farkas kényszeríti magát a lányra. Piroska kutyája ekkor segítségért szalad, és talál is egy pilótát, aki készségesen a megmentésére siet. Felkapja Piroskát egy kötéllel, visszamegy a farkasért, őt is felkapja, de ez utóbbit egy tóba dobja, ahol a Grimmek farkasának sorsára jut, vagyis megfullad.

Az animáció képisége maga is ambivalens: bár a film plakátja egy két lábon járó farkast ábrázol, a rajzfilmben megjelenő farkas egyáltalán nem állat, hanem egy középkorú, díszes öltönyös, cilinderes úriember (3–4. kép). Kedvesnek, mégis gyanút keltőnek tűnik, egyszerűen túlságosan nyájas ahhoz, hogy megbízzunk benne. Mint

⁷ Az ilyen történeteket egyes kutatók „túlmodernizált” meseként látják, amelyek nem képesek a forrásként szolgáló mese üzenetét továbbítani (KOPHÁZI-MOLNÁR ÉS TARAI 2017: 139).

kiderül, a farkas valóban egy szélhámos, egy bűvész, aki pillanatok alatt összezsugorítja és a zsebébe csúsztatja autóját, amikor megérkezik a nagymama házához. A farkas efféle ábrázolásában a rövidfilm Perrault-t követi, míg a befejezés a népszerűbb Grimm-féle változatot idézi, amely jobban igazodik a Disney-től megszokott, happy enddel végződő történetekhez.



3. kép: Walt Disney, [Little Red Riding Hood](#), 1922, filmplakát

4. kép: Walt Disney, [Little Red Riding Hood](#), 1922, részlet

Max Fleischer *Dizzy Red Riding-Hood* (*Szédítő Piroska*; 1931) című rajzfilmjének főszereplője a stúdió híres, erotikus utalásoktól egyáltalán nem mentes animációs sztárja, Betty Boop, az ő barátja, Bimbo, valamint Willy, a farkas. Ez az egyik legkorábbi Fleischer-rajzfilm, amely jóval a hivatalos Betty Boop-sorozat elindítása előtt készült, és mint ilyen, még a későbbi rajzfilmeknél is provokatívabb. Ebben a rövid animációban Bimbónak nagyobb és fontosabb szerepe van, mint a farkasnak, olyannyira, hogy a farkas végül is csak egy eszköz, egy jelmez lesz mely segít Bimbónak abban,

hogy elcsábítsa Betty Boopot, az animációs képernyő szexszimbólumát, aki kurta Piroska-jelmezében, kivillanó harisnyatartóval és a rá jellemző csábító viselkedéssel fűszerezi az ismert történetet (5. kép).



5. kép: Max Fleischer, [Dizzy Red Riding Hood](#), 1931, részlet, IMDB

A narrátor rímekbe szedve narrálja a történetet, amelyet jól megválasztott dalok és zenék kísérnek. Betty Boop mint ártatlan és szófogadó Piroska indul el az erdőbe, de önállóságát is bizonyítja, hogy nem akarja, hogy Bimbo, a fekete macskája/bárátja elkísérje. Szülei helyett csak az erdő fái figyelmeztetik őt arra, hogy ne bóklásszon egyedül az erdőben. Betty találkozik a kis gonosz farkassal, aki a gyermekrajzfilmekre nem jellemző sötét dolgokat mond, mint például a „Üzend meg, hogy ne várjanak rád, mert sosem térsz haza”, Delarue meséjét felidézve. Bimbo elcsípi és elveri a farkast, majd miután a farkas csontváza elszalad a bőre nélkül, Bimbo jelmezként húzza azt magára. Anélkül, hogy az eseményeket befolyásolhatná, Bimbót a farkasbőr után a nagymama háza is elnyeli, ahol a távollévő nagymama ágyában rejtőzik el. Amikor Betty megérkezik, nagymamája férfiasságáról énekelve hízeleg a nagymama ruháját és a farkas bőrét viselő Bimbónak, aki ahelyett, hogy felfalná, csókolgatni kezdi a lányt.

A farkas viselkedése ebben az adaptációban már önmagában is elég groteszk, de amikor Bimbo megöli őt és felveszi a bőrét, a mese valóban a feje tetejére áll. Meglepő módon az egyetlen erkölcsi tanítás, amelyet a mesének ez a változata üzenhet, az az, hogy légy önmagad – hiszen bár Betty-t kezdetben lenyűgözte a farkas külseje, csak akkor csatlakozik hozzá boldogan, amikor felismeri benne Bimbót, a barátját –, ami semmilyen módon nem kapcsolódik a többi *Piroska és a farkas* meséhez.

A harmadik rövidfilm, amit itt tárgyalunk, a *Red Riding Hood (Piroska, 1931)* Harry Bailey és John Foster rendezésében készült, és a Disney védjegyének számító Mickey-re és Minnie-re emlékeztető egerekkel ábrázolja az ismert történet egy igen csak kifordított változatát. Ez az animáció abban is hasonlít a Walt Disney-féle adaptációhoz, hogy korabeli és modern elemeket is felhasznál, mint például a „dzsessztonik”, amely nemcsak feléleszti a beteg nagymamát, hanem arra is készíti, hogy a ruháját egy az 1920-as évek flapper-divatját követő modernebb és rövidebb, magas sarkú cipővel és szivarral párosított ruhára cserélje. Mindazonáltal ez a rajzfilm még mindig egy kísérleti animáció, amely erősen támaszkodik poénokra és ismétléses gegekre.



6. kép: Harry Bailey, John Foster, [Red Riding Hood](#), 1931, részlet, IMDB

7. kép: Harry Bailey, John Foster, [Red Riding Hood](#), 1931, részlet, IMDB

A rajzfilm, amely a főcím szerint egy – nem megnevezett és tulajdonképpen nem is létező – Ezópusz-mesén alapszik, úgy kezdődik, hogy Piroska boldogan ugri rándozik egymagában az erdőben, kosárral a kezében. Hamar megtudjuk, hogy a

nagymama beteg, de az orvos meggyógyítja az alig dobogó szívét egy „dzsessztoniknak” nevezett szerrel. A farkas egy autóban ülve észreveszi a lányt az erdőben, és követni kezdi, hogy megtudja, hová megy. Maga az autó – ismét a Walt Disney-féle adaptációt megidézve – az animalitás határait súrolja, mivel úgy mozgatja a kerekeit, mintha lábak lennének és macskára emlékeztető módon lopakodik a fák mögé. Amikor a farkas a nagymama házához ér, és meglátja az új életre kelt nagymamát, zenélni kezd neki. Amikor Piroska is megérkezik, a farkas és a nagymama együtt próbálnak elbújni előle, és a farkas kétségbeesésében az ágyba ugrik be, ahol úgy tesz, mintha a nagymama lenne. A nagymama és a farkas a templomba szöknek, hogy gyorsan összeházassodhassanak, de Piroska behívja a farkas feleségét és gyerekeit, akik besereglenek a templomba, és végül nemcsak a nagymama, hanem Piroska és az orvos is sírva távoznak. A rövidfilm egyértelműen szabadon kezelte a forrásszöveget, a humorosságot előtérbe helyezve a szöveghűséggel szemben. Bár nem sok köze van az eredeti meséhez, és még a címszereplőt is mellékszerepbe szorította, a képi reprezentációjának köszönhetően felismerhető adaptáció azzal zárul, hogy ez a három szereplő felkiáltva kijelenti: amit a közönség elé tártak, az „Piroska valódi története” volt.

A három rövidfilm három farkasa mind egyedi és különböző: kettő közülük antropomorf, egy teljesen emberi; egy a történet szempontjából teljesen jelentéktelen, egy jellemzően ravasz és trükkös, egy pedig egyszerűen csak ügyetlen és esetlen. Ami közös a három rajzfilmben, ám az irodalmi mesékre nem jellemző, az az, hogy mindháromban fellelhető valamilyen szerelmi szál – amely érdekes módon egyszer sem köti össze a két címszereplőt ténylegesen –, és a tanulságaik is ezekhez a romantikus történetekhez kapcsolódnak. Ezek a rajzfilmek kevés kapcsolatot mutatnak az eredeti mesékkal, ellentétben a legújabb feldolgozásokkal, amelyek gyakran visszhangozzák Perrault és Delarue meséinek klasszikus elemeit. Úgy tűnik, hogy a korai rövid rajzfilmek farkasai csak ritkán irányítják a történet eseményeit, és mindannyiukat ösztöneik és a szexualitásuk vezérli, annak ellenére, hogy akkoriban még érvényben volt az egyébként szigorúan cenzúrázó Motion Picture Production Code.

Ezek a mindössze illusztrációként és példaként szolgáló farkasok olyan karikatúraszerű gonosztevők, amelyeken az akkoriban moziba járó gyerekek – szüleikkel és felnőtt kísérőikkel együtt – nevetni tudtak, anélkül, hogy félték volna tőlük. Ez egyúttal azt is mutatja, hogy a filmadaptációk tükrözték a huszadik század eleji irodalmi átdolgozások törekvéseinek azon tendenciáját, hogy a maguk módján célközönségükhez igazították, humorral és iróniával tűzdelve frissítették fel a *Piroska és a farkas* történetét (ZIPES 1983a, 32). Mindazonáltal a fenti adaptációk gyakran előtérbe helyezték az animációs technikával való kísérletezést, valamint a főként a felnőtt közönségnek szánt gegeket és vicceket, ezáltal szem elől tévesztve a mese narratíváját és elhanyagolva a főszereplők közötti morális ellentéteket.

Konklúzió

A *Piroska és a farkas* farkasa az idők során sokat változott és alakult: Perrault meséjében még fenevadszerű, velejéig gonosz szexuális ragadozóként jelenik meg, de a huszadik század fordulóját követően egyes átiratok elkezdtek a két főszereplő közötti ellentétet a feje tetejére állítani és a farkast szerencsétlen, ügyetlen, nevetséges karakterré formálni. Tanulmányunkban a mese irodalmi változataiban és az azok legkorábbi animációs átdolgozásaiban megjelenő különböző jellemű és bűnöket elkövető farkasokat elemeztünk. Az itt elemzett szereplőkre jellemző az ambiguitás, talán mert a célközönség is minden esetben vegyes (BECKETT 2008: 1): egyaránt hivatott szórakoztatni a szülőt és a gyermeket. Ezzel szemben a kortárs adaptációkban, főként a fiatal felnőttek számára készült ifjúsági regényekben, filmadaptációkban és videojátékokban, gyakran előfordul, hogy Piroska és a farkas eggyé válnak és Piroska maga jelenik meg vagy változik át farkasemberré (ORENSTEIN 2002: 153), amely talán ismételten a célközönség elvárásaira reflektál. Mindez bizonyítja és mutatja, hogy a *Piroska és a farkas* átiratainak sora végeláthatatlan, farkasrepresentációi pedig különösen változatosak, hiszen minden alkalommal egyedi módon szituálják azokat az ember–állat spektrumon.

Bibliográfia

- ARMSTRONG, Philip. 2011. The Gaze of Animals. In: Nik TAYLOR, Tania SIGNAL (szerk.). *Theorizing Animals: Re-Thinking Humanimal Relations*. Leiden, BRILL.
- BAILEY, Harry, John FOSTER. 1931. *Red Riding Hood*. Van Beuren Studios. Film.
- BECKETT, Sandra L. 2008. *Red Riding Hood for All Ages: A Fairy-Tale Icon in Cross-Cultural Contexts*. Detroit (MI), Wayne State University Press.
- BETTELHEIM, Bruno. 1977. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York (NY), Vintage Books.
- BOTTIGHEIMER, Ruth B. 2009. *Fairy Tales. A New History*. Albany (NY), Excelsior Editions.
- CARTER, Angela. 1979. The Company of Wolves. In: Angela CARTER. *The Bloody Chamber*. London: Penguin: 110–118.
- CHASE, Richard, David TEASLE. 1995. Little Red Riding Hood: Werewolf and Prostitute. *The Historian*, 57(4): 769–776.
- CRISTIAN, Réka M., Zoltán DRAGON. 2008. *Encounters of the Filmic Kind*. Szeged, JATEPress.
- DA SILVA, Francisco Vaz. 2016. Charles Perrault and the Evolution of “Little Red Riding Hood.” *Marvels & Tales*, Vol. 30, No. 2.: 167–190.
- DANIEL, Carolyn. 2006. Hairy on the Inside. In Carolyn DANIEL. *Voracious Children. Who Eats Whom in Children’s Literature*. New York (NY), Routledge: 139–162.
- DELARUE, Paul. 1989. The Story of Grandmother. In: Alan DUNDES (szerk.). *Little Red Riding Hood. A Casebook*. Madison (WI), University of Wisconsin Press: 15–16.
- DISNEY, Walt. 1922. *Little Red Riding Hood*. Walt Disney Studios. Film.
- DUNDES, Alan ed. 1989. *Little Red Riding Hood: A Casebook*. Madison (WI), University of Wisconsin Press.
- FLEISCHER, Dave, Grim NATWIRCK. 1931. *Dizzy Red Riding-Hood*. Fleischer Studios Inc. Film.
- GRIMM, Jacob, Wilhelm GRIMM. 1989. Little Red Cap. In: Alan DUNDES (szerk.). *Little Red Riding Hood: A Casebook*. Madison (WI), University of Wisconsin Press: 8–11.
- JAQUES, Zoe. 2014. Pet. In: Zoe JAQUES (szerk.). *Children’s Literature and the Posthuman*. London, Routledge.
- JORDAN, William Chester. 2011. Count Robert’s “Pet” Wolf. *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 155, No. 4: 404–417.
- KAPLAN, David. 1997. *Little Red Riding Hood*. Független produkció. Film.
- KÁRPÁTI Tibor. 2006. *Little Red Riding Hood*. Budapest, Csimota.
- KOPHÁZI-MOLNÁR Erzsébet, TARAI Zoltán. 2017. Piroska MEGA farkas esete nagyival. *Képzés és gyakorlat* 15. évf. 1–2. sz.: 135–158.

- MARGITTAI Zsuzsa. 2019a. Illusztrált hagyomány. A *Piroska és a farkas* új (képi) interpretációi. *Studia Litteraria* 2019/1–2.: 209–219.
- MARGITTAI Zsuzsa. 2019b. *Piroska és a farkas*. Egy Grimm-mese illusztrációi könyvben és kerámián. *Magyar Iparművészet* 2019/6: 44–47.
- MOSONYI Aliz. 2008. *Piroska és a farkas*. Budapest, Pagony.
- ORENSTEIN, Catherine. 2002. *Little Red Riding Hood Uncloaked: Sex, Morality, and the Evolution Of A Fairy Tale*. New York (NY), Basic Books.
- PERRAULT, Charles. 1989. Little Red Riding Hood. In: Alan DUNDES (szerk.). *Little Red Riding Hood: A Casebook*. Madison (WI), University of Wisconsin Press: 4–6.
- RATELLE, Amy. 2015. Contact Zones. Becoming and the Wild Animal Body. In: Amy RATELLE. *Animality and Children's Literature and Film*. London, UK: Macmillan: 41-64.
- VÍGH Éva (szerk.). 2019. *Állatszimbólumtár A–Z*. Budapest, Balassi.
- ZIPES, Jack. 1983a. A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations. *The Lion and the Unicorn* 7 (8): 78–109.
- ZIPES, Jack. 1983b. *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. South Hadley (MA), Bergin & Garvey Publishers, Inc.
- ZIPES, Jack. 2011. The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood Revisited and Reviewed. In: Jack ZIPES. *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tales*. London, Routledge: 134–157.

Az Állati Jogok Egyetemes Nyilatkozata

(1978-as változat)¹

Preambulum

Tekintettel arra, hogy minden állatnak vannak jogai;

Tekintettel arra, hogy az állatok jogainak figyelmen kívül hagyása és semmibevétele a természet és az állatok ellen elkövetett emberi bűntettekhez vezetett és vezet ma is;

Tekintettel arra, hogy más állatfajok létezéshez való jogának az emberi faj általi elismerése képezi az alapját a fajok együttélésének mindenütt a világon;

Tekintettel arra, hogy az ember eddig is követett el genocídiumot állatokkal szemben és a genocídium fenyegető veszélye továbbra is fennáll;

Tekintettel arra, hogy az állatok iránti tisztelet összefüggésben áll az emberek egymás iránti tiszteletével;

Tekintettel arra, hogy az embert gyermekkortól fogva arra kellene tanítani, hogy megfigyelje, megértse, tisztelje és szeresse az állatokat;

Ezennel kinyilvánítjuk:

1. cikk

Minden állat az élet iránti egyenlő igénnyel és a létezéshez való azonos jogokkal születik.

¹ A fordító megjegyzése: Az Állati Jogok Egyetemes Nyilatkozatát a Nemzetközi Állatjogi Liga és annak társszervezetei dolgozták ki, és Párizsban az UNESCO székházában lett ünnepélyesen kihirdetve, 1978. október 15-én. Miután 1989-ben a Nemzetközi Állatjogi Liga átdolgozta a szöveget, 1990-ben benyújtották az UNESCO főigazgatójához, és még ugyanabban az évben ismét kihirdették. A két változat magyar fordítása az alábbi tanulmányhoz függelékként csatolt dokumentumok alapján készült: Jean-Marc NEUMANN, „The Universal Declaration of Animal Rights or the Creation of a New Equilibrium between Species.” *Animal Law Review*. 19. köt. 1. sz. (2012): 91–109.

2. cikk

1. Minden állatnak jár a tisztelet.
2. Az ember mint állatfaj nem formálhat jogot arra, hogy más állatokat megsemmisítsen vagy emberietlenül kizsákmányoljon. Kötelessége tudását az állatok jólétére fordítani.
3. Minden állatnak joga van az emberi figyelemhez, gondoskodáshoz és védelemhez.

3. cikk

1. Egyetlen állattal sem szabad helytelenül bánni vagy kegyetlenkedni.
2. Ha egy állatot meg kell ölni, akkor annak egy pillanat alatt és gyötrelemtől mentesen kell történnie.

4. cikk

1. Minden vadon élő állatnak joga van a szabadsághoz a maga természetes környezetében, legyen az szárazföld, levegő vagy víz, és engedni kell őket, hogy szaporodjanak.
2. A szabadságtól való megfosztás, még oktatási célból is, e jog sérelmét jelenti.

5. cikk

1. A hagyományosan emberi környezetben élő fajokba tartozó állatoknak joguk van a saját fajukra jellemző ritmusban, életkörülmények között és szabadságban élniük és növekedniük.
2. Minden nyereségcélú emberi beavatkozás ebbe a ritmusba és ezekbe a körülményekbe e jog megsértésének számít.

6. cikk

1. Minden társállatnak joga van kitölteni a maga természetes életciklusát.
2. Sorsára hagyni az állatot kegyetlen és lealázó tett.

7. cikk

Minden munkaállat jogosult a munkája hosszának és intenzitásának észszerű korlátozására, a szükséges táplálásra és a pihenésre.

8. cikk

1. A testi vagy lelki szenvedést magukban foglaló állatkísérletek összeegyeztethetetlenek az állatok jogaival, akár tudományos, gyógyászati, kereskedelmi vagy bármilyen más kutatás céljából történnek.
2. Helyettesítő módszereket kell használni és kifejleszteni.

9. cikk

Ahol az élelmiszeriparban állatokat használnak, szenvedés okozása nélkül kell őket tenyészteni, szállítani, elszállásolni és leölni.

10. cikk

1. Egyetlen állatot sem szabad emberi szórakozás céljából kihasználni.
2. Az állatokat szerepeltető kiállítások és látványosságok nem egyeztethetők össze az állatok méltóságával.

11. cikk

Minden olyan tett, amely egy állat élvhajász megölését foglalja magában, biocídiumnak, vagyis élet elleni bűntettnek minősül.

12. cikk

1. Minden olyan tett, amely vadon élő állatok tömeges megölését foglalja magában, genocídiumnak, vagyis a faj elleni bűntettnek minősül.
2. A természeti környezet szennyezése vagy tönkretétele genocídiumhoz vezet.

13. cikk

1. A halott állatokkal tiszteletteljesen kell bánni.
2. Az állatokat szerepeltető erőszakos jeleneteket ki kell tiltani a moziból és a televízióból, kivéve, ha mindez az emberiségre nevelés érdekében történik.

14. cikk

1. Az állati jogokat védő mozgalmak képviselői számára biztosítani kell, hogy a kormányzás minden szintjén hathatósan felszólalhassanak.
2. Az állati jogoknak az emberi jogokhoz hasonlóan élvezniük kell a törvény védelmét.

Fordította FOGARASI György

Az Állati Jogok Egyetemes Nyilatkozata

(1989-es változat)

Preambulum

Tekintettel arra, hogy az Élet egy, hiszen minden élőlény közös eredettel bír és sokfé-
leségük a fajok evolúciója során alakult ki;

Tekintettel arra, hogy minden élőlénynek vannak természetes jogai, s hogy minden
idegrendszerrel rendelkező állat különleges jogokkal bír;

Tekintettel arra, hogy e természetes jogok semmibevétele, de akár egyszerű nem is-
merete is, komoly károkat okoz a Természetben, s az embereket az állatokkal
szembeni bűntettek elkövetésére készíti;

Tekintettel arra, hogy a fajok együttélése előfeltételezi más állatfajok élethez való jo-
gának az emberi faj általi elismerését;

Tekintettel arra, hogy az emberek állatok iránti tisztelete elválaszthatatlan az embe-
rek egymás iránti tiszteletétől;

Ezennel kinyilvánítjuk, hogy

1. cikk

Minden állatnak egyenlő joga van a létezéshez a biológiai egyensúly kontextusában.

Ez a jogegyenlőség nem szorítja háttérbe a fajok és egyedek sokféleségét.

2. cikk

Minden állati életnek joga van arra, hogy tiszteljék.

3. cikk

1. Az állatokat nem szabad alávetni helytelen bánásmódnak vagy kegyetlenkedésnek.
2. Ha egy állat megölése szükséges, annak egy pillanat alatt, fájdalommentesen kell történnie, és nem szabad, hogy előzetes szorongást keltsen.
3. A halott állattal illendően kell bánni.

4. cikk

1. A vadon élő állatoknak joguk van szabadon élni és szaporodni saját természetes környezetükben.
2. A vadon élő állatok hosszan tartó megfosztása szabadságuktól, a szórakozásból űzött vadászat és halászat, miként a vadon élő állatok minden olyan használata, amely nem életfontosságú, ellentétes ezzel az alapvető joggal.

5. cikk

1. Minden emberi függőségben élő állatnak joga van a megfelelő ellátáshoz és gondozáshoz.
2. Semmilyen körülmények között nem szabad igazolható ok nélkül sorsára hagyni vagy megölni.
3. Az állat mindenféle tenyésztésének és használatának szem előtt kell tartania a fajra jellemző fiziológiát és viselkedést.
4. Az állatokat szerepeltető kiállításoknak, bemutatóknak és filmeknek tiszteletben kell tartaniuk az állatok méltóságát is, és nem foglalhatnak magukban semmiféle erőszakot.

6. cikk

1. A testi vagy lelki szenvedést tartalmazó állatkísérletek sértik az állatok jogait.
2. Helyettesítő módszereket kell kifejleszteni, és szisztematikusan be kell vezetni őket.

7. cikk

Minden olyan tett, amely egy állat szükségtelen halálával jár, s minden olyan döntés, amely ilyen tethez vezet, élet elleni bűntettnek minősül.

8. cikk

1. Minden olyan tett, amely akadályozza egy vadon élő faj fennmaradását, és minden olyan döntés is, amely ilyen tethez vezet, genocídiumnak, vagyis a faj elleni bűntettnek számít.
2. A vadon élő állatok lemészárolása, valamint az élőhelyek beszennyezése és tönkretétele egyaránt genocídiumot megvalósító tetteknek minősül.

9. cikk

1. Az állatok sajátos jogállását és jogait törvény által el kell ismerni.
2. Az állatok védelmét és biztonságát a kormányzati szervek szintjén kell képviselni.

10. cikk

Az oktatási és iskolai hatóságoknak gondoskodniuk kell arról, hogy az állampolgárok gyermekkortól fogva megtanulják megfigyelni, megérteni és tisztelni az állatokat.

Fordította FOGARASI György

A kötet szerzői

Bálint Emma

a Szegedi Tudományegyetem Angol Tanszékének tanársegédje. Ph.D. fokozatát 2023-ban szerezte a Szegedi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájában. Disszertációja és kutatásai fókuszában klasszikus tündérmesék és gyermekirodalmi művek, valamint ezek kortárs és újmédiás adaptációi állnak. Publikációi tanulmánykötetekben és folyóiratokban (*Híd*, *Djetinjstvo*, *AMERICANA: E-journal for American Studies*) olvashatóak magyar és angol nyelven.

Emma Bálint

is an assistant professor at the University of Szeged. She received her Ph.D. degree at the Doctoral School of Literary and Cultural Studies, University of Szeged. In her dissertation and research, she has focused on classic fairy tales and children's literature, along with their contemporary and new media adaptations. She has published her research in essay collections and journals (*Híd*, *Djetinjstvo*, *AMERICANA: E-journal for American Studies*) in English and Hungarian.

E-mail: emma.balint@ieas-szeged.hu

Bartha-Kovács Katalin

a Szegedi Tudományegyetem Francia Tanszékének habilitált docense. Kutatási területei: a 17–18. századi francia művészetelmélet (elsősorban Denis Diderot művészeti tárgyú írásai); motívumkutatás (a csend fogalma, a tudom-is-én-micsoda, szenvedélyelméletek, állatábrázolások: a majom). Legutóbb megjelent kötetei: *Diderot et Watteau. Vers une poétique de l'image au XVIIIe siècle* (Paris, L'Harmattan, 2019) és *Hét arabeszk – Watteau-olvasatok* (Bertók Krisztina (szerk.), Budapest, Martin Opitz Kiadó, 2021).

Katalin Bartha-Kovács

is an associate professor at the Department of French Studies at the University of Szeged. Her research interests include the theory of art in France in the 17th and 18th centuries (especially the writings of Denis Diderot on art); research of motifs (the concept of silence, the *je-ne-sais-quoi*, the theories of passions, representations of animals: the monkey). Her most recent publications are: *Diderot et Watteau. Vers une poétique de l'image au XVIIIe siècle* (Paris, L'Harmattan, 2019) and *Hét arabeszk – Watteau-olvasatok* (ed. Krisztina Bertók, Budapest, Martin Opitz Kiadó, 2021).

E-mail: kovacsk@lit.u-szeged.hu

Buda Attila

az ELTE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének könyvtárosa 1993 és 2016 között. Kutatási területe Ambrus Zoltán, Babits Mihály és Nemes Nagy Ágnes művei, a *Nyugat* című folyóirat, valamint szerkesztette a Japán Birodalom kezdetei magyar sorozatát és írt a macskairodalomról. Legutóbbi publikációi: *A helyettesítés. Babits Mihály prózájáról* (Budapest, Ráció, 2018), Buda Attila (szerk.): „Mije lehetek én önnek?” *Ambrus Zoltán és Jászai Mari levelezése* (Budapest, Ráció, 2023), Buda Attila (szerk.) „de mi lesz a következő folytatással?” *A Nyugat Kiadó könyvei és dokumentumai* (Budapest, Ráció, 2023).

Attila Buda

is a librarian of the Institute of Hungarian Literature and Cultural Studies at ELTE between 1993 and 2016. He has worked on the works of Zoltán Ambrus, Mihály Babits and Ágnes Nemes Nagy, the journal *Nyugat*, and edited a series on the beginnings of the Japanese Empire in Hungary and cat literature in Hungarian. Recent publications: *A helyettesítés. Babits Mihály prózájáról* (Budapest, Ráció, 2018), Buda Attila (ed.): „Mije lehetek én önnek?” *Ambrus Zoltán és Jászai Mari levelezése* (Budapest, Ráció, 2023), Buda Attila (ed.) „de mi lesz a következő folytatással?” *A Nyugat Kiadó könyvei és dokumentumai* (Budapest, Ráció, 2023).

E-mail: buda.attila@gmail.com

Czeglédi Lili

a Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karának magyar-etika osztatlan tanár szakos hallgatója volt, 2024 januárjában szerzett jeles diplomát. Szakdolgozatát a farkasszimbólum jelentésváltozásairól írta, a motívum jelentéseit Alfred de Vigny *A farkas halála* (*La Mort du Loup*, 1843/1864) és Pilinszky János *Fabula* (1962) című művének részletes elemzésén és a versek összeolvasásán keresztül végezte. Érdeklődésének homlokterébe az állatszimbólumok vizsgálatán túl az ember-állat reláció kérdéskörei és problémái, valamint a perszonalizmus és a fenomenológia etikai vetületei helyezkednek, s ezek irodalmi és filmművészeti terepen egyaránt foglalkoztatják.

Lili Czeglédi

graduated with an excellent degree in January 2024 as a teacher of Hungarian language and literature and Ethics and Moral Philosophy from the University of Szeged, Faculty of Humanities and Social Sciences. She wrote her thesis about analysing the wolf symbol through a comparison of Alfred de Vigny's *The Death of the Wolf* (*La Mort du Loup*, 1843/1864) and János Pilinszky's *Fable* (1962). In addition to the study of animal symbols, her main interests focus on the issues and problems of the human-animal relationship, as well as the ethical aspects of personalism and phenomenology, and she's concerned with these both in literature and film.

E-mail: liliczegledi@gmail.com

Fogarasi György

a Szegedi Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének habilitált docense és vezetője. Kutatási területei: klasszikus retorika, 18. századi esztétika, romantikus irodalom és filozófia, kritikai elmélet. *Nekromantika és kritikai elmélet* című 2015-ös könyve Gray, Wordsworth, Marx és Benjamin írásaival foglalkozott. Legutóbbi publikációi közül az animalitás kérdését tárgyalja: [If There Is Such a Thing as Dignity: Scenes of Silence in de Vigny's "The Death of the Wolf,"](#) *Confluente*, 2020, 153–165 (magyarul: *Méltóság és méreg: a hallgatás (dez)antropolikája Alfred de Vigny A farkas halála és William Blake A méregfa című versében*, *Prae*, 2018/2, 20–39); [The Attention of the People: Mein Kampf and Thurber's Owl](#), *Papers in Arts and Humanities*, Vol. 4, No. 1, June 2024, 16–36, (magyarul: *A nép figyelme: Thurber baglya és a Mein Kampf*, *Tiszatáj*, 2024/november, megjelenés alatt).

György Fogarasi

is an associate professor and department head of comparative literature at the University of Szeged, Hungary. Research areas: classical rhetoric, 18th-century aesthetics, romantic literature/philosophy, and critical theory. His book on *Necromanticism and Critical Theory* (*Nekromantika és kritikai elmélet*, 2015) contains readings of Gray, Wordsworth, Marx, and Benjamin. Recent publications foregrounding the question of animality include: "[If There Is Such a Thing as Dignity: Scenes of Silence in De Vigny's 'The Death of the Wolf,'](#)" *Confluente*, 2020, 153–165; "[The Attention of the People: Mein Kampf and Thurber's Owl,](#)" *Papers in Arts and Humanities*, Vol. 4, No. 1, June 2024, 16–36.

E-mail: fogarasi@hung.u-szeged.hu

Kérchy Anna

a Szegedi Tudományegyetem Angol-Amerikai Intézetének egyetemi tanára. Kutatási területei a 19–21. századi nőirodalom, gyermekirodalom és fantasztikus irodalom testábrázolásai, a viktoriánus és a posztmodern képzeletvilágok átfedései, a kulturális reprezentációk inter- és transzmediális aspektusai. Négy monográfia, köztük a *A viktoriánus nonszensz poétikája és politikája* (Akadémiai Kiadó, 2024) szerzője, tíz kötet (társ)szerkesztője. Animalitás témájú publikációi: "[Alice's Non-Anthropocentric Ethics: Lewis Carroll as a Defender of Animal Rights](#)" (*Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 2018), "[A fajok közti szolidaritás poszthuman etikai lehetőségei](#)" (*TNT Ef*, 2019), "[Chimeric Visions: Posthuman Somaesthetics and Interspecies Communication in Contemporary Humanimal Body Art Performances](#)" (*HJEAS*, 2020).

Anna Kérchy

is a full professor at the English Department of the University of Szeged, Hungary. Her main research areas include 19th- and 21st-century women's writing, children's literature and fantastic fiction, intersections of Victorian and postmodern imagination, gender/body studies, feminist literary theory, posthumanimal studies, and the inter-/ transmedial aspects of cultural representations. She authored four monographs including *The Poetics and Politics of Victorian Nonsense* (Akadémiai Kiadó, 2024), (co)edited ten essay collections and published on animal studies: "[Alice's Non-Anthropocentric Ethics: Lewis Carroll as a Defender of Animal](#)

[Rights](#)" (*Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 2018), "[A fajok közti szolidaritás poszthuman etikai lehetőségei](#)" (*TNT Ef*, 2019), "[Chimeric Visions: Posthuman Somaesthetics and Interspecies Communication in Contemporary Humanimal Body Art Performances](#)" (*HJEAS*, 2020).

E-mail: akerchy@ieas-szeged.hu

Mihály Csilla

a Szegedi Tudományegyetem Osztrák Irodalom és Kultúra Tanszékének adjunktusa. Kutatási területei: a német romantika és expresszionizmus irodalma, Franz Kafka életműve, interpretációelmélet és -módszertan. Legutóbbi publikációi: Haberland, Detlef, Mihály Csilla és Orosz Magdolna (szerk.): *Literarische Bilder vom Ersten Weltkrieg* (Wien, Praesens Verlag, 2019), *A bábeli torony avagy A város címere. Irodalmi szöveg és kontextus. Filológiai Közlöny* 2021/1. 70-81. és *Franz Kafka virtuális színháza* (Budapest, Ráció 2023).

Csilla Mihály

is an assistant professor at the Department of Austrian Literature and Culture, University of Szeged. Her research interests include: the literature of German Romanticism and Expressionism, the oeuvre of Franz Kafka, interpretive theory and methodology. Recent publications: Haberland, Detlef, Mihály Csilla és Orosz Magdolna (szerk.): *Literarische Bilder vom Ersten Weltkrieg* (Wien, Praesens Verlag, 2019), „A bábeli torony avagy A város címere. Irodalmi szöveg és kontextus.” *Filológiai Közlöny* 2021/1. 70-81. és *Franz Kafka virtuális színháza* (Budapest, Ráció 2023).

E-mail: mihalycs@lit.u-szeged.hu

Rausch-Molnár Luca

a Semmelweis Egyetem Szaknyelvi Intézetének adjunktusa, ahol angol és francia orvosi szaknyelvet oktat és kutat. Alkalmazott nyelvészeti kutatásai mellett a művészetéről szóló irodalommal foglalkozik. Ph. D. disszertációjának témája a francia 18. század eleji festő, Jean-Antoine Watteau irodalmi fogadtatása. Jelentősebb publikációinak témái a művészeti terminológia, a művészetéről való gondolkodás, művészet és társadalom kapcsolata és a művészet irodalmi fogadtatása a 17., 18. és 19. században. Ezek magyar és francia nyelven jelentek meg magyar, francia, szlovák és román folyóiratokban és kiadványokban.

Luca Rausch-Molnár

is an assistant professor at the Institute of Languages for Specific Purposes at Semmelweis University, where she teaches and researches English and French language use for medical purposes. Besides her research in Applied Linguistics, she also studies literature on art. The topic of her Ph. D. dissertation is the literary reception of early 18th-century French painter, Jean-Antoine Watteau. Her publications focus on the connection between art and society and the literary reception of art in the 17th, 18th, and 19th centuries and have been published in Hungarian, French, Slovakian, and Romanian volumes in Hungarian and French.

E-mail: luca.m.molnar@gmail.com

Raffay Endre

művészettörténész, tanszékvezető egyetemi docens. Árpád-kori művészetből doktorált és habilitált, könyvet írt az aracsi templomromról és az 1200 körüli évtizedek művészetének más emlékeiről. A szecessziós századforduló művészetét is kutatja, a budapesti Zeneakadémia épületéről *Apollón szentélye* címmel írt könyvet. Elindítója és szervezője a fehérvárcsurgói évenkénti nemzetközi műemlékvédelmi konferenciának. Kortárs művészettel is foglalkozik: alapítója és vezetője a zentai Művészet és Műemlékvédelem művésztelepnek. Tanít a Pécsi Tudományegyetemen (Művészeti Kar, Művészettörténet Tanszék) és Budapesten a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen (Doktori Iskola).

Endre Raffay

is an art historian, associate professor, head of the department of art history. He has a PhD and habilitation in Árpád-period art, and has written a book on the ruins of the temple in Arac and other monuments of art from around 1200. He is also researching turn-of-the-century art, and has written a book about the building of the Budapest Academy of Music, entitled *Apollo's Sanctuary*. He is the initiator and organiser of the annual international conference on the preservation of monuments in Fehérvárcsurgó. He is also active in contemporary art: he is the founder and director of the Art and Monument Conservation Artists' Residency Programme in Senta, Serbia. He teaches at the University of Pécs (Faculty of Arts, Art History Department) and the Liszt Ferenc University of Music in Budapest (Doctoral School).

E-mail: raffay.endre@pte.hu

Tüskés Anna

a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Művészettörténet Tanszékének habilitált adjunktusa és a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos munkatársa. MA-diplomáját és PhD-fokozatát az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészettörténet Tanszékén szerezte 2005-ben, illetve 2009-ben. Szakterülete a 20. századi képzőművészet, a francia–magyar irodalmi kapcsolatok, illetve a könyv- és könyvtártörténet. Tíz könyv és számos tanulmány szerzője.

Anna Tüskés

is a habilitated assistant professor at the Department of Art History, Faculty of Humanities, University of Pécs and a research associate at the Institute of Literary Studies, HUN-REN Research Centre for Humanities. He received his MA and PhD degrees from the Department of Art History, Eötvös Loránd University, in 2005 and 2009. Her research interests include 20th-century art, French-Hungarian literary relations, and book and library history. She is the author of ten books and numerous studies.

E-mail: tuskes.anna@gmail.com

Újvári Edit

a Szegedi Tudományegyetem Művelődéstudományi Tanszékének tanszékvezető habilitált főiskolai tanára. Több mint 140 publikáció, köztük négy monográfia szerzője, három könyv társszerzője, valamint a *Szimbólumtár* társszerkesztője. Kutatási területe a vizuális szemiotika, az ikonográfia, az állatszimbólumok és a szemiotika, amely témákról „*Jelet hagyni*” *Vizuális alkotások és rítusok szemiotikai elemzése* címmel kötetet jelentetett meg 2015-ben a Szegedi Egyetemi Kiadónál. A Magyar Tudományos Akadémia Szemiotikai Munkabizottságának tagja, az Animalia Kutatóközpont titkára.

Edit Újvári

is a college professor at the University of Szeged, Department Head of The Department of Cultural Studies. She is the author of more than 140 publications including four monographs, the co-author of three books, and the co-editor of *Encyclopedia of Symbols*. Her current research interest are Visual Semiotics, Iconography, animal symbols and sign theories, on which she has published a book entitled “*Leaving a Sign*”: *Semiotic Analysis of Rites and Works of Visual Art* published at the University of Szeged Press in 2015. She is a member of the Semiotics Working Committee of the Hungarian Academy of Sciences, and Secretary at the Animalia Research Centre.

E-mail: ujvari.edit@szte.hu

Vígh Éva

a Szegedi Tudományegyetem Olasz Tanszékének professor emeritája, az SZTE Antikvitás és Reneszánsz: Források és Recepció Kutatóközpont és a SZTE Animalia Kutatóközpont vezetője, a Centro Internazionale di Studi Giovan Battista Della Porta (Napoli) elnökhelyettese. Kutatási területe a középkor- és újkori művelődéstörténet, a középkori, reneszánsz és barokk olasz irodalomtörténet, az udvari kultúra, a fiziognómia szerepe az irodalomban és a művészetekben, továbbá az állatszimbolika művelődéstörténete. Ez utóbbi tematikához kapcsolódik az *Állatszimbólumtár* (2019) szerkesztése, az *Állatszimbolika a középkor- és újkori Itália irodalmában* (2018) című tanulmánykötete.

Éva Vígh

is Professor Emerita of the Italian Department of the University of Szeged, Head of the Research Centre for Antiquities and Renaissance: Sources and Reception and the Animalia Research Centre, Vice President of the Centro Internazionale di Studi Giovan Battista Della Porta (Naples). His research interests include medieval and modern cultural history, Italian literary history of the Middle Ages, Renaissance and Baroque, court culture, the role of physiognomy in literature and in the arts, and the cultural history of animal symbolism. The latter is the subject of his edited volume *Állatszimbólumtár* (2019) and his book of studies *Állatszimbolika a középkor- és újkori Itália irodalmában* (2018).

E-mail: eva.vigh@libero.it

Abstracts in English

Animalia Regnum: Animals and Animal Symbols in the World of Human Cultures (Introduction)

ÚJVÁRI, Edit

The paper presents introductory thoughts on the research topics of the Animalia Research Centre. The observation of the animals around us, the interpretation of their real and perceived qualities, and the changing reinterpretation of the human-animal relationship from age to age can be traced in cultural representations. Betwixt the extremities of expressing reverence for animals and lowering them to the level of evil, countless interpretations and attitudes have been formulated. Our research highlights these to understand more of our past, cultural traditions, and self-interpretations as expressed in our animal characters. The Research Centre focuses on the key concept of animal symbolism, which is the interconnected and ever-changing relationship between man and the animal world, and simultaneously on the changing definition of man's status from one era to the next.

Keywords: animal symbol, cultural representation, analogical thinking

Are We Grazing? Further Remarks on the Origination of a 12th-century Antique-like Capital Composition

RAFFAY, Endre

The study deals with stone carvings testifying to the medieval reinterpretation of the antique bucranium motif. A half-pillar head has survived in the royal palace in Esztergom since the end of the 12th century, the composition of which was previously evaluated to be an invention of the workshop operating in the palace, even though the relationships within the composition are wide-ranging, both in time and space. The closest parallel to the pieces in Hungary is one of the chapter carvings from Ghirlandina in Modena. The motivic details of the composition can be linked to the antique bucranium motif and defined as its reinterpreted or misinterpreted variation. Through the compositional variations, the paper explores the links of origin between the antique examples and those of the 12th century.

Keywords: bucranium, Esztergom, St. Stephen's Hall, Modena, Ghirlandina, late 12th century

Funeral Oration for the Death of a Louse: The Renaissance Paradox

VÍGH, Éva

In the Italian literature of the 16th century, which was characterized by the predominance of Petrarchist poetry, epics, and treatises on moral philosophy, the most characteristic trait of Ortensio Lando's literary activity was an ironic approach to the fundamental questions of humanist thought through the device of the paradox. The rhetorical figure of the paradox, which has become a literary genre largely owing to his *Paradossi* (1543), also remains a criterion for reasoning in his book entitled *Sermoni funebri de vari authori nella morte di diversi animali* (Funeral Sermons of Various Authors upon the Death of Different Animals), published in 1548. In addition to dealing with the lower-level animals of the fauna, the eleven funeral eulogies included in this work serve as the demystification of the rhetorical formula of the sermo itself. The present study, which analyzes the paradoxical mourning of the louse, presents the distinctive occurrence of zoomorphic symbolism in the framework of a (seemingly) paradoxical moral investigation.

Keywords: Ortensio Lando, *Sermoni funebri*, paradox, zoomorphic symbolism

The Imperceptible Detail: Flies and Fleas in Georges de La Tour's Paintings

BARTHA-KOVÁCS, Katalin

This paper deals with the motifs of flies and fleas in two paintings by the 17th-century French artist Georges de La Tour. From a distance, these two tiny insects are barely visible, inconspicuous black dots that can only be revealed by a closer look. This study aims to show that the inclusion of the fly and the flea in the paintings was a conscious decision of the artist, which adds supplementary meaning to the picture, can change its perception, and may also lead to its reinterpretation.

Keywords: imperceptible detail, Georges de La Tour, fly, flea

The Places of Monkeys in Watteau's Arabesques: Ornamentation or Social Critique?

RAUSCH-MOLNÁR, Luca

The study analyses representations of monkeys attributed to the French painter, Jean-Antoine Watteau, found on Parisian ceilings decorated during the first decades of the 18th century. We examine the birth and importance of the arabesque from the perspective of art history; however, it is primarily from the aspect of art theory that we approach the question of whether the monkey is only an exotic motif in the arabesques or a mirror to its contemporary society. We examine the arabesques, which affect the senses, from the perspective of the genre hierarchies established by 17th- and 18th-century art theoreticians. In the context of these hierarchies, it is concluded that the playful world of arabesques representing monkeys is a decorative motif.

Keywords: Jean-Antoine Watteau, arabesque, monkey, social critique

On the Borders of Humanity and Animality: Commentary on Franz Kafka's *The Metamorphosis*

MIHÁLY, Csilla

Franz Kafka was one of the classical modern authors who gave strikingly prominent roles to animal figures in his works. This paper focuses on *The Metamorphosis*, one of the most famous and most controversially interpreted of the writer's narratives. The paper seeks to answer whether Gregor's transformation into an insect takes place in actuality and, if so, whether this creature can be identified with a specific animal species. The analysis infers that Gregor retains his human traits throughout the novella and that the specific human-animal creature that emerges is a fictional creature not reducible to reality and not identifiable without contradiction with any real animal. The paper argues that Gregor's actual role on the borders of human and animal existence can only be satisfactorily explained through the constructive principles of the work and by the insight of the acceptance of death and the withdrawal from life.

Keywords: Franz Kafka, animal figures, metamorphosis, zoopoetics

"And the Fish Sparkled, Like Poetry that is Good:" Fish in the Poetry and Artworks of Gyula Takáts

TÜSKÉS, Anna

Fish are an important motif in Gyula Takáts's poetry, prose, and drawings, the root of which, in addition to his fishing experiences in childhood and adulthood, are the observed water landscape, the fishermen, and the world of fishermen on the North and South shores of the Western basin of Lake Balaton – he had houses in Győrök and Fonyód. According to Takáts, fish are not just food but also the mysterious inhabitants of the lake. While the poets and painters of Balaton usually depict the shapes of the landscape, the changing lights, and the forms and reflections above the water surface, to Takáts, the Balaton landscape shows more than just the mountains of the Northern coast and the sailboats.

Keywords: fish, poetry, painting, drawing

From *Olympia* to *The Birth of Venus*: Susan Herbert's Feline Paraphrases and the Reception of Visual Art

BUDA, Attila

In the study, art meets with biology, words with images, human behaviour with animal behaviour. All this is made possible by Susan Herbert's feline paraphrases, which are reimaginings and reinterpretations of well-known works. The first section provides a brief summary of animal depictions, followed by a parallel discussion of several significant works from the history of paintings and Susan Herbert's versions of them, accompanied by the description of these pictures.

Keywords: animals, painting, animal illustration, house cats, Susan Herbert

“Who Cares about the Animal Leaning against the Tree?” – Wolves in the Poetry of Pilinszky

CZEGLÉDI, Lili

“So be like the animals, / such raw-beauty and pure,” wrote Pilinszky in his poem “Magamhoz” (“To Myself”). My paper explores how the wolf, the “pure-hearted animal,” becomes integrated into the complex network of motifs in the lyrical oeuvre. In the examined works, the meaning of the symbol diverges in two different directions: “Két szonett” (“Two Sonnets,” 1939) and “Ahogyan csak” (“As It Will,” 1971) hold classical biblical, apocalyptic connotations, while the embedded poem of “KZ-oratórium” (“KZ Oratory,” 1962), known as “Fabula,” and “Juttának” (“To Jutta,” 1971) have more specific readings. The study argues that these unique significations refer simultaneously to sacrality and profanity and evoke associations ranging from sanctity to Holocaust victims, as the wolves symbolically stand in place of concepts such as exclusion and lovelessness. The figure of the wolf is associated with a number of important motifs – mass, sacrifice, eating, monstrosity, winter, snow – and resonates with fundamental concepts of Pilinszky’s poetry – love, innocence, guilt, abandonment. Therefore, a more contextualised interpretation drawing a comparison with other areas of Pilinszky’s oeuvre may yield exciting results.

keywords: wolf symbol, sacramentality, personalism, dehumanization

Self-Portrait from a Cat’s Eye-View: Sympoetic Humanimal Bondings in Alaine Polcz’s Memoir

KÉRCHY, Anna

Alaine Polcz’s memoir *Macskaregény* (*Catnovel*, 2000) fits in the series of her confessional, philosophical, autobiographically inspired writings which all break taboos by narrating “unspeakable” traumas – experiences of passing, loss, and grief – from a specifically female perspective. The seventy-three-year-old author attempts to revive her past by recollecting fragments of memories related to cats, flashbacks of her feline encounters. Combining personal self-reflection and thanatological insights with a peculiar mixture of ruthless honesty, scientific curiosity, and melancholic self-irony, she explores the embodied cognition of our mortality through reconsidering human-animal relationships. During the meeting of a woman and a cat, “two worlds cross each other’s thresholds:” with a Derridean epiphany, the recognition of the otherness of the self-same as reflected in the cat’s eyes leads to ethical insights concerning interspecies connectedness and the common fate of all living beings condemned to mortality by their very existence. An in-depth analysis of sympoietic connections invites us to realize the necropolitical stakes of the human right for grievable lives.

Keywords: thanatology, self-writing, humanimal ethics, human-animal relations, sympoietic solidarity, the grievability of lives, trauma therapy, necropolitics

Mészöly's Migrant Mice, or Calculating Guests

FOGARASI, György

Often read as an allegory of the Holocaust, Miklós Mészöly's 1958 short story "Report on Five Mice" indeed is a story of total warfare and systematic extermination. But it is also a story of migration and settling, of escape and refuge-seeking, of the "invasion" of uninvited guests – and not necessarily in an allegorical sense, as a fable of human suffering. The present analysis attempts to outline this dimension of the narrative. The minutely detailed prosaic description and point-of-view presentation of animal life shed critical light on the expropriatory gesture of fables (their sacrificial structure), while also highlighting another type of expropriation, namely, the implicit symbolism of naturalistic descriptions. The latter threat is shown to be at work both in the characters' acts of calculation and the narrator's act of counting. With an emphasis on singularity (as inspired by British sentimental poetry), the conclusion makes an effort to indicate the ways in which the notion of hospitality might be rethought.

keywords: animal migration, hospitality, calculation, counting, singularity

Wolf, Man, and Wolf-Man in Adaptations of "Little Red Riding Hood"

BÁLINT, Emma

"Little Red Riding Hood" is one of the most renowned and popular children's stories, possibly due to the simplicity of the narrative and the clarity and didacticity of its main moral message. At the same time, it is exactly the absoluteness of certain narrative elements that might have allowed contemporary and modern revisions to question, play around with, and even straightforwardly swap the main characters' roles, turning the well-known tale topsy-turvy. In the present paper, I identify and inspect the ambivalence of the villain of the story, the wolf, by overviewing his physical appearance as well as his shifting personality in the tale's first literary versions – published by Charles Perrault (1697) and the Grimm Brothers (1812) – and its first animated film adaptations – *Little Red Riding Hood* by Walt Disney (1922), *Dizzy Red Riding Hood* by Max Fleischer (1931) and the van Beuren Corporation's *Red Riding Hood* (1931).

Keywords: wolf, werewolf, humanimal, fairy tale studies, animal symbolism



SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
ANIMALIA KUTATÓKÖZPONT

UNIVERSITY OF SZEGED, ANIMALIA RESEARCH CENTER
UNIVERSITÀ DI SZEGED, CENTRO DI RICERCA ANIMALIA
UNIVERSITÉ DE SZEGED, CENTRE DE RECHERCHES ANIMALIA
UNIVERSITÄT SZEGED, ANIMALIA FORSCHUNGSZENTRUM
UNIVERSIDAD DE SZEGED, CENTRO DE INVESTIGACIÓN ANIMALIA

[HTTPS://ARTS.U-SZEGED.HU/KUTATAS-TUDOMANY/TUDOMANYOS-MUHELYEK-BTK/ANIMALIA-KUTATOKOZPONT](https://arts.u-szeged.hu/kutatas-tudomany/tudomanyos-muhelyek-btk/animalia-kutatokozpont)

Az Animalia Kutatóközpont 2023. évi szimpóziumának tizenkét, irodalom-, művészet- és művelődéstörténeti előadását tartalmazza az Animalia eBooks első száma. A kötet egyúttal jelzi azt az időben és térben megnyilvánuló, műfaji és elméleti vonatkozású sokféleséget, amely az állatok szerepét és szerepeltetését, szimbolikus megjelenítését példázza a magyar és több más – francia, angol, német, olasz, amerikai – kultúrában. A zoomorfizált ember és az antropomorfizált állat reprezentációja és elemzése kapcsán olvashatunk tanulmányt a középkori kőfaragványokon, a reneszánsz kori paradoxon irodalmában, a barokk festményeken, a felvilágosodás századában társadalomkritikai vonatkozásban megjelenő állatalakokról. De a karkai metamorfózis, a kortárs líra és novellairodalom, a költészet és festészet találkozása, közismert festmények kortárs átfogalmazásainak, illetve fajközi kapcsolódásaink kérdése, valamint a meseirodalom filmes feldolgozása is teret kap a részletes elemzésekben. Az Állati Jogok Egyetemes Nyilatkozatának közzélése pedig elvi megfontolásból zárja a könyvsorozat első számát.