Szalay Dávid

„Halálos csönd a magja”

(Pilinszky János *Egy KZ-láger falára* című ciklusának holokauszt-versei)

Pilinszky János életművének újraolvasása időszerű feladat. Az értelmezőnek leginkább azzal a kihívással kell megküzdenie, hogy a terjedelemre ugyan csekély életmű poétikai-világnézeti törekvéseit tekintve széttartó, ellenáll a csupán egy nézőpontból történő olvasásnak; a katolikus költő, metafizikus líra, holokauszt-költő stb. kategóriái felől történő olvasás szükségszerűen az életmű más-más szegmenseinek negligálásával jár. A Pilinszky-oeuvre átértelmezése (a kritikai megítélésen túl) több irányvonal együttes figyelembevételével történhet meg; filozófiai, teológiai, (meta)történeti és (meta)poétikai kontextus együttes mozgósítására lenne szükség. Jelen írás e jövőbeli munka megszületését kívánja segíteni azzal, hogy a holokauszt felől próbálja megvizsgálni és átértelmezni az életműnek egy kitüntetett részét, az 1959-ben megjelent *Harmadnapon* című kötet *Egy KZ-láger falára* című ciklusát. A dolgozat szükségességét igazolja, hogy amíg Pilinszky költészetét a teológia és a filozófia felől többen is vizsgálták, nem készült olyan mű, amely a holokauszt-diskurzus eredményei, meglátásai felől olvasta volna újra az életmű valamely részét. Az életmű értelmezői ugyanis a holokausztnak csupán metaforikus jelentőséget (és jelenlétet) tulajdonítottak. Pilinszky János nem volt lágerek lakója, sőt még hadifogságba sem esett. A lágerek világának csupán szemtanúja volt. (Erről bővebben: Tüskés 1986, 78–85.) A legközvetlenebb személyes érintettség hiánya azonban nem lehetetleníti el a holokausztról való beszédet, valamint annak művészi feldolgozását sem.

A dolgozatban amellett kívánunk érvelni, hogy az életműben a holokauszt nem pusztán metaforikusan van jelen, Pilinszky nem csupán „felhasználja” azt. Számos vers célja a holokausztra történő emlékezés, s ezen versek nagy többsége az egyedinek tekintett esemény reprezentációjának esztétikai problémáival számolva alakítja ki poétikai megoldásait.

A recepció Pilinszky hat verse kapcsán egybehangzóan kiemeli a világháborúval, a lágerekkel, s megnevezetlenül a holokauszttal való kapcsolatot, azonban a ciklus többi verse esetében elfelejti (vagy nem hangsúlyozza eléggé) az e szemszögből való értelmezés lehetőségeit. Ezen a gyakorlaton a rendszerváltás után született Tolcsvai Nagy monográfia sem változtat. (Fülöp 1977; Tüskés 1996; Tolcsvai Nagy 2002) Pilinszky a ciklus címével egyértelműen szituálja a ciklus összes versét, lehetővé téve a történelmi kontextusból való vizsgálatukat és értelmezésüket. Ha csupán a hat verset vizsgálnánk meg, akkor szükségszerűen torz eredményhez jutnánk, mivel csak egy részét értenénk meg annak az üzenetnek és annak a művészi folyamatnak egyaránt, amelyet a ciklus egészében tartalmazhat.

Munkánkban amellett szeretnénk érvelni, hogy a kötet anyagából, ha a holokauszt közvetíthetőségének kérdését tartjuk szem előtt, alapvetően háromféle viszonyulási módot lehet kimutatni.
A *Harbach 1944*, *a Francia fogoly*, az *Egy KZ-láger falára*, a *Ravensbrücki passió*, a *Harmadnapon* és a *Frankfurt* azok a versek, amelyekben a lágerek világa konkrétabban megjelenik. A hat vers szorosabb összetartozását, külön blokként való kezelését az is indokolhatja, hogy az első vers címe (*Harbach 1944*) és a hatodik vers tipográfiailag kiemelt utolsó sora (*Frankfurt – 1945*) keretbe foglalja őket.

Általánosságban annyi mondható el róluk, hogy sok bennük a konkrét tér-, idő- és helymegjelölés (pl. Harbach, 1944, francia fogoly, KZ-láger, Ravensbrück, Frankfurt, 1945).

Ezeknek tagadhatatlanul van egyfajta hitelesítő funkciójuk, amely kapcsolható a tanúságtételhez. A verseket megírásuk ideje szerint szükséges csoportosítani (ahogy azt Fülöp László és Tolcsvai Nagy Gábor is tette), ugyanis a negyvenes években keletkezett versek poétikai felfogása eltér az ötvenes években írottakétól. (A *Harmadnapon* kötet olvasói azzal a kettőséggel találják szembe magukat, hogy a kötet tizenhárom évig formálódó anyaga egyrészről egy költészet alakulástörténetének dokumentuma, hiszen a versek poétikai-retorikai eszközeinek megváltozása már a nyelvhez és a költészethez való viszony megváltozásáról is tanúskodik, másrészről azonban a kötet verseinek egységes kompozíciója, nehezen megbontható versvilága is szembetűnő.)

Az első csoportba három vers tartozik: a *Harbach 1944, a Francia fogoly*, és a *Frankfurt*. Mindhárom versnél szembetűnő a lírai én visszaemlékező pozíciója: „Újra és újra őket látom" (*Harbach 1944*); „Csak azt feledném, azt a franciát…", „S a fülemből, a szememből, a számból / a heves emlék forrón rámkiált:" (*Francia fogoly*); „A folyóparton üres homokbánya, / oda hordtuk nyáron a szemetet" (*Frankfurt*). Ebből következően a versekből két idősík (a múlt és a jelen) jelenléte mutatható ki. Összeköti a verseket az antropomorfizációkkal tarkított metaforizáló versnyelv is. Ennek működésére, funkciójára a *Francia fogoly* című vers nyújtja a legjobb példát. Jól követhető, hogy a kifejezésmód egyszerűsége, élőbeszédszerű volta, és a rímtől s a ritmustól sem csorbított epikussága hogyan lesz egyre poétikusabb, hogyan uralkodik el rajta a metaforikusság. Az egyre fokozódó metaforizálás a versbeli szubjektumok kínjainak megragadásánál, részletezésénél van jelen a leginkább, funkciója ezáltal segítség egyfajta részletező körülíráshoz, megragadási kísérlethez. Hasonló funkcióval rendelkezik a *Harbach 1944* című versének víziója is. („Magasba mártják arcukat, / feszülten mintha szimatolnák / a messze égi vályukat. / Mert fogadásukra már készen, / akár egy megnyiló karám, / kapuit vadul széttaszítva / sarkig kitárult a halál.") A groteszk transzcendenciakép („messze égi vályu") utáni vízió szerepeltetése Fülöp szerint azt a célt szolgálja, hogy ezt a kívülállók számára felfoghatatlan eseményt nagyságrendjében és a maga súlyosságában lehessen felismerni, érzékelni. (Fülöp 1977, 76–78) Azonban a halálnak az ilyen jellegű ábrázolása a holokauszt irodalomnak ahhoz a víziószerű megjelenítési módjához kapcsolható, amely többek között Radnóti Miklós harmadik razglednicájában érhető tetten: „Fölöttünk fú a förtelmes halál." (*Razglednicák*).

Ha a verseket tematikai szempontból vizsgáljuk, akkor hasonlóságokat ismerhetünk fel bennük a memoárírók műveiben leírtakkal. A versek fő témája az ösztönlénnyé, állattá alacsonyodás; a *Harbach 1944* éjjeli víziójában a rúd elé fogás, a „szekér" szó, a „szimatolnák" ige, a „vályú" és a „karám" szavak fejezik ki, míg a *Francia fogoly* és a *Frankfurt* című versek explicite tematizálják azt.

A memoárírók visszaemlékezéseiből ismeretes tudatbeszűkülés állapota ez, amelyben a rabok egyetlen gondolatát az éhség megszüntetése tette ki. (Ezért telitalálat a *Frankfurt* „éhség" kifejezése.) Mindebben a lealacsonyodásban a legszörnyűbb – s ezt emeli ki Pilinszky is – a meglévő eszmélet volt. Az „állatian makogó öröm" eufóriája egyfelől, s a kreatúrává alacsonyodás felismerése másfelől: „De gyönyörük el sem élvezett még / hogy megfogamzott bennük a gyanú / először csak a szájuk keserűlt el, / majd szívük lett iszonyú szomorú."

A *Francia fogoly* című vers egyrészről az élmény belsővé válásáról, kitörölhetetlen voltáról, az éhség transzcendentális kiterjesztésétől beszél („»Éhes vagyok!« – És egyszeriben érzem / a halhatatlan éhséget, amit / a nyomorult már réges-rég nem érez, / se földi táplálék nem csillapít. / Belőlem él! És egyre éhesebben! / És egyre kevesebb vagyok neki! / Ki el lett volna bármi eleségen: / most már a szívemet követeli"), másrészről azonban éppen ez az

egyik vers (a másik a *Frankfurt*), amelyből a lírai én elhatárolódását, megrökönyödését olvashatjuk ki. A *Francia fogoly*ban ezt az emléktől szabadulás vágya, valamint a fogoly bemutatásának izgatott hangneme fejezi ki, („A pillantását, – azt feledném egyszer! / Ha fuldokolva is, de falt tovább, / és egyre még, és mindegy már akármit, / csak enni bármit, ezt-azt, önmagát!”) a *Frankfurt*ból pedig még nyilvánvalóbban kiolvasható ez a megrökönyödés: „Akárhová, csak szabadulni innét! / Csak menekülni, szökni mielébb!”.

Annak ellenére, hogy a visszaemlékezések tükrében e versek hitelesen idézik fel a lágerlakókban lejátszódó pszichológiai folyamatokat, leginkább a holokauszt irodalmi szempontból kevésbé értékes műveire emlékeztetnek azáltal, hogy utólagos, humanista nézőpontból tekintenek az eseményekre, s jellemző rájuk az ún. „panaszos” retorika. Pilinszky e három versében olyan lírai én található, amely saját, *kívülálló* szemszögéből szemléli az eseményeket. A holokauszt előtti, humanista perspektívából tekintő én ütközteti össze addigi élményeivel, világlátásával a megtapasztaltakat. S ez a látványos összeütköztetés feszültségbe kerül a láger tapasztalatával; a tábor világában épp az az elembertelenedés, beszűkült tudatállapot volt természetes, melyen a versek lírai énje megrökönyödik. A jól sikerült holokauszt-memoárok épp szenvtelenségük, hideg távolságtartásuk által tudnak valamit közvetíteni a holokauszt határhelyzeteinek „lényegéből”, s éppen ez a valami vész el a fent tárgyalt versek esetében, amelyekre igaz Beney Zsuzsának a holokauszt romantikus felfogására tett megállapítása, hogy ugyan megrázóak, de nem a holokauszt lényegéről szólnak. Stilisztikai megközelítésében kimutatja, hogy ezen művek célja az érzelmek felkeltése, amelynek segítségével egy egzisztenciális hiányt próbálnak pótolni. Legfontosabb jellemzőjük, hogy bennük egy holokauszt előtti én alkotódik meg, s annak a szemlélete érvényesül. (Beney 1997, 11-17, 15-17) Vári György Kertész-monográfiájában a humanista perspektíva alkalmazása ellen egy etikai érvet is megemlít. A humanizmus erkölcsi törvényei és kulturális sémái maguk is elősegítették az Endlösung megvalósítását. Az áldozatok még mindig ragaszkodtak ezekhez a sémákhoz, nem ismerve fel, hogy az alapjául szolgáló kultúra semmisült meg a holokauszt során. A holokauszt épp azt tette felismerhetővé, hogy a kultúra nem természetes, hanem emberi konstrukció. (Vári 2003)

Az a viszonyulási mód, amely e három versből kimutatható, nem gondolja végig a reprezentáció problémáit, nem próbál új költői nyelvet alkotni a holokauszt ábrázolására, hiszen egy már meglévő nyelven, a harmincas évek versnyelvén próbálja megragadni a holokauszt élményét.

Az ötvenes évek terméséhez tartoznak az *Egy KZ-láger falára*, a *Ravensbrücki passió* és a *Harmadnapon* című versek. Általánosságban elmondható róluk, hogy az előző csoport verseivel ellentétben nincs meg bennük a visszaemlékező nézőpont, helyette a tanúságtevő én jelenléte, a jelen idő dominál bennük, a poétikai eszközöket tekintve pedig visszaszorul a túlrészletező leírás, a metaforizáció, helyette visszafogottabb, tárgyiasabb hang dominál.

A negyvenes években írott versekből következő viszonyulás módosulását legjobban a *Ravensbrücki passió* című vers elemzésén keresztül lehet felismerni. Ebből a lágerversek első csoportját alkotó költemények zaklatottsága, felháborodása, megdöbbenése teljesen hiányzik, következésképpen a humanista perspektívából szemlélő holokauszt előtti én jelenléte már nem kimutatható. Kihagyásai, sűrítései miatt eldönthetetlen, hogy a benne szereplő szubjektum kivégzéseként kell-e olvasnunk, vagy pedig a szubjektum végkimerültség miatt bekövetkezett halálának a megjelenítéseként.

A vers különleges igeidejére többen is felfigyeltek már, számunkra ez azért fontos, mert általa az események ábrázolásába vetett hit megkérdőjeleződése válik kiolvashatóvá a versből. A fogoly kivégzése vagy a halál pillanata hiányzik, elveszett az első két versszak jelen ideje és a harmadik versszak múlt ideje közti időben. Ami a lírai én elbeszélői pozícióját illeti, már Tolcsvai Nagy is hangsúlyozza annak megkettőződését a második versszakban (Tolcsvai Nagy 2002, 74): „mindene olyan óriás / mindene oly parányi". A „nincs tovább" bejelentése pedig a lírai én beszédének határát, a közvetíthetőség lehetetlenségét is jelezheti. A harmadik versszak eseményének (a kiáltás nélküli földre roskadás) lekicsinyítéséből pedig arra következtethetünk, hogy a vers célja nem a szubjektum halálának megragadása, hanem a halál pillanatáig való elkísérés, a szubjektum világának a megörökítése. A többiek közül való kilépéssel a „kockacsendbe" való belépés is megtörténik. (E szó József Attila *Téli éjszaka* című versét juttathatja eszünkbe, ám az abban szereplő „völgy kerek csöndje" kifejezésénél fenyegetőbben és szigorúbban hat, egyrészt azért, mert a kocka tökéletes geometriai alakzat, szemben a „kerek" meghatározhatatlanságával, másrészt a kocka élei és sarkai miatt a kizárást hangsúlyozva fenyegetést is közvetíthet.) A kockacsend elhatárolja a többiektől, s tökéletesen magába zárja a szubjektumot. Azonban nemcsak térben határol el, egy más perspektívájú világba is zár. A lírai én a tudósító szerepében tesz kísérletet arra, hogy közvetítsen a két világ között, egészen a halálig: „Félelmetesen maga van / a pórusait látni", de e közvetítési kísérlet során megkettőződik a pozíciója, majd felfüggesztődik maga a tudósítás is (Tolcsvai Nagy 2003, 74), elismerve ezzel annak kudarcát: „A többi már, / a többi annyi volt csak, / elfelejtett kiáltani / mielőtt a földre roskadt". Emiatt lehet az az érzésünk, hogy a harmadik versszak eltávolodást fejez ki. A jelen időben való megörökítés kísérlete már szakít az utólagos nézőponttal, aminek alkalmazása azzal a veszéllyel jár, hogy mivel a holokauszt világának végét grammatikailag is tudatosítja, ezért a felejtést, a holokauszt tapasztalatainak zárójelbe tételét segíti elő. Az utólagos nézőpont másik veszélye, hogy meggátolja Auschwitz fontos élményének, a fokozatosságnak a közvetítését. Tadeusz Borowski e cél érdekében örökíti meg a holokausztot jelen időben, s e jelen időben való megörökítés miatt képviselheti Ezrahi egyik kategóriáját: Auschwitz abszolutisztikus megközelítésmódját.

Sidra DeKoven Ezrahi az *Auschwitz ábrázolásmódja* című esszéjében megkülönbözteti a történelem statikus és dinamikus alkalmazását a holokauszt-irodalomban. Azonban mindkét irányzat Auschwitz kimondhatatlanságát hirdeti. A mitizálók számára a holokauszt eredendően kimondhatatlan, meghatározhatatlan, megváltozhatatlan, s műveikben ez lesz a jelentés meghatározója és végül felfüggesztője. A relativizálók számára is éppúgy a maga kimondhatatlanságából következik az, hogy végtelenül és sokféleképpen ábrázolható. (Ezrahi 2003, 16-35) Kertész Imre szintén szembesül ezzel a problémával, ezért jellemző a *Sorstalanság* időszemléletére, hogy egyszerre alkalmazza a visszatekintő és a szinkron elbeszélésmódot. (Vári 2003) A fokozatosság érzékeltetése mellett a végtelenített jelen idő a holokauszt másik nagy tapasztalatát, az unalmat is képes közvetíteni. Ennek érzékeltetésére dolgozzák ki az írók azt az időkezelést, amely csupán statikus képeket, felvillantott részleteket közvetít. Erre az időkezelésre egyébként a *Ravensbrücki passió* című vers második versszakában is ráismerhetünk.

A vers másik domináns tulajdonsága a metaforikus versnyelv visszaszorítása. A holokauszt-diskurzus meglátásai alapján a metaforával s általában a költői eszközökkel szemben tanúsított bizalmatlanság két okra vezethető vissza. Az egyik probléma a holokauszt rendkívüliségének, egyediségének a tapasztalata, amely problematikussá teszi az összehasonlítást, az összemérést. Paul de Man mutat rá arra, hogy a metafora a problémátlan felcserélhetőség elhitetését hirdeti (de Man 2006, 77-79, idézi Vári 2003, 14). A metafora azáltal, hogy két különböző dolgot összeköt, megszünteti a dolgok különbségeit, s a két elem

felcserélhetőségét, sőt azonosságát állítja. A metafora tehát totalizál, így az esztétikai ideológia hordozója. A metaforához hasonlónak tartja a szinekdoché működésmódját is, amely a rész-egész felcserélhetőségének elhitetésével szintén eltörli az elemek közti különbségeket (de Man 2006, 79, idézi Vári 2003, 14). A genocídium alapjául szolgáló absztrakt kategóriák is szinekdochikus konstrukciók (pl. „zsidó"), amelyek eltörlik a kategóriába besorolt emberek egyediségét. (Vári 2003, 14) Paul de Man fejtegetése arra irányul, hogy bebizonyítsa a nyelv ideologikus meghatározottságát, azt a tulajdonságát, hogy a valóság szisztematikus és koherens eltorzítását végzi. Mindezek tudatában nem meglepő, hogy a holokauszt tapasztalatát megőrizni kívánó emlékezet gyanút ébreszt a költői nyelvhasználattal szemben. A holokauszt tapasztalatát megőrizni kívánó emlékezetnek meg kell teremtenie az *ellenszót*, amely a nyelv valóságeltorzító tulajdonságával számolva nem hagyja beépülni a beszéd rendjébe Auschwitzot. (Erről bővebben: Bacsó 1996, 71-81.)

A *Ravensbrücki passió* és a *Harmadnapon* című versekben egy konkrét történelmi, és egy vallási-mitikus idő együttes jelenléte mutatható ki. A holokuszt-költészet több szerzőjénél is felfigyelhetünk a politempolaritás jelenségére (Székely Magda, Dan Pagis, Paul Celan, Tadeusz Borowski, de akár Radnóti Miklós költészetét is idesorolhatjuk), amely kétségkívül kapcsolatba hozható az én megszólalásának nehézségével, a lírai én háttérbe húzódásával. A személyes helyett ugyanis a tradíció jelenik meg, az én teljes beolvadása történik, épp azért, hogy az én saját hallgatását és megszólalásának lehetetlenségét elfedje. (Beney 1997, 10-17)
Az a jelenség, hogy több Pilinszky versben megjelenik egy mitikus-biblikus idő, megalapozza a transzcendencia kérdésének a vizsgálatát.

Az*Egy KZ-láger falára*című versben a nyelv teremtő ereje által létrehozott szubjektum megszólítása a bűntudat felkeltésének, megfogalmazásának céljára irányul, ezért a vers a transzcendencia lehetőségének sugallásával sem tudja eltüntetni azt a feszültséget, melyet az áldozat megszólításával teremt. A *Harmadnapon* című vers sem értelmezhető problémamentesen az üdvtörténet felől; az első versszak eseményei alapján nem lehet pontosan eldönteni, hogy egy (apokaliptikus) viharképet vagy napfelkeltét próbálnak megjeleníteni. (A vihar mellett szól a fölzúgó ég és a feltámadó szél, ekkor a gyökerekig hatoló fényt nem a nap, hanem a villámlás fényeként kell elképzelnünk, maga a vers pedig az isteni büntetés kihirdetéseként értelmeződhet. A napfelkelte értelmezését támasztja alá a „hajnalfele" kifejezés, ekkor ezt a gyökerekig ható fényt a felbújó nap idézi elő.) Az sem egyértelmű, hogy az első versszak történéseit a lírai én tudósítja-e, vagy csupán megjövendöli.

Az *Egy KZ-láger falára* című vershez hasonlóan a *Harmadnapon* esetében is a nyelv, a beszédaktus által történhet meg a Jézussal való azonosításon keresztül az életre keltés aktusa. A vers egy lehetséges olvasatából következő prófétikus hozzáállás lesz az, ami a ciklus központi versében, az *Apokrif*ban végérvényesen megkérdőjeleződik, és egészen a jelentés felszámolásának tematizálásához vezet (vö. Kulcsár-Szabó 1997).

A *Harmadnapon* című kötet verseinek esetében azt kell tapasztalnunk, hogy a vallás javarészt problematikus voltában jelenik meg, nem tud igazán az evilági lét kérdéseire kielégítő választ adni, problémáira pedig nem szolgál mentségül, ráadásul a holokauszt eseményének megmagyarázására, jóvátételére is képtelennek bizonyul.

A következőkben egy harmadik fajta viszonyulási módot szeretnénk kimutatni a ciklus mindezidáig nem tárgyalt részében. A ciklusban előrehaladva a versek elveszítik történelmi konkrétságukat, a holokausztra való konkrét utalást nem tartalmaznak. Ám már Bori Imre is felfigyelt a versek azon tulajdonságára, hogy (főleg motívumaik által) megidézik azt a hat verset, amelyek konkrétabban a holokauszt tematikájával foglalkoznak. (Bori 1968) A versek

közötti kapcsolat, a visszautalás az emlékezés eszközévé válik, s lehetővé teszi a verseknek a holokauszt felől történő olvasását.

Néhány példa a kapcsolódási pontokra:

Frankfurt „alkonyati város” „egy híd, egy lejtős út következett” és „lángoló beton” „oda hordtuk nyáron a szemetet”	***A szerelem sivataga*** „Alkonyodik.” „Egy híd, egy forró betonút” „Sosem felejtem, nyár van”
„oda hordtuk nyáron a szemetet”	***Improptu*** „öldöklő, édes napszúrás”
„alkonyati város”	***Egy arckép alá*** „Kihűl a nap az alkonyi grafitban”
Francia fogoly „Éhes vagyok!” – És egyszeriben érzem / a halhatatlan éhséget, amit / a nyomorult már réges-rég nem érez, / se földi táplálék nem csillapít. / Belőlem él! És egyre éhesebben! / És egyre kevesebb vagyok neki! / Ki el lett volna bármi eleségen: / most már a szívemet követeli.”	***Aranykori töredék*** „Mi készül itt e tenger ragyogásból? / Ha lehunyom is, süti a szemem; / mi kívül izzott, belül a pupillán, / itt izzít csak igazán, idebenn!
Harbach 1944 „messze égi vályukat”	***Apokrif*** „dermedt vályukat”
Ravensbrücki passió „rabruha és fegyencfej”	„a rézsut forduló fegyencfejet” „Meg botja van. Meg rabruhája van.”

Irwing Howe tanulmányában a holokauszt és a próza viszonyát elemezve hasonló következtetésre jut. A haláltáborok világát nem tartja regénybe illő témának, szerinte csak úgy lehet írni a holokausztról, ha a megsemmisítések implicit módon jelennek meg, mintegy annak árnyékában történik az elbeszélés. (Howe 1989, 252-271)

Pilinszky e versei – utalásaik révén – a holokauszt árnyékából beszélnek hozzánk, de fenntartják a más nézőpontból történő olvasás lehetőségét is. Mégis, a holokausztra mint tömeges megsemmisítésre csak e csoport verseiben találhatunk utalásokat. (Kivételt ez alól csupán a *Harbach 1944* szubjektumainak víziószerűen megjelenített halála képezhet, de a *Harbach 1944* esetében a tömegesség csupán a versben megjelenített szubjektumok menetére korlátozódik.)

Egy ilyen lehetséges utalást találhatunk *A szerelem sivataga* című vers harmadik versszakában, a *Frankfurt* című versre visszautaló alkonyati kép megjelenítése után**:** „Nyár van és villámló meleg. / Állnak, s tudom, szárnyuk se rebben, / a szárnyasok, mint égő kerubok / a bedeszkázott, szálkás ketrecekben.” A több versben is szereplő kellemetlen meleg, erős ragyogás, napszúrás állapota idézi meg a rabság és az égés állapotát.

A történések konkrét tere egy udvar, erre utal a szárnyasok kifejezés, az utolsó sor szalmája és pléhedénye, azonban a versben körvonalazódik egy mitikus tér-idő is. A bedeszkázott szárnyasok égő angyalokhoz történő hasonlítása juttathatja eszünkbe a holokauszt eseményét. S mivel a hasonlító szerkezet mindkét tagja szükséges ahhoz, hogy utalásként működhessen a

szövegrész, ezért a *Harmadnapon*hoz hasonlóan az áldozattá válás transzcendenssé tétele e vers esetében is megtörténik.

A bedeszkázott szárnyasok képe után történik a vers szubjektumának megszólítása. („Emlékszel még? Először volt a szél; / aztán a föld; aztán a ketrec. / Tűz és ganaj. És néhanap / pár szárnycsapás, pár üres reflex.”) A „tűz” és a „ganaj” szavak szintén megidézhetik a holokauszt eseményeit, de nem egyértelmű, hogy a lírai én ezt az eseményt a teremtéstörténetbe emeléssel a létezés általános tragikumává teszi, vagy épp ellenkezőleg, egy új, isten világától eltérő világ létrejöttét hirdeti ki megtörténtével.

Az *Apokrif* líratörténeti jelentőségét elemzői a lezárhatatlan, töredékességet önmagába építő versépítményben látják, amelyet az én helyzetének változásai, a beszéd retorikai mozgásai, valamint a személytelenség beszédmódja jellemeznek. (Gintli – Schein 2007, 558–559) A vers Pilinszky holokauszt-felfogását tekintve is kiemelt fontosságú: azon túl, hogy motívumait és kifejezéseit nézve megidézi a *Ravensbrücki passió* című verset, az *Apokrif* a *Szerelem sivataga* holokauszt-felfogását is újragondolja, attól lényegesen eltérő hozzáállás kialakítására tesz kísérletet.

A vers második részében tér vissza a *Szerelem sivataga* képe, de megváltozott formában; az *Apokrif*ben már csupán égő ketrecek szerepelnek az égő kerubokhoz hasonlított, bezárt szárnyasok képe helyett. E változtatások által nem csupán az eltárgyiasulás folyamatát érhetjük tetten, de az áldozattá válás transzcendentálása is megkérdőjeleződik. Közvetlenül az *Apokrif*nek a kommunikáció lehetetlenségét hirdető sorai (Kulcsár-Szabó 1997) előtt található a holokausztot megidéző kép, amelynek jelentőségét növeli, hogy a két részt formai eszközök (a rímelés, hangsúlyozás) kötik össze. Hiszen az összekötés révén a két esemény összetartozása, kapcsolata is hangsúlyossá válik, általa a vers azt is sugalmazza, hogy a kommunikációs blokknak a holokauszt eseménye az oka: „Izzó mezőbe tűzdelt árva lécek, / és mozdulatlan égő ketrecek. / Nem értem én az emberi beszédet, / és nem beszélem a te nyelvedet”. A kommunikáció lehetetlenségének felismerésével a korábban vátesz szerepét magára vevő lírai én elnémul, szemben az aláomló, „iszonyú terhű” toronnyal, amely hangot ad.

E kifejezés és a kommunikáció ellehetetlenülésének tapasztalata a Bábel tornya történetét idézi meg. Ha a versben szereplő tornyot Bábel tornyaként képzeljük el, akkor a „hangokat ad egy torony teste” mondat a torony ledőlését, megsemmisülését jelenti. Ez esetben a kommunikáció-vesztés folyamatának képi szinten történő illusztrálásáról beszélhetünk csupán. (Az *Improptu* című versben is megtalálható a torony képe, ott „roppant tömegű torony”-ként szerepel: szintén magába foglalja a kettősséget, a roppant egyrészről hatalmas, óriási, másrészről pedig megroppant tömegű, összedőlt tornyot is jelenthet.) Azonban az *Apokrif* című vers kifejezése („hangokat ad”) egészen mást jelent, ha nem a Bábel tornya történet kontextusában olvassuk a versrészletet, hanem elsősorban a lírai én kommunikációvesztésének tapasztalata felől. A lírai én többször is kifejezi a kommunikáció lehetetlenségét, elnémulását, de minden alkalommal hangsúlyozódik az ellehetetlenülő beszéd emberi volta. („Szavaidat, az *emberi* beszédet / én nem beszélem.”; ”Nem értem én az *emberi* beszédet, / és nem beszélem a te nyelvedet. / Hazátlanabb az én szavam a szónál! / Nincs is szavam.” [kiemelések tőlem – Sz. D.]) A lírai én vallomása után szereplő torony lesz az, amelyik *hangot ad* az elnémult lírai énnek, ez a hang, melyen a lírai én megszólalhat azonban már nem emberi, hanem dehumanizált hang lesz. A torony iszonyú terhének aláomlását ekkor metaforikusan kell értenünk, a torony létének (akár metafizikai értelemben vett) terhével való szembenézést jelentheti. (Rokon vonásokat ismerhetünk fel az *Egy KZ-láger falára* című

versben: „Menekül előled a táj. / Lehet az ház, malom vagy nyárfa, / minden csak küszködik veled, / mintha a semmiben mutálna.”) A torony képének versbe emelésével nem csupán egy bibliai történet megidézése történik meg, de egyúttal annak elferdítése is: a bibliai időkbe beférkőzött a közelmúlt történelmi valósága, Bábel tornyához a krematóriumok tornyai.

A holokauszt szempontjából a bibliai intertextusok dekonstruálása mellett a kommunikáció ellehetetlenülésének *tematizálása* is kiemelten fontos mozzanatai a versnek, ugyanis azok az írók szembesültek ezzel, akik tényleg szembe mertek nézni a holokauszt lényegével, akik át merték gondolni annak esztétikai tapasztalatait. (Beney 1997, 15-17)

A *Félmúlt* című vers több értelmező számára is komoly problémát okoz, nehezen megközelíthetőnek bizonyul. Elemzik ugyan a verset, de az értelmezés kérdése problémát jelent számukra. Tolcsvai Nagy Gábor kihagyja monográfiájából, Fülöp László pedig az „örökös magányban” élményi alaphelyzetéből született versként tekint rá, amely egyben „a magány- és halálélmény drámai megnyilatkozása, az élet- és világidegenség érzetének megszólalása.” (Fülöp 1977, 144-146) E homályosság, nehezen érthetőség feloldható, ha a verset a holokauszt kontextusában próbáljuk értelmezni. Ebből a szemszögből a *Félmúlt* olyan versnek bizonyul, amely magát a holokausztot nem, csupán a holokausztot övező csendeket jeleníti meg.

Heller Ágnes esszéjében emellett érvel: a holokausztot szerinte négyféle csönd veszi körül: a bűntudat csöndje, a szégyen hallgatása, az iszonyat némasága, és az értelmetlenség csöndje (Heller 2002, 22). Ebből a négyféle csöndből Pilinszky versében három jelenik meg: a bűntudat csöndje, az iszonyat némasága, valamint az értelmetlenség csöndje. A bűntudat csöndje véleménye szerint abban a tényben érhető tetten, hogy a világ néma maradt, míg a holokauszt megtörtént, az áldozatok csöndben haltak meg, megszakítva ezzel azt az emberiséggel egyidős jellemzőt, hogy az ellenség megölése mindig nyilvános cselekedet volt. Az iszonyat csöndjét a tehetetlenség csöndjéből eredezteti. A tehetetlenség abból fakad, hogy a holokauszt borzalmait nem lehet leírni. Azok a borzalmak, melyek leírhatók, mindig csak összehasonlítások, másolatai az eredetinek. A holokausztot viszont eredendő dolognak tartja, a végső iszonyat metaforájának keresztelve el azt, amelynek fokozására, tömörítésére, gazdagítására nincsenek költői eszközök. Az utolsó csend az értelmetlenség csendje. A holokauszt szerinte az abszolút értelmetlenség, sem megmagyarázni, sem megérteni nem lehet. Nem volt célja, és nem lehet integrálni a történelembe sem (vö. Heller 2002).

A *Félmúlt* című versben a „hamunéma” szó indíthatja el az emlékezést, amely után egy elég szokatlan metafora áll: „egyetlen óriás ütés a hold. *Halálos csönd* a magja”. Egy cselekvés azonosítódik egy tárggyal. Egy olyan cselekvés (egyetlen óriás ütés), amely eredendően megérthetetlen (halálos csönd a magja). A *Félmúlt* tétje azonban már nem a holokauszt trópusok segítségével történő kifejezése, a vers nem magát a holokausztot próbálja megragadni, hanem olyan szavakat, kifejezéseket használ, amelyek „csupán” utalhatnak rá. Másképp mondva a *Félmúlt* című vers esetében a trópusok (már) nem a holokauszt ábrázolás szolgálatában állnak; ahogyan a *Szerelem sivatagá*ban, úgy a *Félmúlt*ban is a metafora minden eleme szükséges ahhoz, hogy lehetséges utalásként működhessen, a hold, az „egyetlen óriás ütés” és a „halálos csönd” együtt juttathatják eszünkbe a holokausztot. Az e csoport verseiben található utalások sohasem direkten idézik fel a holokauszt egy-egy mozzanatát, hanem annak *jelenlétét* sejtetik. A versek úgy számolnak a kifejezés problémájával, hogy nem leírni, ábrázolni vagy definiálni akarnak, hanem pusztán az emlékezést kívánják szolgálni. Auschwitz kimondhatatlanságának esztétikai tapasztalata

szólal meg e művekben, mely a holokauszt eseményének rendkívüliségéből és az irodalom természetéből; a mimézis lehetetlenségéből és elégtelenségéből eredeztethető.

Az ütéshez hasonlított hold lesz az események kiváltója, egyfajta viharkép előidézője, amelynek a vers szubjektumának megjelenésével mágneses viharrá válik. A jelölés elbizonytalanodása olvasható ki a jelölő változásából: sütő holdból villámló nappá, majd mágneses viharrá, végül pedig fényes csenddé alakul. A jelölő változtatása tudatos költői eszköze a *Félmúlt*nak, hiszen azt a vers szisztematikusan alkalmazza, használata jól végigkövethető az egész művön.

A *Félmúlt* másik jellegzetessége a ciklus korábbi verseinek a motívumrendszer segítségével történő megidézése.

A „sütő hold" kifejezés a *Harbach 1944* című verset idézi meg, a nappal és az éjszaka metaforikus terhelhetősége azonban, amelyre többek között a *Harbach 1944* adott okot, a *Félmúlt* című versben vonódik vissza. Az éjszakát már nem lehet egyértelműen a borzalmak idejének, a nappalt pedig a borzalmak végeszakadtával azonosítani, a két napszak együttes jelenléte, összekeveredése figyelhető meg: a sütő hold és villámló (fekete!) nap egyszerre van jelen a versben. Ezáltal a „jó" és a „rossz" erkölcsi kategóriáinak érvénytelenítése, e fogalmak elhelyezhetetlenségének tapasztalata is megszólal a versben.
A csupán a jelenlétet sejtető emlékezés, a jelölő destabilizálása, valamint a korábbi versek poétikáját és felfogását érvénytelenítő-átértelmező intertextualitás azok az eljárások, amelyekkel a vers közvetíteni tudja az iszonyat- és az értelmetlenség csendjének tapasztalatát.

A bűntudat csöndjének tettenéréséhez a versben megjelenő szubjektumot kell megvizsgálni. A mágneses vihar az a közeg, *amelyben* a vers szubjektumának meg kell határoznia, össze kell rendeznie magát, amelyben el kell számolnia magával. Erre az elszámolásra utal a versben a tükör jelenléte. A jelölő változását ez esetben is tetten érhetjük: a mágneses vihar először fényes csenddé alakul, majd a tükör képében konkretizálódik. A „fényes csend" kifejezés utalhatna a transzcendencia jelenlétére, de a villámló nap fényeként is értelmeződhet, pozitív közegként való értelmezését a tükörhöz kapcsolódó negatív képzetek (üvegkoporsó) is ellehetetlenítik. A tükör szerepe kettős, egyrészről a megkettőződés által a személyiség integritásának elvesztését, az önazonosság megszűnését közvetítheti, másrészről a lelkiismerettel való elszámolást, a bűntudat érzését is magában foglalja.
Mivel a villámló fekete nap, mágneses vihar által keltett kozmikus zavarral áll szemben a fésülködés mint rendalkotási tevékenység, ezért a versben a rendalkotásnak és megértési kísérletnek az abszurditása és lehetetlensége hangsúlyozódik. A rendalkotás lehetetlenségét, befejezhetetlenségét nyelvtani eszközökkel közvetíti a vers: a „fésülködöl" ige folyamatos aspektusban áll, és háromszor megismételve szerepel. A vers fontos mozzanata, hogy a szubjektum tükörképére, az üvegkoporsóhoz hasonlított tükörbe zártságára fókuszál, ezáltal emeli ki a szubjektum élőhalott voltát, kreatúraszerűségét.
A jelen időben megírt versen végigvonuló ismétlések az állandóságot, az örökös *jelenlét*et, a múlttá válás lehetetlenségét közvetítik.

Tagadhatatlan, hogy Pilinszky vizsgált ciklusában a metaforikus versnyelv teljes felszámolását nem végzi el, s hogy kötött formában írott versei nagyrészt elmesélhető történettel rendelkeznek. (Kiss 2003, 121–124) De a háromféle viszonyulási mód vizsgálata annak bebizonyítását kívánta szolgálni, hogy Pilinszkynek az ötvenes években írott versei már számolnak a holokauszt kifejezésének (nyelvi) problémáival, s eltérő stratégiákat alakítanak ki az autentikus megszólalásmód érdekében. Azonban a ciklus egésze nem értelmezhető

problémamentesen a holokauszt felől, a holokausztra emlékező versek nagy száma mellett olyan darabokkal is találkozhatunk, amelyek elsősorban nem a holokauszt-diskurzus felől hozzáférhetőek. Ide tartoznak azok a versek, amelyek problémátlanul vetik fel az üdvtörténet felőli olvasást (*Novemberi elízium*), illetve amelyek (elsősorban) nem az emlékezést kívánják szolgálni (pl. *Négysoros*, *Egy arckép alá*, *Agonia christiana*).

A *Nagyvárosi ikonok*tól terjedő pályaszakaszt vizsgálva megállapíthatjuk, hogy Pilinszky vallásszemléletében beállt változás a holokauszttal kapcsolatba hozható versekre is hatással volt, problémátlanabbá vált bennük a holokauszt és a vallás kapcsolata, valamint eltávolodtak az áldozatokra való megemlékezéstől, elvontabb problémákat feszegettek. Itt kell említést tennünk Pilinszky *KZ-oratórium*áról (1964, 1970) és a holokausztot tematizáló *Ars poetica helyett* (1970) című esszéjéről. Ugyan ezen szövegek Pilinszky holokauszt értelmezésének egésze szempontjából fontos művek, de az *Egy KZ-láger falára* című ciklus újraolvasása szempontjából nem kulcsfontosságúak. A *Végkifejlet* és a *Kráter* egyes versei azonban ismét szembenéznek a holokauszt esztétikai problémáival. A *Költemény* és az *Auschwitz* című verseket emelhetjük ki, amelyek az *Egy KZ-láger falára* című ciklus holokauszt verseinek harmadik csoportjával mutatnak rokonságot, de nyelvi megoldásaik radikálisságukat tekintve messze meghaladják azokat. Pilinszkynek e két vers esetében sikerült a holokauszt ábrázolásának esztétikai problémáit továbbgondolnia.

Felhasznált irodalom:

Bacsó Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996.
Beney Zsuzsa, *Akár az irodalomban. Holocaust és művészet*, Liget, 1997/8, 10–17.
Bori Imre, *Pilinszky János versvilága*, Híd, 1968/10.
Ezrahi, Sidra DeKoven, *Auschwitz ábrázolásmódja*, ford. Háromszéki Zsuzsanna, *Múlt és Jövő*, 2003/1, 16–35.
Fülöp László, *Pilinszky János*, Bp., Akadémiai, 1977.
Gintli Tibor – Schein Gábor, *Az irodalom rövid története*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2007.
Heller Ágnes, *Lehet-e verset írni a holokauszt után?* = uő, *Auschwitz és Gulág*, Bp., Múlt és Jövő Kiadó, 2002.
Howe, Irwing, *Az irodalom és a „holocaust”*,Nagyvilág, 1989/2, 252–271.
Kiss Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Bp., Anonymus, 2003.
Kulcsár-Szabó Zoltán, *Intertextuális háttér és a szöveghagyomány rétegződése az Apokrifben* = uő, *Hagyomány és kontextus*, Bp., Universitas, 1997.
de Man, Paul, *Olvasás (Proust)* = uő, *Az olvasás allegóriái*, Bp., Magvető, 2006.
Tolcsvai Nagy Gábor, *Pilinszky János*, Pozsony, Kalligram, 2002.
Tüskés Tibor, *Pilinszky János alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp., Szépirodalmi, 1986.
Tüskés Tibor, *Pilinszky János*, Bp., Kráter Műhely Egyesület, 1996.
Vári György, *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég*, Bp., Kijárat, 2003.