

**Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar**

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

SZÚCS TERÉZIA

**A TANÚSÁG POÉTIKAI, ESZTÉTIKAI, ETIKAI ÉS
TEOLÓGIAI KÉRDÉSEI A MAGYAR HOLOKAUSZT-
IRODALOMBAN**

**Szöveg és emlékezet a kortárs- és utódnemzedékek műveiben,
Pilinszky Jánostól Borbély Szilárdig**

Filozófiatudományi Doktori Iskola

Doktori Iskola vezetője: Prof. Dr. Kelemen János cMHAS, egyetemi tanár

Esztétika Doktori Program

Program vezetője: Dr. Radnóti Sándor DSc., egyetemi tanár

Doktori Bizottság

A bizottság elnöke: Dr. Radnóti Sándor DSc., egyetemi tanár

Hivatalosan felkért bírálók: Dr. Eisemann György CSc., egyetemi docens

Dr. Mártonffy Marcell PhD., egyetemi docens

A bizottság titkára: Dr. Somlyó Bálint PhD., egyetemi docens

A bizottság további tagja: Dr. Szirák Péter PhD., egyetemi docens

Póttagok: Dr. Bárdos László, Dr. Tolcsvai Nagy Gábor

Témavezető: Dr. Schein Gábor PhD., egyetemi docens

BUDAPEST, 2008

TARTALOMJEGYZÉK

Előszó	4
--------------	---

Első rész: Szöveg és emlékezet a szemtanú-nemzedék műveiben

1. A tanúság esztétikája és poétikája

1.1. Adorno és a műalkotás tanúsága	
Szöveg és tanúság a Holokauszt után	7
Esztétikák a törés után: <i>rupture</i> és negativitás	10
Negatív esztétika	12
A képtilalom	18
1.2. Az abszolútról/Végtelenről való tanúság	24
1.3. Paul Celan és a vers tanúsága	
A vers sebe – <i>Sibbolet</i>	28
<i>Meridián</i>	30
<i>Tenebrae</i>	34

2. A tanúság Pilinszky János művészetében

2.1. A Holokauszt tanúsága Pilinszky János „evangéliumi esztétikájában”	
Ellenszó és „hazátlan szó”	53
Az „evangéliumi esztétika” néhány alapfogalmáról	54
Publicisztikák, versek és a vallási diskurzus	57
Az „evangéliumi esztétika” időszemlélete a politikai teológia kontextusában	64
2.2. A jellé váló tanútól a feledésig: Pilinszky János lírája	
Írónia-, allegória- és metafora-vita	71
<i>Trapéz és korlát</i>	75
<i>Harmadnapon</i>	80
<i>Nagyvárosi ikonok – Szálkák – Végkifejlet – Kráter</i>	96

3. Mit tanúsít a radikális tanúság?

A *Sorstalanság* és Kertész Imre bűn-parabolái: „*Én, a hóhér...*”, *Világpolgár és zarándok*

3.1. Narratívák	105
3.2. Metaforák	121
3.3. Sorstalanság: deportálástól visszatérésig	127
3.4. Világpolgár és zarándok	137
3.5. „Én, a hóhér...”	139
3.6. Következtetések	143

Második rész: Az emlékezés poétikájának új útjai

4. Az emlékezet lehetőségeinek újraértelmezése és kritikája az utódnemzedékekben

Nádas Péter: *Egy családtregény vége* – Márton László: *Árnyas főutca*

4.1. Szöveg és vizualitás az újabb emlékezeti stratégiákban	150
4.2. Nádas Péter: <i>Egy családtregény vége</i>	162
4.3. Márton László: <i>Árnyas főutca</i>	175
4.4. A fénykép mint emlék-kép a szövegben.....	182

5. A gyász képtelen képei

Borbély Szilárd: *Halotti Pompa* (2. kiadás)

5.1. Bevezetés: a gyász beszédhelyzeteiben.....	188
5.2. Szövegolvasás: a vádtól a búcsúzásig.....	199
5.3. Post scriptumok	218

Utószó	226
--------------	-----

Bibliográfia	230
--------------------	-----

Köszönet és emlékezés.....	238
----------------------------	-----

ELŐSZÓ

Jelen dolgozat elsősorban arra a kérdésre keresi a választ, hogy a magyar irodalmi tudat által alapvetőnek, meghatározónak tartott, a Holokausztra* reflektáló művek mit mondanak nekünk a tanúságról, az emlékezetről – vagyis miképpen alakul ki e művekben az emlékezés poétikája, hogyan formálódik generációról generációra, milyen módon reflektál önnön hagyományaira. A kutatás során világossá vált, hogy ez a természete szerint poétikai, illetve esztétikai kérdés alapvető etikai és teológiai vonzattal is bír. Ezért igyekszem tehát ezen a négy (poétikai, esztétikai, etikai, teológiai) síkon egyaránt vizsgálni a következő, reprezentatív jelentőségűnek tartott szövegeket és szöveg-együtteseket: a tanú-nemzedék alkotásai közül Pilinszky János munkásságát, Kertész Imre *Sorstalanságát* (és a regényhez szorosan kapcsolódó „bűn-parabolákat” – a *Világpolgár és zarándok* című írást, illetve *A kudarc* betétszövegeit); az utód-generáció műveiből pedig Nádas Péter *Egy családragény vége* és Márton László *Árnyas fűtca* című regényeit, illetve Borbély Szilárd *Halotti Pompájának* második, bővített kiadását.

Dolgozatom két fő részre oszlik, melyeket a Holokauszt-irodalom kutatásában meghatározó szerepű generációs szemlélet szerint választok el egymástól. Ugyanakkor a művek tüzetes elolvasása során kiderült számomra, hogy a Holokauszt-reprezentáció vizsgálatának főként az amerikai szakirodalomra jellemző megközelítése, mely határozottan szembeállítja az utódgenerációk műveinek medializáltságát a szemtanú-nemzedék írásainak primérből élményközlésével, nem tartható fenn módosítások nélkül az általam vizsgált magyar irodalmi szövegtörzs esetében – noha az időbeli elválasztottság növekedésével mégiscsak megfigyelhetjük az emlékezet poétikájának módosulását.

A dolgozatomban felhasznált szakirodalom interdiszciplináris jellege jól szemlélteti, hogy a Holokauszt-reprezentációról való beszéd milyen összetett kontextusban áll benne.

A Holokauszt-irodalomról szóló diskurzus megalapozását Adornónál lelem meg. Mivel dolgozatom fókuszpontja az emlékező szövegek retorikája, azért behatóbban foglalkozom a képtialom elvével, mely valóban a Holokauszt-tanúság esztétikájának központja, s az emlék, reprezentáció és figuráció kapcsolatát feszegeti.

A tanúsítás hermeneutikájának és etikájának mélyebb megértéséhez Lévinashoz és Ricoeurhoz fordulok.

* E sajátos írásmódot a dolgozat első fejezetében indoklom meg.

A későmodern, s egyben a Holokausztra reflektáló poétika eminens szövege dolgozatomban Celan *Tenebrae*-je, melynek kapcsán – szemben az általam vitatott értelmezésekkel – nem teszem fel azt a kérdést, hogy blaszfém-e a szöveg; hisz mind a zsidó, mind a keresztény „Auschwitz utáni” teológiában olyan elmozdulásokat találunk, melyek az „Auschwitz előtti” dogmatikához képest mélyen blaszfémnek tekinthetők. Celan és később Pilinszky kapcsán áttekintem a teológia válaszlehetőségeit, és ez olyan tanulságokkal jár, melyek végigkísérik kutatásom teljes menetét.

Derrida munkái mindvégig meghatározzák gondolatmenetem irányát, legfőképpen azért, mert Derrida nem szünteti meg a tanúság etikai mozzanatát, de mindig a retorikaiból bontja ki. Ily módon játszik fontos szerepet Celan-olvasatomban *Sibbolejtje*; és ezért fordulok *Hit és tudás* című könyvéhez akkor, amikor Pilinszky-nél a vallási diskurzus és a lírai beszédmód viszonyát vizsgálom. Mind a *Sibbolejt*, mind a *Hit és tudás*, illetve a későbbi fejezetekben felmerülő *Ki az anya?*, *Mémoires Paul de Man számára*, *Kosok* című munkák a lévinasi leíráshoz képest sokkal radikálisabbak a tanúság (és gyász) *ab ovo* medializált mivoltát illetően.

A Holokauszt-emékezet és -reprezentáció, illetve a gyász retorikai folyamatainak megértéséhez szükség volt Ricoeur modell-fogalmára, hogy az *Auschwitz*-jel sajátos metaforizálódását föltárhassam; illetve Paul de Man és Walter Benjamin allegória-értelmezésére, mely különösen Borbély Szilárd kötetét olvasva válik relevánssá.

Kertész Imre *Sorstalansága* kapcsán konszenzusa lett a szakirodalomnak, hogy a regény egyik alapvető szála a sorstulajdonító-sorsalkotó narratíváknak való ellenállás; ezért az elemzésnek mindenképpen magába kell építenie a narrativitás és történelemírás, illetve a narrativitás és pszichológia kapcsolatáról szóló következtetéseket. (Alapvetőnek tartom Szirák Péter, Vári György és *Az értelmezés szükségessége*-kötet számos szerzője megállapításait.) Ugyanakkor az én olvasatomban a regény morál-kritikája gyökeresebb ennél, s feltárásához nagyon fontos viszonypontként alkalmazom Tengelyi László két összefoglaló kötetét, *A bűn mint sorseseeményt* és az *Élettörténet és sorseseeményt*.

Az utódgenerációk Holokauszt-reprezentációjának szakirodalmában külön egységet képez az amerikai kutatás, melynek számos következtetését csak fenntartással tudom kezelni, mert alapvetően élettörténet-, tapasztalat-centrikus, gyakran a trauma fogalma köré szerveződő megközelítésről van szó, amely olyan jelenségeket tart nemzedékspecifikusnak – például a közvetítettséget, a hangsúlyos képiséget –, melyek emlékezet és reprezentáció összefüggéseit tekintve mindig is alapvetőek voltak. Hallatlanul érdekes ebből a szempontból Marianne Hirsch nagy karriert befutott fogalma, az *utóemlékezet* (*postmemory*), amely az

utódnemzedék emlékezet-konstrukcióját hivatott leírni, ugyanakkor pedig maga Hirsch is utal e fogalom általánosabb vonatkozásaira. Gondolatmenetemet mindenképpen előrevitték Michael Rothberg, Ernst van Alphen, James E. Young, Lisa Saltzman vagy Dora Apel munkái. Míg a trauma fogalmán alapuló leírást nehezen összeegyeztethetőnek tartom a vizsgált művek retorikai struktúrájának vizsgálatával, a gyász és melankólia viszonyát újragondoló megfigyeléseket viszont nagyon termékenynek találok, amennyiben a jelölőfolyamatok rögzíthetlenségét összekötik a gyászfolyamat lezárhatatlanságával – ahogy ez például a szakirodalom e szegmensének Kristeva-hivatkozásaiban válik hangsúlyossá; én Derrida melankóliával kapcsolatos gondolatait is eme argumentáció fontos részének tartom.

Az utógenerációk művészetével foglalkozó amerikai szakirodalom a Holokauszt-emlékezet „képi fordulatáról” beszél (gyakran a *Bildverbot* leegyszerűsítő értelmezésével szembeállítva azt). Kétségtelen, hogy az időbeli elválasztottság növekedtével az emlékképek, képi reprezentációk sokkal erőteljesebben veszik át a primér érintettség terepét, illetve a képekre való utalások egyre nagyobb szerepet játszanak az irodalmi szövegekben. Ennek értékeléséhez referenciapontként használtam Sontagnak a „szenvedés képeire” vonatkozó, fotó és etika kapcsolatáról is szóló megállapításait, és Barthes *Világoskamra* című művét, mely a fénykép jelműködéséről szóló részeivel gazdag elméleti háttérrel nyújtott.

Az irodalmi művekre vonatkozó hazai szakirodalomból minden alkalommal igyekeztem kiemelni azokat az írásokat, melyek valamilyen módon a recepció konszenzusát fogalmazzák meg, vagy pedig lényegesen járulnak hozzá az adott mű újabb fogadtatásához. Ki kell emelnem a dolgozatomat ért hatások közül Schein Gábor és Szirák Péter megfigyeléseit, melyek fontos építőkövei érvelésemnek; és Balassa Péter olvasásmódját, mely sohasem hagyja szó nélkül az értelmezés etikai, egzisztenciális dimenzióit.

ELSŐ RÉSZ:

SZÖVEG ÉS EMLÉKEZET A SZEMTANÚ-NEMZEDÉK MŰVEIBEN

1. A TANÚSÁG ESZTÉTIKÁJA ÉS POÉTIKÁJA

1.1. Adorno és a műalkotás tanúsága

Szöveg és tanúság a Holokauszt után

A második világháború utáni későmodern líra a Holokausztnak még időbeli közvetítés nélküli, tehát kortárs tapasztalata által érintett – noha tudatában van e tapasztalat elhalványulásának, módosulásának, temporalitásának. Azokban az életművekben, melyek a Holokauszt eseményét egzisztenciális-poétikai alapító eseményként értelmezik és jelenítik meg, a vers – a látottakra-tudottakra, a megöltek és megkínzottak millióira reflektálva – tanúbizonyságként, tanúsító szövegműként szituálja önmagát. Ám e szövegek a szemtanúk leíró jellegű beszámolóival illetve „az utánzás és az élménykifejezés hagyományával szemben az emlékezés poétikáját teremtik meg”¹, és azzal a kérdéssel szembesítenek, hogy mit jelent, avagy mit von maga után egy ilyen mérvű pusztítás és pusztulás megszólaló túlélőjévé, tanújává válni; s hogy valójában kinek szól, mi a tanúbizonyság.

A tanúsítás kettős munkát végez e szövegekben – egyfelől beszélni igyekszik egy külső referenciáról, amely adott esetben a Holokauszt, és mindaz, ami (aki) hozzá tartozik; illetve van egy belső, autoreferens dinamikája is: ez a valóság megragadására induló költői nyelv korlátait szólaltatja meg a szövegekben, és az e korlátokon belüli új poétika lehetőségeit. A tanúbizonyság e második funkciót, a nyelvi-poétikai önreflexió szólamát úgy emeli magába, úgy kapcsolja össze az első funkcióval, hogy a megragadhatatlanságot, elbeszélhetetlenséget a Holokausztra (is) vonatkoztatja. Pontosabban, a Holokausztot olyan totális, feltáró eseményként mutatja fel, amely teljes mértékben nyilvánvalóvá teszi a leíró, megjelenítő nyelv kudarcát. A tanúbizonyság tehát egy *visszaadhatatlan* eseményre vonatkozik – s itt értsük e szó mindkét jelentését egyszerre, hisz a költészet tanúbizonysága

¹ Szegedy-Maszák Mihály: *Radnóti Miklós kora és a Holocaust irodalma*. In: *Irodalmi kánonok*. Csokonai, Debrecen, 1998. 172. o.

azt az összefüggést keresi, ami a *nyelvileg* visszaadhatatlan történés, és e történés által *visszaadhatatlanul eltörölt* életek, világok között áll fenn. Egy olyan külső referencia nyomát akarja e poétika megteremteni a szövegben, amely maga teljes mértékben kívül áll az elbeszélhetőségen, leírhatóságon, s amely az individualitás alapját képező egyediség méltóságát megsemmisítette.

A minden elképzelést felülmúló bűnről és a pusztulásról az ártatlanságától megfosztott és a valósággal szemben alulmaradó nyelv tanúskodik – s hitelességét éppen sebzettségének és inkompetenciájának felmutatásával nyeri el; a tanúság a nyelvhasználat, nyelvi megalkotottság szintjéből indul ki tehát. A pusztulást tapasztalatát hordozó nyelvi reflexió lírája Celan életművében bontakozik ki a legteljesebben, ezért e bevezetésben az ő poétikája képezi a legfőbb hivatkozási alapot. Míg Celan verseit áthatja a jelentésképzéssel szembeni mélyeséges szkepszis, addig Pilinszky János nyelvi hiányból kiinduló költészetében a tanúsítás olyan nyelvi elemekre lel rá, amelyekre egyfajta megújult reménnyel és bizalommal építheti fel a maga – nem csupán a megtörténteke, hanem teológiai látása szerint a még rejtett eljövendőkre is vonatkozó – bizonyágtételét.

„Az irodalom és a keresztény tradíció kapcsolatának II. világháború utáni szakaszában láthatólag az volt a kulcskérdés, miként jut túl az irodalom a klasszikus-modern individualizmus válságának 30-as évek végi mélypontjára. Illetve, hogy a *Deus absconditus* tapasztalatával szemközt kínál-e olyan kulturálisan releváns válaszokat a teológiai gondolkodás, amelyek kölcsönösen megtermékenyítőleg hathatnak egymásra. Amint azt Benn, Celan, René Char, Pierre Emmanuel vagy Pilinszky példája mutatja, e viszonylat értelmezésétől függően többféle válasz keletkezhetett – az Én metafizikai alapjainak elvesztésétől a Semmivel szembesülő agnosztikus reményen át a hit későmodern megerősítéséig. A költészettörténetileg érvényesnek bizonyult válaszok szinte mindegyikében felfedezhető azonban az a közös vonás, hogy a >>kérügma<< státuszának fellazulása, illetve az >>isteni képmásként<< elgondolt szubjektum metafizikájának felbomlása mind a teológiai, mind pedig a művészeti gondolkodásban *a nyelviség újraértelmezéséhez* kötődött.”² Kulcsár Szabó Ernő itt egy olyan költészettörténeti momentumról beszél, melyet mind a teológiai szemléletváltás, mind a poétikai megújulás felől megközelíthetünk, sőt, amely kapcsán releváns az a kérdés, hogy a teológiai és poétikai szemléletváltás miképpen függ össze. Az általam vizsgált szövegek olyan felfogást hordoznak (melyet magam egyedül elfogadhatónak tartok), amely a Holokausztra úgy tekint, mint a szellemtörténet addigi folytonosságában

² Kulcsár Szabó Ernő: *Kérügma és abúzió*. In: „*Merre? Hogyan?*” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Szerk. Tasi József. Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1997. 317. o.

törést, cezúrát, szakadást maga után vonó eseményre. Az első – kortársi – generáció e cezúra utáni, mondhatni, nulladik pillanatban találta magát. Alkotói számára megkerülhetetlen feladatként adódott a kérdés, hogy miképpen válhatott lehetségessé az, ami történt. E kérdés kettős természete hatja át a Holokausztra reflektáló későmodern lírát: egyfelől a tisztázásától való eltekintés lehetetlensége (mint morális parancs, amely a megemlékezésre, gyászra és szembenézésre vonatkozik), másfelől az a szükség, hogy e kérdésfeltevés megmaradjon a megválaszolatlan nyitottságában, a fogalmi hálót visszavarró, megnyugtató, a közös önismeret mozgását megdermesztő lezárás nélkül. S ez is a gyökere annak, hogy miért válik ezekben a szövegekben hangsúlyossá vers és metafizika, azon belül főként a teodíceai irányultságú problémafelvetés kapcsolata. Érthető, hogy az adott költészettörténeti pillanatban mindez miért „*a nyelviség újraértelmezéséhez kötődött*” – hisz egyedül a nyitott szöveg létrehozása kezeskedhet az értelmezés nyitottságáért. Ugyanebből az alapvető kettősségből fakad az is, hogy a Holokauszttal foglalkozó első generációs filozófiai és teológiai művekben, és a szépirodalmi szövegekben miért a paradoxon válik a reflexió egyik leggyakrabban alkalmazott nyelvi eszközévé.

Többszörösen paradox tehát az a szituáció, amelyben fölhangzik a tanúsító mű. A Holokauszt az elkövetők oldaláról olyan mérvű bűnt (kegyetlenséget, embertelenséget vérszomjat), és az áldozatok oldaláról olyan mérvű szenvedést tett megtörtéنتé a világban, mely meghaladta az emberiség közös, megosztott önismerete számára elképzelhető mértéket; és ezzel együtt nyilvánvalóvá tette, hogy eme önismeretnek a szolidaritásra, erkölcsre vonatkozó megállapításai illúziók. Mégis, miközben szertefoszlik az európai kultúra általánosan elfogadott erkölcs-képzete, és egyfajta mélyebb rálátást nyerhetünk az ember amoralitására, a líra mégis egy etikai pozíciót vesz fel, melyet így írhatunk le: a lehetetlenség ellenére *tanúskodni kell*. A vers tehát egy alap és kontextus nélküli etikai reménység, *utópia* létrejöttének helyeként ajánlja fel magát, anélkül, hogy az utópikus távlatát kimondaná, tematizálná, tárgyiasítaná – mindezek ugyanis tiltás alá esnek ama későmodern esztétika számára, mely a Holokauszt és művészet viszonyának átgondolásakor gyakran a teológiai és morális diskurzus fogalmait alkalmazza. Itt legfőképpen Adorno ezirányú munkáira gondolhatunk.

Adorno-tanulmányában Jauß felhívja a figyelmet a kapcsolatra az általa vizsgált negativitás-esztétika, és a Franciaországban ezzel egyidőben kibontakozó *rupture* – a szakadás metafizikájának – elmélete közt. Mindkét elgondolás a nullpont újragondolásra, újrakontextualizálásra készítő idejében szituálja önmagát; és mindkettőre igaz, hogy „nem fogadja el az eleve adott értelem (signifié transcendental) metafizikáját, megkérdőjelezi az >>ábrázolás monopóliumát<<, s a céloktól független művészet szép látszatát az uralkodó kapitalista társadalom leplezett céljaiban oldja fel.” Ám szemben Adornóval, aki hangsúlyozza az autonóm műalkotás társadalmi jelentőségét és vonatkozását, a francia – Barthes, Foucault nevével fémjelzett – megközelítésben az új nyelvészeti módszerek nyomán egy olyan szöveg-fogalom vált hangsúlyossá, mely „a struktúrafogalom ontologizálását, a referencia nélküli s ezért világ nélküli nyelvészeti univerzumot és annak zárt, szubjektum nélküli jelrendszereit vette célba”.³ Itt is találkozhatunk a paradoxon megnövekedett szerepével, mely ez utóbbi irodalom-koncepciónak is alapvető eszköze. Foucault *A kívüliség gondolata* című írásában a tisztán autoreferenciális szöveget egy olyan ellentmondásos szituációban helyezi el, amely még nagyon is része a nyelvnek, ám ugyanakkor ki is lép a jelentésnélküliség ürességébe, semmijébe. Érdekes módon ezt a nyelvi tapasztalatot Foucault a misztika, negatív teológia kontextusában is szituálja, újra felhívva a figyelmünket arra, hogy érdemes odafigyelni az általunk leírni próbált poétikai és nyelvi tapasztalat teológiai vonatkozásaira: „[a kívüliség-gondolatról] feltételezhetjük, hogy ama misztikus gondolkodásból született, amely a Pszeudo-Dionüsziosz szövegei óta lappangott a kereszténység határszélein; s talán negatív teológiák formájában maradt fenn egy évezreden át... Kevéssé kalandos feltevés, hogy az első hasadás, amelyen át a kívüliség gondolata napvilágra bukkant előttünk, paradox módon Sade önismétlő monológja volt. Kant és Hegel korában, amikor a történelem és a világ törvényszerűségének belsővé tételét kétségkívül soha nem látott mértékben követelte meg a nyugati tudat, Sade a világ törvényen kívüli törvényeként a mezítelen vágyat juttatja szóhoz. Ugyanebben a korszakban nyilvánult meg Hölderlin költészetében az istenek csillogó hiánya, és szólalt meg új törvényként a (kétségtelenül a végtelenségig tartó) várakozás kötelessége arra az enigmatikus segítségre, mely a >>távollevő Isten<< felől jő.”⁴ Foucault nagyon érdekes megfogalmazásából a

³ H. R. Jauß: *Negativitás és esztétikai tapasztalat*. In: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris, Bp., 1997. 193-4. o.

⁴ M. Foucault: *A kívüliség gondolata*. In: *Athenaeum* 1991/1. 84. o.

Holokausztra reflektáló későmodern lírára nézve többek közt azt a következtetést is levonhatjuk, hogy a negatív teológia mint válaszlehetőség a Holokauszt által felvetett teodíceai kérdésekre, a távollévő vagy gyenge Istenre vonatkozó elgondolás nem csupán tematikusan kapcsolódik e szövegekhez, hanem megszólal a szemantikai üres helyekből, autoreferens jel-sorokból építkező hermetikus líra nyelvi tapasztalatában. Ugyanakkor a „hermetizmus” gyűjtőfogalmának alkalmazásával félok, hogy elmosom azt a különbséget, amire Jauß hívja fel a figyelmünket⁵. Az Adorno-féle negatív esztétika szerint egy műalkotás épp a radikális negáció véghezvitelével, tehát a realitáshoz való speciális viszonyán keresztül nyeri el igazi egzisztenciális súlyát számunkra⁶. Különbséget tennék tehát a hermetizmusnak a Foucault által felvázolt hagyománya, és aközött a későmodern lírai beszédmód között, mely „Auschwitzban” a realitáson túli realitás, a „tények mögötti valóság” megnyilvánulását látja – ezeket a szövegeket inkább az adornói hagyományhoz kötöm, és bennünk a valóságvonatkozás értelmezését nagyon speciális kérdésnek tartom. E költeményekben a tanúság esztétikája mellett az etika is szót kap, épp a fenntartott valóságvonatkozás szükséglete által. Az esztétika, Adorno szerint, nem vonhatja ki magát a Holokauszt után azon felismerés súlya alól, hogy a művészet minden tette etikai viszonyban áll, méghozzá épp a Holokauszt során valósággá lett mérhetetlen *szenvedés* miatt: „A költészet helyzete is paradox, nemcsak az, ahogyan az ember viszonyul hozzá. A reális szenvedés mérhetetlen nagysága nem tűri, hogy feledjék; szekularizálni kell Pascalnak azt a teológiai tételét, hogy >>Nem kell aludnunk.<< Mégis, ez a szenvedés, Hegel szavával élve: a szükség tudata, ugyanakkor meg is kívánja annak a művészetnek a továbbélését, amelyet megilt. A szenvedés aligha találja meg másutt saját hangját, azt a vigaszt, amely nem árulja el

⁵ A *bolondság története* kapcsán Habermas is rámutat arra a különbségre, amely talán a leglényegesebb a két gondolkodó közt, nevezetesen, hogy Adornónál szó van arról, hogy a tiszta negativitás mégiscsak képes a pozitivitásról tanúskodni, míg Foucault számára ez a kérdés vagy irreleváns, vagy pedig csak a kívülség szemantikailag üres terének utópiájára utalhat: „...itt még egy olyan diskurzusanalízis lebeg a szerző (Foucault) szeme előtt, amely mélyen hermetikus módon visszatapogatózik az örület és az ész szétágazásának származási helyéhez, hogy a kimondottban desiffrózza a kimondatlant. Ez a szándék egy negatív dialektika felé mutat, amely az azonosító gondolkodás eszközeivel igyekszik kitörni annak bűvköréből, hogy az instrumentális ész keletkezéstörténetében eljusson az eredeti uzurpációnak és a monadikusan rögzülő ész mimézisről való leszakadásának helyéig, s legalább aporetikusan körülhatárolja. Ha Foucault-nak ez lenne a szándéka, akkor a lerombolt objektív ész romvidékén kellene keresgélnie, amelynek néma tanúiból retrospektíve még mindig kifomálódhat a megbékélés (ugyan már régóta visszavont) reménységének perspektívája. Csakhogy ez nem Foucault, hanem Adorno perspektívája.” Habermas: *A humán tudományok észkritikai leleplezése*. In: *Filozófiai diskurzus a modernségről. Tizenkét előadás*. Helikon, Bp. 1998.

⁶ Adorno szerint a tiszta autoreferenciára való törekvés a műalkotást éppúgy eszközzé vagy iparcikké degradálja, mint az ideológiai töltet kifejtése: „Az elkötelezett irodalom, de az is, amely – ahogyan az etikai filiszterek óhajtják – >>az emberért van<<, elárulja az embert, mivel elárulja azt az ügyet, amely segíthetne az emberen, de csak akkor, ha nem színleli, hogy segít. Ha valamely műalkotás azonban ebből azt a konzekvenciát vonná le, hogy abszolút módon önmagát tételezze, csak önmagáért való legyen, az ugyanúgy ideológiává süllyedne.” Th. W. Adorno: *Elkötelezettség*. In: *A művészet és a művészetek*. Helikon, Bp., 1998. 132. o.

nyomban.”⁷ Az esztétikai diskurzust átszűrják a „szenvedés” és „vigasz” egészen máshonnan érkező szavai; a művészet pedig Adornónál a „szükség”, a „kell” kontextusában szólal meg.

Negatív esztétika

Adorno *Elkötelezettség* című írása egyike azoknak a munkáinak, melyben elhíresült tiltását értelmezi, és kibontja, kitágítja azt a sok mindent magába sűrítő trópus-sorozatot, hogy „Auschwitz után verset írni barbárság”⁸. A vers helyzetéről a *Kulturkritik und Gesellschaft* után tizenkét évvel megszülető munka a *szükséges és lehetetlen* műalkotás ontológiai paradoxonán keresztül beszél⁹. A „barbárság” totális megtestesülése, mely alatt Adorno a pusztításig, ölésig vitt eldologiasítás társadalmát érti, Auschwitz maga. Ilyen értelemben a versírásra vonatkozó tiltás azt jelenti, hogy a totalitás iránt kritikátlan, a törést nem jelző lírai költészet egyfelől az eldologiasodás tárgyává, de szentesítőjévé, tettesévé is válik.¹⁰ A művészet számára felnyíló szűk mezsgye a barbárság tiltása és a tanúskodás szükségessége közt Adorno esztétikájában olyan megalkotottságot (versnyelvet, zene-nyelvet stb.) ír elő, amely képes ellenállni a totalizáló, eldologiasító hatásnak. Sőt, éppen azáltal válik „szükségessé” a művészet, hogy más beszédmód rajta kívül nem képes erre a szembeszegülésre – így tud benne hangjára lelteni a szenvedés. A művészetben rejlő

⁷ *Elkötelezettség*, 127. o.

⁸ Az *Elkötelezettségben* ez szövegszerűen is megjelenik, s egyben ez a gondolatmenet vezeti fel az általam idézett mondatokat a szenvedés emlékezetét hordozó művészet inherens paradoxonáról: „Nem akarom enyhíteni ama tétel életét, hogy Auschwitz után barbár dolog verset írni; ez negatív módon azt az impulzust mondja ki, ami az elkötelezett költészet lelke. A *Temetetlen holtak* egyik szereplője így beszél: >>Összetörték a csuklómat, lemarták a bőrömet.<< És azt kérdezi: >>Miért kívánod, hogy újrakezddjem az életet?<<; ugyanilyen az a kérdés, hogy vajon szabad-e egyáltalán léteznie még a művészetnek; hogy a szellemi regressziót, amely az elkötelezett irodalom fogalmában rejlik, vajon nem magának a társadalomnak a regressziója idézi-e elő. De Enzensbergernek is igaza van, amikor úgy vélekedik, hogy a költészetnek éppen ezzel a verdikttel kell szembeszállnia, vagyis olyannak kell lennie, hogy Auschwitz után a pusztta létezésével ne szolgáltatssa ki magát a cinizmusnak.” U. o.

⁹ A negativitás esztétikájában együttesen benne rejlő „tiltás” és az esztétikai tapasztalat differenciáltságának felismerése képezi az adornói elgondolás kettősségét – ezt Jauß így fogalmazza meg: „Adorno esztétikai elmélete is egyre-másra eljut arra a pontra, ahol a negativitás esztétikája átcsap az esztétikai gyakorlat kérdésébe, mely mint létrehozó, befogadó és kommunikatív tevékenység, minden manifestált művészetnek hordozója.” H. R. Jauß: *Negativitás és esztétikai tapasztalat*. In: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris, Bp., 1997. 180. o.

¹⁰ Ld. a teljes szövegkörnyezetet: „Je totaler die Gesellschaft, um so verdinglichter auch der Geist und um so paradoxer sein Beginnen, der Verdinglichung aus eigenem sich zu entwinden. Noch das äußerste Bewusstsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. Der absoluten Verdinglichung, die den Fortschritt des Geistes als eines ihrer Elemente voraussetzte und die ihn heute gänzlich aufzusaugen sich anschickt, ist der kritische Geist nicht gewachsen, solange er bei sich bleibt in selbstgenügsamer Kontemplation.” Adorno: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. In: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften. Band 10.1*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998. 30. o.

kiemelkedően fontos lehetőség hangsúlyozása elmozdulást jelent Adorno gondolkodásában a háború befejezte után pár évvel artikulált „kemény” megközelítéstől, melyben, ha az *Elkötelezettség* felől újraolvassuk, „a reális szenvedés mérhetetlen nagyságának” tanúja csattan fel, hogy tiltakozzon az ellen, hogy a művészet-termékek további gyártásával a líra hozzájáruljon az Auschwitz-gyár okozta cezúra eltakarásához, befedéséhez. A művészet szerepének újraértékelése Adornónál ugyanakkor nem tolódik el egyfajta idealizmusba a műalkotások fontosságát illetően – a kultúra csődje végig ugyanolyan alaptapasztalata marad a negatív esztétikának, mint amit fizikai tapasztalatként élt meg Améry is a koncentrációs táborban: „Auschwitzban a szellem nem volt más, mint önmaga, és nem volt lehetősége egy mégoly elégtelen, mégoly rejtett társadalmi struktúrára sem rákapcsolódni. Vagyis az értelmiségi egyedül állt a maga szellemével, ami nem volt egyéb, mint pusztá tudattartalom, és nem tudott semmiféle társadalmi valóságban megkapaszkodni, általa megerősödni.”¹¹

Az „Auschwitz után verset írni barbárság” kijelentést az imént trópus-sorozatnak neveztem, melyben a „barbárság” a modernitás kultúrkritikájának egyik alapmetaforájaként szerepel; a „vers” pedig a modernitás művészetének reprezentatív csúcs-műnemére utal, mely hagyományosan a nyelv világalkotó képességének és a szubjektum megszólaltathatóságának legtöbbször értékelt terepe – a kritika itt egyaránt irányul arra a hamis megnyugvásra, amit a szubjektum „lakhelyeként” értékelt műalkotás pozitív ténye adhat, és az esztétikai normát szentesítő közmegegyezésre. Az „Auschwitz”, illetve az „Auschwitz után” metaforákkal az alábbiakban bővebben foglalkozni fogok. Ám fontos azt is meglátnunk, az *Elkötelezettség*ben már Adorno is úgy ír saját elhíresült tagmondatáról, *mint* metaforáról: „Nem akarom enyhíteni ama tétel életét, hogy Auschwitz után barbár dolog verset írni; ez negatív módon azt az

¹¹ Jean Améry: *Túl bűnön és bűnhődésen*. Múlt és Jövő, Bp., 2002. 23. o. Még érdekesebb az a bekezdés, melyben Améry arról a helyzetről ír, amikor Auschwitzban egy Hölderlin-sor jutott az eszébe – méghozzá olyan sor, melynek az általa kritikával illetett filozófiai hagyományban óriási szerep jut. A hangsúly itt nem a hölderlini líra értelemvesztésén van, véleményem szerint, hanem annak a filozófiai építménynek az Auschwitz-cl való szembesüléskor történő összeomlásán, ami erre a sorra (is) épült: „Jól emlékszem, hogy egy téli este, mikor munka után szedett-vedett menetben, a kápók idegölő >>Bal, két, hár, négy<< vezényszavára vonszoltuk magunkat az IG-Farben-telepről vissza a lágerbe, feltűnt nekem egy félkész épület előtt tudj’ Isten, mi okból lengedező zászló. >>Szótlanul, ridegen állnak a falak, a szélben csattognak a zászlók<<, mormoltam a mechanikus asszociációt magam elé. Aztán elismételtem valamivel hangosabban, a szavak csengésére figyelve, és várom, hogy felidéződjék bennem a számomra évek óta ehhez a Hölderlin-vershez kötődő érzelmi és szellemi modell. Semmi. A vers nem transzcendentálta többé a valóságot. Ott csengett a fülemben, és nem volt több, mint tényszerű kijelentés: így meg így, és a kápó, hogy >>Bal!<<, és a leves túl híg, s a szélben csattognak a zászlók.” (I. m. 24. o.) Ehhez hasonló élményről olvashatunk még a 26-27. oldalon. (Milyen érdekes, hogy az Auschwitzban megvalósuló, testet öltő szellemtörténeti csődnek egy másik arcát a magyar irodalomban ugyancsak egy Hölderlin-utalás villantja fel: „Hölderlin ist Ihnen unbekannt?”.) A Hölderlin-olvasatokra támaszkodó ontológizáló poézis-eszményt illeti erős kritikával Lévinas is, többek közt Celan-írásában. (E. Lévinas: *Paul Celan – A létől a másikig*. In: Nagyvilág 2001/9., 1415-1419. o.) Mivel Celan költészete rengeteg szálon kapcsolódik Hölderlinéhez, az is nyilvánvaló, hogy Lévinas nem a Hölderlinnel való poétikai kapcsolat ellen emel szót, hanem az ellen, hogy az általa az etika elsődlegességének megállapításával kritizált filozófiai Hölderlin-recepció keresztül értelmeződjön a celani líra.

impulzust mondja ki, ami az elkötelezett költészet lelke. A *Temetetlen holtak* egyik szereplője így beszél: >>Összetörték a csuklómat, lemarták a bőrömet.<< És azt kérdezi: >>Miért kívánod, hogy újrakezdjem az életet?<<; ugyanilyen az a kérdés, hogy vajon szabad-e egyáltalán léteznie még a művészetnek, melyben a „vajon szabad-e egyáltalán léteznie még a művészetnek.”¹² A „szabad-e verset írni” tehát tulajdonképpen ahhoz kapcsolódik, hogy „lehet-e egyáltalán tovább élni”¹³. Adorno művészet-paradoxonában a túlélő paradoxona szólal meg tehát, az életbenmaradás és a büntudat pólusai közt. A művészetnek szegezett kérdés az, hogy a teljes morális-filozófiai-teológiai csőd után képes lesz-e hiteles megújulásra, anélkül, hogy elfeledkezne a történekről és hamis látszatot hozna létre; Foucault kívülség-paradoxonát segítségül hívva, tud-e szólni a kívül-lévőről utópia-kreálás nélkül. Ez a filozófiának nem sikerül, írja Adorno a *Negatív dialektikában*, és a filozófiai gondolkodás eme képtelenségét épp a büntudathoz-kötöttséggel kapcsolja össze; ám a fő kétely a filozófiával szemben az, hogy nem képes a maga teljes egészében elgondolni a büntudatot, így az folyamatosan újratermeli önmagát: „A büntudat... nem békíthető ki az étellel. Szüntelenül újraterelemi magát, mert képtelen akár egy pillanatra is teljesen jelenvalóvá válni a tudat számára. Éppen ez készlet bennünket filozófiára. A filozófiát pedig sok éri, hogy minél mélyebbre hatol s minél erősebben, annál gyanúsabbá válik, hogy eltávolodik attól, ahogy a dolgok vannak.”¹⁴ A szenvedőkkel, megöltekkel szemben érzett büntudat kötelezi tehát a gondolkodást arra, hogy semmi olyat ne tételezzen fel, ami a létező dolgokon túl van; ám az értelmezés igénye által mégis eltávolodik tőlük – így ütközik bele újra és újra önnön büntudatába.

Az irodalom lehetősége nyelvhasználatában, megformáltságának módjában keresendő. Az *Elkötelezettség* Brecht-kritikájában Adorno szóvá teszi azt, hogy Brecht-nél nem a nyelv hordozza magát a kritikát, hanem elkülönül a kritikai gondolattól: „A nyelv tanúsítja, milyen mély szakadék tátong a hordozó költői szubjektum, és az általa hirdetett elvek közt. Hogy áthidalja a törést, a nyelv affektáltan az elnyomottak nyelvén beszél. Ám a doktrína, amelyet szolgálni akar, az értelmiségiak nyelvét követelné meg.”¹⁵ A probléma tehát Sartre, Brecht művészetében – ami miatt nem képesek a valóságról tanúskodni – az, hogy a nyelv referenciális kifejezés-készségét problémátlannak látják, amikor eszközként használják fel

¹² *Elkötelezettség*, 127. o.

¹³ Ugyanezzel a gondolatmenettel találkozunk a *Negatív dialektikában*: „Az örök szenvedésnek éppannyi joga van arra, hogy kifejezésre jusson, mint a megkínzottaknak a sikoltáshoz, ezért lehetett helytelen azt mondani, hogy Auschwitz után nem lehet több verset írni. Helyes viszont az a kérdés, hogy lehet-e Auschwitz után még élni...” Adorno: *Negative Dialektik*. Suhrkamp, Frankfurt, 1966. 353. o.

¹⁴ *Negative Dialektik* 355. o.

¹⁵ *Elkötelezettség*, 126. o.

elveik megjelenítésére. „A kötődések dicsőítői inkább Sartre *Zárt tárgyalását* fogják mély értelműnek találni, mintsem türelemmel végighallgassanak egy olyan szöveget, amelyben a nyelv megingatja a jelentést, és értelemtől távoli mivoltával eleve fellázad az értelem pozitív előfeltételezése ellen – ezzel szemben az ateista Sartre számára a költemények fogalmi értelme az elkötelezettség előfeltétele marad”¹⁶ – és ennyiben Sartre a valóság kritikáját csak részben viszi végbe, nyelvhasználatán keresztül pedig afirmálja az önmagát kimondani képes észt, aminek megingását, kudarcát éppen az irodalmi művek lennének hivatva olvasói tapasztalatként felkínálni. S ezáltal a sartre-i dráma a szubjektum lebomlásáról sem képes hitelesen tanúskodni¹⁷. A kultúriparral, a piaci viszonyok kényszerítően tárgyiasító hatásával szembeszegülő műalkotás autonómiája esztétikai szinten a nyelvnek nem a mallarmé-i hermetizmus-hagyomány értelmében vett önreferencialitását jelenti, hanem a műalkotást létrehozó nyelvi mozgások olyan összességét, amelyek nem tematizáló módon, hanem dinamikájukkal, disszonanciájukkal, megtorpanásaikkal, töréseikkel „felkeltik azt a szorongást”¹⁸, amely a valósággal szembenező ember léttapasztalata. Ugyancsak kézenfekvően kínálkozna a mallarmé-i tradícióra való hivatkozás, amennyiben felismerjük „az értelemtől távoli” nyelvi folyamatokat leíró metaforáink zeneiségét; ám a negatív esztétika, mely legfőképpen Schönberg, Webern zenéjében találja meg a számára hiteles műalkotást, kritikáját egyben az adott műnem hagyománya ellen is fordítja, s a hitelességet a zenében a harmóniával szemben a disszonanciában, az atonális építkezésben, az időbeli kiterjedéssel szemben a pontszerű vagy térbeli formában leli meg.

A negáció gesztusa azonban nem mehet végbe akkor, ha a műalkotás teljes mértékben megszűnik a társadalom részének lenni. A műalkotás ontológiájának újabb ellentmondása ez, mely abból fakad, hogy nincs olyan mű, amely ne reflektálna a háttérét képező társadalmi kontextusra; és, Adorno szerint, minél nagyobb krízist okoz a befogadás számára a műalkotás nem-mimetikus megalkotottsága, „átartikuláltsága”, annál mélyebben és teljesebben tud a mű arról az egzisztenciális krízisről beszélni, aminek a korszakában létrejött. Az *Elkötelezettség* Becketttről szóló oldalain e működésmód leírása után szó esik arról a különös, törékeny, és a kultúripari termékek élvezetéhez semmiképpen sem hasonlítható *katarziszról* is, amit a művel való találkozás krízisének keresztül a létezés krízisére rálátó befogadó megél: „Beckett *ecce homo*ja azt mutatja meg, mivé váltak az emberek. Némán tekintenek ránk Beckett írásaiból, olyan szemekkel, melyekből elapadtak a könnyek. Az igézet, amit terjesztenek, és amely alatt

¹⁶ I. m., 119. o.

¹⁷ I. m., 120. o.

¹⁸ I. m., 129. o.

állnak, megszűnik azáltal, hogy bennük visszatükröződik. A boldogságnak azt a minimális ígéretét persze, amely nem vesztegeti idejét holmi vigasztaló szavakra, csak az egészen a világnélküliségig vitt átartikuláltság árán tudta megszerezni.”¹⁹

Kiinduló gondolatmenetem a tanúság igényével megszólaló későmodern lírában esztétika és etika együttállására és lehetőségeire kérdezett rá. Adornót olvasva láthatjuk, hogy amint a filozófia által bejelentett feladatot a negációt működésbe hozó műalkotás lesz hivatott véghez vinni, úgy az esztétikai elgondolás azonnal előíró jellegűvé válik. A hamis affirmációval kecsegtető mű vétke eme etikai alapú esztétika szerint nem csak az, hogy nem végzi el az önmagát igazként bemutató valóság-látszat vizsgálatát, hanem tagadja a törést, a krízist, a kritikára-szorultságot, és ezáltal nem csak hogy nem járul hozzá a Holokauszt feldolgozásához, hanem Auschwitz megismételhetőségében lesz tettestárs. A mimézis²⁰, mely a látszat-való szentesítése, a Holokauszt-emlékezet esetében egy még súlyosabb tiltás alá esik. A nagyra értékelt Schönberg *Egy varsói túlélő* című műve kapcsán írja Adorno: „azáltal, hogy minden keménység és kérlelhetetlenség ellenére egy képet alkot róluk, mégis olyan, mintha szeméremért lenne az áldozatokkal szemben. Az áldozatok alapot szolgáltatnak valaminek az elkészítéséhez, műalkotás lesz belőlük, melyet táplálékul odavetnek a világ elé, amely az áldozatokat megölte. A puskatussal vert emberek póre testi fájdalmának úgynevezett művészi megformálása, ha távolról is, de magában foglalja a kicsikart élvezet lehetőségét. A morál, amely a művészetnek megtiltja, hogy az áldozatokat egy pillanatra is elfelejtse, saját ellentétének szakadékába zuhan. Az esztétikai stilizációs elv révén s még inkább a kórus ünnepi imája nyomán a felfoghatatlan sors mégis úgy jelenik meg, mintha valamilyen értelme lett volna; megdicsőül, s ezáltal valami elvész a borzalomból; önmagában már ez is igazságtalanság az áldozatokkal szemben, miközben az igazság előtt semmilyen művészet nem állhat meg, amely kitér az áldozatok elől. Még a kétségbeesés hangja is lerója adóját az elvetemült affirmációnak.” A mimetikus eljárás bármilyen foka képes rá, hogy tárgyiasítsa, és

¹⁹ U. ott.

²⁰ A nem esztétikai értelemben vett mimézisről ld. *A felvilágosodás dialektikájának Az antiszemitizmus elemei c. fejezetét*: a valósághoz való eredendő mimetikus viszonyulás fel nem ismerése, elfojtása, az ebből fakadó reflektálatlan projekció, és a kialakuló hamis mimézis igényt tart a maga gyűlölet-tárgyaira, s ennek a legszimptomatikusabb, totális megnyilvánulása a zsidógyűlölet. „Az antiszemitizmusban nem a projektív magatartás mint olyan, hanem a reflexió eközben való kiesése az, ami beteges.” (T-Twins, Bp., 1990. 224.o.) A műalkotások esetében a mimézis gátlása, megszakítása, a nem-mimetikus nyelvhasználat felé való igyekezet akkor reflektálatlan, ha a teljes elnémulást jelenti, és nem szembesül azzal, hogy a hallgatásban „az objektív igazság ténye által racionalizáljuk szubjektív tehetetlenségünket, s ezzel ismét hazugsággá devalváljuk”. *Negative Dialektik*, 358. o. A mimetikus kényszerre és annak veszélyeire való reflexió a befogadás elé akadályt gördítő, feladatot jelentő mű.

ezáltal az esztétikai élvezetnek szolgáltatassa ki az áldozatokat – egyneműsítő közegként azzal fenyeget, hogy „elmosódik a különbség hóhér és áldozat között”²¹.

Ám ez az etikai határkijelölés ugyanakkor az irodalmi műalkotás szintjén egy újabb esztétikai előírást von maga után: amennyiben tiltás alá esik a valóság képszerű, mimetikus megkettőzése, akkor az nem csupán annyit jelent, hogy a tanúság direkt módon nem mondhatja el újra a Holokauszt eseményeit, hanem maga a nyelv kép-alkotó tropikus képessége válik tiltottá. A cél az, hogy a múltbeli esemény csorbítatlan egyediségében létezzen az emlékezet számára, és ne vegyék át a helyét helyettesítés, társítás, ismétlés által létrehozott képei. Később, a másod- és harmadnemzedék emlékezet-esztétikájában a hangsúly, az időbeli közvetítettség tapasztalata által, éppen a közvetítés-folyamatra fog esni, ám az első generáció számára a líra célja olyan szöveg létrehozása, mely a trauma nyomait direkt módon hordozza. Természetesen Adorno tisztában van vele, hogy a teljes kép-nélküliség képtelenség (úgy látszik, a magyar nyelv számára ez evidencia...); nem csupán azért, mert ő maga hangsúlyozza, hogy nincsen olyan műalkotás, mely ne reflektálna valóságra mint társadalmi kontextusra, hanem mert – az előzőekből következően – a megkettőzés totális hiánya felszámolná a műalkotást. Itt visszajutunk az eredeti paradoxonhoz, mely Adorno munkásságában a művészet egyidejű tiltása és igénylése által fejeződik ki. Mivel a *végbement trauma* letagadása, a szembenézés elkerülése Auschwitz lezár(hat)atlanságának a jele, ezért a művészet feladata a befogadás során *az elvárásokat érő trauma által* mégiscsak teret adni a szembesülésre. A műalkotás szűk létlehetőségeit etikai gyökerű paradoxonokkal kijelölő esztétika tulajdonképpen olyan művet ír elő, ami folyton az önfelszámolás, megsemmisülés határán szólal meg – innen is e későmodern (hermetikus) hagyomány elkötelezettsége a csend mint nyelvi jel, a szemantikai zavar, a cezúra iránt. A művészetet tehát egyedül az legitimálja, hogy semmi más nem adhat helyet az áldozatok szavának – ám ezt a mű is csak a saját léte nézve szinte végzetes áldozathozatal révén képes megtenni²². A teoretikus szövegben mozgatott spekulatív nyelv csak akkor tudja elvégezni a kritikát, ha az értelmezés során újra-elbeszéli a történeteket²³, de – legyen akár filozófiai, akár

²¹ *Elkötelezettség*, 128. o.

²² „A művészet szerepe >>afunkcionalitása<<; sikere tehát éppen kudarcában áll... Ezért az Adorno által értékelt művészet közel van a hallgatáshoz. E közelség nem visszautasítás, hanem a szenvedés kifejezése.” Michael Rothberg: *Adorno után. Kultúra a katasztrófa másnapján*. In: *Enigma*, Holokauszt-szám, 2003/37-38. 78. o.

²³ *A felvilágosodás dialektikájának A felvilágosodás fogalma* című fejezetében Horkheimer és Adorno a spekulatív gondolkodás történetének dekonstruktív újra-elbeszélését hozzák létre, mint az eredendő mimetikus hajlam elfojtásainak és kitöréseinek történetét. A megismerés igaz voltába vetett hit eszerint egy igazság-konstrukció megkettőzése, mely a maga képére formálja mind a gondolkodást, mind a valóságészlelést. „A felvilágosodás azzal, hogy a következetesen matematizált világot eleve azonosítja az igazsággal, biztosítva véli magát a mítosz visszatéréseivel szemben. Egyenlőségjelet tesz a gondolkodás és a matematika közé. Ezzel az utóbbit mintegy szabadjára engedi, abszolút instanciává emeli. [...] A gondolkodás öntevékenyen lezajló,

esztétikai –, képtelen rá, hogy folyamatosan szem előtt tartsa, és kijelentéseivel ütköztesse a pusztítás totális tapasztalatát; az esély átadatik a művészetnek. (Tanulságos, hogy a leghíresebb mondatának felszínes félreértése folytán vált Adorno a másod- és harmadgenerációs Holokauszt-reprezentáció kutatói szemében a dokumentaritás védelmezőjévé, és az emlékező műalkotás elutasítójává – véleményem szerint épp annak köszönhetően, hogy ekképpen könnyedén feloldhatóvá vált az önmaga felszámolásának közelségében létező műalkotás esztétikai ellentmondása.)

A képtilalom

A képtilalom olyan kifejezése Adorno esztétikájának, melynek teológiai konnotációit is érdemes számba venni. E szemlélet számára ugyanis „csak képek nélkül elgondolható a tárgy maga. Ez a képnélküliség egybeesik a faragott kép teológiai tilalmával. Ezt a materializmus szekularizálta, amikor nem engedte, hogy pozitív módon megjelenjen az utópia – ez negativitásának tartalma. Ott esik egybe a teológiával, ahol a legmaterialisztikusabb. A test feltámadása volna a vágya; ez teljesen idegen az idealizmustól, az abszolút Szellem birodalmától”.²⁴ Mindkét elgondolás számára a test jelenti a mediálatlan, teljesen önmagával azonos, átszellemítéstől mentes jelenlétet. A maradéktalanul testi identitás megvalósulásának negatív véglete a haláltáborban számmal jelölt, kiéheztetett, élve felboncolt, elégetett ember. Végző reménye pedig a test tökéletes rehabilitációja, megszentelése a feltámadásban, és így test és lélek vágyott egységének létrejötte. Auschwitz után meg kell változnia annak, hogyan igyekszünk elgondolni a halált, mondja Adorno; véleménye szerint a filozófiai halál-képzetet az elhelyezhetetlenül ön-identikus testi realitásnak kell felváltania.

A két, egymásnak teljesen ellentmondó elv érintkezése az utópia megjelenítésének tilalma, mely a valóságos tapasztalatnak a képalkotás általi felcserélését jelentené egy mediált,

automatikus folyamattá dologiasul, buzgón követve a gépet, amelyet maga hoz létre, hogy az végül pótolhassa őt. [...] A matematikai eljárás mód mintegy a gondolat rituáléjává lett. Az axiomatikus önkorlátozás ellenére önmagát szükségszerűként és objektívként állítja be; dologgá teszi a gondolkodást, szerszámmá, ahogy maga is nevezi. *E mimézissel azonban, melynek révén a gondolkodás egyenlővé teszi magát a világgal*, a tényleges olyannyira az egyedül lehetségessé vált, hogy már az istentagadás is áldozatul esik a metafizika fölött meghozott ítéletnek. A pozitívizmus, elfoglalván a felvilágosult ész bírói székét, már nem pusztán tiltja az intelligibilis világokba való kirándulást, hanem értelmetlen fecsegésnek tartja.” (*Kiem. tőlem.*) In: Horkheimer-Adorno: *A felvilágosodás dialektikája*. T-Twins, Bp., 1990. 43. o.

²⁴ *Negative Dialektik*, 205. o.

hamis távlatra²⁵. A képiséggel kapcsolatos dilemmák egyébként e pillanattól kezdve végig követik a Holokauszt művészetének történetét. Különösen kielezi őket az a tény, hogy noha a Holokauszt vizuálisan nagyon jól dokumentált, mégis, a másod-harmadgenerációra hagyományozódott képi világa voltaképpen kevés számú, a befogadás számára átélhetetlen ikonizálódott elemből áll²⁶. Ugyanakkor a pusztítás fennmaradt képeivel szemben az a kultúra, amit a Holokauszt elpusztított, vizuális rekvizítumainak szinte teljes arzenáljával együtt semmisült meg. Az ikonizálódott Holokauszt-képek nem visznek közelebb az eseményhez, ám kezdőpontjai lehetnek egy speciális befogadói munkának – ez a jelenség gyökerében analóg az egyházi művészetben azzal a képtilalomtól az ikonig való elmozdulással, amiről Massimo Cacciari is ír, Florenszkijt idézve: „>>Jóllehet furcsának tűnhet, az egyház szemében a szent képmás pontosan a közvetlen képmás ótestamentumi tilalmából származik, annak következménye és beteljesülése.<< Nem a pogány bálványok ihletik az ikont és nem ők okozzák keletkezésüket a keresztény világban, hanem a *távollét*, a Szó rejtőzködése, melyhez Mózes 'te'-je fordul.”²⁷

Mindazok a dilemmák, amik a *Bildverbot*-ban koncentrálnak, a szöveg szintjén a metaforikus nyelvhasználat kérdéseire vezetnek el. Megintcsak a megtörténteke irányuló emlékezés etikájához kell visszanyúlni – a valóságosan végbement szenvedés az, ami nem tűri a róla való beszédben a figurációt, mint egyfajta enyhületet²⁸. S nem tűri a halálnak radikálisan értelmezéstől mentes elgondolása, amely hordozza az Endlösung haláltapasztalatát, ami tömeges, elgépiesített, bűzös és iszonyatosan materiális volt. Ugyanakkor pedig éppen az ilyen embertelenül elpusztultak emlékének méltósága követeli azt, hogy a halálukat egyediként, átszellemítés (vagyis metaforálás) nélkül, tehát – újfent – radikálisan materiális valóként gondoljuk el²⁹. Természetesen a metaforának szegeződő kérdés itt sok

²⁵ Mint ahogy a faragott kép „vétke” az, hogy hamis behelyettesítésre, vagyis bálványozásra ad módot, úgy merül fel Adorno Bildverbot-ja kapcsán is az az értelmezés, hogy a hangsúly nem a megalkotás tilalmán van, hanem az általa létrejövő befogadásbeli torzuláson. Adorno mondata „nem a figurációt, hanem a képmások imádatát tiltja”, írja Lisa Veinbaum. In: *Holocaust representation from history to postmemory*. <http://anaxagoras.concordia.ca/vinebaum.pdf>

²⁶ Ld. például Susan Sontag szóhasználatát: „Bizonyos fényképek – a szenvedés emblémái, például a varsói gettóban 1943-ban arról a feltartott kezű fiúcskáról készült pillanatfelvétellel, akit a haláltábor felé induló transzportba terelnek – *memento mori* gyanánt alkalmazhatóak, mint az ember valóságérzékét elmélyítő elmélkedés tárgyai, vagy ha úgy tetszik, világi ikonok.” *A szenvedés képei*, Európa, Bp. 2004. 124. o.

²⁷ Massimo Cacciari: *A törvény ikonjai*. In: Athenaeum, 1993/1. 182. o.

²⁸ Ld. erről Hochhuth *Halálfüga*-kritikáját, *A helytartó* 5. felvonásának előszavából. (Európa, Bp., 1966.)

²⁹ „Amíg Hegel *A szellem fenomenológiájának* előszavában a halált a létező absztrakt tagadásának, tehát valami önmagában megragadhatatlan negatívumnak, végső soron valótlanúsnak minősíti, addig Adorno ezt írja a *Negatív dialektika* lapjain: >>Elméletileg kellene visszavonnunk a fizikai halálnak a kultúrába való integrálhatóságát, de nem a halál ontológiai értelemben vett tiszta lényege miatt, hanem amiatt, amit a hulla bűze kifejez, és amit holttestté való transzfigurációja elcsal.<< Ugyanez mondható a holokauszt, a haláltáborok füstjéről, arról a fojtogató, keserű szagról, amely a krematóriumok kéményén szállt föl.” Schein Gábor: *Összekötni az összeköthetlent*. In: *Az értelmezés szükségessége*. L'Harmattan, Bp., 2002. 105. o.

mindent sűrít magába: a metafizikai felépítményt hordozó metaforikus eredetű fogalmakról való tudást, a spekulatív gondolkodás alapműveletének tartott hasonlítás kritikáját. Ami pedig ezekkel szembeállítódik, az a teljesen önmagával identikus, reális testi fájdalom. E fájdalommal való szembesülés etikája arra kötelezne el, hogy ne hulljunk vissza az „átvitt értelem” metafizikájába. „Amivel valaha büszkélkedett a Szellem, hogy meghatározza vagy önmagához hasonlóvá alakítja [a történelmet], az most teljességgel mássá alakul; kikerül a Szellem uralma alól, és általa a Szellem abszolút gonoszként mutatkozik meg. A szomatikus, értelemtől távoli rétege az élőknek maga a szenvedés színhelye, amely vigasz nélkül elégetett mindent a légerekben, ami a Szellemből, és annak objektivációjából, a kultúrából megnyugtató lehetne.”³⁰ A morális csőd újfent az Auschwitzcal való szembenézésben nyerhetné el értelmét; ezzel szemben a kritikátlan jelentésadás és fogalomhasználat az áldozatok emlékének megcsúfolásához vezethet: „Az érzés, mely Auschwitz után a lét pozitívításának minden állítása ellen úgy küzd, mint üres beszéd és az áldozatokkal szembeni igazságtalanság ellen; amely az áldozatok sorsából egyetlen elhasznált jelentést sem engedhet kisajtolni, objektív pillanatát olyan események után éri el, melyek megcsúfolásnak ítélik a pozitív módon állított transzcendenciából kisugárzó immanencia értelemkonstrukcióját.”³¹ Nagyon fontos újra kihangsúlyozni azt, hogy a múltbeli – nem megosztható, nem enyhíthető, nem átérezhető, tehát ilyen értelemben egyediségében tőlünk tökéletesen elzárt – testi kínba ütközik bele a nyelv (ami nem tudja a maga realitásában elbeszélni), és az ész (ami nem gondolhatja el). Olyan feloldhatatlan dilemma ez, amit az első generáció inkább a metafora elkerülésével, a metaforikus valóságvonatkozások megszakításával, a második-harmadgeneráció pedig összetett metaforikus folyamatokkal és a bennük kifejeződő távolsággal fogalmaz meg a maga számára.

Mindahhoz, hogy egy teoretikus szöveg képes legyen egyáltalán felvetni dilemmáit, szüksége van a viszonypont megnevezésére – legyen az a név Auschwitz, Holokauszt, Hurbán vagy Soá. A szöveg tehát mindenképpen egy metaforikus nevet fog tartalmazni, amely egy természete szerint nyelvileg megragadhatatlan eseményre vonatkozik. Ugyanakkor mindegyik

³⁰ *Negative Dialektik*, 356. o.

³¹ *Negative Dialektik*, 352. o. A metaforikus jelentéstulajdonítás elutasításával Adorno a vigasztalás hagyományos nyelvi útját zárja le. „A metafora a vigasztalás első kifejezési módja, amit az emberi elme létrehozni képes. >>Mit hasonlítsak hozzád, hogy megvigasztaljalak tégedet?<< kérdezi a költő Jeremiás Sírálmaiban.” (Sidra DeKoven Ezrahi: *Auschwitz ábrázolásmódja*. In: *Múlt és Jövő* 2003/1. 17. o.) David G. Roskies külön antológiát szentel annak a több ezer éves zsidó irodalmi hagyománynak, ami a történelmi sorscsapásokra, katasztrófákra a hasonlítás és különbségtétel trópusaiban gazdag nyelvhasználattal válaszol, ezzel mintegy keretbe is foglalva olyan eseményeket, amelyek egy másfajta nyelv számára elhelyezhetetlenül borzalmasak. Ld.: D. G. Roskies: *The Literature of Destruction. Jewish Responses to Catastrophe*. The Jewish Publication Society, Philadelphia-New York-Jerusalem, 1989.

név-variáció hordoz valamiféle specifikumot a másik háromhoz képest, tehát tükröz egyfajta döntést a nevet kiválasztó részéről³². Az utóbbi két elnevezés héber eredetű – a pusztítást jelentő *Hurbán* hagyományosan a Második Templom lerombolására utal, tehát a Holokauszt eseményére vonatkoztatva általa épp az a vigasz-hagyomány kap szót, ami analógiákba rendezi népe történelmét – lásd erről a 31. számú lábjegyzetet. A szintén pusztulást, csapást jelentő *Soá* szó ugyancsak rendelkezik ilyen hagyománnyal, ami a középkorba nyúlik vissza. Sokkal inkább elterjedt névvé vált a két nem héber eredetű szó; ám ezek esetében is érdekes a belső metaforikus gyökér. A Holokauszt a nácizmusról szóló társadalmi diskurzusban új fejezetet nyitó amerikai tévéfilm-sorozat kapcsán vált közkeletűvé. A görög eredetű *holokauszt* szó speciális, és mélyen kifogásolható interpretációs területet nyit meg, hisz jelentése „egészen eléggő áldozat” – ugyanakkor a széleskörű elterjedtség miatt ez a jelentés elveszett. Magam közkeletűsége miatt, egyfajta beletörődéssel használom a dolgozatban, és szándékosan magyaros helyesírással. Ugyanakkor e fogalom jelentéstáguláson is átment önnön metaforizációja folytán, s immár a népirtás fogalmát jelöli (ld. pl. „örmény holokauszt”). E metaforizálódás számos feszültséget szít, gondoljunk a (zsidó) Holokauszt egyediségéről szóló vitára. E vitában én a szókezdő nagy *H* által foglalok állást, jelezve, hogy jogosnak tartom a *holokauszt* elnevezését más népirtásoknál is, de a zsidó nép elleni *végső megoldást* sok szempontból mégis egyedinek tartom.

A negyedik, szintén elterjedt névválasztás az összes haláltábor közül a legiszonyatosabbat, legpokolibbat veszi alapul. Olyan metafora ez, amelynek fókuszában – miként az előzőében is – az elégetés áll, s így a pincékben rejtőzködő gyerekeket, a munkaszolgálaton sínylődöket, a gettók lakóit ugyancsak a krematóriumok részesévé teszi. DeKoven Ezrahi felhívja rá a figyelmet, hogy az *Endlösung*-központ ily módon való kijelölése által az összemérés jelen van ebben a névválasztásban, miközben a név maga a hasonlíthatatlan borzalmat és a centralizáltságnak értékéből a legszörnyűbb gyilkoló eszközzé való átfordulását is hordozza: „...szimbolikus földrajzon alapul, amelyben a tábor egyaránt jelképezi a központot és a perifériát. A tábor képviseli a gonoszság legbensőbb központját, azonban egy olyan birodalomban, amely éppen a civilizált beszéd és viselkedésmód határai előtt helyezkedik el.[...] ez olyan metafora, amely az összes metafora felett áll, mivel feltételezi, hogy még a felmérés és összehasonlítás eszközei is megsemmisültek; az

³² Erről ld. bővebben: James E. Young: *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1990. 85-89.

összemérhetőség, ami a metaforikus cselekedet alapja, és minden olyan cselekedet, amely a történelem folyamatosságát alapozza meg – a vita leginkább ezt fenyegetheti.”³³

Adornónál az *Auschwitz* név még ezen is túlmutató különleges metaforikus státuszban jelenik meg, mivel jelöltjét olyan eseményként értelmezi, mely a benne összesűrűsödő folyamatokkal, és a benne megnyilvánuló gonosszággal megvilágítja, leleplezi a világban rejtetten működő negatív tendenciákat. Olyan értelmezés ez, mely utat nyit az „apokalipszis” szó héber megfelelőjének, a *galának* az eredeti jelentéstartománya – a *megmutatás, feltárás* – felé, természetesen a pozitív távlat nélkül. Ezért az *Auschwitz* név által jelölt eseménye Adorno mint *modellre*³⁴ hivatkozik, abban az értelemben, ahogy Ricoeur ír erről: „A modell nem a bizonyítás logikájának, hanem a felfedezés logikájának a része”, az általa létrejövő metaforikus referencia által.³⁵ (A modell-jelleget e név természetesen nem csak Adorno esetében nyeri el – az akaratlanul is bekövetkező metaforizáció által minden, a Holokauszt kontextualizálásával – legyen akár az adornói értelemben vett „negatív” kontextualizálásról szó – próbálkozó szövegben végbemegy ez a folyamat. „Azt tapasztaljuk tehát, hogy miközben a holokauszt, a krematóriumok bűze nem integrálható a történelembe, mintegy megszakítja annak rendes menetét, a beszéd metaforikus rendjébe beépíthető, és így végül mégis historikus tartalmakat nyer. És ez éppen a holokauszt árnyékoltának köszönhető, ami maga is átértelmez bizonyos jelenségeket.”³⁶ A már említett metaforikus jelentéstágulás, amely a holokauszt szót például más genocídiumokra is vonatkoztatja, tehát e modell-jellegből is fakad.) Ilyen értelemben Adorno *Auschwitz*-a ezért kétirányú metafora, utal az Endlösung eseménysorára, és utal egy olyan momentumra, amivel szembesülve a modernitás felismerhetné önmagát, és radikális önkritikát tudna gyakorolni. Ehhez a második jelentéshez kapcsolódik a jelenidő nevéként az „Auschwitz után” metaforája (Rothberg szerint kronotoposza³⁷): ez, Adorno diagnózisa szerint, nem jelent lezárást, valódi időbeli „utániságot” azaz meghaladást vagy továbblépést, hanem inkább azt jelzi, mi kényszerít bennünket gondolkodásra, amitől eltekinteni hárítás lenne³⁸.

³³ Sidra DeKoven Ezrahi: *Auschwitz ábrázolásmódja*. In: Múlt és Jövő 2003/1. 17. o

³⁴ Ld. erről bővebben: Michael Rothberg: *Adorno után*. In: Enigma 2003/37-8. 82-85. o.

³⁵ Paul Ricoeur: *Az élő metafora*. Osiris, Bp., 2006. 353. o.

³⁶ Schein Gábor: *Összekötni az összeköthetlent*, 103. o.

³⁷ Rothberg, 85. o.

³⁸ Az egyik feladat, mely az „Auschwitz után” idejében élő emberre hárul, a nevelés, ami az egyik biztosítéka lehetne annak, hogy ami történt, nem fog újra megisméltődni – ld. erről Adorno *Nevelés Auschwitz után* című írását. (In: *Holokausztoktatás és autonómiára nevelés*. Hannah Arendt Egyesület, 2001.) A nem-tudás csődjét, az „Auschwitz után” idő- és hely-kijelölésének semmibe vételét, a lezáratlanságban és feldolgozatlanságban továbbgyűrűző katasztrófát látja visszatükröződni Beckett lényeiben Adorno: „Beckettnél a történelem elnyeli az egzisztencializmust. A *játszma* végében az a történelmi pillanat bontakozik ki, az a tapasztalat, amelyet a kultúripar egyik szennykönyve a címében viselt: *Kaputt*. A második világháború után minden romhalmazzá vált,

A nevek akaratlanul is újabb metaforikus jelentéstartományokat hoznak létre, melyek éppen az eredeti céltől, a történet néven nevezésétől távolítanak el. Ez a tapasztalat készíti el a *Bildverbot* számára a textuális helyet: „Beckett az egyedüli helyes módon reagált a koncentrációs táborok szituációjára, melyeket nem nevez meg, mintha a faragott kép tilalma alatt állnának. Ami van, az olyan, mint a koncentrációs tábor. Egyszer életfogytiglani halálbüntetésről beszél. Az egyetlen halovány remény az, hogy majd minden megsemmisül. Ő ezt is elutasítja. Az inkonzisztencia így létrejövő hasadásából a semmi képvilága lép elő valamiként, és fogva tartja Beckett költészetét”. Ám a látszólagos sztoicizmus művészetéből „hang nélküli sikoly hallatszik: ennek másképp kell lennie! Az effajta nihilizmus éppen a semmivel való azonosulás ellentétét implikálja. Gnosztikus módon, számára a teremtett világ a radikális gonosz, és ennek tagadása egy másik, még nem létező világ lehetősége. Amíg a világ olyan, amilyen, addig a megnyugvás és béke képei mind a haláléhoz hasonlatosak.”³⁹ Kiemelésemmel igyekeztem jelezni, hogy az Adorno olvasatában a képtilalom reprezentatív műalkotásának tekintett Beckett-mű ezek szerint nem azért hiteles, mert teljesen megállítja a metaforizálódást, hanem mert megfordítja azt, és az Auschwitz modellként való értelmezésének jegyében nem magára Auschwitzra keres működőképes nevet, hanem a valóságot, a világot nevezi ezen a – ki nem mondott – néven: *Auschwitz*. A modell tehát teljesen önmagába foglalja saját jelöltjét. Ez egy olyan gesztus, amit az első nemzedékhez tartozó alkotóknál másutt is meglelünk, bővebben Pilinszky János kapcsán fogok szólni róla. Ám van ennek a Beckett-értelmezésnek, és tágabban, a negációt megvalósító műalkotások értékelésének egy még fontosabb mozzanata Adorno megközelítésében: a teljes negáció, mivel a műnek egy olyan értelmezési horizontját nyitja meg, ami a valóságot az Auschwitzban összesűrűsödő totális rossz által értelmezi, e (tematizálatlan!) szembenézés és nemet-mondás képlete által teret nyit egy még erőteljesebben a megnevezés tilalma alá eső régió felnyílására, amit utópiának, vagy más szóval, a remény horizontjának hívhatnánk.

E különös tükrözésben a határáig vitt negáció arról tanúskodik, hogy mégis igényt tart önmaga teljes ellentétére. A tükrözés itt nyilvánvalóan nem a legnegatívabb és a legpozitívabb esemény kritikátlan egymásba-játszását jelenti (ilyen mondatokat többek közt Pilinszky némely írásaiban találhatunk), hanem olyan szimmetria-kapcsolatot, ami leginkább csak újabb metaforákkal írható le, úgy mint a tükör két oldala, vagy a hátat fordítás mint iránykijelölés

még a feltámadt kultúra is, anélkül, hogy erről tudomást szerzett volna; az emberiség olyan események megtörténte után vegetál tovább, amelyeket voltaképpen még a túlélők sem élhetnek túl, egy romhalmazon, amelyen még önnön szétromboltságának tudatát is szétrombolták.” (*Kísérlet A játszma vége megértésére*. In: *A művészet és a művészetek*, 166. o.)

³⁹ *Negative Dialektik*, 371-2. o.

(lásd Pilinszky Kafka-metaforáját). Schein Gábor Kertész *árnyék*-metaforáját alapul véve egymásra vetülő árnyékokról beszél, jelezve, hogy a Holokauszt uralhatatlan emléke és tapasztalata, amelynek a szöveg csak metaforikus jelenlétet tud biztosítani, hogyan léphet kölcsönös magyarázó viszonyba önmaga ellentétével, Jézus passiójával, amely ugyancsak uralhatatlan és csak metaforikusan rögzíthető esemény, a pusztá utópia: „Kertész... azt állítja, hogy >>Auschwitz az európai etikai kultúrán úgyszólván traumatikusan átesett ember legnagyobb eseménye a kereszt óta<<, azaz egyfajta negatív kinyilatkoztatás, [...] az árnyak bonyolult természetére hívja fel a figyelmünket: a holokauszt, amely ebben az elbeszélésben maga is árnyék, és a civilizáció jelenkori történelmére vetülve így ad értelmet az időnek, a felejtés, vagyis a történelemből való kihullás szorongásának közepette egy másik árnyék, a passiótörténet, pontosabban a kereszt árnyékának rávetülésével válik jelentéssé. Az egymásra vetülő árnyékok, amelyek közül egyik sem eredetibb, mint a másik, hiszen például az újszövetségi teológia felületes ismerője is tudja, milyen nagy mértékben megváltoztatta a passiótörténet értelmezését a holokauszt tapasztalata, mintegy az elbeszélések elő-írásaiként válnak hatékonyá, az elbeszélések formái a rájuk vetülő árnyékok által nyernek kontúrokat.”⁴⁰ Ami az árnyékok találkozásában lejátszódik, az éppen annyi, hogy a totális rossz megvalósult realitása kijelöli (Adorno szavával: *implikálja*) önmaga antitézisé, a totális jó reményét; de nem beszélhet róla, mert akkor belépne a tükrök közé, és csak önmagát, a saját maga által kreált értelmzést és vigaszt látná viszont. A passió azért tud a Holokauszttal ebbe a különös reciprociális-implikációs viszonyba lépni, mert a Jézus történetében megnyilvánuló alapkérdései voltaképpen hasonlóak: a testi lét esszencialitása (inkarnáció), a minden kauzalitáson kívül álló büntetés (Jézus büntelensége), a fájdalom és szenvedés (megfeszítés), a halál értelmezhetősége (feltámadás).

1.2. Az abszolútról/Végtelenről való tanúság

Adorno élesen szembesített bennünket mindazokkal a kérdésekkel, melyek a Holokauszt utáni első generációra hárultak. Ezek közül a legelső a tanúskodás szüksége volt, illetve az az igény, hogy a művészet ehhez leljen rá arra a nyelvre, amely önmagát tanúságként tudja felmutatni. Láthattuk azt is, hogy a negáció esztétikája a tanúsító műalkotás hitelességéről

⁴⁰ Schein, 108. o.

etikai és teológiai fogalmak alkalmazásával beszélt, úgy, hogy mindezt mégis a műalkotás autonómiájának elengedhetetlenül fontos voltára alapozta.

A hitelesség, a tágabb etikai kontextus és az autonómia három olyan szempont, ami alapvetően meghatározza a tanúság hermeneutikájáról szóló diskurzust. A zsidó-keresztény hagyományban fenomenológiai, jogi és teodíceai funkciója egyaránt van a tanúsításnak, és nyilvánvaló, hogy ez a három réteg kölcsönhatásban áll. A tanú a másik (ember, dolog...) létét verifikálja elbeszélésével – ide kapcsolódik be a jogi funkció, ami a másik (ember, dolog...) igazságát bizonyítja a perben – és végezetül a tanúság kiterjed az empirikusan nem megragadhatóra, a hit tárgyára, és a megragadhatatlannak éppen a tanúbizonyosság nyelve által kölcsönöz testet. A tanúra tehát valakinek vagy valaminek a valóságához, jelenlétéhez, igazságához szükség van. Bennünket most a tanúsítás hermeneutikájának azok az aspektusai érdekelnek, melyek a tanúbizonyosság nyelvének, jelölő rendszerének mélyebb megértéséhez vezethetnek el.

Ricoeur a logikai sort, ami a megtapasztalható tanúsításától a csak a tanúságban létező igazságáig vezet, megfordítja, amikor azt írja, hogy a tanúságról való beszéd a tapasztalattól egészen független eredendő igenlés foglalatában nyeri el értelmét.⁴¹ *A tanúság hermeneutikájában az abszolútra vonatkozó tanúsággal foglalkozik, amely nem példaként, sem pedig szimbólumként utal a tárgyra – mert képes tárgytól egészen függetlenül, az igazolhatatlanságot is felvállalva kiállni mellette. Egy összetett jelölő folyamatot hoz létre maga körül: „valaki tanúságot tesz és valaki hallgatja a tanúságtételt. A tanú látott, de aki a tanúságtételt kapja, az nem látott, csak hall. Ő csak a tanúságtételt hallva hisz vagy nem hisz a tanú által elmondott tények valóságában. A tanúság, mint elbeszélés ily módon köztes helyzetben van: egy személy által tett állítás között és egy másik ember hite között, aki hisz az előző tanúságtételében”.⁴² A tanú elköteleződött azért, amiért, ami mellett tanúskodik. Erre az elköteleződésre éppen a Ricoeur által leírt jelölő-sor rései miatt van szükség – ezeket, vagyis a látás és hallás, a tanúsítás bizonyossága és a másik ember hite/hitetlensége közti szakadékot hidalja át a tanúsításra olykor még az életét is feltevő tanú odaszántsága.*

Aki az abszolút mellett tesz tanúbizonyosságot, az még egy törést épít bele a bizonyágtételébe: azt, hogy „a tanúság máshonnan ered”⁴³, és fölülmúlja, meghaladja a tanúbizonyosságot tévőt. Tehát igazságát a tanú – Ricoeur bibliai szövélyasztásával élve: *küldöttként* – kézhez kapja, és nem maga készíti el, hisz akkor az hamis tanúbizonyosság volna.

⁴¹ P. Ricoeur: *A tanúság hermeneutikája*. In: *Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete*. JATEPress, Szeged, 1998. 186. o.

⁴² I. m., 188. o.

⁴³ I. m. 193. o.

Jézus felmutatja a tanú küldötti feladatának minden aspektusát – egészen az életével tanúskodó prófétai *martus* és a későbbi mártírság közös hagyományának beteljesítéséig⁴⁴. De miközben ő az Atya tökéletes, tehát nem önmagát, hanem csak a Másikat közvetítő tanújának pozíciójába áll be, addig róla is csak egy nagyon összetett, narratív, fikciós fogásokat alkalmazó tanúsítás-kötegből, az Újszövetségből, és az általa átértelmezett ószövetségi próféciákból értesülhetünk. Az ezekkel a narratívákkal való egzisztenciális találkozás pedig a tanúsítás generációkat áthidaló láncolatát hivatott létrehozni, amennyiben a hit megvallása mindig is Jézus közvetítő-voltának megvallását jelenti a keresztény ember számára⁴⁵. A hit hagyománysora tehát közvetítők láncolata, mely a megragadhatatlanig megy vissza. Különleges sorozata ez az áthidalhatatlannak tűnő hasadásoknak. Ricoeur így ír róla: „a megszakadt közvetlenség végtelen közvetítését vonja maga után... Fontos tehát, hogy az értelmezés nem esik kívül a tanúságon, hanem bennefoglaltatik annak kezdeti dialektikus szerkezetében”⁴⁶.

A ricoeur-i elgondolás a tanúsítás működéséről és funkciójáról benne gyökerezik mindabban, amit Lévinas mond az elsődleges, tehát etikai tanúságtételről: „magába foglalja ugyan a kinyilatkoztatás bizonyos módját, ez a kinyilatkoztatás azonban semmit sem *ad* kezünkbe”. Ám Lévinas sokkal radikálisabb a tanúság és a hit kölcsönös egymásrautaltságának paradoxonát illetően, mint Ricoeur: szerinte a Másik akkor lesz számomra a Végtelenről szóló tanúbizonyosság hordozója, ha magam felruházom őt az etikai tanúságtétel képességével⁴⁷. A Végtelen tanúsításának szava pedig az ember önmagát-kimondása, a mindenség iránti teljes felelősség felismerésében⁴⁸. A felelősség etikájában

⁴⁴ Bővebben és sokkal differenciáltabban: i. m. 194-200. o.

⁴⁵ „A tanúság... olyan nem (eléggé) ismert tény bizonyít a nyilvánosság előtt, aminek igazsága mellett a tanú egész személyével, becsületével és hírnevével kiáll. [...] A kereszténységben is van >>bizonyítási hézag, amit másképp megszüntetni nem lehet, csak tanúkkal<< (H. Volk). Részben emiatt, részben azért, mert a hitben >>még nem látható eseményekről<< (Zsid 11,7) van szó, a tanúskodás elengedhetetlenül szükséges a hit megszületéséhez és gyakorlásához.” (Christian Schütz: *A keresztény szellemiség lexikona*. Szent István Társulat, Bp., é. n. 375. o.) Nagyon érdekes körfolyamatot ír le kimondatlanul ez a lexikon-szócikk: a hit megszületéséhez tanúbizonyosságra van szükség – ám a tanúbizonyosságot csak az fogadja el igaznak, aki hisz. A legfőbb törés tehát a tanúság hermeneutikájában az a mozzanat, hogy az igazként való elfogadás egyáltalán nem a kauzális koordináták által meghatározott. Krisztus tanúsága kapcsán erről a körfolyamatról így ír Ricoeur: „a tanúság a tanú és a tanúságtétel közötti dialektika miatt is értelmezésre szorul. A tanú arról tanúskodik, ami felülmúlja őt. Ebben az értelemben, a tanúbizonyosság a *Másik*-tól ered. Már a tanú elkötelezettsége is része a tanúbizonyoságnak. Krisztus tanúsága: saját cselekedetei, Passiója; és a tanítványok tanúbizonyossága – ennek megfelelően –: az ő szenvedésük. Egy szokatlan hermeneutikai kör lendül mozgásba: a Manifestáció és a Passió köre. A mártírság nem bizonyít semmit; ám az az igazság, amely nem képes áldozatra készíteni az embert, ez az igazság sem bizonyíték. Mi hát akkor a bizonyíték: a manifestáció vagy a szenvedés? A tanúság hermeneutikája ebben a spirálban mozog, és nem áll meg e két szemben álló pólus között vagy fölött.” I. m., 203.

⁴⁶ *A tanúság hermeneutikája*, 202-203. o.

⁴⁷ „Ahol a végtelen belép a nyelvbe”. *Beszélgetés Emmanuel Lévinasszal*. In: Pannonhalmi Szemle 1995/1., 76.

o.

⁴⁸ I. m. 78. o.

létezni az ember ügye, de ami erre készíti, az a Másiktól érkezik el hozzá, épp e felelősségvállalás fényében. A két elgondolás eltéréseit, a filozófiai mozzanatok mellett, alapvetően a zsidó és keresztény hagyomány különbségei határozzák meg – ezt azért tartottam fontosnak kiemelni, mert Celan és Pilinszky a tanúság lírája kapcsán szembesíteni fognak bennünket e hagyományokkal.

Az abszolútra/Végtelenre vonatkozó tanúbizonyosság hermeneutikájának több aspektusa is van, ami a Holokauszt tanúságát hordozó későmodern lírának is lényege; ezeknek kiemelése megvilágíthatja, hogy a megragadhatatlan tapasztalat hogyan kap szót a nyelvben. Ám még ennél is messzebbre vezethet az összehasonlítás, ha szem előtt tartjuk az adornói elgondolást arról, hogy éppen a teljes negativitás tanúsítása hordozhatja magában a teljes pozitívitás tanúbizonyosságának reményét.

A tanúsítást föl vállaló műalkotás elsősorban annak a tapasztalatát hordozza, hogy ami mellett bizonyosságot igyekszik tenni, az nem tudja önmagát elmondani, kívül van a nyelven. Az első következtetés tehát az, hogy a valódi bizonyágtétel – az, amelyben megszülethetne egyfajta máshol föl nem lelhető jelenlét – létrehozhatatlan; de a mű mégis helyet adhat e jelenlét nyomainak. A tanúsítás tárgya rá van utalva a bizonyágtételre; ám ez a tárgy mégis kényszerítő erejű, mondatni akarja magát, ehhez igényli és birtokba veszi a tanút, aki „oly mértékben részévé lehet tanúskodásának, hogy ő maga lesz meggyőzésének legjobb bizonyítéka”⁴⁹. Jelen esetben a tanú, aki önmagát-mondásával a visszakereshetetlen jelölt jelévé válik, maga a nyelv. Megállapíthattuk: a nyelv a nyomok által lesz tanúvá. Az eddigi kontextusban – ahol a szenvedés emlékezetéről igyekszünk szólni –, mondhatjuk, hogy a *sebzett* nyelv az, ami azt hordozni képes. A heg, a seb, a *stigma* emlékeztető – a szenvedés emlékének jele, nyoma, s önmagában a fájdalom helye. A harmadik következtetés már a befogadás folyamatára vonatkozik. Milyen szerepbe kerül az, aki a tanúsággal találkozik? Amennyiben a tanúsítás létrejön a befogadásban – hiszen csak ott tud –, akkor maga a befogadó is tanúvá válik. Igaz tehát, hogy a tanúsítás láncolatot hoz létre. De az önmagát mondó, sebzett, és tanúsításának tárgyát megnevezési tilalom alatt tartó nyelv nem a tanúsítottat adja, hanem egy, a szöveget már megelőző jelölő-sorozatnak egy szegmensét. A távolság, a közvetítettség, a jelölők lánc mind a tanúbizonyosság része, de ezek már nem a tanúsítottól szólnak, hanem a bizonyágtétel nehézségéről – éppen azokról a sebekről, amit a tanú szerzett, amikor küzdött azért, hogy képviselhesse a tanúság tárgyának igazságát. A

⁴⁹ P. Ricoeur: *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása*. In: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris, Bp., 1999. 155. o.

befogadó tehát egy komplex feladatot kap az értelmezés számára; a vers és a benne elrejtett, tanúsított esemény pedig teljesen kiszolgáltatja magát az olvasónak.

1.3. Paul Celan és a vers tanúsága

A vers sebe - Sibbolet

Az emlékek sebének hordozása helyett inkább az emlékezés sebéét hordozza a vers – az sebzi meg, hogy képtelen visszaemlékezni, visszajutni ahhoz, aminek/akinek tanúja szeretne lenni. A vers időbeliségéről mint sebzettségről beszél Derrida is *Sibbolet* című Celan-írásában: „A dátum... mint valamely hasítás vagy bemetszés érdekel minket, amelyet a vers a testében hordoz, egy emlék vagy néha egyszerre több emlék, egy eredet, egy hely és egy idő jegyként. A hasítás, bemetszés franciául úgy is érthető, hogy a vers megszegi magát: azzal kezdődik, hogy felsérti magát a dátumon.”⁵⁰ A Celan-versek rejtőző dátuma az emlékezés sebének jeleként szólal meg a versben, ami nem gyógyul be, mert a dátum által jelölt idő elválaszthatatlan a verstől, s a benne rejlő ígéret, hogy valaki vagy valami a maga valóságában és egyediségében emlékezetes marad, nem teljesül be. De, mondja Derrida – voltaképpen összhangban az adornói képlettel a teljes negációban rejlő remény lehetőségéről –, a dátum (s az emlékezni képtelen, tanúsítani akaró vers) mégis teret tud adni az emlékezetnek és a visszatérésnek: a dátumoknak „az abszolút egyediséget kijelölve [*assignant*] vagy bejelölve [*consignant*] egyidejűleg, *egyszerre* el kell határolódnium önmaguktól – a visszaemlékezés lehetősége folytán. Tényleg csak ennyiben szolgálnak jegyként, amennyiben olvashatóságuk egy visszatérés lehetőségét jelenti be. Nem ugyanannak abszolút visszatérését, ami nem térhet vissza: egy születés vagy egy körülmetélés csak egyszer történhet meg, az maga az evidencia. Hanem ugyanannak kísérteties visszatérését, ami – a világon egyetlenegyszer – soha nem térhet vissza. A dátum kísértet. [...] ugyanezen a dátumon minduntalan vissza fogunk emlékezni *annak* a dátumára, ami nem tudhat visszatérni. Ez fogja megjelölni és lepecsételni az egyetlent, a megismételhetetlent; azonban ahhoz, hogy ezt megtehesse, olyan kellőképpen kódolt, olvasható, megfejthető

⁵⁰ J. Derrida: *Sibbolet*. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, Bp., 2002. 379. o.

formában kell felkínálkoznia olvasásra, amely által az évfordulós gyűrű analógiájában... a megfejthetetlen, akár *mint* megfejthetetlen, *megjelenhet*.”⁵¹ A dátum egyszerre van *metonimikus* kapcsolatban a datált eseménnyel – hisz semmiképpen nem tudja jelölni annak teljességét –, és a verssel (ugyanabból az okból). Egy jelölő-láncot hoz létre tehát, ami mérhetetlenül sérülékeny, s rejtőző kezdőpontját, a datált, tanúsított eseményt nem adja ki. De a dátum, ebből a szempontból, az *emlékezésnek* már *metaforája*, az én meglátásomban, mert megvilágítja, hogy ami az emlékezetben visszatér, az egyfelől rászorul a segítségre (az emlékeztetőre, vagyis a textusra, ami testet ad neki), másfelől pedig *jelként* tér vissza. Mindezek mellett érdemes azt a kérdést is felvetni, hogy a tanúsító vers hány dátumot hordoz magában. *Minimum* kettőt – az egyik dátum a tanúsítotté, és a másik pedig a tanúbizonyosság megszületésének idejét jelöli; s ez a kettő ritkán esik egybe. A tanúskodás saját létrejöttének ideje mellett is kiáll tehát. Ezek az idősíkok egyszerre vannak jelen a versben, a befogadás egyikétől sem tekinthet el. Derrida szerint a dátum(ok) és a vers közt az értelemadás és -törlés folyamatos kölcsönhatása, körfolyamata zajlik: hol a dátum határozza meg a vers olvashatóságát, hol fordítva, a vers olvasztja be magába a dátumot (s annak jelöltjét). A homálynak, a kérdésnek, rejtőzködésnek ilyen módon mindig helye lesz ott, ahol „a költő a vers révén teremti meg az emlékezést”⁵². Ez a körfolyamat ugyanis biztosítja azt, hogy az emlékező, tanúsító vers talány marad (erre utal a *sibbolet* szó is) – titka a rejtőzködő tanúsítotté, s a szöveg és a dátum(ok) viszonyában, a köztük lévő résben alkotja meg önnön nyomát. Ezt a rést tekintem sebnek, amennyiben a tanúsított dátum a szenvedés idejére utal, s maga a tanúsító vers is szenvedéssel emlékezik és szól róla. Így jön létre az idősíkok *metaszéspontjában* álló tanúsító vers, mely mindig kevesebbet/többet/mást mond, mint a tanúsított⁵³. „Egy dátum kitör, elszáll, eltűnik – tehát eltörli magát tulajdon olvashatóságában.

⁵¹ I. m. 380. o.

⁵² H.-G. Gadamer: *Ki vagyok én, és ki vagy te?*. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. 259. o. Dolgozatomban a Celant olvasó Gadamer és Derrida közti „vitában” nem olyan módon szeretnék állást foglalni, mintha a derridai érvelés hangsúlyosabb szerepeltetésével amellet voksolnék, hogy szükségünk van a (sibboletként bebocsájtó vagy kirekesztő) rejtőzködő információk ismeretére a vers megértéséhez. Véleményem szerint Derrida kulcs-érve az emlékező szövegben *felderíthetetlenül* elrejtőző, csak sebként, hegként manifesztálódó, jelként visszatérő emlék – hisz „a törlés vagy az elrejtés, a visszatérés gyűrűjére jellemző megsemmisülés a datálás mozgásához tartozik”. Az „információhiány” tehát az ilyen szövegek alapvető működéséhez tartozik, más szóval, amit a szöveg többek közt mondani akar, az az, hogy amikor emlékezünk, „nincs elég információnk”. Mivel én így értelmezem a derridai gondolatmenetet, nem látok sarkalatos ellentmondást közte, és Gadamer érvelése közt; a különbség nyelvhasználatukban, az olvasási módban és eszközökben lakozik, nem Celan-értésükben, és nem az emlékező szövegről vallott nézeteikben.

⁵³ Bacsó Béla ezt így fogalmazza meg: „Az egyszeri, a datálhatóan megtörtént egyszerisége és költői tanúsággá fordítása közt húzódó mély szakadék, a feladat szinte megoldhatatlan paradox jellege a művészet örök többletét engedni meglátni – *többet és mást tanúsít*, mint ami az adott eseményről egyáltalán dokumentálható.” (*A szó árnyéka*. Jelenkor, Pécs, 1996. 10. o.) Hozzátennem, hogy ez a többlet csak a dokumentálható emlékekkel szemben állítható – a művészi emlékezet kudarca, hiányossága a tanúsítottéhoz képest nagyon lényeges eleme mind a későmodern szerzői, mind a befogadói tapasztalatnak.

A törlés nem holmi balesetként éri, nem érinti értelmét és olvashatóságát, ellenkezőleg, beleolvad annak lehetőségébe, hogy az olvasás hozzáférhessen ahhoz, amit egy dátum még jelenthet. De ha az olvashatóság eltörli a dátumot, éppen azt, amit olvasásra kínál, akkor ez a furcsa folyamat már a dátum inskripciójával elkezdődött. Ez utóbbinak az egyediség bizonyos stigmáit kellett magában elrejtienie ahhoz, hogy hosszasan fennmaradjon – és ez a vers, az, amire visszaemlékezik. Egyetlen esélye, hogy visszajövetelét biztosítsa. A törlés vagy az elrejtés, a visszatérés gyűrűjére jellemző megsemmisülés a datálás mozgásához tartozik.”⁵⁴

Meridián

Celan *Meridián* című beszédének egyik központi szava olvasatomban az *utópia*, a remény, amellyel a vers – a celani képek közül Derrida által hangsúlyosan kiemelt – szüntelen körmozgást végzi. A körmozgás reménye: az én-től a másikig, a saját időtől a másik idejéig eljutni; s ez azáltal válik utópikussá, hogy tudhatjuk, a körkörös folyamat végül mindig saját kezdőpontjához kerül vissza. Celan egy mondatban utal rá (az okot a megnevezés tilalma alatt tartva), hogy ez az utópia, ez a „próbálkozás” különösen fontossá válik az ő generációjának lírájában – nézetem szerint azért, mert ez a líra kiélezett idő-kontextusban szólal meg, egy olyan katasztrófa után, amely a continuous idő-narratívát szétzúzta bár, ám az idő mégis tovább zajlik – ezt a felejtés és elhomályosulás bizonyítja. A megszakadás és folytatódás feszültsége a tanút bizonyágtételre szólítja fel. „Talán nem túlzás azt mondani, hogy minden versnek megvan a maga >>január huszonharmadikája<<. Talán épp ez az új a manapság írott versekben: ez az eltökélt próbálkozás, hogy ne merülhessenek feledésbe az ilyesfajta dátumok. Vajon nem ilyen dátumok felől datáljuk-e magunkat mi is, valamennyien? És miféle dátumok felé datálódunk vajon? És lám, a vers mégis beszél! Nem felejtje el dátumait, de azért... beszél. Igaz, ha szót emel, csakis a maga ügyében. A maga legeslegsajátabb ügyében. Mégis úgy gondolom, és ez most már aligha fogja meglepni Önöket –, úgy gondolom: a versben mindig is élt a remény, hogy épp ezért az *idegen* – nem, ezt a szót nem használhatom többé –, hogy épp ezért a *másik ügyében* is szót emelhet – ki tudja, talán egy *egészen másik* ügyében. Ez a >>ki tudja<<, melyhez elérkeztem, ez minden, amit régi reményeinkhez itt és most még jó lelkiismerettel hozzátehetek.”⁵⁵

⁵⁴ Derrida, 381. o.

⁵⁵ P. Celan: *Meridián*. In: *Átváltozások* 1995/3. 57. o.

A *Meridián* logikája nagyon sok ponton érintkezik a negatív esztétika alaptéziseivel – most leginkább az adorni gondolatmenetet szeretném ideidézni a képtilalom jegyében álló nyelv („ellenszó”) és az utópia lehetőségének összefüggéséről. Hogy megérthessük, milyen út (meridián) vezet a szövegtől az utópikus horizontig, érdemes közelebbről megnézni a Celan-beszéd felépítését. Szerinte is a megsemmisülés küszöbén szólal meg a vers: „Tagadhatatlan: a vers, a mai vers rendkívül erős hajlamot mutat az elnémulásra, s e tény csak áttételesen függ össze a szóválasztás semmiképp sem lebecsülendő nehézségeivel, a szintaxis egyre gyorsuló szétesésével, vagy az ellipsisz iránt olyannyira megnövekedett fogékonysággal. A vers – oly sok szélsőséges megfogalmazás után nézzenek el nekem még egyet –, a vers önmaga peremén veti meg a lábát: a már-nem-ből kényszerül újra meg újra visszaszólitani, visszarántani magát a még-éppen-be, hogy fennmaradhasson”⁵⁶. A Foucault által leírt, az önreflexív nyelvben létrejövő kívüliség-paradoxonhoz hasonlóan itt is a nyelv eloldozódása, elszabadulása a beszélő szubjektumnak való alárendeltségtől, tulajdonképpen a nyelv önmagát-mondása teremti meg a vers megszólalásának lehetőségét – „nem a nyelv mint olyan, és bizonyára nem is szó szerinti >>megfelelni<< a nyelvnek. Hanem aktualizált nyelv, felszabadított nyelv – egy radikális, ám nyelvi határainak, nyelvi lehetőségeinek pontosan tudatában lévő individuáció jegyében.”⁵⁷ Nagyon fontos itt a pontosítás, ami a vers céljára (reményére) is vonatkozik – ez nem a „nyelv mint olyan” megvalósulása; a celani utópia tehát ezen a ponton elkanyarodik a Foucault által elképzelt „tisztá kívüliségtől”⁵⁸. A vers Celannál a találkozás létrejöttét reméli, és éppoly utópikus távlatba helyezi az *én* létrejöttét, mint a *te* megszületését. A nyelv „szabadon engedése” épp arra ad módot, hogy benne, általa a találkozáshoz szükséges két fél megalkotódhasson. Így válik valóban a lírájával kapcsolatos egyik legfontosabb kérdéssé, hogy „ki vagyok én, és ki vagy te”⁵⁹: „Ez a még-éppen persze csak annak a verseiben van meg, aki nem felejt el, hogy saját létének, saját kreatúra-voltának hajlásszögéből beszél. Az ilyen vers – sokkal inkább, mint eddig bármikor – ennek az egy valakinek az alakot öltött nyelve, legsajátabb lényege szerint pedig jelenvalóság és prezencia. A vers magányos. Magányos és úton van. Aki pedig megírja, az kénytelen vele tartani. De vajon nem épp így hozza-e létre a vers – tehát már itt – a találkozást? *A találkozás titkát?*”⁶⁰ A nyelv személytelen versbeli manifesztációjával szemben ezek a mondatok (akárcsak a költő

⁵⁶ U.ott.

⁵⁷ U.ott.

⁵⁸ Ld.: „...áttörés egy olyan nyelv irányába, ahonnan az alany ki van zárva, a nyelvnek önnön létében való megjelenése és az ön-azonosságában vett én-tudat közötti, talán végérvényes összeférhetlenség felmutatása...”
M. Foucault: *A kívüliség gondolata. Athenaeum* 1991/1. 83. o.

⁵⁹ Ld. a már hivatkozott Gadamer-írást.

⁶⁰ Celan, 57. o.

válaszai a *Librairie Flinker* körkérdésére, melyekre Bacsó Béla utal⁶¹) egy radikális személyességet hordozó nyelvről beszélnek, és éppen hogy nem az individualitás teljes törléséről, kiiktatásáról – mint már mondtam, a Celan-vers nem ebben az utópiában érdekelt. Ellentmondásosnak érezhetjük, hogy (a magyar líratörténetben Pilinszky-hívószóként is működő) „kreatúra-volt” tudatosítása épp egy olyan költészetben hangsúlyos, mely a klasszikus szubjektivitás szövegbeli megalkotódásának szinte minden nyelvi eszközével ellenáll. Ám ez az ellentmondás helyezi át a találkozás lehetőségét az utópikus dimenzióba. A reménységnek a horizontunkhoz túli voltához éppen azért hűséges a vers, mert teljes mértékben szkeptikus minden bizonyítékkal, biztosítékkal szemben, amely kezeskedhetne érte, hogy már most, már itt birtokában vagyunk önzonosságunknak, és a másiktól való ismeretnek. Miközben tehát a Celan-vers mint jel-konstrukció semmiképpen nem a koherens jelentés-egész létrehozására irányul, hanem gyakran csak a jelentéstartományok érintkezése tartja egyben; s miközben a szöveg-test az értelmezés támpontjait inkább „nyomként”, „sebként” hordozza, és a benne elrejtettekre gyakran éppen a homályosság és a megszakítás eszközével utal, mégsem mer többet feltételezni önmagáról annál, hogy mindez csupán csak egy szinguláris lét közlésének töredéke. Alapkérdésünkre, a tanúság poétikájának esetére lefordítva mindez úgy merül fel, hogy a tanú tisztában van vele, hogy tanúbizonyosságának igazát senki és semmi nem biztosítja; tudatában van annak, hogy a másik idejére utaló bizonyágtétele csakis saját idejébe és saját létébe van beágyazódva – ez a végsőki kielezett tanúsítás helyzete tehát. A remény gesztusa mégis az, hogy a tanú a rábízott igazság biztosítékát nem a múltra való emlékezésből akarja elnyerni, hanem a semmilyen módon nem uralható vagy nem megragadható jövőben várja tanúsítása igazságának létrejöttét. S ha Celan szerint a vers nem egyéb, mint a szinguláris létezés közlése, akkor mondhatjuk, hogy a remény egyértelműen az, hogy a *te*, a másik megbontja az én magányát, és ezáltal közlésének értelem-horizontját is megalkotja.

A tanúság hermeneutikájának rövid áttekintésekor már szó esett arról, hogy a tanúsító vers – amennyiben „célba ér” a befogadás során, magát a befogadót is emlékezővé, vagyis tanúvá változtatja. Erről Celan is beszél a *Meridiánban*, amikor azt mondja, hogy a vers mégis helyet akar biztosítani egyfajta közösségnek. Így válik a párbeszéd helyévé – igaz, hogy ez egy olykor „kétségbeesett” próbálkozás a dialógusra: „A vers – mégpedig micsoda feltételek között! – egy még mindig érzékelő, egy még mindig a megjelenő felé forduló, a megjelenőt faggató és megszólító én verse; párbeszéd – nemegyszer kétségbeesett párbeszéd. Csakis e

⁶¹ Bacsó, 72. o.

párbeszéd terében jön létre, sűrűsödik össze a megszólított az őt megszólító és megnevező én körül. A megszólított és megnevezett, ily módon mintegy te-vé formált másik azonban e jelenlétbe is magával hozza másságát. A vers még az itt és mostban is – neki magának ugyanis csak ez az egy, egyszeri és pontszerű jelenvalósága van –, még ebben a közvetlenségben és közelségben is megszólaltatja a másik legsajátabb tulajdonát: az idejét.”⁶² Tehát a vers eleve dialogikus léte ad módot arra, hogy a tanúság a saját idején túl a másik idejére is vonatkozhasson. Az ilyen módon felépülő gondolatmenetbe és szöveggörnyezetbe nagyon érdekesen illeszkednek bele Celan sokat idézett szavai a költői képről: „Arról a versről beszélek, amelyik nincs! Nem, az abszolút vers bizonyára nincs, és nem is létezhet! Létezik azonban, létezik minden egyes verssel, a legigénytelenebb verssel is, létezik ez a megkerülhetetlen kérdés, ez a hallatlan követelmény. Akkor hát mi a kép? Az, ami egyetlenegyszer, mindig újra csak egyetlenegyszer és csak itt és csak most érzékelhető. A vers olyan hely volna tehát, ahol minden trópus és minden metafora arra vár, hogy ad absurdum vigyék. Toposzkutatás? Az bizony! Csakhogy a felkutatandó u-tópia fényében. És az ember? És a kreatúra? Ugyanebben a fényben.”⁶³ Úgy vélem, hogy az egyediség kimondhatóvá tételének ugyanaz az igénye szólal meg itt, mint ami Adornónál is, amikor azt nehezményezte, hogy a testi, az aktuális nem tud megjelenni a nyelvben. A képtilalom negatív előírásával szemben Celan pozitív módon beszél ugyanerről, mint vágyott és várt lehetőségéről, ami maga lenne a megvalósult utópia. Az „ad absurdum vitt metafora” pontosan a metaforikus totalitás ellentéte: ha létre tudna jönni, az azt jelentené, hogy a másik egyediségét pontosan ki tudná mondani a nyelv.

Mindezek után a *Meridiánban* a művészet két nevet is kap, egyfelől ezt: „egyetlen idegenség”; másfelől pedig: „hazatérések”⁶⁴ – gondolom, itt a többszámú hangszoros funkciója a különbözőségek jelzése. A vers útja, a kör, a meridián végül visszavezet az *én*-hez mint identitáshoz. Beszédét Celan józanul nem az utópiáról szóló mondatokkal zárja, hanem meghagyja azt igazolhatatlanságában, érinthetlenségében. Ám amiről tapasztalatot szerezhethünk a befogadás során, az az, hogy ha együtt mozgunk a szöveggel az általa kínált körfolyamatban, végül valóban többletként, más-ként nyerhetjük el magunkat. Ugyanezt egyfajta alázatként írja le Celan gondolatvilágának közeli rokona, Lévinas, szép írásában,

⁶² Celan, 58. o.

⁶³ U.ott.

⁶⁴ I. m. 59. o.

melyben a *Meridián*ban kibontakozó dialogicitásról, társiasságról beszél, mely eredendőbb az ontológiánál⁶⁵.

Tenebrae

Paul Celan *Tenebrae* című verse olyan alapvető szövege a későmodern lírai beszédmódnak, mely ugyanakkor a zsidó-keresztény teológiai hagyomány alapkérdéseit is megszólaltatja, koncentrált nyelvi tapasztalatként. A jellegzetes celani ellenpontoszó struktúra szélesre nyitja a szöveg lehetőségeit – míg végül a mű olvasatainak az ellentmondást kell magába foglalnia; vagyis a Celan-versekben nem követhetjük nyomon pusztán az értelemnyerést, figyelmen kívül hagyva az ironikus ellenpontot, az értelemvesztést. (A *Meridián* a Büchner-utalással hozza létre az ironikus feszültséget.) A *Tenebrae* ily módon, a benne megszólaló paradoxonok által a zsidó-keresztény tradíció legalapvetőbb fogalmait kezdi ki, illetve értelmezi át; és ezzel, véleményem szerint, nem csak a líra nyelvi potenciálját tárja föl, hanem arról is tanúskodik, hogy milyen mélységesen rászorul a Holokauszt utáni zsidó-keresztény teológia erre az ellentmondást megszólaltató beszédmódra, amikor azzal szembesül, hogy a Holokauszt minden eddigi világeseménynél sürgetőbben készítet bennünket a teodíceai alapkérdések újragondolására, újrafogalmazására.

Tenebrae

*Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.*

*Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.*

*Bete, Herr,
bete zu uns,*

⁶⁵ E. Lévinas: *Paul Celan – A léttől a másikkig*. Nagyvilág, 2001/9., 1415-1419. o.

wir sind nah.

*Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.*

Zur Tränke gingen wir, Herr.

*Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.*

Es glänzte.

*Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.*

*Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.*

*Bete, Herr.
Wir sind nah.*

*Közel vagyunk, Uram,/ foghatón közel.// Már fogva, Uram,/ egymásba marva, mintha/
mindőnk teste a te/ tested volna, Uram.// Imádkozz, Uram,/ imádkozz hozzánk,/ közel
vagyunk.// Kajlán mentiünk oda,/ mentiünk oda, ráhajolni/ katlanra, vályúra.// Az itatóra,
Uram.// Vér volt, a vért/ te ontottad, Uram.// Csillogott.// A te képedet verte a szemünkbe,
Uram./ Nyitva s üres a szem, a száj, Uram.// Ittunk, Uram./ A vért és a képet a vérben,
Uram.// Imádkozz, Uram./ Közel vagyunk. (Lator László)*

A *Tenebrae*-t a „*Nah sind wir, Herr*” szósor foglalja keretbe, ám végső visszatérésekor a szavak sorrendje megfordul: „...*Herr. Wir sind nah*”.⁶⁶ Ezt a nagyon fontos mozzanatot, amely formai jelenséggént veti fel a vers egyik alaptémáját, az azonos és a felcserélt

⁶⁶ Orosz Magdolna megfigyelése. In: Magdolna Orosz: *Biblical 'Emblems' in Paul Celan's Tenebrae*. In: *Neohelicon* 1995. XII/1. 169-188. o.

egymáshoz való viszonyát, a magyar fordítások nem tudják visszaadni. A többszörös ismétlés ezeket a mondatokat emeli ki a szövegből: *imádkozz (hozzánk) Uram; és közel vagyunk*. Két megfordítás ez is, hisz abban a kontextusban, ahol hagyományosan az *Úr, közelség, imádság* szavak együtt szerepelnek, ott az *Úr* az ima címzettje, illetve *Ő* az, akiről a zsoltárok azt mondják: közel van (a megtört szívekhez, illetve minden őt hívóhoz)⁶⁷. Az ima hagyományos címzettje gondoskodó és mindenható – másképpen nem tudna közeledni az emberhez vagy meghallgatni annak szavát. A megfordítás nyugtalanító mozzanata felfüggeszti ezt a két alapvető isteni attribútumot, de mégsem ruházza át azokat az emberekre, a megszólalókra, akik immár az ima címzettje helyébe állnának, hisz így írják le önmagukat: „*Már fogva, Uram,/ egymásba marva, mintha/ mindőnk teste a te/ tested volna, Uram.//...Kajlán mentünk oda,/ mentünk oda, ráhajolni/ katlanra, vályúra.// Az itatóra, Uram*”. Az egymásba maró, összetapadt, összekapaszkodott testek mind az agóniában küszködő, még élő megkínzottakra, mind pedig a tömegsírok összezsúfolt, szétválaszthatatlan holttesteire is utalhatnak. Mindenképpen a meggyötörtek, az állattá silányítottak hangja szólal meg itt.

Lator László fordítása nem igazán teszi világossá azt, hogy milyen kapcsolat van az összefonódott alakok közt, illetve hogyan viszonyul testük az Úréhoz – ezen a ponton Celan szövegét inkább Schein Gábor fordítása adja át hűségesen, melyet azért készített, hogy Gadamernek az ide kapcsolódó értelmezését megvilágítsa a magyar olvasók előtt: „*als wär der Leib eines jeden von uns dein Leib*” – „*mintha bármelyikőnk teste te tested volna*”⁶⁸. Az *Úr* teste és a haldokló/halott test közti felcserélhetőség számtalan utat nyit meg a megértési kísérletek számára. Később a felcserélhetőség a tükrözés mozzanatával is kiegészül: az itató fölé hajló, vizet kereső, ám vért találó szomjazók a maguk tükörképével találkozva szólnak így: „*A te képedet verte a szemünkbe, Uram./ Nyitva s üres a szem, a száj, Uram*”. A külső egylényegűség tehát teljes. Ugyanakkor a belső egylényegűség is kialakul, amikor az *Úr* ontotta vért megisszák az *Őt* megszólítók. Olyan szövegmű jön itt létre, amely egyetlen képrendszerben tudja megszólaltatni az ember és Isten közti hasonlóság két, egymással teljesen ellentétes mozgásirányát: az antropomorf, kivetítő istenképzet megalkotását kérdőre vonó valláskritikát, és a biblikus hagyományt (az embert saját képére formáló Teremtőt, illetve az Istennek Ember Fiaként, az ember hasonlatosságára való megtestesülését). Ugyanez a kettős mozgás zajlik a (víz) – *kép* – *vér* szavak körül: „*Kajlán mentünk oda,/ mentünk oda, ráhajolni/ katlanra, vályúra.// Az itatóra, Uram.// Vér volt, a vért/ te ontottad, Uram.//*

⁶⁷ Lásd pl. a 34. és 145. zsoltárt, Károli-fordításban. Orosz hívja fel rá a figyelmet, 179. o.

⁶⁸ A magyar fordításokról ld. bővebben Kiss Noémi könyvének vonatkozó fejezetét: *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Anonymus, Bp., 2003. 179-193. o.

Csillogott.// A te képedet verte a szemünkbe, Uram./ Nyitva s üres a szem, a száj, Uram.// Ittunk, Uram./ A vért és a képet a vérben, Uram". A főként keresztény hagyományban szituált értelmezés számára adott a víz (mint az élet vize) és a vér (Jézus vére) közötti kapcsolat. A passió motívumai közt is egymás mellett találjuk őket: ld. „egy a vitézek közül dárdával dőfé meg az ő oldalát, és azonnal vér és víz jöve ki abból” (János 19,34, Károli ford.). A *kép-től a vér-ig* való elmozdulás ezen a hagyományon belül azt a közeledést hozza játékba, ami az emlékezés rítusaiban részt vevő, és a transzformáció, a megtestesülés közösségi aktusainál jelenlévő hívővel történik – gondoljunk akár az ikonok (a képiségtől a jelenvalóvá-tételig ívelő) funkciójára, vagy a szentáldozás/úrvacsora közösségére. Ez utóbbinál egyértelmű, hogy az ivás gesztusa által egyszerre történik meg a közeledés és a transzformáció (az úrvacsora résztvevője a hasonlóság „képének” szemlélőjéből bűnbocsánatot nyert, a Krisztus halálát hirdető emlékezővé válik, míg a szentáldozás rítusa egyenesen azon alapul, hogy az emlékeztető kép valóban a test valóságává változik). Ha nem a Celan-szöveg megértéséhez utalunk ezekre a hagyományokra, akkor is nyilvánvaló, hogy a szemlélő, az ember *közeledése* és participációja nélkül az isteni jelenlét nem tud megalkotódni a transzformáció során. Az Úrnak tehát mindig is szüksége volt az emberre – a *Tenebrae* erre is rávilágít; ám Celan versében ez csak egy játékba hozott hittapasztalat a radikális átfordítás háttérében: itt az Úr az, aki magányos és megváltatlan; teste olyan, mint a halálba hajsolt, elállatiasított emberé, arca üres és halott tükörkép. A szövegben a víz helyett talált vér épp egy iszonyatos veszteségre (is) utal, szemben azzal a jelentésnyeréssel, ami például az úrvacsora aktusában megy végbe a borral: itt a legyőzhetetlen szomjúság, az agresszióból és áldozatiságból való kilépés lehetetlensége is megszólal. A *was du vergossen – te ontottad* ige eldöntetlensége (értsd: az Úr volt sebzett, Ő vérzett; illetve Ő sebzett meg valaki mást, aki vérzett) mellé, ugyanakkora érvénnyel egy harmadik értelmezési lehetőség is felsorakozik: mivel a szöveg már létrehozta a hasonlóság, tükrözés, egylényegűség, felcserélhetőség jelentésmezejét, ezért azt is mondhatjuk, hogy az Úr vére valójában a megszólalóké, a szenvedő embereké. Meglehet, hogy olyannyira csillapíthatatlan és megszakíthatatlan, vigasztalan szenvedés kap szót a versben, hogy csak ebben a képben tud kifejeződni: a szomjazók még víz helyett is csupán a saját, kiontott vérüket ihatják, vályúból. Vajon hogyan hat egymásra ez a három értelmezési lehetőség? Kiss Noémi szerint a versben a hit építményének létrejöttéhez csak annak lebontása végett van szükség⁶⁹. Ám valóban csak a nyelv paradoxokba zártsága kap

⁶⁹ Kiss Noémi a *Tenebrae* iróniáját abban a paradoxonban látja, ami az imaforma, a megszólítás, illetve a nemlétezésig antropomorfizált Úr közt feszül – vagyis abban a mozzanataban, hogy noha a versben megszólalók megfordítják Teremtő és teremtmény hierarchiáját, mégsem képesek kilépni az imádság diskurzusából; s ezt,

szót itt, hogy a hit tárgyavesztettségét az imádság hagyományos viszonyainak megfordításával mondja el? Másképpen, és leegyszerűsítve, tud-e nekünk még mindezen kívül valamit mondani a vers Istenről, Jézusról a Holokauszt után? Hiszen kérdésekkel maradunk, miután elolvastuk: ki mutatja be itt az áldozatot, és kit áldoz fel; ki vált meg kit? Egyáltalán, megváltható-e bárki a szövegben? A kérdéseket továbbra is az „*Imádkozz, Uram, imádkozz hozzánk*” sorok jelentésgazdag és egyértelműsítő módon dekódolhatatlan abszurditása tartja nyitva.

Orosz Magdona vizsgálatában elsődlegesen a *Tenebrae* motivikus, intertextuális szerkesztettségével foglalkozik. Orosz szerint a vers három másik szöveggel áll viszonyban: természetesen a Bibliával, a címben és másutt is fölidézett katolikus liturgiával, és Hölderlin *Patmoszával*⁷⁰. A tükröz(öd)ések sorozatát Orosz e kapcsolódásokon keresztül értelmezi. A Patmosz kezdősorai (Kálnoky László fordításában): „*Közeli/ s megfoghatatlan az Isten./ De ahol veszély fenyeget,/ fölmagaslik a menedék is*”. Hölderlin szövege egy ellentmondással kezdődik, és nagyon érdekesen hozza játékba a zsoltáros hagyományt. Celan tovább alakítja, tovább forgatja e sorokat, ellentmondva az ellentmondásnak is – *közelivé* válik az ember, és *megfoghatóvá*; menedékről pedig nem tud a szöveg, csak kiszolgáltatottságról. Celan versének címe utal a passiónak arra a momentumára, amikor Jézus a kereszten megéli az Istentől való elhagyatottságot, s eközben „hat órától kezdve pedig sötétség lőn mind az egész földön, kilenc óráig” (Máté 27,45 – Károli ford.). Hagományosan ez az a pillanat, amikor a leginkább kiteljesedik Jézus közösségvállalása az emberrel, amikor ő, aki sohasem volt külön az Atyától, megtapasztalja a Tőle való elszakadást, Isten hallgatását, közönyét, nemlétét – és ezután meghal. Orosz Magdolna szerint a versbéli paradoxon olyan irányban viszi tovább a *tenebrae*, az elsötétedés és halál trópusát, hogy míg utána a *Requiem* liturgiájában a *lux aeterna*, az örök élet (és az Istennel a mennyben való újra-egyesülés) fénye következik, addig Celannál épp a feltámadás reményének visszavonása, megtagadása kap szót⁷¹. Számomra viszont úgy tűnik, hogy az értelmezésből nem hagyhatjuk ki azt a mérhetetlenül ironikus lehetőséget sem, hogy az Úrnak *szüksége van* az őt imádságra

mivel a vers töredékes képi világa beleilleszkedik Holokauszt-képzetünkbe, egy jellegzetesen Holokauszt utáni tapasztalat közvetítéseként olvassa: „a *Tenebrae* esetében... az imádkozás elveszti régi nyelvét. Az archaizáló beszéd inkább allúziója vagy imitációja az ima nyelvének, tehát az ima metafunkciós karaktere is megváltozik. Csak e nyelvi kód ismeretében válik világossá, hogy a vers épp az ellenkezőjét mondja, mint amit szó szerint mond, tehát azt, hogy már nincs hite a menetelőknél, egy másik (szubverzív) ima nyelvét pedig nem tudják megalkotni, csak Isten elérhetetlenségéhez képest tudnak megszólalni. Ezért a *Tenebrae* úgy is olvasható, mint a bibliai történet negatív parafrázisa és ennek óhatatlan összekapcsolása a holocaust irodalom ambivalens keresztény emblematikájával. De úgy is, mint egy kudarc: hiszen ezt a negatív imát nem tudják verbalizálni a menetelők, csak úgy, ha paradoxonokat alkotnak.” (Kiss, 180. o.)

⁷⁰ Orosz, 178-180. o.

⁷¹ Orosz, 184. o.

fölszólító élőhalottakra, az egymásba maró, kajla testekre. Több ez, mint „csupán” a feltámadás-hit megkérdőjelezése.

Milyen mélységűnek látjuk a Holokauszt okozta – megújításra és szemléletváltásra felszólító – törést? Másképpen megfogalmazva: vajon az eddigi válaszainak hangsúlyát átrendezve próbál-e válaszolni a teológia a Holokauszt által felvetett kérdésekre, vagy elfogadja kiindulópontként azt, hogy a mérhetetlen pusztítás tapasztalatára az eddigi dogmatikai és nyelvi felépítménye nem tud reflektálni? A továbbiakban szeretném e kérdéseket is szem előtt tartva áttekinteni Gadamer és a vele vitázó Vajda Károly Celan-írását – akik, noha egészen más vallási tradícióra támaszkodnak, számos ponton meglepően hasonló olvasatot hoznak létre.

Gadamer a *Tenebrae*-ről szóló Celan-írásában az értelemnyerés lehetőségeit keresi⁷². A cím konnotációiból indul ki, a passióbeli elsötétedés pillanatából. A *tenebrae* pillanata az elhagyatottság is, és Gadamer felhívja rá a figyelmet, hogy Jézus kiáltása voltaképpen egy jeremiási idézet – a babiloni fogságban magára maradó nép szava is helyet kap benne tehát. „Ám nem jelent-e még ennél is többet, ha egy mai költő megidézi az ég elsötétedését? Nem kell-e a zsidók szenvedéseire és halálára gondolnunk Hitler megsemmisítő táborában? Vagy arra a halálfélelemre, amelyet végül minden ember érez? Isten haragjára, mellyel választott népét bünteti az Ószövetségben elbeszélte zsidó történelem során? Vagy korunk Istentől való eltávolodására, amelyet a keresztény hithagyományok megmerevedése idézett elő?”⁷³ A lehetőségek közül Gadamer az egyéni és a kollektív halál tapasztalatát emeli ki, a halálban való kiszolgáltatottságot és elhagyatottságot. Ez szolgál következő kérdése háttérül: blaszfém-e a vers, vagy mélyen keresztény – hiszen benne a kereszten függő Jézus arra szólíttatik fel, hogy az emberekhez imádkozzon. (Természetesen ez csak akkor merül fel, ha a keresztény teológiát a Holokauszt után alapjaiban változatlanak tekintjük, s nem pedig a törés által felnyitottatnak az addig blaszfémnek tartott kérdésekre. Talán pontosabb lenne így fölvetni: Isten-tagadó vers-e ez, avagy olyan szöveg, mely lehetőséget ad az Istenről való beszéd értelmességének fenntartására?) Gadamer megpróbálja a keresztény hagyomány Jézus-képében föllelni azokat a válaszokat, melyek releváns kérdésnek tekintik a *Tenebrae* kihívását, és megfelelhetnek arra. Ilyen válaszlehetőség Jézus közvetítő-voltának hangsúlyozása, az, hogy Ő az emberhez hasonlóan testileg szenvedett, és megélte az ember halálát, míg Isten nem ismeri a halál tapasztalatát. „Mi azonban ismerjük a halált, tudunk róla

⁷² H.-G. Gadamer: *Értelem és értelem elrejtése Paul Celan költészetében*. In: Pannonhalmi Szemle 1993/1. 69-76. o.

⁷³ Gadamer, 71. o.

és kikerülhetetlenségéről, ezért mélyen megértjük az elhagyatottság e sóhaját. Jézus utolsó szavai bizonyosan nem az Istenben való kételkedést fejezik ki, hanem a szenvedés és halál túlerejét igazolják. Abban nyilvánul meg az Emberfia és az emberek legvégső közössége, hogy elszenvedik a halált⁷⁴. Ebben az értelemben a megszólalók a halál végső realitásának megragadottjai, akik ugyanakkor egymásba kapaszkodva próbálnak megmenekülni a pusztulás magányától. Gadamer ezen a ponton hangsúlyozza, hogy a szövegben „*als wär der Leib eines jeden von uns dein Leib*” áll, vagyis (Schein Gábor fordításában): „*mintha bármelyikőnk teste tested volna*”. A haláltapasztalat végső izolációja szólítja meg itt, Gadamer szerint, a passió Jézusát, „mivel a halál pillanatában mindnyájan oly magányosak és elhagyottak vagyunk, mint a kereszten haldokló Jézus”⁷⁵. Feltámadás nélküli passió ez, annak a közössége, hogy a halál uralmát csak elfogadni lehet. Ez a gondolatmenet talán azon a ponton alapozódik meg túlzott mértékben a keresztény dogmatikán, figyelmen kívül hagyva a Celan-vers folyamatos radikális átfordításait, kérdéseit, iróniáját, amikor Gadamer arról ír, hogy milyen hatalmas feszültség koncentrálódik a szövegben a benne megszólaló, irtózatossá, elidegenítő haláltapasztalat, s aközött, hogy „a halál kikerülhetetlenségét csak Jézus kereszthalálában ismerjük föl; ...csak ott tanuljuk meg elismerni”⁷⁶. A versbeli feszültség ilyen módon való leírása akkor lenne pontos, ha a szövegben nem az Úr lenne felszólítva az emberekhez való imádkozásra, hanem Ő maradna az ima címzettje. Mindezek után Gadamer a vérben tükröződő arcot megmutatkozó Krisztus-arcként értelmezi, és annak meglátását mint többszörös felismerést, melyben találkozik az ember halálra-utaltsága és ebben való közössége Jézussal. A vér megivásának gesztusa mindennek az elfogadását jelöli, beleértve Krisztus Úr-voltának, sőt, „a mi Urunk”-voltának változatlan érvényességét is. Amiről Gadamer nem beszél, s ami mégis ott van a versben, az összekapaszkodás agressziójában, a vérivás aktusában (melynek csak egyik arca az úrvacsorával való hasonlatosság), az állatíva nyomorított, haldokló testek kiáltásában, az Úrhoz intézett felszólítás parancsoló tónusában: vád és fenyegetés. Itt valakiből végsőkéig kifosztott áldozatok lettek – mi az Úr szerepe mindebben? Vajon nem ezért kell imádkoznia? Vajon nem ezért fordult meg a Teremtő és teremtett hierarchiája? Teológiai nyelvre lefordítva, Gadamer nem szól a *Tenebrae* teodíceai jelentésrétegéről.

⁷⁴ U.ott.

⁷⁵ I. m. 72. o.

⁷⁶ I. m. 73. o.

Vajda Károly tanulmánya⁷⁷ különös dialógust folytat Gadamer Tenebrae-értelmezésével, hisz egyik leglényegesebb állítása, hogy egy nem keresztény hagyományból értelmezendő szöveggel állunk szemközt – mégis a kifejezetten krisztológiai háttérű Gadamer-íráshoz hasonló érvelést használ néhol. Vajda Károly vitatja a vers recepciótörténetének egyoldalúságát, melynek centrumában Jézus keresztthalála áll. A tanulmány súlyos vádat fogalmaz meg: „ez az interpretációs, azaz közvetítő stratégia értelemszerűen erkölcsileg is kétes eszközt ragad: reflektálatlanul, bevallatlanul, mert bevallhatatlanul a keresztény teológia evangéliumi antijudaizmusát oldja föl a versben fölfedezni vélt krisztianizáló judaizmusban, vagyis antijudaizmusát nem föladja, nem fölmondja, hanem elkeveri, elkeni”⁷⁸. Az egyoldalú megfogalmazás akkor visz bennünket előbbre, ha a gondolatmenet logikai bukfencét (miért lenne teológiai antijudaizmus a túlhangsúlyozott krisztocentrikus olvasat háttérében?) elkülönítjük a jogos kritikától – a zsidó hagyomány megszólaltatása a vers kapcsán elengedhetetlenül fontos, s a szöveg és az általa jelölt mérhetetlen nagyságú emberi szenvedés nem eléggé problematizáló beillesztése bármiféle üdvtörténeti horizontba becstelenség az áldozatok emlékével szemben, ahogy Adorno mondaná. Vajda Károly egyik fő érve a nem krisztocentrikus olvasat jogossága mellett a *vergossen* ige ambiguitása: az *ontottál* kettős jelentésére hivatkozik, ami egyszerre utalhat a szövegben az Úr kiömlő vérére, illetve az Úr általi sebzettségre, az Úr okozta vérontásra. Ugyanakkor Vajda nem a kétértelműsége építi érvelését, s itt az egyoldalúságnak ugyanabba a hibájába esik, amit előzőleg elégtelennek talált (mondhatni, az általa antijudaistának titulált olvasatokat egy „anti-krisztológiaival” kívánja fölülírni). Úgy vélem, hogy a kétértelműség, a végletesen ellentétes jelentésrétegek együtt-szerepeltetése alapvető eszköze a celani poétikának, iróniának. Miért ne mondhatnánk azt, hogy a szöveg óriási feszültséget teremt az egyszerre játékba hozott zsidó és keresztény hagyomány közt? Hisz amúgy is adott és elfedhetetlen – főleg a Holokauszt óta – ez a feszültség? A Holokauszt résztvevőit besoroló terminológiával élve, miért is ne lehetne olyannyira ironikus a szöveg, hogy éppen „az elkövetők vallásának” képein keresztül keresse az „Úr” szó értelmezhetőségét?

Vajda az Úr által ontott vér kapcsán az áldozatbemutatásról beszél, mely a zsidó hagyományban az ember és Teremtője közti kommunikáció, közeledés aktusa volt, tulajdonképpen imaforma. Nagyon érdekes a tanulmány érvelése ezek után az ima-hierarchia versbéli megfordítása kapcsán: Vajda szerint a szentségtörés kérdése nem merül fel ha „az

⁷⁷ Vajda Károly: *Vers, ima, közelítő beszéd*. Pannonhalmi Szemle, 2003/1. 78-95. o.

⁷⁸ I. m. 84. o.

ima körvonalazta nyelvi létezmódot nem egy államhatalmi képzettársítások mentén elgondolt civitas Dei feszes hierarchikus viszonyaként, hanem a kinyilatkoztatás-ima kölcsönösségében ugyanannak a nyelvi létmódnak két különböző szituáltságaként értjük⁷⁹. A nem is burkolt krisztianizáció-kritika jogos azokra az olvasatokra nézve, melyek, ahogy már hangsúlyoztam, a dogmatikai törés jelzése nélkül oldják fel a vers által nekünk szegeződő kihívást. De vajon nem teszi-e ugyanezt Vajda is, amikor a zsidó hagyományt nagyon innovatívan, ám voltaképpen a Holokausztól érintetlenül olvassa rá a Celan-versre, s nem pedig fordítva, a vers kategóriákat szétfeszítő tapasztalatát szembesíti a zsidó teológiai hagyomány Isten-értésével? Nagyon fontos megállapítás az, hogy a *Tenebrae* „egy egész korszakot szembesíthet egyoldalú hierarchikus alázatosságba merevedő vallásosságának a bibliai vallásos irodalomban megfogalmazódó fenntartás nélküli, mert minden viszonyt, viszonyulást és viszonylagosságot kiiktató kölcsönösségétől való irdatlan távolságával”⁸⁰. Ám ugyanígy szembesít egy egész korszakot e vers azzal, hogy Istenben hinni ma abszurdum, amire csak egy olykor egészen a blaszfémiáig abszurd hit lehet képes.

Mindezek után Vajda egy megejtően szép olvasatot hoz létre. Ezt írja: a szöveg közös tapasztalatában „mindannyian még élő, de már rég halálra szánt zsidók vagyunk”, hajszoltan, szomjazva, és emlékezve isteni képmás-mivoltunkra⁸¹. A képmás-mivolt, a lélek egyik helye a vér – az amúgy tiltás alá eső vérivás tehát itt a teremtettségnek, az ember Istentől kapott méltóságát hordozó lelkének „felhörpintését” is jelentheti... Ez a nagy belső kettősséget egybeépítő trópus egyszerre utal az elállatiasodás momentumára (tolongás a vályúnál), de a teremtményi mivolt rehabilitációjára is. Isten tehát közel van a kiszolgáltatottakhoz, írja Vajda; noha a celani radikalitás így szól: „mi vagyunk közel”. Nagyon érdekesnek tartom, hogy Vajda a szenvedők és Isten arcának egymást-tükrözésében az isteni szolidaritás momentumát látja – voltaképpen ugyanazt a közösséget a kínban, mint amit Gadamer éppen Jézus kapcsán mutatott ki a maga olvasatában. Vajdánál ez a kontextusa az áldozatot bemutató, szenvedésben osztozó Istennel közös imának. Isten a versben „a genocídium szenvedő részesévé váló szövetségkötőként” jelenik meg, „aki a szövetség, az archaikus múlt liturgikus játékterében jelképes cselekedetek sorába fog”⁸². Isten arra szólíttatik fel, hogy ne hagyja magára a megkínzottakat az imádságban, hanem maga is hallassa a szavát. A teodíceai inspiráltságú olvasat azt is megkérdézné: ki, mi az áldozat? Vajdánál ez a problémareteg nem kap szót; ő a verset az eredendő bizalom szövegeként olvassa: „A >>mi<< imánk annyiban is

⁷⁹ I. m. 89. o.

⁸⁰ I. m. 90. o.

⁸¹ I. m. 91. o.

⁸² I. m. 93. o.

megfeleltetése az isteni áldozathozatal nonverbális történésének, amennyiben arra adott verbális válasz, ráeszmélés, ráébredés, az elembertelenedésből való fölocsúdás. Közbülső mozzanat. S egyszersmind ráhagyatkozás is arra, ami történni fog. Héberül: egy ámén. Ezzel az isteni ima iránti várakozó készséggel zárul a vers”.⁸³ Mind Gadamer passió-központú, mind pedig Vajda Károly ószövetségi alapú olvasata szerint van tehát mit várni Istentől: közösséget, amely kölcsönös egymás iránti ínségben közelíti egymáshoz az Urat és az embereket. De vajon eljuthatunk-e egy hasonló olvasathoz akkor, ha nem „szelidítjük meg” a szöveget; s ha azt a sort, hogy *közel vagyunk*, nem fejezzük be megnyugtató módon egy kölcsönös névmással ekképpen: *közel vagyunk egymáshoz*, hanem meghagyjuk szorongató nyitottságában – kihez, mihez vagyunk közel?

Mivel Vajda tanulmányában felmerül a zsidó és keresztény értelmezői hagyomány közti választás kérdése, magam pedig Celan versét olyan szöveggé olvasom, mely mindkettőre épít, érdemesnek tartom figyelembe venni a zsidó művészetnek azt a hagyományát, mely éppen a passiótörténet elemeit használja teodíceai tartalmak kifejezésére. Ennek egy érdekes válfaja az, amikor zsidó alkotók művében éppen Jézus testesíti meg a keresztény antijudaizmus áldozatául esett embert⁸⁴. E téma egyik kutatója, Amishai-Maisels megállapította, hogy olyannyira erős hagyomány ez, hogy a Megfeszített lett a legsűrűbben használt bibliai szimbólum a Holokauszt-ábrázolásokban – gyakoribb Jób alakjánál, vagy az Akeda (Izsák megkötözése) szerepeltetésénél is⁸⁵. Jézus ezekben a művekben a zsidó áldozat metaforájává válik. Míg számos keresztény alkotónál a passió-szimbolika alkalmazása egyfajta üdvtörténeti magyarázat-horizontba helyezi a mű által jelölt szenvedést, addig a zsidó hagyományon belüli krisztológiai szimbólumhasználat esetében a passiótörténetnek inkább

⁸³ I. m. 94. o.

⁸⁴ Catherie Quehl-Engel: *Christian Theology After the Jewish Use of Christological Imagery in Holocaust Art*. In: *The Holocaust: Lessons for the Third Generation*. Studies in the Shoah XVIII, 1997. 81-90. o. A tanulmány elsősorban képzőművészeti alkotásokkal foglalkozik. Az első említett kép még Holokauszt előtti: E. M. Lilien *Kisinyov mártírjainak (akik az Ő nevének megszenteléséért pusztultak el)* című munkája, a *Die Judenmassacren in Kishinev* (Berlin, 1903) sorozatból. A mű közepén látható az Izsákként megkötözött mártír függőleges alakja, mögötte ott az angyal (miként Izsáknál), de nem menti meg a szenvedőt, csak megcsókolja, és szárnya síkja merőlegesen, kereszt irányban metszi az álló alak síkját. Mindezt töviskoszorú foglalja keretbe. (A képet a kisinyovi Reb Moshe Cvi Kigel haláláról szóló legenda inspirálta, aki testével védelmezte a tóratekerceket.) A képen „az angyal csókja és be-nem-avatkozása egyfelől jelezheti, hogy a mártír halála Istentől rendelt volt. De szólhat a kép a szenvedő Istenről is, akinek adománya, a szabad akarat gyakran eredményezi a radikális emberi rossz cselekedeteit. Mindkét esetben értelmezhetjük Lilien angyalát úgy, mint a Sekinát – az Isten köztünk való jelenlétét –, aki Izráellel együtt szenved annak minden meghurcoltatásában.” (83. o.) Ugyanez az izsáki-jézusi alak jelenik meg Chagall *A mártír* című festményén is. Chagall egyébként a passiószimbolikát alkalmazó munkái kapcsán mondta azt, hogy Jézus alakja azért fontos számára, mert nem győzi le a szenvedést, hanem megéli. A kortárs alkotók közt M. Lasansky munkáival foglalkozik a tanulmány – Lasansky nagyon érdekesen használja a kereszt-szimbolikát és egyházi szimbolikát, leginkább a *Náci rajzok* című sorozatában: nála ez szinte egyértelműen kritikai mozzanat, a gondviselés-tan radikális megkérdőjelezése, és a keresztény antijudaizmussal való szembesítés.

⁸⁵ I. m. 82. o.

csak bizonyos aspektusai válnak hangsúlyossá; a kín tapasztalatának közössége, illetve az Istentől való elhagyatottság, az isteni be-nem-avatkozás az, ami annyira fontossá teszi Jézus alakját ezekben a művekben – míg Jób vagy Izsák történetében megjelenik a transzcendens segítség. (Ez a hagyomány a történeti, zsidó Jézust kutató, a 19. század végén kibontakozó teológiai irányzatból táplálkozik, és Jézus-képének nem része a feltámadásban kifejeződő győzelem a halál felett.) A *Tenebrae* beleilleszkedik ebbe a hagyományvonalba is, sőt, kiindulási alpnak használja saját kérdéseire, és egyben meghaladja azt.

Láthatjuk, hogy a Jézus-szimbolika kifejezetten az üldöztetésre, gyötremre reflektáló alkotásokban bukkan fel. Érdekes annak is utánajárnunk, hogy milyen más hagyományos megszólalási formái vannak a pusztításra válaszoló zsidó művészetnek. David G. Roskies, e téma egyik fő kutatója írja *A pusztítás irodalma* című kötetében, hogy az üldöztetésre adott kollektív válaszként megjelenő szövegvilág bibliai és poszt-biblikus archetípusokra épült, s alapvető szervező elve volt az összehasonlítás (a zsidó vallási múlt alapító eseményeivel), és ezzel összefüggésben a népet ért tragédiáknak a bűn-bűnhődés-helyreállítatás sémájában való szituálása⁸⁶. A legszörnyesebb, legmeggrázóbb események kapcsán íródhatott le az, hogy ez már „hasonlíthatatlan” –, vagyis olyan horderejű, ami szétzilálja a kollektív magyarázó stratégiákat – noha a közösségi gyász-formákra és -tradíciókra e helyzetekben lenne a legnagyobb igény.

A 20. századba átöröklődő teodíceai gyökerű retorika hangsúlyosan megjelenik a (84. lábjegyzetben E. M. Lilien kapcsán már említett) 1903-as kisinyovi pogromról író Bialik költeményében, de a Holokauszt idején alkotó „gettóírók”, „gettóköltők” munkáiban is, és áthatja a tanúk, visszaemlékezők szövegeit. David Patterson a Holokauszt idején üldözöttek, rejtőzködők naplóját olvasva kiemelt két retorikai stratégiát – az egyik Rási, a legnagyobb Talmud-kommentátor kijelentésére utal vissza: aki megtámadja Izráel népét, az magát a Szentet támadja meg⁸⁷. Vajda Károly *Tenebrae*-olvasatához áll ez közel – aki megtámadja az embert, az voltaképpen arra támad rá, akinek az ember a hasonlatosságára teremtett. A másik hang viszont a vitáé⁸⁸ – a nép képviselőjében való kiállás az Úrral szemben – gondoljunk csak Mózesre, vagy a Szodoma és Gomorra lakóiért viaskodó Ábrahámra, vagy arra, hogy a per-forma az Ószövetség diskurzusának egyik alapvető része, amely gyakran Isten és ember kapcsolatát is leírta, sőt, lehetőséget adott rá, hogy a népnek igaza legyen a

⁸⁶ D. G. Roskies: *The Literature of Destruction. Jewish Responses to Catastrophe*. The Jewish Publication Society, Philadelphia-NY-Jerusalem. 1989. 4. o.

⁸⁷ David Patterson: *Bearing Witness to the Murder of God: The Testimony of the Holocaust Diaries*. In: *Confronting the Holocaust*. In: *Studies in the Shoah* vol. XX. UP of America, Lanham-NY-Oxford. 1998. 25. o.

⁸⁸ I. m. 31. o.

Teremtőjével szemben. E beszédmód része a kérdőre vonás, a vád, a válasz követelése Isten hallgatásával szemben, az elhagyatottság panasza. A Holokauszt-naplókban e hangnemet nyomom követve Patterson tesz egy olyan megállapítást, amely számunkra nagyon fontos lehet, ha a *Tenebrae* fogadtatástörténetének egyik alapkérdésére („blaszfém-e a vers?”) gondolunk: megfigyeli, hogy azokon a pontokon, ahol a vallásos kegyesség tehetetlen, „a blaszfémia igyekszik megtörni a csendet”⁸⁹. A blaszfém megszólalás tehát ebben a végletes emberi szituációban nem a hit ellentéte, hanem kétségbeesett kísérlet Isten szóra bírására. Úgy vélem, hogy ez a tapasztalat is szót kap a *Tenebrae* iróniájában.

Bialik költeménye a későbbi zsidó irodalom egyik mérföldköve a vitázó, Isten csendjét számon kérő biblikus gyökerű hagyomány újra-alkalmazásában. Roskies szerint a lódzi gettó költője, Simche Bunem Shaievitsh *Lekh-Lekho* című epikus verse a bialiki „ellenkommentár” tradícióját folytatja⁹⁰. (A cím kommentárt ígér, hisz azokra a bibliai szakaszokra utal, melyekben Isten kiküldi Ábrahámot – először saját földjéről a neki ígért földre; majd pedig arra az útra, mely fia föláldozásának helyére vezet. Az Akeda motívuma tehát itt is jelen van.) Yitzhak Katzenelson hatalmas munkája, *A meggyilkolt zsidók dala* 1943-ban íródott. Ő is felhasználja a passió-szimbolikát, és Jézus történetét úgy értelmezi át, hogy az ártatlanul szenvedők („megfeszítettek”) megistenüléséről beszél⁹¹. Ez a hang is felcsendül a *Tenebrae* átfordításában: „*hozzánk imádkozz*”. Katzenelson költeményének kilencedik része *A mennyekhez* alcímű; ebben a teodíceai alapozottságú retorika szinte minden egyes eleme megtalálható.

Zachary Braiterman írja (*Isten*) *Auschwitz után – hagyomány és változás a Holokauszt utáni zsidó gondolkodásban* című könyvében, hogy a munkája címében jelzett változást az Úrral való szövetségi kapcsolatba vetett bizalom megingása jelentette, hiszen a szövetségben mindkét fél személyként, dialógusba bocsájtkozva vesz részt – ám e dialógus reménye a Holokauszt idején megtört. A tradicionálisabb Holokauszt utáni gondolkodók fenntartják e párbeszéd, szövetség lehetőségét, ám radikális újraértelmezésének módját keresik⁹². Ennek egyik útja az „arcát elrejtő Isten” képzetének felelevenítése, mely nem csak a kabbalában jelenik meg, hisz már a Tóra textusában szó van arról, hogy az Úr elfordulhat, elrejtőzhet⁹³. Az arcát elfedő Isten motívumát tartalmazó Mózes énekéhez kapcsolódó midrási magyarázat már váddal fordul Istenhez a szenvedők megoltalmazásának elmulasztásáért, a beavatkozás

⁸⁹ I. m. 36. o.

⁹⁰ Roskies, 515. o.

⁹¹ Roskies, 516. o.

⁹² Zachary Braiterman: *(God) after Auschwitz. Tradition and Change in Post-Holocaust Jewish Thought*. Princeton UP, Princeton, 1998. 24. o.

⁹³ I. m. 52-57.

hiányáért. A Midrásban többször is szót kap a szenvedés botránya – a rabbinikus szövegek Istent több helyen is kérdőre vonják erőszakos, pusztító voltáért is, felelőssé teszik a rossz megtörténtéért. Vajon nincs-e benne ez a hangnem is a *Tenebrae* fenyegető közelítésében, imádságra való felszólításában? S mivel Istennel mindig a nép egésze perlekedett, mondhatjuk, hogy a Celan-versben az Urat megszólítók tragikusan groteszk, a gyötrelmek által megnyomorított, állativá változtatott csoportja azt a kérdést is felteszi: mit jelent a nép megszentelt közössége, ha Istennel kérdéses a szövetsége? Avagy mivé tette a népet az átélt szenvedés – miféle csoportként jelenik meg a versben? A válasz kettős, hisz mégiscsak rituális közösségként szólalnak meg a beszélők, s mégis igényt tartanak Istenre, és az ő „imájára”, tehát valamilyen módon az általa nekik adott méltóságra is.

A szenvedés botrányát élesen felvető hagyomány annak fényében válik hangsúlyossá, hogy ez a kérdés kerül a Holokausztra reflektáló teológia szívébe. Braiterman az általa vizsgált zsidó teológusok két generációja közt annak mentén tesz különbséget, hogy a szenvedést és a rosszat beillesztik-e egy koherens rendszerbe, vagy pedig jelzik a spekulációval át nem hidalható mozzanatot, mely a Holokausztban realizálódott: Buber, Heschel, Soloveichik, Kaplan „írásaiban a rossz nem pusztán a rossz volt, és a szenvedés nem egyszerűen a szenvedés. Ezekben a munkákban a vallásos gondolkodók bele akarják erőltetni a rosszat és a szenvedést a jó átfogó rendszerébe... Rubenstein, Berkovits és Fackenheim... a szenvedés problémáját realistább módon közelítik meg. Legalábbis elutasítják a rossznak pozitívumként, vagy a jó alapjaként való feltüntetését”⁹⁴. Braiterman szerint ez az oka annak, hogy az előbbi négy nagy gondolkodó nem is foglalkozik sokat a Holokauszt kérdésével – csak jelzésszerűen tűnik fel későbbi munkáikban. Az utóbbiak viszont kifejezetten alapélményükként kezelik a Holokausztot, és argumentációjukba más műfajokat is beemelnek – irodalmi, történelmi, szociológiai szövegeket. Tod Linafelt tanulmányának is hasonló a konklúziója: „Ha Auschwitz ellen-világa nem is illeszthető be a jelentés rendszerébe, mégsem adhatjuk fel a vele való foglalkozást. Inkább úgy tűnik, hogy az interpretáció diskurzusa és a Holokauszt ellen-diskurzusa olyan feszültségben állnak egymással, hogy egyikük sem képes belekényszeríteni a másikat egy egységes totalitásba, vagy teodíceai egyezésbe.”⁹⁵ És éppen a koherens interpretáció hiánya, vagyis e törés nyitja meg a gondolkodást a kérdezés, a participáció, az értelmezés, a beszédmodok sokfélesége előtt.

⁹⁴ I. m. 61.

⁹⁵ Tod Linaelt: Reading the Hebrew Bible After the Holocaust: Toward an Ethics of Interpretation. In: *The Holocaust: Lessons for the Third Generation*. Studies in the Shoah XVIII, 1997. 143. o.

A blaszfémnek tartott ám a hagyományban mégis jelenlévő ellen-diskurzus beemelkedése a zsidó teológiába Richard Rubenstein munkásságával kezdődik, aki kijelenti, hogy a hagyomány szövetségkötő Istene halott – és megpróbál a történelemben jelenlévő Úr helyett egy alternatív Isten-fogalmat kidolgozni. Ő támadja legerősebben a személyként meg megnyilvánuló Úr képzetét; inkább egy őserő-szerű racionalizálhatatlan Istenről ír⁹⁶. Hasonlóképpen „botrányos” elgondolás Ignaz Maybaumé, aki szerint a Holokauszt csak krisztológiai kategóriák alkalmazásával érthető meg – a zsidók pusztulására csak mint ártatlanul elszenvedett engesztelő áldozatra tekinthetünk⁹⁷. Maybaum mintegy továbbviszi a kisinyovi pogromra adott reakcióból eredő hagyományvonalat. Természetesen rengeteg kérdést vet fel ez az értelmezés is, ám számunkra azért fontos, mert a Tenebrae passió-metáforáinak megértését árnyalja. Az egyik legfontosabb ellenvetéssel viszont számot kell vetnünk, s ez szót kap a Celan-vers iróniájában: ha így lenne, ha Isten valamire „használta” a hatmillió megöltet és a többi szenvedőt, akkor miféle immorális agresszor-Istennel állunk mi szemben?⁹⁸

Eliezer Berkovits szerint a Holokauszt mérete ugyan egyedi, de az általa felvetett kérdés – a szenvedése – mindig is alapkérdés volt⁹⁹. Berkovits érvelése a heszter panimra épül, az elrejtőző Isten-arc bibliai motívumára – úgy véli, ennek célja az emberi szabadság lehetőségének meghagyása. A teremtményt így ruházza fel a felelősség és a szabad akarat méltóságával Teremtője – a gonosz lehetősége is ebből fakad ugyanakkor. Berkovits is jelzi azt a „morális dilemmát”, amibe ekképpen Isten kerül: „míg Ő hosszútűró a gonoszakkal, addig süketté kell válnia az üldözöttek kétségbeesett kiáltásaival szemben”¹⁰⁰. Természetesen felteszi azt a kérdést is, hogy a szenvedés vajon nem túl nagy ár-e a szabad akarat lehetőségének létrejöttéért; vajon Isten nem alkothatta volna-e meg az emberi szabadságot a rosszra való képesség valamilyen korlátozásával. Vagyis a heszter panim, az elrejtőzés még nem menti fel Istent a szenvedésért való felelősségvállalás alól. A Tenebrae is felveti ezt a kérdést, különösen az ontotál ige többszörös értelmezhetőségével. Ám míg Berkovits fenntartja annak hitét, hogy a jövőben elrejtett értelme, jelentősége van a rossz eltűrésének és a jó választásának, addig a Celan-szöveg ilyenről nem tud, vagyis legfeljebb csak kérdésként veti fel. Sőt, a Tenebrae azt is nyitva hagyja, hogy az elrejtőző Isten-arc vajon nem a

⁹⁶ Rubenstein fő munkája: *After Auschwitz*. Bővebben ismerteti Zachary Braiterman (67-111. o.) és Steven T. Katz (*Post-Holocaust Dialogues. Critical Studies in Modern Jewish Thought*. New York UP, NY-London, 1983. 175-204. o.)

⁹⁷ Fő műve: *The Face of God after Auschwitz*. Ismerteti Katz, 248-267. o.

⁹⁸ Ld. Katz kérdéseit: 251-55. o.

⁹⁹ Fő művei: *Faith after the Holocaust; With God in Hell*. Ismerteti Katz (268-286. o.) és Braiterman (112-133. o.)

¹⁰⁰ Katz, 271. o.

legkönyösebb, legszemélytelenebb tirannosz álarca-e, vagy nem a magyarázatot (és maguk fölé Urat) kereső megnyomorítottak antropomorf kísérlete-e. Hisz a szövegben a vérben tükröződve megjelenik az arc: „*A te képedet verte a szemünkbe, Uram./ Nyitva s üres a szem, a száj, Uram*”.

Berkovits szerint a teremtmény akkor teljesíti be az Istentől kapott emberi méltóságát, ha képes a kísértésekkel szembenézve felelőssége tudatában szabadon választani és cselekedni a jót. Illetve: ha tudja logikátlansága ellenére is Istent, a hitet választani. Ez egyfajta „érettséget” jelent. Berkovits dokumentumként hivatkozik egy írásra, mely mintegy megtestesíti, hogy mit jelent az igazságtalan szenvedésben is Istent választani. Ez a *Jossel Rakover fölszóal Istenhez* című írás, melyről később tisztázódott, hogy fikció. Lévinas számára is alapvető fontosságú ez a szöveg, de ő annak tudatában hivatkozik rá, hogy szépirodalmi mű – mégis, a zsidó hit-eszmény megszólalását hallja meg benne. A fikció szerint Jossel Rakover mindenkijét elveszítette a varsói gettóban (amely már önmagában szimbolikus helye a Holokauszt-narratíváknak), s ő utolsóként, a gettólázadás végóráiban „appellál” Istenhez. Lévinas számára e szöveg az ontológiát megelőző etikai viszonyulást mutatja fel: „Az arcát eltakarni, hogy az embertől – emberfeletti módon – mindent követeljen, olyan embert kell teremteni, aki felelni tud, és aki Istenéhez nem csak adósként, hanem hitelezőként is képes fordulni – milyen valóban isteni nagyság! [...] A távolmaradó Isten iránti bizalom képessége által az ember felnőtté válik [...] De >>ne feszítsd túl a húrt<< - kiált fel Jossel ben Jossel. A vallási élet nem teljesebbé be ebben a heroikus szituációban. Istennek fel kell fednie arcát [...] De csak aki felismerte az elrejtett Istent, követelheti e felfedést. [...] A szöveg, melyet kommentáltunk, megmutatja, hogyan hoz létre az etika és a princípiumok rendje olyan személyes kapcsolatot, mely érdemes erre a névre.”¹⁰¹ Lévinas mondataiban találunk egy átfordítást, mikor arról beszél, hogy a hitben érett ember „nem csak adósként, hanem hitelezőként” is viszonyulhat Istenhez. Vajon a celani versnyelv, mely képes egyszerre kimondani az állítást, és annak tagadását, kritikáját, nem utal-e valamilyen módon erre a „hitelezésre”? Vajon a teremtményhez való imádságra felszólított Teremtőnek nem kell-e fejet hajtania az őt mégis imára buzdító, ártatlanul szenvedők előtt? S vajon e felszólítás grotesksége nem szembesít-e azzal, hogy a látszólag minden „fizetség” ellenében Istennek hitelező érett hit mégiscsak reméli jutalmát, beteljesedését, melyet Lévinas így fogalmaz meg: „Istennek fel kell fednie arcát”.

¹⁰¹ E. Lévinas: *Jobban szeretni a Tórárt, mint Istent*. In: Hiány 1992/7. 23. o.

A Holokausztra reflektáló zsidó teológia első nemzedékéből még Emil Fackenheim munkásságát kell feltétlenül megemlítenünk.¹⁰² Fackenheim nem kívánja semmiféle magyarázó stratégiával megközelíteni az általa a szenvedés megdöbbentő mértéke miatt egyedinek tartott Holokauszt kérdését. Gondolatmenete inkább arra irányul, miféle reakciót hív elő a szenvedés a hívőből, s a népből. Elhíresült „614. parancsolata”, mely a továbbélésre szólítja fel a zsidóságot, feleleveníti a nép egybetartozásának gondolatát, s műveiben igyekszik megkeresni eme egybetartozás „zálogának”, az Úrral való szövetségnek a Holokauszt is után fenntartható értelmezhetőségét. Megintcsak a zsidó hagyomány egyik arca jut itt szóhoz: az, amelyik a nép történeti folytonosságát tekinti teológiája szívének. Ami pedig a hívő embert illeti, Fackenheim Kierkegaard és Buber nyomán a bizonytalan, reménytelen, argumentálhatatlan horizont ellenére való hűségben látja a hit lényegét, illetve el is veti a bizonyítás szükségességét, mert szerinte Isten csak a személyes találkozásban lelhető fel. Nála a hitbeli érettség együtt jár minden külsődleges „jutalom” reményének feladásával, addig menően, hogy Auschwitz után ő a messiásvárást kérdésesnek látja. Ennek jegyében újraértelmezi az ünnepeket, és az imádságok szövegeit is – vagyis a vallásnak mindazokat a momentumait, amik a Szenttel való közösségi interakció alkalmi voltak. Míg Rubenstein radikálisan átalakította az imádság szerepét, sőt, visszavonta az imádságot, addig Fackenheim szerint az imádság által az ember visszaszolgáltatja Istennek a hatalmat, helyreállítja mindenhatóságát¹⁰³ – ezáltal ugyanakkor helyet ad annak a tapasztalatnak is, mely az imában végbemenő kommunikáció helyett Isten hallgatását élte meg a Holokauszt idején. Fackenheim meglátása szerint az imában Isten dicsőségének elismerése helyett e dicsőség *megalkotódása* zajlik – a *Tenebrae* megértéséhez az imádság eme átalakuló szerepe, értelmezése is nagyon fontos. A vers Isten és ember egymásrautaltságának mozzanatát is megszólaltatja szinte karikatúraszerűen abszurd átfordításában.

Hans Jonas vallással kapcsolatos gondolatai¹⁰⁴ is mélységesen megbolygatják a teológiai hagyományt – voltaképpen annak pereméről szólnak meg, a mítikus és a filozófiai metszéspontján. Jonasnál a hangsúly a felelősségetikán van; ezt ő maga is összekapcsolja a kabbalista mítosszal, mely szerint Isten a teremtéskor visszahúzódott önmagába, s lemondott mindenhatóságáról. Isten attribútumai Jonasnál tökéletesen ellentmondanak a világ Ura hagyományos jellemzőinek: ő az Istent *keletkezőnek* tekinti, abban az értelemben, hogy önnön történetének irányítását átengedi az embereknek, s ezáltal története a világgal együtt halad.

¹⁰² Fő művei: *God's Presence in History; To Mend the World*. Ismerteti Katz (205-247. o.) és Braiterman (134.-160. o.)

¹⁰³ Braiterman, 158. o.

¹⁰⁴ Hans Jonas: *Az istenfogalom Auschwitz után*. (Mezei Balázs bevezetőjével) In: 2000, 1996/8. 56-61. o.

Éppen ezért *szenvedő* Isten is, hisz elszenvedti mindazt, amivel az általa felelősséggel felruházott teremtmény sújtja önmagát és világát. Természetesen ezt az istenfogalmat is a Holokauszt idején megtapasztalt be-nem-avatkozás aktualizálja. Jonas elvégezte azt az átfordítást, amivel Celannál találkoztunk – az erős Isten végtelenül gyengévé és kiszolgáltatottá tette magát az emberi élet lehetőségének megvalósulása érdekében. Ám Jonas nem beszél arról, hogy mi az oka a minden elképzelhető mértéket meghaladó gonoszságpotenciálnak, ami a Holokauszt során realizálódott; illetve arról sem ejt szót, hogy felhívása egy reflexívebb etikai viszonyulásra megóvhat-e bennünket egy újabb ilyen mérvű pusztítástól, morális csódtól. Itt Celan szövege mérhetetlenül kritikus. A *Tenebrae* egymást markoló, egymásba maró, fenyegetően közeledő élőhalottai semmiféle jelét nem mutatják annak, hogy erkölcsileg fejlődhetnének; s talán a művészet éles hangja pontosabban szól itt a spekulációénál.

Mivel a *Tenebrae* a keresztény hagyományt is bevonja értelmezhetőségének körébe, nem hagyhatjuk szó nélkül a keresztény teológiának némely olyan, a Holokausztra adott válaszlehetőségét, amely a celani átfordítással dialogikus viszonyba hozható. Jürgen Moltmann szerint is elsősorban az Isten mindenhatóságának átgondolására, a „történelem Ura” fogalmának revíziójára kényszerít bennünket Auschwitz tapasztalata¹⁰⁵. Helyette ő is, miként Jonas, a népével együtt szenvedő, együtt vándorló, együtt síró Istenről beszél, aki minden hatalomról lemondott, csak hogy teljes mértékben osztozhasson az emberi lét kínjaiban. Ez a közösségvállalás az Ószövetségben a prófétai beszédmódban kap hangot, az Újszövetségben pedig a legteljesebb mértékben realizálódik a keresztén meghaló Jézusban: „A keresztény teológia mint keresztteológia a filozófiai és politikai monoteizmustól való megszabadulást és azok kritikáját jelenti. Isten nem szenvedhet, Isten nem halhat meg, mondja a teizmus, hogy benne menedéket találjon a szenvedő és a halandó. A keresztény hit viszont azt állítja, hogy Isten szenvedett Jézus szenvedésében, Isten meghalt Krisztus keresztjén, azért, hogy éljünk, és jövődjében feltámadjunk.”¹⁰⁶ Ezért a Fiú agóniája a keresztén az Atyáé is; ilyen értelemben a *tenebrae*, az elsötétedés felkiáltása nem csak azt jelenti, hogy Isten magára hagyta Jézust, hanem felhangzik benne a passió minden momentumát átérző-átélő Isten mérhetetlen fájdalma is¹⁰⁷. Moltmann ugyanakkor a

¹⁰⁵ E témában írott legfontosabb műve: *Der Gekreuzigte Gott*. Ismerteti Visky S. Béla: *Játék és alap. Teodíceai kísérletek a kortárs teológiában*. Koinonia, Kolozsvár, 2006. 231-281. o. Az idézeteket Visky S. Béla fordításában szerepeltetem.

¹⁰⁶ Visky S., 262. o.

¹⁰⁷ Visky S., 263. o.

feltámadást a kereszt-esemény elvitathatatlan, értelmező végpontjának tekinti, mely a jövőre nézve reménységgel töltheti el az embert.

Dorothee Sölle elfogadhatatlannak tartja egy olyan Isten képzetének fenntartását, aki bármilyen módon is okozója lehet az ártatlan szenvedésének – ide értve Jézus szenvedését is¹⁰⁸. A „teológiai szadizmus”¹⁰⁹ eme kritikájával összhangban írja Paul van Buren: „Ha Auschwitz után tartózkodunk attól, hogy e borzalmas eseményben Isten akaratának megnyilvánulását lássuk, akkor talán körültekintőbben kellene ugyanerről szólnunk a kereszt kapcsán is.”¹¹⁰ Sölle Moltmannál sokkal radikálisabban állítja, hogy Isten valódi identitását csak a szenvedő Jézusban nyeri el – Jób-olvasatában például arról ír, hogy Jób voltaképpen egy másik Istenre vár – a „teljhatalmú” Úr helyett, aki szenvedését okozta, arra, aki hordozni képes azt. Sölle is újraértelmezi Jézus kiáltását a kereszten: „Jézus passiótörténetének a lényege az a kijelentés, hogy ő, akit Isten elhagyott, maga lesz Istenné. Jézus nem úgy hal meg, mint egy gyermek, aki továbbra is az Atyára vár. Az *Éli, éli...* a felnőtté válás kiáltása, a világrajövetel fájdalmának kiáltása.”¹¹¹ E felkiáltástól kezdve képviseli Jézus a távollévő Istent az ember számára, anélkül, hogy szükségtelenné tenné az Atya létét. Ezt jelenti tehát Jézus felnőtté válása – és ebből fakad a hitben való felnőttég is, mely „bizonyosság a bizonytalanban”¹¹². Sölle feltámadás-értelmezéséből kiiktat minden olyan mozzanatot, amely túlvilági jutalmazásra, vagy a szenvedés semmissé tételére utalhatna – „Istent, aki szenvedést szerez, nem igazolhatja e szenvedés későbbi felfüggesztése sem. Nincs az a menny, mely jóvátehetne egy olyan szörnyűséget, mint Auschwitz. De Isten, aki nem egy magasabb Fáraó, mégis igazolta magát: az együttszenvedésben, az együttmeghalásban a kereszten.”¹¹³

Isten ráutaltsága Jézusra, a hatalomtól való megfosztódás, illetve a felelősség átadása nem áll meg a keresztnél, hanem tovább folytatódik: Jézus törekény sorsát a világban az ember hivatott beteljesíteni. „Krisztusnak nincsen más keze, mint a mienk: ő ránk van utalva. Ha nincs több keresztény e világon – Krisztus halott. Istent nem lehet függőség-nélkülinek, reláción-kívülinek elgondolni. Isten is reánk van utalva”¹¹⁴, írja Sölle. A bibliai hagyományokra, textusokra támaszkodó teológiai gondolkodás a Holokauszt tapasztalatát feldolgozva elért tehát ahhoz az átfordításhoz, amit Celan verse így mond: „*Imádkozz, Uram,*”

¹⁰⁸ E témában írott legfontosabb művei: *Stellvertretung; Leiden*. Ismerteti Visky S. (282-329. o.), aki erőteljesen vitatja Sölle nézeteit. Nem mutatom be Visky S. fenntartásait, de az idézeteket az ő fordításában szerepeltetem.

¹⁰⁹ Visky S., 290. o.

¹¹⁰ Ld.: *Catherine Quehl-Engel: Christian Theology After the Jewish Use of Christological Imagery in Holocaust Art*. 84. o.

¹¹¹ Visky S., 303. o.

¹¹² Visky S., 315. o.

¹¹³ Visky S., 321. o.

¹¹⁴ Visky S., 326. o.

imádkozz hozzánk”. A líra szembesít bennünket azzal, hogy imádság-fogalmunkat is újra kell gondolnunk Isten-fogalmunk átalakulásával párhuzamosan. Hisz ha Isten mindenhatósága vitatható, akkor kihez, és miért szól az imádság? Moltmann válasza az ima esemény-, folyamat- és találkozás-volta. Celannál az Úrra irányuló felszólításban egy másfajta igényt érzek, azt, amit Lévinas fogalmazott meg Rakover-írása végén: Isten nem maradhat rejtve; a *Tenebrae*-ben a mértéktelen, mérhetetlen szenvedés megtapasztalói fordulnak hozzá azzal, hogy szólaljon meg, legyen hangja – minden lehetetlensége ellenére igénylik az Urat, még akkor is, ha gyanúba keveredett, ha erejét veszítette.

Láthattuk e rövid teológiai áttekintésben, hogy az Isten elerőtlenedésének gondolatával mindig együtt jár az emberre átháruló végtelen etikai felelősség felismerése, amely – ezen elképzelés szerint – a Holokauszt ismétlődésének egyedüli ellenszere. Az összekapaszkodó, egymásba maró, kajla, vályúra hajló alakok csapata egyáltalán nem tűnik a „hitbeli érettség” letéteményesének; inkább a végső esendőség, kiszolgáltatottság, elembertelenedés szól szavaikból – és ugyanilyen nyomorult az az Isten is, akihez beszélnek. Éppannyira lehetetlen hinni az emberben, mondja a *Tenebrae*, mint amennyire lehetetlen vállalkozás hinni Istenben; miközben a vers mégsem adja fel, hogy az ember Isten felé törekvő dialóguskísérletéről szóljon. Ezzel pedig megvalósítja azt, amit a mindenhatóság eszméjét legradikálisabban kétségbevonó teológia sem tud: úgy beszél Istenről (Istenhez), hogy ez a beszéd tartalmazza a szenvedés tapasztalatát, és mégsem illeszkedik bele valamiféle teleologikus horizontba, nem von illyet maga köré. A teodícea alapkérdése a rossz eredetéről a Teremtésben semmiféle stabil megoldást nem kap a szövegben, s ez alatt azt értem, hogy a *Tenebrae* értelmezésében még arra is nyílik lehetőség, hogy az Úr legyen a vétkes, a vérontó. S ha ennél az olvasatnál maradunk, akkor még hangsúlyosabbá válik Isten és ember összetartozásának (fogható közelségének) szólama – hiszen az ember mégsem tehet mást, mint hogy ezt az Úr ontotta vért igya, s benne keresse a Teremtője arcát. Számomra felszabadító szöveg ez – egyfelől megszabadítja teológiai képzeinket a maradék kauzális meghatározottságától is; másfelől pedig mégiscsak megnyitja az Úrról (Úrhoz) való beszéd terét, hangot adva kételynek, vádnak, fájdalomnak, iróniának és öníroniának; s mindeközben végtelenül reális az Istent kereső ember lehetőségeinek tekintetében. Istenről pedig kiderül, hogy etikai normáinkkal nem megragadható.

2. A TANÚSÁG PILINSZKY JÁNOS MŰVÉSZETÉBEN

2.1. A Holokauszt tanúsága Pilinszky János „evangéliumi esztétikájában”

Ellenszó és „hazátlan szó”

A tömeggyilkosság elveszi a nevet, dologszerűvé teszi az embert; a szó jelentésségét, a megkülönböztetés mozzanatát elsöpri, megsemmisíti¹¹⁵. A vers utána már nem beszélhet ugyanúgy, mint egykor; hiszen traumatizálódott a nyelv (is). A Holokauszt utáni líra megszólalása ezért számtalan paradoxont egyesít magában – voltaképpen mindazokat, melyek a katasztrófa emlékező, tanúskodni akaró, nyelvet kereső túlélőjére hárulnak rá. Adorno írt a büntudatról, amely filozófiára sarkall – de a filozófia kényszerű figurációja által ugyanakkor eltávolít a dolgok realitásától, s így újratermeli a büntudatot. Mit tehet a költészet, hogy ne csak egy ehhez hasonló körben forogjon, a nyelvet ne egy hamis utópia felépítésére használja? Egyik lehetősége a celani „ellenszó” – a töredékekből építkező, a befogadói elvárásokra rácáfoló, azokat eltérítő szöveg. Celan a *Meridiánban* beszél arról, hogy az ilyen vers amellet, hogy a nyelvben internalizált töréssel jelzi a trauma megtörténtét, ugyanakkor egyfajta kompromisszum-mentes reményt hordoz magában; e remény a találkozásra, az értelemnyerésre, a töredéknek, a hiánynak, az üres helynek a kiegészülésére irányul. A celani vers paradoxona, hogy a társiasság megvalósulásának ígéretét nem birtokolja a szöveg, mégis, a szóhoz jutás színtereként ajánlja fel magát. Ezen a ponton kapcsolódik Celan poétikájához Pilinszky Jánosé. Pilinszky szerint a vers szavai magukon hordozzák mindazon szenvedéseknek a jelét, amelyeknek az emlékezetét a szöveg igyekszik megalkotni – azáltal, hogy önmagukat a nyelvben való létezés perifériáján szituálják. Kétarcú nyelvi mozgás ez; szándéka szerint felidézi a tömeggyilkosság (vagy az életmű tágabb kontextusában a szenvedés- és büntapasztalat) jelentésromboló némaságát, de a belső figyelem, a nyelv

¹¹⁵ Bacsó Béla írja Radnóti-tanulmányában. *Neoklasszikus és inhumán*. In: Alföld 2000/1. 66. o.

lehetőségeire való odahallgatás szótlanságát is. (A figyelem egyébként a *Meridiánnak* is fontos szava – a világra, a Másikra teljességgel nyitott, odaszánt állapotot jelöli.¹¹⁶)

Pilinszky János verseinek a találkozás a „tétje”. Tematikusan is, hisz szinte mindegyik szövegének alapkérdése, hogy az ember végleg magára hagyatott-e, vagy van valaki, akihez még viszonyulhat, tartozhat; akivel találkozhat. S ugyanez a szöveg reménye is: a megértés megtörténte, a közösség megalkotódása a vers körül. Ez a publicisztikákban kibontakozó esztétikai nézetek egyik alapja. A találkozás nélküli lét Pilinszkynél nem-lét, hasonlóan Celanhoz, akinél nem csak a Másik valódi színrelépése, a megértés tolódik ki az utópikus távlatába, hanem az *én* létrejötte is. Nem csupán a líratörténeti korszakolás, a tematikus hasonlóság, a Holokauszt törésének nyelvi törésként való megjelenítése köti össze a két költőt, hanem vers és személyesség/személyiség kapcsolatának radikális újraértelmezése. Mindkettőjük szövegei szinte a „személyiség előttiből”, a „személyiség alattiból” szólnak meg, és onnan irányulnak egy szövegen túli személyesség lehetősége felé. Ugyanakkor az összetartozás jelzése semmiképpen sem fedheti el a különbségeket. Míg Celannál a vers radikálisan távol tartja magát a társiasság beteljesedésének reprezentációjától, addig Pilinszkynél többféle választ találhatunk arra, hogy vajon képes-e a líra az ígéretet egyfajta birtokolható nyelvi tapasztalattá tenni. Mégis, a *Meridián* következő mondatait akár Pilinszky is írhatta volna: „a még-éppen persze csak annak a verseiben van meg, aki nem felejtí el, hogy saját létének, saját kreatúra-voltának hajlásszögéből beszél. Az ilyen vers – sokkal inkább, mint eddig bármikor – ennek az egy valakinek az alakot öltött nyelve, legsajátabb lényege szerint pedig jelenvalóság és prezencia. A vers magányos. Magányos és úton van. Aki pedig megírja, az kénytelen vele tartani. De vajon nem épp így hozza-e létre a vers – tehát már itt – a találkozást? *A találkozás titkát?*”¹¹⁷

Az „evangéliumi esztétika” néhány alapfogalmáról

Pilinszky esztétikai nézeteiről összefoglalóan azt állapíthatjuk meg, hogy olyan értékrendet közvetítenek, mely nem is igyekszik elfedni, hogy a művészetten kívülről származik – erről tanúskodik, hogy esztétikáját a költő több helyütt „evangéliuminak”, „jézusinak” nevezi. Ami ebben a kontextusban a művészetten, a szövegen „kívülre” visz, az az egzisztenciát föltáró találkozás, ami az olvasói tapasztalatban mehet végbe, illetve a művésznak a „tárgyához” való

¹¹⁶ Ld. Paul Celan: *Meridián*. In: *Átváltozások* 1995/3. 58. o.

¹¹⁷ I. m., 57. o.

viszonyulásában nyilvánulhat meg. („A keresztény művész nem mesteri ábrázolója kíván lenni hősének, hanem felebarátja, s nem szerencséje, hanem veresége óráiban akar legközelebb férközni hozzá.”¹¹⁸) Az ilyen módon működő szöveg háttérében természetesen az Evangélium áll, mint befogadásra váró, befogadásban megelevenedő őszöveg – s az irodalmi alkotásokra e háttérből két alapsajátosság „sugárzik át”: a társiasság megalkotódása mint fókusz, és a hangsúlyozott nyelvi, kommunikatív (dialogikus) funkció.

Az „evangéliumi alapértékek” szövegszervező elvként való újraértelmezése számos fogalmat hoz létre a publicisztikákban, ebből néhány jellegzetes elemet szeretnék kiemelni. A műalkotás kontextusában a *szeretet* fogalma úgy jelenik meg Pilinszkyénél, mint a másakra irányuló figyelem, nyitottság, melyben *én* és *te* kölcsönösen megkonstruálódnak – vagyis olyan viszonyulást jelöl, ami által a szöveg lehetővé teszi az önazonos jelenlétet tárgya számára.¹¹⁹ Mindez a nyelvi alkotásban azért történhet meg, mondja Pilinszky, mert maga a *teremtés* voltaképpen nyelvi jellegű aktus; ennek emlékéhez, tapasztalatához pedig a költészet képes visszatárlani¹²⁰. A szót ha *Igeként* szemléljük, akkor az olyan potenciált mutat fel, mely meghaladja, megelőzi a beszélő embert¹²¹. „*Tudom* – tudással, mit kizárólag önmaga hitelesít –, hogy azok ajkán, akik hittel vároznak, bármikor megszülethet az abszolút üzenete, s hogy minden jelenlét, ha forrására talál, *beszéd* lesz, mely a végtelenből veszi eredetét. *Beszéd*, mely egyszerre ősi és egyre – új.”¹²² (A kiemelések Pilinszkytől származnak. Érdemes megfigyelni, hogy mind Nabert és Ricoeur *abszolút*, mind Lévinas *végtelen* szava szerepel e mondatokban!) Pilinszky szerint tehát az irodalmi mű *mint tanúság* voltaképpen egy olyan speciális médium, mely az Ige bizonyágtéví lehetőségéből merít és annak tartalmát adja

¹¹⁸ Pilinszky János: *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*. In: *Publicisztikai írások*. Osiris, Bp., 1999. 200. o.

¹¹⁹ „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 önmagamat. Hogy élni segítsenek. Ez azonban csak akkor lehetséges, ha mezítelen valóságukban szemlélem őket, sőt: bajukban, szegénységükben, árvaságukban, azon a ponton, ahol szükségük van rám. A szeretet a legpontosabb diagnosztika. Csak a mezítelenül őszinte ember képes a valóság egy mezítelen darabjának bizalmába férközni és cserébe kiérdemelni annak viszontbizalmát. Az írás nem beszámoló a világ megoldott tájairól, hanem cselekedet: nem konyhakertészet, hanem expedíció. A költő szeretni kívánja a világot, igyekszik az univerzumnak legesettebb csillagai felé fordulni. Az éhezőkért és mezítelenekért jött a világra. S dicsősége, ha minél nagyobb mezítelenséget ruházhat fel, s minél esendőbb kezekből kapja meg viszonzásul a maga ünneplőruháját. De erről már nem beszél. Csak a megközelítés folyamatáról szólhat a költemény. A szeretet csodáját, ha bekövetkezik, némaság kell hogy óvja-takarja. Ami drága, azt nem koptatjuk, azzal birtokoljuk, hogy nem érünk hozzá egy pillanatra sem.” *Egy lírikus naplójából* (1965). In: *Publicisztikai írások*, 437. o.

¹²⁰ „Az ige olyan akaratot hordoz magában, mely azt akarja, hogy a világ legyen, vagyis a nyelv egyszerre titokzatosan koncentrált figyelem, s ugyanakkor – amilyen mértékben csak lehetséges –, a valóság *kiáradása*.” *A szó szeretete*. In: *Vigília* 1996/9. 648. o.

¹²¹ „Bármit teszünk is, a nyelvet soha nem mi teremtjük. A beszéd megadatott nekünk: része a Létnek, amiből egyedül önátadással részesülhetünk.” U. ott.

¹²² I. m. 649. o.

tovább a közvetítés folyamatában; és mindig kommunikáció, vagyis interperszonális kapcsolatban, beszédként valósul meg. Ez azt is jelenti, hogy az abszolút/Végtelen tanúja ugyanakkor önnön létének tanúsítójává is válik; illetve: a műalkotás funkciója az, hogy jelezze avagy újraalkossa azt az eredendő viszonyt, amiben a szó a legteljesebb mértékben jelentés. „Tudjuk, hogy az Ige szülte a világot, s a világ megkapta a Beszéd kegyelmét. S ha ez igaz, igazában: minden Beszéd; pontosabban: kapcsolat. Az Ige szülte a világot, s a tér–idő meghasonlottságában vergődő világ az Ige, a Beszéd kegyelméből találhat egyedül vissza az egységbe, az eredendő megértésbe, egyszóval a szeretet egyszerűségébe.”¹²³

A műalkotás közvetítő médiumként való értelmezése, a szöveg dialogicitásának hangsúlyozása, illetve a befogadás találkozásként való láttatása mind azt jelzi, hogy az „evangéliumi esztétika” nem tulajdonít a műalkotásnak semmiféle „sikeres kommunikációt” biztosító hatásmechanizmust, hanem egy újabb analógiával arról beszél, hogy amennyiben a befogadás társiasságként és „beszélgetésként” valósul meg, úgy a szövegen-túli besugározhat a szövegbe, és transzformáció, de még inkább *inkarnáció* által kibontakozhat mindaz, amit reméltként, utaltként, rejtettként magában hordozott a vers. A líra mellett az a műnem, amely Pilinszky szerint (a szó nem átvitt értelmében is) a leglátványosabban demonstrálja, hogy mennyire fontos az műalkotásban végbemenő átváltás a mimetikusból a nem-mimetikusba, a dráma. A „mimikri”-darabokat ő nem úgy kárhoztatja, mint Adorno, aki a létező és önnön gonoszságával szembenézni képtelen rend megerősítését hánytorgatja fel nekik – Pilinszky szerint az ilyen darabok egyszerűen „nem történnek meg” a színpadon, nem teszik jelenvalóvá azt, amit utánoznak, hanem csupán tárgyiasítják, fogyasztói cikké alakítva¹²⁴. A teoretikus alapok különbözősége Beckett munkáinak értékelésénél válik egészen nyilvánvalóvá – míg Adorno a művészetben hangjára, formájára lelő negációt ismeri fel bennük, addig Pilinszky, aki hisz a negativitáson túli pozitív horizont létében, „kevesli” az abszurd dráma csúcsteljesítményeit, tartva éppen a negációban való megrekedésüktől.¹²⁵ A negáción túli többlet megélését nyújtani a befogadónak, a nézőnek szerinte olyan dráma képes, mely a rituális újrajátszás módjára egyszerre felidéz és jelenvalóvá tesz, megemlékezik és prezentál „itt és most” (ld. Pilinszky szentmise-hasonlatát¹²⁶). Ennek a kettős folyamatnak az összefoglaló, teológiai és művészeti teremtést egybetartó szava a *megtestesülés*.

Az evangéliumi esztétikának a befogadás mellett az alkotási folyamatról is szólnia kell: ezt Pilinszky a várakozás, csend, üresség fogalmaival írja le. Hivatkozik a negatív

¹²³ Ige. In: *Publicisztikai írások*, 667. o.

¹²⁴ Ld. erről pl.: *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*, In: *Összegyűjtött versek*. Bp., Századvég, 1992. 80. o.

¹²⁵ Ld. *Egy lírikus naplójából* (1970). In: *Publicisztikai írások*, 621. o.

¹²⁶ I. m., 622. o.

teológia hagyományára, mikor arról beszél, hogy „minden alkotás valamiképpen a semmiből ered, Isten teremtő alázatának a semmijéből”¹²⁷ – vagyis az alkotói folyamatnak mindenképpen részévé teszi a személyes dimenzió félretételét, elhalasztását, ami által tér nyílhat a személyesen-túli szövegbeli eljövételére is.

Publicisztikák, versek és a vallási diskurzus

Dolgozatom előző fejezetében utaltam arra, hogy témánk szempontjából mennyire fontos mozzanat Adorno gondolkodásmódjában a nyelvi tudatosság hangsúlyossá válása, mely kettős belátáshoz juttat: egyfelől ahhoz, hogy a Holokauszt tapasztalatával szembesülő filozófia nyelve nem tud közelebb kerülni valóságos mondandójához, másfelől viszont a művészet (líra, dráma, zene) – éppen azért, mert befogadói élményé teheti a nyelvi kifosztottságot vagy abúziót – hitelesen tud szólni mindannak jelentőségéről, ami végbement. Illetve, épp a művészet nyelvének hitelessége jogosít fel arra a reményre, hogy van mód a Holokauszt (végső) tapasztalatának feldolgozására, internalizálására anélkül, hogy azt valamiféle egységes diskurzus beolvasztaná figuratív nyelvhasználatába. Mindezt viszonypontként tarthatjuk szem előtt a Pilinszky-recepció két, hol kimondva, hol kimondatlanul jelen lévő feszítő alapkérdése kapcsán: 1. Megjelenik-e ilyenfajta nyelvi tudatosság az esszéiben Pilinszky-nél, és, hogyan viszonyul egymáshoz ebből a szempontból az esszék és a versek nyelvhasználata? 2. A hitről való beszéd nem alkot-e Pilinszky-nél olyan totalizáló diskurzust, ami nem hagyja kibontakozni a szövegekben a jelek többértelműségét, hanem az ideologikus értelmezésnek megfelelően egyértelműsíti őket? Parafrazeálható e kérdés úgy is, hogy mennyiben felel meg saját művészeteszményének Pilinszky lírája; s azért merülhet fel így is a probléma, mert bizonyos értelemben a hitről való beszéd és a műalkotás összeegyeztethetőségének avagy összeférhetetlenségének ideologikus kérdése áll előttünk. Erre autentikus válasz lehet a társiasság megszületésének őszövegeként értelmezett evangélium és a műalkotás befogadói tapasztalatában megalkotódni remélt találkozás közti kapcsolat esztétikája – ám meg kell vizsgálnunk, hogy milyen nyelvhasználat az, ami teret adhat ennek a találkozásnak, „megtestesülésnek”, és hogyan formálódik ki az a szöveg, amely viszont a nem-egyszerit kívánja elbeszélni, hanem a hit mindig érvényesként vett tartalmát.

¹²⁷ I. m., 623. o.

Nagyon sokat segíthet e kérdések átgondolásához Derrida izgalmas könyve, a *Hit és tudás*¹²⁸, mely számos inherens kettősségre hívja fel a figyelmet, melyeket vallás-koncepciónk hordoz magában. Derrida ezeket nem kiengesztelhetetlen ellentétekként mutatja be, hanem jelzi az egységes képzet mögött megbújó heterogenitást. Már a vallási jelrendszer rögzülése előtti hittapasztalat is, amennyiben ehhez egyáltalán vissza tudunk tekinteni, két forrásból táplálkozik: az egyik a *messiási* nevet kapja Derridánál (ez, mondhatni, a hellenizálatlan biblikus szemlélet lenne, „ez lenne az eljövő jövőre való megnyílás, vagy a másoknak – mint az igazságosság elérkezésének – a jövetelére való megnyílás, de várakozási horizont és prófétikus előkép nélkül”¹²⁹), a másik pedig a *khóra* (a görög hagyományvonal, a léten túli elgondolása¹³⁰). (A *misztika*, mely a Pilinszky-recepcióknak egy időben fontos szava volt, olyan gyűjtőfogalomként kínálkozik, melyben szintézisükre lelhetnek ezek a nyomvonalak. Az is nyilvánvaló, hogy az *inkarnáció* esztétikai elvként való alkalmazása elméletileg teret készít a nyelven-kívülinek a szövegben. De ez még nem ad választ arra a kérdésre, hogy milyen nyelvhasználat képes ezeket a radikális, eredendő másságot jelölő neveket¹³¹ megeleveníteni, illetve hogy a leíró, „tudást közvetítő” nyelvvel milyen viszonyban vannak.)

A tapasztalatról való beszéd amint a *vallás* diskurzusává alakul, már nem nélkülözi azt a bizonyos „jogi” mozzanatot, amely garanciát, felelősséget vállal a mondottak igazságáért¹³², írja Derrida. Avagy, a szentség tapasztalatához a hívés tapasztalata társul. Elkerülhetetlenné válik a mondottak való igazságtulajdonítás alapvető gesztusa által, hogy nem csak a tanúsított léte, hanem az első és legfőbb tanúként megidézetté is – a vallás diskurzusában: Istené – mintegy az elhangzottaknak mint beszédaktusnak a konstatív hatókörébe kerüljön: „egy esküvel fogadott ígéret záloga sem képes arra, Istent is tanúnak véve, hogy Istent is már, ha lehet mondani, mintegy gépiesen ne nemzze... Istent ugyanis tanúként véve... az eskü nem képes nem előállítani, segítségül hívni vagy megidézni, mint ami már ott van, tehát nemzetlen és nemezhetetlen, még mielőtt létrehozhatatlan lenne”¹³³. (Ezért is írja Derrida, hogy *vallás* és *ész* fogalmai közös gyökérről származnak, méghozzá a tanúskodásából, a kezességvállalásból – abból, hogy *amit mondok, igaz, mert mondom*.¹³⁴) Amennyiben ez a performatíva alapvetően a vallási nyelvhez tartozik, úgy megállapíthatjuk, hogy az Isten elsőbbségét állító mondatok retorikája éppen ellenkező irányban halad a tartalmukkal.

¹²⁸ J. Derrida: *Hit és tudás*. Brambauer, Pécs, 2006.

¹²⁹ I. m. 32. o.

¹³⁰ I. m. 35. o.

¹³¹ Ld. i. m. 37. o.

¹³² I. m. 46. o.

¹³³ I. m., 47. o.

¹³⁴ I. m. 49. o.

Másképpen: a retorika itt megelőzi a teológia, vagy a teológiai alapú esztétika válaszait (adott esetben a *csend, mezítelenség, megtestesülés* gondolatköréből származókat). A vallási nyelv állításainak alapformulája Derrida szerint olyasmi, hogy *tanúsítom/igazolom, hogy valami megtörtént/igaz volt*. Míg tehát ezek az állítások nyelvi adottságaik folytán Isten mindenhez képest való eredendőségét nem tudják kimondani a beszéd valóságalkotó horizontja miatt, addig, másfelől, nyelvi teremtőerejüket sem engedik szabadon, hisz köti őket tárgyuk, a tanúsított, igazolt. (Adornói szemlélettel mondhatjuk, hogy a fogalmi nyelv összetett mimetikus kényszerére látunk rá itt.) Úgy gondolom, amennyiben elfogadjuk, hogy a vallásról való diskurzus ennyire alapvetően és sajátos módon problematikus, akkor kérdésünket úgy kell feltennünk, hogy nyílik-e erre rálátás a Pilinszky-életműben, és hogyan történik ez a teoretikus illetve a lírai szövegekben.

Azt felületes összevetés után is megállapíthatjuk, hogy míg a versekben számtalanszor tematikusan is megjelenik a nyelv, a szó kudarca, addig ez a publicisztikákban mindig csak azokban az oppozíciókban szerepel, melyek a kiüresedett jelekkel szembeállítják a (csend, szeretet, figyelem kontextusában) megvalósuló kommunikáció reményhorizontját. Derrida idézett művében kitér arra, hogy az oppozíció mennyire alapvető szükséglete a vallási diskurzusnak. Megállapíthatjuk, hogy a szövegek retorikája megerősíti azt az intenciójukat, hogy a vallási diskurzus részévé tegyék az esztétikait, ezzel is jelezve az evangélium mint összöveg primátusát. Az oppozíció a szöveg logikai szervezőelveként áthatja a publicisztikákat – maga az „evangéliumi esztétika” is ilyen módon határozódik meg: „Sokszor eszembe jutott már, hogy van egy íratlan keresztény esztétika, amit leginkább >>evangéliumi esztétikának<< lehetne nevezni. Hulláma végigvonul az európai irodalomban, hat napjainkban is. Van aztán többek között egy másik művészeti-esztétikai vonal is, amit klasszikusnak nevezhetnénk, s amely időről időre megszüli a maga kánonjait. [...] Ha a >>klasszikus vonala<< az irodalomnak arányainak mértékével gyönyörködtet, a >>jézusi vonal<< közvetlenségével...”¹³⁵ Egy másik, ehhez hasonló retorikai formulája az esszéknek a „kvázi-oppozíció”, amely egy negatív, mélypont-szerű, hiányra utaló állapottal nem annak teljes ellentétét állítja szembe, hanem egy olyan pozitív tartalmat helyez a másik pólusba, amely épp e hiányból sarjad ki, mintegy továbbviszi azt, de értékke alakítva – ennek a fordulatnak a hatása a rossznak, negatívnak, értéktelennek egyfajta „átlényegülése”. Mind ez, mind pedig a valódi oppozíció nem csak az esszéknek, hanem a verseknek is alapvető nyelvi eleme. (Kvázi-oppozícióra példa az 1970-ben írt *Egy lírikus naplójából* c. szövegből: „Csak üresen várakozó

¹³⁵ *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”* (1961). In: *Publicisztikai írások*, 199. o.

lapra kerülhet valóságos szöveg.”¹³⁶ Az ürességgel nem áll szemközt a telítettség, hanem az üresség értékességéből fakad a szöveg „valóságossága”.)

Újabb fontos retorikai vonása az esszéknek a kijelentő modalitás egyfajta ígéret-szerű hangoltsága. Ez szinte minden, esztétikai kérdésekkel foglalkozó publicisztikában nagyon markáns. A már idézett 1961-es *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”* határozott előjelzést tartalmaz: „Számos előjele van annak, hogy rövidesen a szeretet lesz a művészet és az irodalom legfőbb tárgya és problémája, olyan értelmi és érzelmi gazdagsággal, amilyen centrális hangsúllyal egyedül és utoljára az Evangélium foglalkozik vele.”¹³⁷ Az előre mutató bizonyosság kijelentése ugyancsak vissza fog köszönni a versekben. Ugyanakkor nagyon érdekes, hogy a jelenbeli bizonyosság és az előrevetett remény egymást váltogatva jelenik meg számos bekezdésben, ami a műalkotást a hit horizontjaként láttatott kontextusában helyezi el. Az 1965-ös *Egy lírikus naplójából* folyamatos és befejezett cselekvésre utaló igéket egyaránt használ. Az első mondatokban minden ige valami jövőbeli esemény elérésére való igyekezetet fejez ki (kiemelések tőlem): „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 önmagamat. Hogy élni segítsenek.” A folytatásban viszont már a jelenidejű cselekedetsorról ír Pilinszky: „Ez azonban csak akkor lehetséges, ha *meztelen valóságukban szemlélem őket*, sőt: bajukban, szegénységükben, árvaságukban, azon a ponton, ahol szükségük van rám. A szeretet a legpontosabb diagnoszta. Csak *a meztelenül őszinte ember képes a valóság egy meztelen darabjának bizalmába férközni* és cserébe kiérdemelni annak viszontbizalmát.”¹³⁸ Ez a bizonyosság, Derrida leírására visszautalva, nem tartozik feltétlenül a vallási nyelv sajátosságai közé; itt ugyanis a jelenben történő beteljesedést mondja ki Pilinszky (nevezetesen: a meztelen valóság szemlélését, illetve a szemlélő lemeztelenedését), és ez a nyelvhasználat kilép a múltra utaló tanúsító diskurzusból, s a jövőre nyitott várakozásból egyaránt. Érdekes megnézni, hogy ez a diskurzusváltás a versekben is fellelhető-e, vagy ott inkább a lemeztelenedés/meztelenként látás mint remélt szerepel. Hasonló retorikai fordulat megy végbe az 1970-es *Egy lírikus naplójából* szövegében is: „Nos, ha a művészet alapvetően vallásos szerepét kellene meghatároznom, semmi egyéb bizonyosat nem mernék mondani, mint azt, hogy a művészet a bűnbeeséssel

¹³⁶ I. m., 623. o.

¹³⁷ I. m., 200. o.

¹³⁸ I. m., 437. o.

megszakadt inkarnációs folyamat küzdelmes folytatására, korrekciójára, beteljesítésére tett *kísérlet*. [...] Még egyszer summáznám, mire is gondolok. Időben, térben, a testiesség és az anyagiasság kísértései közepette élő ember, tulajdonképpen sohase valósul meg igazán koncentráltan. Szétszóródik a paradicsom utáni korszak földhözragadt talajtalanságában. Nos, a művészet mintha ennek az elvesztett megtestesülésnek lenne méterről méterre való visszahódítása. Egy igazi arckép mintha a megfestett arc isteni változata, Cézanne almái mintha a kerti almák isteni koncentrátumai, Van Gogh cipői mintha a művész valóságos bakancsainak beteljesítése volnának. Igen, nekem úgy tűnik, mintha a művészet a pusztaság tisztálásából a beteljesülő realitásba, világunk nihiltől föllazult parcelláiról a megtestesülés *bizonyosságába* kalauzolna.”¹³⁹ A szöveg a művészetet először az inkarnációt beteljesítő kísérlet metaforájával írja le, de az esszé végén a bizonyosságba kalauzoló létezőként. Ezzel párhuzamosan egyre inkább a művésznek a teremtőként, Isten teremtőtársaként való értelmezése erősödik fel. Ez a nyelvhasználat Isten abszolút más-voltát, érinthetetlenségét nem tudja jelezni – itt látom tehát azt a pontot, ahol a Pilinszky-mű retorikája „maga ellen dolgozik”, megbolygatva azt a kényes egyensúlyt, ami a hitvalló nyelv Istent tanúsító és kreáló performatívumai közt fennáll.

Három kérdés gyűlt fel előző gondolatmenetemben, amit nem csak az esszék olvasásakor, hanem a versekkel kapcsolatban is fel szeretnék tenni. A válaszok remélhetőleg közelebb visznek annak megragadásához, hogy milyen kölcsönhatás adódik recepciónk számára a publicisztikák és a versek világa közt – hol provokálja Pilinszky lírája önnön teóriáját, s hol hajlítja magához a líraértést a teória; illetve: hogyan szituálódnak ezek a vallási diskurzushoz képest. A kérdések: 1. a vallási diskurzus összetettségére és belső ellentmondásaira reflektál-e a vers – amennyiben kapcsolatba lép ezzel a diskurzussal is; 2. hogyan alkalmaz oppozíciókat és kvázi-oppozíciókat; 3. jövőre nyitott folyamatos vagy jelenre vonatkozó befejezett cselekvések által épít fel a szöveg időhorizontját, és számol-e eme horizont implikációival. E szempontokat egy olyan mű olvasásakor szeretném foganatosítani, ami talán nem tartozik az ideologikum tekintetében vitatottabb darabok közé, s amely egy termékeny olvasathoz segíthet hozzá bennünket: ez az *Egyenes labirintus* című vers a '71-es *Szálkák* című kötetből. (Az ilyen irányú kérdésfeltevés a Pilinszky-életmű tekintetében a *Harmadnapon* után válik relevánsabbá.)

¹³⁹ I. m. 622-24. o.

*Milyen lesz az a visszaröpülés,
amiről csak hasonlatok beszélnek,
olyanfélék, hogy oltár, szentély,
kézfogás, visszatérés, ölelés,
füben, fák alatt megterített asztal,
hol nincs első és nincs utolsó vendég,
végül is milyen lesz, milyen lesz
e nyitott szárnyú emelkedő zuhanás,
visszahullás a fókusz lángoló
közös fészkébe? - nem tudom,
és mégis, hogyha valamit tudok,
hát ezt tudom, e forró folyosót,
e nyílegyenes labirintust, melyben
mind tömöttebb és mind tömöttebb
és egyre szabadabb a tény, hogy röpülünk.*

Az oppozíciókra vonatkozó vizsgálat a címben oximoront talál. Ez az esszében föllelt kvázi-oppozíciókhoz áll közelebb, hisz olyan alakzatot hoz létre, amely épp az elemei közti feszültséget fordítja saját javára. Hogy a szöveg intenciója tekintetében mi itt az oximoron feladata, arra még visszatérek.

A versnek nagyon érdekes momentuma az a kapcsolat, ami a *visszaröpülés* és a *hasonlatok* szavak közt létesül. Nyilvánvaló, hogy a *visszaröpülés* is csak egy metafora, ami valami meg nem nevezhető történésre utal; mégis, a szöveg ezt a metaforát úgy állítja elénk, mintha „pontos” lenne, legalábbis pontosabb, mint a felsorolt „hasonlatok”. Mutatószó, határozott névmás teszi még szignifikánsabbá a szóválasztást („*az a visszaröpülés*”). A szövegnek ezen a pontján, mondhatjuk, a *visszaröpülés* szó üres helyként működik, mert magát olyan meghatározott jelként szituálja, amit csak metaforákkal és további körülírással lehet nyelvi tapasztalattá tenni. (Az „üres helyek” poétikai szerepéről, és ennek a fogalomnak a felhasználásáról a Pilinszky-recepcióban egy későbbi alfejezetben fogok szót ejteni.)

Nagyon érdekes a „hasonlatok” sorozata a szövegben – ezek sorról sorra új regisztereket rendelnek be e „kategória” alá: először az egyházi diskurzusból, majd a társiaság tapasztalatából érkeznek a felsorolás elemei, majd pedig egy bibliai eredetű alakzat (*vendégség*) lírai újráirása következik egy összetett költői képben. Itt egy olyan nyelvi reflexió működik, ami holisztikusan rálát, hogy a hittapasztalat leírását célzó összes regiszterünk

alapvetően metaforizáció. Ez olyan meglátása e versnek, melyet az én olvasatomban a publicisztikák nem tartalmaznak.

A vers hetedik sorától kezdve viszont a lírai nyelv mintegy „birtokba veszi” azt, amit eddig kibontatlanul hagyott avagy elhatárolt a metaforáktól. Mint mondtam, természetesen a „visszaröpülés” is egy metafora – ezt a potenciálját itt kezdi el leginkább kamatoztatni, és itt egy újabb oximoronral létesít kapcsolatot („emelkedő zuhanás”). De még itt sem válik „tudássá” a költői nyelv körülíró képessége, hisz a „nem tudom” szintagma megszakítja, elbizonytalanítja a megállapítást. A fordulatot az „és mégis, hogyha valamit tudok,/ hát ezt tudom” sorok hozzák el, és végül velük alakulnak ki a szöveg világának időkoordinátái is: a „visszaröpülés” az eredetre néz vissza; az „egyenes labirintus” a jelen világa, melyben a „röpülés” *itt és most* zajlik; a jövő idő pedig már az első sortól jelezve van („milyen lesz majd”). A visszatérés tehát a jövő eseménye, mely egyben előre tartást is jelent – így kiderül, hogy a *visszaröpülés* egyfajta szemantikai oximoronná alakul a szövegben, egyszerre a végidőhöz való előrejutásra és az eredethez való visszatérésre utalva. „Üres hely”-jellege ekképpen átalakul.

Ha megvizsgáljuk, hogy a „nem tudom” és a „tudom” kijelentések mire vonatkoznak a versben, akkor láthatjuk, hogy a biztos tudás alapvetően a jelenre vonatkozik; de bizonyossággal szól a szöveg a jövőben bekövetkező eseményről, a „visszaröpülésről” is, ugyanakkor nem ismeri annak módját, bekövetkeztét – ez az, amit a tudás érintetlenül hagy. Itt észrevehetjük a hit horizontjához tartozó eseményekről szóló nyelv fluktuációját az előre tekintő reménység és a bizonyosság közt. A vallási diskurzushoz tartozó tudás-formának érzem azt, amikor a jövőbeli esemény bekövetkezte bizonyos, mint egyfajta keret, de tartalma, ami e keretet kitölti, már nem elgondolható szentségként áll az ember elé. A *tudásnak* az ilyen módon való szerepeltetése véleményem szerint a verset a vallási diskurzusnak is részévé teszi. Ugyanakkor nem gondolom, hogy ez idegen lenne Pilinszky intenciójától, hisz e vers egyik célja a végről/eredetről való beszéd lehetőségeinek kitapogatása (pl. az a felismerés, hogy az oximoron ennek egy eszköze lehet). Ez a befogadást ugyanakkor azzal bonyolítja, hogy ideologikus kérdések célpontjává is teszi a szövegeket, és ettől a publicisztikák és a versek egyfajta összemosása, a lírai műnek a teológiai kérdésekre reflektáló szöveg által való értelmezése (és vice versa) megkísérti az elemzőt (– ez jelen dolgozatra is vonatkozik).

Mindazonáltal a versben megszólaló tudás-konceptió összeütközésbe kerül a retorika által *implikált* tudás-felfogással: ott, ahol a vers kétharmadánál megszólal a *közös* tapasztalat bizonyossága. E ponttól kezdve a vers többes szám első személyű igéket használ az egyes

szám helyett. Végtelenül nehéz, úgy vélem, a lírának beszélnie a hit ama reményéről, amely a végidőben kialakuló közösség megszületésére vonatkozik – ami oly nagy mértékben foglalkoztatja Pilinszkyt. Nyilvánvalóan az egyéni befogadói tapasztalattól függ, hogy megáll vagy felborul a remény és a tudás érzékeny egyensúlya. Az esszék sokkal problémamentesebben hivatkoznak a közös emberire, nem teszik kérdéssé azt, hogy a vallási diskurzus tanúsító funkciójához kötődő jogi mozzanat, mely a tanúsított igazságát általános érvényűnek tekinti, hogyan teszi problematikusá a diskurzust magát. A versekben a tanúsítás mozzanata többnyire kettős: a megszólaló *én* osztozik mindabban az emberi tapasztalatban, amit közösnek hisz, ezért reflexiója egyszerre irányul az egyénire és a kollektívra. Erre a későbbi kötetek részletesebb olvasatánál visszatérek.

Összefoglalóan, és leegyszerűsítéssel élve, azt mondhatom, hogy a publicisztikák és a versek közti határvonalat, ami a vallási diskurzushoz való viszonyukat illeti, a tudás és a remény, a bizonyos és a vágyott modalitásainak arányában látom, és ezeket az arányokat boríthatja föl az esszék „kritikátlan ráolvasása” a lírai szövegekre.

Az „evangéliumi esztétika” időszemlélete a politikai teológia kontextusában

Az olvasás folyamataira vonatkozó megállapítások után vissza kell térnünk Pilinszky publicisztikáinak nem annyira retorikai, mint inkább tartalmi vizsgálatához, hogy immár a Holokausztra vonatkozó elgondolásaikat is szemügyre vehessük. Ezek leginkább az esztétikai tematikájú írásokban bukkannak fel, írás és felelősségvállalás kontextusában. Érdekes módon a művészi felelősségvállalás kérdése pedig gyakran az irodalmi művekben megjelenő idő-reprezentációk összefüggésében bomlik ki.

Pilinszky esszéinek egy későbbi fejleménye a műalkotáson belüli tér- és időviszonyokról való beszéd, ami voltaképpen már az „evangéliumi esztétika” megvalósulására, *hogyanjára* vonatkozik. Semmiképpen nem mimetikus tér-idő-konceptióról van szó, sőt, inkább e koordináták meghatározó voltának való ellenszegülésről, a statikusságról. Adorno fogalmával élve, ez a műalkotás autonómiájának záloga, ami Pilinszkyénél is alapvető fontosságú. De azt sem mondhatjuk, hogy Pilinszky a pusztán várakozó, a mozgást, változást kizáró műalkotást ismeri el. Az 1977-es keltezésű *Egy lírikus naplójából* című írásban egyfajta speciális időszemlélet bontakozik ki. E szemlélet szerint a műalkotásokat inkább a lezárt és a megváltoztathatatlan múlt belső lehetőségei vonzzák, mintsem a jövő még alakítható horizontja, amely a művészeti képzeleten túl a célelvű

megismerést is mozgósíthatja. A lezárt múlthoz való kreatív viszonyulás is a művészet autonómiáját biztosítja tehát; ugyanakkor van Pilinszky létszemléletében egy, az esztétika horizontján túlmutató jelentősége annak, hogy amikor egy műalkotás anélkül avatkozik be, hogy „bármit megváltoztatna a tényeken”. Így a mű által „minden lejátszódhat újra, holott megismételhetetlen, minden megváltódhat, holott megválthatatlan, jóvátehető, holott jóvátehetetlen, és vadonatúj, holott végérvényesen vége van”¹⁴⁰. Nyilvánvaló, hogy a műalkotás időszemléletének ilyen módon való leírása erősen táplálkozik az ünnepi idő, a rituális újrajátszás tapasztalatából – különös tekintettel a zsidó-keresztény hagyomány ünnep- és emlékezés-konceptiójára, mely a múltbeli esemény (pl. az egyiptomi kivonulás vagy Jézus kereszthalála) megőrzését és a jelen számára való relevánssá, élővé tételét együttes célnak tartja.

Az „evangéliumi esztétika” szerint a művészet a múltban nem a tényeket keresi tehát, hanem azokat a pillanatok, amikor az emberi lét a maga teljességében, valóságában megmutatkozik, nem csupán önazonosságában, hanem a teremtettség kontextusában – ezek a föltáró események azok, melyekről elmondható: „Isten időről időre átvérzi a történelem szövetét”¹⁴¹. Az alapító-feltáró események sorába helyezi Pilinszky a Holokausztot, s ezáltal a történelmi idő-kontinuumból és -emlékezetből áthelyezi egy másfajta emlékezetbe, mely a felidézést mindig összekapcsolja az önreflexióval, az ember egzisztenciális és spirituális valóságának megértésével. A Holokauszt így az általa jelölt eseményen túlmutató funkciót és értelmezést kap, immár az üdvtörténet részeként: a totális negatívum feltárlását, a mélypontot/nullpontot, a legnagyobb fokú botrányt testesíti meg¹⁴². Az üdvtörténeti

¹⁴⁰ I. m., 760. o.

¹⁴¹ A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In: *Összegyűjtött versek*, 80. o.

¹⁴² Szávai Dorottya ugyanerről a következőképpen ír: „A Pilinszky-líra időszemléletéből a történelmi idő három nagy nullpontja emelkedik ki: *Krisztus* megfeszítettetésének, *Auschwitz* botrányának és a *Végítélemek* az eseménye. S hogy e három kitüntetett esemény éppen a történelmi idő, s egyáltalán az evilági *időbeliség meghaladását* jelenti a *Harmadnapon*nal kezdődően, arra az a poétikai eljárás is utal, amelyik a krisztusi és az auschwitzi áldozat passiója, valamint az eszkatológiai távlat között olyan szoros – mondhatni eszkatologikus – közösséget teremt, ami a különböző idővonatkozású nullpontok közti dialógusként csakis az *időbeliség cáfolataként* értelmezhető. [...] Megkockáztatható tehát a kijelentés, hogy az – alakulástörténetében egyre inkább a „mozdulatlan elkötelezettségre”, formai és tartalmi redukcióra hajló Pilinszky-líra egésze (de a *Harmadnapon* korszakától számított költői korpusz feltétlenül) leírható a *jelenidejűség* alakzatával mint sajátos emblémájával.” (Kiemelések Szávai Dorottytól. *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveg-hagyományáról*. Akadémiai, Bp., 2005. 70. o.) Szávai megállapításait túlságosan leegyszerűsítőnek érzem, éppen azért, mert figyelmen kívül hagyja a zsidó-keresztény vallási emlékezet belső dinamikáját, mely főképpen az ünneplő közösségek által véghezvitt felidezésben fejeződik ki. E dinamikában a vallási emlékezetben és rítus-hagyományban őrzött múlt és az általa áthatott, a felidezés pillanatára vonatkozó jelen összefonódik – és amennyiben az „evangéliumi esztétika” megvalósítja célját, mármint azt, hogy a vallási rítus és a műalkotás időszemlélete közt dialógus szülessen, úgy a statikusan megjelölt, ezáltal egyfajta változatlanúsággal, időtlenséggel felruházott költői kép már nem az idő semmisségére utal, hanem egy, a tárgyiasított „történelmi” időhöz képest *másik időfolyamatra*, melyben a világ létének alapító eseményei állnak kölcsönviszonyban egymással és a jelenből feléjük tekinteni kívánó emberrel.

kontinuumban a kereszt-eseménnyel fonódik egybe, kölcsönös értelmező viszonyba lépve azzal – a Holokauszt mintegy a kereszt-esemény fájdalomára és az Auschwitzban megvalósult mértéktelen bűn valóságán, súlyán keresztül a megváltás esszenciális voltára hívja fel a figyelmet, míg a passió a Holokauszt teljes remény-nélküliségét ellenpontozza a jézusi együtt-szenvedés és a feltámadás ígéretével. Nyilvánvaló, hogy az ilyenfajta megközelítésnek a publicisztikákban egyáltalán nem célja a reprezentáció hitelessége, hanem inkább a reflexió, az esemény jelentőségének-jelentéshorizontjának feltárása avagy megalkotása.

A „teremtő képzelet” sorsa korunkban elhíresült sorai szerint „Auschwitz ma múzeum. Mégis a vitrinekben fölhalmozott tárgyakon föllelhető ütések és kopások a század, az élet betűi. Örök tanulság”¹⁴³ – és tanúság. Pilinszky itt reflektál arra, hogy az idő előrehaladtával a közvetlenséget a közvetítők láncolata váltja fel. A művészi figyelem, mely az alkotó egyik alaptevékenysége, ezért irányul a tárgyakra, a csorbákra, félrehullottakra; a történelmi és üdvtörténelmi idő találkozásainak jeleit, nyomait „olvassa” bennük, általuk, különbséget téve jelentésnélküli objektum és tanúsító tárgy, „tény” és „valóság” (vagy „realitás”)¹⁴⁴ között.

A „teremtő képzelet” sorsa korunkban mondatai kisebb-nagyobb változásokkal, kiegészítésekkel a *Nagyvárosi ikonok*ba beemelt második esszében, az *Ars poetica helyett*ben is megtalálhatók. Ez a szöveg radikálisabban fogalmazza meg azt a látásmódot, mely szerint a Holokauszt az üdvtörténet részeként önmaga irdatlan méretű jelentőségén is túlmutatva mitizálódott: „botrány, amennyiben megtörténhetett, és kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént”¹⁴⁵. Az esszében végrehajtott teológiai és esztétikai alapú figurációja az „Auschwitz” trópusnak kifejezetten abban a kontextusban bukkan fel, mely a jelenbeli egzisztencia és művészet számára kívánja megragadni a múlt relevanciáját, és egyben a jelenben élő elkötelezettségét a halottak, a végbement, lezárt, megváltoztathatatlan események iránt. (Pilinszky érvelése szerint a múltbeli szenvedés kényszerítő ereje éppen megváltoztathatatlanságában van – akin már nem segíthet senki, annak sorsa valóban csak kérdésként, megoldhatatlan feladatként áll az élő előtt.)

A jelen számára feladatot jelentő múlt kérdését élesebben veti fel az 1965-ös keltezésű *Egy lírikus naplójából*, melyben Pilinszky auschwitz-i utazásáról, és azzal a fényképpel való találkozásáról számol be, mely aztán végigkíséri egész munkásságát, sőt, mindennapjait is: „Az év elején Auschwitzban jártam. Az egyik fotó hozzásegített szemléletem bizonyos

¹⁴³ A „teremtő képzelet”..., 80. o.

¹⁴⁴ Pilinszky eme megkülönböztetéséről ld. bővebben: Schein Gábor: *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*. Universitas, Bp., 1998. 182. o.

¹⁴⁵ *Ars poetica helyett*. In: *Összegyűjtött versek*, 83. o.

újráfogalmazásához. Meszelt karámra emlékeztető deszkák között egy fejkendős öregasszonyt hajtanak a kivégzőbarakk felé. Az öregasszony körül két-három kisgyerek lépeget a salakos út jóvátehetetlen közönyében. Álltam a kép előtt, s erőnek-erejével meg akartam állítani a húsz évvel ezelőtti boldogtalanságot – ahogy látszatra a fényképfelvétel megállította. De én a valóságot akartam megállítani. S akkor megértettem, hogy semminek sincs értelme, ha nem tudjuk jóvátenni azt, ami már megtörtént. Nos – egy hosszú gondolatsor kihagyásával –, én hiszek abban, hogy jóvátehetjük azt, ami megtörtént, s méghozzá személy szerint azokkal, akikkel megtörtént – személy szerint a meszelt deszkák előtt 1942-ben lépegető öregasszonnyal. A költészet számomra ha nem is pontosan ezt jelenti, de majdnem ezt: a jóvátehetetlen jóvátételét. Vagy legalábbis az első lépést a képtelenség e sötétjébe.”¹⁴⁶ E hallatlanul érdekes gondolatmenet rávilágít arra, hogy Pilinszky esztétikájában milyen szerepet játszik a temporalitás tényezője: éppen az időbeli elválasztottság és következményei mozgatják, ösztönzik a műalkotást arra, hogy – egy paradox gesztussal – ne némuljon el a múlt megszólításának lehetetlenségétől, elérhetetlenségének csöndjétől, hanem e csöndtapasztalatot próbálja meg nyelvvé tenni.

Ami mozgásban tartja e lehetetlen dialóguskezdeményezést, az egyfajta előre és hátra egyaránt irányuló remény, amely nem adja fel sem a megváltoztathatatlan „jóvátételét”, sem pedig annak összekötését az eljövendőkkel, a hit jövő-horizontjával. A múlt iránti elkötelezettség gondolata csak egy olyan szemléletben merülhet fel – s ott is csak paradox gesztusként –, amely képes egyben tartani az eszkatologikus bizalmat (a már beteljesedett, és az idő egészét átható megváltottságét) és az apokaliptikus reményt (az idők végezetével eljövő megváltást). Érdeemes megfigyelni, hogy Pilinszkyt egy olyan fénykép „szólította meg”, mely többszörös participációra, vagy legalábbis több irányú együttérzésre ad módot szereplői különbözősége által¹⁴⁷, illetve maga a rögzített pillanat is mintegy egyszerre hív a beavatkozásra és a megváltoztathatatlannal való szembesülésre, hiszen a rajta látható személyek még úton vannak a gázkamra felé; ők még elpusztulásuk pillanata előtt láthatók, mozgásban, haladásban, mi viszont haláluk mozdíthatatlan, statikussá dermedt tényállásának ismeretében nézünk rájuk. A Holokauszt-tapasztalatnak az ilyen módon való, fényképek általi, a befogadót egyszerre dinamikus részvételre hívó, ugyanakkor az eseményektől való

¹⁴⁶ *Publicisztikai írások*, 483. o.

¹⁴⁷ Erről tanúskodik az *Én Jézusom* című, 1977-es cikk differenciáltabb leírása: „Amikor Auschwitzban – harmincfokos hidegben – egy akna mélyén megpillantottam a mázsás hajkupacokat, egy vitrinben az összezilált szemüvegeket, a folyosón a bélyeg nagyságú fényképeket s az egyik falon a világ legszomorúbb fényképét: egy görbült hátú öregasszonyt három kisgyerekekkel – a negyedik zsebre dugott kézzel, korához illően hátramaradva követte a gázkamrába igyekvőket – miért gondoltam öt sebedre?” (Kiem. tőlem.) In: *Publicisztikai írások*, 762. o.

végtelen távolságára ráébresztő közvetítése Marianne Hirsch, az utóemlékezet fogalmának kidolgozója szerint elsősorban a másodgeneráció tapasztalata¹⁴⁸ – Pilinszky példája viszont újfent azzal szembesít bennünket, hogy *minden* olyan helyzetben, ahol az időbeli távolság tanúskodásra kényszerít, közvetítők láncolatát vagyunk kénytelenek igénybe venni. (Ugyanezzel egészíthetjük ki Hirsch azon elgondolását, hogy kizárólag az utódok speciális helyzete, egyszerre tapasztalt odatartozása és időbeli elváltsottsága hozza magával a múltra irányuló, kreatív, emlékezet és utólagos együttérzés komplexumaként leírható viszonyulást¹⁴⁹.

Amennyiben Pilinszky esszéi nyomán a tanúságot az elkötelezettség, a múlt iránti adósság, tehát az időben előre és hátra is ható felelősség nyomatékosításával értjük, akkor a főként J. B. Metz fémjelezte „politikai teológia” nevet viselő Holokauszt utáni teológiai irányzatban lephetjük meg az ilyen fajta tanúságtétel leírását – igaz, Metz inkább az emlékezés és az elbeszélés páros fogalmát használja¹⁵⁰. Mártonffy Marcell Pilinszky prózájáról írt tanulmányában a Metz-cel való párhuzamra a költő teológiai gondolkodásának a szenvedés és a teodícea kérdéseire való nyitottságát láttatva hívja fel a figyelmet. Ebben a kontextusban a Pilinszky-életmű olyannyira fontos *csend* szava azt a megszügyenyülést és törést jelzi, amely a mérhetetlen szenvedéssel való szembesülés után „szakítja meg az üdvösségeufóriát racionalizáló” teológia folytonosságát¹⁵¹. Mártonffy utal Beney Zsuzsa tanulmányára¹⁵², mely bevezetőjében nagyon pontosan rákérdez a Pilinszky-életmű időszakának komplexitására, ám magyarázatképpen a költő paradox-tragikus hangoltsága mellett érvel. Válaszképpen Mártonffy Metznek a „visszanyúló szolidaritásról” írott mondatait idézi, melyeket ekképpen vezet fel: „Pilinszkynél a múlt jóvátételének s benne minden egyes

¹⁴⁸ Hirsch Susan Sontagnak *A fényképezésről* című munkát idézve fejt ki álláspontját: „>>A fénykép az önnön pusztulása felé tartó élet ártatlanságáról és sebezhetőségéről tanúskodik, s fényképnek és halálnak ez a köteléke ott kísért az embert ábrázoló minden fotón<<, írja Sontag. A fotó index-mivolta felerősíti azt a vonását, hogy mintegy a halál előfutára, hírnöke, ám ugyanakkor azt a tulajdonságát is, hogy az életet jelzi. Az élet a tárgy léte a kamera lenszéje előtt, a halál pedig az, hogy mindez már elmúlt. [...] Az élet: a tárgy jelenléte a fényképező gép lenszéje előtt; a halál pedig az, hogy >>ott volt<<. A radikális törést, a végességet a múlt idő jelzi. A fotó >>ça-a-été<<-ja a visszanezés lehetőségét hordozza a túlélők számára. A fénykép nem közvetít egyéni és kollektív emlékezet között, hanem a veszteséghez és halálhoz kapcsolódva a múltat egyfajta kísértetként hozza vissza, s ugyanakkor kihangsúlyozza a múlt visszafordíthatatlanságát. A fényképpel való találkozáskor két jelenidő találkozik, amiből az, amelyik már elmúlt, újraéled a nézés aktusában...” E mondatok Hirschnek egy olyan tanulmányában olvashatók, mely már egy differenciáltabb leírását adja az utóemlékezet mechanizmusának; ld. *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. In: *The Yale Journal of Criticism* 2001/1-37. o. Az általam idézett bekezdések a 21. o.-n olvashatók. Az utóemlékezet és a fényképek kérdésével bővebben egy későbbi fejezetben fogok foglalkozni.

¹⁴⁹ Magyar nyelven ld. erről bővebben: M. Hirsch: *Kivetített emlékezet – holokauszt-fényképek a magán- és közösségi emlékezetben*. In: *Enigma* 2003/37-38. 113-132. o.

¹⁵⁰ Magyarul olvasható két fontos kötete: *Az új politikai teológia alapkérdései* (L'Harmattan, Bp., 2004.) és *Szenvedéstörténet és megváltástörténet* (L'Harmattan, Bp., 2005.)

¹⁵¹ Mártonffy Marcell: *Katolikus historizmus és apokrif magánbeszéd. Teológiai törésvonal Pilinszky prózájában*. In: *Irodalomtörténet* 2007/1. 80. o.

¹⁵² Beney Zsuzsa: *Pilinszky „paradoxonai”*. In: *Műhely* 1995/4. 43-46. o.

egzisztencia utólagos helyreállításának (a kétségbeesés fantazmagóriájaként félre is érthető) kötelessége, ez tűnik a gondolkodás egyetlen csakugyan irányadó horizontjának, ha a hiány végletes fokán, a vereség szituációjában a hit nem szabhatja önazonosságát kisebb léptékű tervekhez anélkül, hogy a társiasság egyedül rá jellemző mértéket el ne utasítaná.”¹⁵³

Metz – akire nagy hatást gyakorolt Adorno munkássága – a Holokausztot egyértelműen a teológiai diskurzus elengedhetetlen részének tekinti, ugyanakkor felhívja rá a figyelmet, hogy „szó nincs arról, hogy Auschwitzot ezáltal valamiféle negatív mítosszá stilizálnánk”.¹⁵⁴ Metz ugyanis úgy véli, hogy épp a Holokauszt nyitja rá immár eltagadhatatlanul a szemünket, hogy az üdvtörténet és a világtörténelem merev elválasztása a konkrét emberi szenvedés figyelmen kívül hagyásához vezet, s azon keresztül pedig a teológiai horizont hamis afirmációvá való torzításához. Másképpen: érvelésének egyik alapja az, hogy a szenvedés semmiféle kategorizálást, rendszerbe-illesztést nem tűr¹⁵⁵. A politikai teológia szemszögéből a hit cselekedete elsősorban az emlékezés, amely mind az üdvtörténeti eseményekre, mind a történelemben létező ember sorsára irányul: „a keresztény teológia logoszat... gyökeréig hatolón egy olyan visszagondolás formálta – nem véletlenül vált a >>veszélyes emlékezet<< a politikai teológia egyik központi kategóriájává –, amely az ember szenvedéstörténetét nem fojthatja és nem felejtheti el, s nem szüntetheti meg idealista módon.”¹⁵⁶ Ezáltal viszont a teológiai gondolkodás önellentmondásba keveredik, hiszen az előre mutató üdvtörténeti remény beleütközik az emlékezet szüntelenül megtartó voltára rábízott múltbeli, megváltoztathatatlan, és azáltal semmiféle reménnyel nem kecsegtető szenvedésbe, mint saját cáfolatába. Metz felkiáltásai éppen azt hangsúlyozzák, hogy a politikai teológiának nem lehet célja eme ellentmondás feloldása, hanem inkább a törés jelzése, és annak beemelése a hit diskurzusába: „a keresztények Istenről való beszédén általában oly kevésbé érezhető meg a teremtés égbekiáltó szenvedéstörténete. A konkrét helyzet visszásságának még az árnyéka sem lebeg a teológia fölött! És mintha az identitásvesztés tapasztalata sem létezne, amelyben az Istenről való olyannyira magabiztos beszéd az Istenhez forduló tanácstalan beszéddé válik!”¹⁵⁷ (Az utóbbi mondat nagyon érdekesen reagál a Holokauszt utáni zsidó-keresztény teológia egyik nagy kérdésére az imádság funkciójával kapcsolatosan, melyről az előző fejezetben írtam bővebben,

¹⁵³ Mártonffy, 90. o.

¹⁵⁴ *Szenvedéstörténet és megváltástörténet*, 9. o.

¹⁵⁵ Idézett művének egyik erős Adorno-utalása, különös tekintettel a *Negatív dialektikára*, éppen ezen a ponton található. „A megtapasztalható világban az értelmetlen szenvedés legcsekélyebb nyoma is az egész afirmatív ontológia és az egész teleológia hazugságát bizonyítja, és mindkettőt a modernitás mitológiájaként leplezi le”, írja Metz. (I. m., 103. o.)

¹⁵⁶ I. m., 10. o.

¹⁵⁷ I. m., 13. o.

nevezetesen, hogy lehet-e, s hogyan lehet a távollévő/be-nem-avatkozó Úrhoz szólni. Metz egyszerű válasza „visszautalja” a hívőt Istenhez, ám nem azért, mintha bármit „tudhatna” az imádság pozíciójáról. Az ima mint Istenhez forduló tanácstalan beszéd teljességgel híjával van a Holokauszt utáni teológiát művelő gondolkodók által felrótt utilitarizmusnak.)

A hit emlékezetének kettős, üdvtörténeti és történelmi volta az eszkatologikus és apokaliptikus időszemléletek együttes jelenlétéhez vezet. Ám mitől válik a *memoria passionis, mortis et resurrectionis Jesu Christi* „veszélyes emlékezetté”? A jézusi történet emlékébe való eszkatologikus beágyazottságunk a kitaszítottak melletti elkötelezettségre hív el, s ezért szüntelenül „helyzetbe hoz”, felelőssé tesz, arra indít, hogy cselekvő módon köteleződjünk el a szabadság, a kiengesztelődés mellett – ez az apokaliptikus horizont, a konkrét „jövő megkívánta elszánás”¹⁵⁸.

Metz számára azért fontos, hogy az emlékezést és az értelmezést igyekezzen elhatárolni egymástól, mert egyik legfőbb célja a teológiai tudatból kiiktatni lehetőleg minden „absztrakt és ideologikus” elemet, hasonlatosan a szenvedés figurációjának adornói, a Bildverbot elvéhez vezető tiltásához: „Az emberiség szenvedéstörténetének ugyanis nincs célja, hanem – ha kapcsolható egyáltalán bármi is hozzá – csakis jövője lehet. És ennek a történelemnek a számunkra megközelíthető folytonosságát nem a >>teológia<<, hanem a >>szenvedés nyomvonala<< biztosítja. A történelem lényegi dinamikája a szenvedés emlékezete, mely a jövőbeli szabadság negatív tudata, s amely arra indít, hogy e szabadság horizontján a szenvedés kiiktatása érdekében cselekedjünk.”¹⁵⁹ E gondolatmenet folytatása is rengeteget merít Adornótól: a szenvedés emléke szétzúzza a rendszerező ész totális struktúráit – ettől veszélyes, s ettől olyan nehezen befogadható a társadalom számára. A hit kontextusában a *memoria passionis*-ből és a szenvedés emlékezetéből táplálkozó történelmi tudat oly módon kontextualizálja a világ eseményeit, hogy végső soron a legyőzöttek, megalázottak, számkivetettek, gyengék történeteként látja azt. Erre vetül rá az üdvtörténet előre mutató emlékezete, mint provokáció, ami cselekvésre sarkall.

Metz teológiai nézetei akkor lesznek különösen relevánssá a Pilinszky-olvasat számára, amikor a múlt aktív emlékezetéről beszél, s a cselekedet lehetőségeként pedig az újra-elbeszélést jelöli meg (tehát tulajdonképpen a teológiai megújulás munkáját a művészet nyelvén látja a leginkább megvalósíthatónak). A múlt aktív emlékezete a „visszanyúló szolidaritás”, egyfajta irracionális felelősségvállalás mindazért, ami már megtörtént, lezárult – olyan elkötelezettség felismerése, amelyről Pilinszky ír az Auschwitz-fotó kapcsán.

¹⁵⁸ I. m., 88-89. o.

¹⁵⁹ I. m., 104. o.

Természetesen ez csak akkor gondolható el, ha a temporális vagy kauzális egymásrakövetkezésem túli viszonyt feltételezünk múlt, jelen és eljövendő közt. A kapcsolat Metz szerint a feltámadás, mely megtörtént, s ugyanakkor az idők végezetébe belerejtett esemény is. „Ez a feltámadásba vetett hit nézetem szerint abban fejeződik ki, hogy – >>tényellenesen<< – arra tesz szabaddá, hogy figyelmet fordítsunk a múltbeli reményekre és szenvedésekre, és szembenézzünk a meghaltak kihívásával. A feltámadásba vetett hit nem csak olyan forradalmat ismer, amely a jövő dolgait változtatja meg, a későbbi nemzedékekért küzd, hanem olyan forradalmat is, amely újragondolja a meghaltak és reményeik értelmét (W. Benjamin).”¹⁶⁰ Az a felismerés pedig már inkább a Pilinszky-versek befogadásának tapasztalatához tartozik, hogy mennyire egymás tükörképe intenzitásában és a reményre való, néha kétségbeesett ráutaltságában a múltbeli szenvedés iránti elkötelezettség, a megváltoztathatatlan horizontján túllátni akaró együttérzése és adóssága az élőnek a holtakkal szemben, és ennek a párja, a jövő végpontján elrejtett értelemnyerés iránti sürgető vágy.

Metz szerint szolidaritásunk a múlttal az egymással összefüggő (üdv történelmi és történelmi), tanúsított események újraelmondásában, a narratíva létének fenntartásában nyilvánul meg. Hogy ezt miképpen végzi el a Pilinszky-líra, azt természetesen csak a versek gondos olvasásával tekinthetjük át.

2.2. A jellé váló tanútól a feledésig: Pilinszky János lírája

Irónia-, allegória- és metafora-vita

Celan és Pilinszky lírai nyelvhasználatának összehasonlításakor Kiss Noémi kiemeli Celan poétikájának erőteljes nyelv- és hagyománykritikai vonását, összefoglaló fogalommal e líra *iróniáját*, melyet Pilinszky-nél nem lelhetünk fel ennyire erőteljesen¹⁶¹. Elengedhetetlenül fontos hangsúlyozni a celani megszakításos, ellenpontoszó beszédmodot, mely egymással feszültségbe lépő jelentésrétegeket hoz mozgásba, illetve a szó akkusztikáját és szemantikáját is képes ütköztetni. Ebből a szempontból valóban nem rokonítható a hozzá más tekintetben sok szállal kötődő Pilinszky-lírával. Ugyanakkor Kiss Noémi megállapítása Pilinszkyről

¹⁶⁰ I. m., 108. o.

¹⁶¹ Kiss Noémi: *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Anonymus, Bp. 2003., 121-2. o.

eltúlzott, amennyiben e költészetet „könnyen allegorizálhatónak” találja. Tagadhatatlan, hogy a jelentésképzés zártságának, a metaforikus viszonyok egyfajta fogalmi hálóvá való merevedésének folyamatait föllelhetjük az életműnek főként a *Harmadnapon* utáni részében. Az *Egyenes labirintus* elemzésénél éppen azt szerettem volna megmutatni, hogy szemben a publicisztikákkal, a versek esetében gyakran nagyon összetett szövegfolyamatok nyomán épül fel a jelek allegorizálhatósága (ld. a *visszaröpülést*, mely előbb üres jelként áll a szövegben, majd allegorizálódik, a biblikus hagyományt mozgatva a kezdet és vég összekapcsolódására utal). Az allegorizálódást megszakítja, illetve összetettebbé teszi egy jellegzetes szövegfolyamat: az „üres helyek” kialakítása a textusban. Eisemann György tanulmányában felhívja rá a figyelmünket, hogy a zsidó-keresztény metafizika alapszavai – pl. *angyal, Isten* – nem a teológiai hagyomány tartalmára való utalásként működnek a Pilinszky-lírában, hanem inkább olyan alakzatokként, melyek nem képesek önnön jelentésségüket megalkotni, de mégis valamiképpen betöltődésükre tekintenek: „Például maga a név: Isten, mintha nem is illeszkedne a költemények poétikai távlatába, képies-szemantikai rendjébe. A versek – e tekintetben – semmit sem mondanak Róla, számunkra legalábbis úgy tűnik, a szó megközelíthetetlen a belső jelentésadásokat vizsgáló szövegszemantikai kísérlet számára. Ebben, és csakis ebben a >>mezőben<< – annak konstitutív befogadói horizontján – elhelyezhetetlennek mutatkozik. Vagyis az a benyomásunk, hogy Isten nevének előfordulása nem folytonosságot, hanem megszakítást, sőt, hiátust képez e művekben. Mindez viszont egy eredendő, a lírai diszkurzust minden ponton megelőző, ha úgy tetszik metafizikus jelentést feltételezhet, melyet azonban nyelvileg a mű nem kíván megközelíteni – távol tartván magát a >>metafizikum<< megragadásának >>metafizikai<< gesztusától. Azáltal, hogy a versek nem beszélnek Isten vagy az angyalok mibenlétéről, >>tulajdonságairól<<, olyan érdekes helyzet áll elő, hogy a metafizikumot feltételező szemléletmód következetesen kerüli a metafizikára vonatkoztatott nyelvet, mintegy tagadja annak lehetőségét.”¹⁶² Ilyen esetekben épp ezeknek a különös viselkedésű nyelvi elemeknek az értelmezhetősége, jelentéssel való telítődésük lehetősége válik mintegy a szövegek tétjévé. Ezt a versek vagy a végidő horizontján helyezik el, vagy éppen az érthetőség, megragadhatóság hiányáról, annak drámájáról szólnak (ld. *Apokrif*).

Az allegorizálhatóság kérdéséhez kapcsolódik a versben felépülő szubjektum rögzíthetőségének kérdése is. Fontos hangsúlyozni – utalva e líra kapcsolataira az adornói negativitás és a celani ellenszó hagyományával – , hogy Pilinszky szerint sem kezeskedik a

¹⁶² Eisemann György: *Angyalok a Pilinszky-lírában*. In: Pannonhalmi Szemle 1995/4., 103. o.

szöveg azért, hogy benne és általa a szó legteljesebb értelmében valóban végbemegy a kommunikáció, s ezáltal a személyesség lehetősége kibontakozik, rögzül. Így értelmezhetjük Kulcsár Szabó Ernő összefoglaló sorait Pilinszky *én*-alakzatáról: „Pilinszky lírájában azért tűnnek el az >>én-te<< típusú beszéd individuális jellemzői, mert az én megfosztatott a metafizikai értelmű jelenlét élményétől – így tehát az e jelenlétnek megfelelő beszédhelyzettől is. Vagyis a grammatikai én-forma csupán foglalata, de nem jelentésképző horizontja már a megváltozott léthelyzetet tudomásulvevő személytelen közlésmódnak.”¹⁶³ Itt a „személytelen közlésmód” kifejezést túlságosan egyneműsítőnek tartom, úgy vélem, nem jelzi az *én*-alakzat belső dinamikáját; pontosabb, ha újfent az „üres hely” metaforáját alkalmazzuk. Állítás és tagadás kettős játéka köti össze az *ént* a metafizikai nyelvhasználat csomópontjaival – ha az abszolút/Végtelen neve nem tölthető meg magától értetődő jelentéssel a szövegben, s ugyanakkor az *én* is egy hasonlóképpen várakozó, üres szintagmaként van jelen, akkor felismerhetjük, hogy milyen erőteljes, kölcsönös egymásrataltság fűzi össze őket: egyik sem alkotódhat meg a másik nélkül. Újra a tanúság kettős előremutatásával szembesülünk itt, amely nem képes külön-külön, hanem csak együttesen irányulni önmaga horizontjára (a tanúéra) és az azon túlira (a tanúsítottra).

Érdekes megfigyelni, hogy noha mind a nyelvkritikai mozzanat jelenlétét, mind pedig az *én* rögzíthetőségének ellenálló szövegmozgásokat egyaránt ki tudjuk mutatni a Pilinszky-lírában, mégsem mondhatjuk, hogy az *irónia* bármiféle nyomaira rábukkanhatunk a művekben. E jelenséget olyan irónia-fogalommal tudjuk leírni, mely a szövegeket kifejezetten beszédaktusként, állítások együtteseiként fogja fel, és a szövegnek a saját maga által állítottakhoz, a kijelentéseinek bizonyágtartalmához való viszonyát vizsgálja. E tekintetben a Pilinszky-versek állításaikhoz (akár pozitívak, akár negatívak) sose társítanak kételyt, visszavonhatóságot. Vagyis ezek mindig egy irányba haladó állítások, melyek önmaguk ellentétét nem hozzák játékba. Ez nyilvánvalóan abból fakad, hogy a versek a vallási diskurzushoz való kapcsolódásukat főleg a tanúsító funkció hangsúlyozásával hozzák létre. Ilyen értelemben tehát egyetértek Kiss Noéminek az irónia-hiányra vonatkozó megfigyelésével. A Pilinszky-recepcióban megfigyelhető egyfajta „hitvalló beszédmód” eluralkodása az elemzésekben, amely a vallási diskurzus legfontosabb jelölőit „olvassa vissza” a szövegekre – véleményem szerint ez az irónia-hiány ösztönzi az ilyenfajta olvasatokat, éppen azáltal, hogy elhomályosítja a lírai szöveg jellegzetességeit, eltakarva

¹⁶³ Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*. Argumentum, Bp., 1994. 76. o.

azokat a jelentéstulajdonítást megakasztó szövegmozgásokat, melyek összetettebb, reflexívebb közelítésre ösztönzik a befogadót.

Ha a képtilalom összetett intenciójának másik aspektusa kapcsán vonjuk kérdőre a Pilinszky-verseket, vagyis arra vagyunk kíváncsiak, hogy e szövegek meg tudják-e tartani az áldozatok emlékét a maguk egyediségében, pontosabban, képesek-e megakasztani a metaforizálódás (avagy: az átalakulás formájában végbemenő felejtés) folyamatait, akkor ezzel a Pilinszky-recepció újabb fontos vitájához jutunk, melytől lehetetlen eltekintünk. Leegyszerűsítve ezt úgy lehet megfogalmazni, hogy e vita, mivel a passió és a Holokauszt kapcsolatára vonatkozik a szövegekben, a köztük lévő viszonyt feszegeti: metaforikusnak vagy metonimikusnak tekinthető-e. (Olyan kérdés ez, mely majd a Kertész-recepcióba is át fog ívelni. Schein Gábor már idézett, szép megfogalmazása az egymásra vetülő árnyékokról épp e vitát tartja nyitva.) Hisz mondhatjuk, hogy egy mellérendeléses viszony is meg tudná szólaltatni a műalkotás nyelvi tapasztalata által azt, amit a teória (adott esetben a teológia) a szenvedő Istenben való közösségről (Moltmann) vagy az emlékezetben együtt hordozott, egymást átható történeteinkről (Metz) mond. Mártonffy Marcell tanulmányát idézve szeretném felvillantani e vitát – ő egy olyan álláspontot fejt ki, mely inkább metonimikus kapcsolódást lát a szövegekben: „árnyalásra szorul az a vélekedés, mely szerint Pilinszky krisztológiai értelmezést adna Auschwitz eseményének azzal, hogy, mint Vári György feltételezi, >>a megfeszített Jézus történetének magyarázó sémáját illeszti rá<<. Ez csak annak előrebocsátásával kockáztatható meg, hogy Pilinszky-nél a meggyilkoltak nem a keresztény igazság metaforái. A viszony sokkal inkább a jelölők különbségén és érintkezésén, felcserélhetetlenségén és közelségén alapul, s a jelentés aktualizálása fordított irányban történik meg. A személytelenítő krisztológiai azonosítás spekulatív eljárása helyett az eredet átrendeződése szakralizálja a haláltáborokat nem az egyik és nem megisméltlődő eseménnyé, hanem a keresztény kérdezés számára Isten együttlésének végső érvénnyel azonosítható eseményévé.”¹⁶⁴ Magam úgy gondolom, hogy semmiképpen sem lehet az egész életműre vonatkozó általános választ adnunk e kérdésre. Mindkét megközelítésre találunk reprezentatív szövegeket Pilinszky-nél, s ahogyan nyomon követjük az életmű alakulása során a Holokausztra adott reflexió szerepét, úgy a bűnösség és szenvedés értelmezésének váltoásaival párhuzamosan a metaforikus viszonyok különböző funkcióival és intenzitásával is találkozhatunk. Ám még pontosabban fogalmazzunk, ha azt mondjuk, hogy ami az életműben e tekintetben változó módon jelentkezik, az a szövegek *intenciója* arra nézvést,

¹⁶⁴ Mártonffy, 82. o.

hogyan a Holokauszt reprezentációjának hiteles lírai nyelvét keresik-e (természetesen az életmű koordinátáin, érdekeltségein belül), vagy inkább egy olyan egzisztenciális szenvedés- és esendőség-tapasztalat megszólaltatását tűzik ki célul, melyben az *Auschwitz*-trópus épp e tapasztalat abszolút megvalósulására utal. Míg az első szándék heterogén, a metaforikus totalitásnak ellenálló szövegösszefüggésekben fog megjelenni, addig a második intenció számára nem jelent problémát a Holokauszt metaforikus szerepeltetése. Az életmű korszakolása csak részben van segítségünkre e kétféle igény szétválasztásában, hisz noha a *Harmadnapon* kötetben találkozhatunk leginkább a Holokauszt tanúsításának igényével és tanúsíthatóságának kérdésével, már ott is az egzisztenciális-vallási tapasztalatok tágabb kontextusába beágyazva áll elénk a szövegvilágnak ez a rétege. Mégis, az *Apokrif* heterogén retorikája, vagy a *Ravensbrücki passió* és a *Harmadnapon* versek közt húzódó szemléleti törés olvasatomban a Pilinszky-líra talán legbeszédesebb, tanúságra vonatkozó gesztusa. S nyugodtan állítható, hogy a *Harmadnapon* utáni kötetek fejleménye lesz az, hogy a Holokausztra vonatkozó tanúság jelentőségteljessége módosul, *Auschwitz* egyszeri eseménye példa-szerűvé válik, és elfoglalja a helyét egy olyan kontextusban, mely az általa legfontosabbnak tartott szempontok mentén igyekszik nyelvi tapasztalattá tenni az emberi egzisztenciát.

Az alábbiakban ennek a folyamatnak a kötetekre lebontott olvasatát vázoló fel. Érdekes ezt az áttekintést egy olyan jellegzetes motívumot nyomon követve elvégezni, mely a Holokausztra reflektáló szövegeknek egyik alapszavává válik, de már a háború előtti Pilinszky-versekben is jelentéssel telített, illetve az életmű későbbi szakaszában egyfajta jelentéseltolódással a líra fókuszpontjainak elmozdulását is szemlélteti¹⁶⁵. A *fogoly, fegyenc, elítélt* szócsoportot választottam e célból, amely, ha minden olyan nyelvi folyamatból kiemeljük, ami konkrét jelből alakzattá formálja, akkor az *Auschwitz*-tematika kontextusában a lágerek rabjaira utal.

Trapéz és korbács

¹⁶⁵ A „kulcsszavak” mentén való Pilinszky-olvasást Balassa Péter szerint a szövegek szükségszerűségbe, hallgatásba-ágyazottsága legitimálja, mely a visszatérő elemeket kiemeli és különösen jelentéssé teszi. Ld.: *A látvány és a szavak*. In: *A látvány és a szavak*. Magvető, Bp., 1987. 156-172. o.

A *Trapéz és korlát* kötet¹⁶⁶ versei közül kettőben találjuk meg a *fegyenc* szót (mindkétyszer jelzője az *elitelt*), összetett hasonlatok elemeként, méghozzá a hasonlított pozíciójában: „Ülünk az ég korlátain,/ mint elitelt fegyencek” (*Trapéz és korlát*), illetve „Legyűrhetetlen fölkelés,/dadogó, győztes lárma!/ mint életfogytig elitelt/ fegyencek lázadása.” (*Mert áztatok és fáztatok*).

A *Trapéz és korlát* című vers voltaképpen két elliptikus hasonlatban szól a találkozás, a kommunikáció nehézségeiről. Az első hasonlat, mely a címbeli *trapéz* köré rendeződik, s átfogja szinte az egész verset: két ember, férfi és nő kapcsolati harcának teljes spektrumát (s abban gúny, agresszió, tehetetlenség, kihívás, üldözés, vágy mozzanatait) egyetlen merész ívű metaforával a kötet egyik legfontosabb alapmetaforájának, az *éjszakának* a kozmikus térídejébe helyezi, és nyaktörő trapézmutatványként, veszélyes páros légtorna-gyakorlatként beszél el. (A figuráció „ugrása” teljes mértékben tükrözi a szövegbéli „ugrások” kétségbeesettségét és végsőig való kiélezettségét.) A szöveg második hasonlata a zárlat utolsó két sora, melyet már idéztem. Köztük a fordulópont a „néma játszma” egyetlen megszólalása, a kérdések, melyekre nem érkezik válasz, illetve egy vallomás-szerű megszólalás: „*Vigasztalan szeretlek!*”. A szöveg talányát a cím pontosan foglalja össze: mi a kapcsolat a „trapéz” és a „korlát”, az „akrobata” és a „fegyenc” közt? Az „és”-ről kiderül: nem a mellérendelést jelzi, hanem egyfajta mélyebb szinten létrejövő megfelelést. A két hasonlatból álló vers-struktúrát röviden így lehetne felvázolni: a két ember közti kapcsolatot először a „kegyetlen, néma torna” páros légi akrobatikája írja le, de a megállás, a szó nyomán feltárul, hogy mindez egy tömörebb, a teljes emberi egzisztenciára reflektáló képben is kifejezhető. Nem céлом ennél mélyebben értelmezni ezt a verset, ám fontosnak találtam a „fegyenc” szó megjelenésének kontextusát felvázolni. És lényeges áttekintenünk a többszörös hasonlításoknak azt a struktúráját, mely a vers intenciója szerint nem nevezi meg, nem konkretizálja a hasonlót, de a hasonlítottak sorozatával olyan tendenciát hoz létre, ami nem csak egyre többet mond el a meg-nem-nevezhetőről, hanem egyre közelebb kerül hozzá, egyre tömörebben, intenzívebben, és egyre inkább a lét összefüggéseibe beágyazottan beszél róla. Ami a *Trapéz és korlát* retorikáját illeti, ilyen kidolgozott hasonlatot Pilinszky-nél a lírai én szövegbeli megjelenésének változásával párhuzamosan már nemigen fogunk találni – az elliptikusság szerepe növekedésével inkább az egytagú szóképek lesznek a meghatározók –,

¹⁶⁶ A továbbiakban a verselemzéseknel nem fogok oldalszámokat lábjegyzetekben megadni, mert ezzel mindig megszakítanám a szöveg folyamatosságát. Mivel Pilinszky líráját kronologikus sorrendben tekintem át, könnyen nyomon követhetők a gyűjteményes kötetekben az idézett versek. Magam a Századvég 1992-es összkiadását használom (ennek könyvészeti adatait e fejezetben már megadtam).

ám az előbb leírt, egyfajta „belsőbb egzisztenciális igazságok feltárását” célzó hasonlítás-struktúra megújult retorikával még fel fog bukkanni a szövegekben.

Érdekes módon a *Mert áztatok és fázatok* című versben is két – egy-egy versszakot átfogó – kibontott képi egység után következő összefoglaló sorok vezetik be a további sűrítést és tisztázást, kontextualizálást végrehajtó *fegyenc*-hasonlatot. Az első versszak a támadás, behatolás fókusza köré szerveződik, a második pedig a lemeztelenítés, megfosztás köré. Ugyanakkor ebben a versszakban tisztázódik, hogy vágyott, kívánt (és rettegett) belső folyamatról van szó („mert éheztek *bennem*”) – az *én* pólusai közt zajlik a támadás, a lázadás, a lecsupaszítás. A harmadik versszak az eddig is pusztán képi elemekkel elbeszélte belső eseményt három egységben értékeli, egészíti ki: egy összefoglaló hasonlattal (olyan lesz ez, „*mint életfogytig elítélt/ fegyencek lázadása*”), egy megállapítással (ez „*egyetlen boldog pillanat,/ a végső és az első*” lesz), és egy lezáró, a kettébontott *ént* immár egyetlen egységben leíró hasonlattal („*csak állok majd és reszketek,/ akár egy égő erdő*”). Ez a versstruktúra különösen nehézzé teszi, hogy definitív, leíró módon megállapításokat tehesünk arról, hogy milyen belső folyamat lel formájára e képi rendszerben. Annyi biztos, hogy valami rejtett, agresszív, formátlan, nyelv-nélküli tör rá arra, akinek van alakja, tudata, önreflexiója, és vannak szavai. Lehet, hogy érdemes belekapaszkodnunk az első versszak hierarchikus képzetébe („följebb hatolás”, „föletek rakódó éjszaka”), s azt mondanunk, anélkül, hogy pszichologizáló „fordítását” adnánk a versnek, hogy az elfojtottnak a felszabadulását, „lázasát”, a tudatosság legyűrését kívánja az, aki itt beszél. Érdekes a második versszak utolsó része, mely nem teremt összefüggést a tudatos és az elfojtott nyomorúsága, éhsége közt, csak megállapítja: mindketten éhezünk e testben, mindketten kiszolgáltatottak vagyunk. Ettől több a szöveg a pszichológiai igazságok lírai újraelbeszélésénél, ugyanis a tudatos (a nyelvvel bíró, a megszólaló) viszonya az elfojtathoz (a „szörnyekhez”): egyfajta szeretet, megértés, mondhatni, irgalom. Ennek az irgalomnak a nézőpontjából alkotódik meg a hasonlítás: „*mint életfogytig elítélt fegyencek*”. E szövegben mindezek után a „fegyenc” szó használatáról annyit mondhatunk el, hogy miként az előző versben is, összefoglaló metafora ez, és együtt jár egy belső folyamat képekben való exteriorizálásával, „szemlélésével”. A szemlélés pedig viszonyt is feltételez – akkor is, ha önszemlélésről van szó –, s mindkét szövegben megfigyelhető egyfajta megtorpanás, a szeretet és az irgalmasság belépése a viszonyba.

A kötet *fegyenc* szavának állandó jelzőjéhez, az *elítélthez* még két szöveg kapcsolódik, ezáltal kitágítva a motívum-hálót: „*Mit kezdjen, akit elítélt,/ de fölmentett később az ég*” (*Késő kegyelem*); illetve: „*Bűnhődünk, de bűnhődésünk/ mégse büntetés*” (*Halak a hálóban*).

Lét és bűnösség ilyen módon való összekapcsolása, és a megfogalmazás szinte aforisztikus módja is a korai Pilinszky-versek mély beleágyazottságát mutatja a József Attila-líra hagyományába. Ugyanakkor ez távolról sem az eredendő bűnösség keresztény koncepciója, mely a megváltás és teljes bűnbocsánat reciprokaként majd a Jézus-versek befogadásának egyik fontos viszonypontja lesz, ugyanis a *Trapéz és korlát* szövegeiben még nem esik szó Jézusról *mint másikról*¹⁶⁷; itt még egy egészen másmilyen transzcendencia bontakozik ki – ennek centruma az *éjszaka* trópus, amely egyfajta mágnesként rendezi maga köré a tágasság, a kozmosz, a hatalom további metaforáit, s magát a beszélő tudatot is önnön birodalmába húzza. Az alapvető különbség a József Attila-i lírához képest itt éppen abban van, ahogyan a versekben szót kapó tudat a lét bűnnek való kiszolgáltatottságához, a legyőzöttség tényéhez, az éjszaka „hatalmához” viszonyul; ezt Schein Gábor a *Te győzz le* kapcsán így fogalmazza meg: „József Attilánál a legyőzöttség tudata és a hazatalálás, utolsó verseinek e két alapmotívuma sosem jelentkezik egyetlen szövegben, csupán közel van egymáshoz. Pilinszky verse az éjszaka felidéző megszólításához intertextuálisan hozzákapcsolja a tékozló fiú újszövetségi paraboláját, amely még mindig utal József Attila halált summázó szavaira: >>Íme, hát megleltem hazámat,/ a földet, ahol nevemet/ hibátlanul írják fölébem,/ ha eltemet, ki eltemet.<<, de már jelzi az elkülönbözést is. A tékozló fiú parabolájának bekapcsolásával ugyanis az éjszaka egyrészt az ős létrangjára emelkedett, másrészt a vers metafizikai mozgása egyfajta profán üdvtörténeti jelleget öltött.”¹⁶⁸ Ehhez annyit tennék hozzá, hogy megintcsak fontos észrevennünk a korai Pilinszky-versekben megszólaló tudat szüntelen ambivalenciáját, mely az *éjszaka* trópusa felé egyszerre fordul vággyal és rettegéssel. Eme ambivalencia mentén hozza összefüggésbe ezeket a szövegeket Schein Gábor József Attila szerelmes-erotikus lírájával, különösen azokkal a versekkel, ahol a szerelem az *ént*, a tudatot feloldó, meghaladó kozmikus képekben jelenik meg. Schein szerint Pilinszky-nél ez a hangnem sohasem szól antropomorfizálható alakhoz, hanem mindig a személytelenhez irányul így. Én ezt sokkal összetettebbnek látom, éppen a József Attila-i beszédmód erőteljes besugárzása, illetve a *fegyenc*-metafora felbukkanási mintázata miatt, amely többnyire a férfi-nő kapcsolat kontextusához, vagy a tudatos és elfojtott viszonyához kapcsolódik. A későbbi Pilinszky-versek recepciójának visszatérő kérdése, hogy a megszólított másik felé a hit vagy a szerelem nyelve irányul-e. Itt, a „profán üdvtörténet” világában nem válik szét a kettő – ezt

¹⁶⁷ Ahogy monográfiájában Tolcsvai Nagy Gábor megjegyzi, a jézusi utalást hordozó *Stigma* című versnek a társtalanság a fókusz, ami megválthatatlan bűn-stigmaként allegorizálódik a szövegben. (Tolcsvai Nagy Gábor: *Pilinszky János*. Kalligram, Pozsony, 2002. 45. o.) Hasonlóképpen a *Mert áztatok és fázatok* című szöveg Jézus-utalása (ld. a lemeztelenítést) sem Jézusról mint másikról, hanem a megszólaló *én* belső világának metaforikus koordinátáiról beszél.

¹⁶⁸ Schein, 171. o.

szem előtt tartva mondhatjuk, hogy ezek szerint az erotikus, a testi meghatározottság nagyon markánsan jelen van abban a tovább nem bontható trópusban, amit ez a kötet elítéltséggént, bűnösséggént nevez többször is. Ezt erősíti meg az is, hogy a *Trapéz és korlát* versei többségében nagyon hangsúlyosan szerepel egy-egy testi tapasztalat, amely az *éjszakával* való találkozásnak a szenzuális rétege – ilyen a hullámokba lépés (*Te győzz le*) vagy a totális lemeztelenedés (*Mert áztatok és fáztatok*), hogy csak két példát említsek. Az *éjszaka* trópusát mindezek után én nem egy személytelen régióként olvasom, hanem egy olyan hatalmas (épp ezért ijesztő), ősi, tagolatlan archaikus elemként/állapotként, melyben az azt megszólító *én* feloldódik, s önnön testisége elnyelődik egy intenzívebb (ezért: „felszabadító”) szenzualitásban. Az őserő-szerű *éjszaka* világában – épp tagolatlansága miatt – nincs igazi kommunikáció; ez e kötet szinte mindegyik versének tapasztalata. Nincs itt olyan értelemben kiteljesedett találkozás, ami nem csupán a harcot vagy alárendelődést, az ösztönit mozgósítja, vagy nem csupán a reflexívét, a tudatost, hanem mindegyiket a maga ellenpólusával együtt. E zártságból hozhat kimenekvést a rettegve vágyott *éj*. Érdemes megemlíteni, hogy a Pilinszky számára oly fontos hagyományvonal, mely a lét bűnösségének kérdését feszegeti, összekapcsolja azt a magánnyal – erről ír Beney Zsuzsa is *József Attila és Franz Kafka* című tanulmányában: „József Attila bűne is ismeretlen, de nem embertelen, az elkövetés és nem az elszenvetés kényszerében létező. Úgy tűnik, hogy számára a bűn a magány elsőrendű metaforája, ahogyan Kafka is (nem egyetlen megfogalmazásként) írja: *A magányosság büntetést érdemel*. A magány, mely a kommunikáció lehetetlenségét is jelenti, a vers kommunikatív funkciójában csak szimbolikusan jeleníthető meg, vagy lírai közlése stilizáltságában, vagy, mélyebben, a betegség, a bűn vagy a világra vetített elidegenedettség folyamatában. [...] A törvény Kalkánál az elidegenedett irracionális metaforájának felel meg, József Attilánál inkább a világ átláthatatlanságában remélt rend keresésének.”¹⁶⁹ A *fegyenc* trópusban tehát a létező eredendő bűnössége fejeződik ki, úgy is, mint az elfojtottnak való kiszolgáltatottság, s mint az önkifejezést, a másikkal való szót-értést kívánó, de azt el nem érő magány. Az alakzat megjelenése mindig egy kettészakadt reflexióra, egy megkettőzött szemléletre utal¹⁷⁰, mely egyfelől átlátja és összegzi az emberi egzisztenciát, s ugyanakkor pedig irgalommal és sajnálattal fordul annak nyomorult volta felé – ebben a kötetben még hangsúlyosan az *én* az, aki ennek az egzisztenciának egyedüli letéteményese.

¹⁶⁹ Beney Zsuzsa: *József Attila és Franz Kafka*. In: Vigília 2005/11. 893. o.

¹⁷⁰ A József Attila poétikájával való kapcsolatnak egy másik vizsgálható nyomvonala épp a az *én*nek a lírai önreflexióban kialakuló többszólamúsága, megosztottsága – ezt részletesebben áttekinti Kulcsár Szabó Ernő a *Költészet és dialógus* című tanulmányában, ahol az *Eszmélettel*, mint a későmodern líra reprezentatív szövegével (is) foglalkozik. Ld.: *A megértés alakzatai*. Csokonai, Debrecen, 1998. 39-41. o.

Nagyon finom pszichológiai differenciákat szóhoz juttató líra ez, amely sok tekintetben – főképpen szorongató kérdéseivel – áthatja a későbbi Pilinszky-verseket, ám mégis folytathatatlanak bizonyul; egyfelől a háborúnak a lét minden régióját átíró tapasztalata miatt (erről tanúskodnak a publicisztikai, önéletrajzi írások), másfelől pedig azért, mert retorikája, az összetett képekben építkező vallomásosság zárt szerkezeteivel sokszor éppen azt fedi el, ami kérdésként, differenciaként akar benne szóhoz jutni. Fokozatos változásokon megy keresztül Pilinszky teológiai látásmódja is, ami a poétikai megújulással együttesen olyan lírai átalakulást eredményez, amelyet számos elemző elszemélytelenedésként olvas.

Harmadnapon

Schein Gábor hasonlóságokra és különbségekre egyaránt rámutató *Újhold*-tanulmánygyűjteményének rövid előszavában hangsúlyozza, hogy a poétikai korszakként értett „újholdas líra” leírásának alapszavait – „objektív tárgyiasság”, „személytelenítés”, „hermetizmus” – óvatossággal és körültekintéssel kell használnunk¹⁷¹. A Pilinszky-életmű kontextusában nagyon fontos és termékeny értelmezési lehetőség nyílik akkor, ha szövegvilágának tárgyakra, illetve nyomokra, csorbaságra, kopottságra, elnyűttségre utaló részét összevetjük a Nemes Nagy-i „objektív tárgyiassággal”; s hasonlóképpen termékeny az összevetés a „látvány”, „látás”, „kép” trópusháló esetén. Ugyanakkor nagyon fontos szem előtt tartanunk, hogy Pilinszky lírájának (s az esszék tanúsága szerint, egész munkásságának) alapkérdése a Másikkal való találkozás lehetősége és kudarca, a személyesség viszonyrendszerének megalkotódása és összeomlása, s ezért a „személytelenség” poétikai kategóriaként való túlhangsúlyozása – noha jogosan mutat rá az individualitás példa/példázat-szerűvé válására – félő, hogy éppen a differenciát takarja el. Annyi bizonyos, hogy „az individuum versbéli jelenléte” valóban „a személyes közvetlenség jelzéseinek egyfajta elhalványulásával egyfajta elvont beszédhelyzetté alakult át”, ahogy ezt Kulcsár Szabó Ernő írja rövid irodalomtörténeti áttekintésének (inkább irodalompolitikai hangoltságú) *Személytelenítés és hermetizmus* című fejezetében¹⁷².

¹⁷¹ Schein: *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, 8. o.

¹⁷² Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*. Argumentum, Bp., 1994. 73. o.

Mivel a *Harmadnaponban*, éppúgy, mint a *Trapéz és korlátban*, a megszólítás – mint a társiasság igényére utaló retorikai elem – nagyon gyakori és fontos alakzat, ezért a személyesség viszonyaira és lehetőségeire fókuszálva érdemes áttekintenünk, miképpen változott egyik kötetről a másikra. Az előző kötet megszólításai három irányban haladtak – az önmegszólító versekben vissza, a beszélő felé, a reflexió által megkettőzve őt; a gyűlölvé szeretett társ felé, aki elérhetetlen maradt a kommunikációs kísérletek számára; illetve a szövegek világának *éjszaka*-trópussal jelölt, nagyon sok jelentést koncentráló eleme felé. Az *éjszaka* értelmezésében két elválaszthatatlan jelentésréteg fonódott össze: egyfelől egy archaikus transzcendens hatalomé, másfelől pedig az *én*, a tudat feloldódásának belső, sötét kozmoszáé. Jézus passiója e versekben csak mint az önértelmezés egyik metaforikus rétegeként jelent meg. A beszélő, akitől a megszólítás kiindult, tudatában volt saját létének, olyannyira, hogy éppen e tudat elnyelődését vágyta, kívánta rettegve. A *Harmadnapon* verseiben a megszólítás már egy ezzel éppen ellentétes retorikai hierarchia mentén zajlik: az *én* decentralizálódott, egy periférikus alig-létezőként jelenik meg, aki a nyelvvel bírásnak csak a határán tengődik – tőle indul ki a megszólítás a Másikhoz (aki lehet Isten, és lehet a létben jobban begyökerezett szeretett ember, vagy elválaszthatatlan kettősük). A Másik az univerzum centruma, még akkor is, ha léte igazolhatatlan, megragadhatatlan; még akkor is, ha nem megszólítható, vagy ha nem is létezik egyáltalán. A *Trapéz és korlát*hoz képest változást jelent, hogy itt már az omnipotencia és teremtés attribútumaival felruházott Isten helye létrejött a poétikai univerzumban – ezt onnan tudhatjuk meg, ha az *én* decentralizált pozíciójára tekintünk a szövegekben. Isten már nincs benne az *én*ben; de az *én* sem foglalhatja el végső és megnyugtató helyét Istenben, ugyanis a *Harmadnapon* teodíceai kérdésfeltevése (mely az *Apokrif*ban sűrűsödik össze) nem ismeri ezt a helyére-kerülést, ezt az univerzális megbékélést (lásd a hazaérkezés és az otthon utáni vágy motívumait a szövegekben). A két kötet különbségeit a szubjektum helyzete tekintetében így foglalja össze Tolcsvai-Nagy Gábor: „Az önmegragadás a vallomásosság háttérbe szorulásával egyfajta szituálássá változik, amely folyamatban nem annyira egy arc kirajzolása a legfőbb cél, hanem a létezőnek, a szubjektum világban-benne-létének a lírai beszéd általi létrehozása vagy fenntartása, más entitások viszonyában. Nem a kívülálló felnagyított romantikus én nyilvánítja ki itt önmagát, nem is a tárgyilagos vagy szenvedélyes vallomástevő, hanem az önmagához, a világhoz és Istenhez, majd a te-hez folyamatosan beszédben és hallgatásban viszonyuló, ill. e viszonyokban kudarcos én-ek sora.”¹⁷³ Az *én* kudarca e viszonyrendszerben

¹⁷³ Tolcsvai Nagy, 52. o.

valójában azt jelenti, hogy a *Másik* híján ő maga sem jön létre – amennyiben szava nem kap feleletet, úgy az ő nyelve nem bír „emberi beszédként” megalkotódní; kapcsolat nélkül tehát örökre a lét perifériáján kell maradnia, a hazatérés centrumától megfosztva. Az a beszédmód, amely megszólal, ám szava ilyen eredendő módon ki van szolgáltatva annak, hogy van-e, felel-e a Másik: az *imádság*. Pontosabban az imának egy olyan értelmezése, mely a metz-i, már idézett megfogalmazás jegyében áll: „Istenhez forduló tanácstalan beszéd”. Az ima retorikai struktúrájára épülő vers¹⁷⁴ egy sajátosan önnön paradox ontológiai helyzetét hangsúlyozó szöveg-mű, melynek alapvető üzenete, hogy teljes létével függ a rá adott választól mint abszolút Másiktól; nélküle azt kockáztatja, hogy célt vesztett szöveg-zárvány marad – ugyanakkor mindezt mégis nyelvi formában, a dialógusra nyitottan tárja föl. (A megértés iránti vágyakozást és a kudarc lehetőségét is magába foglaló imádság nyelvi tapasztalatát a Pilinszky-líra szövegvilága, s nem az esszék hordozzák – a publicisztikákban leginkább az ima funkciójának egy korszerű leírásával találkozunk, melyhez néhány érdekes adalékot szolgáltat Szávai Dorottya.¹⁷⁵) Mindezek után magam az elszemélytelenedés helyett inkább az *én* marginalizálódását észlelem a szövegekben, s olvashatóságát ezért kapcsolom össze a betöltődésre váró „üres helyek” működésével.

A *Harmadnapon*ban beérő változást Pilinszky lírájában folyamatnak látom, melynek stádiumait a kötet első ciklusában, a *Senkiföldjén*ben követhetjük nyomon. (Az általam választott, motívumokat követő olvasási mód is talál erre bizonyítékot, például a *Tanuk nélkül* című versben, ahol a *fogoly* szó még egy ugyanolyan hasonlat-konstrukcióban szerepel, mint amit az előző kötetben figyelhattunk meg: „Kirajzolódok végleg a világból,/ mint csupasz falnak állított fogoly”.) Tematikusan az *In memoriam N. N.* zárókérdése sűríti össze a kötet egészén átívelő teodíceai kérdésfeltevést: „ha öröklétre születünk, mért halunk meg hiába?” Retorikai szempontból a poétikai átalakulást a *Piéta* megszólítás-konstrukciója és a keresztény hagyomány beszédmódjának üres helyként funkcionáló elemei („S ő harmadnap feltámadott”), a *Panasz* ima-formája, és önmagát némaságként, szótlanságként feltüntetető nyelve jelzik. Így érünk el a *Mire megjössz* című versig, amely sok szempontból az *Apokrifet* jelzi elő. Egy szintén nagyon érdekes motívum illetve beszélői szerep, az „egyetlen túlélő”/„tanú” megjelenési sorában hoz fordulatot ez a szöveg. Míg a *Tanuk nélkül* az áldozatiságot a megszólaló *énnek* tulajdonítja, és egyértelműen összekapcsolja a tanú nélküli

¹⁷⁴ Ld. erről Schein Gábort: „Az imában az ember elfogalja és igenli, hogy léte az üdvösség személyes Istenére van utalva, és megfelel transzcendentális megszólítottságának. Pilinszky a művészetet ilyen beszélgetésnek gondolja el, tehát az üdvtörténet rendjébe utalja, ám jó néhány versében tapasztalhatjuk, hogy e beszélgetés, a szólás és a meghallás egzisztenciális akadályokba ütközik, nem győzi le a távolságot.” 184-5. o.

¹⁷⁵ Szávainál ugyanakkor a Pilinszky-lírára is rávetítődik az esszék teológiai látásmódja, és elemzései nem szemléltetik eléggé a lírai imádság-formák valódi tétjét, amelyet a kudarc megsemmisítő lehetősége élez ki.

létezését a magánnyal mint az egzisztenciális bűnösség és az egzisztenciális megkínztatás állapotával, addig a *Mire megjössz* című versben maga a beszélő az, aki az egyetlen és utolsó tanú pozíciójában szólal meg – „Egyedül vagyok, mire megjössz,/ az egyetlen élő leszek”. Ez a beszédhelyzet Pilinszky apokaliptikus hangoltságú verseinek alapmodellje – időkoordinátái is erre utalnak: a tanú a pusztulás után, de az eljövétel előtt, a várakozás helyzetében beszél. A szorongató kérdés itt ugyanaz, mint majd az *Apokrifé*: ha lesz eljövétel, vajon nem túl későn következik-e be? (A szöveg nem dönti el, kire várunk, Istenre vagy a szerelmesre.) Ugyanakkor mégis „extatikus” ez a várakozás, olyan létmód, aminek nincs alternatívája. A magány, az egyedüllét, illetve a megfosztódás mindattól, ami emberi, ami cizellált, ami tagolt, vagyis ami többletet jelent a „póreséghez”, csendhez és várakozáshoz képest, ebben a versben mást mond, mint az előző szövegek világméretű, áttörhetetlen magánya, és a feloldódásra, felbomlásra vágyó kozmikus én: itt a magányt a várakozás értelmezi, a megfosztatást, lemeztelenedést a teljes önátadás – minden a Másikért, a Másikra nézve van tehát. (Mondhatjuk, hogy egy kvázi-oppozíció tagjává válik a magány; e retorikai képlet által a szöveg erős kapcsolatba kerül a vallási diskurzussal, értelmezhetősége nyitottá válik az onnan érkező implikációkra.) A *Trapéz és korlát* szövegeinek továbbgondolását érzem abban, hogy itt is egy nagyon intenzív, ám kettős érzelem, a teljes lemondás, és az elsöprő erejű „extázis” együttesen van jelen. A tanú-pozícióban pedig ugyanaz az ént megkettőző reflexió köszön vissza, amit az előző kötet néhány versében már felismerhettünk – ugyanis ha a *Mire megjössz* szövegét úgy olvassuk, mint a személyiség lecsupaszodásának történetét, akkor a tanúsítás éppen erre vonatkozik; az az esemény, ami után a tanú megszólal, éppen önnön lebomlása, dekonstrukciója, ami végezetül létét csupán funkciókra korlátozza: a várakozására és a tanúsítására.

A *Harmadnapon*-kötet második ciklusa, mely direkt utalást hordoz a második világháború eseményeire, éppolyan utat, ívet jár be, mint az előző ciklus. Ezt az (egyébként mélyen összetartozó) *fogoly*- és *tanú*-motívumok nyomkövetése nagyon szépen kirajzolja. A *Harbach 1944* és a *Francia fogoly* ennek az ívnek a kiindulópontjai – az első versnél a címbéli hely és dátum pontos megjelölése, a második címében pedig a jelzős szerkezet definitív volta, utalása egy adott személyre jelzik, hogy a lírai nyelv e szövegekben a tény és az emlékezet közti rést, az adott és az újraelbeszél között föllelhető különbséget tárja elénk. A *Harbach 1944*-ben az „Újra és újra őket látom” kezdés az állóképszerűen visszatérő vizuális emlékleírást vezeti fel, az éjszakai rettenetes kocsihúzását; s maga a teljes szöveg egyetlen bővülő, részletekkel kiegészülő metaforizációs folyamatként bomlik ki előttünk, egészen a zárlatig, ahol a terhüket vonszoló foglyokat váró épület és közelgő pusztulásuk

ténye közt újabb metaforikus kapcsolat létesül, amely visszamenőleg a saját mezejébe vonja az egész addigi kép-sort: „*Mert fogadásukra már készen,/ akár egy megnyíló karám,/ kapuit vadul széttaszítva/ sarkig kitárul a halál.*” A metaforizáció megmarad a felidézett esemény körében, tehát nem kapcsolja össze azt semmiféle értelmező kerettörténettel vagy viszonyponnttal; mégis elhasonul a felidézett ténytől, és amit végeredményként létrehoz, az a foglyok szenvedésének és halálának allegóriája, ám külső referenciák bekapcsolása nélkül, csakis a saját történetük retorikai alakzatok mentén való újra-elbeszélése által. (A kötet hatodik versében, a *Frankfurtban* érdekes megfordítással éppen a hasonlóképpen önnön allegóriájává váló elbeszélés sűrűsödik össze a zárlat egyetlen alakzatában: „*Frankfurt 1945*”). E röviden áttekintő olvasatból azt tartom fontosnak hangsúlyozni, hogy ezek szerint a Pilinszky-líra egyik alaptapasztalata, hogy maga az emlékezet értelmez, metaforizál, allegorizál. Ugyanezt követhetjük nyomon a *Francia fogolyban* is, ahová a tematikus íven kívül még a Balassa Péter által kiemelt *éhezés* és *tanúsítás* motívumszálai¹⁷⁶ is átvezetnek bennünket. Megintcsak a kiiktathatatlan, élesen képszerű emlékezésre utal a felütés: „*Csak azt feledhetném, azt a franciát, kit/ hajnalfele a szállásunk előtt/ a hátsó udvar sűrűjében láttam/ lopódzani...*” A leírás fókusza maga az állattá éheztetett ember boldogsága és kiszolgáltatottsága, e látvány kínos és feledhetetlen volta. A vers nagyon érdekes eljárással építkezik a zárlatig – épp a feledhetetlenség tényét, az emlékek ezt a húsba vágó, a visszaemlékezőt megváltoztató mivoltát kapcsolja össze az elbeszélés fő eseményével, az evéssel, és így lesz a szöveg a tanúvá válás kínjának, felelőségének, büntudatának, tehetetlenségének egyetlen hatalmas és sűrített allegóriája: „*Ki el lett volna bármi eleségen:/ most már a szívemet követeli.*” Ezek a még 1946 és ’48 között megjelent versek is pontosan jelzik azt a szerep- és fókuszváltást, amit a *Mire megjössz* kapcsán már említettem: a beszélő én az áldozati pozícióból a tanúéba kerül át (ami szintén nem mentes a szenvedéstől, az áldozathozataltól). Balassa Péter ezt a következőképpen fogalmazza meg: „a seb, a szenvedés megértése, látványa megélésévé fokozódik. [...] a tanú kilép helyéről és áldozattá válik, és csakugyan magára veszi a bűnös létállapotnak kitett emberi sorsot”¹⁷⁷ – méghozzá azért, mert ő az egyetlen tanú, egészíthetjük ki ezt az olvasatot a *Mire megjössz*-ből ismert beszédhelyzettel: „*az egyetlen élő leszek*”. Ugyanakkor mélységesen kérdéses, hogy a tanú valóban az áldozat helyére léphet-e; illetve, hogy ez történik-e a Pilinszky-líra világában. Érdekes módon a *Francia fogoly* nézője-beszélője nem az éhező rab, hanem a befalt étel helyére kerül az allegóriában. Az emlékezésben és újraelbeszélésben bennefoglalt jóvátétel-

¹⁷⁶ Balassa, 159. o.

¹⁷⁷ I. m., 160-161. o.

remény nagyon különösen cseng vissza ebben a fordulatban, s mintegy kiemeli azt, hogy a múlt felé fordulás nem megválasztható, tehát nem döntés kérdése, hanem olyan kényszer, amitől lehetetlen elszakadni. Pilinszky allegóriájával élve: aki nem ad magából enni az emlékeknek, az újra halálra éhezheti a rabot.

Többféle átfordítást eredményezett már a tanúsítás mibenlétének átgondolása az életmű eddigi szakaszában: láttuk, miképpen áll az áldozat helyébe a tanú, és azt is, hogyan felel az emlékezet kényszerére azzal, hogy átadja magát neki, mintegy „eledelvé válva”. A ciklus címadó versében egy újabb átfordítást találunk: itt az áldozat válik a túlélők tanújává, egzisztenciájuk, bűnösségük bizonyítékává és vallomástevéjévé egyben: „*De most már te nem tágitasz./ Megvakítottunk? Szemmel tartasz./ Kifosztottunk? Meggazdagodtál./ Némán, némán is reánk vallasz.*” (Egy KZ-láger falára) Az én olvasatomban ez a szöveg az, amely az eddigiek metaforikus sokszínűségéből kiemeli a passióra való utalásokat (pl. az eledellé válás és a szentmisei áldozat kapcsolatát), és előjelzi az elkövetkező, explicitebben Jézus alakjával foglalkozó versek horizontját. Az utolsó versszak retorikai struktúrája nagyon hasonlít az evangéliumnak jellegzetesen Jézushoz kötődő, párhuzamos ellentétekből építkező beszédmódjához, melynek egyik ide kapcsolódó példáját a Máté evangéliuma 25,31 és 46 közötti verseiben¹⁷⁸ találjuk, ahol Jézus arról beszél, hogy milyen cselekedetekben, viszonyulásban nyilvánul meg a valódi irgalmasság. Az igeszakasz a többféle jézusi szerep közül kiemeli a behelyettesítést, a szenvedő helyébe való beállást.

A *Ravensbrücki passió* már a címében létrehozza a kapcsolatot a Holokauszt és Jézus szenvedéstörténete között. Természetesen a mi kérdésünk az, hogy milyen módon építi fel a szöveg ezt a kapcsolatot. Az állóképként, kimerevített filmkocka-szerűen (ld. így is a *kockacsend* konnotációit) jelenetezett esemény a láger-leírások egyik visszatérő elemére, az Appelplatzon való felsorakozásra, és az arra kiszemeltek előléptetésére és lelövésére utal. Amennyiben figyelembe vesszük Jelenits István nagyon fontos megfigyelését a zárlatról – „*elfelejtett kiáltani, mielőtt földre roskadt*” –, úgy azt mondhatjuk, ez a szöveg passió-újraírás, mely koncentrációs táborban szituálja önmagát. Jelenits ugyanis arra hívja fel a figyelmet, hogy az evangéliumokban (ld. Máté, 27,50; Márk 15,37-39; Lukács 23,46-47; János 19,30) nagyon hangsúlyos Jézus kiáltása, mielőtt meghal, hisz a keresztre feszített halálraítéltek általában némán, hörögve szenvedtek, s végül megfulladtak – e kiáltás ténye vezet például a római százados megtéréséhez. Jelenits értelmezésében: „És a százados, aki ott állt a keresztnél, azt mondta, hogy valóba Isten fia volt ez. Mert a kiáltásban valami

¹⁷⁸ Érdemes megfigyelni, hogy a Pilinszky-vers retorikája itt olyan bibliai helyre utal, ahol Jézus az utolsó ítéletről beszél, tehát felnyitja az apokaliptikus távlatot.

győzelem, valami remény csendült meg. Ez a ravensbrücki halott elfelejtett kiáltani, mielőtt földre roskadt. És ez a negatívum, ez visszakapcsolja a költeményt a Krisztus passiójának a történetéhez.”¹⁷⁹ Nyilvánvaló, hogy amennyiben a versről elfogadjuk, hogy passió-újraírás, úgy az eltérések, a különbségek válnak kiemelkedően fontossá a számunkra. Az összekapcsolt történetek – Jézusé és a fogolyé – kölcsönösen értelmezik egymást; sőt, azt mondhatjuk, hogy ebben a versben a Holokauszt az erősebbik történet, amely a hasonlóság által kiemeli a passió némely aspektusát, a különbözőségei által pedig jelzi, hogy milyen Jézus-képnek van tere a Holokauszt után. A kiáltás elmaradása az a különbség, amit ilyen szempontból értelmeznünk kell – ebben a passióváltozatban a halál nagyon csendesen, minden megkülönböztető jegy nélkül következik be (és ez egy apró, nagyon is emberi gesztuson múlik: „*elfelejtett* kiáltani”). Az evangéliumbeli, emberfölöttiként hangzó és megtérésre ösztönző kiáltás nem csak Jézus halálának egyediségét jelzi, hanem egyfajta kommunikáció megtörténtét is – nem felfejthető, hogy az Atyának, a világnak, az evangélistának s az ő tanúbizonysága olvasójának, vagy csak a századosnak szól ez a Jézusból felszakadó artikulálatlan beszéd, de célba ér. A Pilinszky-versben viszont a légerek egyik leggyakoribb halálneme megy végbe, bármiféle kommunikáció létrejötte, megvalósulása nélkül. A vers feszültsége éppen az első két versszakban kiemelt, különlegesen egyediként, közletről látott, de leírhatatlanul, érinthetetlenül megtartott arc, és az utolsó versszak – a rabok átlagsorsába, átlaghalálába való néma behullás – között van. Másképpen: a látvány pontossága és a csend megszakíthatatlan, fölfejthetetlen volta („kockacsend”) között. Mintha a passió hangja, hallhatósága valamiféle vigaszt hordozna, amit a Holokauszt kontextusában való újraírás nem tűr meg. És így van, hisz a hallhatóság azt is jelenti, hogy Jézus szava, sőt, Isten szava valaha hallható volt, s az ember így nem volt avagy nincs egyedül. Utal ez arra, hogy a Biblia mindvégig halláscentrikus; az Ószövetségben az Úr nem fedheti fel magát látványként, de megjelenik hangként; az Újszövetség pedig beszédként, igeként, szóként szituálja önmagát, még akkor is, ha Jézus testté lett Igeként láthatóvá is vált – mégis tanításának *meghallása* az, ami megváltoztathatja az embert a Szentírás szerint. (Mindezekért fogja a *Ravensbrücki passió* reciprok-párversét, a feltámadást újraíró *Harmadnapont* egy hangélmény leírása, a „fözlúgás” bevezetni.) A csend, a hang teljes hiánya ezek szerint itt szorososan a szenvedéshez, a tömeghalálhoz, az egyediség és a kapcsolatba-lépés elvesztéséhez tartozik. Mégsem foszlik teljesen semmivé az egyediség, hisz aki ennek a halálnak a „filmkockáit” látja, az valami egészen különleges látvány tanúja: a lehető legközelebből figyelheti a tömegeből kiemelkedő

¹⁷⁹ Jelenits István: *Pilinszky János evangéliumi esztétikája*. In: *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap, Bp. 2000. 227. o.

arcot, egyediként szemlélheti azt, aki százezrekkel, milliókkal együtt halt meg, pusztulása minden méltóságától megfosztva. Paradox Jézus-kép és paradox Holokauszt-kép találkozik ebben a szövegben. Míg a fogoly sorsa megváltoztathatatlan, Jézus történetén át szemlélve mégis megadatik neki, hogy egy pillanatra, egy ráirányuló tekintet számára szingularitása kibontakozzék.

A *Harmadnapon*, mely ugyancsak Ravensbrückben szituálja magát, különös viszonyban áll az előző verssel. Míg az a passiót és a Holokausztot egymást kölcsönösen átértelmező, egymásba besugárzó világokként tárta elénk, addig itt egyértelműen Jézus feltámadásának története az „erősebb”, amely a maga vonzáskörébe húzza a ravensbrücki fogolysorsot. Ez tehát egy olyan passió-újraírás, amelynek nívója az inszenírozásban van, éppen abban, hogy változatlanul végbemegy a láger világába helyezve. Ezáltal viszont metaforikus kapcsolat létesül a fogoly és Jézus között – olyan, ami a *Ravensbrücki passió* metonimikusnak érzett kapcsolódását ellenpontozza. A kérdés az, hogy ez a metaforikus kapcsolat hogyan értelmezhető számunkra. Jelenits a két vers egységéről ezt írja: „a ravensbrücki halott nem támad fel, Krisztus támad fel. De a ravensbrücki halottnak, fogolynak a halála mögött és a szenvedése mögött a Krisztus passiója kirajzolódik, ami azt jelenti, hogy ennek a fogolynak a halála is, a sorsa is értelmet kap, és új értelmet kap a Krisztus feltámadásában.”¹⁸⁰ Véleményem szerint érdemes meghagynunk magunkat abban a feszültségben, amit a két szöveg együtt-olvasása jelent, és ellenállunk a totalizáció csábításának. Amennyiben az előző szövegben a passión keresztül való szemlélés által az áldozat méltóságának egyfajta rehabilitációjához jutottunk, akkor itt már annak a hitéhez, hogy miként a szenvedő Jézus, úgy a lemészárolt fogoly is fel fog támadni. Ám ezt a zárlat bizonyos értelemben problematizálja – a vers utolsó, latin nyelvű, a Credóból, vagyis a hitvallás legsűrítettebb foglalatából átemelt sora azáltal, hogy a *feltámadás* szót latinul mondja ki, mintha egyfajta várakozással azt jelezné, hogy még lefordításra, beteljesedésre, megvalósulásra vár az ígéret. Paradox módon a jövőre való nyitottságot a vers igeidői is hordozzák, noha az első versszak jelenidejű, a második pedig múltidőben szólal meg. Nem alkalmaznám itt az oly sok Pilinszky-elemző által említett „örök jelen” időkategóriáját – véleményem szerint az első versszak folyamatszerű, dinamikus jelene – mintha épp most történe a ravensbrücki feltámadás –, és a második versszak liturgikus, hitvallási idézetként fölhangozó múltideje az időtudatunk kikökkentését szolgálják, vagy egy még nem létező, új időhorizont létrejöttét, ahol elnyerik értelmüket e zavaros időkoordináták.

¹⁸⁰ I. m., 229. o.

A *Harmadnapon* című vers által létrehozott metaforikus kapcsolat totalizáló értelemösszefüggéseit a kötet sokhangúsága, nézőpontváltásai, és éppen időszemléletének heterogenitása ellenpontozza. E szöveg után olyan versek következnek, amik valóban a kimerevített „örökkévaló pillanatot” (*Dél*) írják le, és fölépítenek egy olyan képi világot és dikciót, amely majd az *Apokrif*ban fog visszaköszönni. Nagyon hangsúlyos e tekintetben a két, szövegszerűen is a szerelemmel, a kapcsolat és az izoláció vergődéseivel foglalkozó vers – ezek olvashatóak az *Apokrif* előjátékaként is, és annak polifóniájából kiemelik a szerelmi beszédként való értelmezés lehetőségét. (Ld. példaképpen: „*A szeretők, s az alkonyat,/ a házsorok ahogy kihúynak,/ s a házak közt, a homokon/ a roppant tömegű torony*” – *Impromptu*; „*Emlékszel még? Először volt a szél;/ aztán a föld; aztán a ketrec.*” – *A szerelem sivataga.*) Mindezek után egy újabb időhorizontot nyit meg a *Jelenések VIII. 7.*, a kötet egyik legtalányosabb verse, s egy, az *Apokrif* világához vezető szólamot: a végidőét, melyre a címben megidézett *Jelenések* könyve utal. Mindenképpen több és más ez a vers, mint az utolsó ítélethez fűzött igevers-kommentár. A *tanú*-motivikában egészen különös fordulatot hoz – a kötetben most hangzik el először Isten neve (kisbetűvel!), s máris minden bevett hierarchikus viszonyt felrúgva, ugyanis e szövegben Isten válik a világ tanújává, s ő az, aki menekülne a látvány, látomás elől, de foglya marad – „*de látja isten nincsen arra mód/ kitörni út remény e látomásból*”. Az átfordításnak ez a radikalitása, mely immár nem a teremtmény létbe, világba való belezártságáról beszél, hanem a Teremtőéről, Celan *Tenebrae*-jét idézi. Arra a kérdésre, hogy egy mérhetetlenül intenzív sűrítéssel a Pilinszky-vers ezt az átfordítást miért éppen a végidő kontextusába helyezi, választ ad az *Apokrif* figyelmes végigolvasása, mely mintegy kibontja azt a teodíceai provokációt, amit a *Jelenések VIII. 7.* magában rejt. Annyit megelőlegezhetünk, hogy a *Jelenések* könyvét újraíró szöveg épp a végpont megnyugtató, lezáró mivoltát dúlja szét, illetve azt állítja a vég apokaliptikus víziójáról, hogy minden időre szól – kétségbeejtő látképe ez a végtelen, folyamatosan jelenként tomboló végidőnek.

Az *Apokrif*, miként a *Jelenések VIII. 7.* is, a *Jelenések* könyve narratívájához annak a legnehezebben értelmezhető és legproblematikusabb pontján kapcsolódik: ez pedig a világot és az embert érő különlegesen fájdalmas és rettenetes megrázkódtatások, szenvedések leírása, azoké, melyek voltaképpen a végítélet nagy különválasztásának, a jó és rossz megkülönböztetésének felvezetői, és előkészítik az idő öröklétbe való átfordulását. Érdeemes ezt a hivatkozott bibliai kontextust közelebbről megnézni. A *Jelenések* könyve nem mond ellen az evangéliumok időszemléletének, hiszen Jézus, akiben az ember önnön megváltottságának *már beteljesedett* voltát ismerheti fel, gyakran utal a jövőbeli

eseményekre, és nem vonja vissza a végpontról, végítéletéről való beszédet. Ezt a jelenből nézve pontszerűnek, eljövétel-szerűnek tűnő eseményt bontja ki folyamatként a – sokatmondóan száz százalékosan figuratív nyelvhasználatú – narratívájában a Jelenések könyve; ezáltal elmond valamit a végidőről (nevezetesen azt, hogy folyamatként történik meg), de megőrzi annak felfejthetetlenségét (összhangban azzal, amit Jézus mond a végítéletéről: nem lehet tudni, hogy milyen és mikor jön el). Az apokaliptikus kínok folyamányaként a jó/rossz, megváltott/bűnös kategóriáinak tisztázódásával együtt a folyamat részeinek értelemösszefüggései is kiderülnek, s velük a szenvedés értelme is – ez is beletartozik abba a „felfedésbe”, „feltárársba”, amit a görög *apokalipszis* szó héber eredetije, a *gala* voltaképpen jelent¹⁸¹.

Rudolf Bultmann áttekintő munkája, a *Történelem és eszkatológia* alapján elmondható, hogy az a szemlélet, melyet magam is alkalmazok a jézusi illetve a Jelenések könyve-beli végidő-narratíva leírásánál, a páli koncepció jegyében áll¹⁸². Bultmann szerint Pálnál a történeti időt teljesen áthatja az üdvtörténet, mind az egyes ember, mind az emberiség története szintjén. Ezért a végidő nem csupán időbeli végpont, hanem a kegyelem világbeli kibontakozásának utolsó és beteljesítő fejezete. Mivel a kegyelem Isten „válasza” az ember bűnös állapotára, ezért a Jelenések könyvében leírt bűn- és szenvedésáradat is érthető úgy, mint a rossz felduzzadása, felgyülemelése a jó mindent lezáró kiáradása előtt. Mindazonáltal Pál az egyéni lét szintjén tud és szól a kereszténnyé váltak már beteljesedett üdvéről. Ez ad lehetőséget arra, hogy a végidőt is az egyéni felelősség felvállalásán keresztül gondoljuk el, olyan értelemben, hogy az ítéletben végbemenő különválasztáskor ki-ki felelős azért, hogy hová kerül. Azért is emelem ki a páli értelmezést, mert véleményem szerint Pilinszky számára is ez a kitüntetett koncepció – ezzel polemizál az apokalipszist újraíró versekben (– de már a korábbi *Késő kegyelemben* is: „Mit kezdjen, akit elítélt,/ de fölmentett később az ég...”). A páli megközelítés tehát a szenvedés kérdésére nézve, sőt, a növekvő szenvedés tekintetében is választ ad: egyfajta felkészülésnek látja a végre, s folyamatos lehetőségnek az Istenhez-térésre. A teodíceai irányultságú kérdésfeltevés nyilvánvalóan épp ezt a keretet kívánja vizsgálat alá helyezni, szétfeszíteni – kritika alá vonni azt a tézist, hogy a szenvedésnek volna valamiféle előre, tehát a végre mutató értelme, célulvü kontextusa. Természetes, hogy miként a Holokauszt utáni zsidó teológia kérdésesnek látta a Messiásra való várakozás hagyományának zavartalan fenntartását, úgy a kereszténység nézőpontjából a feltámadás teológiai alapkérdéssé válásával párhuzamosan a végidő is újraértelmezésre szorult (– nem

¹⁸¹ Ld.: J. Derrida: *Minden dolgok vége*. Századvég, Bp., 1993. 35. o.

¹⁸² R. Bultmann: *Történelem és eszkatológia*. Atlantisz, Bp., 1994. 53-68. o.

csak a szenvedésnek az üdvtörténeti keretbe való beillesztése okán, hanem a történelmi, zajló időnk üdvtörténeti korszakolása miatt is.) E kérdéseket az *Apokrif* és a *Jelenések VIII. 7.* együttes olvasása is felfakasztja, s a befogadónak elsősorban azt a tapasztalatot nyújtja, hogy az időnek az üdvtörténet általi értelmezhetősége felbomlott. A *Jelenések VIII. 7.* – mint ahogy már szó volt róla – ezt a tehetetlen, az apokaliptikus pusztulást bevégezni képtelen Isten alakját létrehozó átfordítás által szólaltatja meg, illetve a beszédmódok érdekes egymásbajlása által: a felütéssel kezdődő első versszak stilizációja, mely a bibliai apokaliptikus beszédmódot idézi fel, a harmadik versszakra egy személyesebb, belső folyamatokat – itt: vergődést, bezártságot – leíró versnyelvű alakul, ami különös feszültségben áll azzal, hogy az érzelmileg bensőségessé váló leírás főszereplője maga Isten (avagy *isten* a végig kisbetűt használó szöveg szerint).

A vég ígéretének fenntartása a gondolkodás természetes velejárója, mondja Derrida *A filozófiában meghonosodott apokaliptikus hangnemről* című írásában – ha nincs is végpont, mégsem vagyunk képesek lemondani a feltáruló igazság igényéről. Minden beszéd, ami *mond* valamit, az elrejtés és feltárás játékát játssza, ígér és homályban hagy. A végidő dogmájának felbomlása éppen ezért okoz zavart, hisz az időnek mint történetnek az elgondolhatósága, értelmezhetősége fordul át támaszpont nélküli káoszba ily módon. Véleményem szerint ez az *Apokrif* egyik alapkérdése és tétje.

Az *Apokrif* esetében is elmondhatjuk azt, amit az előző fejezetben a *Tenebrae* kapcsán figyelhettünk meg: a vers mérhetetlenül intenzív kérdés-horizontja szinte magához hajlítja a dogmatikát, hogy megvizsgálja és ütköztesse azt a szövegben nyelvére lelő emberi tapasztalattal. Ezt az értelmezést a cím is táplálja, hisz az apokrif voltaképpen a *másik* beszédmód, a nem-kanonikus, ami Derrida szerint „kijátssza a cenzúrát”¹⁸³. Kulcsár-Szabó Zoltán felhívja rá a figyelmet, hogy az apokrif apokalipszisek egy egészen különös feszültség hordozói, hisz amíg az apokalipszis „feltár”, addig az „apokrüphosz” szó valami rejtettre utal¹⁸⁴ – ezt a dinamikát, feltárulás és elrejtőzés küzdelmét Pilinszky szövege magában hordozza. A dinamikát a versben megjelenő beszédmódok polifóniája is fenntartja. Derridától azt is megtudhatjuk, hogy ez, mondhatni, műfaji sajátosság – ő a többszörös nézőpontváltást, a szövegek cserélődését a *Jelenések* könyve egyik alapvonásának tekinti¹⁸⁵.

Felütéssel, és a biblikus beszédmódok közül az apokaliptikus retorika felidézésével kezdődik a vers. Az első sorban az időhatározó – *akkor* – előre mutat, a definiálatlan jövőbe.

¹⁸³ Derrida, 82. o.

¹⁸⁴ Kulcsár-Szabó Zoltán: *Intertextuális háttér és a szöveggyógyomány rétegződése az Apokrifben*. In: *Hagyomány és kontextus*. Universitas, Bp., 1998. 88-89. o.

¹⁸⁵ Derrida, 87. o.

Ezt pontosítja a következő részben a világméretű *szétválasztás* mozzanata: a végítéletre utal tehát az időhatározó. Ugyanakkor olyan dekonstruált végítélet ez, ami nem biztosít végső helyet, hovatarozást, otthont. (Sőt, nem rendszerszerű, avagy nem „igazságos”; egyre szűkösebb terek felé mutat, az égtől – a kutyaólig.) Éppen a saját helytől való megfosztatás megy végbe a „különkerüléskor”; s a „világvégi esett földek” illetve a „kutyaólak” periférikus, megalázott lényei nem rehabilitálódnak, nem szolgáltat nekik igazságot az ítélet – mindörökre a periférián maradnak immár. A világra egy indifferens isteni tekintet néz, s nem az irgalom: „*És látni fogjuk a kelő napot,/ mint egy tébolyult pupilla néma és/ mint figyelő vadállat, oly nyugodt*”. (Később a Nap-allegóriához a harag is asszociálódik az ötödik szakaszban: „*Feljött a nap. Vesszőnyi fák sötéten/ a haragos ég infravörösében.*” Így alakul ki az értelmezés számára a „harag napja”-asszociáció.) Számkivetett, otthontalan az is, aki a harmadik szakaszban előlép, mint beszélő, és elénk tárja, hogy miképpen fog majd *akkor* szólni. A negyedik szakasztól kezdődően az előjelzett monológ által az ő „szólásának”, szavainak a jelenidejébe kerülünk, tehát az „akkor”, a végítélet idejébe. Abba az időbe, ami nem a találkozáshoz, a Teremtőbe-teremtésbe való beágyazottság visszanyeréséhez vezet, hanem amely annak épp az ellenkezője, a totális elhagyatottság megtörténte – „*Mert elhagyatnak akkor mindenek*”. Ezzel voltaképpen már az első sorban pontosan meghatározza a szöveg az Isten-fogalmunknak szegezett provokációt – újra meg kell említenem: a *Tenebrae*-hez hasonlatosan.

A negyedik szakasz szituálja a megszólaló szerepét is, méghozzá a többes szám második személyű megszólításon keresztül – ez mind a jánosi, mind a prófétai kirekesztettségre utalhat, a száműzött vagy kigúnyolt ember pozíciójára, aki mégis szól a gyülekezetekhez avagy a néphez. Aki beszél, az „utolsó és egyetlen tanú” szerepében áll. E beszédhelyzetet ellenpontozza a heterogén, különálló regisztereket mozgató versnyelv – „a tárgyias és a metaforára, hasonlatra alapozott allegorikus sajátos ötvözése ez, amelyben a szintézis úgy jön létre, hogy a külön jelentéstani és poétikai tartományok megőrzik és megmutatják jellegzetességüket”¹⁸⁶. Így az önnön ellentétébe átfordított bibliai kontextus a prófétai beszédhelyzetet nem engedi kialakulni, és olyan értelmezői horizontot sem, amely egyértelmű azonosítást hozna létre az ó- és újszövetségi hagyomány bármely elemével¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Tolcsvai-Nagy, 104-5. o.

¹⁸⁷ „A szövegben az intertextuális viszonyok az olvasással együtt dinamizálódnak... a biblikus hagyományra való rájátszások és az ettől való elkülönülés összehatásával és e rájátszások módjainak variálásával. [...] a Biblia-allúziók és a József Attila-i nyelvhasználat nyomai egymással kiegészülve transzformálják egységessé a heterogén (több regiszterre, nyelvi magatartásra utaló) elemeket. Innentől tehát e szöveghagyományok egységességének elvárása lép előtérbe, de ez a kibontakozás a második rész végén leépül, és az egyre inkább dominánssá váló modernségbeli hagyomány egyrészt megtöri ezt az integrációt és mintegy >>kioltja<< a bibliai

A versbeli monológ szituálásának összetettségéhez, áttételes mivoltához hasonlóan a tanúsítás kibontakozása a szövegben sem írható le egy egyszerű relációval. A szöveg azáltal, hogy önmagát a bizonytalan jövő-távlatban (a végidőben) felhangzó tanúsító monológként szcenírozza, az olvasóra mintegy az eljövendő események tanújának „szerepét” osztja, a szövegbeli dramaturgia alapján. Ricoeur analízise alapján mondhatjuk, hogy ez az a pont, ahol az utolsó/egyetlen tanú még keresi azokat, akikre bizonyágtételét rábízhatná, hogy ne szakadjon meg az emlékezet láncolata, a jelölők sora. Ezzel az általunk már több szempontból is körbejárt tanúsításról azt is elmondja a szöveg, hogy ahol az elfogyatkozik, ott már a vákuum, a semmi köszönt be. E dramaturgiai fogással egy autoreferens olvasat előtt is megnyílik az út, hisz létét a vers az olvasóra mint jövőbeni tanúra bízta. Ám a befogadásnak ezt az utópiáját a következő sorok nem hagyják kialakulni.

A közösség megszólításakor – a negyedik, „Ismeritek az évek vonulását” kezdetű szakaszban – a tanúsító hang mindazt felsorolja, amire a hit reménye szerint akkor is ráirányulna az Isten irgalma és figyelme, ha részvétteljes emberi tekintet nem is látja. Ilyen az idő nyomot, gyűrődést, ráncot hagyó múlása, az elhagyatottság, a fájdalom – s a felsorolás végül a légerek világát felidéző fogoly-versek néhány, a megoszthatatlan, elháríthatatlan szenvedés metaforájává alakuló képével zárul (*gödör, fegyencfej, vályú...*). A vers világa viszont nem tud erről a részvétteljes tekintetről. Egyedül a megszólaló tanúskodik a rajta s körülötte nyomot hagyó szenvedésről, és az általa megszólítottak közösségét hívja fel, hogy lássák, ismerjék, érezzék át ezt a totális magányban végbemenő kint – hogy maguk is tanúivá váljanak, és a világból hiányzó átfogó, transzcendens irgalmat saját odafordulásukkal pótolják. A dramaturgia szerint tehát ez az a pozíció, melybe megszólítottként az olvasó léphet. Ugyanakkor ez a résztvevő közösség nem képes megszületni – a beszélő magára maradását egy nézőpontváltás hangsúlyozza a hatodik szakaszban, ahol az egyes szám első személyű dikciót a harmadik személy neutralitása váltja fel: „*Így indulok. Szemközt a pusztulással/ egy ember lépked hangtalan./ Nincs semmije, árnyéka van./ Meg botja van. Meg rabruhája van.*” A legerőteljesebb jelzése ez annak, hogy e világban a személyesség nem tud létrejönni, mert a Másik – akár Istenként, akár emberi közösségként: – nincs, és az apró részleteket is meglátó, azokkal együttérezni képes szeretet magára marad. Magára marad a tanúság is, amely nem tud eljutni a létéhez szükséges Másikhoz.

A második nagy rész éppen a Másik utáni vágynak ad hangot, mely összefonódik az eredet, kezdet, otthon utáni vággyal. Ez a rész az, melyben a József Attila-i szerelmi

utalásrendszer jelentésteljességét, másrészt maga is >>meghasad<<, és az ismert eljárás-készlet felől egyre inkább a jelölhetetlen képköltés felé halad.” Kulcsár-Szabó Zoltán, 101-2. o.

költészetet továbbgondoló versnyelv összekapcsolódik a bibliai szöveg újraírásával – itt kifejezetten a tékozló fiú parabolájáról van szó. Fontos megjegyezni, hogy az *Apokrif*nek ezen a pontján valóban metonimikus kapcsolat jön létre az Újszövetség és a megszólaló *én* között, hisz az „*ahogy megjött ő is a Bibliában*” sor precízen kívül helyezi a beszélőt az egzisztenciális hazatalálást beteljesedett Istenre-találásként elbeszélő történet keretein, és az „ahogy” szócska által egy érintkezéssel kapcsolódást tart fenn. E szöveg-gesztus tétje épp abban áll, hogy jelezze: pontosan a beteljesedés lehetőségének fenntartása vagy szertefoszlása mentén dől el, hogy az emberi egzisztenciát a Biblia kontextusán belül vagy kívül látjuk elhelyezkedni. A szöveg belső feszültségének intenzitását többek közt épp az tartja fenn, hogy e kérdés ugyanakkor a biblikumot újraíró poétikai nyelv által hangzik fel; avagy, Kulcsár Szabó Ernő megfogalmazásában: Pilinszky „egy kérügmaticus alapozottságú nyelven éppen arról tudott megrendítő erővel szólni, amiről joggal lehetett úgy vélni, hogy túl van a nyelvi mondhatóságon”. Kulcsár Szabó a továbbiakban felhívja rá a figyelmet, hogy a Másikra való rátalálás mint az otthonosság lehetősége, s az attól való megfosztottság itt voltaképpen nyelvi problémaként, a saját megszólalásban való identitás megalkotódásának megszünteként merül föl – „az az emberi lét, amelyet Heidegger a nyelv birtoklása, illetve a nyelvnélküliség mentén választ el más létezőkétől, a *Francia fogolytól az Apokrifig* azért kerül az Istentől elhagyott világ rekvizitumainak szintjére, mert a vers reflexiója maga helyezte a nyelvi megfosztottság horizontjába”.¹⁸⁸ Ez a második rész utolsó szakaszaiban válik explicitté, ahol a megszólaló immár az „emberi beszéden” is kívül helyezi magát. Ennek a résznek a végére a többféle dikcióból összeszőtt heterogén, nem-saját versnyelv fokozatosan leegyszerűsödik. Az emberi beszédre való képtelenség előbb a vers vízióinak képeivel íródik össze, majd pedig négy egyszerű állításban hangzik fel, minden metaforikus regisztertől (majdnem) teljesen mentesen: „*Nem értem én az emberi beszédet,/ és nem beszélem a te nyelvedet./ Hazátlanabb az én szavam a szónál!/ Nincs is szavam.*” A tanúbizonyság létmódját jelentő nyelviség is ellehetetlenül tehát.

Ezek után a szövegfolyamatot sokként éri és fölszakítja egy, véleményem szerint egészen újfajta poétikai szemléletben fogant versmondattal: „*Iszonyu terhe/ omlik alá a levegőn,/ hangokat ad egy torony teste.*” Schein Gábor ír arról¹⁸⁹, hogy a *torony* szó két, egymással ellentétes jelentésösszefüggést emel át az Ószövetségből: egyfelől utal az Úr egyik megnevezésére, másfelől éppen az ember önistenítési vágyának szimbólumára, Babel tornyára, melynek következménye a „nyelvek összezavarása” lett, mondhatni, éppen az

¹⁸⁸ Kulcsár Szabó Ernő, 316. o.

¹⁸⁹ Schein, 200. o.

emberi beszéd univerzális érthetőségének és birtokolhatóságának megszűnte. Bármilyen értelemben is álljon a *torony* trópus a szövegben, összedőltenek következménye egy hang megszólalása az egyébként elnémult világról tanúskodó, csak emlékezetben őrzött vagy előjelzett hangokról tudó versben. Nem boncolom tovább ezt a mozzanatot, ami a várva várt, kívülről érkező hangot a kettős ószövetségi háttérű torony-trópusnak az összeomlásával, összedőltenek kapcsolja egybe; itt ugyanis a szöveg sem kíván továbblépni, a „hangot” mint hermetikus jelet megtartja felfejthetetlen zártságában. Olvasói tapasztalatunkban ez egy összetett esemény – egyfelől az argumentálhatatlan, az érthetetlen érkezik meg itt teljes erővel a versbe. Ugyanakkor ami itt történik, az voltaképpen összefoglalja mindazt, amit a vers az abszolút/Végtelen tanúsításának abszurditásáról mond. Ezt egy olyan szakasz követi a második rész zárataként, ami megintcsak egy egészen újfajta versnyelvet hoz be a maga végsőkig leegyszerűsített tárgy- és önleírásával, melynek során az *én* – a személyesség, társiasság minden viszonyától megfosztva – önmagára is mint élettelen tárgyra tekint: „*Kimeredek a földből*”. Mondhatni, ezek a tanú nélküli lét szavai.

Mindezek után a vers utolsó szakaszaiban viszont történik egy döbbenetes szempontváltás, és az eddig részvétlen, szeretetlen Isten lép elénk tanúként; ám – s itt megint egy jellegzetes Pilinszky-motívum kap szót – *túl későn* érkezik, s az élőkkel már nem tud kapcsolatba lépni, találkozni, csak rátekint a megkövült világra. Eljövetele épp olyan abszurd, mint a *Jelenések VIII. 7.* menekülni képtelen Istené. Ekkorra már az élők egyediséget hordozó arca megkövült, kötörmelékké vált; a teremtmények elevensége kivészett a világból az életet-lelket hordozó levegővel és vízzel együtt (ld. „lélekzet nélkül”, „levegőtlen prés”, „könny helyett... üres árok”). A megszólalási szituáció megintcsak mélységesen abszurd, ugyanis az előjelzett monológ itt valami olyasmiről számol be egyes szám első személyben, aminek lényege épp az, hogy ez a szám és személy egyszerűen értelmetlen, hisz az identitást képező mozzanatok végképp felszámolódnak abban a folyamatban, melynek metaforikus kifejeződése a megkövülés. Emiatt veszti értelmét a teremtményre hulló teremtői tekintet is, ami eddig figyelmen kívül hagyta vagy haraggal szemlélte a világot. S bár Isten „lát”, tehát tulajdonképpen Ő maga válhatna az elélettelenedett teremtmények létének tanújává, mégis, továbbra is hallgat – ezért nem adja át neki az egyes szám első személyű megszólalást a beszélő. Az Eljövetel/Visszajövetel idejére tehát egy beszédképtelen, a világra rezonálni nem tudó Isten érkezik el.

Az utolsó ítélet a hozzá vezető, szenvedésekkel és harcokkal, bűnnel, bűnhődéssel és megmenekvéssel teli út után, a *Jelenések* könyve 20,11-15 szerint minden valaha élt ember találkozását hozza el a fehér királyi széken ülővel – megelevenedésük nyomán „a pokol pedig

és a halál vettetének a tűznek tavába”. Mozzanatról mozzanatra épül fel ennek ellentétéként az *Apokrif* „végítélete”: itt az elevenek válnak megkövült tárgyakká, s a halál nem nyelettetik el az élet mindent fölülíró győzelme által, hanem tulajdonképpen maga az élet és a halál közti differencia szűnik meg. Ellentétébe fordul át a végidőnek az értelemnyerés bekövetkeztét elhozó mivolta is, hiszen a későn érkező, későn „látó” Isten képe mind a Teremtő, mind a teremtmény létét teljesen argumentálhatatlanná, szükségtelenné, kontextus nélkülivé teszi.

Az *Apokrif* mint tanú-vers rengeteget elmond a tanúsításról. Rávilágít a bizonyágtévő beszédszituáció összetettségére az előjelzett monológ struktúrája által – ebbe mintegy belefoglaltatik az a tapasztalat, hogy a szenvedés idején, a tanúsítandó pillanatban a nyelv néma; csak máskor, más időben, temporális elválasztottságban tud tárgyról szólni. Ám mindezeknél sokkal lényegibb mozzanatot tár fel a harmadik nagy rész zárata, mely különös, a vers negatív viszonyai közt egy sajátos remény-lehetőségről beszélő fordulatot hoz. Az ellehetetlenült, magára maradt, nyelvét elvesztő tanúság megszűntében, összeomlásában egy egészen másik módon mégis megszületik: *a tanú maga válik jellé*. Redők és rovátkák összességévé kövül, mondhatni, egyfajta kőtáblává válik, melyen bizonyágtétele – mint önnön léte – hagy nyomot. Ugyanez az utolsó szakasz szerint minden létezőről elmondható: az „üres árok” úgy mutatkozik meg arcuk helyén mint írás, mint szöveg, mint végső rögzítése a létnek. Mindez éppen a pusztulásában alkotódik meg. Nem tudni, lesz-e olvasója e jeleknek és nyomoknak, s ha igen, ki lesz az. Talán mi magunk.

Az egész kötet kontextusában szemlélve, az *Apokrif* intenzív feszültségben áll a kötetcímként is kiemelt *Harmadnapon* krisztológiai szemléletével. Ezt a feszültséget igyekszik áthidalni Balassa Péter és Jelenits István értelmezése, mely az *Apokrif*ban szót kapó totális elhagyatottságot a passió megfelelő momentumával olvassa egybe. Félő, hogy ez az *Apokrif* provokatív kérdéseket feszegető jelentéshorizontját leszűkíti. A szöveg rámutat arra, hogy hasadás van nagypéntek és húsvét vasárnap, vagyis a kereszten való magáramaradás, agónia, és a feltámadás között. Ez a hasadás elég széles ahhoz, hogy megmagyarázhatatlanként őrizze meg szenvedés és gondviselés viszonyát. Újra érdemes felidézni Paul van Burennek az előző fejezetben említett gondolatát: „Ha Auschwitz után tartózkodunk attól, hogy e borzalmas eseményben Isten akaratának megnyilvánulását lássuk, akkor talán körültekintőbben kellene ugyanerről szólnunk a kereszt kapcsán is.” Ennek jegyében immár a kötet egészéről is elmondhatjuk, hogy nem a homogenitás irányába törekszik, hanem nagyon mély töréseket, repedéseket hordoz magában. Visszatekintve a *Ravensbrücki passió* és a *Harmadnapon* párversek kapcsolatára, ott láthatjuk közöttük húzódní e törést, mely megakadályozza, hogy egyfajta kérdés-felelet konstrukcióként

olvassuk őket. Ted Hughes, Pilinszky értő, érző fordítójaként e problémára reflektálva emeli ki a törés pillanatát a passióból, melybe olvasata szerint Pilinszky költészete „beleáll”: „Az ő csöndje annak a kiáltás utáni pillanatnak a csöndje ott a kereszten. Mindenből, amit leír, kihallunk egy kérdést: miféle szó felel meg ennek a pillanatnak, amikor a szögek mozdulatlanul megállnak a sebekben, a vas örök mozdíthatatlanságával, és nem moccanhat se a kéz, se a láb. [...] És mégis, ebből az egyetlen pillanattól, amelytől a teológia fejvesztetten menekül, a csendnek ebből a gödréből, melyet a kereszténység csak a hit harsány akkordjával tudott elfedni, Pilinszky a maga credóját építi fel.”¹⁹⁰

A *Harmadnapon* utáni kötet, a *Nagyvárosi ikonok* fogja tartalmazni azt a verset, amely a *Jelenések VIII. 7.* és az *Apokrif* által végrehajtott „teológiai provokáció” alapkérdését újra felvetve – „ki lehet a tanú?” – arra egy teljes mértékben az evangéliumi teológia jegyében álló választ ad: Jézus az (a Bárány hagyományos jelöltje). Az életmű intertextuális összefüggéseit figyelembe véve, mégis ellen kell állnunk annak a készítésnek, hogy a szövegek válaszhorizontjait egymásra vonatkoztassuk. Amennyiben „számomra legitim” *Apokrif*-olvasatot kell választanom, akkor abban e vers a Holokauszt által összesűrített, szenvedésre irányuló teodíceai kérdésfeltevést egyfelől a végidő-dogma kérdéseessé tételével teszi élessé; másfelől pedig reflektál a vallási diskurzusnak arra az alapállítására, melyet Derrida így fejez ki: „Isten nélkül nincs abszolút tanú”¹⁹¹. Az *Apokrif* Istentől elhagyott, Istenre sóvárgó világában eme elhagyatottság tanúja képtelen pótolni Őt, képtelen fenntartani a jelölők láncolatát, s ekképpen a többi létezővel együtt maga is elszenvedi a létnek semmivé való átváltozását. A tanú jellé válásának végső fordulata azonban magának a tanúságnak egy egészen új megvalósulását tárja föl. Ez nem a ricoeuri elgondoláshoz áll közel, hanem inkább Lévinas leírásához, melyben a tanúság egyfajta birtokolhatatlan, legitimációját hordozni-megalkotni képtelen létmód, melyről a tanú legfeljebb saját felelősségvállalásával kezeskedhet, de bármi egyébvel már nem. Az *Apokrif* olvasható úgy is, mint a nyelv elvesztésének a története, egészen az elnémulásig – s éppen e felemésztődésben valósul meg paradox módon az, amit Adorno igényel a művészettől, nevezetesen, hogy benne a szenvedés hangjára lelhessen. A nyom, a seb, a rovátka, az árok mind a nyelven kívülinek a mindezek ellenére megtörténő tanúsíthatóságára utalnak. Ebben az értelemben az *Apokrif* beszélője valóban a végsőig vitt felelősségvállalást testesíti meg, amely önmaga feláldozása árán is teret akar adni a mondhatatlan emlékezetének.

¹⁹⁰ T. Hughes: *Pilinszky János költészete*. In: *Senkiföldjén*, 190-1. o.

¹⁹¹ *Hit és tudás*, 47. o.

„...Mi történik itt? Én úgy képelem, hogy a változás nem formai, még csak nem is esztétikai, hanem eszmei, a lélektani beállítottság változása a költő életében. Egy gondolatnak a módosulása. Mert amikor a korai versek bizonytalansága után..., a rendkívül erős történelmi élménnyel a háta mögött megtalálja az ő nagy témáját, akkor a definitivitás egyben azt is jelenti, hogy van valami arisztokratizmus a mi korszakunk emberében. A szerencsétlenség arisztokratizmusa. A kérdés, mely az első korszakban még így hangzott: csak én vagyok-e szerencsétlen, megnyerte a maga válaszát: mindannyian azok vagyunk. De még valami többletet is nyert – a versek drámája ebből a többletből is származott –, nevezetesen abból, hogy mi vagyunk a legszerencsétlenebbek az összes lehetséges történelmi, emberi generáció között. [...] megszűnt ez a kitüntetettségerzés a költőben, s ez idézett elő egy újabb fordulatot. Most már... megtalálta a maga meggyőződését, hogy ez a condition humain, ez az emberi sors minden emberé, minden nemzedéké.”¹⁹² Radnóti Sándor 1991-es megállapítása nagyon elgondolkodtató, hisz valóban megfigyelhető a Pilinszky-líra elmozdulása (– ez már a *Harmadnapon* kötet *Apokrif* utáni verseiben megkezdődik), melyet többféleképpen is diagnosztizálhatunk: folyamatos haladásként a kezdeti személyességtől a közösségi tapasztalatra való reflexió felé, avagy az apokaliptikus szemléletet fölülíró eszkatológiai hangoltsággént, egyfajta teológiai (krisztológiai) nézőpont egyre hangsúlyosabb szerepeltetéseként, a teodíceai problémafelvetés, a „botrány” tudata elhalványodásaként, vagy akár a lírának a vallási diskurzusba való egyre erősebb beágyazásaként. Természetesen akármelyik leírást is fogadjuk el, nyilvánvaló, hogy ezek összefüggnek.

Jól látható ez a változás a fogoly-motívumot nyomon követve, mely e kötetekben teljes mértékben eloldozódik minden történelmi kontextustól, és a lét és a bűnösség kapcsolatára vonatkozó trópusként jelenik meg, olyan hangsúlyos jelentéstartománnyal, mely az ítéletre és annak végrehajtására utal (– *vesztőhely, vágóhíd, hóhér, lator, fegyenc, rab, villanyszék, bűnöző...*). A *Trapéz és korlát*ban szerepeltek ehhez hasonló módon e szavak, de akkor még az *énnek* a világban elfoglalt helyzetére vonatkoztak, míg most az egyéni és közös léttapasztalatot hordozzák. Ám mivel ugyanezek a jelek a meghurcolt, szenvedő Jézusra is utalhatnak, ezzel a *Nagyvárosi ikonok*ban tulajdonképpen megnyílik ezen az érintkezéses viszonyon keresztül az a lehetőség, hogy a versek az esendő, kiszolgáltatott ember és Jézus

¹⁹² Radnóti Sándor: *A misztikus költő*. In: *Senkiföldjén*, 183. o.

mély összetartozásáról beszéljenek. A krisztológiai szál hangsúlyosságából fakadóan már a kötetkezdő *Utószó* című vers visszavonja az *Apokrif* végidő-kritikáját – zárlatában újra egy Jelenések könyve-beli kép íródik át, ám itt a lovasok jövetelével nem az „apokalipszis lovasainak” végzetszerű megérkezése zajlik, hanem valami egészen újnak s ugyanakkor vártnak, az emberi viszonyokon egészen kívül állónak a bejövetele a világba. Az *Utószó* tehát lehetőséget lát(tat) arra, hogy az irgalom, mint *egészen más*, létezik. Ezt a gondolatmenetet folytatja *Introitusz*, mely, ahogy arról már szó esett, az eddigiekhez képest új megállapítást tesz a Pilinszky-lírában: az egyetlen hiteles tanú, aki számára olvasható az élet könyve, s aki akkor is lát, „*midőn szemét az Isten is lehúnyja*”, a megölt bárány, vagyis Jézus Krisztus. Ez részben szükségtelenné teszi az emberi szenvedés Istent faggató, „egyetlen és utolsó” tanújának szerepét; mégis azt látjuk a továbbiakban, hogy a Pilinszky-líra nem adja fel a tanúsítás modalitását, de annak fókusza elmozdul az eddigiekhez képest. Jézus és az ember közös kiszolgáltatottságára irányul a szövegek figyelme, s ez összecsendül azzal a Holokauszt utáni krisztocentrikus teológiával, mely a szenvedésben való közösségre alapozza érvelését, s amelyet az előző fejezetben Moltmann és Sölle gondolatain keresztül mutattam be vázlatosan. Ugyanakkor itt már nem a szenvedés elhelyezhetetlensége a fő kérdés, hanem inkább a bűnösség, illetve az abból fakadó gyötrelmek, izoláció. Egyre hangsúlyosabbá válik Jézusnak éppen a bűnösökhöz, gyengékhez való odatartozása. Ilyen értelemben az ítélet alatt való létezés, a bűnöző-mivolt, a kárhozathoz való közelség, az etikai önmegváltás lehetetlensége mint „vereség” éppen a megváltásra való mérhetetlen rászorultságot jelenti. Leginkább a *lator* trópus fejezi ki e Jézushoz való, éppen a bűnön keresztüli paradox odatartozást¹⁹³. Ezt az egészen határozottan körvonalazható teológiai töltetet egy minden eddiginél több oximoront tartalmazó beszédmód hordozza, amely természetesen újszövetségi gyökerekkel rendelkezik – elég itt csak a boldogmondásokat megemlíteni példaképpen. Maga Jézus ilyen ellentétekben írja le önnön szerepét, a Máté 9, 11-13 szerint: „Nem az egészségeseknek van szüksége orvosra, hanem a betegeknek... Mert nem az igazakat hívogatni jöttem, hanem a bűnösöket a megtérésre.” Láthatjuk, hogy az előző kötet „dogmatikai provokációjához” képest itt a versek egybeolvasása a bibliai szövegekkel sokkal problémamentesebb, és a diskurzusok egymásbahajlása is nagyobb mértékű.

Az *én*ben kifejeződő – egyszerre személyes és kollektív – kettős reflexió hatására kialakul a versek beszélőjének példa/példázat-szerű identitása. Ezzel párhuzamosan a versek időszemlélete is megváltozik, ettől kezdve a kimerevített pillanatok jelentőségét és

¹⁹³ Ld. erről Schein, 205-7. o.

jelentésségét hangsúlyozó temporalitássá válik. Az apokaliptikus várakozás, előtekintés helyett a jelen szemlélése úgy is leírható – kapcsolatba hozva a versek krisztológiai vonatkozásaival –, mint az eszkatologikus szemlélet térhódítása. A *Nagyvárosi ikonok*, a *Van Gogh*, a *Kis éjzene*, a *Fehér piéta* mind olyan szövegek, melyek a megállított időben szemlélhetővé váló pillanat belső intenzitását, a lehetőségként hordozott kárhozát és üdvösség pólusainak egyetlen szempillantásban összesűrűsödő feszültségét járják körül. Kézenfekvően adódik, hogy e szemlélet áttekintéséhez Kierkegaard időfogalmának bizonyos aspektusait idézzük fel – ezt Czakó István tanulmányának segítségével teszem. Czakó hangsúlyozza, hogy Kierkegaardnál az időről való beszéd csak az örökkévalósághoz mint viszonyponthoz képest válik értelmessé: „Kierkegaard úgy határozza meg az időt, mint végtelen, tovatűnő egymásutániságot, az örökkévalóságot pedig mint megszüntetett egymásutániságot. A végtelen egymásutániságként felfogott időmeghatározásból viszont semmiféle időfelosztás nem vezethető le, még a látszatra oly magától értetődő jelen, múlt és jövő sem. A végtelen szukcesszió felosztása csak a jelenből kiindulva lehetséges. De ha az időt tisztán mennyiségi módon közelítjük meg, a jelent a múlt és a jövő határmezsgyéjeként fogva fel, akkor a geometriai pont fogalmához hasonlóan kiterjedés nélküliséghez, lényegében az idő tagadásához jutunk. Az idő felosztása >>csak az időnek az örökkévalósághoz való viszonya, valamint az örökkévalóságnak az időben történő reflexiója révén jelenik meg<<. [...] Az idő és az öröklét kölcsönös kapcsolata az időben nem más, mint a pillanat. [...] Kierkegaard szerint a pillanat az öröklét atomja az időben. Csakis azután, hogy a pillanat tételezve van, válik lehetségessé az idő felosztása. A pillanat jelen idő, az örök és az időbeli szintézise az időben: olyan szintézis azonban, amely nem szünteti meg az általa egyesített tézis és antitézis ellentmondását, feszültségét, hanem éppen erre a feszültségre épül.”¹⁹⁴ Ebben az értelemben a pillanat nem csak a múlttá válás folytonos eseménye révén, hanem a jövőre való nyitottsága által, illetve az öröklétbe való illeszkedésén keresztül többrétű, telített, és felelősséggel megélhető szegmense az idő-kontinuumnak. Az ilyen egzisztenciális töltetű pillanatok folytonosságát, értelmes egységgé, mondhatni, életidővé válását nyújtja az ismétlés – nem a kudarccal végződő esztétikai vagy etikai ismétlés, hanem a vallási, ami ugyanakkor emberi erőfeszítéssel nem vihető végbe, tehát voltaképpen Isten kegyelmének az emberi időbe való belépését jelenti: „a személy integritása és identitása az igaz ének Isten adta újjászületéséből adódik. Innen eredeztethető az ismétlés legmélyebb jelentése: az örök visszanyerése”, írja Czakó¹⁹⁵. Ez azt jelenti, hogy az örökbe való beágyazottság eme kívülről elérkező eseménye

¹⁹⁴ Czakó István: *Hit és egzisztencia*. L'Harmattan, 2001. 78-9. o.

¹⁹⁵ Czakó, 80. o.

nélkül az emberi egzisztencia olyan mértékben töredékes, szilánkos, hogy tulajdonképpen különböző módon megélt pillanatok heterogén összességének tekinthető. A valódi idő itt a bűn izolációjának feloldását, a közösségben, a Másik felé való közvetlenségben való létezést és a bocsánat elnyerését hordozza. A pillanat, mint esély, lehetőség, azért mutathat túl önmagán az örökkévalóságra, mert Jézusban, a testté lételben megtörtént az idők szintézise: „Ha az >>idők teljességének<< pillanata alapozza meg a jelen pillanatot, azaz, ha a beteljesült jelen időt az inkarnáció teszi lehetővé, akkor érthető, hogy Kierkegaard miért tulajdonítja a pillanatnak azt az erőt, amely megtöri a jelen és a jövő megragadhatatlan egybemosódását, és a döntés idejévé minősíti az időt, anélkül, hogy annak végtelen szukcesszióját megszüntetné.”¹⁹⁶ A Pilinszky-líra eme szakaszának megállított mozgásai, kimerevített látványai épp ennek a felismerésnek a drámaiságát hordozzák. (Ezen a ponton érdemes visszakanyarodnunk Metzhez, és az utólagos szolidaritás elgondolásához. Metz többször is utal Kierkegaard ismétlés-fogalmára, jelezve, hogy az együttérzés utólagos voltát ő maga sem az anamnézisz értelmében vett visszaemlékezés struktúrájaként látja, hanem inkább vallási értelemben vett ismétlésként. Akkor tehát az egy olyan aktus, mely a kegyelem megtörténtében reménykedve a múltbeli traumatikus, időt szétforgácsoló eseményt igyekszik összeköttetésbe hozni az örökléttel.) Ugyanakkor a Pilinszky-versek arról is beszélnek, hogy nem csak a kegyelem pillanata tudja áthatni az időt, hanem ugyanígy a kárhozat is megdermesztheti, kimerevítheti, magához ránthatja az egzisztenciát. A *Passió* című versben éppen a – ki nem mondott – mézárulás nem tud véget érni; a megszakító pillanatnak itt azt az örök jelenné merevedett eseményt kellene kizökkentenie, melynek az emberi egzisztencia kétszeresen is részese; egyfelől elkövetőként, a bűn nélkül való Jézus kivégzőjeként, másfelől elszenvedőként, aki éppen bűne miatt nem tud kitörni abból az iszonyú tapasztalatból, hogy „ami megtörtént, valahogy mégse tud végetérni”. A *Szálkák* kezdőverse, az *Amiként kezdtem* olvasatomban ezt a gondolatmenetet viszi tovább. Egy kettős-köztes állapotot szólaltat meg az *elítélt*-motívum alakulásába új mozzanatot hozó „falujába visszatért fegyenc”, „szabadságot fogoly” trópusán keresztül, ami mintha arra mutatna rá, hogy már a bűnösség és kegyelem viszonyaira való reflexió is egyfajta áttekinthető identitássá formálja a fragmentálódott létezést – de nem teszi felszabadulttá, nem teszi beszédessé, nem nyitja föl, hisz az valóban megrekedt a kegyelem és a bűnösség végpontjai között.

A felszabadulást az jelenti, amit a következő vers, a *Juttának* első része így mond el: „*Veled együtt és velem együtt/ az idő minden ütése-kopása/ és erőssége hó alá kerül/ abban a*

¹⁹⁶ Czakó, 81. o.

végző feledésben,/ amint az Atya küld majd a világra.” Az esszékből is tudjuk, hogy „az idő minden ütése-kopása” fordulat voltaképpen a megőrzésre szántat, a tanúsító jelet, a létezés lenyomatát jelenti, vagyis értéket hordoz az életműben; s mégis, e szövegben eltűnése, takarásba kerülése egy még nála is nagyobb érték. Az *Apokrif* zárlatának indifferensen „látó” Istenével és megvilágított, kitakart teremtményeivel szemben itt a hó alá kerülés az Atya „adománya”, gesztusa. (Hasonlóképpen a *Majd elnézem* című szöveghez, ahol az *én* megint a világ esendőségének tanújaként szólal meg, de ez a bizonyágtétel immár a feledés békéje felé tart: „*elnézem őket, mielőtt/ a feledést kiérdemelném*”). Míg az *Apokrif*ban a jellé, tanúsággá váló létezés feszültségéről volt szó, addig itt egyfajta feloldódás megy végbe. Ráadásul olyan lesz ez az „Atya által küldött feledés”, hogy benne végre megalkotódhat az *én* és a *te*, és velük együtt az idők teljességének közössége. A végnek egy egészen új értelmezése ez, amely az örökös tanúság helyett a megbocsájtás által a tanúság feleslegessé válását, eltörlődését hozza el. Így beszél a végző felejtés és a (szeretet)közösség reményhorizontjáról a *Mielőtt* című vers:

*A jövőről nem sokat tudok,
de a végítéletet magam előtt látom.
Az a nap, az az óra
mezítelenségünk fölmagasztalása lesz.
A sokaságban senki se keresi egymást.
Az Atya, mint egy szálkát
visszaveszi a keresztet,
s az angyalok, a mennyek állatai
föliútik a világ utolsó lapját.
Akkor azt mondjuk: szeretlek. Azt mondjuk:
nagyon szeretlek. S a hirtelen támadt tülekedésben
sírásunk mégegyszer fölszabadítja a tengert,
mielőtt asztalhoz ülnénk.*

A felejtés az emlékezetben őrzöttnek a meg-nem-történtté válását jelenti. Ilyen értelemben lehetséges, hogy a megbocsájtás felé úton lévő tanúság *nem előre, hanem visszafelé* vágyakozik, úgy, ahogyan erről az *Egyenes labirintus* vagy már a *Kráter* című kötetben a *Visszafele* beszél.

Hozzá kell tennünk, hogy nagyon nehéz feladatot állít a nyelv elé a közösségalkotó horizont és a differencia együttes megszólaltatása (– a korszak versei ezt gyakran a nyomorúság, pusztulás, rútság egyfajta átesztétizálásával oldják meg, avagy az ellentéző beszédmód klisészerű ismétlésével). Úgy vélem, itt nagyon erőteljes feszültségbe kerül egymással a lírai nyelv, amely a jelentésalkotás produktivitását a jelek termékeny sokfélesége által hozza létre, illetve a vallási diskurzushoz tartozó előretaló tanúsítás. Míg ennél a versnél az egyszerűsödő, egyértelműsödő jelek számomra pozitív befogadói élményt nyújtanak, tulajdonképpen egyfajta ízelítőt abból az eseményből, amit a vers a tiszta evidencia megvalósulásaként ír le, addig ugyanez problematikussá válhat, különösen azokban a szövegekben, melyek a büntapasztalat „szakralitását”, a megváltáshoz való „közelségét” igyekeznek ugyancsak evidenciaként megszólaltatni.

A differencia eltörlődésének témáját egyébként a korszak egyik kulcsmetaforája, a cikluscímbe is megjelenő *vesztőhely* is felveti, amely ekkor már az emberi és jézusi kiszolgáltatottságnak rengeteg jelentésrétegét sűríti magába – utal az ártatlanul megszenvedett passióra, ugyanakkor a világba vetett ember vergődésére is, ám arra úgy is, mint a bűnösséggel átítatott egzisztencia megkísérhetőségének, sebezhetőségének szenvedésére. Mindezekhez társul a vesztőhelynek a halandóság realizálása színtereként való értelmezése; vagyis a vesztőhely az, ahol a létezés rádöbben a halál tényére, s azon keresztül pedig már másképpen tekint az ember kiszolgáltatott voltára. A *Szálkák* egy későbbi mozzanata már a differencia olyan értelemben való megszűntéről is beszél, mely a halandóságban való közösség által eltörli jók és rosszak különbségét („*miként a hó hallgat a meglepett/ fák alján, ahogyan csupán/ téli égbolt erős, szilárd,/ úgy vérzenek jók, rosszak együtt,/ bárányok, füvek, farkasok,/ halálunk monstranciájában.*” – *Ahogyan csak*).

A *Végkifejlet*, az utolsó előtti kötet kezdőmozzanata épp – az előzőekben még kiemelt fontosságúként, „szentként” ábrázolt – bűnösség-állapot kínzó hétköznapiságát hangsúlyozza, a bűnös és halandó egzisztencia szingularitásának, különösségének egyfajta felütés-szerű visszavonásával (*Visszavonom*). A figyelem a bűnösnek ígért üdvösségről egyre inkább a világban napról napra való létezés gyötrelmes (gravitációként lehúzó – *Hommage á Isaac Newton*) realitásának nyomai felé fordul, ezek jelennek meg – mindig az ítélet perspektívájában, éles fényében (*Napló, Trónfosztás, Sztavrogin visszatér*) – filmkocka-szerűen, fényképtöredékként, látványok részleteiként (ld. „rác”, „nadrágszár”) a szövegekben. A *fogoly*-motívum alakulásában egyre inkább a bűnelkövetés jelentésmezője válik hangsúlyossá; most már a „gyilkos” avagy „tömeggyilkos” metaforájában sűrűsödik össze a legaktuálisabban a kérdéseknek azon nyalábja, amit ez az összetett motívumháló

fölvet. (A Dosztojevszkij-életútra és -életműre utaló versek is az ártatlanság/bűnösség, kivégzés/túlélés problémacsoportját emelik ki a polifóniából.)

A *Kráter* kötetben a bűnösként való létezés immár úgy is szerepel, mint amit éppen a mennytől/jótól való elválasztottsága, végtelen távolsága határoz meg (*Zűrzarvar*). Az utolsó kötetek versei az üdvbizonyosságot kívül helyezik a versben megszólaló nyelv kompetenciáján, jelezve, hogy amennyiben a bűnösség állapotához képest a jó a radikálisan különbözőt, mást jelent („*mivel embernek lenni annyi, mint/ poklokra csavart pupillával nézni*” – *Pupilla*), akkor az ember semmilyen szinten nem lehet *birtokosa* a megváltás vígasztaló ígérének. Az ígélet és a tudás birtokosi rangjától megfosztva a versnyelv töredékesebbé, élőbeszéd-szerűbbé válik, szerepjátékainak retorikájában a „talán”, „mondjuk”, „nem tudom” egyre sűrűbben jelenik meg, és jelzi a bizonytalanságot, a reflexió által tükrözött létezés fragmentálódott voltát, a kapcsolatok törekenységét, a szeretet illékonyágát. A kötet két, a Pilinszky által olyannyira fontosnak tartott Auschwitz-fotóra utaló verse (*Auschwitz* és *Egy fénykép hátlapjára*) nem ebben a tematikában hoz újat, hanem az életmű Holokauszt-értelmezésében. A *Harmadnaponnal* szemben, ahol Auschwitz tanúsága/ emléke rántja magához és hatja át az ontológia és a teológia alapvetéseit, itt épp egy fordított folyamat zajlik: „Auschwitz” metaforizálódik. Méghozzá úgy, hogy metaforaként egyfajta pusztulás felé haladó, kinteljes úton-létet jelöl a gyermeki ártatlanság és az öregedés, halál fele tartás szimultán élettapasztalatát megszólaltató szövegekben. A gázkamrák felé vezető úton való lépegetés az emberi lét komplex kiszolgáltatottságának a képe. A metaforizálódás „eredője” az az azonosulás, mely az *Egy fénykép hátlapjára* versben a híres fotón látható folyamatba belehelyezi a megszólaló ént: „*Görbülten megyek, bizonytalanul./ A másik kéz mindössze három éves./ Egy nyolcvan éves kéz s egy három éves./ Fogjuk egymást. Erősen fogjuk egymást.*” Az *Auschwitz* című vers a fotó egy másik szereplőjének, nem az idős asszonynak, hanem az egyik kisfiúnak a pozíciójából szólal meg, a retorikai stratégia pedig ugyanazt a metaforizációt végzi el, itt viszont a jelölt az a feszültség, ami a gyermeki világlátás („ártatlanság”) és a pusztulásnak való kitettség közt áll fenn.

Ezek az egyes szám első személyű szerepversek nagyon jól illeszkednek abba a stratégiába, amit Radnóti Sándor a *condition human* megszólaltatásának tekintett. Ugyanakkor az énnak a kitüntetett pozícióját annyiban mégis megtartják, hogy szükségük van egy centrumra, egy tanúsító szólamra, aki egyszerre tapasztal és narrál; narratívája pedig már a megosztott emberi állapotra vonatkozik. Ezt a kettős reflexiót, mely a személyes és a közösségi narratíva szimultaneitását hozza létre, szerepjáték nélkül is működtetik az első személyben szóló versek. Jól megfigyelhető ez pl. a *1970. december 22.* című versben:

„Rühes ebek, vérzünk a párnán./ Gyönyörűek vagyunk./ Aztán csak ügyetlenek/ és halhatatlanok.” Itt a közösségi narratíva a zárlatban épül fel. A megszólaló egyfajta külső szemlélőként írja le önmagát, miközben részese is a törtézésnek; majd e leírás egyre inkább egy egyetemes kategória (a *halhatatlanság*) felé halad. Így alakul ki e rövid szöveg példázatosága, megtartva ugyanakkor az egyéni tapasztalat törekenységét. Érdekes a hasadás a résztvevő és a megfigyelő *én* közt, hisz a reflexió irgalma, a szépként, halhatatlanként való látás adott esetben visszahat, önmagára is irányul.

E pontról visszatekintve tudjuk megfigyelni azt, hogy a tanúsítás milyen változásokon ment át eddig, s mi az, ami változatlanul maradt. Magam inkább az egész életművön átívelő, az egyes korszakokat összekötő hasonlóságot látok abban, ahogyan a Pilinszky-versek mindenkor felértékelik a tanú szerepét (és ezáltal a vallási diskurzus funkciói közül is a tanúsítást emelik ki). A tanú a versekben egyszerre áll belül és kívül, részese a törtézésnek, és ugyanakkor narráló megfigyelője is. Másképpen: maga is szenved, de ezzel együtt kontextualizálja is a szenvedést. Az életmű utolsó szakasza leginkább a szenvedés elhelyezhetőségének kérdésében hoz újat. A *Harmadnapon* kötetben e probléma elvezetett egészen a teodíceai kérdésfeltevésig. A későbbi kötetek, mondhatni, a szenvedésnek a bűnhöz, a bűnnek pedig a megváltáshoz való szoros odatartozásával oldják fel a dilemmát. Végül, az utolsó szövegekben az életmű teljes mértékben az önnön létezése ellentmondásosságát hordozó, megélő, irgalomra szoruló ember tapasztalata felé fordul, s a szenvedést e léttapasztalat elvehetetlen részének tekinti. A tanúság „feladata” e stádiumban nem csak a rögzítés, hanem inkább az emberi létezés meghatározottságának az irgalom kontextusában való elhelyezése.

3. MIT TANÚSÍT A RADIKÁLIS TANÚSÁG?

A *Sorstalanság* és Kertész Imre bűn-parabolái: „*Én, a hóhér...*”, *Világpolgár és zarándok*

3.1. Narratívák

Az elmúlt évtized Kertész-recepciójának immár evidenciája, hogy a *Sorstalanság* nyelvi megformáltsága, és e megformáltság által mozgatott ironia olyan – a befogadói elvárásokat megszakító – hatásként működik, mely a regény ily módon megbonyolított értelmezhetőségét voltaképp összekapcsolja a Holokauszt integrálhatatlanságával a totális magyarázó diskurzusokba. Érvelésem itt leli meg kiindulópontját. E fejezet címében a „radikális tanúság” arra utal, hogy a regény nem hagyja sem magát, sem tárgyát bármilyen „szupertextus” által elfedni. Ugyanakkor a *Sorstalanság*-repció legkésőbbi alakulásának egyik tapasztalata az is, hogy ez a tanúság sem maradhat magánál a *ténynél* – hisz arra csak (nyelvi, identitásbeli stb.) törésként képes utalni; ezért mégis rámutat az önmagán túlira, és így teszi relevánssá a saját határaitra vonatkozó kérdést. „A *Sorstalanság* írója nem Auschwitz hiteles ábrázolására vállalkozik, inkább egy olyan távlat kialakítását tartja céljának, ahonnan lehetővé válik a holokauszthoz való viszonyulás felülvizsgálata, Auschwitz értelmének (értelmetlenségének) újragondolása”, írja Szirák Péter¹⁹⁷. Átfogalmazhatjuk ezt az önreflexív tanúság *fókuszára* vonatkozóan, mely tisztában van vele, hogy mikor az ábrázolt esemény realitásához való hűségre törekszik, szemben az emlékezetben élő, utólagos értékelésünknek kitett Holokauszt-képpel, akkor voltaképpen arra a történelemszemléleti, nyelv szemléleti, morális,

¹⁹⁷ Szirák Péter: *Kertész Imre*. Kalligram, Pozsony, 2003. 19. o.

identitásértelmezés-beli stb. széthullásra és gyökeres fordulatra mutat rá, amit a Holokauszt megtestesített és okozott.

E fókuszhoz való ragaszkodás munkájára szólít fel Leslie Epstein *A Holokausztról írni* című esszéjében, Kosinski műve, *A festett madár* kapcsán: „Miként a nácik ember-alattiként, állatként, mikrobaként jelenítették meg a zsidókat, úgy nőnek itt [Kosinskinél] maguk a nácik egyfajta hatalmas, emberfölötti szörnyekké. Ez pedig egy alapvető ténynek a tagadása, nevezetesen annak, hogy akik szenvedtek, s azok, akik szenvedést okoztak, egyaránt emberek voltak...” Ezzel szemben Appelfeldet méltatva arról ír Epstein, hogy a legnehezebben az a Holokauszt-tanúság fogadható be, mely rámutat, hogy „a gonosz legborzasztóbb tette az, hogy az áldozatokat az elkövetőkhöz tette hasonlatossá”.¹⁹⁸ A tanúság radikális vonulata ez, mely semmilyen etikai értéktulajdonítást nem enged meg az áldozatpozíció viszonylatában – szemben például a dolgozatom előző fejezetében áttekintett Pilinszky-féle modellel, mely önnön hagyományai folytán a szenvedést eredendően *értékesnek* látja.

A *Sorstalanság*¹⁹⁹ egyedülálló mivolta abban áll, hogy „nyelvkritikai” szövegének köszönhetően a deportálástól hazatérésig tartó történetet úgy beszéli el, hogy közben a pusztán mimetikus olvasat lehetőségét a komplex időviszonyok és a narrátor személyként való azonosíthatatlansága nem engedik kibontakozni. A hangsúlyozott fikcionalitás és a lineáris történetezés együttes eljárása többek közt oly módon szakítja ki az intézményesült Holokauszt-emlékezet vonzásköréből a regényt, hogy az emlékezést (különösképpen azáltal, hogy a beszélő nem kapcsolható össze egyetlen „kanonizált” túlélő-modellel sem) radikálisan különválasztja a jóvátétel képzetétől; de a szöveg ugyanakkor mégsem mond le az emlékezés feladatáról, mégis hallatja hangját.

Az intézményesülő Holokauszt-emlékezet produktuma a történések elsajátíthatóvá tett lineáris szekvenciája, és a kanonizálódott képek, képzetek halmaza. A *Sorstalanság* ellenáll ennek a linearitásnak, a kánonalkotó emlékezet célelvűségének, mely a *megrendülés* centruma köré szervezi a Holokausztra adott reflexiókat, és ezzel gyakorlatilag homogenizálja az eseményeket, lehetetlenné téve, hogy rájuk kérdezzünk. A kanonizációra törekvő emlékezet-elbeszélés legitimációs kényszere folytán létrehozza önnön „történeti igazságát”, s azt a múlt „valóságaként” tünteti fel, írja Braun Róbert²⁰⁰. Ezzel szemben a *Sorstalanság* szigorúan ragaszkodik ahhoz a megállapításhoz, hogy az eseményeket megélő tudat is *alig talál vissza* ahhoz (és csak ahhoz), amit megtapasztalt. A múlt mitizációját a regény elsődlegesen így

¹⁹⁸ Leslie Epstein: *Writing about the Holocaust*. In: *Writing and the Holocaust*. Holms and Meier, New York-London, 1988. 266-268. o.

¹⁹⁹ Kertész Imre: *Sorstalanság*. (Kilencedik kiadás.) Magvető, Bp., é. n.

²⁰⁰ Braun Róbert: *Holocaust, elbeszélés, történelem*. Osiris, Bp., 1995. 239. o.

gátolja meg. A mitizációnak való ellenszegülés egy másik szintje a *Sorstalanság* világában a megrendülés szigorú kerülése a narrátor szövegében. Így egy olyan – helyenként száraz, helyenként groteszk, sőt, parodisztikus modalitású – közvetítéssel érkeznek el a Holokauszt eseményei a befogadóhoz, amely egyáltalán nem hagyja zavarmentesen kialakulni együttérzésünket a leírásban szereplők iránt, sem azonosulásunkat a főszereplővel, a fiúval.

A *Sorstalanság* mint nyelvi konstrukció már első mondataitól kezdve – mondhatjuk úgy is: szigorúan – szembesít bennünket sajátosságaival, játékszabályaival. A sokat vizsgált kezdőmondat egyből a regény speciális időviszonyainak közepébe helyezi az olvasóit. A „Ma nem mentem iskolába” a visszatekintést (múlt idő) és a történésekkel való előjelzés nélküli szembesülést („ma”) egyaránt tartalmazza. Ez egyfelől egy teljes mértékben a saját mesterséges mivoltát hangsúlyozó perspektíva; vagyis nem hagyja kibontakozni sem azt a konvencionális mimetikus idő-elbeszélés típust, amely az állandósított jelenidejűségé, ahol minden esemény a meglepetés erejével hat a főszereplőre; sem pedig azt a spekulatív hangnemet, mely a visszaemlékező-felidéző narratívák jellegzetessége. A kezdőmondat egyből meghatározza azt is, hogy milyen sajátosságai vannak a kövesi hang viszonyulásának az eseményekhez: megmutatkozik, hogy semmiképpen nem az érzelmi megközelítés fog dominálni, és hogy a deportálás-történet minden mozzanatának „kerete” a narrátor számára a helyzetére vonatkozó társadalmi konvenció lesz. Ez máris föléleszti a regény végletes iróniáját. Az irónia forrása: a *feszültség* a konvenciók, normák általi meghatározottságot ilyen nagy mértékben adottnak vévő hang, és az általa elbeszélte, minden társadalmi megegyezést felrúgó, a legnagyobb mértékű abúziót megtestesítő Holokauszt-történet között. Az első és a második mondat közti logikai kapocs („Azaz mentem...”) megintcsak a narratori hangnak arra a sajátosságára mutat rá, hogy szemléletét a pontosság – mint konvenció – határozza meg. A társadalmilag használatos kategóriák betartásának igyekezete szól az apa osztályfőnöknek küldött leveléből is (munkaszolgálat mint „családi ok”). E határokon az osztályfőnök sem lép át – elhallgat, amikor a hiányzás okát megtudja, nincs használható szava e helyzetben. A narrátor eme elhallgatást így fogalmazza meg: „aztán nem is akadékoskodott tovább”. Megintcsak egy érzelemmentes, a formállogika szabályainak megfelelő, ugyanakkor stilizációjában pedig a helyzettől teljes mértékben idegen beszédmódot hallunk. Mivel a regény szövetét mondatról mondatra szétszálazhatnák, a második bekezdést már csak eme „idegenség”²⁰¹ modalitása mentén vizsgálom: itt az „iparkodtam” ige az, ami tónusában

²⁰¹ Köves „idegensége” kapcsán ld. Proksza Ágnes érdekes tanulmányának ötödik részét, különösen a *Közöny* Mersault-jával való összevetést. (*Döntés és ítélet*. In: *Az értelmezés szüksége. Tanulmányok Kertész Imréről*. L'Harmattan, 2002. Különösen: 88-95. o.)

mintha egészen máshonnan került volna bele Köves szövegébe. De nemcsak így hordoz kizökkentő, a hangnak személyiségként való befogadását megszakító elemeket a kövesi beszéd: csupán a második bekezdés számításom szerint három jelöletlen és két jelölt idézetet tartalmaz. Úgy vélem, hogy ami a regény elején a narrátori hang szervezőelvéként kibontakozik előttünk, az egyfelől egyfajta formállogikai alapon értelmezett pontosságigény, másfelől pedig: a megfelelés. Ez az, ami egy különben reálisnak tekinthető dilemmát (eltakarhatja-e a visszacsapódó kabátszárny a sárga csillagot?) a szabályszerűség alapján dönt el: „nem volna szabályos”; s ez az, ami a köszönéseket is a társadalmi pozícióhoz szabja („Egy kicsit azért máshogy köszöntem neki, mint valamikor régebben, mert hát egy bizonyos értelemben mégiscsak fölibénk kerekedett...”). Semmilyen azonosulási, együttérzési lehetőséget nem hagy maga iránt kibontakozni a hang, noha egy gyerek szenvedéseiről szól a regény. De a szöveg stratégiája ebben (is) következetes: mivel egyik alapkérdése az érzelmek mibenlétére fog vonatkozni, ezért nem is akarja előhívni azokat az olvasóból.

A fikció mint nyelv-választás Kertész regényében radikális belehelyezkedés abba, amit Szirák Péter Hayden White nyomán így mond: „az emlékezés médiuma csakis az elbeszélés lehet, s mivel az legalább annyira poétikai konstrukció, mint amennyire kognitív tevékenység produktuma, vagyis mivel a történelem és az irodalom szükségképpen egymásba íródik, ezért az emlékezet általában is konstruktív, vagyis fiktív természetű”²⁰². Másképpen: a *Sorstalanság* radikalizálja a történelemírás azon felismerését, hogy a múltbeli tény megközelíthetősége a jelenbeli viszonyaink által meghatározott narratív sémákon keresztül vezet – emlékezetünk elbeszélésekből áll fel, s ezeket az elbeszéléseket jelenlegi döntéseink, választásaink, preferenciáink hordozzák. Teljességgel összhangban van ez a narratív pszichológia emlékezetre vonatkozó megállapításaival, melyek szerint jelenbeli állapotunk és álláspontunk határozza meg, hogy milyen történeteket szövíünk múltunkról és múltbeli önmagunkról – ilyen értelemben az emlékezés inkább egy kreatív folyamat, mintsem visszakeresése az eltelt idő történeteinek. A kérdés tehát, amit a regény kiélez, az, hogy a narratív *igazság* fogalma milyen belső ellentmondásokat hordoz. Braun Róbert White-ra hivatkozva e problémakört a következő szempontok mentén veti föl: „A nyelv és a valóság általános viszonyának nehézségei, a történeti megjelenítés >>valósága<< és a múlt valósága közötti referenciális kapcsolat problematikája, a narratív igazság fogalmának értelmezési nehézségei egyaránt gyengítik a kapcsolatot a tényállítások >>valósága<< és a történeti reprezentáció >>valósága<< között.”²⁰³ Braun könyvének egyik súlyos alapkérdése, hogy a

²⁰² Szirák, 64. o.

²⁰³ Braun, 21. o.

Holokauszt egyediségére vonatkozó kérdést fel lehet-e tennünk s lehet-e tárgyalnunk úgy, hogy az ne jelenlegi pozíciónk, érdekeink körében maradjon – hanem, mondhatni, a nyelv jusson el az esemény relevanciájáig. A probléma módszertani háttere így szól: „Kérdésünk az, hogy azokban az esetekben, mikor igaz állítások fogalmazhatóak meg a múltról, ezen állításokat a múlt valósága (vagy annak egy rétege, része vagy összefüggései) képének – reprezentációjának – tekinthetjük-e, vagy olyan történeti reprezentációnak – a múltra vonatkozó és igaz állítást megfogalmazó elbeszélésnek –, mely nem a valóság képét, hanem annak egy narratív konstruálását jelenti.”²⁰⁴ Mélységesen tiszteletreméltó Braun Róbert szemlélete, mely – a *Sorstalanság*éval összhangban – a Holokauszt történelmi narratíváinak és vizsgálatát egyfelől azért végzi el, mert valóban hasonlíthatatlannak tartja, ugyanakkor pedig tisztában van vele, hogy kutatásának tapasztalatai általánosan, a narratív igazság lehetőségeire rákérdező történetfilozófia számára lesznek fontosak²⁰⁵.

Lehetséges-e létrehozunk a megszakítás történetét, és lehet-e nyelvben megalkotnunk azt? Hisz ezt igényli tőlünk a Holokauszt. Így tudnám összefoglalni a *Sorstalanság* nyelv és emlékezet kapcsolatára vonatkozó egyik alapkérdését. Elbeszéléseink ellen tudnak-e állni annak a diskurzusszervező erőnek, mely kontextualizálja őket, és összehasonlítás, egymáshoz mérés, ok-okozati sorba állítás révén szövi a narratívumok hálóját – az értelmezést? Ismereteinkre és önismeretünkre vonatkozó elbeszéléseink ab ovo megformáltak, szervezettek; Kertész szerint – aki a kései Adorno gondolatmenetét folytatja – csakis a művészet tehet kísérletet arra a kettős feladatra, hogy egyfelől a narratív sémák alatt meghúzódo időtapasztalat jelenlétét érzékeltesse, másfelől pedig ironikus önreflexiója által rálátást nyisson a hasadásra eme időtapasztalat és a narratíva-alkotásban megnyilvánuló meghatározottságunk közt. Mondhatni: a „természetes” szó groteszk használatával szembesülve, kizökkenve már nem oly természetes számunkra a közös és személyes elbeszéléseink *megformáltságának* tulajdonított morális érték.

A regény ilyen értelemben problematizálja azt az érzékeny kérdést is, hogy miféle valóságösszefüggésekre mutatnak rá a *visszaemlékezők* beszámolóí. Meg kell állapítanunk, hogy bizonyágtételük, minden szándék ellenére, nem válik általános érvényű leírássá – az marad, amit radikális fikcionalitásával szövegszervező alapelve tesz a *Sorstalanság*: vagyis a visszaemlékező narratív stratégiái alapján szerveződő egyéni Holokauszt-történet, mely

²⁰⁴ I. m., 43. o.

²⁰⁵ „Amennyiben megközelítésünk helyesnek bizonyul a holocausttal kapcsolatban, mely mind morális, mind episztemológiai értelemben olyan kérdéseket sugall, melyek talán a legfontosabbak a múltról való gondolkodás tekintetében, feltételezhetjük, hogy az itt kapott válaszok a holocaustkutatásnál általánosabban is értelmezhetők.” I. m., 45. o.

elsősorban „azokat az előítélet-koncepciókat dokumentálja, melyekkel a történetmondó megragadta önnön tapasztalatát”, írja sokat idézett könyvében James E. Young²⁰⁶. Kertész viszont teljességgel eme magyarázó-rendező struktúrák bemutatásának-szertefoztlásának engedi át könyvét, jelezvén, hogy a Holokauszt, az évezredek (agresszív és behódoló) narratívák legpusztítóbb terméke, melynek megragadására, megértésére leginkább rászorulunk, el van zárva előlünk. Noha az újabb Kertész-recepcióban van rá példa, hogy a *Sorstalanság* mint szöveg-gesztus a visszaemlékező túlélők elbeszélői stratégiái illetve személyiségkonstrukciója összefüggésében értelmeződik, mégis, ezek az olvasatok, noha a Holokauszt-kutatás és az irodalom határterületén nagyon érdekes megállapításokat tesznek, véleményem szerint túlságosan beengedik a biografikus szférát abba a szövegvilágba, mely hangsúlyozottan mesterséges, és önreflexiójával éppen a biografikus szövegek határait mutat rá²⁰⁷. De ennél fontosabb megállapítanunk azt, hogy a megmagyarázhatatlan és borzalmas események hatására eltorzuló szelf-konstrukciók, és a velük összefüggésben formálódó narratív stratégiák, melyeket például Lawrence L. Langer²⁰⁸ vizsgál aprólékosan őszinte és érzékeny munkájában, a *Sorstalanság* univerzumában nem csak a túlélők-megélők tekintetében relevánsak, hanem minden szereplőre kiterjednek – tehát a narratív stratégiák bemutatása a könyvben a világ leírásának, megragadásának eszközévé válik. Ezt a regénynek megint egy eredendő kettős hatású eljárása teszi lehetővé: egyfelől egyetlen narráló hang szól hozzánk, másfelől viszont az általa felidézett, megszólaltatott hangok polifóniája. Így beszélhet a *Sorstalanság* egyszerre a Holokausztnak egy nagyon szinguláris tapasztalatáról, és nyithat meg ugyanakkor hatalmas, az egyedi tapasztalaton túlmutató távlatokat az értelmezés előtt. A regény e ponton erősen kapcsolódik Adornónak ahhoz az alaptételéhez, hogy a Holokauszt nem csak történeti valóság, hanem valóságfeltáró modell is; s a *Sorstalanság* indirekt tanúsága azt láttatja, amit e modell a valóságról elmond. Ami megmutatkozik: a narratívákban kifejeződő szelf-konstrukciók törekenysége, az agresszió és az adaptálódás mintázatai, a túlélési ösztön eredendő volta, a morális értékeket tulajdonító elbeszélések viszonylagossága... Mindezek pedig azért leplezhetőek le illetve mutatkozhatnak meg, mert a Holokauszt megtörtént – s a Holokauszt pedig azért történt meg, mert ezek leplezhetőek. A *Sorstalanság* ugyanakkor modelláló képességét sem értékként állítja elé, és főszereplőjét

²⁰⁶ James E. Young: *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis, 1990. 37. o.

²⁰⁷ Kalocsai Katalin *Még létre sem jött, mikor már elveszett* című tanulmánya *Az értelmezés szükségessége*-kötetben Köves Gyuri „még kialakulatlan, illetve alakulóban levő perszonális identitásának” kérdéseivel foglalkozik – Kalocsai tehát a narrátort nem szólammak, hangnak, sajátos, modell-szerű konstrukciónak tartja, hanem teret ad a kamaszfiú Holokauszt-tapasztalatát értelmező mimetikus olvasatnak. (*Az értelmezés...*, 53-66. o.)

²⁰⁸ Lawrence L. Langer: *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. Yale UP, New Haven-London, 1991.

sem vonja ki eme, elbeszélés, identitás és morál összefüggéseire vonatkozó kritikai megállapítások súlya alól.²⁰⁹ A regény a korszak egyfajta parodisztikus leltáraként mutatja be Kövesen keresztül a különböző hangokat: mindnyájuk nyelvhasználatától és tetteitől elválaszthatatlanok azok a társadalmi – és egyben identitásalkotó – elvárások, melyeknek ők maguk igyekeznek megfelelni. A regény első részében egyedül az apa az, aki apróbb gesztusokkal („kis, ferde mosollyal”) jelzi ironikus távolságtartását is egyben. (S még megemlíthető az apa apjának figurája, akinek búcsúzását, néma zokogását nagyon kevés szóval, de sok hallgatásba rejtett jelentéssel mondja el a regény.) Ám ennél sokkal nagyobb hatókörű leépítésre jelenti be igényét a *Sorstalanság*, amikor Kövest sem emeli ki a groteszk jelenségek köréből. Hisz így a megfelelés valóban rendszerszerűként mutatható föl; és megintcsak megalapozottabban tehető fel a kérdés: lehet-e hiteles kiút ebből a meghatározottságból, melynek működését, logikáját belülről és pontosan mutatja be a kövesi hang?²¹⁰

Fontos megjegyeznünk, hogy maga Langer sem gondolja, hogy kutatásainak következtetései kizárólag egy szűk csoportra, a Holokauszt-túlélőkre vonatkoznak. Könyvének vezérfonala az, amit az utolsó lapokon így mond: „a Holokauszt kevésbé támasztja alá a morális realitás elméleteit, de annál inkább rákérdez a morális elméletek realitására”²¹¹. Vizsgálatának eljárása éppúgy az elbeszélések mintázatainak számbevétele, mint Kertésznél. Megállapításai is hasonlóak – megfigyeli az integritás, a perspektivikus gondolkodás lefoszlását, a tervezés, mérlegelés, az ember önmagának tulajdonított méltósága felszámolódását. Kiemeli az adaptálódás mintázatait – példájában egy túlélő arról beszélt, hogy mennyire „természetessé” vált a lóddi gettóban az utcán fekvő hullák látványa²¹². De Langert is leginkább az foglalkoztatja, hogy a közkeletű morális elbeszélés-típusokba

²⁰⁹ Ld. erről Takáts József gondolatait: „Egy regényben elegendő a legkisebb idézet egy szereplő szólamából vagy egy külsődlegesen leírt magatartáselem is ahhoz, hogy az olvasó, kiegészítve őket önálló perspektívává, másfajta nézőpontra tegyen szert, mint a narrátor nézőpontja. A *Sorstalanság* ráadásul, annak ellenére, hogy majdnem végig egyes szám első személyű elbeszélés, rendkívül soknyelvű szöveg, sok társadalmi réteghez, nációhoz, felekezethez, generációhoz, foglalkozáshoz tartozó ember beszédét idézi vagy utánozza az elbeszélő, s e soknyelvűség egyben sokféle ideológiai nézőpontot is jelent... E soknyelvűségből, soknézőpontúságból csak akkor nem következne valamilyen fokú viszonylagosság, ha volna a regényben egy nyelv, nézőpont, amelyet kitüntetettnek, fölérendeltnek tekinthetünk.” Takáts József: *Citrom Bandi védelmében. Vári György Sorstalanság-értelmezéséről*. Jelenkor, 2004/5. 550. o.

²¹⁰ Fonos tanulmányában Molnár Gábor Tamás azt írja, hogy a megbonyolított időviszonyok és a Köves alakjában megfigyelhető kettősség egyfelől szorosan összetartoznak, másfelől pedig olyan szövegterület eredményeznek, mely az olvasót kizökkenti időbeli távolságából, és bevonja a szöveg tapasztalatnak körébe: „S éppen ezért jelentős az elbeszélő Én és az elbeszélői Én tapasztalati horizontjának időnkénti egyezése, hiszen így az olvasó sem maradhat kívül Auschwitz esztétikai megjelenítésének közvetlen tapasztalatán - nem azonosulhat az Auschwitzon már túllévő elbeszélő horizontjával.” (*Fikcióalkotás és történelemszemlélet. Kertész Imre: Sorstalanság*. Alföld, 1996/8. 70. o.

²¹¹ Langer, 18. o.

²¹² I. m., 22. o.

mennyire nehéz beilleszteni azokat a „botránys” történeteket, amikor az életbenmaradás érdekében önzőnek címkézhető, másokat megkárosító tetteket követtek el a rabok. A retrospektív beszámolókból ezeket többnyire kényszer és választás dilemmáiként írják le a túlélők. Utólag végtelenül nehéz viszonyulniuk ezekhez a tapasztalatokhoz, és mégis egyfajta kényszer alatt állnak, hogy tetteiket erkölcsi kategóriák mentén ragadják meg²¹³. „Mivel az általunk ismert erkölcsi rend az egyéni választás és a választás következményeiért vállalt felelősség premisszájára épül, ezért példákat keresünk a rendszer alátámasztására, és mintegy ünnepezzük e példákat, vagy pedig zavarodottá, frusztrálttá válunk” – írja Langer saját megfigyeléseiről. A *Sorstalanság* különleges nyelvi szerkezetének köszönhetően képes olyan Holokauszt-narratívát létrehozni, mely „Auschwitz tapasztalatának >>folytonossá tételével<< fenntartja a holokauszttal szembeni morális reflexió kényszerét”²¹⁴.

Langer könyve konklúziójában Charles Taylor nyelvhasználatának mögöttes tartalmait vizsgálja. „Az általunk vizsgált visszaemlékezés-felvételek a modern identitásról olyan képet vázolnak fel, mely nem az elméletben, hanem a megélt tapasztalatban gyökerezik, s amely több-kevesebb életszerűséggel megmutatja, hogy mit jelentett (és mit jelent) a mi korunkban a személy-mivolt tudata *nélkül* létezni. A bensőségesség, szabadság, individualitás kvalitásainak fokozatos lemorzsolódását, s e folyamat következményeit tárja fel előttünk, a természettől való elidegenedést – egészen addig a fokozatig, mikor az ember már önnön személyiségétől is idegenné válik, attól, amit Taylor az identitással egyenlőnek tart. Amikor az identitást inkább a körülmények határozzák meg, mintsem az értékek – és a tanúságtételekben számos ilyen esettel találkozhattunk –, s amikor a >>jó élet<< s a >>helyes tett<< fogalma *irreleváns*sá válik, mert bizonyos helyzetek egyszerűen nem engedték meg azt a luxust, hogy megvalósuljanak, vagy egyáltalán felismerhetővé váljanak, [...] felmerül a kérdés, hogy a jó élet Auschwitz előtti ideája, és azok a premisszák, melyekre ráépült, hasznára voltak-e egyáltalán a Holokauszt-univerzum áldozatainak. Vitathatatlan Taylor azon állítása, hogy bizonyos értékek függetlenek vágyainktól és hajlamainktól [...]. Családi elköteleződés és egység, szülői gondoskodás, gyermeki szeretet, testvéri lojalitás – ezek minden bizonnyal eme értékek közé tartoznak. Ám amikor ezek... összeomlottak az auschwitzi rámpán, és semmi sem állt a helyükbe, akkor az identitásnak más cölöpöket kellett keresnie – és filozófiai vizsgálódásaink során meg kell találnunk a helyet a leszűkült én-nek, ami eme folyamat eredményeként létrejött, s amelynek hangjában szomorúan ám őszintén visszhangzik a hősiességét veszített emlékezet. Ha az identitás, vagy az önazonosságról való

²¹³ Ld. pl.: i. m., 11., 26. és 177. o.

²¹⁴ Szirák, 67. o.

tudás azt jelenti, hogy >>egy erkölcsi térben eligazodunk<<, amint Taylor mondja, >>egy olyan térben, ahol felmerül annak a kérdése, hogy mi rossz és mi jó, mit érdemes megtenni és mit nem, mi értelmes és fontos, és mi érdektelen vagy másodlagos<<, akkor kétségtelen, hogy a KZ-univerzumba való belépés az én-nek egészen más, újszerű definícióját igényelte ahhoz, hogy legalább minimálisan lehessen funkcionálnia. [...] Taylor nyelvhasználata egy olyan társadalomhoz illeszkedik, melyben a választás sérthetetlen feltétele a morális spekuláció alapja. [...] Amikor külső körülmények belekényszerítik az embert egy integritását leépítő környezetbe – miként ez az egykori áldozatokkal megtörtént –, akkor a személyiség-mivolt szükségszerűen sérül, és a visszatérés a Taylor által leírt hajdani erkölcsi térbe lehetetlenné válik. De a hiba inkább a morál elméletének szótárával van, s nem azzal az emberrel, aki bizonytalanul, de mégis létezik.”²¹⁵ Langer ezek után a morális tér fogalmára reagálva írja, hogy fel kell ismernünk, hogy egyszerre több ilyen térben tartózkodhatunk; lehetünk egyszerre pozíciónk, koordinátáink tudatában, s ugyanakkor teljességgel irányvesztettek is. „Az egykori áldozatok szólnak arról, hogy merre tartanak, de nem azért, hogy azt egységbe gyűrjék azzal, honnan jöttek. Őszintébb és pontosabb, ha tanúságtételeikkel találkozáskor az identitás plurális mivoltáról, megsokszorozódásáról beszélünk, persze nem patológiás értelemben, hanem történeti következménynek tartva azt”²¹⁶. Langer tehát Taylor nyelvhasználatán belül maradván korrigálja annak elgondolásait a bizonyágtételek tanulságaival. Majd nagyon érdekes megállapítást tesz: „ám ha az egykori áldozatok törekeny élete összemérettetik Taylor szövegének... diskurzusával, láthatjuk, hogy milyen könnyen áll a terminológia a konkrét emberi tapasztalat helyébe. Nos, e törekenységért részben a terminológia és a viselkedés egyenértékűségébe vetett hit a felelős.”²¹⁷ Ez utóbbi mondatot érthetjük úgy, hogy egy olyan erkölcsi szemlélet, mely realistább, rugalmasabb és a megtört emberi élettel kompatibilisebb, óvó hatással bírhatna, szemben a rugalmatlanság ítélkező potenciáljával.

Langer Taylort alapvetően azért illeti kritikával, mert szerinte a Taylor-féle elgondolás a narratív identitásról az önazonosságunkat hordozó történet belső egységét, irányultságát hangsúlyozza mint értéket. Langer számon kéri ennek a narratív elméletnek az érintetlenségét attól a töréstől, mely a kiegyenlítődé, fejlődés, cél felé tartás, a múltnak a jövővel való „megváltása” képzetét illuzórikussá tette. Amennyiben *sors* alatt az önnön megformáltságát, cél felé tartását elsajátítani kívánó én-elbeszélést értjük, akkor mondhatjuk,

²¹⁵ Langer, 198-201. o.

²¹⁶ I. m., 203. o.

²¹⁷ I. m., 201-2. o.

hogy a Holokauszt – mint „valóságfeltáró modell” – éppen a *sorstalanság* realitása, a megformáltság mint inherens cél avagy érték képzetéről való lemondás felé vezet bennünket. Kérdés, hogy újra tudjuk-e gondolni ezek után *sors* és *morál* összefüggéseiről való elképzeléseinket, bele tudjuk-e írni abba mind az áldozatok, mind az elkövetők tapasztalatainak következményeit²¹⁸.

Tengelyi László *Élettörténet és sorseseemény*²¹⁹ című kötetében két olyan gondolati csapásirányról ír, mely a sorsot valamiféle egységként értelmezi. Az egyik a fenomenológiai sors-fogalom, melyet Tengelyi így foglal össze: „az élettörténet ebben a megközelítésben olyan megélt, ám egyszerismind eleve értelmet is hordozó *időegésznek* számított, amely nélkül elbeszélte történetekről szó sem eshetett volna”²²⁰. A másik vonulat a szervezettséget kifejezetten az elbeszélésként való újraalkotás sajátosságának tarja – ez a narratív identitás elmélete. Itt lényegében maga a történet hordozza az identitást. Kertész regénye a sorsnak mint egységnek a felbomlásáról tanúskodik, miközben szinte a Holokauszt korszakának egyfajta katalógusaként mutatja be a létező identitásképző narratív sémákat. Ezek a narratív felépítmények határhelyzetekben felbomlanak, majd újjáalakulnak, ám a törést nem integrálják (lásd például a regény végén a segélyhelyen „tanakodó” volt foglyokat – „úgy mint mikor ennekelőtte még Auschwitzba mentek”). És nem szembesülnek ezek az én-elbeszélések meghasonlottságukkal sem, a mérhetetlen ellentmondással a részüket képező erkölcsi elvek és a megvalósított tett közt. A Holokauszt végső soron annak az egységnek a megtörését hajtotta végre, ami az önazonosságot és az élet-történetet komplementerré teszi; és így lesz a magának sorsot tulajdonító emberből sorstalan. (Nem kívánok most ennek pszichológiai vetületeire kitérni, de elég annyit megjegyezni, hogy magának a traumának az egyik döbbenetes hatása az *integrálhatatlanság*, ami az újrarendeződéshez szükséges gyászfolyamatot gátolja.)

Kaposi Dávid *Sorstalanság*-olvasata is sokat merít Langer munkájából – rá és Barclay-re hivatkozva írja Kaposi a következőket: a visszaemlékezésekben „felidézett szituációkban... éppen a kanonikus sémák (például a romantikus szelf, a spirituális rezisztencia) mondanak csődöt, miközben e szituációkat mégis a kánon kereteiben kellene

²¹⁸ Nem tudom, hogy elkerülte-e a figyelmemet, vagy pedig valóban nem szerepel sem Kertésznél, sem az értelmezők munkáiban a *Buchenwaldlied*, amire Langer könyvében bukkantam rá (173. o.). A dal szövege középtájon: *Ach Buchenwald, ich kann dich nicht vergessen./ Weil du mein Schicksal bist.* A záró sorok pedig: *Wir wollen trotzdem „ja” zum Leben sagen/ Denn einmal kommt der Tag da wir sind frei.* („Ó, Buchenwald, nem tudlak elfeledni/ Mert te vagy az én sorsom... /Mégis ígent akarunk mondani az életre/ Mert eljön a nap, mikor szabadok leszünk”). Megdöbbentő ez a munkadal, amit a foglyok énekeltek, s a melyben kimondták: sorsuk Buchenwald. Itt összesűrűsödik minden, amire ironikusan reflektál a *Sorstalanság*.

²¹⁹ Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*. Atlantisz, Bp., 1998.

²²⁰ I. m., 15. o.

értelmezni (>>hisz itt és most<< vagyunk). Az a megállapítás, hogy >>lehetnek élmények, melyeket egy személy vagy egy kultúra nem képes a kanonikus narratív formákba helyezni, különösen olyan események, melyek a viktimizációval vannak kapcsolatban<<, a narratív megközelítés erejét nem feltétlenül csökkenti, hanem éppen prediktív erejét teszteli.”²²¹ Kaposi érzékenyen rakja össze a narratív pszichológia Holokauszttal kapcsolatba hozható megállapításaiból olvasatát. Egyik következtetése az, hogy Köves voltaképpen azokat a folyamatokat reprezentálja, melyek a túlélőkkel mennek végbe, hisz a hasadás saját kategorizálhatatlan történeteik és az elrendezett emlékezet-narratívákra vonatkozó társadalmi elvárás közt önazonosságukban is egyfajta kettéosztódást, elidegenedést okoz²²². Kaposi számtalanszor hangoztatja, hogy nem tartja „illusztrációnak”, biografikus-pszichológiai élmények pusztá hordozójának a regényt, de kibékíthetőnek látja a viszonyt Kertész műve és az általa fölhasznált elméleti konstrukciók közt. Nos, a kérdés voltaképpen nem is az, hogy a narratív szelf-elméletek összeolvasása Kertész Imre regényével termékeny olvasatot eredményez-e. Hanem hogy mi következik abból a kritikából, amit a regény a jól formált önazonosság-történetek ellen intéz. Mely pontjukon találja telibe őket? Kaposi, (és bizonyos mértékben a visszaemlékezéseket néző-hallgató Langer is) csak korlátozott mértékben foglalkozik a Holokauszt által ránk *testált* újragondolás-kényszerrel.

Az egyik legfontosabb, a túlélők tapasztalataival egybeeső (de a kanonizált Holokauszt-emlékezetnek ellentmondó) mozzanata a regénynek az, hogy a láger felszabadulását *nem* egy hagyományos értelemben új kezdetet jelentő eseményként ábrázolja. Míg Kaposi itt a konvencionális elbeszélés-formákkal való szembefordulást ismeri fel, én fontosnak érzem hozzátenni, hogy a felszabadításról szóló részeknél szembesülünk talán a legélesebben azzal a kérdéssel, hogy a Holokausztot speciális időszakasznak tartjuk-e, mely megbontja szemléleteink koherenciáját, de azok később újrendeződnek; vagy olyan eseménynek, mely paradigmaváltásra szólít fel bennünket. Ha a láger tapasztalata, következményei immár a Holokauszton túl is elkísérik Kövest és bennünket, akkor valóban naivitás a felszabadulásban vég- és kezdőpontot látni. Kaposi kiemeli azt a jelenetet, mikor a „felszabadított” Köves a tükörbe nézve idegen arcnak látja a sajátját – ez az identitás-tudat hasadásának szimbolikus képe²²³ is lehet. Kérdés, hogy az idegenség-élmény a társadalmi konvenciók közé visszatérő túlélők egyedi tapasztalata-e csupán, vagy olyan általános érvényű kép ez, mely az önazonosság és az erkölcsiség közötti kapocs egyértelműségét

²²¹ Az értelmezés szükségessége, 34. o.

²²² I. m., 25. o.

²²³ Ld. i. m., 40. o.

elveszített szubjektum belső megtörtségére mutat rá. Természetesen e kérdés csak akkor tartható fenn, ha elfogadjuk a Holokauszt modell-voltát. Ilyen értelemben azt is a regény egy általánosabb érvényű vonulatának érzem, amit Kaposi úgy olvas, mint Köves ellenállását a zsidó identitást felépíteni igyekvő narratíváknak (akár a vallási hagyományból, akár az üldöztetés tapasztalatából eredjenek). Ezek ugyanis értelmeznék a vele történeteket, ő pedig meg akarja tartani mindazt, amit átélt, elidegeníthetetlen, radikális saját-szerűségében, amihez a külső magyarázatok visszautasítása is hozzá tartozik²²⁴. Megintcsak egyetértek Kaposi kiindulópontjával, de végkövetkeztetésével már nem. Kaposi ugyanis értéket tulajdonít ennek a gesztusnak, amit a regény nyitott befejezése kétségtelenül lehetővé is tesz. De lehetővé teszi azt is, hogy Köves figurájában azt a szólamot ismerjük fel, mely nem csak a zsidó identitást, hanem *minden* totális magyarázó rendszert kétségessé tesz – legyen szó akár a szeretet megnyilvánulásairól, akár a családi kötelekekről, akár az Istenbe vetett hitről stb. (Mellesleg a zsidóságról épp a lágerben derül ki, hogy mennyire szerteágazó és sokféle, dacára minden homogenizáló törekvésnek. Ennek egyik kulcsjelenete, mikor Köves megtudja, hogy *Sadarada* ugyanaz, mint Sátoraljaújhely...) Köves semmit nem vesz adottnak, *természetesnek* – ez a szó is a szédületes sebességgel végbemenő adaptáció jele a regényben. A magyarázatoknak való ellenállás egyik „kulcsjelenete” nyilvánvalóan a lányokkal való vita. A nagyobbik nővér gondolatmenete szerint – melynek meghazudtolása a lánynak az értelmetlenségre való rálátást és az összeomlást jelenti – a zsidók iránti gyűlöletnek „értelemmel”, tartalommal kell bírnia. A kövesi hang ugyanakkor a teljes esetlegesség mellett érvel. A zsidóságnak a nem-zsidók szemében gyűlöletes másságként való értelmezése messzire mutató következményekkel járna, mondhatni, transzcendens tartalmakat hozna játékba, és voltaképpen legitimálná azt a kérdést, hogy miért történt meg a zsidókkal a Holokauszt – vagyis a teodíceai problémafeltevésben nyitna egy ok-okozati alapon működő válaszlehetőséget. Ez az, amire a kövesi hang határozottan nemet mond. (Újfént hangsúlyoznom kell a szöveg megbonyolított időkezelését: egy Holokauszt utáni tapasztalat vetül itt vissza a regényben egy regényidő szerint Holokauszt előtti helyzetre.) Később aztán a téglagyári és a lágerbeli találkozás a rabbival megvilágítja, hogy a transzcendenciára vonatkozó kérdésfeltevésnek van olyan hiteles útja, amit Köves „megenged” – de ehhez a kérdéshez még visszatérünk.

²²⁴ I. m., 41-47. o.

„Az idő és a narratívum fogalmai szorosan összefüggő fogalmak”, írja Theodor R. Sarbin *Az elbeszélés mint a lélektan tő-metáforája* című tanulmányában²²⁵. A *narratívum*-metafora használata tehát arra is képessé tesz bennünket, hogy az időbeliség mozzanata jelen legyen önértelmezésünkben. A *Sorstalanság* a légervilág leírásához egy olyan belső nézőpontot talál, melynek centrumában az idő múlása, az idő tapasztalata áll – az ember, aki lépésről lépésre, pillanatról pillanatra éli meg mindazt, amire a mi retrospekciónk már csak pontszerű eseményként emlékezik. De azáltal, hogy a szövegben nincs kitüntetett elbeszélői nézőpont – még a narrátoré sem, hisz ő szinte végig mások elbeszéléseit integrálja –, egyetlen narratíva szervezőelve sem válik meghatározóvá. Ilyenképpen a *Sorstalanság* világában a morális konszenzus elsődlegességét az elbeszélések pluralitása váltja fel; s ezekre az elbeszélésekre „természetesen” birtokosaik mindig úgy tekintenek, mint erkölcsileg megalapozott, rendszerszerű építményre – eközben pedig megtörténhet, hogy épp a tömeggyilkosság gépezetét szolgálják vele. Kenneth J. Gergen és Mary M. Gergen továbbviszik MacIntyre elgondolását arról, hogy „az erkölcsi karakter alapját előírt narratívumok képezik”, és arról írnak, hogy a saját életünkről való tudásunk is narratívumokból áll fel, amelyek „társas cselekvésbe ágyazódnak”²²⁶. Pragmatikus megközelítésükben e narratíváknak alapvetően kommunikatív funkció jut, a megosztott értelmezhetőség biztosítása (mind egyéni, mind interperszonális szinten). Érdekes hasonlatukban azt mondják, hogy „az énről szóló narratívumok jobbára úgy működnek, mint a társadalmakban a történelem. Szimbolikus rendszerek, melyek olyan társadalmi célok érdekében használhatók, mint az igazolás, a bírálólat vagy a társadalom megszilárdítása”.²²⁷ Nyilvánvaló, hogy a „történelem” fogalma itt hangsúlyosan a jelen által meghatározott stratégiákkal szerkesztett múlt utaló elbeszélés értelmében szerepel. Ám ha a Holokauszt után történelmi narratíváinknak részévé válik az előjelezhetetlen, megmagyarázhatatlan, indokolhatatlan események lehetősége is, akkor ennek a hasonlatnak mennyiben válik részlegessé a leíró funkciója? Vajon nem kell a modelljeinkben hangsúlyosabb szerepet biztosítanunk a diszkontinuitásnak, az előre kalkulálhatatlan, váratlan megmozdulások szférájának?

Gergenék a működőképes, társadalmi normáknak megfelelő narratívum jellemzőinek leírását így vezetik fel: „nézetünk szerint a jelenlegi nyugati kultúrában a következő elemek

²²⁵ Theodor R. Sarbin: *Az elbeszélés mint a lélektan tő-metáforája*. In: *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Kijárat, Bp., 2001. 73. o.

²²⁶ Kenneth J. Gergen és Mary M. Gergen: *A narratívumok és az én mint viszonyrendszer*. In: *Narratívák 5.*, 78.

o.

²²⁷ I. m., 80. o.

tűnnek elengedhetetlenül fontosnak egy érthető narratívum felépítésében...” – majd következik a felsorolás, mely a kezdő- és végpont, a kitüntetett esemény, az esemény-hierarchia, az oksági sor létrehozását emeli ki.²²⁸ Langer (és az „önbecsapás” jelenségét újragondoló Sarbin²²⁹) nyomán azt a kérdést tehetjük föl, hogy vajon nem annyira erőteljes elvárás fejeződik ki ebben a jól megformáltságra, hogy szinte ösztönöz az én-elbeszélésünk réseinek elsimítására? E kérdés nyomán a *Sorstalanság* végének vitáját Köves és az öregek közt valóban olvashatjuk úgy is, mint az igény bejelentését a megszakításos narratíva fenntartására, melynek a deportálás története nem elsimítandó-elfelejtendő része, hanem megmagyarázhatatlanul bár, de szerves eleme. S ez az igény kiterjed Köves történetének hagyományos erkölcsi modellekkel nem értelmezhető (a-morális/immorális) mozzanataira is – nem akarja eltagadni, hogy bele tudott helyezkedni a rámpán, a szelekciókor az „agresszor” szerepébe, vagyis lemond saját történetének arról a megformáltságáról, mely a rendezettséget a moralitással való összeegyeztethetőséghez kapcsolja. Nyilvánvaló a leíró modellekkel szembeni előnye itt a műalkotás nyelvének, mivel képes tapasztalattá tenni a törést. Ehhez bennünket, a befogadókat is ki kell tépnie megszokott erkölcsi ítéleteink kontextusából, melyek eltakarják előlünk a történetek jelentésségét, relevanciáját. „Amennyiben elfogadjuk, hogy [...] a narrációtól elidegeníthetetlen a moralizálás (mert a múltbeli események egységét, teljességét és befejezettségét sugallja), akkor a múlt >>valóságának<< konstruálásában a morális ítélet alapvető fontosságú. [...] Véleményünk szerint így a történeti narrációba foglalt, a >>valóságra<< hivatkozó múltmegjelenítés csupán egy, a jelennel kapcsolatos politikai, morális, esztétikai ítélet legitimációjául szolgál.”²³⁰ A *Sorstalanság* viszont épp azon önismereti narratíva-szervező eljárásainkat támadja meg, melyekkel saját helyzetünket legitimálnánk.

Tengelyi László már idézett kötetének *Morális autonómia és narratív identitás* című fejezetében a vizsgált elmélet lényegét így fogalmazza meg: „a narratív identitás elmélete, ahogyan Alasdair MacIntyre, Paul Ricoeur, Charles Taylor és mások műveiből megismerhetjük, személyes azonosság és időbeliség között elszakíthatatlan kapcsolatot feltételez. Ez az elképzelés arra a meggyőződésre épül, hogy >>önazonosságunk<<... élettörténetünk egységében áll, és hogy az élettörténet egysége ugyanazokat a jellemzőket mutatja, mint az elbeszélte történetek egysége. Elbeszélte történetek azonban időkülönbségek

²²⁸ I. m., 80-82. o.

²²⁹ Sarbin, 70-74. o.

²³⁰ Braun, 47-8. o.

nélkül nem képzelhetők el.”²³¹ Tengelyi „narratívája” alapvetően arról szól, hogy a felsorolt gondolkodók az elbeszélte önazonosságot és az erkölcsi normák alá rendelődést hogyan állítják viszonyba, avagy miként választják le a narratív identitást „az élet inherens etikai irányultságának”²³² elvétől. A kanti példa azt a pillanatot jeleníti meg, amikor bár megszületik az autonóm, szabad szubjektum elve, de felmerül a dilemma is: a felelősségvállalás választása az életviteléhez tartozó belső célszerűségnek engedelmessé válik, vagy pedig külső hatásnak?²³³ Nagyon jó kérdés ez a *Sorstalanság* olvasói számára. Mintha Köves mérlegelné ezt az önzetlenség tetteivel találkozva: vajon a túlélés érdekében véghezvitt cselekedetek ezek; vagy feltételezhetünk valamiféle hiteles instanciát, ami erre készítetné ezeket az embereket? Tengelyi ezután Nabert nyitott, a létvágy fogalmát alkalmazó etikáját mutatja be, mely egy hallatlanul érdekes mozzanatot ír le: azt, amikor a természetes hajlamainkból fakadó vágy és a létvágy („egzisztenciára való törekvés”) közt (mondhatni, lelkiismereti) konfliktust élünk meg – ennek során önmagunkkal fordulunk voltaképpen szembe. Tengelyi mindazonáltal kimutatja, hogy a létvágyban kifejeződő külső, kötelesség-szerű mozzanat ugyanakkor fenntartja az erkölcsi törvény eredendő voltának elvét.²³⁴

Ricoeur ennek a dilemmának a feloldására azt az utat mutatja föl, amely egyesíti magában a külső felszólítással való találkozást és a belső vágyak való engedelmessé válását – ez pedig az interperszonális megközelítés, mely a másik ember vágyára irányuló vágyban az önmagunkra való vágyat is felismeri egyben – az elismerés és találkozás utáni vágyakozásban a saját célok beteljesülésének igényét. A saját és a más ilyen egybeesése, összekapcsolódása a *szeretet*²³⁵. Ricoeur nem fedi el, hogy miféle külső instanciát tekint e rendszer zálogának, eredőjének és egyben modelljének – Spinozára utalva az „amor Dei intellectualis”-ről beszél. Ez a gondolati ív is nagyon termékeny *Sorstalanság*-olvasatunk számára, hisz a regény egyik fontos szövege a szeretet mibenlétére való rákérdezés. Nem csak a kövesi hang azon jellegzetességére gondolok, melyet számos értelmező egyfajta szeretetlenségként, közönyként ír le, Kaposi pedig olyan működésként, amely az érzelmeket elemekre, tehát konvencionális társadalmi jelekre bontja. A szeretet eredetét, célját – kizárólag a lágerben, ahol a szeretet-gesztus csak akkor „természetes”, ha valahogy a „szökéssel”, túléléssel kapcsolódik össze – többször is feszegeti a szöveg. (Amikor viszont ez a szó először elhangzik a regényben, a deportálás előtti részben, akkor éppen egy láthatóvá tett retorikai stratégia részeként szerepel:

²³¹ Tengelyi, 291. o.

²³² I. m., 293. o.

²³³ I. m., 298-301. o.

²³⁴ I. m., 302-4. o.

²³⁵ I. m., 309-11. o.

az anya a szeretetre hivatkozva akarja rábírní a fiát, hogy költözzön hozzá.) A fogoly rabbi, majd pedig a Köves életét megmentő foglyok kapcsán vetődik fel, hogy miből merít a szeretet, és utal-e bármire a cselekvőn kívül. (Citrom Bandi figurájával kapcsolatban viszont nem mondatik ki ez a kérdés – ezt az igazán mély kapcsolatot „szemérmesen”, inkább némaságával jelzi a szöveg, illetve azzal, hogy Köves végül ellátogat a Nefelejcs utcába...) Ha nem illeszkedik ugyanis a „természetesen” önző, túlélésért küzdő lágervilágba, akkor egy annak erőit meghaladó másik realitásban kell gyökereznie. Tehát a hiteles szeretet kizárólag az ok-okozati viszonyokon kívül állhat. Ha Kant az erkölcsi törvénynek szándékosan ellentmondó rosszat radikális gonosznak nevezte, akkor nekünk itt talán a „radikális jó” fogalmát kellene használnunk.

A filozófiai kísérlet az én-elbeszélés és a moralitás kapcsolatának végiggondolására inkább a „jóra való törekvés” problematikája mentén zajlik, és nem tért ki a rossz szándék (bűn, bántás) kérdésére. Egyik elmélet sem esetlegesként, hanem valamilyen módon rendszerszerű jelenségként mutatja be az erkölcsös viselkedést – ezzel szemben a *Sorstalanság* világában a rossz válik rendszerszerűvé, és a túlélésért való küszködés, az adaptálódás folyamatai közepette a jótett okoz meglepetést. Magukat az „elkövetőket” is „rendszerszerű” tettek végrehajtóiként mutatja be a regény. Miközben minden cselekedetük egy hatalmas, milliókat meggyilkoló, megkínzó, megnyomorító gépezet működtetéséhez járul hozzá, ők maguk a gonoszság tudatos szándékaitól mentesen „a dolgukat végzik”. Így egészen nyilvánvalóvá válik, hogy az identitásunkat kialakító én-elbeszéléseinkben a szervezőelvként működő morális megfontolások hatással lehetnek az önmagunkról alkotott képünkre, de egészen érintetlenül hagyhatják szándékainkat, tetteinket. S mivel a gonosz létének állításával a szöveg a jó létét is állítaná, ezért kerülni igyekszik az ilyenfajta nyelvhasználatot, hogy annál élesebben vethesse fel a bűn és a jó mibenlétére vonatkozó kérdést. A regény minden figurára kiterjeszti azt az ábrázoló eljárást, amit a kövesi hangon keresztül végez el: belehelyezkedik az egyes én-elbeszélésekbe, felvázolja játékszabályaikat, majd adottnak veszi, úgymond elfogadja azokat. Egyikben sem fedezhetünk fel garanciát, mely bárkit is megvédhetne az agresszorrá válástól. Ilyen útvonalon is eljut oda a szöveg, amit az elején már a koldus-királyfi hasonlatban leszögezett a kövesi hang: áldozatok és gyilkosok felcserélhetők.

Összefoglalóan azt mondhatjuk, hogy a regény által végrehajtott groteszk rájátszás a történelmi-társadalmi-önismereti funkciójú narratívákra egyfelől megerősíti azt a tézist, hogy valóban ilyen szűkebb és tágabb körben ható elbeszélésekből áll fel az, amit valóságnak nevezhetünk; másfelől pedig felhívja rá a figyelmet, hogy nem jelenthet számára

nyugvópontot a narratív modell tételezése és használata sem, mert egzisztenciánknak vannak még olyan felderítetlen rétegei, melyek nyilvánvalóan megmutatkoztak a Holokauszt történeteiben. Márpedig a legalapvetőbb fontosságú létsíkokról van itt szó, melyektől könnyebb lenne eltekintenünk (– mondhatni, jobban formált narratívánk lenne akkor mindarról, ami velünk történt és történik). Átfogalmazhatjuk ezt másképp is. A morális értékek mentén szerveződő elbeszélések lebomlása egy óriási kérdést von maga után: ha az erkölcs narratívák sokaságaként lepleződik le egy irdatlan méretű pusztítás által, akkor mit mond el ez egy egészen mély, mondhatni, narratíva-alatti szintjéről az ember(i)ségnek? (Hasonlóképpen ír White a történetírás önreflexiójának kapcsán: „ha a történészek felismernék narratíváikban a fiktív elemeket, az nem jelentené a történetírás ideológiává vagy propagandává fajulását. Sőt, ez a felismerés hatásos ellenszere lehetne annak a történészek közt tapasztalható tendenciának, hogy olyan ideológiai prekonceptiók fogságába esnek, amelyeket nem ismernek fel, és amelyeket a >>dolgoz valódi állásának<< >>helyes<< észleléseként tisztelnek.”²³⁶)

3.2. Metaforák

A realista ábrázoláshoz való viszony tekintetében az eddigiekben azt szögezhetjük le, hogy a *Sorstalanság* – éppen a realitás próbáját kiálló megállapítások megformálásához – kizárólag a fikció hangsúlyosan nyelvi létmódját választja. A továbbiakban a regénynek egy másik határkijelöléséről lesz szó, s ez ugyancsak a pontosságigényben gyökerezik, és a fikcionalitást kiegészítve kijelöli azt a tartományt, amelyben a *Sorstalanság* tanúsága megszólal – ez pedig a metaforizálhatóságnak való, a regény több szintjén működő ellenállás.

A történelmi szöveg mint irodalmi műalkotás című írásában White egy érdekes gondolat kísérletet mutat be akkor, amikor a narratíva alapvető szervezőelveiről (a „trópus-módról”) beszél: „tétélezzük fel például, hogy egy groteszk formájú – azaz osztályozatlan és osztályozhatatlan – tapasztalat-halmazhoz jutunk. Feladatunk az, hogy úgy határozzuk meg a formátlan totalitás felismerhető elemeit összekötő viszonyok modalitását, hogy abból valamilyen egész kerekedjen. Ha az elemek közti hasonlóságot hangsúlyozzuk, akkor metaforikus módban dolgozunk; ha a különbségeket, akkor metonimikusban. Természetesen

²³⁶ Hayden White: *A történelmi szöveg mint irodalmi műalkotás*. In: *Testes könyv II. deKON könyvek* 8. Ictus, Szeged, 1996. 354. o.

ahhoz, hogy értelmet adjunk bármilyen tapasztalat-halmaznak, nyilvánvalóan azonosítanunk kell egyrészt a dolgoknak azokat a részeit, amelyekből állni látszik, másrészt pedig a részeknek azt a közös aspektusát, amely totalitásként azonosíthatóvá teszi őket. Ebből az következik, hogy bárminek az eredeti jellemzése fel kell hogy használja *mind* a metaforát, *mind pedig* a metonímiát, hogy valami olyasmit >>össön össze<< belőle, amelyről értelmesen beszélhetünk.”²³⁷ Amennyiben ezt az érvelést érvényesnek tekintjük, két következtetésre is juthatunk a Holokausztról való beszéd meghatározottságai kapcsán: egyfelől arra, hogy a metaforizáció, bármennyire is úgy véljük, hogy egyre távolabb visz bennünket a tény valóságától, aktualitásától, kiiktathatatlan nyelvhasználatunkból; másfelől pedig arra, hogy e kérdés kapcsán nem igazán tarthatjuk fenn azt a beállítódásunkat sem, mely a metonímiát nyitottabb, megengedőbb, mintegy „pontosabb” alakzatnak tartja, és felértékeli a metaforával szemben. White szerint a két trópus ugyanannak az éremnek a két oldala – azé, amit a kommunikálhatóság áráként megfizetünk. A metaforával több szinten találkozhatunk tehát akkor, amikor a Holokauszt nyelvi reprezentálhatóságának módjait keressük – egyfelől belebotlunk a nyelv alapvető metaforikusságába, másfelől pedig az esemény csorbíthatatlan egyediségét megőrizni igyekezvén beleütközünk egy szándékunk ellenében ható kényszerbe, mely ugyancsak a metaforizációban valósul meg – a kontextualizálás, ideologizáló magyarázatalkotás kényszerébe. Schein Gábor ezt a helyzetet a következőképpen fogalmazza meg és át: „A holokauszt olyan történeti esemény, amely korlátozhatatlanul nyitott a nyelvpolitikai tartalmakat hordozó metaforizálódás előtt, azaz a múlt megértésének nyelvi modelljeként könnyedén áthelyezhető más nyelvjátékokba, ugyanakkor megmarad a nem-értés kínos, provokatív realitásában. Ez a rendkívüli nyelvi kiegyensúlyozatlanság, amely a holokausztról való beszédeknek oly szembetűnő tulajdonsága, metatörténeti értelemben valóban a jelenben tartja, ami történt, miközben döntést igényel a jelenről: meg tudjuk-e tartani a maga történelmen kívülségében, vagy visszahelyezzük a történelembe — pusztá balesetként, a dolgok rendes menetében beállt hibaként — azt a megkerülhetetlen és elkerülhetetlen tapasztalatot, hogy a születést érvényes törvény minősíthette halálbüntetéssel sújtott bűnnek, kivonva a bűn fogalmát a szabadság morális diskurzusából, ami egyszerre érinti kultúránk alapkérdéseit és >>az emberi történésekről<< alkotott fogalmainkat. Kertész Imre prózája a döntésnek ebben a helyzetében és ezzel a felszólításával íródik, úgy azonban, hogy e döntés helyéül nem jelölhető ki más, mint az egyes ember élete, a történés valamikori valóságos közege.”²³⁸ Kérdés, hogy miképpen is képes a *Sorstalanság* ilyen sok irányban

²³⁷ I. m., 351. o.

²³⁸ Schein Gábor: *Összekötni az összeköthetlent*. In: *Az értelmezés...*, 112. o.

hatni, ilyen sok hatásnak ellenszegülni, és ilyen sokrétű választ adni ugyanakkor legalapvetőbb kérdéseinkre? Semmiképpen sem azáltal, hogy valamiféle különleges jelölési móddal meg tudná alkotni a Holokauszt befogadhatatlan és elgondolhatatlan realitásának reprezentációját. A szöveg inkább saját korlátaira mutat rá, nyelvi működésére a legnagyobb fokú önreflexióval tekintve²³⁹. Iróniája és minden pozitív állítást nélkülöző szövege érzékelteti azt a sebzettséget, melyet éppen a pusztító cselekedetnek, a *bűnnek* a hagyományosan hozzá kapcsolódó kategóriáink rendjéből, sors és szabadság kontextusából való kitepődése és megvalósulása okozott – az az esemény, amely bennünket újragondolásra, és, Schein szavával élve, döntésre készítet.

A metafora és a Holokauszt-diskurzus kapcsolatáról még két fontos megállapítást tesz Kertész Imre regénye. Az egyik a metaforikus elbeszélések szerepe a pusztítás gépezetének létrehozásában és működésében. Példa rá az egész láger-rendszer *mintha*-jellege (a zuhany-szerű gázkamra, az orvosi vizsgálat-szerű szelekció, a munkahelynek mondott megsemmisítő tábor... A kövesi hang, mely minden metafizikai dimenziót játékba hozó megfogalmazást kerül, erre a gigantikus megtévesztés-halomra mondja azt, hogy „diákcsíny”). Az álca a tömeggyilkosság „gördülékenységét” szolgálja, mert a legszonyosabb események köré olyan metafora-hálót készít, melybe ha bekapaszkodnak a deportáltak, akkor mintegy engedelmesebben és kevesebb problémát okozva jutnak el a gázkamráig. Elpusztítóik számára pedig a tettek valóságát elfedő párhuzamos nyelvi világ épül fel így. Megdöbbenő rálátni a gyilkos és áldozat által közösen működtetett nyelvi gépezetre²⁴⁰. Young felhívja rá a

²³⁹ Molnár Sára találóan fogalmazza meg, hogy a *Sorstalanság* „legnagyobb szabadsága: a tanúság vére menő pontossága és végül annak ironikus eltolása a hiábavalóság felé, hogy még ez se válhasson végső igazsággá”. *Ugyanegy téma variációi. Irónia és megszólítás Kertész Imre prózájában*. Koinónia, Kolozsvár, 2005. 72. o.

²⁴⁰ Szirák Péter a „nyelv megtévesztő erejéről” a foglyok és a csendőr jelenete kapcsán ír: véleménye szerint a csendőr beszédaktusainak „ironikus hatású minősítései” azt tudatosítják, hogy „az üldöztetés, a kismimizés egy olyan (nyelvi) folyamat volt, amire az üldözöttek nem voltak fölkészülve” – nem voltak képesek a „nyelvi és tettleges agresszivitás egymást követő fokozatainak felfogására”. (Szirák, 41-42. o.) Számomra elfogadható ez a meglátás, de a regény tapasztalata nyomán ki kell egészítenem azzal, hogy a csendőr sem a szándékos gonoszság, a radikális rossz megtévesztőjeként jelenik meg a szövegben, hanem inkább olyan alakként, aki – miként mások is – a nyelv megtévesztő erejének hatása alatt áll. Egészen pontosan: a nyelv nem csak fegyver az agresszorok kezében, hanem áldozatok és elkövetők számára egyaránt az önbecsapás instrumentuma. Nem tudjuk, mi volt előbb – a csendőr gyűlölete, vagy a pusztításnak az a nyelve, aminek ő teljes mértékben részévé és kiszolgálójává lett. Ám amennyiben megengedjük a totális nyelvi megtévesztés primátusát, azét, ami a csendőrhöz hasonló „közkatonákat” is a gyilkosság részesévé teszi, akkor azt mondhatjuk, hogy ezzel a metafora-hálóval való szembefordulás, az agresszió leleplezése olyan mérvű szembeszegülést, a diskurzusnak olyan radikális áttörését jelenti, amelyre a regény világa csakis irracionális eseményként láttat. A gonosz nyelvnek sodrásába való beleállítás, és ily módon az agresszióval való teljes kiszolgáltatódás a „természetes” reakció a *Sorstalanságban*. A szembeszegülés mindig nyelvi (is) a regényben, legyen szó akár az imádság, akár a barátság nyelvhasználatáról. Egyébként az a dilemma, hogy a gonosz „használja”-e a nyelvet, vagy pedig voltaképpen saját nyelve által realizálódik, a legösszefogottabb módon a Ricoeur által alapvető folyamatokat sűrítő szimbólumként olvasott *bűnbeesés-történetben* jelenik meg. A kígyó több csúsztatást tartalmazó kérdése („Csakugyan azt mondta az Isten, hogy a kertnek egy fájáról se egyetek?”) egészen eltéríti az addigi diskurzust,

figyelmünket, hogy az *Endlösung* előkészítéséhez és megvalósulásához *minden szinten* olyan metafora-hálóra volt szükség, mely voltaképpen „indokoltként” mutatta föl a zsidók *kiirtását* (*kártevőnek* mondva őket)²⁴¹.

A metaforizálódás az emlékezetben nem csak azt jelenti, hogy a múlt beépül egy ideológiai konstrukcióba, de még az emlék neve is metaforává válhat, s ekkor már egészen másra kezd utalni. Erre is számos erős jelenetben mutat rá a regény. Természetesen ilyen az újságíró „pokol”-szava; de ilyesmi történik Köves és a Holokauszt-tagadó pályaudvari találkozásában is. Míg Köves arra a kérdésre, hogy látta-e a gázkamrákat, a legpontosabb empirikus normák alapján felel (nem volt bennük, tehát nem látta), addig a Holokauszt-tagadónak a gázkamrák léte avagy nemléte az *Auschwitz-lüge* bizonyítékaként, vagyis az antiszemitizmus továbbélésének lehetőségeként értelmeződik. Kertész itt (is) nagyon pontosan diagnosztizál, hisz ma a Holokauszt mindkét irányú (misztifikáló illetve degradáló) metaforizálódása élő és aktív. Mindezt kiegészíti az a folyamat, melyben nem csak a Holokauszt lesz más ideologikus tartalmak jelölője, hanem mint név is metaforizálódik, és éppen azon jellemzői, melyek az egyedisége melletti érveket támasztják alá, teszik végül (népirtásokra, pusztításokra vonatkozó) gyűjtőszóvá. Mindazt, amit e folyamatról dolgozatom első fejezetében írtam, Finkielkraut gondolatával szeretném kiegészíteni, aki szerint immár valamiféle legitimáló, identitást megerősítő tartalmat nyert az, hogy ha egy atrocitás a Holokauszthoz hasonlítódik; olyan nyelvi stratégiává formálódott tehát ez a szóhasználat, mely mintha a komolyanvétel záloga lenne. S ezzel párhuzamosan a náciizmus realitása is körvonalait veszítette, és a vádoló, gonosznak tituláló nyelvhasználat eleme lett. Ami ezt a folyamatot táplálja, az fájó módon épp az egyediként-látás elve – mely az összehasonlítást képtelen kiiktatni nyelvhasználatából –, s jó talaja annak, hogy a valóságos esemény mítosszá váljon, és a valós személy – Finkelkraut Hitlerről beszél – általában véve a gonosz allegóriájává²⁴².

Vári György Kertész-kötetének *Sorstalanság*-fejezetében részletesen foglalkozik azokkal az eljárásokkal, melyek a regény „nyelvkritikai” szintjét hordozzák. E szint az, amelyen a szöveg nyilvánvalóvá teszi számunkra, hogy „a Holocaust narratívizációjára egyetlen trópus sem alkalmas, ezért nem lehet nyelve. A *Sorstalanság*ot Kertész >>nyelvkritikai regény<<-nek nevezi, mert lebontja ezeket a cselekményesítéseket,

beleviszi annak átláthatóságába a kételkedés, félreértés szemantikai lehetőségeit, vagyis nyelvi eszközökre építi azt a megtévesztést, ami aztán az isteni parancs megszegéséhez vezet.

²⁴¹ Young, 93. o.

²⁴² Alain Finkielkraut: *The Future of a Negation: Reflections on the Question of Genocide*. University of Nebraska Press, Lincoln-London, 1998.

érvényteleníti őket, érvényteleníti az ideológia nyelvét, ugyanakkor tisztában van vele, hogy maga a nyelv ideologikus, ezért nem kísérletezik Auschwitz adekvát cselekményformájának megtalálásával”²⁴³. Vári szerint ez a leleplező-leépítő gesztus legfőképpen ott működik, ahol az esetlegesség metonimikusan jelölt kapcsolatát erősebb, szükségszerűsége utaló metaforikus kötelék fedi el²⁴⁴. Nyilvánvaló, hogy annál égetőbben soha nem merülhet fel az „esetlegesség *versus* szükségszerűség” kérdése, mint az áldozattá válás kapcsán. A kövesi hang minden indoklás dekonstrukciójának szólama, miközben körülötte az érintettek – a nővérek, Lajos bácsi, a foglyok – mindnyájan megpróbálják valamiféle magyarázatát létrehozni annak, hogy miért épp a zsidóság s annak tagjaként ők maguk lettek kiválasztva az első számú elpusztítandó áldozat szerepére. Már esett szó róla, hogy milyen messzire vezet az, ha létrejön ilyenfajta magyarázat, s ha van bármiféle tartalma annak, hogy miért ez a zsidóság „osztályrésze”, „sorsa”. Ám azt is láttatja a regény, hogy mennyire fontos, mennyire alapvető igény – sőt, élet-halál kérdése – hogy az elbírhatatlan súlyú esetlegességnek legyen alternatívája, legyen értelme. Vári a Köves számára felkínált indok-lehetőségeket „sorstulajdonítási kísérletnek” nevezi²⁴⁵; ilyen értelemben Köves szabadon-maradása ezektől, a *sorstalanság* mindannak elutasítását jelenti, ami nem a szigorúan vett saját tapasztalat. Ám a kövesi hanghoz hozzátartozik az a szólam is, amely olyan messzire megy az adaptálódásban, hogy cinkosságot érez önmaga és a munkát felügyelő tiszt közt, azonosul Mengele szelekciós szempontjaival, és szorong minden olyan helyzettől, ahol intimitást, bensőségességet élhetne meg... Ezáltal láttatja a regény, véleményem szerint, hogy micsoda irdatlan árat fizettet meg velünk a Holokauszt, milyen alapvető értékeink válnak illúzióvá akkor, amikor szembenézünk a gonosz megindokolhatatlanságával, az áldozattá válás esetlegességével, és radikálisan meg is őrizzük ezeket akként, amik. A kövesi hang egyszerre végzi ezt a munkát, és ugyanakkor demonstrálja is a morális alapjaitól, sors-tudattól, a gondviselés védettségétől megfosztott lét következményeit.

A regény egyik alapkérdése, nevezetesen az, hogy fenntartható-e az erkölcsi felelősség elgondolása, épp a kövesi hang e következetes logikája által vetődik fel. Az első, erőteljes jelenet, ahol ezzel szembesülünk, a kenyérjegyre vásárlás a péknél. Itt egyfajta „mindentudó, mindent megértő” narrátort hallunk – persze csak saját játékszabályai szerint. Amit Köves „megért”, az az önigazolás folyamata, amiben a zsidók iránti gyűlöletnek *funkciója* van. „Egyszerre meg is értettem a gondolatmenete igazságát...”, mondja a pékről

²⁴³ Vári György: *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég*. Kijárat, Bp., 2003. 12. o.

²⁴⁴ U. ott.

²⁴⁵ Ld. i. m., 17. o.

Köves – „...egy eszme igazsága kormányozza a cselekvését”. Sokminden sűrűsödik össze itt. Például az, hogy a pék antiszemitizmusának nincs tartalma, csak szerepe egy narratíva működtetésében. Ezt a mechanizmust látja meg a beszélő; és mivel logikusnak, hasznosnak találja, éppúgy nem firtatja, mint a többi felismert identitásképző, önigazoló eljárást.

E „megértéssel” gyökerében kapcsolódik össze az alkalmazkodás. Úgy erősödik fel ez a szólam, ahogyan Köves egyre inkább a saját bőrén tapasztalja a zsidóellenes intézkedéseket. A munkaszolgálatra küldött fiú helyzetére e mondat utal: „Két hét óta magam is dolgozni tartozom”. Teljes mértékben átveszi és önmagára vonatkoztatja a megbélyegző retorikát, miközben figyelmen kívül hagyja annak a tartalmát, hogy miért is „tartoznak dolgozni” a zsidónak minősített állampolgárok. Az adaptálódás nem csak a másik fél logikájának felismerését és az abba való belehelyezkedést jelenti, hanem a helyzetek humorosnak-látását is. Ez a szál a buszról való leszállítással kezd kitapinthatóvá válni, és az Auschwitz mint „diákcsíny” hasonlatához vezet, mint önnön betetőzéséhez.

A „megértés” folyamatának egyik nagyon fontos jelenete, mely pontosan jelzi azt, hogy a kövesi tekintet képes teljes mértékben a tettük erkölcsiségétől függetlenül látni a deportáló gépezetben közreműködőket, az, amikor a zsidók összegyűjtésének feladatát végző rendőrök arcán Köves „némileg gondterhelt kedvetlenséget s ugyanazt a kényszerű belenyugvást” látja meg, mint apja irodájában a kereskedőkén. Nyilvánvalóvá válik már e ponton, hogy a „sorstalanság”, a pusztító narratíváknak való kitettség és az önigazoló elbeszélésekbe való belekapaszkodás nem csak az üldözöttek létmódjának sajátossága. „Sorstalan” a pék, a rendőr, a csendőr is – ők azok, akik a legmérgezőbb, legagresszívebb elbeszéléseket „igazságként” fogadják el, a narratívából fakadó következetes, „becsületes” viselkedés köreiből nem lépnek ki. A „becsületesség” fogalmának ilyen módon való, mélységesen ironikus szerepeltetése néhány lappal később meg is jelenik, amikor a sárga viharkabátos férfi kilép a menetből és megszökik. Köves viszont marad – a játékszabályokat betartó rendőrök mellett ő a játékszabályokat betartó fogoly. (S „becsületesek” a fiúk, akik ugyancsak maradnak, és „becsületes” a rendőr, aki nem hagyja elmenni az őt lefizetni igyekvő férfit...) Számos irányba vezet ezeknek a jeleneteknek a kibontása, modell-voltuknak applikációja arra az érthetetlen esemény-halmazra, ami számunkra a Holokauszt. Amit nagyon pontosan jelez itt a szöveg, az a deportáltak „problémamentes” beleilleszkedése a deportálók semmilyen kitörési pontot nem jelző narratívájába – az együttműködésen kívül nem tudtak más viselkedésformáról; és nem is jutott nekik más viselkedésforma. Ám hasonló ehhez az, amit a szöveg az „elkövetőkről” mond: ők is beilleszkedtek ebbe a gyilkos elbeszélésbe, és végezték a dolgukat. Ez a mindkét oldalról végbemenő „beleilleszkedés”

láttatása érdekében szakítja meg a szöveg a reflex-szerű ítéletet, ami az egyes pozícióknak erkölcsi értéket tulajdonít (– nevezetesen, hogy a történetben a zsidók a „jóak” és a deportálást végrehajtó nem-zsidó magyarok a „rosszak”). Hisz ez máris megoldaná az idősebbik nővér problémáját, és „értelmezné” az üldöz(tet)ést. A regény viszont ragaszkodik ahhoz, hogy egyáltalán nem kézenfekvő, hogy bárki is képes lehet ellenállni az agresszív narratívájának (akár elkövetőként, akár áldozatként), és kilépni a rá osztott szerepből (letenni a fegyvert vagy kilépni a menetből). Ilyen módon jut el oda szöveg, amit a koldus és királyfi történetében már ki is mondott Köves: a szerepek felcserélhetők, bármelyikőnkben ott van a gyilkossá avagy áldozattá válás lehetősége. E gondolati ív mentén foszlik semmivé a morális autonómia elgondolása – amit nem csak hogy illúzióként leplezett le a Holokauszt, hanem azt is megmutatta, hogy mivel alapozottság nélkül való, ezért a tömeges üldözés és gyilkolás véghezvitelében érvként, eszközként használható.

3.3. Sorstalanság: deportálástól visszatérésig

A szubjektum rétegeinek lefoszlása a regényben a deportálástól kezdődően még erőteljesebben, még gyorsabban zajlik.

A deportálás-történeteken belül mindig szimbolikus szerepet kap a vonatút. Ez az iszonyatos, felfejthetetlen esemény a megalázások sorozatából vezet át a totális bizonytalanba, s elképesztő testi-lelki megpróbáltatást és kiszolgáltatottságot jelent. Elemeit ismerjük – összezárttság, hőség, vízhiány, holttestekkel való együtt-utazás –, de elképzelni nem tudjuk. Ez az ismeret-halmaz egyszerre jelenti egyfajta kulturális tudás birtoklását, ugyanakkor pedig a legnagyobb fokú nem-tudást. A *Sorstalanság* egy kompakt, ugyanakkor az eseményt a maga megragadhatatlanságában meghagyó mondattal utal rá: „A vonaton legjobban a víz hiányzott”. Majd e megszakítást még hangsúlyosabbá téve, a szöveg visszaugrik a téglagyári történések leírásához, és egy kitérő után folytatja a vonatút leírását, egy megint nagymértékben stilizált mondattal: „Másnap már kora reggel utunkra bocsátottak”. A megfogalmazás és az általa jelölt esemény közti távolság már nem is lehetne nagyobb. Nyilvánvaló, hogy az ige kiválasztása egy egészen másik regiszterből való, leginkább az agresszoréból, aki tetteit e retorikával fedi el. Köves átveszi a retorikát, és teljes mértékben az adaptálódás szemszögéből nézi az eseményeket. Az út nehézségek halmaza, amit ki kell bírni, és időszakasz, amit el kell tölteni – ennél nem több a leírás szerint.

A regény első halálesetét a bagatellizálás stilizációja vezeti be. „Akkor dögöljete csak szomjan”, így a csendőr; „Később különben ez meg is történt”, így Köves. A szomjúságba beleőrülő idős, beteg asszony halála csakis a praktikum felől jelenítődik meg. Elhallgatása az adott körülmények közt pozitívum. Itt már teljességgel a túlélésért való küzdelem világában vagyunk; még a másik ember pusztulása sem hoz be ide külső értékeket vagy szempontokat. „Tudtuk: beteg meg öreg is volt, s az esetet ilyenképp mindenki, magam is érthetőnek találtam, végeredményében nézve.” Ami tehát a koncentrációs táborok világában „természetes” lesz – a foglyok halála a körülmények következtében –, már a vonaton is természetesként jelenik meg. El kell fogadnunk egyfajta saját magunkról való tudásként a regénynek azon tapasztalatát, hogy megkönnyebbülést jelent, ha a vízért kiáltó hang másodnap végre elhallgat. Itt már megformálódik az a vonulata a *Sorstalanságnak*, mely teljes mértékben a szituáció függvényének látja a másik ember iránti elkötelezettséget, felelősségvállalást, mindazt tehát, amit a morál, a társiasság mozzanatainak tartunk. És ez az, amit a szöveg logikája aztán a megismerés alapjává tesz, vagyis nem az egymás iránti elkötelezettség felbomlását jeleníti meg devianciaként, hanem éppen a megvalósulását.

Ekkor történik meg az első életmentés is a regényben: amikor a „valódi fegyenceknek” kinéző jiddis nyelvű rabok győzködik a fiúkat: beteg, gyenge, testvérpár, ikerpár ne legyen köztük, s mondják, hogy tizenhat évesek. Köves ezt meg is fogadja, „némi derűvel”, egyfajta játékként, *esetlegességgként*.

Az auschwitzzi rámpán zajló jelenetsor minden mozzanata a gépezet tökéletes működéséről szól. A megtévesztés lépésről lépésre közelebb viszi a látszatnak engedelmesskedő zsidókat a gázkamrákig. A családok s voltaképpen az emberéletek utolsó pillanatait a kövesi hang elzárkózástól mentesen beszéli el. Sőt, karikatúraszerűen írja le a látszatnak buzgón megfelelni akaró alakokat a szöveg. Köves szóról szóra igazságnak veszi a gyilkos iróniával megalkotott hazugság-tömkeleget arról, hogy mi fog történni velük. Az olvasó, aki mindennel tisztában van, egészen különös befogadói helyzetbe kerül itt. Egyfajta méltóságot várnánk el az áldozatok bemutatásában, ám a szöveg ezt nem engedi meg; ezen a ponton csak az aktualitásra szorítkozik, az adott események belső nézőpontból való láttatására. Az áldozatok méltóságáról szóló narratíva már a visszaemlékező – és nem azé az emberé, aki éppen a rámpa káoszának részese; őt ekkor már minden méltóságától megfosztották.

A káoszból aztán rend lesz – a kövesi hang megintcsak pontos, amikor azt mondja a férfiakból álló, ötös sorokba rendezett oszlopról: „nehezen tudnám megmondani: a magunk, a katonák, a rabok vagy mindannyiunk közös erőfeszítésének volt-e inkább az eredménye”. Az

olvasó eme ironikus gesztus által győződik meg róla, hogy *a közös erőfeszítés* tanújává lett; láthatta, miképpen épít ez a gépezet az áldozatokból előhívott együttműködésére – itt ugyanannak a társadalomnak az egyik fele irtja ki a másikat. De ahhoz, hogy erre pontosabban rálássunk, éppen az emlékezet tartalmaitól, utólagos értékkonstrukcióitól kell megszabadulnunk. Ezt az élményt teszi lehetővé a szöveg, amikor szembefordít elvárásainkkal és előítéleteinkkel, hatalmasra nyitva a rést az események megjelenítési módja és az azokra vonatkozó közös emlékezeti formáink között.

Így alakul ki a Mengelével való találkozás elbeszélésének egy olyan lehetősége, ahol az erkölcsi értékelés nem fedi el azt a soklépéses mechanizmust, ami az auschwitzi szelekció folyamata volt. Az erkölcsi narratíva lehetősége ott foszlik semmivé, véleményem szerint, amikor „Moskovits után” Köves rámosolyog az „orvosra”, és „mindjárt bizalmat” érez iránta, tekintetét „világosnak, jóságosnak” írja le. Amire ezáltal ráláthatunk, az a fogoly együttműködése, aki a túlélés érdekében, öntudatlanul, teljesen átveszi az agresszor normáit. Sőt, olyan narratívát sző róla, melyben tetszés, megkönnyebbülés van; mintha az, aki itt beállt az élet és halál felől döntő bíró szerepébe, örülne, hogy Köves megmaradhat. Finom folyamatokra ismerhetünk rá – arra, hogy miképpen ruházza fel pozitív tartalmakkal a hatalommal rendelkezőt az, aki teljes mértékben alávetettje. Köves el is idegenedik a másik csapattól, a halálra ítéltektől. A társiasság etikai rendjének megsemmisüléséről számol be a szöveg – ami elkezdődik a vonaton, beteljesül a rámpán. A szöveg gondoskodik arról is, hogy ezt a viselkedést ne csak Kövesnek tulajdonítsuk, hanem fölismerjük benne az általánost, az emberit – magunkat: „Sok arcon láttam mosolyt, szerényebbet vagy magabiztosabbat, nem kétkedőt vagy az eredményt már előre sejtőt – alapjában azért mégiscsak egyformát, ugyanolyan körülbelül, amelyet az imént a magamén is ott éreztem.” Azáltal, hogy Köves átlátja a szelekció működését és mintegy azonosul a folyamattal, már mintha Mengele helyébe állna be: „Öregember érkezett – világos: másik oldal”. Fontos emlékeztetnünk magunkat, hogy nem egy személyiségként, hanem inkább egyfajta logikaként működő hang narrációját kapjuk a hangsúlyos fikcionalitás által. Nem Köves „erkölcsi leépülésének” vagyunk a tanúi, hanem az erkölcsiség leépítésének, amit e következetes logika – épp a szöveg elvárásainkat meghazudtoló, ellentétekre építő iróniája által – végez el. A logikai sor az ösztönös adaptálódáson keresztül az agresszor normáinak átvételén és felértékelésén át vezet el az erkölcsi normák olyan mérvű levetkezéséig, amikor az áldozat szinte beáll az agresszor szerepébe.

Amikor az elbeszélés ezek után egy újabb kitüntetett ponthoz érkezik – ez a krematóriumok funkciójának és vele együtt Auschwitz „lényegének, lelkének, értelmének”

felismerése – a szöveg ugyanolyan eljárással szakítja meg érzelmi reakciónkat, mint a vonatút-epizódnál: a bevezető mondat után egy korábbi mozzanat leírásához ugrik vissza, majd megint az autóra kéredzkedő, öreg, beteg, terhes, kiskorú útitársak elgázosításához és elégetéséhez kanyarodik. A kövesi logika még ettől sem zökken ki, pontosabban: nem zökken vissza abba a narratívába, mely képes a gonosz létét állítani, illetve képes jó és rossz megkülönböztetéséről beszélni. Azért sem, mert a későbbiek folyamán, mivel napról-napra együtt él vele, *megszokja* a krematóriumot – „minden a széljárástól függ, ahogy sokan kiismerték”. Mégis ítéletet hoz Köves, s a maga rendszerén belül maradva Auschwitz stratégiája kapcsán jelenti ki azt, hogy mindez olyan, mint egy tréfa, mint egy diákcsíny. Ha a morális ítélet lehetősége felfüggesztődött, akkor valóban csak ennyi mondható. Az olvasói tapasztalat megint egy végtelenül tágra nyitott réssel találkozik – a megtörtént pusztításról való tudásunk és a leírás modalitása között. A kérdés, amit ebből nyerhetünk, az, hogy miképpen lehetséges bűnről, gonoszságról beszélni akkor, amikor nem a *tudatosan* választott rossz a legszönyűbb tettek mozgatórugója? Ez azáltal történik, hogy a kövesi hang a gonoszság véghezvitelét úgy láttatja, mint egy választott narratíván belüli következetes, sőt, innovatív viselkedést.

Az auschwitzi napok leírása továbbra sem az utólagos értékelés, hanem a személyiség integritásánál gyökeresebb leépítő, szétziláló hatások jegyében áll. A hozzászokás minden előzetes normát átrendez. Így nem a személyiség és az élettörténet egységének fenntartása lesz az elsődleges problémája a fogolynak – hisz ezek már felbomlottak; hanem valóban *az idő eltöltése*, „a napok hosszúsága”. Noha dolgozatomban nem használom fel Kertész Imre esszéit, sem az esszé és a fikció határán álló műveit – még hozzá azért, mert a fikció tanúsító potenciálja, vagyis a leíró nyelvhasználattal szemben a megjeleníteni képes nyelv áll érdeklődésem központjában –, most mégis idézek a *Stockholmi beszédnek a Sorstalanságra* vonatkozó bekezdéseiből: „az én regényhősöm a koncentrációs táborokban nem a maga idejét éli, hiszen sem idejének, sem nyelvének, sem személyiségének nincs birtokában. Nem emlékezik, hanem létezik. Így hát a linearitás szürke csapdjában kellett sínnylódnie szegénynek, s nem szabadulhatott a kínos részletektől. Tragikus, nagy pillanatok látványos sorozata helyett az *egészet* kellett átélnie, ami nyomasztó és kevés változatossággal szolgál, akárcsak az élet”.²⁴⁶ Illúzióként lepleződik le a regényben az, hogy az idő eltöltéséhez képest nagyobb problémát jelentene a tömeggyilkosság – amiről ezt mondja Köves: „mindez egy

²⁴⁶ *Stockholmi beszéd*. Magvető, Bp., 2002. 14. o.

időre az én képzeletemnek is mindig munkát adott, természetesen”. Ám így folytatja: „Másképp viszont – állíthatom – mégse elegendőt egy egész hosszú, tétlen nap kitöltéséhez.”

A koncentrációs univerzum központja Auschwitz. A hozzászokás folyamatában a lágereken kívüli világhoz való hasonlítás már föl sem merül. Auschwitzhoz képest Buchenwald szép és jó hely, ahol például bármikor lehet vizet inni. Helyek és viszonyok egészen új rendszere ez, melyen belül kerülve Köves *megszereti* Buchenwaldot. Az Auschwitz-Nap Buchenwald-bolygójának kis holdja Zeitz. Ide kellett eljutnia Kövesnek – Zeitzben „megállt a vonat”. A narráció hangnemébe innentől fogva sajátos retrospekció vegyül. Míg eddig az újabb és újabb eseményekkel való találkozásokon volt a hangsúly, innentől kezdve már inkább azon: mit jelent fogolynak lenni, hogyan telik így az idő, s hogyan változik a fogoly maga. A visszatekintő látásmód így foglalja ezt össze: „én legalább így tapasztaltam: egyelőre elegendő jó rabná válnom”, vagyis ökonomikusan berendezkedni a túléléshez. S ekkor kezdi el újfent megkülönböztetni magát minden identitásalkotó, magyarázó narratívától Köves. Ezeket úgy hívja: a „makacsságok”: a jiddisajkú, összetartó „finneké”, a magyar patrióta Citrom Bandié, az ártatlanságról szóló viccbe kapaszkodó „balszerencsés emberé”... Köves átlátja: ezeknek a narratíváknak gyakorlati hasznuk van – kapaszkodók, melyek a túléléshez kellenek; a lágerekörülmények által létrejövő kényszer hívja őket létre.

A rabság fokozatai sorában az „aranynapokat” a következő stádium váltja fel – megfogyatkozik a megfelelés iránti vágy, s megfogyatkozik a testi erő, illetve a „makacsságok” megtartó hatása is. A kövesi hang a leépülés és a lépésről lépésre való elembertelenedés jeleit sorolja, melyeket mintegy a napok egymásutánosságába oldva tapasztal – majd ezeket a mozzanatokat fiziológiai folyamattá állítja össze a visszatekintés szövegében. Az ellenállást már nem a „makacsságként” írja le, hanem: „menekvésről” beszél. Köves módszere egy átlagosan pocsék otthoni nap elképzelése és gondolatban való „kijavítása”: a zeitzi perspektívából pontosan látszottak az otthoni tévedések, hibák, mulasztások. A másik mód mintha kategóriai hibaként kerülne ebbe a sorba, hisz a mi perspektívánkból csupán a leépült, megváltozott tudat siralmas próbálkozása lehet – az elrejtőzés. Annál mellbevágóbb, hogy a romló állapotú foglyok számára ez is reális lehetőségnek tűnik. A harmadik út pedig maga a szökés, melynek büntetése a nyilvános akasztás. Eközben kezd bele a téglagyárból ismert rabbi az imádságba, melyet Köves a „makacsságok” közé sorol.

A téglagyárban úgy figyelt fel a rabbira Köves, mint Lajos bácsi alakjának párjára: „Mint egykor Lajos bácsi, ő is a sorsról, a zsidók sorsáról szólott, s úgyszintén, mint Lajos bácsi, azt tartotta, hogy >>elhagytuk az Urat<<, s ez a magyarázata a bennünket sújtó

csapásoknak”. Ám a kegyes rabbi alakját az tette kiemelkedővé, amivel az ő vallásossága eltért a Lajos bácsiétól. A rabbi hite ugyanis nem fedi el a rést, ami maga a teodíceai probléma: ha ugyanis fennáll még az az érv, amivel a hívő zsidóság az évezredek során elszenvedett üldöztetést magyarázó keretbe helyezte, nevezetesen, hogy mindez az Úrtól való elfordulást sújtó ítélet, akkor vajon nem aránytalan-e a büntetés mostani mértéke... A rabbi téglagyári beszédében az érthetlenség forrását a hit gesztusával Istenbe helyezte át, az Ő sajátosságának tartotta. Célja nem a zsidó identitás megerősítése volt; s azt az illúziót sem keltette föl, mint Lajos bácsi, hogy a téglagyárba zártak „intézhetnek valamit saját ügyükben”. A rabbi a „célszerűségnek” egy egészen más szintjére helyezte azt, hogy miért érdemes megbékélni az Úrral. Érvelése csupán annyi: éppen azért, hogy a létezés ne váljon az értelmetlenség iszonyatos, elsöprő erejű felismerésének martalékává – ezért *érdemes* hinni az argumentálhatatlan Úrban. Nem az afirmáció vallásáról beszélt tehát, hanem a törést, a kétséget, a bizonyíthatatanságot is magába foglaló „tagadás tagadásáról”, a vígasz és a remény melletti döntésről, de nem annak birtoklásáról – „mivel reményt meg egyedül csak a hitből meríthetünk, és abból a töretlen bizodalomból, hogy az Úr megkönyörül rajtunk”. A hit egyfajta tautológia tehát: önmaga létlehetősége végett konstituálja Istent, akit aztán saját alapjának tekint. A rabbi ezt nem tagadta le, nem vesztette szem elől, hanem látta és láttatta. Ennyiben tekinthető szólama egy hiteles nyelvhasználatnak a *Sorstalanság* világán belül – ott, ahol minden narratíva oly módon lepleződik le, hogy saját igazságát késznek veszi, és megfélekedzik konstrukció-mivoltáról. (Mindeközben a téglagyárban e gondolatmenet teljes mértékben a tradíció nyelvén szólalt meg; a rabbi érvelésének „újdonságával” feszültségben állt modalitása – ám ez is mintha választásról és elfogadásról tanúskodna.) A regény hallatlanul érdekes gesztusa, hogy a téglagyárban Köves a rabbi érvelését is megértette, átlátta. De a szöveg azt is egészen világossá tette, hogy ez is csak egy hang a sok közül. A lágerben Köves átlátja a rabbi imádságának „kényszerű”, „előírt” és „hasztalan” mivoltát, ugyanakkor azt mondja róla: „végső” és „egyetlen” út is. Kategóriája szerint az imádság „makacsság”, vagyis olyan eljárás, amivel szertehullott identitását építi újjá az ember, s ezáltal helyet alkot magának a világban, méghozzá egy egészen más helyet, mint ahová körülményei kényszerítik. Ugyanakkor képes egy egészen új univerzumot megteremteni, ahol az emberi élet méltósága és magasabb rendű értelme, Istenhez-tartozása is tétéleződik, illetve a közösség is létrejön (mások is bekapcsolódtak a kaddis elmondásába). Önreflexív gesztus ez, tudatos „makacsság”, mely éppen annak a tökéletes ellentétét állítja, mint amit lát, mint amiben benne van – ezért ez a „végső” lehetőség Köves szerint. Ám a hit mibenlétéről való gondolatmenetet a pontosság jegyében megszakítja, sőt fölülírja: az éhség realitása. Valójában

olyan mérvű éhség ez, amely mindent fölülír. A nagymértékű testi leépülés időszaka ez – letagadhatatlan és hatalmas romlása, melynek során Köves egészen elidegenedik saját testétől, és végül lassan a végelgyengülés stádiumába jut.

A „muzulmánna” válást bevezető mondat sajátos stilizációval jelöli a mesterséges időviszonyokat, az aktuális, interpretáció nélküli tapasztalat és a visszatekintő értelmezés egyfajta ötvözeteként: „Kijelenthetem, hogy annyi igyekvés, oly sok hasztalan próba, erőfeszítés után idővel magam is megtaláltam a békét, a nyugalmat, a könnyedséget.” Fokról-fokra háttérbe szorul az értelmező hang, átadva helyét a speciális múltidejű leírásnak, amely a végkimerülés stádiumába jutott ember közönyéről, és a tudatosság helyére lépő reflex-szerű, a létfenntartásra szorító ösztöneiről szól. A szöveg a helyzettől teljes mértékben idegen retorikai struktúrát, egyfajta közhelyszerű mondatszerkesztést alkalmaz olyan pillanatokban, melyek a legkevésbé sem hétköznapiak; jelezvén ezzel, hogy a fogoly normarendszere immár teljes mértékben átíródott a koncentrációs univerzum szabályai szerint. (Például mikor arról beszél, hogy a kórházban mindig felriadt az apel időpontjában – a „lelkiismeret” ébresztette föl, méghozzá azért, mert „rég szokásainkat új helyekre is magunkkal visszük, úgy látszik”.) Minél nyomorúságosabb állapotba kerül Köves, minél kézenfekvőbb reakció az olvasó együttérzése, annál erőteljesebben hat a szövegben ez a megszakító stilizáció. Ezeknek a helyzettől teljesen idegen közhely-szerű sémáknak a hatása nem csak a *Sorstalanság* hangsúlyosan jelzett fikciós létmódját jelzi és tartja fenn; és nemcsak a kövesi hangnak a társadalmi narratívákba való alapvető, gyökeres beágyazottságára utal. Hanem arra is: Köves nem tudja felmérni, átlátni, hogy valójában mi történik vele. Nem ismeri fel, hogy ez immár az agónia. Talán ez a „muzulmánok” legijesztőbb vonása – Citrom Bandi is ezért rémül meg tőlük. S mikor Köves rálát állapotára – hisz „bántja”, hogy egy ápoló épp úgy húzza le róla a pokrócot, mint „akiknek már általában amúgy is az előreláthatóan hamaros végére számítanak”, akkor a halál közelségét egészen másképpen éli át, mint ahogy azt elvárjuk. Létének már nem tulajdonít semmiféle „eszmei” értéket. Abban a jelenetben, amikor meglátja, hogy a bolhák éppoly mohón falják sebéből a vért, mint az állatíva éheztetett rabok az ételüket, beletörődik legyőzöttetésébe, vagyis átadja magát a természet folyamatainak, amelybe saját elpusztulása is beleilleszkedik. A haldoklás itt semmiképpen nem gesztus, nem lezáró, összegző, búcsúzó tett, hanem fiziológiai folyamat, mely során a test „földi maradvánnyá” válik, de a tudat „mintegy tövig lecsavartan” még jelen van. Megintcsak minden hagyományos elvárásnak ellentmond az, hogy Köves itt erőteljesen retrospektívvé váló beszéde nem beszél a haláloz való viszonyról; az agóniát pedig kellemesként, békés elandalodásként írja le. Itt, mikor az emberi lét lecupaszodik pusztán fiziológiai alapjaira,

láthatjuk a halál értelmetlen-értelmezhetetlen mivoltát. Köves nyelve nem tudja tematizálni a halált. Kihullás a világból – ehhez a csupasz tényhez csak testi érzetek kapcsolódnak: a kín csökkenése, eltompulás... Ebben az állapotban kerül Köves a kocsis platójára, a többi haldokló közé; és itt egyfajta szolidaritást, közösséget él meg – elfogja „valami félszeg... ügyetlen érzés – meglehet, a szeretet tán”. Hisz itt már a túlélésükért, önmagukért nem tehetnek semmit, s a halál mint megszabadulás áll a foglyok előtt. E helyzetben újra találkoznak, maradék képességükkel elkezdik segíteni, támogatni egymást.

Amikor a hullák közé fektetett Köves az égre néz, és a felhők közt megnyíló rést Mengele tekintetéhez hasonlítja, egyfelől jelzi, hogy elkövetkezett megint az élet és halál közötti döntés pillanata – azé a döntésé, amelyet Köves nem birtokolhat, hisz nem rendelkezik önmagával. Ugyanakkor jóakaratot, szeretetet a döntés meghozó erőnek most sem lehet tulajdonítani – ahogyan végtelenül groteszk volt az, hogy Mengelét a rámpán Köves szeretetteljesnek találta. Ez a szimbolikus jelenet nem arra utal, hogy egy gonosz hatalom dönt az ember felől. Inkább kérdés ez, amit az értelmezéshez intéz a szöveg. Van-e bármi, ami dönt az ember felől? Akár van, akár nincs, közönnyel és ridegséggel tekint az emberre – akárha élete vagy halála esetlegesség lenne.

A szó, amivel Köves a hullaszállítóknak jelzi, hogy még él, megintcsak egészen máshonnan kerül be a szövegbe – mintha egy sértett öregúr szólna: „tiltakozom”. Történetének második legkiélezettebb helyzetében (az első a rámpa volt) sem birtokolja nyelvét, helyzetét – stílusértékében, mondhatni, kispolgári hang szólal meg itt. Ugyanakkor döntésének sincs birtokában, hisz megszólalása magát is meglepi – inkább ösztönszerű, s nem tudatos. Később, a répaleves szaga és az ismerős buchenwaldi nyüzsgés hatására valóban feltámad az élet utáni vágyakozás is – amely ugyanakkor már nem ismer más életet, más világot, csak Buchenwaldot. S mivel ekkor már Köves pontosan tudja, hogy a légerek hulladékává vált, annál inkább meglepi, hogy nem megsemmisítik, hanem életben tartják. Értelmezhetetlenek számára azok a gesztusok, melyek nem a pusztítás, a megtévesztés, a „tréfa” gépezetéhez tartoznak, hanem a gondoskodásról szólnak. Olyannyira átveszi a légervilág logikáját, hogy azt is belátja: ha a kényelmes kórházbarakk voltaképpen egy éheztetési kísérlet színhelye lenne, akkor kitalálói biztosan látnának benne érdekességet, sőt „magasabb rendű hasznot” is. A mechanizmus lényege a kihasználás és a megölés – minden egyéb furcsaságot, eltérést jelent. Ilyen értelemben mondható, hogy a túlélők a rendszer valamely hibájának köszönhetik életüket. Az eltérés sokatmondó jele, hogy a kórházbarakkban nem Köves sorszáma, hanem valódi nevére kíváncsi az ápoló, és az kerül a lázlapra. A szeretet rendszerhiba a koncentrációs táborban. A kommunista foglyok számára

a leépült fiatal zsidó rab ugyanakkor egyfajta igazolás is – álláspontjukat, elkötelezettségüket támasztja alá, és értelmet ad a szenvedésnek. Van magyarázatuk; s bizonyítékuk: Köves – aki pedig egyből átlátja, hogy ez is „makacsság”, még hozzá a „legeredményesebb”, amivel így saját létüket igazolják és értelemmel telítik segítői. Összefogásuk áttekinthetetlen láncolatának eredményeként Köves életét megmentik. Még annak az árán is, hogy helyette valaki más kerül a lágerből elhajtott zsidók menetébe – ami, tudjuk, szinte egyenlő a biztos halállal.

Az a társ, aki – az én olvasatomban – nem makacsságból karolta fel Kövest, hanem pusztán azért, mert megmagyarázhatatlan módon meg tudta őrizni magát, és önmaga maradt a lágerben: Citrom Bandi volt. Ezt a barátságot nem boncolja tovább a szöveg. Igaz, csak addig tud fennmaradni, amíg Köves „muzulmánna” nem válik.

A koncentrációs tábor-történetek utolsó szimbolikus mozzanat a felszabadulás. Itt is föltépi kialakuló elvárásainkat a szöveg: az utolsó nap eseményeit egybeírja az ételre vágyakozással, mint erősebb, sürgetőbb érzéssel. S emellett nyilvánvaló teszi, hogy a lágerlakó megnyomorított tudatában a fiziológiai szükségletek előbbrevalók, mint az, ami e világ határain kívül esik, tehát a szabadság.

Köves illúzióktól mentesen indul neki a Magyarországra visszavezető útnak. Nem újat kezd, hanem folytatja az eddigi életét. A hazatért zsidó foglyok közös identitásában nem kíván osztozni, sem reflektálatlan visszatérésükben az Auschwitz előtti léthez. Amennyire szükségvá volt a regény Citrom Bandi barátságával kapcsolatban, most ugyanolyan kevéssé magyarázza azt, miért dönt úgy Köves, hogy inkább a Nefelejcs utcába megy a segélyhelyről.

A Kövest megszólító újságíró alakja olvasói elvárásainknak, kérdéseinknek egyfajta ironikus megtestesítője. A „természetes” szó használatával kapcsolatos értetlensége tulajdonképpen a mienk. Utólagosan konstruált „tudásunk” e figurában lepleződik le nemtudásként, a problémákat kioltani, a réseket elfedni igyekvő, hasonlatokból építkező elbeszélésként.

Tapasztalat és utólagos értelmezés különbsége abban nyilvánul meg, amit több helyütt is hangsúlyoz a regény: tudjuk-e a történeteket időfolyamatként, kontinuumként látni. Az emlékezet figurációja viszont a Holokauszt eseményeit egy totalizáló gesztussal egyetlen pontszerű egységgé gyúrja – azt, ami évek során zajlott le, s napok egymásrakövetkezésében valósult meg. Steiner bácsiék is hasonló egységesítő figurációt hajtanak végre saját Holokauszt-tapasztalatukon, amikor összefoglaló neveket adnak az események egyes szakaszainak, és ezek alapján rendezik át azt, ami velük történt. Köves „becsületesség”-fogalma, ami eddig a rendszeren belüli logikához való következetességet jelentette, itt, a

regény végén egybeesik a saját tapasztalatok iránti hűség igényével. Az események beleoldódása az időbe épp a koncentrációs táborok működőképességének, illetve, Köves szerint, a „kibírásnak” egyik alapfeltétele – ezt igyekszik az újságírónak elmondani: hogy fokról fokra zajlik a szembesülés, és fokról fokra az adaptálódás.

Steiner bácsiék tehát Köves szerint az emlékezés „szokott hibáját” követik el. S erről az egységesítő, elmosó emlékezetről hamar kiderül: voltaképpen ez a *felejtés*, a tudat igyekezete, hogy lehasítsa magát a múlttól. Kövesnek viszont ez lehetetlenség, öncsalás. S kulcsfontosságú megállapítást tesz: a „borzalmak” idején a megélés, átélés, „túlélés” módja nem különbözött a hétköznapitól – éppen a temporalitás miatt. (Még egy hallatlanul fontos funkciója van az értelemtulajdonítás – ebben az esetben: – *visszautasításának*, mégpedig az, hogy az életbenmaradást megtartsa a maga radikális véletlenszerűségében, vagyis ne engedje meg, hogy bármilyen módon jelentéssé váljon, hogy ki pusztult el és ki tért vissza.) Steinerék is „mindig léptek egyet”, mondja Köves. Az életnek ilyenfajta – az időbeliségnek való kitettséget és az eseményekbe illeszkedő részvételt egyaránt magába sűrítő – értelmezését Köves monológjában megintcsak a rámpa, a szelekció folyamata szimbolizálja. A kövesi hang nem hagyja semmivé foszlani azt a tapasztalatot, hogy a Holokauszt eseményei kihívták és felhasználták az áldozatok közreműködését. Emiatt is lehetetlen – szerinte – kihasítani ezt az időszakot abból a folyamatból, amit az „emberi élet” néven (megintcsak figuráció által) alakítunk temporalitásától megfosztott egységgé. A kövesi hang tehát az élet időfolyamat-voltához ragaszkodik. Ilyen értelemben csak akkor tekinthető egységnek, ha a visszaemlékezés utólagos kontrolláló ereje azzá alakítja. Köves hangsúlyozza a folyamatokban való részvételt – ez érthető módon háborítja fel Steiner bácsiékat. Ők olyan eseménynek²⁴⁷ tartják a Holokausztot, ami mindent megszakított, és utána új értelmi egységek jönnek. A temporalitásnak való kitettség az esetlegességet hordozza; ez pedig a Holokausztra vonatkoztatva megintcsak az értelmetlenség, értelmezhetetlenség elviselhetetlen tudatához vezet el. A részvétel hangsúlyozásából a felelősség átruházhatatlan volta következik, ami megintcsak iszonyatos kihívás akkor, amikor az áldozattá válást szeretnénk elgondolni. Tehát éppen a Holokauszt névvel illetett időszak az, ami a leginkább próbára teszi, hogy következetesen tudunk-e maradni az esetlegesség és az átruházhatatlan felelősség elgondolásaihoz. Köves ezt így fogalmazza meg: „nem az én sorsom volt, de én éltem végig”. Ugyanakkor pedig a Holokauszt vezet el bennünket oda, hogy stabilnak tartott értelmezői

²⁴⁷ Ennyiben a Holokauszt nem nevezhető „sorseseeménynek”, vagyis olyan eseménynek, mely szétzúzza, majd átírja a élettörténetet. A fogalmat Tengelyi László mutatja be az *Élettörténet és sorseseeményben* (42-48. o., 199-202. o.) A Holokauszt és a traumák jellemzője épp az újírás, az integrálhatóság nehézsége.

kategóriáinkat feladjuk. A következetesség kínálkozó útjai: a tagadásé, illetve a tagadás tagadásáé, a szöveg tanúsága szerint. Köves küszködik hagyományos fogalmainkkal: sorsnak nevezi a saját idő összességét, mert egyedül átélője tartozik iránta felelősséggel; s ugyanakkor szabadságnak is, mert determinálatlan, külső instancia által meghatározatlan esemény. Majd rálát arra, hogy e két fogalom alapvetően egymás ellentétéként használatos. A problémát megoldó, szlogenszerű, a hangnemből meglehetősen kilógó, tehát egyfajta újszerű komikummal bíró megfogalmazása: „akkor mi magunk vagyunk a sors”. A sors tehát a saját időegésszel egyenlő, azzal és csakis azzal. Steiner bácsiék fölháborodása olyan kérdéshez vezet, ami szorosán e gondolatmenethez kapcsolódik – ez pedig a bűnösség kérdése. Az ő értékelésük szerint az elkövetők bűnösök, az áldozatok pedig ártatlanok; tehát az áldozatok együttműködésének állítása azt is jelenti számukra, hogy azok is részei a gonosznak; s ez az, ami elfogadhatatlan. A Steinerék-féle hang által megtestesített elgondolás számára nyilvánvaló, hogy az ártatlan áldozattal minden csak „történik” – sorscsapásként vagy akár büntetésként. Ugyanakkor a kövesi hang sem az erkölcsi relativizmust propagálja, hanem a rálátást arra, hogy semmilyen kényszerű helyzet nem garantálja a rossztól való elválasztottságot; másképpen: az életidőnk felvállalása ártatlanságunk illúzió-voltának felismerését is jelenti. Megintcsak rá kell látnunk arra, hogy a Holokauszt ennek a felismerésnek az eredője, s ugyanakkor ez az esemény az, amely a leginkább arra készítet bennünket, hogy feladjuk e felismerést. A lágér, bármilyen megbotránkoztató is a szövegnek ez a kijelentése, e szempontból átláthatóbb, „tisztább és egyszerűbb” volt. Mondhatni, ott a morál működésével kapcsolatos illúzióinkat nem táplálta semmi. Magam így fejttem le a „honvágy” mérhetetlenül groteszk szaváról az irónia rétegeit. Köves bizonyos értelemben a viszonylagosság és az igaznak vélt, illuzórikus narratívák világába tér vissza Buchenwaldból.

A boldogság belátása a történetek elsajátításának a jele. Csak az a visszatekintés képes felismerni a boldogság pillanatait, amely nem egy meghatározott szemlélettel fordul a múlt felé. Mindezek átgondolása után Köves megintcsak következetes önmagához, és továbblép, továbbmegy, tovább él.

3.4. Világpolgár és zarándok

A *Sorstalanság* idején készült a Káin-történet átírása²⁴⁸, melynek alapkérdései ugyanott gyökereznek, mint a regényéi, ezért érdemes szemügyre vennünk őket. A parabolisztikus szöveg a bibliai történet réseibe lép be, annak sűrítéseit bontja ki és dolgozza át – miközben maga is sűrített marad. Az első rész, ami egyben a szöveg egyik leglényegesebb kérdése, maga a harag forrása, eredete, amely megbontja a (testvéri) közösséget, összetartozást, sőt, talán eredendőbb is annál. Kertész parabolája olvasható az általános emberi meghatározottság történeteként is, s ugyanakkor a történelmi „testvérgyilkosságok” – s így: a Holokauszt – példázataként.

A gyilkossághoz vezető mechanizmus már a fiatalabb testvér megszületésével kezdetét veszi: „Jövevény volt, és megzavarta a világot. Jogcsorbítás.” Amint van tehát egy Másik, aki különböző, máris létrejön a pusztá létére irányuló reakcióként a harag és a frusztráció. A másik fél válaszreakciója – Ábelé: félelem, alárendelődés és megvetés. A két fiú külsejét a parabola úgy írja le, mint két karikatúrát; nyilvánvalóan mindketten így látják a *másikat*: Ábel szemében Káin vörhenyes, erőszakosnak tűnő óriás, számára viszont Ábel kreolos piperkőc gunyoros tekintettel.

A gyűlölet folyamatának következő mozzanata az irigység, mely megalapozza a később mindent elsöprő indulatot, amikor végül „beigazolódik”. Hátterében mintha az állna, hogy Káin már nem is tudja e gyűlölettel viszony nélkül megélni önazonosságát – csak az Ábellel való összehasonlításban létezik, ott viszont folyamatosan saját alulmaradását éli meg. Indulata nagyon közel áll a vágyhoz, mely a másik idegenségét szeretné leigázni, birtokba venni.

Az események menetéből mintegy kilóg az Úr szava, aki a szöveg ironikus megfogalmazása szerint „megpróbált a lelkére beszélni” Káinnak: „ha jól cselekszel, emelt fővel járhatsz; ha pedig nem jól cselekszel, a bűn az ajtó előtt leselkedik, és reád van vágyódása; de te uralkodjál rajta.” A parabola jó lehetőség arra, hogy újabb fénytörésben láthassuk ezt a szentírási mondatot, mely a feldühödött embernek a felelősséget, az indulattal szemben a döntést akarja visszaadni – de Káin nem kíván felelősséget vállalni a tettéért, nem is figyel oda Istenre, hanem végigjárja a harag útját: öl.

A gyilkolás utáni kiábrándulás leleplezi a vágy illúzióját: a másik elpusztításával nem elégtelt ki – semmi sem ért itt véget. Káin identitása nem szabadult meg az Ábellel való versengéstől, az Ábel iránti gyűlölettől – noha öccse már halott.

²⁴⁸ Kertész Imre: *Világpolgár és zarándok*. In: *Az angol lobogó*. Holnap, Bp., 1991. 93-103. o.

Ezután a parabolába, s azon keresztül az archetipikus Káin-történetbe íródik a Holokauszt, a holttest elégetése – Káin ugyanis Ábelt saját áldozati tűzében égeti el. Semmiképpen nem válik Istennek szóló áldozattá Ábel – ez egyben leleplezi azt a figurációt is, mely a *Holokauszt*-nevet létrehozta. De a szöveg e gesztusa világossá teszi, hogy e gyökeres, archaikus harag vezetett a krematóriumokig.

A parabola következő kérdése immár az, hogy a gondviselő és mindenható Isten képzetével miképpen egyeztethető össze a bűn ilyen módon való megvalósulása. „Aztán minden megfőkezhetetlenül, ellenállhatatlanul, az indulatok paroxizmusában, úgyszólván előre megálmodottan és álomszerűen megszervezve történt, minden valószínűség szerint a sors akaratából”, mondja az Úrnak Káin. Cinikusan rákérdez: autonóm, szabad akarat-e az ember, vagy az Isten eszköze? Káin „csőbe húzza” Istent – hisz e megfogalmazás két válaszlehetőséget enged meg: az autonómia az istentagadáshoz, az előre elrendelés pedig Isten bűnösségéhez vezet el. Ez a nyugati kereszténység teológiai felépítményét lemorzsoló formula. Amit viszont így éppen önmaga elől fed el Káin, s amit a szövegbeli Úr a maga gyöngé próbálkozásaival jelezni igyekszik – elismételve, hogy „a bűn az ajtó előtt leselkedik, és reád van vágyódása; de te uralkodjál rajta”: az a bűn és a szabadság összekapcsolásában rejlő tévedés, sőt, hazugság. Káin ugyanis nem szabad egzisztenciális tettként ölt, hanem mert saját indulatának sodrából nem lépett ki, még akkor sem, amikor az Úr hangja megszólította, hogy a kilépés, megszakítás lehetőségét s a felelősséget felmutassa. Kertész szövegében Káin cinizmusa s egyben igyekezete, hogy a felelősségvállalást megússza, erősebb hang, mint az Úré, aki a jó és rossz közt való választást átadja az embernek, s ezáltal valóban „gyengévé”, az onnipotenciától megfosztottá válik. Káin viszont továbbra is a teodíceai érvelés nyomvonalán építi le a teológiát: „De hogyan is uralkodhattam volna a bűnön én, a gyöngé ember, alávetett eszköze az Úrnak, mikor Ő az én ajtóm elé helyezte azt? Mert ha én uralkodom a bűnön, akkor magam fölött is én uralkodom; és ha enyém a cselekvés, úgy én vagyok a törvényhozója önmagamnak, a forrása minden tettemnek és gondolatomnak, az egyetlen való, ami a létemet betölti, és amit ilyen módon akkor elveszek az Úrtól, hogy egészen az enyém, csakis az enyém legyen, és uralkodhassam rajta egyedül.” Így létrejön az a bűn-felfogás, mely egyáltalán nem interiorizálja az elkövetett tett realitását – nem vállal érte felelősséget; sem lelkiismereti vonzatairól nem tud, sem arról, hogy (isteni) ítélet alatt állna. A bűn következmények nélkül valóvá válik. Végül Kertész történetében Káin addig alkudozik Istennel, hogy végeredményben létének zavartalan folytatását is biztosítja; s a homlokán viselt bélyeget is megszokja, elfogadja, sőt, vonzónak találja a világ. Az Úr pedig nevetségessé lett

Káin előtt, hisz mikor eszébe jutott, „gondosan elfödte száját a tenyerével, s óvatosan belénevetett”.

3.5. „Én, a hóhér...”

A *kudarc*²⁴⁹ betéttörténetébe ékelt, s ekképpen a regényen belül duplán fikciós státusú monológ szerepe szerint tantörténet, a Berg nevű figura világképének metaforikus reprezentációja, parabola. Stilizációja hasonló a *Sorstalanság*éhoz, mivel megszólalójának beszédmódja egyáltalán nem illeszkedik ahhoz, amit e figurának tulajdonítanánk. Hasonló az így mozgásba hozott irónia is, mégis, a két szöveg épp a legellentétebb irányokból érkezik el e közös pontra, hisz a *Sorstalanság*ban egy „áldozat” beszél, itt pedig egy „elkövető”. Ám mielőtt az „Én, a hóhér...” funkciójáról, vagy a *Sorstalanság*gal való együttes olvasásának következményeiről szólnék, előbb mindezekről elkülönítve szeretném értelmezni e szöveget.

A klasszikusan „méltóságteljes” önéletírói stílus, mely elbeszélését tanulságként, példázatként, okulás céljából adja át az „Én, a hóhér...” szövegében, provokatív gesztust intéz az általa megszólított olvasók felé. Meg is határozza a hagyományt, amire épít: „az efféle vallomások, önéletírások terén nagyszerű példák állnak a kezdő előtt, felvilágosodottabb, sőt, a felvilágosodás korának lenyűgöző példái, vagy akár a nagy vezeklőké és hitvallóké is, mely példákat ha túlszárnyalni nem is, de árnyalatos pontosságukból, hősi- és őszinteségükből, mindig tanulságra törekvő, örvendetes igyekezetükből bátorságot meríteni mindenestre hivatottnak érzem magam”. E provokáció alapvetően morális természetű, a bűnös(ség)re vonatkozó megítélést, az „erkölcsi képzeteket” veszi célba. Mivel a hagyományos sorsfogalom egy erkölcsi kategóriák által elrendezett értelmi egységet implicál, amiben a bűn törést jelent, vagy pedig csak bizonyos utólagos értékelésekkel illeszthető be – megbánással, megbocsájtással, változással stb. –, ezért groteszk a felháborodott implicit olvasókat megcélzó beszédmód, hisz a harmincezer ember gyilkosában, aki „moralistának” nevezi magát, megbánás és a változás szándékának nyoma sincs. Ugyanakkor elbeszélése a kultúra, jellem és formaérzék klasszikus rendjén belül marad; ez a gesztus hallatlanul ironikus hasítás kultúra, felvilágosodás, és az e fogalmakhoz társított morális érték-képzet közt.

²⁴⁹ Kertész Imre: *A kudarc*. (Ötödik kiadás.) Magvető, Bp., é. n.

A hóhér mellett érvel, hogy ő mégis a kultúra szerves része, noha az letagadná őt, elfojtaná a róla való tudást, hisz annak önmagáról alkotott képébe nem illik bele. Az „általánosból”, a „közösből”, mely ezek szerint nem a normatívát jelenti, hanem a látszatként, öngazolásaként létrehozott identitásalkotó elbeszélést, a hóhér kirekesztetik, s ide akar visszakerülni, egyben pedig átalakítani a „közösről” mint erkölcsi rendről alkotott képet. Nem csak hogy helye van e „közösben”, mondja, hanem funkciója: „szélsőségesen elvadult sorsomban Önöknek a megváltásukat kell felismerniök, amennyiben az az Önök sorsa is lehetett volna, s amennyiben azt én nem Önök ellenére, hanem Önök helyett éltem végig.” E ponton látom e szöveget leginkább a *Sorstalanság* problémafelvetéséhez kapcsolódónak. Továbbviszi ugyanis az erkölcsi ítéleten belüli elkülönítés, kirekesztés mozzanatának felfüggesztését, vagyis annak a garanciának a kétségbevonását, amely bárkit is kizárna a bűnre való hajlam és képesség köréből. Ám a hóhér logikája szerint ő a gonosz megvalósításával az emberi közösség számára az ítélezés, elkülönülés, elhatárolódás lehetőségét adja meg, megtettesítve a negativitást, a mélypontot. Folytatódik tehát az a gondolatmenet, mely a bűnt semmiképpen nem a rossz tudatos választásának látja immár. A hóhér első gyilkosságáról szóló visszaemlékezésében, a *Sorstalanság* szóhasználatával élve, „helyzetek és adottságok”, tehetetlenség és a tudatosság összjátéka, a belsővé tett külső kényszer vezet az ölésig. Érvelése szerint az emberi közösség *használja* azt, aki számára megtettesíti a gonoszt. A démonizálás kirekesztés is, a „közös” megtisztítása a rossztól, s annak „szélsőségesen elvadult egyéniként” való értelmezése; s a démonizált az, aki lehetővé teszi, hogy rá – mint negatívumra – épüljön az erkölcsi rend.

Az „*Én, a hóhér...*” nyilvánvalóan az Eichmann-pernek tartott fikciós tükör is: reflektál a per által (a nyilvánvaló jogi és történelmi-politikai dimenzió túl) felvetett etikai dilemmákra, melyeket Hannah Arendt – számos Kertész-értelmező számára referenciapontként szolgáló – könyve, az *Eichmann Jeruzsálemben* szintén kiemeli. Az egyik ilyen mozzanat Arendt szerint az, hogy a bírácoknak látniuk kellett: „új típusú bűnözővel” állnak szemben, aki „olyan feltételek között cselekedett, amelyek szinte lehetetlenné tették számára, hogy rémtettei tudatosulhassanak benne”.²⁵⁰ Pedig a büntethetőség alapfeltétele a szándék, s az, hogy az elkövetéskor a jogosság és a jogtalanság közt választani tudjon a tettes. (Látható, hogy a jogalkotás az akarat mozzanatát hangsúlyozó felelősségetikai modellre épül e ponton.) Arendt kritikával illeti a bírácokat, mivel fenntartották a felelősségre építő jogrend látszatát, miközben egy archaikusabb igazságtétel szándéka motiválta őket. Eichmann érvei a

²⁵⁰ Hannah Arendt: *Eichmann Jeruzsálemben*. Osiris, Bp., 2000. 304. o.

tárgyalás alatt valóban a legteljesebb mértékben ellentmondtak a bűn konszenzusos megítélhetőségén alapuló érvrendszernek – mondhatni, szétzilálták azt. Állítása szerint sose gyűlölte a zsidókat, illetve nem tudott kilépni szerepéből, mely, úgymond, véletlenül osztatott rá. A *Sorstalanság* analízise alapján mondható: Eichmann tökéletesen eggyé lett az uralkodó narratívával, önmagát mindenestül átadva annak. A gonosz szándék fölismerése nélkül, sőt, számos etikai normát (hatékonyságot, pontosságot stb.) szem elől tartva végezte munkáját. Ez az, amit Arendt banalitásnak, gondolatlanságnak nevez.

Az „*Én, a hóhér...*” felolvasása után Berg és Köves vitája tágabb kontextusba helyezi e gondolatmenetet. Mind a Berg által felolvasott szövegben, mind az utána Kövessel folytatott beszélgetésben szerepel a „kegyelem” szó. Berg logikájában a „kegyelem” a szükségszerűséggel egyenlő, vagyis az egzisztenciának a szükségszerűség „rendjébe” való beleállásával, az áldozati vagy elkövetői pozíció elfoglalásával. A „rend” konstrukció, maga a bűnösség elítélésére épülő erkölcsi építmény, amin kívül nincs egzisztencia; viszont benne nincsen szabadság. A „kegyelem”, a bergi hang mérhetetlenül ironikus nyelvhasználatában, eme viszonyrendszer alapján rendezett egzisztencia elnyerése, elfogadása, ami viszont együtt jár a bűnnel való viszonyba kerüléssel, tehát két útja van: az áldozaté (aki ellen bűnt követnek el) és az elkövetőé. Berg önnön logikája parabolájaként hozza létre a hóhér monológiát. Köves ellenérve egyfelől annak szól, hogy Berg *ír*, tehát kommunikál, szóvá tesz, vagyis: remél; s mivel megfigyel és értelmez, mintha kívül helyezné magát az általa leírt jelenség körén. Másfelől pedig hiányolja a „rendet” feltépő, kiszámíthatatlan tapasztalatokat, az „életet” – voltaképpen azt a rést kéri számon Bergen, ami az általa valóságként leírt konstrukció, és a reális, megélt időkontinuum közt van. Berg elismeri: „A kezdet és a vég biztos, csak a köztük ívelő utat nem látom még egész világosan.” „És ez az út maga az élet”, feleli Köves. Ezek után már Köves arra kérdez rá, mintegy önmaga számára is meglepetésszerűen, hogy a szeretet, mely teljes mértékben kívül áll e renden, nem a „kegyelem” útja-e. De Berg, aki retteg az intimitástól, a szeretetet is a hatalmi viszonyok illetve a bűn(tudat) mentén éli meg.

A regénybe ágyazott regény másik betéttörténete Köves vallomása, levele Berghez, mely mintegy a bergi „rendszernek” a saját élettörténet részeként, megtapasztalásaként való átírása. A vallomás arról szól, hogy mikor börtönörként kellett szolgálnia, oly mértékben azonosult szerepével, hogy – nem tudatos módon, de nem is önreflexiótól mentesen – zsarnokká vált: megütött egy rabot, és ezzel elkövette a bűnök sorában az elsőt, mely után következhetne a „hóhérrá” válás is. De Köves története más irányt vesz, mint Bergé, akit végül talán saját rendszerének kiúttalansága, ellentmondásai roppantanak össze. Köves inkább

az „életet” választja, s igyekszik minden renden, rendszeren kívül maradni, idegenként. S nem adja fel a várakozás esélyét, a teljes mértékben megalapozatlan reményt sem: „Ami velem történt, senkinek sem mondhatom el: vagy megértően felmentenének, vagy szigorúan elítélnének érte, márpedig egyikre sincs szükségem, mert mit sem mozdítana a mozdíthatatlanon. Valami más kellene, és megint csak a maga szava jut az eszembe, csak korántsem abban az értelemben, ahogyan maga használja: a kegyelem. De azt oly távol érzem magamtól, mint semmi mást.”

A *kudarc* – az írásról szóló parabolaként is olvasható – betétregénye végén Köves mégiscsak egyfajta kegyelem részesévé válik, ami nem kívülről adományozott, és nem is a bergi determinizmus jegyében álló. Ez egy egzisztenciális döntés: az írás és a hozzá tartozó „egyedülvalóság” választása. S valóban, Köves e kegyelem tapasztalata által kilép saját élettörténete aktualitásának szorításából, ugyanakkor elveszíthetetlenül sajátként vissza is kapja azt, írói munkaként is egyben. Ez a felejtéssel szemben az emlékezés választását is jelenti. Eme alapvető, egzisztenciális döntésnek egy részmozzanataként utasítja el az országból való szökésre vonatkozó hívást.

A regényírás mint a lét értelme és kerete, mint egzisztencia, mint „önmagával és a sorsával szembeszegezett szabadság, a körülményeken vett erő, a szükségszerűt aláaknázó merénylet” a kiadói visszautasítás mozzanatából kisarjadzó kudarc által lepleződik le illúzióként. Sorssá és szükségszerűséggé minősül át, megszakíthatatlan sziszifuszi igyekezetté. Így válik teljessé írás, létezés és emlékezés összakapcsolódásának parabolája, ami a regény első rétegét, az Öreg történetét értelmezi. Az *első* regényről a bevezetőből tudhatjuk meg: Auschwitzról szólt. Nyilvánvaló, hogy a *Sorstalanság* megírása illetve publikálása körüli küzdelmek, dilemmák tapasztalata szólal meg *A kudarcban*. Az Öreg régi feljegyzéseiben felmerülnek az Auschwitz-regény egymással összefüggő etikai és esztétikai kérdései. Míg körötte az olvasói elvárások egy ártatlanokat és bűnösöket felvonultató világképre vonatkoztak, hogy a befogadók ekképp megőrizhessék távolságukat, érintetlenségüket a könnyedén értelemezhetővé tett történettől, addig az Öreg egészen más tapasztalatokat szólaltat meg regényében. Egyfelől nem tagadja el, hogy az áldozatok is „bemocskolódtak”. S ebből következően a gyilkosokat sem az immoralitás vagy a rossz tudatos megvalósítóiként ábrázolja, hanem úgy, akik voltak: egy működő gépezet fenntartói, feladatuk buzgó teljesítői. E kontextusban helyezkedik szembe a Semprun-féle démonikus Ilse Koch-leírással. Az Öreg ugyanúgy látja Ilse Koch szerepét, mint ahogyan a betétregény Bergje láttatja a hóhér figuráját: e szerephez az ölés is hozzátartozott, s Koch ezt teljesítette be.

Berg tehát a betétregényen belül az Öreg egyik hangja, egyik alapvető gondolatmenete, regényeinek egyik szólama. S a vele beszélő-vitázó Köves, aki továbbviszi a *Sorstalanságból* a nevet, a másik hang. Álláspontjaik különbözősége az Öreg alakjában feszül egymásnak – ám ez a vita csak az irodalmi művekben, az egzisztenciális döntés, majd pedig a sorssá vált sziszifuszi munka nyomán születő regényekben bontakozik ki, polifóniaként, nyelv(ek)ként.

3.6. Következtetések

A *Világpolgár és zarándok*ban Káin cinizmusával akkor kerekedik a bűn felelősségét az embernek átadó, ám ezzel együtt az áldozatot is magára hagyó Isten fölé, amikor öccse meggyilkolására két, egymással szemben álló kategóriát ajánl: az egyik a predestinált, „sorsszerű” tetté, a másik pedig az autonóm döntésé. Ezzel eltakarja az ölés körülményeit – azt, hogy nem tudott és nem is akart ellenállni saját gyűlöletének. Miképpen Berg hóhérja sem, aki az első gyilkosságánál a külső és belső készítés egygyé válásáról, lehetőség és kényszer összefonódásáról beszél. Kertész Káinjának története a testvérgyilkossághoz vezető gyökeres indulatokról szól egyfelől; másfelől pedig arról, hogy miképpen teszik lehetetlenné a teológiai-filozófiai spekuláció bejáratott útjai a szembenézést a gyűlölet, az ölés valóságával. A hóhér visszaemlékezésében az első bűn után már a tömeggyilkosság következik – szerinte nincsen lételemény az erkölcs rendszerén kívül; azon belül viszont mindenkinek szükségszerűen be kell töltenie pozícióját, akár pusztítóként, akár elpusztítottként. A *kudarcc* Kövesének története viszont mintha éppen a szabadság, a determináltságon kívülre kerülés lehetőségét mutatná fel, a „kegyelem” valóban felszabadító útját: hiszen ő dönt, mikor a regényírást választja, mint egzisztenciát – így életidejének értéket, tartalmat is ad. Ám a könyv utolsó lapjain kiderül, hogy ez a választás csak az első és legfontosabb regény megírása időtartamát formálta át ily módon – mikor ez az egzisztenciális feladat véget ér, akkor világossá válik, hogy a szabadság lehetőségére vonatkozó kérdés változatlanul megold(hat)atlan maradt.

Szabadság és sors fogalmi mentén próbál gondolkodni Köves Gyuri is a *Sorstalanságban*; de mikor rálát, hogy semmit se tud kezdeni a két szó közti oppozícióval, elveti őket. Köves ellenállása a sorsalkotó narratíváknak, és saját történetének felvállalása nem az egzisztencializmus gesztusa, noha számos értelmező ezt a hangot hallja ki a Kertész-

életműből (pedig akár *A kudarc* végén Sziszifusz kavicsá kopó sziklája jól jelzi a kritikát e hagyománnyal szemben²⁵¹). A *Sorstalanság* nagyon pontosan bemutatja azt, hogy miféle erőknél engedelmeskedik az ember az áldozattá vagy elkövetővé válás folyamataiban. Köves nem táplál illúziókat arról, hogy e folyamatokból kitéphetné saját létét, hiszen mindezeket végigjárta a lágerben. A konklúziója az identitásnak az életidőn alapuló, voltaképpen igen minimalista értelmezése: én a saját időm vagyok; heterogén, hol bűnös, hol büntelen pillanataim összessége. Az életidőnek ilyen módon való értelmezése a *Sorstalanságban* esztétikai elvvé is válik, megvalósul a hozzászokás, adaptálódás, leépülés folyamatainak lépésről lépésre való leírásában a külső, morális-visszaemlékező nézőpont ironikus visszautasításában, az idő múlására, a lágerbeli hétköznapokra fordított figyelemben. Erről is szól Kertész Imre a már idézett *Stockholmi beszédben*: „A linearitás megkövetelte az előállt helyzetek teljes kitöltését. Nem tette lehetővé, hogy, mondjuk, húszpercnyi időt elegánsan átugorjak, csupán, mert ez a húsz perc ismeretlen és riasztó fekete gödörként tátongott előttem, akár egy tömegsír. Arról a húsz percről beszélek, amely a birkenauai megsemmisítő tábor vasúti rámpáján telt el, amíg a szerelvényből kiszállt emberek a szelektálást végző tiszt elé értek. Én magam nagyjából emlékeztem erre a húsz percre, de a regény megkövetelte tőlem, hogy ne higgyek az emlékezetemnek. De akárhány túlélő beszámolóját, vallomását, visszaemlékezését elolvastam, csaknem mind megegyezett abban, hogy igen gyorsan és átláthatatlanul zajlott minden: a vagonok ajtaját feltépték, ordítózást és kutyaugatást hallottak, a férfiakat és a nőket elszakították egymástól, vad kavarodás közepette egy tiszt elé értek, aki futó pillantással szemügyre vette őket, kinyújtott karjával mutatott valamit, majd hamarosan fegyenc öltözékben találták magukat. Én erre a húsz percre másképpen emlékeztem. Hiteles források után kutatva, először Tadeusz Borowski tiszta, önkínzóan kegyetlen elbeszéléseit, köztük a >>Hölgyeim és Uraim, parancsoljanak a gázba fáradni<< címűt olvastam el. Később

²⁵¹ Gács Anna is felveti az egzisztencialista szövegekként való olvasás problémáját: „Dávidházi Péter például a *Gályanapló* kapcsán a következőképpen foglalja össze Kertész kötődését a háború utáni francia egzisztencializmushoz: >>Erre vall legbensőbb meggyőződése, miszerint lényünket végeredményben magunk *alkotjuk*, sajátunkká lényegítve a kívülről kapottat, s erre vall jellegzetes fogalomhasználata, miszerint a tömeglét jelenti a legnagyobb veszélyt, az arctalan masszába süllyedés, a legnagyobb diadalt pedig a közelgő megsemmisülés tudatában is vállalt önformálás, saját magunk elkészülte, a egyedi módon átélt, vagyis a megélt egzisztencia felmutatása a halál pillanata, a halál mint végső szabadító eljövetele előtt.<< [...] A *Gályanapló* egy első, 1961-ből való feljegyzése... >>a moralista<< kritikáját fogalmazza meg: >>Eljátszatják vele szerepét, és azt hiszi, ő játssza.<< Egy négy évvel későbbi jegyzetben, melyet a kötetben mindössze két oldal választ el a moralistáról szólótól, Kertész ezt írja: >>Sartre: nincsenek jellemek, csupán 'csapdába esett szabadságok', és a kiút módja az ember értéke. – A jellegzetes moralista. De regénytechnikai szempontból fontos észrevétel.<< [13., ill. 15. o.] Huszonhárom évvel később *A kudarc* is tartalmaz egy passzust, ami Sartre szabadság-felfogásának kritikájaként olvasható. Az öreg egy francia egzisztencialista antológiát lapozgatva így kommentálja az olvasottakat: >>(ámbr kérdezhetné az ember – miként mondható az ily választás szabadságnak) (amennyiben tudniillik önmagunkon kívül nincs más választásunk)" [93. o.]<< (Gács Anna: *Mit számít, ki motyog? A szituáció és az autorizáció kérdései Kertész Imre prózájában*. Jelenkor 2002/12. 1285. o.)

kezembe került a fénykép-sorozat, amelyet egy SS-katona készített a birkenai rámpára érkező emberszállítmányokról, s amelyet amerikai katonák találtak meg a már felszabadított dachau-i tábor egykori SS-kaszárnyájában. Megdöbbenve néztem ezeket a képeket. Szép, mosolygó női arcok, értelmes szemű fiatal emberek, teli jó szándékkal, a közreműködés készségével. Most már megértettem, miért és hogyan mosódhatott el bennük a tétlenségnek és a tehetetlenségnek e megszégyenítő húsz perce. S ha arra gondoltam, hogy mindez ugyanígy ismétlődött, naponta, hetente, havonta, évek hosszú során át, bepillantást nyertem a rettenet technikájába, megtudtam, hogyan lehetséges az ember élete ellen fordítani magát az emberi természetet.”²⁵² A radikális tanúság az utólagos-értékelő mechanizmusoktól lecsupaszított szövegben valóban az *időre*, az egymás után következő pillanatokra koncentrálnak.

A három szöveg együttesen mind az egzisztenciális döntésként létrejövő önazonosságot, mind a morális autonómiát, mind pedig a – felelősségvállalást ellehetetlenítő – bűnnek való kitettséget elutasítja. A bűn fogalmát mint a morális konszenzus nyelvhasználatának részét elvetik, amennyiben az tulajdonképpen a vád és az önfelmentés szolgálatában áll. Ugyanakkor nem állítják azt sem, hogy nincsen bűn, hisz legfőbb kérdéseik éppen a gyűlöletet, a zarnoki szereppel való azonosulást, az ölés evolúcióját járják körül, és világuk origója a megvalósult rossz, Auschwitz. E bűnösség alól azonban semmilyen helyzet, állapot nem mentesít, hiszen az ártatlanul vádolt, a deportált fogoly is végtelenül távolra kerül az erkölcsös viselkedés megvalósításától. Kertésznel van *determinált* (hisz a morális autonómia feladásának szorítása, az adaptálódás kényszere, a Másik iránti indulat meghaladja az embert), ugyanakkor nincs *sorsszerű* (hanem lehetőségek, utak végtelen variációja áll az ember előtt pillanatról pillanatra). Láthatjuk, hogy ez a szemlélet hagyományos szembenálló kategóriáinkat felszakítja, a bevett oppozícióknak egyszerre mindkét pólusát elutasítja, ugyanakkor megenged egymással ellentétes alapelveket. Ami itt végbemegy, az az etikai hagyomány dekonstrukciója, lépésről lépésre. Kenneth Seeskin²⁵³ szerint a Holokauszt nem abban egyedi, hogy a benne megvalósuló gonosz eredete argumentálhatatlan, hanem hogy mindennél erősebben készíten bennünket erkölcsiségünk átértékelésére. Seeskin esszéjében áttekinti, miképpen mond ellen a Holokauszt tapasztalata az erkölcsfilozófiai elképzeléseinknek. Az első lépés a *privatio boni* elvetése, annak visszautasítása, hogy a rossz a jó hiánya, egyfajta zavar, irracionális lenne. Hisz például az ésszerűségnek éppenhogy nagyon nagy szerepe volt az Endlösung megsemmisítő gépezetének működőképessé

²⁵² *Stockholmi beszéd*, 15-6. o.

²⁵³ Kenneth Seeskin: *Coming to Terms with Failure: A Philosophical Dilemma*. In: *Writing and the Holocaust*. Holms and Meier, New York-London, 1988. 110-121. o.

tételében. Platónnál a rossz választása tévedés, intellektuális hiba, eltérés a közös érdektől, a közös jótól. Ám – láttatja pontosan a *Sorstalanság* – ez az értékelés csak utólagos lehet a Holokauszt esetében; a „közös érdek” ugyanis éppen az Endlösung érvei közt szerepelt. Egészen más a kanti megközelítés, mely szerint csak a tudatos teremtmények követhetnek el bűnt, s ezért képesek felelősséget is vállalni – a rossz tehát akaratlagosan választott. De az akarat gonoszságának eredete már kikutathatatlan Kant szerint. Tengelyi László *A bűn mint sorseseemény* című kötetének²⁵⁴ Kant-fejezete nagy figyelmet szentel annak a vívódásnak, hogy miképpen egyeztethető össze az emberi természethez eredendően hozzátartozó hajlam a rosszra, illetve a bűnelkövetésben kifejeződő, a felelősségetika fenntartásához tételezett szabadságmozzanat. „Minden bizonnyal az így feltárt antinómiában lelhetjük meg annak okát hogy a rossz eredetét Kant végső soron >>kifürkészhetetlennek<< ítéli. Ezzel [...] az a kísérlete, hogy a gyökeres rosszat törvényszegésként határozza meg, s ezáltal a szabadság aktusára vezesse vissza, leküzdhetetlen nehézségbe ütközik. Más szóval: *a morális bűnértelmezés elérkezik határához*” – írja Tengelyi²⁵⁵. Ezt a határt láttatják Kertész Imre vizsgált szövegei. De kritika alá vonják a hegeli elképzelést is a sorsszerű bűnösséghez hozzátartozó bűnhődés-szerű sorsról – ilyen rendet, illetve ilyen tragikumot nem látnak a világban. Káin „sorsa” a gyilkosság után már csak az egzotikumot jelentő bélyeg viselésében kötődik Ábel elpusztításához. A hóhér pedig egyáltalán nem akar tudni megbánásról.

Sokkal inkább összhangban vannak a szövegek Schelling elgondolásával a rossz alapvető voltáról. Schelling felmutat egy döntési mozzanatot, melynek akaratlagossága azonban rejtve van az ember előtt. (Ezt a rejtett döntést „fedi fel” a jó választása kapcsán a *Sorstalanság* rabbija.) Így fenn tudja tartani, hogy a bűn a sorsszerűség kontextusába kerüljön, de ne legyen kényszerű²⁵⁶ – ez az, amit a hóhér viszont egybeforraszt, méghozzá azért, mert olyan erkölcsi renden „áll bosszút”, mely a rosszat nem tekinti közös alapnak, hanem inkább olyan mércének, ami mindig az *én*hez képest méri, bélyegzi meg a Másikat.

„Az ittlét mint olyan bűnös” – e heideggeri tétel kapcsán kérdezi Tengelyi, hogy az vajon „megőrzi-e a felelősség elemzésére épülő megközelítésnek akár csak a kiindulópontját is”²⁵⁷. A választ a *Lét és idő* így fogalmazza meg: „a >>bűnös<< az >>én vagyok<< predikátumaként merül föl”. Ehhez kapcsolódik Heidegger sors-fogalma, amit én a *Sorstalanság*éhoz nagyon közel állónak érzek, amennyiben a fogalmat Heidegger az időre alapozza. „A *Lét és idő* a >>sors<< szónak némileg szokatlan jelentést tulajdonít: nem a

²⁵⁴ Tengelyi László: *A bűn mint sorseseemény*. Atlantisz, Bp., 1992.

²⁵⁵ I. m., 37. o.

²⁵⁶ I. m., 82. o.

²⁵⁷ I. m., 90. o.

dolgok menetét, >>a világ sodrását érti rajta<<, hanem >>az ittlét eredendő történéseit<<, – amelyben ez saját belevettségére eltökélten >>visszatér<< és – „a halálra nyitott szabadságban” – „egy öröklött, de egyszersmind választott lehetőségben önmagára hagyatkozik”.²⁵⁸ Tengelyi értelmezésében a heideggeri megközelítést Nabert radikalizálja, aki egyfelől a rossz körüli dilemmát nem feloldani igyekszik, hanem eredendő ellentmondást hordozóként láttatja; másfelől pedig ebből fakadóan spekuláció helyett inkább az egyéni büntapasztalat felé fordul. Heidegger és Nabert „úgy vélik, hogy az a mérce, amellyel a bűnösség megítélhető, nem kereshető a bűnösségen kívül”.²⁵⁹ Ez azt is jelenti, hogy az ítéletalkotás lehetősége felfüggesztődik. És ezzel együtt az a kérdés is felmerül, hogy akkor mi a felelősségvállalás alapja. A válasz az, hogy a felelősség épp oly gyökeresen tartozik a léthez, mint a bűn; és a felelősségvállalás alapvetően nem tett, hanem maga a sorsunk. Nos, Kertész Holokauszt-tanúsága éppen ezt leplezi le illúzióként; mondhatni, épp az életidőként megélt felelősséget húzza át *sorstalanság*-fogalmával; hisz mind az elkövető, mind az áldozat, s mind pedig az utókor(!) részéről olyan mérvű nem-tudást, nem-értést mutat föl, ami szétzúzza tett és idő ilyenfajta összetartozását. Másképpen: ha az életidőn belül nincs következményük cselekedeteinknek, akkor nincs sors sem, amiben a tettek értelmezhetővé válhatnának. Látható, hogy még az az etikánk is, mely szerint a bűnről csak egyes szám első személyben beszélhetünk, inkább előír mint leír.

Lévinas leírás és előírás dichotómiájából egy más szintre igyekszik átvinni az etikát, mikor azt mondja róla, hogy eredendőbb az ontológiánál. Ilyen értelemben jó és rossz különbsége is eredendőbb, mint ahogy azt az őket szimmetrikus fogalmi ellentéppárral megragadni igyekvő spekuláció láttatja. Ez a létet megelőző tartomány az alapja annak, hogy Lévinas a felelősséget immár nem a szabadsággal való ütközése mentén próbálja elgondolni, vagyis nem törvényként, hanem az én és a Másik viszonyában látja működni. A *non-lieu* a nem-hely, ami a törvény koordinátáin kívül áll – ez a Másik iránti felelősségem „helye”, ahol „olyasmi történik, ami hasonlítható a peres eljárás beszüntetéséhez: aki e térbe bekerül, ha csak átmenetileg is, *mentesül a törvény előtti felelősség alól*. Ezen a >>nem-helyen<< kap teret Lévinas szerint >>a jó anarchiája<<. Az >>anarchia<< szó arra utal, hogy itt a szokások és erkölcsök, kötelességek és törvények ama rendjét, amely egyébként kezdettől fogva köt bennünket, legalábbis átmenetileg fölfüggesztjük, zárójelbe tesszük, hatályon kívül helyezzük.”²⁶⁰ Összhangban van ez a *Sorstalanság* diagnózisával, hisz a jót valóban

²⁵⁸ I. m., 102. o.

²⁵⁹ I. m., 170. o.

²⁶⁰ *Élettörténet és sorseseemény*, 239. o.

„rendszeren kívülnek”, sőt, bizonyos értelemben meglepetésszerűnek tételezi föl, ugyanakkor elmaradását, meg nem történtét mégsem választja el a Másik megsértésétől, kiszolgáltatásáról, magára hagyásától. A *Sorstalanság* Holokauszt-tanúsága arra világít rá, hogy milyen mérhetetlenül rászorulunk a jó anarchiájának megtörténtére, ami felfüggesztheti a letagadhatatlanul bennünk, általunk működő rossz gravitációját. (Lévinas és Kertész gondolkodásmódjának hasonlóságait, különbségeit – törvényre, felelősségre vonatkozó nézeteit – nagyon izgalmas lenne bővebben, részletesebben és nagyobb hozzáértéssel áttekinteni – de ez nem ennek a tanulmánynak a hatáskörébe tartozik. És egy egészen más útját fedezhetné fel a kritikának egy olyan, hallatlanul fontos eredményekkel kecsegtető kutatás, mely Nietzschét olvasná a Kertész-szövegekkel párhuzamosan²⁶¹.) E fejezet az követte nyomon, hogy miképpen tud a radikális tanúság, mely az utólagos értékelés mozzanataitól megtisztítva igyekszik látni és láttatni tárgyát, egészen más regiszterű – adott esetben: parabolisztikus – szövegekkel összekapcsolódva végülis morális állapotunkra vonatkozó tanúbizonyossággá válni, mely csak a befogadó aktív részvételével, önátadásával, munkájával fejthető fel.

²⁶¹ A morálkritika „másik útja” az erkölcsi rend konstrukció-voltát járná körül – azt, ami Berg szerint egyszerre vádolja az embert és önmaga vádlójává is teszi, ugyanakkor pedig eltávolítja tette realitásától. A törvény kritikája az ítélethozatal kérdéssé tételéhez vezet el. Érdemes lenne pl. az „*Én, a hóhér...*” és *Az adalékok a morál genealógiájához* összevetésekor különösen odafigyelni Nietzschének a büntetés funkciójára vonatkozó gondolataira.

MÁSODIK RÉSZ: AZ EMLÉKEZÉS POÉTIKÁJÁNAK ÚJ ÚTJAI

4. AZ EMLÉKEZET LEHETŐSÉGEINEK ÚJRAÉRTELMEZÉSE ÉS KRITIKÁJA AZ UTÓDNEMZEDÉKEKBEN

Nádas Péter: *Egy családregény vége* – Márton László: *Árnyas főutca*

4.1. Szöveg és vizualitás az újabb emlékezeti stratégiákban

Amennyiben a modernitás utáni irodalomnak a „műtől a szöveg felé”²⁶² való elmozdulását Adorno esztétikáját viszonypontul alkalmazva igyekszünk megragadni, azt mondhatjuk, hogy az utómodern irodalmi mű immár teljes mértékben feladta a tevőleges társadalmi relevancia igényét – vagyis még azt a társadalmi fenoménként megőrzött funkcióját is levetkőzte, amit Adorno az autonóm műnek tulajdonított. A szövegcentrikus szemlélet nem zárt struktúrákban gondolkodik, hanem a narratív pluralitás viszonyait szemléli. Mindez akkor szül kiélezett helyzetet, mikor az utómodern irodalmi szöveg olyan – etikai, teológiai stb. dimenziókkal is

²⁶² Ld. Barthes hasonló című írását. In: *A szöveg öröme*. Osiris, Bp., 1996. 67-74. o.

bíró – történelmi eseményhez akar viszonyulni, mint amilyen a Holokauszt. Barthes így ír: „a Szöveg a jelölt vég nélküli elhalasztódását végzi”²⁶³. Hogyan illeszti ebbe az esztétikai paradigmába a Holokauszt utáni másod-harmadgeneráció az emlékezés feladatát, kihívást jelentő munkáját? Nyilvánvaló, hogy a Holokauszt „megörökölt” jelentését-jelentésségét a barthes-i értelemben „a jelentés pluralitását” megvalósító szöveg megbolygatja, számos feszültséget szítva ezáltal. Ám láthattuk már Kertész Imre művészi tanúsítás-technikájának vizsgálatakor, hogy a radikális emlékezet számára alapvető fontosságú, hogy a jelek és jelviszonyok szabad kifejezési potenciálját ne cserélje föl a *jelölt* iránti tiszteletben gyökerező allegóriákra. Kertész már bevitte a *játék* lehetőségét a Holokauszt-emlékezetbe, a narráló hang meghökkentő idézetszerűségével, a végsőkig kiélezett groteszk logika bemutatásával... Így utat nyitott az utómodern esztétika egyik alapvető leíró kategóriája, a *játék* számára, hogy produktívan, újító módon kerüljön be a Holokauszt-reprezentáció diskurzusába, ne pedig káros és blaszfém modalitásként. Természetesen ez a megközelítés mégis feszültségbe kerül a kánonnal, de ezt a feszültséget Kertész az öngazolások, identitásrögzítő aktusok konfliktusaiként írja le.

A kanonizált emlékezet-tartalmak rögzült morális értékrendje ellen irányuló, a műalkotás sajátos játékosságában kifejeződő kihívás leginkább a Holokausztra reflektáló utómodern képzőművészetben jelenik meg. Ram Katzir elhíresült kifestőkönyve, amelyben gyerekkönyv-stílusúvá alakított, a nácizmushoz kötődő ikonikus képeket kell kiszíneznie a felhasználónak-befogadónak, vagy Libera hírhedt legó-koncentrációstábora mintha a *Sorstalanság* „diákcsíny”-szavát venné alapul és teljesítené be. Kertésznél ez a szóhasználat voltaképpen arra utalt, hogy egyetlen morál-koncepciónk és egyetlen moralizáló nyelvhasználatunk sem képes megragadni, leírni azt a mozzanatot, amikor Auschwitz ötlete, kivitelezési terve megszületett. A másik nagyon fontos implikációja Köves sajátos, az erkölcs ítéletet szigorúan kerülő beszédmódjának az áldozatpozícióhoz tartozó értéktartalmak elvetése, a morális felsőbbrendűség visszautasítása. Ezt Katzir és Libera úgy valósítja meg, hogy a befogadót a „játék” aktív részesévé, felhasználójává teszi, és így kizökkenti statikussá merevedett ítélő-, szemlélő-álláspontjából, s mintegy belétrasztja az elkövetői pozícióba, a „csínybe”. Mondhatni, ezek a művek az ábrázolási módhoz kötődő értéktulajdonító, a kanonizálódott eljárásokat erkölcsi képzetekkel összekötő mozzanatot megzavarva, felfüggesztve egy erkölcsi állapotunkat sokkal pontosabban tükröző képet nyújtanak. Érdekes módon annak a nagyon nagy port kavart kiállításnak, mely a szentesített Holokauszt-

²⁶³ I. m., 96. o.

reprezentációs módokat egészen „szentségtelenül” forgatta fel játszadozásával és a náci jelrendszer közelhozásával a befogadóhoz, éppen *A gonosz visszatükrözése (Mirroring Evil)* volt a címe. Dora Apel, az utódnemzedékek Holokauszt-reprezentációjának éleslátású teoretikusa így ír e kiállításról: „A profanizált megközelítést olyan önreflexióként definiálhatjuk, mely a >>Holokausztot<< mindig a jelenkori ábrázolás körülményeivel kapcsolja össze, felismerve a szubjektív tapasztalat töredékességét, ellentmondásosságát, a múltból való ismeretszerzés nehézségeit – ám eközben a múltbeli tényeket a jelenben új ismeretek megalkotására és a fokozottabb odafigyelés elérésére használja fel. Így tehát a kortárs művészek nem annyira a gonoszt tükrözik, mint inkább magának az ábrázolásnak a hatásait – ahogy ezen a kiállításon is.”²⁶⁴

Több elemző hangsúlyozza azt az esztétikai szemléletváltással és generációváltással együtt lezajló fordulatot, melynek során a Holokauszt az „elit kultúra” után immár bekerült a tömegkultúrába (– hisz a nevét is egy amerikai tévéfilm-sorozatnak köszönheti). Ez ugyanakkor kényszerűen magával hoz egy értékelésbeli fordulatot is, melyet Michael Rothberg így fogalmaz meg: „A fejlett fogyasztói társadalom megköveteli a holokauszt árucikk-státusának elismerését”²⁶⁵ – ami teljességgel ellentétes az adornói emlékezetkoncepcióval. Ez az „elismerés” az emlékezés és felejtés változó, alakuló dinamikájának jár ki, mely az időbeli távolság növekedésével új és új viszonyba állítja az utódot a múltbeli eseménnyel. A *Bildverbot* elve az egyediség fenntartásához kapcsolódott – azt a (teljesíthetetlennek bizonyuló) célt szolgálta, hogy a Holokauszt csorbítatlan sajátosságban létezzen az emlékezetben, és ne váljon lehetségessé a különböző reprezentációkra való átfordítása. Az időbeli elválasztottságnak viszont éppen az az alaptapasztalata, hogy nem őrizheti meg az egyedit, a sajátosságát; csak önnön emlékezeti konstrukcióinak képeivel tud találkozni. Így lesz Dora Apelnek igaza: az emlékezet nem a megtörténtet, hanem önnön eljárásait tükrözi. Mondhatni, az emlék helyett az emlékezés folyamata tematizálódik itt, és ez a *Bildverbot* után a képekben való tobzódáshoz, reprezentációk és kontextusok ütköztetéséhez, viszonyulásmódok és -lehetőségek feltárásához, hasadások, folytonossági hiányok felmutatásához vezet. S mivel a viszonyok minőségére, a múlttal való fragmentálódott, de eltagadhatatlan kapcsolatra irányul immár a figyelem, ezért a metaforikus beszédmód kiiktathatatlanná lesz a másod-harmadnemzedék Holokausztról szóló művészi nyelvhasználatából. A *Mirroring Evil*-kiállítás azért is

²⁶⁴ Dora Apel: *Trespassing the Limits: Mirroring Evil – Nazi Imagery/Recent Art at the Jewish Museum*. In: *Other Voices*, v.2, n.3 (January 2005). <http://www.othervoices.org/2.3/dapel/>

²⁶⁵ Michael Rothberg: *Adorno után*. In: *Enigma* 2003/37-38. 87. o.

olyannyira „botrányos”, mert az emlékezetben zajló elhasonulással szembesítve azt tárja föl végső soron, hogy amit a Holokauszt megismételhetősége „ellenszerének” tartottunk – a megőrzés – *illúzió*, és amivel így találkozunk, az önnön gonoszság-potenciálunk projekciója, kivetülése.

Korunkban többféle emlékezeti igény feszül össze. Saul Friedländer például *mély és közös emlékezet* közt tesz különbséget.²⁶⁶ A mély emlékezetet gyakran a traumatikussal azonosítják, hisz a trauma gátolja a koherens én-elbeszélések újrászövődését – ám én Friedländer nyelvhasználatát, épp nyitottsága miatt, megfelelőbbnek tartom, mert nem csupán az elszenvedett sebek miatt *gátolt* emlékezet az, ami önnön töredékességével szembesül: be kell látnunk, hogy minden esetben, amikor az elsődleges tapasztalatból fakadó érintettség múltán az emlékezet eltávolodik tárgyától, törés áll be, amit a generációváltás látható módon szimbolizál.²⁶⁷ A tanúság megvalósulásait nyomon követve megfigyelhettük, hogy a tanúsított és a róla szóló bizonyásgtétel közt mindig repedés húzódik. Éppen a közös vagy kanonizált emlékezet érdeke, hogy a könnyebb kezelhetőség érdekében eltüntesse ezt a rést. Nyilvánvaló, hogy a másod- és harmadnemzedék művészeti alkotásai mind a közös emlékezet jelkészletére, mind pedig a mély emlékezetben őrzött nyomokra utalni fognak, illetve a két sík közti relációra, viszonyukra az immár megragadhatatlanul eltávolodott eredeti eseménnyel. Az emlékezet eme többsíkú formálódása számunkra egyre relevánsabb. Ezért növekszik napjainkban az érdeklődés Maurice Halbwachs munkássága iránt – amire mint alapra többek közt Jan Assmann is hivatkozik a kulturális emlékezetről írott munkájában²⁶⁸. Halbwach szerint a *történelem* akkor jön létre egy újabb, absztrakt emlékezeti síkként, amikor a múlt már nem őrizhető meg a csoportspecifikus, kollektív identitásképző emlékezetben. Amennyiben belátjuk, hogy az emlékezet nem rögzít, hanem inkább alkot; s amit létrehoz, az elsősorban magának az emlékezőnek az identitása, akkor mondhatjuk, hogy a halbwachsi modell egy többszörös-többrétegű identitásképződést is leír, mely számos ütközési területet tartalmaz egyén és csoport, csoport és történelem, egyén és történelem közt. Ezek a konstrukciók és sűrűlódások nagyon fontos témát jelentenek a másod-harmadnemzedék alkotói számára. Nem véletlen, hogy amikor kialakul az emlékezet kánonja, akkor ott megjelennek a „hatékony emlékképek” – illetve e képanyag kritikája, a rá adott művészi reflexió is. A

²⁶⁶ Saul Friedländer: *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*. Indiana UP, Bloomington-Indianapolis, 1993. 119. o.

²⁶⁷ A traumára való interdiszciplináris hivatkozással kapcsolatos problémát érdekesen veti fel Wulf Kansteiner cikke: *Egy fogalmi tévedés származástörténete. A kulturális trauma metaforájának kritikai esztörténete*. In: 2000, 2005/1. 23-34. o.

²⁶⁸ J. Assmann: *A kulturális emlékezet*. Atlantisz, Bp., 1999. 35-49. o. Megdöbbenő adat Maurice Halbwachsról, hogy 1945-ben a buchenwaldi koncentrációs táborban halt meg.

„hatékony emlékkép” a mnemotechnika egyik fogalma – ez az, ami emocionális töltete miatt megmarad bennünk, és olyan tropikus figurációt hajt vége, hogy végül részként az egészre utaló jellé válik. Ez a folyamat természetesen azzal is összefügg, hogy a Holokausztnak immár múzeumi falak, keretek közt kell kommunikálhatóvá válnia. (Nem csoda, hogy az archiválásra, múzeumi megőrzésre adott reflexió témája is megjelenik a Holokauszttal foglalkozó utómodern képművészetben.²⁶⁹)

Az amerikai Holokauszt-emlékezet kutatásában különleges szerepe van Art Spiegelman *Maus*ának, mint olyan műnek, mely a másodnemzedék tanúságának egészen új művészeti irányait mutatja föl²⁷⁰. Egyfelől a műfaja által, hisz a nyelv, a szöveg a képregényben válik a legnyitottabbá a vizualitás felé. A *Maus* számtalan olyan képkockát tartalmaz, melyen egy immár ikonikussá vált Holokauszt-fotó vagy egyéb jel átfogalmazása, újrarajzolása látható. A *Maus* ennek az elsajátítási kísérletnek a folyamatát ábrázolja – a főszereplő Artie szülein keresztül mélységesen érintett a Holokauszt által, mégis csak a készen kapott jelek útján tudja vizualizálni múltjukat. Ezek a jelek az újrarajzolás során torzulnak, alakulnak; a személyes viszonyulás nyomai jelennek meg rajtuk. A mű azt is világossá teszi, hogy az elődök, a szemtanúk megszólaltatása – az igyekezet, hogy megértsük őket – elháríthatatlan feladat. Ugyanakkor ez a megismerés visszahat: leginkább önmagával szembesül, aki belefog; ez történik Artie-val. Mindez úgy bontakozik ki a *Maus*ban, hogy műfaja mindeközben a lehető legközelebb hozza a kommerszet, a játékost, s ha tetszik, a blaszfémet az olvasóhoz a „szakralizált” Holokauszt-képzettel szemben. De Spiegelman minden képkockája többszörösen önreflexív, ezért nem válik pusztán egy Holokauszt-képregénnyé, hisz alapvetően saját viszonyulását követi nyomon apja emlékeihez, és így keresi a saját helyét az emlékezet rendjében. Az ábrázolás fókusza nem a múlt, hanem múlt és jelen kapcsolata, amely egyszerre kontinuos és megtört. James E. Young Spiegelman-tanulmányában idéz abból az interjúból, amit ő készített a szerzővel – itt arra a kérdésre, hogy miért állatfigurák jelzik a könyvben az embereket, Spiegelman így válaszol: „Anélkül kell bemutatnom a holokauszt eseményeit és emlékezetét, hogy bemutatnám őket. Azt akarom bemutatni, hogy ezek az események el vannak rejtve tőlünk.²⁷¹ Láthatjuk, hogy az *egér* – *zsido* megfeleltetéssel a lehető legbrutálisabb módon tér vissza a metaforizáció a Holokauszt-ábrázolás területére. De a *Maus* esete mégsem ilyen egyszerű. A metafora ugyanis a náci

²⁶⁹ Ld. erről Ernst van Alphen érdekes tanulmányát: *A vizuális archívumok és a holokauszt*. In: *Enigma* 2004/42. 7-21. o.

²⁷⁰ Magyarul: *Maus*. Ulpius-ház, Bp., 2005.

²⁷¹ Idézi Young: *Art Spiegelman Mause és a történelem utóképei*. In: *Holokauszt: történelem és emlékezet*. Jaffa, Bp., 2005. 298. o.

retorikából ered, és továbbgondolásával a történetet a mű az állatmesék szintjére helyezi át (*nácik – macskák*). Spiegelman bravúrja, hogy az állatmese erkölcsi tanulságra kihegyezett műfaját fölborítja: Vladek, Anja és a többi üldözött nem kerül erkölcsi fölénybe – gyarlóságuk, gyengeségük így sokkal plasztikusabban jelenik meg, mint a realista ábrázolás keretei közt. Mégis, ez a többsíkú struktúra – mondhatni irgalmasan – befedi-befedezi őket. Az állatmaszk éppen a beazonosíthatóság, a leegyszerűsítő leképezés folyamatait gátolja: „a maszk metaforája tehát másképpen is használható lenne: a képen belüli másolat, rétegződés, ismétlés nyomaként, mely végső soron azt jelzi, hogy az ilyen másolatok és ismétlések kivételével nincs ott semmi. Ez kétségbe vonná a >>teljesen más<<, a képnél hitelesebb *valami* fogalmát”.²⁷² A metafora önnön ellentétébe fordulva a *Maus*ban épp a jelölt és a jelölő közti diszkontinuitás trópusává válik. Erről a nagyon összetett jelfolyamatról szól Kisantal Tamás is elemzésében: a maszk által „egy jelölési folyamat képződik meg, mely a szemlélő megtévesztésére irányuló intención túl e jelölés mechanizmusára is utal, s a befogadó számára egyúttal le is leplezi azt. A maszk ebből a szempontból talán az irónia nyelvi trópusához hasonló műveletet hajt végre képileg, amennyiben egyszerre jelöl valamit, s utal a jelölő és a jelölt közt húzódó distanciára, a jelölési folyamat eredményének átfordítására. Tehát e metafikciós részben az álarc révén a korábbiak állatfigura-allegóriája (s maga az allegória által jelölt ideologikus diskurzus) ironizálódik. S nem csak ez, hanem tulajdonképpen az egész eddigi narratívum is, mivel ebben a szakaszban az elbeszélő-rajzoló konkrétan reflektál a valós események fikcionális ábrázolására, s a reprezentáció lehetőségeit övező kétségekre.”²⁷³

Marianne Hirsch, az utód-generációk emlékezet-alakzatait leíró *utóemlékezet*-fogalom (*postmemory*) megalkotója számára is emblematikus mű a *Maus*: „Az utóemlékezet kifejezetten a kulturális vagy közösségi trauma túlélőinek gyerekei viszonyulását írja le szüleik tapasztalataihoz – olyan tapasztalatokhoz, amelyekre a második nemzedék olyan elbeszéléseként és képekként >>emlékezik<<, melyekkel együtt nőttek fel, ám amelyek annyira erőteljesek, hatalmasok, hogy önmagukban emlékeket hoznak létre. E fogalomra akkor találtam rá, amikor Art Spiegelman *Maus*-át olvastam, melyben megjeleníti Holokauszt-túlélő szülei történetét. Az eredeti, három oldal hosszúságú *Maus*, melyet a *Funny Animals* (*Vicces állatok*) képregénylap közölt 1972-ben, Margaret Bourke-White híres, felszabadított buchenwaldi foglyokat ábrázoló fényképének újrajazolásával kezdődik. A rajzolt keret

²⁷² Orbán Katalin: *Láthatatlanná tett képek Art Spiegelman holokauszt-képregényében*. In: *Enigma* 2004/42. 74.

o.

²⁷³ Kisantal Tamás: „...egy tömegmészárlásról mi értelmes dolgot lehetne elmondani?”. *Az ábrázolásmód mint történelemkoncepció a holokauszt-irodalomban*. University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2006. 108-9. o

fotószerű sarkai nem csak világos utalást hordoznak a kép kétszeres közvetítettségére, hanem mintegy beírják egy családi fényképalbumba”. És mindez „a fiú képtelenségét jelzi apja múltjának elképzelésére más módon, mint az ismétlődő és immár ikonikussá vált kulturális jelek által – vagyis olyan képekben megnyilvánulva, melyek az ő saját tudatának és családi albumának egyaránt részei lettek.”²⁷⁴ Nincs új a nap alatt, hisz az, amit Hirsch az utóemlékezetéről mond, evidencia annak, aki az emlékezet mindig utólagos, tárgyától elválasztott jellegével, a képek iránt vonzódásával, s a tanúságban rejtő inherens töréssel már szembesült. Amire viszont az utóemlékezet fogalmának bevezetése felhívja a figyelmünket, az az, hogy most, amikor a Holokauszt szemtanúinak nemzedékét fölvaltják az utódok, soha nem látott mértékben lettek izgalmassá számunkra az emlékezés folyamatai. És soha nem látott mértékben szorulunk rá arra, hogy épp önismeretünk végett rálássunk ezekre a folyamatokra.

Az utóemlékezet, szigorúan véve, a traumát megélt szülők és gyerekeik viszonyában jelentkezik, épp a tanú-generáció hallgatása, a traumatikus emlékezetre jellemző megkésetttség nyomán. A csendbe belerejtett történetek voltaképpen testetlen emlékként adódnak át az utódoknak, akik ezeket saját konstrukcióikkal töltik fel, a készen kapott kanonizált képanyag bevonásával. Hirsch itt a saját másodgerációs megtapasztalásait is feldolgozza. „E fogalom utalni kíván azokra az időbeli és minőségbeli különbségekre, melyek ezt az emlékezetet a túlélők emlékezetétől elválasztják, azaz másodlagos illetve másodgenerációs emlékjellegükre, ami eltolódásuk, illetve megkésetttségük alapjául szolgál. Az utóemlékezet az emlékezésnek éppen azért olyan erőteljes formája, mert tárgyához illetve forrásához nem az emlékezés, hanem a kivetítés, belehelyezkedés és alkotás útján jut el. Ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy a túlélők emlékezete ne lenne közvetített, hanem csak azt, hogy közvetlenebbül kapcsolódik a múlthoz.”²⁷⁵

Schein Gábor Jeles-tanulmányának bevezetőjében így ír e nemzedékváltásról és következményeiről: „A 70-es évek eleje óta szerte Európában tanúi lehetünk a holokauszt >>emlékezet-robbanásának<<. Egyre intenzívebb igény mutatkozik a trauma szüntelenül megújuló elbeszélésére. Úgy tűnik, az emlékezet nyomása nem a történeti teherből fakad, sokkal inkább a holokauszt utániség tudatából, ami rányitja szemünket az egész világ nyomorúságára. Az emlékezetnek ezt a munkáját azonban elsősorban már nem a túlélő nemzedék, hanem gyermekeik és unokáik végzik. A közvetítés kérdései esetükben nem

²⁷⁴ Marianne Hirsch: *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. The Yale Journal of Criticism, 2001/1. 9. o.

²⁷⁵ M. Hirsch: *Kivetített emlékezet. Holokauszt-fényképek a magán- közösségi emlékezetben*. In: Enigma 2003/37-38. 118. o.

csupán a holokauszt tapasztalatához, hanem a túlélő nemzedék tudati struktúrájához fűződő viszonyukat is magukban foglalják. Átalakíthatóak-e ezek a struktúrák, terapizálhatóak-e a traumák, amelyek egyszersmind a jelen átélését is traumatikussá tehetik? Amikor azonban az emlékezet munkájáról beszélünk, természetesen a felejtést is e munka aktív és produktív részesének tekintjük. Az emlékezést és a felejtést abból a szempontból semmiképpen sem tekinthetjük ellentétes mozgásoknak, hogy – amint az 50-es, 60-as évek Magyarországnak számos példája bizonyítja – a kollektív felejtés is felveheti az emlékezet formáját. A múlt, amire egy közösségnek a jelenben szüksége van, többnyire meglehetősen szelektív történeteken alapszik.”²⁷⁶ Nyilvánvaló, hogy Marianne Hirsch az utóemlékezet fogalmának létrehozásával alapvetően egy generációs csoporttapasztalat struktúráját igyekszik feltárni, melynek maga is része. Ugyanakkor ő is felismeri, hogy a csoportspecifikus működés emlékezés és felejtés dinamikájának tágabb folyamataiba tartozik. Az utóemlékezet művészete, melyről szintén ír Hirsch, a művészet nagy *utó*-jának, a posztmodernnek a paradigmájába illeszkedik. Érdekessége a *postmemory* fogalmának hogy egy személyes-családi-generációs élményben gyökerezik, és pszichológiai nyelvet hoz játékba a művészeti és emlékezeti formákról szóló diskurzusban. Hirsch gondolatmenetének alaplépései ezek: trauma – azonosulás – kiterjesztés – ismétlés; és a műalkotás felől nézve: képzelet – újraírás – projekció.

A jelenség gyökere a trauma-utániség, a mások emlékeihez való odakötöttség. Ez az átnyúlás a sajátból a nem-sajátba számtalan folyamatot indít be: azonosulást az elválasztottság felismerésével párhuzamosan, az ismétlés kényszerét, az emlékezet kreatív potenciáljának kibontakozását. Hirsch is igyekszik kitágítani a fogalmat, a Holokauszt-túlélők gyerekeinek tapasztalatától kiindulva egészen a Másik szenvedéséhez való viszonyulás kérdéséig: „noha a családi örökség modellálja a legtisztábban, az utóemlékezet mégsem kizárólag identitás-helyzetet jelent. Inkább úgy tekintem, mint egy interszubjektív, nemzedék-közi emlékezet-teret, amely specifikusan egy kulturális vagy közösségi traumához kötődik. A trauma áldozatával vagy tanújával való azonosulás jellemzi, ám az azonosulást átszövi az az áthidalhatatlan távolság, mely a résztvevőt és az utódot elválasztja. Hartman az >>adoptálás általi tanúról<< (*witness by adoption*) írt – s én örömmel hallok ebben a terminusban a családi kötelékre és a család kiterjesztésére való utalást. Eszerint tehát az utóemlékezet: *adoptálás általi visszatekintő tanúsítás (retrospective witnessing by adoption)*. Adoptáljuk mások traumatikus tapasztalatát, és ezáltal az emlékeiket is, méghozzá úgy, mintha saját

²⁷⁶ Schein Gábor: *Holokauszt: képírás. Jeles András: Senkiföldje*. Metropolis 2004/4. 54–63. o.

tapasztalatunk lenne; és beírjuk őket saját élettörténetünkbe. Pontosabban, a mások elnyomásához, szenvedéséhez való etikai viszonyulás kérdése áll előttünk, melyet jól modellál az utóemlékezet: ahogyan >>emlékezhetem<< a szüleim emlékeire, úgy tudok mások szenvedéseire is >>emlékezni<<. Ezek a kapcsolódások és azonosulások pontosabb elméleti kidolgozást igényelnek – többek közt annak a kérdése, hogy a családon belüli nemzedékek közti identifikáció miképpen tágulhat ki távoli generációk, különböző körülmények, eltérő csoportok közti azonosulássá. És még fontosabb lenne megérteni, hogy miképpen áll ellen az identifikáció a beépítésnek, kisajátításnak, illetve az én és a másik közti távolság, vagyis a másik mássága megsemmisítésének.”²⁷⁷ Ugyanerre a viszonyra veszi át Hirsch a „heteropatikus emlékezet” fogalmát Max Scheler-től (Silvermanon át) – mely egyszerre jelzi az együttérzést, az együtt-szenvedés szándékát, és a Másiktól való áthidalhatatlan távolságot²⁷⁸. Mindazonáltal hozzá kell tennünk, hogy már az abszolút/Végtelen tanúsításáról szóló elemzés kimutatta, hogy a Másik iránti elköteleződés, felelősségvállalás, ami a tanúság mélyáramlata, sosem lehet mentes az elválasztottságtól, és a tanúsítottól a bizonyágtételig vezető út mindig közvetítők speciális, módosulásokkal, szakadásokkal teli láncolatán át vezet.

Milyen szöveg fakad az ilyen emlékezetstruktúra nyomán? Olyan, melyben folyamatos fluktuációban hol összemosódik, hol pedig elkülönül a saját és a más; erőteljes képviselő pedig megalkotott és a készen kapott jelek keverékéből áll. Fontos észrevennünk, hogy azt a munkát, amit az emlékezet mindig is végez, nevezetesen az igyekezetet a múltbeli esemény megismétlésére, a *postmemory* fogalmához társítható emlékezetforma még hangsúlyosabban teszi, hisz célja a tőle elzártban való részvétel – illetve a trauma ismétlés általi feloldása, gyógyítása. Ezért ezekben a szövegekben is valamilyen módon megjelenik és szervezőelvvé válik az ismétlés. Láthatjuk azt is, hogy nagyon erős identitásformáló erőkről-hatásokról van itt szó – a Másik történetére való ilyenfokú nyitottság magát az önazonosságot nyitja föl; az ismétlés pedig egyfajta beteljesüléssel, lezárulással kecsegteti azt. Ernst Van Alphen a radikális újrajátszásra építő provokatív műalkotások kapcsán az ismétlés terápiás funkciójáról ír²⁷⁹. Itt a gátolt gyászfolyamat (nevezhetjük melankóliának) és a feldolgozás nagyon közel kerül egymáshoz; hisz az ismétlés és az azonosulás inkább az első körébe tartozik, ugyanakkor az ezekkel való szembesülés a műalkotás befogadása során már a gyászmunka terepére vezet. Gyász és melankólia dinamikája, fluktuációja az, ami föltárul

²⁷⁷ *Surviving Images*, 10-11. o.

²⁷⁸ *Kivetített emlékezet*, 119-120. o.

²⁷⁹ Ernst Van Alphen: *Szerepjátékok és játékszerek*. In: *Enigma* 2003/37-38. 57. o.

előttünk. A gyász mindig a rögzítés, a kanonizálás, a jelentések megállapodása felé vezet, míg a melankólia újra és újra felbontja a határokat, ismétlés, elhasonulás és jelentésszóródás folyamatait mozgatva. Anselm Kiefer művészete kapcsán Lisa Saltzman teret nyit e különbségtétel konfliktusának mélyebb megértésére, amikor Kristeva melankóliáról írott könyvére hivatkozik (*Black Sun – Depression and Melancholia*), melyben „Kristeva a melankólia olyan elméletét és kulturális értelmezését adja, amely a pszichoanalitikus vagy klinikai fogalmat szélesebb humanista tradícióba helyezi. Számára ugyanis a melankólia nem egyszerűen az elutasítás aktusa. Nem is csupán a veszteség tudomásulvételére vagy feldolgozására való képtelenség. Lacan nyomán a szimbolikustól, a reprezentáció mezejétől való elszakadásnak, az elutasítás aktusának tekinti, de lényeges, hogy ez nemcsak a veszteségnek, hanem magának a reprezentációnak is az elutasítása. Kristeva felfogása szerint a melankólia képtelen és szükségszerű kerülőútvonalai megfelelnek a lacani >>reálissal<<, az >>anyával<< és a >>halállal<< való egyesülés vágyának. Kristeva melankolikusa folytonosan megpróbálja feldolgozni ennek a dolgnak, a lacani *das Ding*nek az elvesztését, amely örökösen meghiúsítja a jelentésadás lehetőségét. Kristeva melankolikusának szomorúsága >>egy szimbolizálhatatlan, megnevezhetetlen nárcisztikus seb legősibb kifejeződése<<.”²⁸⁰

Az utódok helyzetét elemezve, Kristeva melankólia-analízise mérvadó számomra. Az ismétlés aktusaiban a felejtéssel való szembeszállás igyekezete voltaképpen épp a felejtéshez fűződő büntudat ellenében próbál hatni. A büntudat azt, aki felejt, az elkövetővel, a gyilkossal azonosítja. Az ismétlés viszont, mivel nem az eredetit, hanem annak az emlékezés aktusaiban létrehozott, elváltoztatott mását nyújtja, nem ad lehetőséget a büntudat körforgásából való kikerülésre, ezzel pedig életben tartja a melankóliát. Tudjuk, hogy a *trauma* szó eredetileg sebet jelent; ennek kapcsán írja Kaya Silverman: „Ha az emlékezés annyit jelent, hogy pszichikai helyet biztosítunk a testetlen >>sebnek<<, akkor a mások emlékeire való emlékezés a mások sebei általi megsebződést jelenti.”²⁸¹ Ám ha szem előtt tartjuk, hogy a mások emlékére való emlékezés tulajdonképpen fikció; és a fikció éppen az ellenkezője annak, amit a tények valóságának megőrzésére törekvő utód célként maga elé kitűzött, akkor Silverman metaforáját kibővíthetjük azzal, hogy a mások (múltbeli) sebei tulajdonképpen az (utó)emlékező sebzés meg önmagát, és emlékezetével voltaképpen saját sebzettségének körén belül marad – vagyis: az ismétlés melankolikus folyamata nem a Másik hanem inkább az *én* sebzettségét tükrözi. A művek sebzés és sebzettség egymáshoz közeítésével ezért is

²⁸⁰ Lisa Saltzman: *Lilith fiaí. Gyász és melankólia – trauma és festészet*. In: *Enigma* 2003/37-38. 168. o.

²⁸¹ Idézi Hirsch, in: *Kivetített emlékezet*, 132. o.

nyílnak föl az áldozatpozíción túl az elkövetővel való azonosulás lehetőségére – arra, ami a tanúgeneráció kanonizált emlékezete számára még járhatatlan út volt, tabu.

Az eddigiekben az *utó*-jellegét hangsúlyozó emlékezet úgy mutatkozott meg előttünk, mint olyan jelölő-rendszer, mely (lehet, hogy a büntudattól, lehet, hogy az önazonosság rögzítésének vágyától sarkallva) a Másik emlékeinek akar testet adni a tanúság összetett folyamatai által. Nyilvánvaló, hogy ezt a jelölő-viszonyt nem a metaforától megtisztított nyelv, hanem inkább a beazonosításnak ellenálló, disszonáns, elcsúszó síkokat összehozó, vagy pedig erőteljesen önreflexív, önironikus metaforizáció adja vissza inkább. Kristeva már módot adott rá, hogy lacani szellemben szóljunk emlékezet, identitás és a nyelvi jelek működésének alapvető összekapcsolódásáról. Relevánsnak érzem itt a Hamlet-szeminárium záró megállapítását: „Az egyén jelölőt csinál az életéből. De ez a jelölő semmi szín alatt nem garantálhatja a Másik beszédének jelentését, mivel a Másikban hozzáférhetetlen. Más szóval: az életet, bármennyire igaz, hogy feláldozták a Másiknak, nem a Másik adja vissza az egyénnek.”²⁸² Ezt a Másik fele tartó, de önmagát konstituáló emlékezetet, mely az *én* és a nem-*én*, az utód és az előd, az együttérző és a távoli közti réseket igyekszik kitölteni, Ellen S. Fine, szintén a másod-harmadgeneráció Holokauszt-reprezentációjának kutatója Henri Raczymowot idézve „hiányzó emlékezetnek” nevezi. A jelenség kulcsmondatát pedig a másodgeneráció megéléséről író Nadine Fresconál találja meg: „Csak arra emlékszünk, hogy nem emlékszünk semmire”²⁸³. Fine ezt egy feszültségteli nemzedéki helyzetként értelmezi, melyben az elköteleződés egy ismeretlen tapasztalatnak, tudásnak szól²⁸⁴. Az emlékezet, noha nem tud a megsemmisülésnek a felejtésben, fölülíródásban végbemenő munkájának gátat vetni, mégis feladhatatlan. A fölülírás, eltörlődés elsősorban megintcsak vizuális úton kerül elénk, a formálódó Holokauszt-reprezentációs képanyagon keresztül határozza meg képzeleteinket, percepcióinkat. Ismeretes például Debórah Dwork és Robert Jan Van Pelt kutatása, akik utánajártak, hogy Auschwitz-Birkenauról való tudásunk milyen módosulások, áthelyezések, fókuszcserek által alakult. De nagyon sokatmondó az a képanyag is, amit a valaha létezett, ám aztán eltüntetett lágerek színhelyét fotózó művészek hoztak létre. Ulrich Baer írja ezekről a képekről, hogy pontosan jelzik az emlékezet helyzetét: hisz egyfelől rögzítenek, de másfelől már csak a hiányt, az eltörlődés győzelmét tudják megörökíteni. Sőt, Baer túlmege ezen – „többről van szó”, írja, „a megsemmisülés olyan teljes lett, hogy

²⁸² J. Lacan: *Részletek a Hamlet-szemináriumból*. In: Thalassa, 1993/2., 27. o.

²⁸³ Ellen S. Fine: *The Absent Memory: The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature*. In: *Writing and the Holocaust*. Holms and Meier, New York-London, 1988. 44. o.

²⁸⁴ Ellen S. Fine: *Transmission of Memory: The Post-Holocaust Generation*. In: *The Holocaust: Lessons for the Third Generation*. In: *The Holocaust: Lessons for the Third Generation*. In: *Studies in the Shoah XVIII*. 1997. 126. o.

valójában sosem tudta átlépni sem az emlékezet, sem a felejtés küszöbét”²⁸⁵. Az irodalmi műveknél a fikcionalitás hangsúlyos szerepeltetésével telik meg történetekkel ez az üres hely; ugyanakkor pedig így lepleződik le a múltnak az emlékezettől való elzártsága is, hisz az önreflexív szövegek világossá teszik, hogy a fikció jelöltje nem a történelmi „valóság”, hanem a mű maga. A tanúsítás bizonyító érvényének defektusát Lyotard is alapvetően nyelvi jelenségként tárgyalja a *Differend*ben. Wulf Kansteiner már utalt cikkében kiemeli, hogy Lyotard alappéldája erre a „gázkamra-érv” – voltaképpen az, amivel a *Sorstalanság* olvasója már szembesült a regény végén, amikor Köves nem tud empirikusan alátámasztott választ adni arra a kérdésre, hogy látta-e a gázkamrákat. „Míg korábban a narratívák álltak [Lyotard] figyelme középpontjában”, írja Kansteiner, „most ezen túllépve alaposabb nyelvi modellt dolgozott ki, amely a nyelv kizárólagosságra törekvő természetét fejezte ki, illetve annak lehetetlenségét, hogy a nyelv keretében igazságos ítéleteket hozzunk. Ezúttal mondatokat, szó szerkezeteket elemezve azt igyekezett bemutatni, hogy a mondatokat gyakran különböző szabályrendszerek, különböző, egymással versengő metodológiai és ideológiai előnyök alapján alkotjuk meg. [...] Elméletileg az egymással versengő szabályrendszerek és igazságba vetett hitek az eldönthetlenség egyfajta állapotát idézik elő, hiszen nincsenek jogos, felsőbbrendű szabályok, amelyek segítenének az ilyen helyzetek elrendezésében. A gyakorlatban azonban, tekintettel a különféle beszélők és különféle ideológiák hatalmi helyzete közötti, valószínűsíthető különbségekre, az ilyen összecsapások gyorsan elrendeződnek, mégpedig ismeretelméleti szempontból esetleges, ugyanakkor politikailag nagyon is megjósolható forгатókönyv szerint. Szélsőséges esetben a jelentésképzés uralkodó módjai teljességgel meggátolhatják tökéletesen helyénvaló érzések és érdekek kifejeződését. A sok egyéb következmény mellett ez a dilemma ássa alá a hagyományos történelemfilozófiák és történetírás-elméletek sértetlenségét és lehetőségét. Lyotard különösen provokatív módon idézi meg a holokauszt példáját ebben a kontextusban. Megítélése szerint az olyan holokauszttagadók, mint Robert Faurisson, ízléstelen, ám kognitív szempontból megkérdőjelezhetetlen érveléssel állnak elő, amikor szemtanúk vallomásait követelik a náci gázkamrák belső működését illetően, mielőtt elfogadnák azt az állítást, hogy ezek a berendezések működtek. Nyilvánvaló, hogy ezt az igényt nem lehet kielégíteni, hiszen mindenki, aki belülről tapasztalta meg a gázkamrákba ömlő gázt, meghalt. Ám fontos látni azt is, mondja Lyotard, hogy a holokauszttagadók által igényelt bizonyíték tulajdonképpen a múlttól szóló megbízható kijelentések megalkotásának számos lehetséges szabályai közül az

²⁸⁵ Ulrich Baer: *Helyet az emlékezetnek*. In: *Enigma* 2003/37-38. 156. o.

egyik, és hogy ezeket a szabályokat nem lehet valamiféle magasabb rendű, a hiteles állítások megalkotását irányító általánosan elfogadott logika alapján elutasítani. S ami még fontosabb, a tagadók által vallott szabályok elvileg összeegyeztethetők a bizonyítás szabályával, ami számos kognitív vállalkozást, így a történetírást is irányítja. Vagyis az Auschwitzban meghalt áldozatokon újra és újra erőszakot követnek el, amikor a >>végső megoldás"<< eseményeit a tudomány érvényes ismeretelméleti szabályai szerint dolgozzák fel. Lyotard szavaival az áldozatok >>kárt szenvedtek, miközben elvesztették annak módját is, hogy bizonyítsák a kárukat<<; egy reprezentációs tévedés, egy *differend* áldozatai, amit a nyelv részévé kellene tenni, ez azonban nem egyeztethető össze a reprezentáció jelenlegi törvényeivel. Lyotard meggyőző metaforát talált érvelésének illusztrálására, amikor Auschwitzot olyan földrengéshez hasonlította, amely elpusztított minden szeizmografikus eszközt, s amit ezért nem lehet se mérni, se a használható jelrendszereken belül megjeleníteni, s így csak nagyságának erőteljes, bár pontatlan nyomait ismerjük.”²⁸⁶ Kertésznél e tapasztalat regénybeli megjelenítése rögtön a szabadulás eseménye után következik, mintegy jelezve, hogy amint „kívül kerülünk” Auschwitzon, az máris bizonyíthatatlan, argumentálhatatlan, és ezért a felejtésnek ellenállni nem tudó eseménnyé válik – mindnyájunk számára. Lyotardnál ezért lesz „Auschwitz” a folyamatos elcsúszás, a *differend* alapvető jelévé.

4.2. Nádas Péter: *Egy családregény vége*

A *differend* metaforái kibontva, az időtapasztalatot nyelvi tapasztalattá formáló narratívává, regénnyé alakítva – méghozzá olyanná, mely mind Auschwitz emlékezetére, mind ennek specifikusan zsidó kontextusára, mind a többgenerációs beágyazottságára reflektálni tud: így tudnám az eddigiek fényében összefoglalni Nádas Péter *Egy családregény vége*²⁸⁷ című regényét. Hogy ilyen módon mennyire illeszkedik az életműbe, azt jól mutatja Balassa Péter értékelése az *Emlékiratok könyvéről*, mely egyben a regény 2000-ben való újraolvasásának konklúziója. Balassa szerint az *Emlékiratok könyve* összegzi és felfüggeszti a bűn (és szabadság) kategóriájának jegyében formálódó, magukat egészként, *sorsként* értelmező narratívák hagyományát – e „hagyományértelmezés klasszikus-modern újraírása maga válik lebontás és nihilisztikus kritika >>áldozatává<<, amelynek végpontja sokkal inkább a

²⁸⁶ W. Kansteiner: *Egy fogalmi tévedés származástörténete. A kulturális trauma metaforájának kritikai eszmetörténete*. In: 2000, 2005/1. 25. o.

²⁸⁷ Jelenkor, Pécs, 2005. (Hatodik kiadás.)

>>nincsen tovább<< (ez az utolsó előtti fejezet címmondata), mint bármiféle >>reményen túli remény<< (a Thomas Mann-Adorno féle értelemben)”²⁸⁸. Míg az *Emlékiratok* eme összetett hatást létrehozó eljárásaiból Balassa a formai tradíció iránti iróniát és a tragikus-fenséges illetve a silány-nevetséges ütköztetését emeli ki, úgy mi, amennyiben Nádas *Egy családragény vége* című művét is e folyamatba illeszkedőnek látjuk, a kisregény-forma kitágítását, a hét vagy annál is több történetűk összefonódását, a szaggatott narrációt említhetjük. Magam úgy olvasom az *Egy családragény végét*, mint a felejtés komplex folyamatának történetét, mely sokkal többet mond nekünk az utódnemzedékek emlékezeti tartalmainak és pozíciójának leírásánál. Ebben az összefüggésben a felejtés tárgya maga a visszaidézhetetlen tartalom – Harald Weinrich hívja fel rá a figyelmet, hogy az *alétheia*, az igazság, az el-nem-rejtett töve az *a-* fosztóképzővel ellátott *léth*, ami a látenst, az elrejtettet jelenti, s ami *Léthé*, a feledés folyójának nevében is megtalálható²⁸⁹. Míg az *Emlékiratok könyve* a felidézés aktusán keresztül teszi szemlélhetővé a hiányt („emlékezésben, emlékezés által épül le az építmény és keletkezik nihilum az emlék helyén”²⁹⁰, írja Balassa), addig az *Egy családragény vége* többlépcsős folyamatként ábrázolja a múlt üressé, értelmezhetetlenné válását. Ennek „stádiumai”: az emlékezethez való individuális viszony kialakítása (nagyapa); a múlttal való viszony megtagadása (apa), majd pedig a viszonyrendszerből való kihullás (fiú). Bűn, szabadság, sors – e kategóriák funkciója éppen az emlékezet átadható voltának, a múlt (folytatható) történeté rendezésének biztosítása, a hagyományozott *tartalom* – az „igazság” maga. A családragény azért ér véget, mondhatni, mert e rendezőelvek nélkül immár nem mondható tovább a Simonok sorsa. Az *Emlékiratok könyve* pedig azt követi nyomon, hogy az ily módon lecsupaszodott szubjektum(ok) útjai miképpen alakulnak, s hogy miféle világeszlelés, -tapasztalat fakadhat ezután²⁹¹. Mondhatni, a „személyiség archeológiáját” tárja föl, különös tekintettel az érzéki-ösztöni szint jelentőségére – ám ez a folyamat már a Simon

²⁸⁸ Balassa Péter: *Sors- és bűnértelkezés az Emlékiratok könyvében*. In: *Törésfolyamatok*. Csokonai, Debrecen, 2001. 55. o.

²⁸⁹ H. Weinrich: *Léthé. A felejtés művészete és kritikája*. Atlantisz, Bp., 2002. 18. o.

²⁹⁰ *Sors- és bűnértelkezés az Emlékiratok könyvében*, 57. o.

²⁹¹ Balassa összefoglalására támaszkodom újfent: „Ebben a sors-szabdalta és sorstalanul is bűn-terhelte fikciós világban a szó ismét a jajpanaszba és a kiáltozásba vagy üvöltésbe regrediál. A személyes vágystratégiák üdvös és gaz eseményei, illetve a kollektív történelmi teleológiák mítosz-roncsokként jelennek meg önmagunkról, akiknek mint lényeknek nincs meghallója többé. A szereplők jó és gonosz tettei ugyanis egy sajátos, távolodó, kiürülő, semmitő teret alkotnak, amelyből csaknem mindenki ki-tűnik vagy elszökik. Így módon a rezponzivitás mint ab ovo etikai kérdéseket létrehozó centrum halkul vagy némul el, amelyből csak egy félig artikulált üvöltés szól ki: >>Nincs megbocsátás.<<”. (58-59. o.) Felvetődik, hogy miképpen értelmezhetjük akkor az emlékirat-írás, a feljegyzés gesztusát, és az hogyan kapcsolódik paradox módon a megőrzés, megértés illúziójának feladásához. Balassa szerint az *Emlékiratok könyve* ezen a nyomvonalon leginkább a felelősségre vonatkozó kérdéshez vezet el: „E feladásban rejlik a bevallás, a beismerés, a számadás üzenet- és tanulságfosztott etikája. Így azonban kérdéssé válik, hogy a puszta tanúság volna-e a sors érthetlenségbe hulló elbeszélése mint a bűnhődés által elvállalt-elszenvedett felelősség étosza, mely nem ír elő és nem ír fölül semmit, csupán számadásos aláírásával hitelesít?” (57. o.)

Péter-i széttartó tudat bemutatásával jelen van az életműben; s az *archeológia* fogalma már az *Egy családragény végével* kapcsolatban fölmerül Szirák Péter Nadas prózájáról írott tanulmányában²⁹². A két regény összetartozását szimbolikusan a *nem* szó, mint az *Egy családragény végének* zárlata, és a *semmi*, az *Emlékiratok* könyvének kezdettől hangsúlyos alapszava jelzi²⁹³; illetve a mottó használata: a korábbi műnél János 1,5 szerepel, a későbbinél pedig János 2,21. Mindkét esetben azt mondhatjuk, hogy az evangéliumi mottó a regény referenciapontjaként van jelen, amihez a szöveg végig keresi az utat, a kapcsolatot – ám ez a kapcsolat végezetül értelmezhetetlennek, a referenciapont pedig elérhetetlennek bizonyul.

Az a rétegzettség, amit a személyiség archeológiája látni enged, voltaképpen az idő tapasztalatát, az időfolyamban való létet teszi szemlélhetővé, amely mintegy szimptomatikusan ábrázolódik ki a mitikus-történelmi-érzéki síkok metszéspontját jelentő tudat szólamaiban. A nagypapa önnön történetét a hit dimenziójában, az etika koordinátái közt éli meg és adja át; az apa tudatosan egészen mást választ ehelyett; a fiú számára ez a kétféle múlt – a mítoszé és az árulásé – olyan mélyrétegeket jelent, melyek meghatározzák képzeletét, vonzalmait, félelmeit, észleléseit, de tudatos önértelmezésében nincsenek jelen. Úgy válnak a tudat hiányává, egyfajta üres térré, mint ahogy a már felidézett, a volt koncentrációs táborok helyét ábrázoló tájfotók mutatják meg a „hiány topográfiáját”. Archeológia maga a három generáció együttes láttatása az *Egy családragény végében*, ugyanakkor ez a kép mégis diszkontinuitást és kiüresedést tár föl. A hiánytapasztalat leírásához segítségül hívom a lágerek üres helyeiről író Ulrich Baert: „hatalmas erő vonz a betöltetlen üresség felé, ahol ki vagyunk téve (azaz szándékunktól függetlenül prédái vagyunk) annak a helynek, ahol a pusztulás olyan méreteket öltött, hogy egyetlen cáfolhatatlan bizonyítéka a hiány. Nincs annyi kontextuális információ, amiből kikövetkeztethetnénk, vagy épp fordítva, aminek alapján felidézhetnénk magunkban ennek a pusztulásnak a nagyságát.”²⁹⁴ Szemben ezekkel a fényképekkel, melyek a Holokauszt tanúsíthatatlan mivoltát fölmutatva mégis rámutatnak a törésre, Nadas regénye nem azonosít be semmiféle mitikus vagy történelmi mozzanatot, mely a hiány gyökereként, okozójaként lenne fetűntethető. Az erkölcsi paradigmában való létezés a szöveg szerint egyfelől egyéni választás függvénye – erre, mint a nagypapa által képviselt-ajánlott lételehetőségre még visszatérek. Másfelől viszont az időnek-történelemnek-felejtésnek való kitettség folytán e

²⁹² Szirák Péter: *Az ész reménye a sors ellenében. Nadas Péter prózájáról*. Jelenkor, 1995/2. 129. o.

²⁹³ „Az 1. fejezet közepe felé és másutt is ellenben a >>semmi<< szó válik kiemelt jelentőségűvé. Például >>... a semmit tudom pontosan<<, amely már a könyv elején önreferenciális, ironikus oxymoronnak is tekinthető...” Balassa, i. m., 57. o.

²⁹⁴ U. Baer, i. m., 151. o.

létmódból ki lehet hullni. Jól érzékelteti ezt a főszereplő-hang kettőssége, amely mindig a tudatos és a tudattalan közt oszcillál: érzékelés és reflexió közt, álom/ájulás és ébrenlét közt – és sodródását végül határozott „nem” szava szakítja meg. Ez a tagadás egyszerre vonatkozik az elődökhöz való odatartozásra, tehát valóban a családragény (a többgenerációs sors-folyam) végének a *jele*, másfelől pedig – az én olvasatomban – az etikai paradigmától való nem tudatos elszakadás szinte öntudatlanul artikulált állítása, ami után valami egészen más kezdődik. A történet szintjén ez nemcsak a nagyszülők és a szülők, vagyis minden előd elvesztésével kapcsolódik össze, hanem azzal a jelzéssel is, hogy utód sem fog ebbe a folyamatba bekapcsolódni – egy *egészen más* élet után a családtörténet valóban berekesztődik. A megszakadás tehát egyszerre választott és elszenvedett egzisztenciális állapot, mely éppúgy magába sűríti az elődök döntéseinek következményeit, az időnek való kitettségben végbemenő felejtést, a Holokauszt és a kommunista diktatúra roncsoló hatását, mint az érzéket érő (ki)hívásra adott egyéni választ. Ilyen értelemben a saját múltként elrendezett emlékezet hiánya a történelem nagy törései utáni szituációt jelzi: a nagypapa-féle mitikus és az apai dialektikus idő-narratíva szétfoslása után egy ismeretlen, diszkontinuous időfogalom létrejöttét. Nádat – szemben például az Ellen S. Fine által vizsgált szerzőkkel – nem az érdekli, hogy miképpen rekonstruálhatja az utód mégis ezek után a „hiányzó emlékezetet”, hanem hogy a múlt(ak) nyomait szimptomatikusan és egyben hiányként hordozó tudat miképpen létezhet a világban. Nádat e művében ilyen tekintetben a Kertész Imre által felvetett kérdések továbbgondolójának látom, és az *Egy családragény végét* értelmező szövegek – elsősorban a *Saulus* és az *Iskola a határon* – mellé fontosnak tartom a *Sorstalanságot* és a *Kaddist* is odahelyezni. Természetesen mélyen konfliktusos, és a generációs-szemléleti különbségeket hordozó viszony az, amit föltárhatunk az említett Kertész-művek és Nádasé közt.

Kertész első regénye kettős munkát végez: egyfelől a sors értelemegységét felfüggesztő eseményként ábrázolja a Holokausztot; másfelől pedig – mivel modellként is értelmezi azt – a sors kreáció-voltának lelepleződését általános érvényüként mutatja föl. Kamaszkorú hőse erre hol tudatosan reflektál, hol pedig mindennek a „szimptomáit” mutatja. E fluktuáció egyfelől az ábrázolás realizmusából fakad (hisz a kamasz ingadozik így a felnőtt reflexió és a gyermeki közt), ugyanakkor pedig egy egészen ellentétes hatást is kivált, mely, a narráció polifóniája, idő- és szemléletváltásai miatt éppen a realizmus ellenében, az egyszeri történelmi eseménynél általánosabb jelentőség létrehozása érdekében dolgozik. A *Kaddisban* leírt döntéshelyzet immár a felnőtt tudat viszonyulása e léttapasztalathoz – a dilemma pedig az (leegyszerűsítve-tömörítve), hogy van-e helye

mindezek után a világban az utódnak. Az utód az embert máris előddé teszi, értelmezi létét – ahol utód van, ott sorsnak kell lennie. E dilemmára a *Kaddis* beszélőjének a válasza: „Nem!” – mondhatni, következetes, fájdalmas elutasítás. A regény ezzel a szóval kezdődik, és szimmetrikusan a fordítottjával végződik az *Ámen*-ben. Nádas regénye a főszereplő életkorát éppúgy összekapcsolja a narráció sajátosságaival, mint a *Sorstalanság*. Simon Péter fiatalabb Kövesnél; számára az érzéki-érzékelt jelent otthonos területet – és a képzelet. Az önmagának történelmi eseményeket fölülíró, *eszkathonba* illeszkedő sorsot tulajdonító nagyapa és a sors értelemegész-voltát létrehozó koordinátákat elvető apa utódjaként Simon Péter már a megszakítás után, a sorsról való beszéd teljes értelmét-vesztettsége idején születik. Az ő hangján megszólaló narratíva sokszólamúsága ugyanakkor sokkal összetettebb a *Sorstalanság*énál, hisz az érzékelt, a képzelt, a felidézett, a mitikus töredékei kavarnak benne úgy, hogy a fluktuáció immár nem az önreflexív és a reflektálatlan, hanem ájulás és éberség, álom és tudatosság, szerepjáték és önazonosság közt áll fenn. Az utódra vonatkozó kérdés a Kertész-regényekben mint az életmű összefüggő szövegfolyamában választáshoz, döntéshez kötődik; Nádasnál viszont Simon Péterrel *megtörténik* az, hogy nála, vele lezárul a családtörténet, s noha játékaiból megtudhatjuk, hogy szeretne gyereket, a regény címe sejtetni engedi, hogy több gyerek már nem fog megszületni. Az a törés, aminek a *Sorstalanság* testet igyekszik adni, az *Egy családragény vége*ben – mondhatni – a nagyapát és az apát választja el; itt a második nemzedék dühödten fellázad az első ellen, és mintegy ironikus ellentétét hozza létre az előd választásának: egy materiális, ám mégis parancsoló Felsőbb Hatalomnak alárendelve magát az apa minden hagyományozott értéket felrúg, nem csak a zsidó-keresztény múltat, hanem a morális döntés lehetőségét, sőt, a szabad választást, az individualitást is. A harmadik generáció, Simon Péter etikai mérlegeléstől mentes világában már nem születik ítélet, mely összemérhetné a két álláspontot. A fiú vonzalom és ragaszkodás mentén kapcsolódik hozzájuk; végül történetének alakulása rámutat, hogy mennyire alapvető és gyökeres az apja iránti vágyakozása.

A *Sorstalanság* másik alapvető gondolati szála (mely aztán behálózza az életművet) a tettes és az áldozat közti etikai alapú megkülönböztetés kérdésessé tétele. A maga érzéki-szürreális világában ezt az *Egy családragény vége* is jelzi, de immár nem elgondolható vagy argumentálható vonulataként a szövegnek – a tettes-mivolt és az áldozatiság közti oszcillálás itt megintcsak érzéki aktusként jelenik meg (megsebesítés, ölés, illetve megsebződés, vérzés), vagy képzelt illetve mitikus eseményként. Mire a történet elérkezik a Dezső pajtás elleni gyilkossági kísérletig, az egymásba tükrözött mesei és reális események, illetve a sokrétű narráció teljes rezisztenciája az erkölcsi alapú ítélethozatal iránt immár semmilyen egységes

viszonyulásmódot nem tesz lehetővé a szövegnek eme eseménye felé. Kertész regényének gondolati konklúzióját *világgá* teszi Nádas szövege. E világnak sajátosságai vannak, de oka, eredője már kikutathatatlan. A mitikus, történelmi és személyes események – köztük a Holokauszt is – a legifjabb generáció számára nem hordoznak kiemelt, tehát: világmagyarázó jelentőséget. Összjátékuk a zajló időben magával hozza a családtörténet folyamatainak bevégződését.

A két regény közti kapcsolatra Vári György is felhívja a figyelmet, természetesen saját *Sorstalanság*-olvasata alapján, melynek magja a kövesi elutasítás a ráruházott, rákényszerített sors-narratívumokkal szemben²⁹⁵. „Az *Egy családregény végében* is egy világértelmező elbeszélés áll szemben kisgyerek, Simon Péter érzéki benyomásait még nem egységesítő, rendszerezni nem képes világérzékelésével, és ennek a kisgyermek elbeszélőnek az érzéki, testi világtapasztalását is megkísérlik rokonai narratív világérzékelésre cserélni”, írja Vári²⁹⁶. A gyermeknek kínált önismereti-családtörténeti hely és sors a nagypapa elbeszélése lenne. Vári fölívja rá a figyelmet, hogy a nagypapa éppúgy az érzékiről kognitív síkra akarja terelni a gyermek ráirányuló figyelmét, mint Lajos bácsi, a *Sorstalanság* „sorstulajdonító” figurája. Ám hozzá kell tennünk, hogy Lajos bácsi és a nagypapa összevetése ugyanakkor nagyon élesen rámutat a két szövegvilág különbségére is. Az ironikus eszközökkel ábrázolt Lajos bácsi „ajánlatával” szemben a nagypapa narratívája egy nagyon egyedi életút és létértelmezés, melynek kudarca, elbukása a rákövetkező generáció kritikája, lázadása miatt, mondhatni, tragikus. A zsidó-keresztény hagyomány emberének kérése, hogy unokája ne nézzen rá beszéde közben, Vári értelmezése mellett úgy is érthető, mint a hallás primátusának e tradícióból táplálkozó megerősítése a látással szemben, mely hol csupán alsóbbrendűként, hol egyenesen tiltottként jelenik meg az Ó- és Újszövetségben. Vári mindazonáltal lehetőséget lát arra, hogy a nagypapa mitikus elbeszélése szintézisre jusson az unoka érzékelés-központú világtapasztalatával; és kiemeli a regénynek két olyan pontját, ahol az érzékelés és a megértés a lehető legszorosabban egymás mellé kerül²⁹⁷ – ez, a szenzitív egységbe-kerülés az, ami a nádasi univerzumban a valódi megértés lehetőségét fenntartja. Véleményem szerint viszont ez annál plasztikusabbá teszi magát a véget, a nemzedékeken átívelő szálak elhalását, amit nagyon jól szimbolizál a *szederfa-szederfa* játéknak halandzsává „degradálódása”, mikor Simon Péter színre lép az utódok sorában. A veszteségre, hiányra, olvasatom szerint, maga Simon Péter csak egy ponton reflektál, s akkor is egy álombeli állapot szövegszilánkjaként, a

²⁹⁵ Vári György: *Kertész Imre*. Kijárat, Bp., 2003. 28-32. o.

²⁹⁶ I. m., 29. o.

²⁹⁷ I. m., 30-31. o.

többrétegű tudatnak egy nagyon mély szintjéről, már a nagypapa halála után, az egyedüllét és öntudatlanság idején: „Hang nyöszörög: nagypapa, mesélj! Nagypapa, nem emlékszem semmire! Hallom, ez a hang bennem nyöszörög...” Nem tud beteljesedni az, amit a nagypapa fölismert az unokájában, s ami miatt belefogott a mítosz továbbadásába: „értelmed kinyílik az időre”. A „kinyílt értelem” azonban egészen más módon nyitott, mint ahogy azt a nagypapát körülövező tradíció elvárná, és egészen más módon áll be a generációs sorba.

A nagypapa identitás-ajánlata még mindezekén túlmutatóan is gyökeresen különbözik attól, amit a *Sorstalanság* Lajos bácsija testesít meg. Formára ugyan – s a széderre való utalással kiegészítve – a nagypapa által továbbmondott történet a zsidóság útjának teljességét öleli fel, Áron főpaptól napjainkig, még hozzá a hagyomány és kollektív emlékezet magyarázó keretében. David Roskies a népet érő megrázkódtatásokat feldolgozó irodalomban, Yerushalmi a zsidó felvilágosodás előtti történelemhez való viszonyulásban mutatja ki a vallás és a közösségformáló identitás egymást kölcsönösen fenntartó, megerősítő működését – azt, amit Halbwachsra támaszkodva Assmann ír le a kulturális emlékezetéről szóló munkája Izrael-fejezetében. Gábor György mondatai kitűnően érzékeltetik a közös teret, melyben Simon Péter nagyapja és Köves Lajos bácsija benne áll: „A közösen lakott múlt konstituálta a zsidóságot, s szétszórattatásában – Babilóniában és Alexandriában, Rómában és Bizáncban, Perzsiában és az Ibériai-félszigeten, Galliában és a Rajna völgyében, Pannóniában és az Oszmán Birodalomban, az Osztrák-Magyar Monarchiában és Galíciában, Bukovinában és a cári Oroszországban – országról országra, különféle környezetben és eltérő körülmények között önálló mozaikkövekkel járult hozzá a közös történelem eikónjához, színes és gazdag képéhez. [...] Akárcsak széderestén, ahol még az egyes ételek is a történelemre emlékeztetnek, s ahol a múltra való közös emlékezés teremti meg az együvé tartozás kollektív identitását, >>mi<<-vé a történelemtől összegyűjtött közös tudás kovácsolja a zsidóságot. Az >>én<< történetem és a >>te<< történeted a >>mi<< közös történelmünké válik, ennél fogva az én történetem, az én sajátos egyedi létezésem közös történelmünket alkotva a tiédé is lesz, és megfordítva: a te történetedből, a te egyedi létezésedből mint közös történelmünk eleméből én is részesedem. Külön-külön valamennyiünk éles és tiszta emlékezetére szükség van a közös, kollektív emlékezéshez, külön-külön valamennyiünk sok kis történetére szükség van közös, kollektív történelmünkhöz: ezáltal külön-külön mindenki tudatosíthatja, hogy maga is elszakíthatatlanul a néphez tartozik.”²⁹⁸ Ez a látásmód Lajos bácsi esetében sem a szenvedők iránti érzékenység, sem a hit, sem pedig a Holokauszt próbáját nem állja ki. Az *Egy*

²⁹⁸ Gábor György: *Az én történetem, a te történeted: a mi történelmünk.* In: *Beszélő*, 2002/9-10. 166-172. o.

családragény végében viszont e kollektív hitet és identitást már a nagyapa nagyapjának, tehát Simon Péter ükapjának személyében kihívás éri akkor, amikor az fölteszi a kérdést: „létezik-e Isten személy szerint?” Ez a kérdés az, ami a zsidó hagyomány és kollektív öndefiníció – a népben, és az Izráelt mint népet választó Istenben való gondolkodás – (egyik) végét jelenti. A Simonok családjában a nagyapák kérdését mindig az unoka hivatott továbbvinni, így aztán az ükapa „kételye” Simon Péter nagyapjában „szökik majd kalászbá és aratásra érik”. A vég és a kezdet, az ígéret és a beteljesedés, a halál és megmenekvés a nagypapa hit- és sorsnarratívájában értelmet nyer, belekapcsolódva egy másik narratívába, mely Jézus messiásvoltának felismeréséről szól: „Ami benne kétely, az bennem már a bizonyosság. Akkor én még nem tudhattam, azért jövök világra, hogy a törvényt beteljesítsem, a végzetet, s így vezessem vissza a nagy folyót oda, ahonnan kétezer évvel ezelőtt elindult kanyarogni a világba szerteszét. Csak egyetlen szót kell kimondanom, amit nem mondhatnék. Jézus. Egyszer, ezeröttszázkilencvennyolcban így kiáltott fel egy ősöd Budán: haljunk meg, hogy megmeneküljünk. Ez lett az én jelmondatom. [...] Megölni mindent, ami még megmaradt, hogy élhessünk tovább! Megölni, hogy mindez halott mítosz legyen. Hiszen megváltó született és nem vették észre. Csak a büntetést, ami figyelmetlenségükre következett. Mert a törvény kimondja, tiszta beszéd: Ha pedig nem hallgatsz az Úrnak, a te Istenednek a szavára, átkozott leszel a városban és átkozott a mezőn. [...] Ezért jöttem én, beteljesíteni az átkot, a végső pusztulást. Ezért vettem én keresztény nőbe a magomat és megosztottam a vért; de az apád zsidó nőt vett magának, és így elvesztegette benned, amit én nyertem, a te véred így felerészben megint csak zsidó; de te is keresztény vért veszel magadnak, és elenyészik a vér! [...] Mert nem enyészhet el a vér; ami volt, az van. Ha egyetlen csepp lesz is belőle ezer évre, akkor is ott lesz az a csepp valakiben. Egyetlen csepp. Nem érted! Persze nem értheted, hiszen te ezen a kapun már be nem léphetsz, megkeveredett, nem visz be már a véred, csak éppen annyira, hogy benézz.” A „*haljunk meg, hogy megmeneküljünk*” jelmondata egy mérhetetlenül erős, számtalan réteget magába gyűjtő sűrítés: az árulás és hősiesség kérdését is felvető történelmi előzményen túl a számos korban és helyzetben életmentő kikeresztelkedésen át a Jézussal-Jézusban való meghalás („ó ember”) és feltámadás („új ember”) gondolatával fonódik össze. Természetesen láthatjuk, hogy a nagypapa narratívája is folyamatosan ingadozik az egyéni (ebben az értelemben: személyes megváltást jelentő) és az (Izrael egészére vonatkozó) kollektív beállítottsága közt. Hisz ő mindkét szemléletet magában hordozza – ami számára áldás keresztényként, az zsidóként átok. Az *igen* és a *nem* már a nagyapa beszédében mérhetetlenül közel kerül egymáshoz; de őt még körbeveszi a zsidó-keresztény hagyomány kontextusa, melynek tartalmai által a distinkció még fenntartható.

Néhány mondaton belül hangzik el: „elenyészik a vér” és „nem enyészhet el a vér”. Az áldozati vér, a sebzéssel ontott vér és a megtisztító vér mellé a vérségi kapcsolat értelme is odakerül. A nagypapa generációja után következőknek viszont már semmiféle distinkcióra nincs eszköze, módja. Fia épp a vérségi összetartozásban rejlő tartalmat tagadja meg; unokája pedig egészen elveszíti a különbségételnek a tradíció által megalapozott képességét. Az evangéliumi passzus, ami többek közt e sorok mögött bújkál, az a jézusi paradoxon, ami éppen az élet és a halál közti distinkció újragondolását célozza meg: „ha a földre esett gabonamag el nem hal, csak egymaga marad; ha pedig elhal, sok gyümölcsöt terem”. Ugyanígy rendezzi át sötétség és világosság viszonyát a regény az evangéliumi mottót átértelmezve (hasonlatosan ahhoz, ahogy az *Emlékiratok* viszonyul önnön mottójához). Az evangéliumi idézet ezekben az esetekben éppen a jelentésvesztést, a különbségétel lehetőségének elmosódását reprezentálja, nagyon kiélezetten.

A nagypapa világában a különbségétel képessége alapvetően a jó és rossz elválasztására vonatkozik – ide tartozik a vágy uralásának, a várakozásnak a dícsérete, lényegében a bűnről való tudás. A személyes – vagyis az Istennel való kapcsolat és a lelkiismeret kontextusában elgondolható – bűnön kívül a nagypapa szól a kollektív, a családra, illetve a nép egészére is vonatkozó bűnösségről. A Simon nevet ennek jegyében áldás- vagy átokhordozóként érti: „Amikor Lea, ez a szereleméhes, csúnya asszonyi állat, ez a hűséges szuka, másodszor esett teherbe Jákobtól, annak az éjnek a reggelén örömeiben így kiáltott: Meghallgatott az Úr! És megszülvén fiát, nevezte az ő nevét Simeonnak, ami ugyanazt jelenti: meghallgattatás. Ahogy a fiút az Úr adta Lea ölébe, úgy a nevet is ő adta Lea szájára. És ez az első pecsét. Mert ennek a névnek, Simon, vagy régiesebben: Simeon, kettős értelme van, s e kettő egybefoglaltatik; egyik értelme: az Úr szavát meghallja e név jogosultja, a másik értelme: e név jogosultjának szavát meghallja az Úr. És ha valaki feltöri a név pecsétjét, mint Lea második fia, aki süketségében nem hallotta az Urat? Lea fia borzalmas, véres bosszút állt Sikkem lakóin, amikor azok megbecstelenítették Dinát. Ártatlanokon állt bosszút, hiszen a bűnösök elfutottak. Ez bűn! A bűnt átokkal torolta az Úr – emlékezzenek! És Simont és az ő nemzetségét szolgálásra adta, saját testvéreinek kezére. Ez a második pecsét. Így lettek a Simonok szolgák, ha Isten szolgálói is. Ez a harmadik pecsét. És eltelt hatezer év. Azóta ez a te neved.” Valóban, e név, főleg a Péter keresztnévvel együtt a Szentírás egyik leggazdagabb hagyományára támaszkodik – ám mire a maga teljességében fölhangzik a regényben, ez a jelentésség leépül, és az „áruló” Merényitől származó megnevezés („Simon Péter te vagy?”) – talán ahogy a kérdőjel is jelzi a végén – mellbevágó átfordítássá, az ürességet fölmutató Jézus-paródiává alakul. A bűnről való beszéd az unoka tudatában-

narratívájában noha visszatükröződik, mégis egy egészen más formában csapódik le: a mítosz alapjeleiből, archetípusaiból újraszótt egyedi mesefolyamként, illetve a szorongást okozó fantáziák és rituális cselekvések elemeként. Legfőképpen a *kígyó* regénybeli megjelenéseire gondolok (ideértve a fehér falikígyó legendáját és a siklölés jelenetét is), illetve a *kert és fa* elemeit tartalmazó mesékre. A kisfiú meséi talán ott érnek a legközelebb a nagypapa történetéhez, ott válnak tudattalanul leginkább annak tükörképévé, amikor a szél nélkül mozgó és beszélő levélről van szó: „Ha értettük volna, ott maradhattunk volna a kertben, míg meg nem halunk”. Simon Péter meséjében a kert sohasem jelentett otthont; a nem-értés mint veszteség nem alapozódik meg az eredeti megértésen, birtokláson, otthon-léten – narratívája kezdettől fogva a hiányról szól; ilyen értelemben, mondhatni, valójában kezdete sincs. A mottóként választott ige a különbségtétel alapmetaforáját tartalmazza: világosság és sötétség különválását. Simon Péter világában ez egy egészen átformált, alapvetően az érzékelésre támaszkodó, és semmiféle mögöttes tartalmat nem hordozó módon tükröződik, a fekete és fehér színek (pl. a kockák) ismétlődésének látványában, a fekete-fehér kockákon való lépkedés rítusában. Ugyanúgy a tartalomvesztést látjuk itt, mint a széderfa-szederfa játéknak a halandzsza-verziójában, amiről az unoka nem tudja, miért nem tetszik a nagypapának, s amiről nevetve mondja: „semmit se jelent”. A világosság és a sötétség elválasztásának pillanatai két Simon élettörténetében jelennek meg expliciten – a cirénéi nem tudott mit kezdeni Jézus pillantásának fényével; a nagypapa viszont, amikor másodszor meséli a halálmenet történetét, belefűzi, hogy meglátta, megértette ezt a fényt. A nagypapa világában Frigyes bácsi az az ember, akivel minderről beszélni tud – forró barátságuk mintha a zsidóság és kereszténység mélységes összetartozásának ideáját tenné testté, észlelhetővé; vitájuk pedig voltaképpen az, ami a kollektív (Izrael egészére, a népre vonatkozó) és az egyéni (a megtérés személyes aktusában végbemenő) megváltás közt dül. A nagypapa narratíváját mindazonáltal nem az unoka ingatja meg, hanem saját fiának makacs ellenállása mindannak, ami neki értéket, viszonypontot jelentett – egészen a legjobb barátja és az apja elárulásáig menően. Ekkor fogja el a nagypapát a kétely saját meggyőződését, a sorstörténet rendjét illetően – s e kétely alapmondata: „Tévedtem volna?”. E mondat éppúgy összefoglalja a figura teljes reflexióját önnön léteire, mint Simon Péter esetében a regényvégi „Nem”.

Balassa Péter szerint ez a *nem* a hagyomány elvetésére vonatkozik, s így pedig a saját önazonosság igenlésére; ugyanakkor benne van egyfajta radikális negativitás is²⁹⁹. Magam is egy szétszálazhatatlan viszonyulás- és reakció-köteggként olvasom, a tudat utolsó összefoglaló

²⁹⁹ Balassa Péter: *A Bárány jegyében*. In: *Észárások és formák*. Tankönyvkiadó, Bp., 1989. 228. o.

kijelentésének az öntudatlanság előtt. E szó a családregegy végének jele – akár akarattal, akár akarattalanul, de semmi sem tud folytatódni abból, ami az „ősök” és elődök történeteit jellemezte, szervezte. Tagolatlan dac szólal meg itt, ami valóban, ahogy Balassa is mondja, egy új létmód kezdete is, miközben hallatlanul közel van a negativitáshoz, a halálhoz (– mint ahogy az öntudatvesztésben mindig jelen van a halál előérzete, lehetősége). A *nem* úgy is érthető, mint kitartás a saját választások mellett – ezeket pedig a legkevésbé sem a moralitás, hanem a vonzódás, vágyakozás vezérli. Elsősorban az apa teste iránt, és e testen keresztül Merényi – a regényben a második áruló – iránt. Ezzel Simon Péter mégiscsak kiemel bizonyos szálakat az „ősök” történetéből, és be is teljesíti őket, noha ezek „alternatív” nyomvonalak az értelmezés fősodorához képest. Az egyik ilyen ős Rufus, aki az elődök közül a legnyitottabb a testire, és az esztétikum iránti vágya a nemi megkülönböztetést is fölülírja. A második ős pedig Simon Péter, a kőszikla, aki maga is elárulta Jézust, háromszor. Itt a Rajk-per utáztatásban a koncepciós vádban szerepet játszó apa összeíródik a bibliai árulással; s a két történetet Merényi köti össze, aki először mondja ki Simon Péter teljes nevét, és ezáltal a regény egyfajta jézusi figurájává válik a maga zavarbeejtő kettősségében. Ez egészen újszerű rálátást nyújt a bibliai történet értelmezési tartományára, másfelől pedig árulás és vágy összekötésével az etikai ítéletet kibillenti az esztétikai javára. Mindennek a forrása az apa iránti vágyakozás, a vonzalom az apa teste iránt. A regénynek nagyon fontos rétege az érintés, a tapintás, a testi kontaktus; de ennek semmi sem válik olyannyira hangsúlyosnak a tárgyává, mint az apa – csak Merényi ölelése ismétli, visszhangozza elementaritását. A *nem* szó tehát, mint az esztétikai-szenzitív-erotikus és az etikai elválasztásának visszautasítása, olvasható egy korai, gyermeki állapotban való dacos megállásként, a felnőtté válás, a vele járó sors-narratíva, a rögzített jelentések, a rögzített nemi identitás stb. elutasításaként. Egyben pedig a zsidó-keresztény paradigma egyik határát, végét jelzi, és annak a Rufusnak a vágyát visszhangozza, aki talán a „leggörögebb”, a törvény-központú tudattól a legtávolabb álló volt a Simonok családjában, s akiről a nagypapa története így számol be: „Ő nem feleséget akar venni magának, a törvény szerint, hanem a szépséget akarta, a megfoghatatlant a megfoghatóban”. A kettősségek egybentartása a szöveg tükör-, tükröződés-leírásaiban jelentkezik hangsúlyosan, s mintegy eme létállapotra reflektálva a tükör látása hol a fantáziálásban való kiszabadulás lehetőségét hordozza, hol szorongást, félelmet okoz³⁰⁰. Mindehhez azonban hozzá kell tennünk azt, hogy a regényvégi „Nem” úgy is olvasható, mint az apa megtagadásának visszautasítása – ilyen értelemben pedig mintha annak a morálon túli

³⁰⁰ A tükrőről bővebben ld. Balassa Péter: *Nádas Péter*. Kalligram, Pozsony, 1997. 144-147. o.

régióknak lenne az egyetlen artikulálható szava, amely fogalmakkal nem ragadható meg, és mégis táplálja döntéseinket, választásainkat, ebben az esetben a kitartást a szeretett apa mellett.

Lacannál az *apai* testesíti meg azt, ami a kezdeti tagolatlan egységet megbontja, s amelynek folytán a nyelvi természetű viszonyban távolodni kezd egymástól a jelölő és a jelölt – így jelölő-láncolatok jönnek létre. Ezen a nyomvonalon gondolkodik tovább Derrida *Ki az anya?* című írásában. Az apaság és a tanúság elválaszthatatlan, mondja Derrida, hisz az anya személye a szülésnél mindig evidens, míg az apa esetében egy hipotézis melletti kiállásra van szükség, az érzékelésen túli rés (a „titokzatos”) áthidalására³⁰¹. E hasadást csak jelölőlánc hidálhatja át. Ezután tér rá Derrida arra, hogy Freud a patriarchátus elsőbbsége mellett való döntést a matriarchátussal szemben előrelépésnek, fejlődésnek tekintette: „az emberiség >>haladásának<<, kulturális vagy civilizációs előrelépésnek (*Kulturfortschritt*), a társadalmi-politikai hatalom és szereződés strukturális fejlődésének tekinti azt a döntést, hogy a hatalmat az apának, azaz egy létrehozónak, az élet feltételezett létrehozójának adják át, akinek kilétét semmiféle *érzéki* tanúság nem bizonyíthatja”³⁰². Freud erre az alapra vezeti vissza az érzékelésen túlinak a teljes paradigmáját, beleértve mindazt, ami meggyőződést és meggyőzést igényel, mint a szellem, a logika, és mint a vallás (különös tekintettel az Atya-Istenre). Derrida itt a tanúság szükségességének mozzanatát emeli ki. „A tanúságtétel se nem észlelés, se nem bizonyítás”³⁰³. Amit Simon Péterre próbál hagyományozni a nagypapa az „ősök történetében”, az az atyai szó, a *logosz*, amit a nagypapa ki akar emelni az érzékelés szférájából (az unoka nem nézhet rá az elbeszélés közben), és amit nem tud bizonyítani, megértetni, csak fölmutatni, följajánlani. Ám amikor a fia árulásával szembesülve fölteszi magának a kérdést: „tévedtem volna?”, akkor önnön tanú-mivoltában rendül meg – végső soron, a *logosz* képviselhető voltában. Mindazonáltal Derrida egyik alapkérdése a Freud által felvázolt fejlődés-koncepcióval szemben az, hogy vajon az anyaság tényleg evidencia-e – hisz tudjuk, tapasztaljuk, hogy maga az anya is titokká válhat, megsokszorozódhat vagy eltűnhet... Nagyon releváns ez az *Egy családregegyén végét* olvasva, hisz a regényt úgy is felfoghatjuk, mint elbeszélést a *logosz* hagyományának bevezetéséről – tulajdonképpen a Freud által felvázolt fejlődés-koncepció kritikáját. E regényben ugyanis *az anya a hiányával van jelen*. És azt látjuk, hogy Simon Péter, a gyermek, az apák és atyák világában a tanúság tartalmával szemben az érzéki, a szenzuálist, a tagolatlant igyekszik választani – ám mivel anya nincs a történetben, ezért ezzel a választásával az apa felé fordul, aki nem tudja megválaszolni fia

³⁰¹ J. Derrida: *Ki a anya?* Jelenkor, Pécs, 2005. 13. o.

³⁰² I. m., 18. o.

³⁰³ I. m., 45. o.

vágyát; később pedig – miként Merényiben is – a szenzitív-*apai* felé fordul, azt igyekszik elérni, megtalálni. Az tehát, amit Freud szétszalazott, és a logosz történeteként a fejlődés útjának kijelölt, a Simonok hányattatott családtörténetében egyfelől összegubancolódik (hisz Simon Péternél az *apai* választásában egyben az *anyai* iránti vágy is benne van), másfelől a tanúság átadhatóságát cáfolva szertefoszlik.

A regényben csak néhány említés esik az anyáról. A gyerekek családi szerepjátékában mindenkire sor kerül minden szerepben – s elhangzik itt két mondat, ami az anyával kapcsolatos jó érzés, nyugalom visszfényeként szólal meg, mindig testi kontaktushoz, érintéshez kötődően: „Mintha engem ölelne át az én anyám”. „Ha viszont én lehettem a gyerek, az jó volt, mert akkor ő volt az anyám”. Másutt a szöveg pontosan jelzi, hogy az *anya* üres hely: „Egyszer azt kértem [mármint Simon Péter a nagymamát], az anyámról meséljen. De arra várt, hogy aludjak el.” És történik egy említés, ahol az anya csak az „ősök történetének” egyik szervezőelve, a vér (vérség, származás, néphez-tartozás, ígélet/ítélet) szempontjából jelenik meg, elszemélytelenítve: „Ezért jöttem én, beteljesíteni az átkot, a végső pusztulást. Ezért vettem én keresztény nőbe a magomat és megosztottam a vért; de az apád zsidó nőt vett magának, és így elvesztegette benned, amit én nyertem, a te véred így felerészben megint csak zsidó; de te is keresztény vért veszel magadnak, és elenyészik a vér!” Az anya tehát nagyon hangsúlyos hiánnyal jelölődik a regényben. S mivel személyét nem lehet megragadni, ezért hiánya: meggyászolhatatlan! Itt hadd idézzem fel újfent Kristeva gondolatmenetét arról, hogy a gyász munka elmaradása (a melankólia) tartalmazza a tudomásulvétel, a feldolgozás elutasításának mozzanatát (lásd: „Nem”), illetve a szimbolikus jelölő-sorok, a figuráció, és, mondhatni, a logocentrizmus jegyében fogant feloldás elutasítását. A melankólia tehát, mint egyfajta beteljesíthetetlen visszavágyás a tagolatlan egységbe, inkább a vágy nyelvén beszél, mint a logoszn. „Kristeva felfogása szerint a melankólia képtelen és szükségszerű kerülőúttal megfelelnek a lacani >>reálissal<<, az >>anyával<< és a >>halállal<< való egyesülés vágyának. Kristeva melankolikusa folytonosan megpróbálja feldolgozni ennek a dolgnak, a lacani *das Ding*nek az elvesztését, amely örökösen meghíúsítja a jelentésadás lehetőségét. Kristeva melankolikusának szomorúsága >>egy szimbolizálhatatlan, megnevezhetetlen nárcisztikus seb legősibb kifejeződése<<.”³⁰⁴ Nádas regényének egyik legnagyobb adománya az, hogy az anya-hiányt nem tematizálva, s így az anyaság és apaság értelmezési mezejének tágasságát meghagyva szemlélhetővé teszi ezeket a mérhetetlenül törekeny, tudattalanul végbemenő folyamatokat, s így nem válik a

³⁰⁴ Lisa Saltzman: *Lilith fiai. Gyász és melankólia – trauma és festészet*. In: *Enigma* 2003/37-38. 168. o.

nosztalgia regényévé, hanem olyan szövegszerező eljárásokat³⁰⁵ hoz létre, melyek egészen ellentétes tartalmakat is szóhoz juttatnak.

4.3. Márton László: *Árnyas főutca*

Márton László *Árnyas főutca*³⁰⁶ című regényében a fikciós szituáció nagyon bonyolult módon épül fel. Számos áttétel jön létre történelem („történelmi tapasztat”, „valóság”) és képzelet, emlékezés és megalkotás, (fény)kép és szöveg, esszé és elbeszélés közt: „Ez a történet egészében is, részleteiben is a képzelet szülötte. A képzelet viszont egy valóságosan létező országban fejt ki hatását, és egy valóságosan eltelt évtizedet idéz fel. Így a történet szereplőinek bármiféle hasonlósága valóságosan létező személyekhez a véletlen műve; az itt leírt események hasonlósága ténylegesen végbement eseményekhez történelmi tapasztalat.” Illetve: „Ez a történet egy fényképgyűjteményt idéz fel. A szerző eredeti célkitűzése az volt, hogy a képzelet munkája révén életre keltse a fényképeken látható arcokat, egyszersmind az elbeszélői önkény jóvoltából e képzeletbeli élet közös fordulatait is létrehozza. A fényképgyűjtemény jelenleg nem férhető hozzá: megsemmisült vagy lappang. Így a szerző saját képzelete szülötteit az olvasó képzeletére bízta.” A köztes narratív térben helyezi el

³⁰⁵ A tematizálhatatlanról való beszéd számára az egyik út a motivikus kapcsolaton át vezet – s ilyen kapcsolat fűzi össze számomra e regényt Virág Teréz *Emlékezés egy szederfára* (Animula, Budapest, 1996.) című kötetének több írásával. Az egyik kapcsolódási pont Virágnak a tisztaeszlári vérvád-perről szóló tanulmánya, mely az érintett Scharf-gyerekek tudati világának elemeit igyekszik szemléltetővé tenni. (*Tudatos és tudattalan gondolkodás a tisztaeszlári perben*. In: *Emlékezés egy szederfára*, 109-116. o.) Mindkét Scharf-gyerek, a kicsi Samu és a nagyobb Móric is bizonyos értelemben apjuk árulójává válik – a családi viszonyokat terhelő feszültségek, a zsidóság szégyenlése, szorongások és fantáziák miatt alakul ez így. Nem tudom, mennyire szándékos Nádas regényének kapcsolódása ehhez a koncepció per-történethez, melyben a vér, kivézetetés, a megszűrés, a gyerekek iránti agresszió fantáziája éppoly hangsúlyos, mint az *Egy családregény végében*.

Virág kiemeli, hogy az anya elvesztésének feldolgozatlan gyásza, illetve egy kistestvér halálának a sokja terhelte ezeket a képzelődésbe búvó és projekciókban megnyilvánuló gyerekeket. Virág saját történetében nagyon hangsúlyos szerepet játszik a szenvedő, Holokauszt-túlélő anyához való viszonyulás, a történelekről való hallgatás, ami csak az anya halála után tudott beszéddé válni. És érdekes módon Virág családtörténetében is a szederfa az „ősök” jele – s a nagyszülők kertjében álló hatalmas fához itt is egy családi mítosz kötődik (*Emlékezés egy szederfára*, 141-144. o.). Virág munkásságában, melyet a Holokauszt-túlélő családok, utódok terápiájának szentelt, különös figyelem kerül a megbomlott, és tüneteket okozó anya-gyerek kapcsolatra. (*Anyatükör*, 67-76. o.) A tükörbe néző, tükröződésekben elmélyedő Simon Péter mintha ezzel azt a visszatükröző látványt is keresné, amit az anya arca jelent a kisgyermek számára – ám ez az arc az ő világában nem létezik.

³⁰⁶ Jelenkor, Pécs, 1999.

Márton a kiirtott vidéki magyar zsidóság alakjait: az *árnyakat*. Az első nagy etikai dilemma a Márton által érintettek sorában épp a felidézett-elképzeltek alakok státusza, hisz mind az alkotó fantázia, mind az emlékezés párhuzamos tartalmakat hoz léte a múltbeliekhez képest. Márton megoldása e dilemmára a minden mozzanatában önreflexív narráció, amely egyetlen írói döntést sem hagy „szó nélkül”; nem engedi reflektálatlanul kialakulni a „mindenható elbeszélő” pozícióját a szövegben, és megszakítja a fikciót azokon a pontokon, ahol a felidézés-megidézés újratekintné az elpusztított múltbeli világot, a már hozzáférhetetlen realitást. Az esszéző-bölcseleti hang ironikus keverése az elbeszélőivel, a narrátori pozíció váratlan síkváltásai, belső ellentmondásai mind ezeket a célokat szolgálják. Az *árny* éppúgy megáll a fiktív és a nyom-jellegű határán, mint Spiegelman *Maus*ában az állat-álarc, a maszk. Ezek olyan speciális jelei a narratívának, melyek noha utalnak egy további tartalomra (testre az árnyon túl, arcra a maszk mögött), semmiképp nem tudnak elvezetni ahhoz – inkább alternatív tartalmak létrehozására adnak lehetőséget, vagyis semmilyen módon nem definitívek³⁰⁷. Mind a maszk, mind pedig az árny takar, elhomályosít – de hát e jel célja éppen az, hogy rámutasson: emlékezetünk tárgya homályos, takarásban lévő, saját tartalmaink behelyettesítésének kiszolgáltatott alakzat. Ilyen értelemben az irodalomnak mint nyelvnek nincs is más lehetősége, mint hogy a viszonyulásról beszéljen, az emlékezés aktusairól, és nem pedig az emlékezet tárgyáról. Márton szövege azt is jelzi a regény első lapjain, melyek mintegy módszertani bevezetőként vonják be az olvasót e speciális viszony és elbeszélésmód játékszabályaiba, hogy kollektív érintettségünket adottnak veszi. Közös emlékezeti folyamatainkról van szó – korszakos, generációs meghatározottságainkat teszi szóvá a regény. Hisz az is mindnyájunk közös tapasztalata, hogy a magyar vidéki zsidóság világához már nincsen semmiféle közvetlen hozzáférésünk.

Az *Árnyas főtca* regényszituációi sokszor a felvezetésben elképzelt fényképgyűjtemény beállításai nyomán alakulnak ki, vagy a huszadik század első felének Magyarországot reprezentáló más zsánerszerű víziókra, képzetekre, adomákra, közhelyekre épülnek. Egy szívélyes kor látszata, sőt, a regény diagnózisa szerint, önmagáról alkotott elképzelése ez, amely mindeközben rögzíti és legitimálja a vallási és faji különbségtételt, hierarchiát, azt, ami végül gyilkolásig fajul. Róth Aranka alakja eme összetett struktúrájú szövegnek egy olyan csomópontja, ahol az individuális (a regény világ-alkotó, személyiség-alkotó potenciálja) találkozik a tipikussal, a szólamszerűvel – majd pedig Róth Aranka a mű

³⁰⁷ Spiegelman kapcsán Orbán Katalin foglalkozik a *maszk*-jellel, mely nem a reálisat takarja el, hanem az ismétlés, behelyettesítés lehetőségére utal a műben: *Láthatatlanná tett képek Art Spiegelman holokauszt-képregényében*. In: Enigma 2004/42. 74. o.

groteszk, önreflexív gesztusaként egy kvázi „szövegfunkciót” megtestesítő alakká válik: ő lesz a „történet őrangyala”, aki elmarasztalja az implicit elbeszélőként megszólaló implicit szerzőt azért, mert megközelítése és beszédmódja deszakralizálja a Holokausztot. Márton csak ezt a túlbonyolított, saját mesterséges voltát minden mozzanatában (túl)hangsúlyozó szerkezetet találja alkalmasnak arra, hogy a Holokausztról az irodalom nyelvén beszéljen. A fikció mint köztes ontológiai státusz nem tartható fenn problémamentesen, hisz teremtőt implikál. A láthatóvá-látványossá tett szövegszervező döntések demisztifikálják a szerző teremtői státusát, és ezt a folyamatot tetőzi be Róth Aranka őrangyali kiszólása, rápirítása az implicit alkotóra, s amennyiben ilyen szinten figyelmet követel magának egy „szövegen kívüli” szempont, az írói mindenhatóság naív képzelete már föl sem merülhet.

A „történet őrangyalának” megszólalása, melyben a vidéki zsidóság végnapjainak tiszteletteljesebb, részvételteljes elbeszélését várja el, láthatóvá teszi, hogy voltaképpen minden múltból szóló narratívánk kitett a klisévé-válásnak, a rutinszerű érzelmfakasztásnak – hacsak nem építi be önmagába a törést. Ez Mártonnál a szövegalakító döntések láthatóvá tétele, kommentálása, egy olyan többrétegű önreflexív irónia, mely nem alkotja meg a reflektáló tudat „valódi hangjának” szintjét. De törésnek kitett, és saját mesterségesen meghatározott voltára mutat rá az időkezelés, mely a múlt leírásába a jövőben bekövetkező történéseket is beemel, illetve a tipográfia is, amely a szövegbeli csendet üresen maradó sorokkal is kifejezi.

A regény iróniája többrétegű tehát – az egyik szinten a vészkorszak előtti társadalmi közmegegyezés és látszat ikonikus képei ütköznek a hozzájuk képest későbbi eseménysorozat, a Holokauszt realitásával (ilyen például a zsidókkal „tréfálkozó” kakastollas csendőrök leírása); a másik szint viszont épp ennek az iróniának az iránytalanságára utal, hisz semmilyen múltértelmezés, újraelbeszélés nem tud változtatni azon, ami már végérvényesen megtörtént. Mindezekért értek egyet Utasi Csillával, aki egyfelől a narratori önkény jelenségét hangsúlyozza – hisz az elbeszélői döntéseket, választásokat semmi sem köti gúzsba, még a narrátor „saját korábbi állításai” sem. Másfelől viszont ezzel a szabadsággal és korlátlan alkotói hatalommal az implicit szerző újfent az irodalmi mű ontológiai helyzetének meghatározottságaiba botlik bele: az elbeszélés tettként való értékelésének korlátaiba³⁰⁸. Hozzátehetjük, hogy talán itt kerülünk legmesszebb attól a tanúság-hagyománytól, mellyel Pilinszkynél találkoztunk, s amely az emlékezést elköteleződésként és a tanúsított létét biztosító aktusként gondolta el. Mártonnál az árnyakról való beszéd egyáltalán nem jelenti a

³⁰⁸ Utasi Csilla: *Árnyak utcája*. In: Jelenkor 2001/12. 1307-8. o.

mellettük/értük való tanúskodást – hiszen az árnyak tanúsíthatatlannak bizonyulnak. Az elbeszélés az árnyak történetén, illetve e történet mai recepcióján egyáltalán nem tud változtatni (ez utóbbit legfeljebb csak megbolygatja, lásd a narrátor és az „őrangyal” vitáját)³⁰⁹. A regény *emlékezeti* gesztusa Utasi Csilla szerint épp szertehullása, a szöveg önfelszámolása³¹⁰ – ezért olvassa Szirák Péter az *Árnyas főutcát* emlékezet, képzelet és elbeszélés viszonyainak allegóriájaként. Nyilvánvaló, hogy a számtalan kiüresedett történelmi allegóriát felvonultató műben a metanarratíva mint allegória nem a szerves összetartozásról, hanem inkább a szertehasadozottságról fog szólni³¹¹.

Mindezek után már értelmezhetővé válik, hogy miképpen merül fel Balassa Péternek az *Árnyas főutca*ról írott tanulmányában Mártonnal kapcsolatban a valóság-koncepciókat vizsgálat alá vevő „ismeretelméleti kétely” fogalma³¹². Ugyanakkor e regényben, témaválasztásánál fogva, e kételytapasztalat realitása az emlékezni igyekvőt a lehető legközelebb viszi ahhoz a pozícióhoz, mely éppenséggel *tagadja* a Holokauszt emlékezetét. Ez az, amire a *Sorstalanság*ban Kertész, és a posztmodernitás diagnosztizálása során Lyotard már felhívta a figyelmet. Az emlékezet és a képzelet összefonódásának eredendően narratív meghatározottságát úgy követi nyomon Márton implicit szerző-narrátora, hogy beszámol a történet(ek) fölépüléséről, és e folyamatban saját alkotói-emlékezői szerepéről. És végső soron így nem csak az emlékezet elégtelenségének tapasztalatához jut el a szöveg, hanem

³⁰⁹ A Holokauszt-emlékezet alapkérdései szervesen beágyazódnak és újraíródnak Márton László regényművészetének kontextusában. Ez a kontextus az életmű kezdetei óta a emlékezet-narratívák mesterségességét boncolgatja. Szirák Péter összefoglalását idézem ennek érzékeltetése céljából: „Az utóbbi évtizedek egyik legígéretesebb pályakezdését magáénak tudó Márton László nem kis sikert arató első kötetei (*Nagy-budapesti Rém-üldözés*, 1984; *Menedék*, 1985; *Tudatalatti megállás*, 1990) a fikció és realitás különbsége mentén szerveződő, néhol parabolisztikus írás- és olvasásmódot implikáltak. A nagy íráskultúrát, változatos elbeszéléstechnikai megoldásokat felvillantó könyvek után az *Átkelés az üvegen* (1992) szövegvilága már lényegesen reflektáltabb olvasói szerepkört írt elő. A stílusimitációk, a parafrázis, a parodizálás iránt rendkívül fogékonyak mutatkozó Márton szövegei a legkülönbözőbb művelődéstörténelmi korszakok nyelvi világaiból (jelrendszereiből, emblémáiból, eljárásaiból) merítenek, nem véletlen, hogy a recepcióban mindinkább felértékelődött a régiség és az egyidejű horizontok nyelvi világaival való összjátékot kitüntető olvasási alakzat. Az *Átkelés az üvegen* elsősorban a német, reneszánsz és barokk-kori kultúra, valamint a magyar kortársi regiszterek kódrendszerét idézi és >>keveri<<, immár a (történelmi) világgalkotás és a nyelvi imagináció viszonyrendszerének, feszültségének új esztétikai lehetőségeit keresve. A *Jacob Wunschwitz igaz története* (1997) a történelmi és bűnügyi regény műfaji-poétikai konvencióinak kombinációjával jellemezhető. A 17. század eleji szász fejedelemségbe >>kalauzoló<< regény gazdag és izgalmas eseménysorral, de egyszersmind egy konzisztens narrációs séma megalkothatóságának lehetetlenségével is szembesíti az olvasóját. A szövegalkotás minden szintjén a rögzített identitás elbizonytalanításával találkozunk, akár a történet szilárd határainak kijelölhetetlenségét, akár a regényben szereplő alakokat, közösségeket és politikai hatalmokat >>irányító<< véletleneket és félreértéseket vesszük számba. A mitológiai-mesei intertextusok (víziók, álmok, jóslatok) olvasói megalkothatóságának távlatából megerősödik az az esztétikai tapasztalat, amely szükségszerűnek tetelezi valóság és imagináció, emlékezés és felejtés aspektusának összjátékát és lehetetlenné teszi egy olyan szemléletmód fönntartását, amely a történelmet zárt, eleve adott >>metanarratívának” tekinti.<<” (Szirák Péter: *Szóval nehéz. A magyar prózáról 2001 júliusában*. Bárka 2001/5. 69-70. o.)

³¹⁰ Utasi, 1309. o.

³¹¹ Szirák, 70. o.

³¹² Balassa Péter: *A leírhatatlan pillantás*. In: *Töréscsillagok*. Csokonai, Debrecen, 2001. 93. o.

magát az emlékezőt keveri gyanúba. Erről Kisantal Tamás a Holokauszt-irodalom történelemképeit vizsgáló dolgozata Márton-fejezetében így ír: „Mivel a narrátor kívül áll az eseményeken, későbbi (valódi és képzeletbeli) nyomokból próbál történeteket összeállítani, cselekedeteit minden tekintetben óhatatlanul az önkényesség és a szelekció határozza meg. Minden elbeszélői döntés – a történetek kezdő és végpontjának kijelölésétől, a szereplők kiválasztásán át, narratívumaik leírásáig – újabb paradoxont eredményez, ugyanis az egyéniség számára arcot adni, a saját történet(ek) elmondására lehetőséget biztosítani, egyszersmind azt a szomorú konzekvenciát is maga után vonja, hogy a többiek még inkább arctalanná válnak, s a feledésbe csúsznak vissza. Másrészt, az elbeszélői szelekció, bizonyos figurák kiválasztása és sorsuk meghatározása egy másik szelekcióval is párhuzamba állítható: a narrátori onnipotencia mintegy a >>kor szellemének<<, a felsőbb hatalom sorsmeghatározó erejének metaforájává válik. [...] a narrátor minden szelekció és önkény ellenére tulajdonképpen nem lehet képes az árnyak történetét megírni, csupán azt ábrázolhatja, hogy az árnyaknak alapvetően nincs története. Bármennyire is szeretné az elbeszélő az események folyását irányítani, azzal, hogy megpróbál a történet Istenévé, élet és halál urává válni, lényegében csak az ábrázolhatatlanság és a történettelenség kudarcát teljesíti be: végül szembe kell néznie a ténnyel, hogy ő maga sem vitt végbe tetteket, sőt, lényegében elbeszélése is csak ahhoz járult hozzá, hogy egészében véve ne történjék semmi. Az árnyak története tehát nem adható vissza, életük, elbeszélésük végérvényesen elenyészett. A történetek e végső hiánya illetve közvetíthetlensége egy olyan világrend meglétét reprezentálja, mely még világ lehet ugyan, ám már semmiképp sem rend – de az is előfordulhat, hogy sosem volt az. E világból hiányzik Isten, sőt, a nem létező Isten helyét az elbeszélő sem tudja betölteni, nem tud értelmet (történeteket) teremteni a totális történettelenség káoszából. A történelmi korszakok mindenféle teológiai, történetfilozófiai célt, üdvtörténeti lehetőséget végérvényesen lehetetlenné tesz, s a benne élők életét az esetlegesség, az átláthatatlan, ám mégis csak determináló >>törvények által előkészített törvénytelenségek<< irányítják.”³¹³ Az implicit narrátor-szerző igyekezetét, hogy létrehozza az etikus módon emlékező regényt, éppen az lehetetleníti tehát el, hogy minduntalan döntéseket kell hoznia, melyek alakjainak történetét a fiktív tartományban megalapozzák és meghatározzák. A múlt zárványszerű befejezettségéhez képest végezetül a fikció öntörvényű burjánzása uralja el a szöveget, melynek során, mondhatni, elszakadnak az emlékezet referenciális kötődésének vékonyka szálai. Ezzel a paradox gesztussal a szöveg mégis

³¹³ Kisantal Tamás: „...egy tömegmészárlásról mi értelmes dolgot lehetne elmondani?”. *Az ábrázolásmód mint történelemkoncepció a holokauszt-irodalomban*. University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2006. 160. o.

megerősíti azt a tapasztalatunkat, hogy az emlékezés nem tükrözésként, mimetikus aktusként tud csupán megnyilvánulni, hanem alkotásként, fikcióként; hisz a „Nincs bosszú és nincs megbocsátás” jegyében megközelíthetetlenül elpecsételt múlt terébe csak a képzeletnek van valamelyest bejárása (– például csokipapíron keresztül). És természetesen a fényképeknek, melyek a fikción belül is mintha egyfajta átjárást jelentetnének az „árnyak” valaha volt realitásához.

Mint ahogy Kisantal Tamás fontosnak tartotta megállapítani: az ismeretelméleti kétely e rövid regény-szövegben teleologikus kétellyé alakul – abban a világban, ahol a múltbéli, még az események aktualitása idején kiemelkedő „mottó” („Ne reménykedj és ne add fel!”) utólag és a történetektől elszakíthatatlanul így módosul: „Nincs bosszú és nincs megbocsátás”. A remény előre mutató viszonyulás, a bosszú és a megbocsátás pedig a múltra irányul. Ezek nélkül voltaképpen a kontextualizálás, az értelemadás lehetősége semmisül meg. A Róth Aranka szólamaiban önnön karikatúrájaként fölhangzó Holokauszt-koncepció viszont éppen egy teleologikus kontextusba behelyezhető értelmezési sémát követel az események számára. Így kerül be a szövegbe a „mártír” szó, amelyről Márton mérhetetlenül éleseszűen kimutatja, hogy mindig is a nemzeti önértelmezés egyik – az áldozatiságot értékkelé alakító – toposza volt. Egyfelől tehát az olvasatunk egyik konklúziója lehet, hogy a kanonizált Holokauszt-emlékezet éppen azt a retorikát választotta az eseményekről való beszéd nyelvüül, mely annak idején problémamentesen fölhasználható volt a magyarországi zsidóság elleni agresszióban. Másfelől viszont az, amit Márton regénye világosan szemlélhetővé tesz: a retorika *mindenkori* primátusa a tapasztalat előtt. Ennek a (félre)értelmező retorikának nem csak a magyar vidéki zsidóság emlékezte van kitéve, hanem például a Petőfi-emlékezet (-kultusz), és voltaképpen maga a regény egyik fő „alakja”, a szenvedő *Magyar Haza* is. Nem Holokauszt-specifikus probléma tehát a történelmi tapasztalat nyelvvé válásának során az eseményeket értelmező toposzok, narratív sémák kialakulása, rögzülése – érezteti velünk Márton. Ezért csak részben értek egyet Kisantalnak a regény titokzatos Áldassy Armandjára vonatkozó értékelésével: „A regényvilágban olyan történelmi, kulturális utalások is találhatóak, melyeknek funkciója, hogy valamiféle ironikus összehasonlítási pontot képezzenek a korabeli történésekkel. Ilyen például az Áldassy Armand ferences atya által elmesélt, a törökök Magyarországról való kiűzetéséről és Sobieski János lengyel királyról szóló történet. Az anekdotikus, allegorikus mese előadásmódjában két különböző szólam vegyül: az eseményeket elmondó ferences szerzetes elbeszélésébe bele-belekeveredik a narrátor szólama is, aki saját perspektívájából, a történet későbbi fejleményeit ismerve itt mintegy örök körforgásként, állandó ismétlésként ábrázolja a történelmet. Így folyamatosan

ismétlődik a ferencesek története, akiknek a törökök bejövetelekor el kellett menekülniük a városból, és 1945 után, a kommunista diktatúra hatására (amikor – ahogy azt Áldássy szájába adva az elbeszélő megjegyzi – a város Sobieski utcáját Lenin nevére keresztelték át) újra távozni kényszerültek. Vagy az >>idegenek<< igazságtalan deportálása és kivégzése is állandóan, újra és újra megtörténik: az >>áldott emlékezetű<< Caraffa megtisztította Eperjest, majd a helyi török lakosokat hurcolták el, akik >>magyarul beszéltek, magyar nevük volt, csak a vallásuk alapján lehetett megkülönböztetni őket az igazi magyaroktól<<.”³¹⁴ A beszédesen ironikus nevet kapott Áldássy egyfelől a klérus képviselőjeként Róth Aranka ideálja, másfelől pedig övé az a szólam, melyben a nemzeti-klerikális retorika összeíródik egy szürreális vízióban az időben előre és hátrafelé is ható ismétléssel. Nem csak az események elrendezésére szolgáló retorikai stratégia ismétlődik, hanem az is, amit e retorika tulajdonképpen elfed: az agresszió, melynek mindig akad tárgya, a Másik – az idegen, aki védelem nélkül marad. Adott esetben a zsidóságot mint Másikat a kereszténység nem oltalmazta meg. Erről is szól Róth Aranka groteszk rajongása Áldássy és mindaz iránt, amit a zsidó kislány a „keresztény” Magyarországon a politikai kereszténységből megtapasztal. A regényben a vallás toposz-rendszerként jelenik meg, melynek funkciója, hogy igazoljon – egyfelől az elkülönülést, előítéletet, üldözést; másfelől – az áldozatok részéről – az események rendezettségébe és rendeződésébe vetett reményt. Az elbeszélői omnipotencia fölszámolódásának allegóriája ilyen értelemben az isteni omnipotencia tételezhetetlen voltára is utal.

A magyar zsidóság megsemmisítésének egyik legmegdöbbentőbb ténye, hogy a deportálások nem sokkal a Purim megünneplése után kezdődtek, ám 1944-ben a kiirtása ítélt Eszterek és Mordechájok kéréseit egyetlen Ahasvérus sem hallgatta meg. Nem csak Márton írja újra ennek az ünnepnek a kontextusában a Holokausztot – a téma Schein Gábort is foglalkoztatja *Mordecháj könyve* című regényében. Az *Árnyas fűtca* utolsó része külön egységet képez a regényben – ez a szürreális történelmi víziókkal ötvözött groteszk Purimspiel éppen fordított dinamikával rendelkezik, mint a bibliai sors-történet, ahol a pusztítás napjának véletlenszerűségét az Isten népe megmenekvésének rendje váltja föl: itt a remélt rend helyett a szertehullás, az egyre tágabb körökben ható pusztítás káosza uralja el a szöveget. A sors fogalmának fenntarthatósága (mind a közösségre – Izraelre, vagy a Magyar Haza toposzával jelölt embercsoportra –, mind pedig az egyénre vonatkoztatva) újfent tematizálódik. Márton kérdései nyomán a szövegben kialakuló értelmezése e szónak: véletlen

³¹⁴ Kisantal, 153. o.

mozzanatok összessége, mely értelmi egésszé áll össze. A regény egyik következtetése az, hogy a Holokauszt előlünk elzárt eseményegésszként áll előttünk, amin belül az egyéni történetek hiába épülnek fel egyedi mozzanatokból, mégis minden szabadság híján tartanak a halál, vagy a kevesek számára megadatott túlélés felé. Az emlékező tehát egyfelől a determináltságba ütközik bele, másfelől pedig az esetlegességbe, de sorssal nem találkozik. A szöveg önreflexív működése által a fikciós elbeszélés sorstulajdonító, az eseményekből sorsot kreáló mozzanata is megszakad, lelepleződik. A Purimspiel-betét kapcsán így ír Kisantal: „A színjáték egy sajátos Eszter-parafraízis, különös, groteszkbe hajló forgataga furcsa eseményfelvillanásokból és összekapcsolódásokból áll, mivel – mint a narrátor kénytelen elismerni – a végső pontra érve, a történet szilánkjaira hullott szét. A történet teljes széthullása valószínűleg szorosan kapcsolódik a fényképek eltűnéséhez, illetve felfogható az elbeszélés összerakhatatlanságának narrátori tapasztalatából következő, a személyes és kollektív történettelenséget megjeleníteni törekvő végső reprezentációnak is. A színjátékban a különböző korok eseményei egymáshoz kapcsolódnak, minden temporális fogódzó eltűnik, a kisváros hétköznapi alakjai mellett szerepet kapnak a kor valóságos, hírneves szereplői (Herczeg Ferenc, Jávor Pál vagy Röck Marika), a népszerűbb és kevésbé populáris mozifigurák (King Kong, Dr. Caligari) valamint a régmúlt és a (korabeli) jelen meghatározó történelmi személyiségei.”³¹⁵ Végezetül elkövetkezik a regény karneváli zárata, ahol a Purimspiel forgatagából immár egyfajta haláltáncá alakul át a csupa felsorolásból álló szöveg, amely már egészen nyíltan írja egybe a látszat-Magyarország toposzait a Holokauszt valóságával: „Becsületes arcú, délceg csendőrök. Falvédőről és mézeskalács-szívről szakasztott, rózsatőről metszett nyilasok. Még egy kifestőkönyvbe illő, mosolygós SS-kommandó is körülveszi a tájat; kolbászból fonják a szögessdót-kerítést.” Ez az adoma-Magyarország ér e karneváli leírással apokaliptikus véget akkor, amikor a történet szigorúan vett időrendiségének szintjén a Purim ünneplése után eljön a magyarországi deportálások kezdete; ugyanakkor azt is jelzi a szöveg – mivel a regény végéhez is eljutottunk – hogy eme szertefoszlott, ugyanakkor bármikor elismételhető, újra elővehető illúzióinkon kívül immár semmiféle Magyarország-képpel, -vízióval nem rendelkezünk.

Az *Árnyas főutca* többrétegű ironikus struktúrájában a narrátor esszéző szólama sem jelölődik ki olyanként, mely kiemelten értelmezné a szövegegészt. Sőt, éppen azáltal, hogy az emlékezetre vonatkozó eszmefuttatások nem képezik egyfajta metaszintjét a regénynek, a narrátor vívódása emlékezet és feledés viszonyairól a fikciós világ körén belül maradva

³¹⁵ I. m., 163. o.

csupán egy szólam a többi közt. Ennek ellenére elmondhatjuk, hogy a regény beteljesíti a narrátor felismerését: valójában nem létezik igazi választás emlékezés és feledés között: „emlékezni vagy feledni egyaránt menekülés, pontosabban szökési kísérlet”.

4.4. A fénykép mint emlék-kép a szövegben

Az *Árnyas fűtca* önmagát szituáló bevezetése szerint a fikció egy (fiktív) fényképgyűjtemény „átnézéséből” bontakozik ki. Marianne Hirsch az utóemlékezet elsődleges hordozóiként a memóriába mintegy beleégett – reális – képeket jelöli meg, ám ha következetesen átgondoljuk, hogy az (utó)emlékező miféle mentális és érzelmi folyamatokat épít rá ezekre a képekre, akkor mondhatjuk, hogy még maguk a reális képek is fiktívvá válnak, amennyiben a múltból kialakított fantáziák alapelemeivé alakulnak. Sokatmondó gesztus Mártonnál a képek kifakulásának mozzanata, mely jelzi a fotók által őrzött emlék-tartalmak törékenységét, kitettségét a módosulásnak, a feledésnek. Hasonló módon foglalkozik a fényképeknek az emlékezés aktusaiban játszott kiemelt szerepével, és ezzel kapcsolatban szintén nagyon pontos (ön)kritikát tár a befogadó elé Schein Gábornak a *Mordecháj* könyvével szoros egységet képező két műve: a *(retus)* című verskötet és a *Lázár!* című regény – mindkettő a törlődést, modifikációt, az átrajzolást/-írást követi nyomon. Egészen másfajta viszonyulásmód ez, mint Pilinszkyé, akinél a fotó, amennyiben a tanúságot hordozó, a tanúsítottat szemlélhetővé tévő képnek tartjuk, a realitás egyfajta többletével engedi kapcsolatba lépni nézőjét. A Pilinszky-esszékből említett fényképek, különösen az Auschwitzból származó híres kép a gázkamra felé lépdelő édesanyával és gyermekeivel a Pilinszky-féle tanúság-koncepció szerint a szemlélőt bekapcsolják a tanúsított közvetítésének láncolatába. Ez a viszonyrendszer a versekben már az együttérzés, a Másik helyébe állás, az azonosulás tematikájává alakul. Nagyon érdekes nyomvonala az általunk vizsgált hagyománynak a fényképezés, hiszen maga Pilinszky is hozott létre képeket – s ezekről többek közt Nádas Péter írt esztét, aki több művének is részévé tette a szöveg és fotó közti kölcsönhatást. Pilinszky képeit is a versek tapasztalatához kapcsolva „olvassa” Nádas. Míg Pilinszky értelmezésében a kép intenzív, pontszerű jelenlétével áttöri az időbeli elválasztottságot, addig Nádas számára a képnek – mint egységnek – az időt sűrítő, időt közlő minősége a jelentős; a fényképszeknél jobban „kevesen tudják, hogy a pillanat nem pillanat, hanem feltartóztatható

részletekből áll”, írja egy helyütt³¹⁶. Borbély Szilárd *Halotti Pompa* című kötetének bővített, második kiadásában a *Hászid szekvenciák*-ciklust a Pilinszky által a magyar irodalomban ikonná avatott Auschwitz-fotó vezeti be, ám Borbély könyvének szabályai szerint át van rajzolva („fotoátíráttá” vált), hogy beilleszkedjen a cikluskezdő barokk metszetek közé; ezen kívül meg is van fordítva: az alakok *az ellenkező irányba* lépnek rajta. Hogy miképpen értelmezi át a kötet kontextusa e képet Borbélynál, arra dolgozatom utolsó fejezetében szeretnék kitérni; most inkább azt vizsgálom meg, hogy milyen emlékezet-stratégiákra mutat rá a fényképek szerepeltetése a szövegekben. Ha összevetjük az említett Márton-, Schein-, Borbély-műveket, vagyis – generációs szemléletű megfogalmazással élve – a magyar Holokauszt-irodalom harmadnemzedékéből származó fotó-utalásokat a Hirsch-féle (inkább másodgenerációs tapasztalatot alapul vevő) analízissel a fényképek szerepéről az utóemlékezetben, azt mondhatjuk, hogy ezek az irodalmi szövegek éppen azt az emlékezet-konstituáló funkciót problematizálják, amit Hirsch egyfajta jellegzetes működésként ír le. Így például a Borbély-féle újrarajzolás erősen kötődik a buchenwaldi táborban készült fényképeknek az utóemlékezet-kutatásban emblematicussá vált Spiegelman-féle verziójához; ám Borbély kötetében az átalakítás, a fotó nyelvről a rajz nyelvére való átfordítás nem a közös emlékezeti tartalomról a személyes emlékezet területére való átvezetést jelöli. Sokkal inkább a kép jel-természetére reflektál, amit különösen a Pilinszky-hagyománnyal kiegészülve immár nem indexikusnak, hanem ikonikusnak tekinthetünk³¹⁷. A Borbély-kötet sajátos képanyaga alapvetően a Passió megjelenítéseit tartalmazza, és ezeket ironikus kontextusba helyezi. Itt az Auschwitz-fotó újrarajzolása egyfelől utal arra, hogy a „használat” során ez a kép is bekerült egy olyan értelmezési keretbe, mely a Passióval hozza összefüggésbe, annak egy sajtóságot ikonjává avatja azt; másfelől viszont erre az állításra is kiterjeszti az egész kötet gyanúját, kételyét, hogy tudunk-e egyáltalán beszélni a szenvedésről, van-e nyelvünk, amivel a fájdalom elbeszélhető.

³¹⁶ Nádás Péter: *A fotográfus csillagzata. (Elhangzott a XXIV. Magyar Sajtófotó Kiállítás megnyitóján 2006. április 27-én.)* In: Népszabadság, 2006. április 29. <http://nol.hu/cikk/402307/>

³¹⁷ A fotó jelműködése önmagában sem egy egyszerűen leírható viszony jelölő és jelölt közt. Hirsch analízisében alapvetően a barthes-i megfigyelésekre támaszkodik: „A művészettörténészek és szemiotikusok a fényképet nyomnak tekintik. A nyom vagy index fogalma egy anyagi, megragadható, és ekképpen nagyon hatékony kapcsolatra utal a kép és a jelölt közt. Peirce háromtagú jel-definíciójában (szimbólum, ikon, index), a fotó az index csoportjába tartozik, és működése a kontiguitáson, az ok-okozati viszonyon alapul. [...] A *Világoskamrában* Barthes túllép Peirce-en, amikor azt mondja, hogy a fénykép referenciális kapcsolata a valósággal egyedülálló, s ezt mert nem a művészi reprezentáció diskurzusa által teszi, hanem egyfajta varázslat-szerű, alkímikus index-mivolttól fogva.” (Marianne Hirsch: *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. The Yale Journal of Criticism, 2001/1. 13-14. o.) Ugyanakkor a Holokauszt-fotók speciális szerepe a befogadásban tovább bonyolítja az indexikus működést.

Míg Borbély az ikonikus, addig Márton az indexikus jelműködés határait feszegeti fotó-utalásaival. A fikciós szövegben felidézett (fiktív) fénykép nyom-voltáról többek közt Ida Fink egy novelláját elemezve ír Hirsch, és Barthes elemzését is beépíti gondolatmenetébe: „A fénykép – még a fiktív is – bizonyító erővel rendelkezik, ahogy Barthes mondaná. Így hoznak létre egyfajta összeköttetést a fényképek a második nemzedék számára azokkal az eseményekkel, melyekről tudni, és amelyekre emlékezni kívánnak – s amit nyújtanak e képek, az a valaha ott volt, ám többé nem létező nyomainak nyomon követése. [...] A fotó index-mivolta felerősíti azt a vonását, hogy mintegy a halál előfutára, hírnöke, ám ugyanakkor azt a tulajdonságát is, hogy az életet jelzi. Az élet a tárgy léte a kamera lencsége előtt, a halál pedig az, hogy ez elmúlt. A fotó index-természete felerősíti azt a státuszát, hogy a halál hírnöke, s ugyanakkor képes jelezni valaminek a meglétét, az életet. Az élet: a tárgy jelenléte a fényképező gép lencsége előtt; a halál pedig az, hogy >>ott volt<<. A radikális törést, a végességet a múlt idő jelzi. A fotó >>ça-a-été<<-ja a visszanezés lehetőségét hordozza a túlélők számára. A fénykép nem közvetít egyéni és kollektív emlékezet között, hanem a veszteséghez és halálhoz kapcsolódva a múltat egyfajta kísértetként hozza vissza, s ugyanakkor kihangsúlyozza a múlt visszafordíthatatlanságát. A fényképpel való találkozás két jelenidő találkozik, amiből az, amelyik már elmúlt, újraéled a nézés aktusában.”³¹⁸ Márton regényének tapasztalata az – ellentétben Finkével, akinél a hóban lefényképezett nyomok a történet szerint a lemészárolt emberek valaha volt eleveenségét bizonyítják –, hogy a fotó nem képes visszavezetni a lefényképezett személy létehez, realitásához. Az *árny* fogalma, mint egyfajta emlékezeti kategória, az elfeledett és a felidézett közti tartományban mozgó tartalom tulajdonképpen pontosan írja le, hogy *mi éled újjá* akkor, amikor a fotót nyomként szemléljük. Mondhatni, a fotó nem a felejtés ellenében hat, hanem segít rögzíteni a múltból kialakult képzeteket. Az *Árnyas főutca* diagnózisa szerint az emlékezeti tartalmak kanonizált képzetekké, toposzokká alakulása egyáltalán nem a Holokauszt-reprezentációk specifikuma, hanem olyan elháríthatatlan folyamat, ami a történelemben élő ember meghatározottságához tartozik. A regényben a fényképek kifakulásának mozzanata ilyen módon az emlékezet és a múlt uralhatatlanságát is jelzi. Schein Gábor műveiben a retusálás még erőteljesebben utal arra, hogy a jelenbeli emlékező-szemlélő voltaképpen folyamatosan átírja-átszínezi a múltat. Mártonnál a *beállított képek* leírása jelzi azt, amit Sontag *A fényképezésről* című könyvében – Walter Benjaminget idézve³¹⁹ – nagyon hangsúlyossá tesz: a képi kompozícióként való rögzítés *megszépít*, esztétikai jelentőséget kölcsönöz.

³¹⁸ I. m., 21. o.

³¹⁹ Susan Sontag: *A fényképezésről*. Európa, Budapest, 2007. 162. o.

A Márton által leírt/átírt/újraírt fiktív fotógyűjtemény számtalan képi élményünket felidézheti, Holokauszt-múzeumok gyűjteményeit, „a zsidóság eltűnt világáról” szóló kötetek vizuális anyagát... Eszünkbe juthat Roman Vishniac híres fotósorozata, melyről Sontag azt írja, több más példával együtt, hogy a pusztulás felé tartó élet, a bekövetkező halál tudata hatja át; s ezáltal egyfajta sajátos iróniája is lesz e képeknek³²⁰. Ezt az iróniát, pontosabban a befogadóban megszülető feszültséget a látott és a tudott, az élő arc nyoma és a borzalmas végkifejlet közt Márton regénye olvasói tapasztalattá alakítja, sőt, a narrátor szólamában szóvá is teszi. Hirsch ezt az iróniát úgy értelmezi, mint amely – a halál tényének ismeretén keresztül – az agresszor szerepébe helyez bennünket. A Holokauszt képanyagának többsége egyébként is az elkövetők által készült – az objektíven keresztül az ő tekintetük vetül az áldozatokra, s e tekintet vonalába áll be a miénk. Az omnipotens tekintet összeomlása, kudarcra Mártonnál erre az egybeesésre is reflektál. Ám Hirsch értelmezés- és olvasásmódjára jellemző, hogy a Holokauszt-emlékezet vagy a generációs szituáció specifikumának tart olyan tapasztalatokat, amelyek általánosabb jelentőséggel bírnak, a tanúság és a reprezentáció összefüggéseinek keretébe illeszkednek. A fényképes reprezentáció ironikus vonatkozása kifejezetten ilyen kérdés. Hirsch Barthes-olvasata szelektív: noha hivatkozik a fotó igazoló funkciójára, de már nem tér ki arra az elemzésére, mely a fénykép korlátairól szól. Pedig amiről ennek kapcsán beszél Barthes, az mérhetetlenül fontos számunkra. Ugyanis arról ír, hogy a fotográfia, mivel rögzít, ám a rögzítettet nem nyitja meg a jövőre, nem a gyászfolyamatba illeszti a látottat, hanem inkább a melankólia hordozója, edénye: „...az én értelmezésem szerinti Fotográfia merev, korlátozott műfaj; ha fájdalmas, semmi nem tudja benne gyásszá transzformálni ezt a fájdalmat. Ha a dialektika az a gondolat amely úrrá lesz a romlandón, és a halál tagadását a munka hatalmává alakítja, akkor a Fotográfia nem dialektikus; olyan természetellenessé vált színtér, amelyen a halál nem képes >>szemlélni önmagát<<, gondolkodni önmagáról, interiorizálódni; vagy még pontosabban: a fotó a Halál halott színpada, a Tragikum elenyészése, kizár mindenfajta megtisztítást, katarzist.”³²¹ Hirsch ezt a tapasztalatot, mely tulajdonképpen az általa leírt vizuális memória és fantázia kritikáját is jelenti, ott engedi közel saját rendszeréhez, ahol a képekre épülő (utó)emlékezet ismétléseiről, az ismétlés melankolikus aktusairól beszél. Márton világossá teszi, hogy a fotó nem releváns emlékezeti eszköz (– a relevancia a gyászmunka előmozdítását jelentené). Ilyen

³²⁰ I. m., 108. o.

³²¹ R. Barthes: *Világoskamra*. Európa, Budapest, 2000. 94. o.

értelemben „a Fotó soha nem emlék..., sőt még le is blokkolhatja az emlékezést”³²². Barthes szép megfogalmazását – „a fotó a Halál halott színpada” – én az *Árnyas főtca* azon karneváli jelenetével hallom összezsengeni, melyben a születés és a halál, a kezdet és a vég Gólya néni és Halál néni alakjában bekerül a szövegben nyüzsgő többi alak és toposz kavalkádjába, egyfajta groteszk figuráció által: vagyis kiderült, hogy ezek sem interiorizálhatók mindazzal és mindazokkal együtt, akikre emlékezni igyekszünk képek, képzetek, fikciók segítségével. Érdekes, hogy Barthes hozzáteszi: csak ha ikonként tekintek a képre, akkor tud önmagán túlmutató jelentőségre szert tenni³²³ – s épp ez az, amit számtalan Holokauszt-fotó esetében tapasztalunk, így a Pilinszky számára olyannyira fontos kép kapcsán is.

Sontag módszeresen összegyűjti minden fenntartását azzal a befogadói szituációval kapcsolatban, amit *a szenvedés képeinek* nézője átél, s ezeket meg is írja hasonló című munkájában³²⁴. A problematika rövid kivonata egészen nyilvánvalóvá teszi, hogy mindez a Holokauszt képanyagának nézőjére teljes súlyával ráhárul: ilyen a látottak automatikus kontextualizálása; a szenvedés képének esztétikai objektummá való átalakulása a fotó által; megszokás, „megedződés” a látvánnyal szemben; a képen megjelenő esemény fényképként való tárgyiasulása, „birtokolhatóvá” válása; a szenvedés képéhez társuló élvezeti érték illetve erotikum... Sontag is az ikont (nem a jelelmélet, hanem a vallásos kommunikáció felől értelmezett) tartja olyan képnek, mely a speciális befogadás során mentesül ezektől a terhektől: Példája szerint „a keresztre feszítés ábrázolása a hívők számára nem laposodik banálissá, ha valóban hívők”³²⁵. Kérdés viszont, hogy ha így nézünk a szenvedés képére, akkor miféle átalakulásnak-átértelmeződésnek tesszük ki azt – vajon hogyan metaforizálódik akkor, amikor a szenvedés ikonjává változik? S vajon a szenvedés ilyenfajta reprezentációja hogyan viszonyul az aktuális fájdalomhoz, veszteséghez? Ezek a kérdések már Borbély Szilárd verseskötetéhez vezetnek át bennünket.

³²² I. m., 95. o. Eszünkbe juthat a fotó emlékezeti eszközként való kritikáját Proustnál – Sontag is kitér erre, Weirich *Léthéjének* Proust-fejezete pedig kiválóan kontextualizálja.

³²³ U.ott.

³²⁴ Sontag: *A szenvedés képei*. Európa, Bp., 2004.

³²⁵ I. m., 87. o.

5. A GYÁSZ KÉPTELEN KÉPEI

Borbély Szilárd: *Halotti Pompa* (2. kiadás)

5.1. Bevezetés: a gyász beszédhelyzeteiben

Saját halálunkról szólni: kivitelezhetetlen, paradoxon. A nem-saját halálról való beszéd, a Másik halála mint ránk háruló beszédhelyzete sem kevésbé ellentmondásos, összetett. Lévinas egyik közelítő fogalma a Másik haláláról való képzeinkhez a „válasz-nélküliség”, ami nála *az arc álarccá válását* is jelenti³²⁶. Hiánytapasztalatunk nyeri el kontúrjait ily módon, veszteségünk, megfosztódásunk a Másiktól mint egyedittől, akivel kapcsolatban

³²⁶ E. Lévinas: *Mit tudunk a halálról?* In: Pannonhalmi Szemle 1997/3. 30. o.

álltunk. Ugyanakkor felelősségvállalásunk a Másikért a halál cezúráján is átível – s ami Lévinas szerint ebben a gyökeresen átrendeződő viszonyban hangsúlyossá válik, az egyfelől a távolságot is tudatosító *tisztelet*, másfelől pedig a *bűntudat*: „Annak a másiknak a halála, aki meghal, rám éppen felelős énem – nem szubsztanciális – identitásában hat, amelyet nem a különféle azonosító tettek egyszerű koherenciája hoz létre, hanem a kimondhatatlan felelősség. Így érint meg a másik halála, s így kerülök viszonyba ezzel a halállal. Benne van ebben a viszonyban mély tisztelem valaki iránt, aki már nem válaszol, és egyfajta bűntudat is – a túlélő bűntudata.”³²⁷ Lévinas szerint annyira gyökeres tapasztalatunkról van szó, amely *nem* másodlagos önazonosságunk megragadásához képest, sőt, alapvetően meghatározza és alakítja azt, mint a viszonyok kontextusától elkülönítve nem elgondolható létet – „a másik halálához való viszonyom nem tekinthető sem pusztán másodkézből származó tudásnak, sem pedig a halál kiváltságos megtapasztalásának”³²⁸.

Derrida több barátjának, szellemi társának, mesterének munkásságát a gyász, emlékezés kontextusában gondolta át. A lévinasi halál-értelmezés továbbvitelét most nem a róla írt *Istenhozzád*-könyvéből, hanem a *Mémoires Paul de Man számára* alapján idézem fel. Derrida is hangsúlyozza, hogy a halál nem szabadít fel a Másik iránti felelősség súlya alól, ami immár a gyász – a Másik hordozása, az emlékezet – kérdéseként (is) feltevődik. Ezen túlmenően Derrida a Másik halandóságához való viszonyulást olyan tényezőnek tartja, mely alapvetően alakítja azt az önmagunkról való körvonalazott képzetünket, mellyel interperszonális viszonyhálóinkban létezünk: „Az >>én<< és a >>mi<<, amiről beszélünk, csak a másik e megtapasztalásán keresztül bontakozik ki és nyeri el a nekik tulajdonított határokat, a másik mint olyasvalaki megtapasztalásán keresztül, aki meghalhat, bennem vagy bennünk hagyva a másik emlékét. Ez a másik halálakor sajátommá vagy sajátunkká váló rettenetes magány alkotja azt az önmagához fűződő viszonyt, amit úgy hívunk, >>én<<, >>mi<<, >>magunk közt<<, >>szubjektivitás<<, >>interszubjektivitás<<, >>emlékezet<<.”³²⁹ E tartalmak kiformalódását de Man nyomán Derrida egy összetett jelfolyamatként írja le – a figuráció azon a ponton következik be, mikor a véges emlékezet a megragadhatatlan és határok közé nem szorítható Másikat tartalmazni, tárolni kényszerül, azoknak a nyomoknak a mentén, melyek a Másiktól származnak. *Allegória, prosopopeia* – ezek a gyász, az emlékezés trópusai³³⁰. Ilyen értelemben, magyarázza de Man Derrida, már az *igazi gyász* iránti vágyunk, törekvésünk is a retorikai folyamatokban zajló (ezért idézőjellel

³²⁷ I. m., 31. o.

³²⁸ I. m. 32. o.

³²⁹ J. Derrida: *Mémoires Paul e Man számára*. Jászöveg, Bp., 1998. 52. o.

³³⁰ I. m., 49. o.

jelölt) „gyász” keretei közt történik.³³¹ Ami így kibontakozik előttünk, az a Másik bennünket megelőző-meghatározó, eredendő voltának s ugyanakkor az őt hordozó gyászoló emlékezettől való függésének furcsa összjátéka – „lehetséges” és „lehetetlen” gyász fluktuációja. „A másik halálakor átadatunk az emlékezetnek, s így az interiorizációnak, mivel a másik, rajtunk kívül, most semmi. És e semmi sötét fényénél kiderül, hogy a másik ellenáll interiorizáló emlékezetünk zárlatának. E jóvátehetetlen hiány semmijénél a másik úgy jelenik meg halálakor vagy legalábbis a halál lehetőségének előrevetülésekor *mint* másvalaki, éspedig számunkra másvalaki, mivel a halál hozza létre és teszi nyilvánvalóvá az *én* és a *mi* határait, akik valami náluknál nagyobbak és másnak kell, hogy menedékül szolgáljanak; valami *rajtunk kívülinek bennünk*. [...] A gyászoló emlékezet alakzata... egyfajta (lehetséges és lehetetlen) metonímiává válik, ahol a rész az egésznek és a meghaladott egésznel *többnek* felel meg. Egyben allegorikus metonímia is, ami valami mást mond, mint amit mond, és a másikat (*allos*) az *agora* nyitott, de éjszakai terében, *plus de lumière*-ében manifesztálja...”³³² Mindezekhez a kérdésekhez még vissza kell térnünk; ám e hosszas bevezetés rálátást nyújthat a gyász komplex retorikai struktúrájára – arra a beszédhelyzetre, melyben Borbély Szilárd *Halotti Pompa*³³³ című kötete benne áll, s amit szöveg-korpuszként föltár, fölkínál.

Derrida narratívája a gyászról – sajátjáról is, hisz barátjára emlékezve szól – egyfelől tehát hangsúlyozza azt a paradoxont, amit a „lehetséges” és „lehetetlen” gyász (másképpen: gyász és melankólia) egymásba-játszása hordoz, s ami abban áll, hogy a jeleket őrző emlékezetnek kell tartalmaznia a rajta túlnövőt. Másfelől viszont Derrida itt nem utal arra, hogy a halál cezúrája nem csak váratlanul jön és elbeszélhetetlen marad a gyászoló számára, hanem mindig brutális és „botrány”-szerű – olyan, amit az erőszakos halál *mint jel* fejez ki leginkább a maga iszonyú pontosságával: az élethez képest a halál ténye mindig *erőszakos*. Borbély Szilárd kötetének nyelvválasztása rengeteg mindent magába gyűjt – többek közt épp a halál eme brutalitását. Ezt ugyanakkor historizáló-allegorikus versbeszédbe ágyazza, és annak vallási kontextusát is a lehető legerőteljesebben szóhoz juttatja. Semmi sem fed el ezekben a versekben a gyász allegorikus természetét, a lehetséges-lehetetlen beszédhelyzet paradoxonát. Ugyanakkor a halálról való beszéd hagyományainak és alap-trópusainak felelevenítésével közösségi dimenzióba kerül, ami mostanra leginkább individuális üggyé vált: a siratás és a halállal való szembenézés.

³³¹ I. m., 50. o.

³³² I. m., 54-7.. o.

³³³ 2. kiadás, Kalligram, Pozsony, 2006.

A kötetnek már a borítója – kívül és a belső fülön –, az előzéklapja, a nagyobb részeket bevezető illusztrációi nyilvánvalóvá teszik, hogy elsősorban Krisztus lesz benne az a jel, mely kanalizálja a halálról való beszédet, legyen az akár vádbeszéd, vagy az együttszenvedés szava. E jel értelmezési háttereként megidéződik az a hagyomány, mely a szenvedésnek és a halálnak a megsemmisülésen túlmutató kontextusát, értelmét, a testnek az enyészetet fölülíró dimenzióját éppúgy Jézus kereszthalálában és feltámadásában helyezi el, mint a testi meghatározottság, kiszolgáltatottság, elhagyatottság, szorongás tapasztalatait. Holbein *Halott Krisztusa* kapcsán – mely Borbély esszékötetének borítóján szerepel, és a *Halotti Pompa* további megfontolást igénylő Mantegna-képéhez illeszkedik szorosán – ír Kristeva arról a szinte terapikusnak tekinthető funkcióról, mellyel Jézus alakja egyfelől tükrözni képes legmélyebb szorongásos kríziseinket, másfelől viszont meghaladásuk lehetőségeként kínálkozik föl: „az abszolút Szubjektummal, Krisztussal való imaginárius egyesülés erejének – és valóságos hatásának – köszönhetően [az ember] képessé válik megélni saját halálát, sőt még saját testében való feltámadását is.”³³⁴ A Jézus-ábrázolások ennek a tükröző-kanalizáló hatásnak a színterei, nem csak az individuális kontempláció számára, hanem közösségi tapasztalatként is. Borbély Szilárd a *Halotti Pompához* sok szállal kötődő *Töredékek a gyilkosságról* című esszéjében mindehhez hozzáteszi, hogy az erőszakos halál (avagy a halál erőszakossága), a meggyilkolt emberi test anyagiséga is belefoglaltatik a szembenézés és átfordítás dinamikáját hordozó passióba, amennyiben „az Evangéliumok a gyilkosságot istenjellé avatják.” Így: „A test jele maga is transzformálódik azáltal, hogy istenjellé válik. [...] Ettől kezdve a gyilkosság, az istenjelként szemlélt test lerombolása nem pusztán civilizációs tabu, hanem a kereszténység megalapítását létrehívó istenjel jelöltje elleni agresszió.”³³⁵

Borbély Szilárd eddigi műveinek beágyazódását a kortárs magyar irodalomba e dolgozat nem fogja külön tárgyalni – erről már gazdagodó szakirodalmat találhatunk. A *Halotti Pompa* esetében azonban mindenképpen szóvá kell tennünk két speciális kapcsolódási pontot – az egyik Nádas Péter *Saját halál* című írásához vezet, a másik pedig Márton László munkásságához, azon belül a historizáló eljárásokat alkalmazó, a magyar irodalmi hagyomány elfeledettebb áramlatait föléléstő-újraalkalmazó írásmódhoz.

A *Saját halál* valóban a lehető legabszurdabb szituációban szólal meg, mint a saját haláltapasztalatra emlékező szöveg. Nem térek ki rá, hogy miképpen épül fel Nádas szövegében az esemény *saját*-sága, melynek egyfajta reciprokaként Borbélynál a Másik

³³⁴ J. Kristeva: *Holbein Halott Krisztusa*. In: *Narratívák I.* Kijárat, Bp. 1998. 55. o.

³³⁵ In: *Egy gyilkosság mellékszálai.* Vigília, Bp., 2008. 7. o.

haláláról való beszéd a haláltól való *közös* érintettség nyelvivé alakul. A két mű közti kapcsolat jeleként hivatkozom Mantegna *A halott Krisztus* című képére, amely nem csak a *Halotti Pompa* borítóján szerepel, hanem Nádasnál is, méghozzá egy hallatlanul fontos helyén a szövegnek: a saját testre való visszatekintés leírásánál. „Mantegna az óriási meztelen talpától nézve, perspektivikus rövidülésben ábrázolta Krisztus lemeztelenített testét. Ilyen erős, csaknem parodisztikusan rövidülő perspektívából láttam ki a saját testemre, amint a kövezet óriás kockáin hevert. [...] Mintha valamit magasabb gépállásból fényképeztem volna le, mint ahonnan néztem. Hiányoztak a tudatban a jelenség magyarázatához szükséges címszavak. Valamelyest még az ironikus látás képessége is megmaradt. Még a fényképezési látás képessége is megmaradt. Jóindulatú elnézéssel figyeltem az igyekvő kezeket, a kezeken a szörzetet, tudatom serénykedését, a saját megmagyarázhatatlan optikai csalódásomat. De ez a reálisnál magasabb gépállás megfelelt a fogalmi világon túlinak.”³³⁶ E hivatkozást Bacsó Béla úgy olvassa, mint azt a képet, melyen elsöprő erővel dominál a lecsupaszodott testi jelenlét, mégis, az élettelen test itt valami egészen másra utal: „ezen a helyen a Mantegna-kép megidézetttségében mondja el azt a mindvégig őrzött kettőséget, ami a test mulandósága közepette, az annak helyén képződő *kiterjedt lélek-testről* szól”.³³⁷ Nekem úgy tűnik viszont, hogy Nádasnál ennek a résznek a legmeghatározóbb mozzanata nem a *lélekként* való létezés körülhatárolása, hanem inkább a tapasztalathoz kapcsolható nyelvi eszközök legteljesebb hiányára való rálátás. Mérhetetlenül érdekes, hogy Nádas először egy festészeti, majd egy fényképezési hasonlatot alkalmaz. A hasonlatok kényszerű beiktatása, a speciális reflexiós helyzet, a tudat eltávolodása a testtől az irónia, „az ironikus látás” aktivizálódásához vezet. A Mantegna-képre való hivatkozásból azt a szükségletet is kihallom, hogy a testiség és halál nagy kanalizáló hagyománya megidéztesse, mindazzal a meghökkentő, „botránys” tartalommal együtt, amit keresztről levett Krisztus-test naturalisztikus ábrázolásai hordoznak. A fotografikus megkettőzést segítségül hívó leírás pedig azt jelzi végül, hogy aki a testen kívülre jutott, az most a nyelven is kívül van, és ezt a kívülállást csak vizuális képzetek összetükröztetésével tudja átadhatóvá tenni. Borbély Szilárd a már fölidézett esszékötetének *Saját halálról* szóló írásában végül egy kérdéshez jut: „Vajon Nádas Péter, amikor saját halálának tapasztalatait írja le, tényleg a halálról beszél, vagy inkább a halál metaforáit írja vissza az irodalmi beszéd kereteibe?”³³⁸ Az idézett részből úgy tűnik, hogy a válasznak igenlőnek kell lennie. Ugyanakkor a Borbély által fölített kérdés a *Halotti Pompa*

³³⁶ Nádas Péter: *Saját halál*. Jelenkor, Pécs, 2004. 231. o.

³³⁷ Bacsó Béla: *A saját élet*. In: Jelenkor 2005/7. 747. o.

³³⁸ *Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni...* In: *Egy gyilkosság mellékszálai*, 85. o.

nyelv választásának egyik legfontosabb, legreflexívebb mozzanatává válik – láthatjuk, hogy a képekre, képzetekre és képi nyelvre való rászorultságunk mindig fönnáll, amikor a halálról kell szólnunk.

Számtalan módon megközelíthetjük Borbély Szilárd historizáló, az allegóriákat ironikusan újraíró-szétíró versbeszédét – s közelítésünknek egyik útja az volt, hogy kiemeltük a gyász és a halál beszédhelyzetének, „retorikájának” allegóriákra-utaltságát, melyet a versek nyilvánosságra hoznak, kitakarnak a maga rejtőzködéséből. A másik mozzanat, amit egyelőre kiemeltünk, a Krisztus-jel értelmezési tartományának gazdagsága, amit a kötet alapvetően problémaként, kérdésként, ironikusan vet fel, ugyanakkor pedig a segítségével a gyásznak, halálnak való kitettségünk közös tapasztalati horizontját is megalkotja – azt, ami ennek a kötetnek az egyik mérhetetlenül fontos gesztusa. Egy újabb közelítési módot jelent, ha a magyar irodalmi múlt átértékelésének igényéről szólnunk – s ez többek közt abban a tanulmányban szólal meg expliciten, amit Borbély Márton László *Testvériség* című regényfolyamáról írt: „Az allegorikus metamorfózisok a nyelv saját belső képszerűségéből, figuralitásából bomlanak ki. A kritika számára nagy kihívás, hogy a magyar irodalmi hagyomány egy gazdag, ám kevésbé ismert tárházát újra bevonja a teljes hagyomány olvashatóságába. És ebben a regényben, miközben a szubjektum haláláról beszél a kritika, az allegória új életre kel.”³³⁹ Nyilvánvaló, hogy „a kritika számára” a *Halotti Pompa* olvasása esetében is ez az egyik legnagyobb „kihívás”. Érdekes ugyanakkor közelebbről szemügyre vennünk itt Borbély utolsó mondatát, és a benne bújkáló nagyívű trópus a szubjektum haláláról és az allegória feltámadásáról. A mondat retorikai játékának az egyik következtetése az, hogy a kortárs magyar irodalmat olvasó kritika nem eléggé tudatos saját nyelvhasználatával szemben, hisz már a „szubjektum halála” mint gyakran használt trópus is reflexió tárgya kellene legyen. Másfelől a mondatszerkesztés arra is utal, hogy a szubjektum egységének felbomlásánál nem kell megállniuk olvasatainknak, hisz ha a nyelv és a hagyomány allegorikus potenciálja felszabadul, ott új dimenziók nyílnak az értelmezés számára. A mondat harmadik érdekessége pedig az, hogy láthatjuk, hogy ha az allegóriáról a szubjektum kapcsán beszélünk, akkor ez elválaszthatatlan a halál és a feltámadás kontextusától. Ez az, amit Walter Benjamin is nagyon plasztikussá tesz a német barokk szomorújáték kapcsán.

Borbély eme mondatának *iróniájára* is érdemes ráéreznünk, mert átvezet bennünket a *Halotti Pompa* súlyos iróniájához. A „szubjektum halála után” az „allegória feltámadása”

³³⁹ „A tovább gondolkodó olvasó...”. In: *Árkádiában*. Csokonai, Debrecen, 2006. 41. o.

nem ígéri a szubjektum újbóli feltámadását, egyáltalán nem ebben áll e trópus étellel telítődése – ezt a funkciót inkább a szimbólum tölthetné be mint az azonosítás, azonosság trópusa, amellyel szemben az allegóriát inkább mint jelkapcsolatot, utalás-sort írhatjuk le. „Az allegorikus jel által alkotott jelentés tehát csak egy olyan korábbi jel ismétlése lehet (a fogalom Kierkegaard-i értelmében), amellyel időben sohasem eshet egybe, hiszen e megelőző jel lényege épp ez a tiszta elsőbbség. A korai romantikusok szekularizál allegóriája így szükségszerűen tartalmaz egy negatív mozzanatot, ami Rousseau-nál a lemondás, Wordsworth-nél pedig az én elvesztése a halálban és a tévelygésben.”³⁴⁰ De Man ebben a művében nem vázol fel generikus kapcsolatot ironia és allegória közt – inkább strukturálisat. Ám ebből az idézett gondolatmenetéből is kitűnik, hogy az allegóriának a vallási kontextusról való lehasadása mindig a hiány reflexióját is hordozza egyben. Benjamin – akinek írásait Borbély, úgy tűnik, nagyon figyelmesen olvassa³⁴¹, és akinél sok utalást találunk allegória és ironia gyökeres összetartozására – a barokk allegória végső jelentésadó horizontját a feltámadás teológiájában látja. A *Halotti Pompa* egyik fő kérdése: beszélhetünk-e feltámadásról, hihetjük-e? Ezt a kérdést a halál brutalitása táplálja, élezi ki. És ami által e kérdés kimondatik, az épp a barokk allegória ironikus „feltámasztása”, tehát voltaképpen a legabszurdabb és legfeszültségtelebb nyelvhasználat, amit e kérdés számára elgondolhatunk.

Mindezt pedig a kötetben kiemelt fontosságú formamegjelölésről, a *szekvenciáról* is elmondhatjuk. A szekvenciában föllehetjük azt az egymásrakövetkező, ismétlődő, temporális mozzanatot, amit de Man az allegória alapsajátságaként kimutatott. Liturgikus eredetű, közösségi formaként, mondhatni, a megvallottnak-dícsértnek állandóságát, az időn túlinak az időben való – szekvenciális – elhelyezkedését képes elmondani. A keresztény hitvallás alaptartalmait érő provokáció tehát e szerkezet által hangzik föl. Hiánynak és ismétlődésnek ezt az összekapcsolódását sokféleképpen értékelhetjük, s ez alapjaiban határozza meg olvasatunkat a *Halotti Pompáról*. Dérczy Péter nagyon fontos megállapítást tesz a szekvenciáról: hangsúlyozza közösségi voltát³⁴². Valastyán Tamás gondolataira még vissza fogok térni. Márton László gazdag tanulmánya ugyancsak foglalkozik e versformával, és rámutat, hogy a kötetben a szonettforma is a szekvencia alá rendeződik: „S ha ez így van –

³⁴⁰ Paul de Man: *A temporalitás retorikája*. In: *Az irodalom elméletei I.* Jelenkor, Pécs, 1996. 31. o.

³⁴¹ Borbély Szilárd *Arnyképrajzoló* című novelláskötetének *A bolgár kalauz* című írása mindhárom részében a Kosztolányi-féle történet allegorikus értelmezését kapjuk (mint a távolságét, elutasításét) – a harmadik értelezés pedig Benjamin egy fiktív írásában bontakozik ki. (Kalligram, Pozsony, 2008.)

³⁴² „...a szekvencia >>létezőmódja<<: a >>felelgetés<<, ami egy virtuális és egyben a liturgiában valóságos közösséget tételez fel; virtuális a keresztény közösségben, valóságos az officiumban való részvétellel, s azon belül az énekléssel, mely kettős tagolódású: antifonikus vagy rezponzorikus. Mindkettőnek lényege, hogy a szertartást vezető vagy a kórus szólistája és a közösség vagy a kórus, illetve a kórus két része egymás énekeire, szövegeire >>felelget<<.” Dérczy Péter: *A fájdalom katedrális*. In: *Élet és irodalom* 2004/25. 27. o.

márpedig így van, hiszen nem sok értelme volna azt állítani, hogy a szonett nem szekvencia –, úgy a szonett az életművön belül máris kap egy esélyt rá, hogy az archaikus perspektíva révén kiszabaduljon a formai-műfaji közhelyességből”.³⁴³ Mondhatjuk, hogy a versformák, a középkori háttérű és a reneszánsz eredetű strófaszervezetek találkozása itt ugyanúgy zajlik, mint ahogy a kötet első részének keresztény jelkészlete (*Nagyheti Szekvenciák*) kapcsolódik össze az antikvitásban gyökerező tartalmakat újragondoló második résszel (*Ámor- & Psziché-Szekvenciák*). A kapcsolatok és különbségek játékanak része, hogy már maga a barokk allegória is magában hordozza az átdolgozott antik örökséget (Benjamin). Ez ugyanúgy fontos Borbély számára, mint a kereszténységben sűrűsödő kulturális sokféleség illetve a hellenizáció hatásának láttatása. A *Halotti Pompa* egyik közelebbi, magyar barokk mintájáról, a *Cantus catholiciról* ugyancsak elmondhatjuk, hogy már maga is mint forrás egymástól távoli imádati formákat szintetizál – a templomi kultuszt és a népelemek folklorizációját³⁴⁴.

Láthatjuk, hogy már a megidézett hagyomány Borbély kezébe adta a maga gazdag, meghökkentő ellentmondásosságát; miként halál-centrikusságát is, mondhatni, obszesszióját a *memento mori* témájával. Noha Márton szerint Nyéki Vörös munkássága túl „harsány” ahhoz, hogy a *Halotti Pompa* háttértradíciója legyen, szerintem mégis fontos rátekinteni a *Dialogus* – a test és lélek párbeszéde – és a *Tintinnabulum*, a halál- és örökkévalóság-vers világára, melyet most már talán a blaszfémia határát súrolónak érzünk. Laczházi Gyula szerint a *Dialogus* egy középkori műfajt, a víziót eleveníti fel, s ahhoz képest újítása, többlete a plasztikusság, az érzékletesség tétel, a leírás szemléletessége³⁴⁵. A testi szenvedés, a gyilkosság brutalitása a *Halotti Pompában* voltaképpen a pokolbéli kínok Nyéki Vörös-féle leírása helyén szólal meg; ekképpen Borbély ezzel az átfordítással a poklot az evilágban helyezi el; a vizuális, allegorizáló leírás éppúgy teszi szemlélhetővé a mindennapi életünkben rejlő agresszív, pusztító, kegyetlen potenciált, mint ahogy Nyéki tette érzékletessé költeményében a pokol elvont képzetét. A *Tintinnabulum* iszonyatos borzalmakat felsoroló örökkévalóság-leírása ugyancsak az elkárhozást teszi plasztikussá. Borbély a maga örökkévalóság-verseinél megtartja azt a retorikai struktúrát, mely az örökkévalóság fogalmához heterogén, sőt, negatív képzeteket kapcsol – de ezt megintcsak úgy teszi, hogy az üdvösség és kárhozat magyarázó kontextusából kiemeli ezt a verstípust. Az eredeti felcserélés továbbforgatása ez – hiszen: „az érzékekkel fel nem fogható túlvilág érzéki megjelenítése nem más, mint látszat és valóság

³⁴³ Márton László: *Visszajára fordítani. Borbély Szilárd: Halotti pompa*. Jelenkor, 2005/4. 396. o.

³⁴⁴ Ld. erről: *A katolikus egyházi ének felvirágzása*. In: *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*. Akadémiai, Bp., 1964.

³⁴⁵ Laczházi Gyula: *Vanitas és memento mori*. In: *A magyar irodalom története I*. Gondolat, Bp., 2007. 410-411. o.

felcserélése, a valóságnak a látszattal való helyettesítése: ez a barokk művészet általános jellemzője³⁴⁶ – s mondhatni, Borbélynál ez a viszonyrend az életbenlétel látszatává és a halál, pontosabban az erőszakos halál iszonyú, drasztikus realitásává alakul. E gondolatmenet lezárásként Laczházinak a barokk halál-felfogásról írott soraival szeretném érzékeltetni, hogy már a Borbély által újraírásra kiválasztott irodalmi hagyomány milyen erőteljesen problematizálja az egyéni létezés eltörlődését, megsemmisülését a halálban: „Mindenekelőtt az individuum egyediségének és a földi idő értékének a reneszánsz idején megfogalmazódó gondolata játszik fontos szerepet a halálról alkotott kép megváltozásában: a halál mint az egyént megsemmisítő erő válik rettenetessé. A halálnak az egyént egyediségében megsemmisítő erejét mutatja meg Nyéki Vörös *Siralom a halandóságról* című verse. [...] Az igazán megdöbbenő az, hogy a halállal nem csak az élet és a földi javak szűnnek meg, s válnak semmivé, miként a füst, de a halandó minden nyoma; és rövid időn belül kitörlődik embertársai emlékezetéből is”³⁴⁷.

Magam a *Halotti Pompa* második kiadását fogom a továbbiakban tüzetesebben olvasni, hisz ebben már megtalálhatók a *Hászid-Szekvenciák* is. A szekvencia mint a kötet szövegeit egybefogó sajátosan átértelmezett metaforma erre a részre is kiterjed. Itt Borbély újabb hagyománykötegek összetartozását mondja ki nagyon súlyosan – ebben az esetben zsidóságot és kereszténységet. A buberi értelmezéstől érintett rájátszás a hászid kegyesség retorikájára itt egybeíródik Jézus alakjával. Amit a kereszténység a kötet (és a *Míg alszik szíviünk Jézuskája* című mű³⁴⁸) diagnózisa szerint bűnös módon elfeled, elfed maga elől, az a kereszténység alapvető odatartozása a zsidósághoz. Ezt a *Halotti Pompa* harmadik része a Holokauszt kontextusában, és természetesen a kötetegészre kiterjedő hit-, feltámadás-, halálkérdés részeként gondolja át. A Holokauszt metaforizálódásának, sőt allegorikussá válásának folyamatait Borbély nem akarja felfüggeszteni – sőt, ezeket is éles fényben állítja elének. Jézus passiója, a halálnak kitett ember kínja és a hatmillió áldozat közti megfelelése viszony, ami a magyar irodalomban Pilinszky lírájában bontakozik ki, Borbélynál retorikai alapot képez ezeknek az összefüggéseknek a vizsgálatához. Az, hogy a Holokauszt ebben az összefüggésben fog megfontolásra kerülni a kötetben, már a *Hászid-Szekvenciákat* bevezető híres, és Pilinszky által olyannyira fontosnak tartott Auschwitz-fotó átrajzolásából, a barokk metszetek közé való bele-rajzolásából kiderül – erről a képi gesztusról már szóltam az előző fejezetben. Ehhez immár csak annyit teszek hozzá, hogy az eddigiek átgondolásával láthatjuk,

³⁴⁶ I. m., 415. o.

³⁴⁷ I. m., 420. o.

³⁴⁸ Kalligram, Pozsony, 2005.

hogy a fotó belerajzolása a barokk meszetek kontextusába az allegorizálódás belátásának jele; és ez megintcsak a gyász és az emlékezet allegorikus természetéhez vezet el bennünket. Vajon föléd-e számunkra e kép, ha „eredeti formájában”, fényképként látjuk – hisz már olyan sokszor kellett ránéznünk, és oly sok jelentés épült rá? Meg tudjuk-e még látni azt, amit ábrázol? Vajon nem nyílik-e rá jobban a szemünk így, amikor az átrajzolás egészen nyilvánvalóvá teszi a távolságot és a közvetítettséget, ami e látványhoz való viszonyunkat meghatározza? Vajon nem kapunk-e így új esélyt a viszony kialakítására?

Az átrajzolás, miképpen az újraírás is, voltaképpen az ismétlés kategóriájába tartozik. Érdemes fölédznünk ezen a ponton Marianne Hirsch *Surviving Images (Túlélő képek)* című tanulmányát, melyben Hirsch az utóemlékezet sajátosságait éppen az ismétlés aktusaként fogalmazza újra: „Amire itt kísérletet teszek, az egy általános olvasat, mely magát az ismétlést helyezi el egy, az emlékezet és a trauma kérdésére adott kifejezetten nemzedéki válaszbán, amit én utóemlékezetnek nevezek. Ez a második generáció válasza az első, a szemtanú-nemzedék traumájára. Az utóemlékezet egyfajta modellként szolgálhat a számunkra, hogy megértsük az ismétlés megdöbbenő tényét, és magukat az egyes kanonizált képeket. [...] Véleményem szerint tehát, noha a képi archívum leszűkítése és végtelen ismétlése elvileg problematikus, az utóemlékezet nemzedéke azáltal, hogy elmozdította és a műalkotásokban új kontextusba helyezte, képes volt az ismétlést a kötöttség és bénultság, vagy a pusztá retraumatizálás eszközéből – mely olyannyira jellemző a traumák elszenvedőire –, a traumatikus múlt feldolgozásának nagyon is hasznos eszközévé változtatni.”³⁴⁹ Hirsch itt, saját témaválasztásának határkijelölése miatt sokkal szűkebben értelmezi az ikonikussá lett Holokauszt-képek ismétlésének művészi lehetőségeit, mint ahogy azt a *Halotti Pompában* láthatjuk – hisz Borbély kötetébe beleszövődve ez a kép azt is megmutatja, hogy miképpen, milyen kontextusban vált ikonikus jellé. Ugyanakkor érdemes továbbgondolnunk azt, amit Hirsch az ismétlés terápiás funkciójáról mond.

Az ismétlés az allegória mélyében rejlő mozzanat, írta de Man. A szekvenciális szerkezet a *Halotti Pompa* előtt is jelen volt Borbély lírájában – most itt egy új formában jelentkezik. De ismétlés a kötet bővített újrakiadása is; és nagyon fontos ismétlést jelent a *Halotti Pompa* verseihez szorosan odatartozó *Egy büntény mellékszálai* több variációban való megjelentetése. Ez az írás is számos más Borbély-szöveggel van kapcsolatban, ugyanakkor ismétli a gyilkosság történetét is, a hivatalos iratok részleteit. Amikor Ernst Van Alphen a Holokauszt jeleit elisméltő, re-kontextualizáló provokatív képzőművészeti alkotásokról ír,

³⁴⁹ Marianne Hirsch: *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. The Yale Journal of Criticism, 2001/1. 8. o.

akkor utal az azonosulást és ismétlést kombináló, s ekképpen az elválás fájdalmát „uraló” fort/da-játékra Freud *Túl az örömelven* című művéből³⁵⁰. Miközben azt nyilvánvalóan elfogadhatjuk, hogy a műalkotásban zajló ismétlés és a traumafeldolgozás közt kétségtelenül van összefüggés, hozzá kell tennünk, hogy az ismétlés ugyanakkor ennek az ellentétét is jelzi, a feldolgozás lezárhatatlanságát, s ha e fogalomnál maradunk: a trauma bennünket mindig is meghaladó voltát. Mint már láttuk, Derrida is alapvetően az etika körén belül helyezi el a gyászolás kérdését, és ezzel Freudnak a gyázmunkával kapcsolatos gondolatait illeti kritikával. A *Mémoires*-ban így ír: „Melyik a legsebezőbb, sőt leggyilkosabb hűtlenség, a lehetséges gyász hűtlensége, mely a halott és csak bennünk élő másik képét, bálványát vagy eszményképét interiorizálja bennünk? Vagy a lehetetlen gyászé, mely tiszteletben tartva a másik végtelen távolságát, meghagyja máságát, és nem hajlandó vagy képtelen a másikat befogadni magába, mintegy a nárcizmus sírjába vagy kriptájába?”³⁵¹ A *Kosok*-ban Derrida a „normális” gyász „felejtésének” szembeszegülő tiltakozást nevezi melankóliának³⁵². Az ismétlés, véleményem szerint, éppúgy lehet a „sikeres” interiorizáció jele, mint éppen az interiorizációt feltépő melankolikus megszakításé.

„A depresszív mozzanat: minden meghal, Isten meghal, én is meghalok.” Kristeva ezt éppúgy a passióval való viszony mozzanatának tartja, mint az adományozottá-válást, ahol az adományozó a kapcsolat és a megbékélés lehetőségeként nyújtja önmagát³⁵³. S mivel Holbein egyedi Krisztus-ábrázolásáról beszél, nem tér ki rá, hogy e történet folytonos ismétlődése (akár képi, akár liturgikus, akár más hordozó által) hogyan alakítja speciális hatását. A Krisztus-jel ismétlődései mindig hordozzák a „depresszív” és a „terápiikus” találkozás lehetőségeit. Borbély Szilárd műveinek Kierkegaard felől való olvasása már többször felmerült az eddigi recepcióban³⁵⁴. Most csak annyit fűznék hozzá, hogy amennyiben az „igazi ismétlés” csak a hit dimenziójában gondolható el, akkor talán éppen a Krisztus-jel ismétlésében végbemenő disszemináció – aminek a *Halotti Pompa* olvasóiként tanúi leszünk – láttatja a legkielevezettebben e dimenzió mélységes hasadozottságát.

Visszatérve még egyszer Marianne Hirsch-hez: ő természetesen az utódnemzedékek műveinek önértelmező, az elődök tapasztalatait által való mélységes érintettséget feldolgozó rétegét vizsgálja. Ám Borbély kötete ennél sokkal többet valósít meg, hisz a személyes gyász számára olyan nyelvet választ, mely közössé formálja mind a Másik, mind a magunk

³⁵⁰ E. van Alphen: *Szerepjátékok és játékszerek*. In: *Enigma* 2003/37-38. 57. o.

³⁵¹ *Mémoires*, 22. o.

³⁵² Ez a szöveg a Gadamer emlékére írott munka egy része. (J. Derrida: *Kosok*. In: *Jelenkor* 2005/10. 971. o.)

³⁵³ Kristeva, 52-53. o.

³⁵⁴ Pl. itt: Jász Attila: *Az alkalom állandósága. (Út a sikerig, vagy Borbély Szilárd és a 90-es évek)*. In: *Jelenkor* 2006/9. 860-869. o.

halandóságának elhordozhatatlan terheit³⁵⁵. Itt talán csak akkor lehet továbbmennünk, ha személyes mondataink felszakítják a gondolatmenetet. Szívből kívánnám, hogy ne létezzen ez a könyv, hogy ne íratott volna meg. Hiszen a *Halotti Pompából* megtudhattuk, hogy mi az az esemény, ami – nem, nem a versek háttérében áll, hanem ami mind a szövegeket, mind bennünket meghalad, s ami a textusokban mint nyomokban egy-egy allegóriájára lel rá önnön irdatlan jelentőségének. Az olvasás folyamatában nem csak a siratás és a *memento mori* közösségének részeseivé válhatunk, hanem láthatjuk, amint a személyes veszteség, fájdalom nem csak önmagát ismétli, hanem fölnyílik arra, hogy az emberi szenvedésről, a halálnak kitett élet törekenységéről szóljon. Ez a felkínálkozás a *Halotti Pompa* gesztusa.

5.2. Szövegolvasás: a vádtól a búcsúzásig

A *Halotti Pompa* szövege a borítónál kezdődik, Mantegna festményének a magányos korpuszra fókuszáló részleténél, mely mint textus más intertextusokat is megidéz: a már tárgyalt *Saját halált*; Holbein *Halott Krisztusát* – úgy is, mint az *Egy gyilkosság mellékszálai Vigília*-féle kiadásának borítóján látható képet, illetve az arról szóló (az esszékötet mottójául szolgáló) Kristeva-tanulmányt, és természetesen Dosztojevszkij *Félkegyelműjét*, mint e képnek speciális kontextust nyújtó irodalmi művet. Az elhíresült mondat, amit Miskin kiált el a Holbein-kép Rogozsinnál meglátott reprodukciója láttán: „De hát ennek a képnek a láttára némelyik ember még a hitét is elveszítheti!” Nyilvánvaló, hogy ennek a mondatnak a dosztojevszkiji irónia a foglalata, és az iróniának ezt a kulturális kontextusát hozza játékba a borító is. Kristeva kiemeli, hogy Miskin a regény elején még képtelen volt e képről beszélni; mi hozzátehetjük, hogy kiáltása, azzal együtt, amit konstatál, majd a teljes elborulás némaságában fog eltűnni – és ez jelzi ennek a mondatnak azt a kétértelműségét, amelyre szüksége van Borbély Szilárd kötetének. Ha megfeledekezünk a Miskin-mondat ironikus

³⁵⁵ Ld. erről Dérczyt (I. m.): „A *Halotti Pompa* tulajdonképpen egy különleges mise, mely egy halott anyáért mondatik, olyan officium, melyben keresztény és görög-római mitologikus (tehát pogány) elemek keverednek. Az egésznek a keretét (erre utal a cím is) a barokk vallási szemléletnek az a sajátosága adja meg, mely a >>Pompában<< az én semmisségét sugallja, azt az erőt érzékelteti, mely emberfeletti, s melyben az emberi lét csak e metafizikus lét felől veendő számba, ugyanakkor az én számára pontosan kijelöli e lét minden vonatkozási pontját. Borbély Szilárd itt, ebben a >>közösségi beszédben<< találta meg a valójában megoldhatatlannak a megoldását, az elmondhatatlannak az elmondását: ezért nyúlt egyfelől egy nagyon mélyen rejtő liturgikus rendhez, másfelől egy olyan óriási költészeti tradícióhoz, mely a kereszténységgel majdnem egyidős. [...] Az officium által fájdalom egy nagy virtuális közösség részévé is válik, melyet végül Jézus halálának fájdalma tart össze, másrészt a szekvenciák révén egy megalkotott közösség, a mise >>papja<< és >>hallgatósága<< részévé is.”

kontextusáról, akkor azt tapasztaljuk, hogy a ráépült kulturális jelentéstömeg a Holbein-képet (de Mantegnaét és Grünewaldét is bízvást ide sorolhatom) is épp annyira nehezen nézhetővé tette, mint a kanonizált Holokauszt-fotókat.

Mantegna festményén a perspektívával, rövidüléssel való következetes foglalataskodásban talán épp azt a távolságtartó, kitartó szemléletet fedezhetjük fel, mint amit Kristeva lát meg Holbeinnál. Az ember „felismeri saját örületét, mert szembenéz saját halálával” – ezt az Erasmus-inspirálta viszonyulást olvassa Kristeva a képben³⁵⁶. Ez a szembenézés meghatározhatja, hogy miképpen nyitjuk fel az előttünk lévő könyvet – így a Mantegna-kép egyszerre válik a Másik emlékezetének és a saját halandóságunk meglátásának helyévé, ami egyben – ideidézhetők Kristeva mondatai Holbeinről: – „a hit végső határa”, „értelem-nélküliségünk küszöbe”, „ahol az értelmetlenség jelentővé lesz, s ahol a halál láthatóvá és megélhetővé válik”³⁵⁷.

A borító mint egység természetesen a belső füllel válik egésszé – itt egy nagyon érdekes szöveget találunk. A Máté 17,27-ben megírt történet Jézusról (aki elküldi Pétert halászni, és azt mondja, hogy az első kifogott hal szájában ott lesz a pénz mindkettejük adójának megfizetésére) az evangélium narratívájában a meg-nem-botránkoztatásra és a fiak szabadságára utaló példázatos rész, ami mégis megmarad egyfajta nyitottságban az értelmezés számára. A történet Borbély-féle továbbírása az allegorikus interpretáció hagyományára játszik rá: „...Ekkor a hal így szólt: Legyen ez a történet Emlékmű érted, aki kegyetlen Halász vagy; az ezüstpénzért, amely számban az Életet jelenti; és értem, akit ha visszadobsz a Vízbe, meghalok”. (A parabolának az allegóriától való elhatárolására, a narratív teológia ezzel kapcsolatos nézeteire később még vissza fogok térni.) A gyilkos Istenre utaló teodíceai allegóriát azonban idézőjelessé teszi az, hogy a hal *Pétert* szólítja meg – ez a totalizáló értelmezést megszakító rés az irónia helye. A hal-jel ilyen módon kiformalódó ambiguitása akár az *Egy családregény vége* Simon Péteréhez is elvezethet bennünket – így Nádas regényéből ami belesugárzik Borbély kötetébe, az a biblikus jelek kimozdulása és beleszövődése mitologikus, mesei, vagy akár pszichoanalitikus kontextusba. Tudás és nem-tudás játékát játsszák itt a jelek az olvasóval, híven az allegória eredeti jelentéséhez, ami mindig valami *mást* is mond. Ilyen értelemben a kötetvégi jegyzetek szerepeltetése egyszerre tudat velünk bizonyos információkat – de annál többet hagy rejtve.

A belső borító Cranach-képe (*Jézus szívének imádása*) és azután a *Vénusz és Amor*-kép (4. o.) a kötet első és második részének összekapcsolódását előlegezi meg, s a későbbi

³⁵⁶ Kristeva, 45. o.

³⁵⁷ I. m., 56-8. o.

Silesius-mottók az egyes részek előtt – a passió és a Psziché-történet összeírásaként³⁵⁸ – is ezt kapcsolatot alapozzák meg. A részek tagolódását jelző másik szövegről a jegyzetekből tudhatjuk meg, hogy egy fordítás fordítása: „allegorikus haláltáncénekek”. Az egész kötet kontextusában a haláltánc groteszkje, a halandóság tudatosításának ez a játékos módja éppúgy kiéleződik, mint a képek groteszkje (a perspektivikus rövidülés okozta elarányatlanodás Mantegnánál, az elnyúlt holttestek Cranach *Keresztrefeszítés*-metszetein).

Így érkezünk el oda, ami – ha a kötet emlék-mű, akkor: – az emlékmű fölirata, mely jelzi, kikre emlékezünk; vagy, ha följajánlás, akkor megnevezi, hogy kiknek a nyomát igyekszik hordozni. *Ilonáért és Mihályért*. Az ajánláshoz tartozó metszeten Mária látható Jézussal (s majd a szövegekben is megfigyelhetjük a Mária-jel szoros, és nagyon sok árnyalatú hozzákapcsolódását az anyához és fiúhoz). Ám ez a kapcsolat nem a vígaszé. A Születés ünnepének legteljesebb ellentéte a karácsonyi gyilkosság, a maga irtózatossá válásával, az áldozatok legteljesebb védtelenségével és kiszolgáltatottságával, és a földérintetlenség silány közönyével, amit a könyvvégi jegyzetben olvasható újságcikkek szándékukon kívül pontosan érzékeltetnek. Tulajdonképpen ezek határolják be a kötetet: a följajánlás az elején és az újságcikk-jegyzet a végén. Ugyanoda jutottunk, ahonnan indultunk, és mégse tudunk beszélni, nem beszélhetünk róla.

A *Nagyheti Szekvenciák* első darabja, *A Pelikán Allegóriája* máris bevezet bennünket a *Halotti Pompa* szövegformálási eljárásaiba, nyelvszemléletébe, világába:

*Mert mint ama Pelikán,
amely Rozmaringra száll,
Rozmaringnak ágára,*

*s néz a lemenő Napra,
mert immár napszállatra
fény esik a Halottra*

*a redőny résein át,
arcát fénycsík szeli át,*

³⁵⁸ Silesius idézett kötetéről a *Töredékek a gyilkosságról* című írásában szól Borbély (in: *Egy gyilkosság mellékszálai*, 7-8. o.): „Psyche Jézus tán vágyakozik. Psyche tudja, hogy Jézus csupán *corpus*... Silesius Psychéje ezt a hullát (ha tetszik, Jézust mint hullát) akarja életre kelteni”.

várja a Feltámadást...

Ha az első három versszakot csak a trópusok viselkedésének szempontjából nézzük végig, egy hallatlanul érdekes folyamatot találunk. Az első sor felütése – „*Mert mint...*” – egyből egy hatalmas hasonlítás-struktúrában helyezi el a szöveg egészét. E struktúrán belül jelenik meg a *Pelikán*, ez a jól ismert keresztény allegorikus jel, amely az önfeladásra, a krisztusi szeretetre utal; és a *Rozmaring*, mely a keresztény hagyományban élet és halál körforgásának a jele. És tovább gazdagodik az allegorikus jelek sereglete, megjelenik a *Nap* is – a *Sol Invictus* – lemenőben, fogyatkozó erővel; és végül a *Halott*, a kiterített Krisztus. Az eleinte problémátlannak tűnő allegorézis folyamatait a harmadik versszak hirtelen megszakítja – a Napnak, a (fogyatkozó, átszűrődő) fénynek egészen hétköznapi jelentését hozza be a szöveg, és ez kihat a *Halott*-trópusra is, méghozzá oly hatással, hogy az allegorikus értelemnyerés, a teológiai konnotáció megbicsaklik; és ez a jelentésfogyatkozás ahhoz a felismeréshez vezet, hogy csak egy *halott test* van ott, nem több. Az ily módon kiközlített allegorézis épp a feltámadás reményét zökkenti ki, amit e halott test „vár”, és ami a puszta hétköznapi anyagságából újra az emelkedett, átvitt értelem mezejére vezetné át. A feltámadás *A Pelikán Allegóriájában* kifejezetten nyelvi, a trópusok működésében zajló eseménnyé minősül. Ezt konstatálja végül egészen pontosan a zárlat:

„...*ha a Holt föl támadna,*
s mint Pelikán, itt járna
az Allegóriája.”

Elvész tehát menet közben a *Pelikán*-jelnek az a jelentéstöbblete, amivel kezdetben érkezett a szövegbe – végül már csak autoreferens módon jelenik meg, mint az allegória allegóriája – erre utal a vers egészét magba foglaló hasonlat-struktúra. A feltámadás allegorizál – ez a versnek az a végkövetkeztetése, mellyel továbbléphetünk a *Halotti Pompa* haláltáncában. A *Meghalt. És holtnak hitte mind* kezdetű szekvencia is a referencia és a realitás – egészen pontosan: – a halál realitása közti kapcsolatot kutatja. Már a kezdősor létrehoz egy részt a „meghalt” ténymegállapítása és a „holtnak hívés” közt. Mintha az életben maradóknak csak hiedelmei és föltételezései, illetve közelítő fogalmai lehetnének a halálról. A jelentés viszont eltűnik az élet eltűntével együtt, és nincs, aki tanúskodhatna róla. Csak a holttest kézzelfogható – „véres”, „büdös” – realitásával maradunk. Ugyanígy értelmezhetetlen marad a halál ellentéte, a „testi feltámadás” is. A halál drámája az, hogy a megszólíthatósággal

együtt elvész az élő és a holt közti differencia megragadhatósága – (a lélek) nem visszahívható.

...És hiányzik

valami, de nem leled

azt a szót, hogy fülébe

súgd. Talán emlékezne:

egy elmúlt, előző élet

visszfénye érkezne

most közénk: egy Örök Krisztus,

aki halott. Csak Hús,

lélek nélkül, s mint nyelv, bűzlik

bennünk. Szájban a szó: Korpusz

immár az Örök Halál

léte. Testi szememben

benne van. És meglátom,

ha behunyom, Halálom.

Az eddigi gondolatmenet itt törik meg, a sortörésnél: „*egy Örök Krisztus,/ aki halott*”. Ha lehetne *élő* és örök Krisztusról beszélni, akkor természetesen a lélek lehetőségéről is szólhatnánk. Így viszont a *Krisztus*-jel csak egy szó marad, és a halott test sem utal semmi önmagán túlira. A *Korpusz* pedig e kettőnek az egybefoglalása a kötetben: a halott Krisztus jele.

De a Krisztus-jel nem csak így értelmeződik a kötetben. A *Kiválasztás* szekvenciájában, mely az Olajfák hegyén való virrasztást írja újra, a megszólaló először az alvók – tanítványok – egyikeként beszél. Majd megintcsak egy paradox, ellentétező átfordítás történik a szövegben („*Azóta mindig egyre ébren/ Csak alszom én a Kínban ébren*”), s ez utat nyit a Krisztussal való azonosulás számára. Ez az azonosulás a szenvedésé, a kíné. Ugyanakkor a vers legvégén az azonosság mégis elkülönбöződik attól a Krisztustól, aki Úr, s aki hódolat tárgya („*Ne tudja semmi Gondolat,/ Hogy Krisztus Úrnak hódolat!*”). A disszemináció tehát a Krisztus-jelen *belül* megy végbe, elkülönítve egymástól és ütköztetve e

név különböző jelentésrétegeit. S még tovább alakítja mindezt a *Mikor még testben éltél...*, mely csak a halál-költészet tradíciója számára létező pillanatban szólal meg, a halál után, de még a sír előtt. Ebben a különös, küszöbszerű, absztrakt időben búcsúzik el a holt a fel nem támadó, összerugdosott-agyonvert Krisztustól, „az egyetlen baráttól”. A közösség vígasztalásáról nem mondja azt a vers, hogy kiterjedne a sírra. Megállapíthatjuk, hogy a kötet centrális jele nem csak hogy számtalan irányból gyűjti be jelentésségét, hanem azt is, hogy az így kialakuló különböző jelentésrétegek és -funkciók megmaradnak a maguk ellentmondásos különbözőségében, és nem alakul ki a kötetben egységes Krisztus-értelmezés. Viszont ezáltal a Krisztusról, Krisztushoz való versbeszéd a vádat (lásd pl. az *Urunk szívében nincsen halál* kezdetű szekvenciát, vagy *A Correctio Szekvenciáját*), elutasítást, teodíceai alapozottságú visszavonást éppúgy ki tudja mondani, mint a közösségvállalást, az együtt szenvedést, illetve azt az összetartozást, ami az egyes halandó, meggyötört test és a passió Jézusa, mint ezeket összefoglaló trópus közt fennáll.

Borbély versnyelve mérhetetlenül érzékeny hit és retorika összefüggéseire. Diagnózisa szerint tehát a kapcsolat az egyéni szenvedés, halál és Jézus mindezeket magába sűrítő története közt alapvetően figuratív természetű. Az erre nyíló rálátást természetesen az irónia biztosítja a kötet egész szintjén. Ez az, amit a historizálás játéka, a tradíció táplálta elvárások folytonos megszakítása, az átfordítások sora, a nyelvi elemek figuratív státuszára adott reflexió végső soron létrehoz, s amely úgy keretezi a kötet-korpuszt, mint ahogy – láthattuk – a kezdőverset foglalja magába a hasonlat-struktúra. Ugyanakkor ez az irónia nem nyilvánítja ki a Krisztus-jel értelmetlenné válását. A *Halotti Pompa*, véleményem szerint, fenntartja azt a mérhetetlenül feszültségteli kapcsolatot, mely a hit, a retorika és az irónia közt áll fenn. Ebben Celan *Tenebrae*-jének rokona.

A Mária-énekekre jellemző volt a bensőséges érzelmi hangoltság – ezt viszik tovább a *Halotti Pompa* azon versei, amelyekben fölbukkan az Anya. Ilyen például a *Te is, ki csak ábrázatja* kezdetű szekvencia, ahol a zárlatához érve a szintaxis leegyszerűsödik, és a végső fölkiáltásban egyfajta közelség, odatartozás szólal meg, mely a beszélői pozícióból irányul a *Mária*-jel felé:

*Ki gyűjti meg, ó Mária,
Hol a kínban az a Szikra,
Ha Krisztus is halott már?*

A kötet legsúlyosabb Mária-verse az *Amikor a fájdalomában* kezdetű szekvencia – erről írhatta Dérczy Péter a *Halotti Pompa* átfordításai kapcsán, hogy „olykor még a Fiú és az Anya szerepe is felcserélődhet”³⁵⁹. Az anyai történet, a gyilkosság megindokolhatatlan, brutális ténye valóban egy átfordítás által lel rá arra a nyelvi formára, melyben a *Mater Dolorosa* a Fiúért haló Anyává válik, s a Mária-siralmak kín-, szenvedés-fölsorolásai a Fiú helyett az Anyáról szólnak – de a vers ezek után élesen pontosít: „*halálom sem váltság volt*”. Eltérhetetlen a kapocs a tovább élő Fiú és a meggyilkolt Anya közt; de ez a kapocs a váltságahalál, az áldozat, a megváltás okozatiságától távol marad, értelem nélkül, értelmezhetetlenül. A vers mégis az egymás szenvedésében való érintettség, a siratás nagy hagyományán belül tart bennünket – melynek pedig a Fájdalmas Anya az alapjele:

*Vérben úszó holt Anyának,
értelmetlen halálának
oszd meg velem sebeit.*

Lehetetlen vállalkozás a halált, az erőszakos halált, a halál erőszakosságát (– hisz a kötetben, a biblikus szemlélettel teljes összhangban, a halál és a gyilkosság, a bűn voltaképp ugyanannak a jelöltnek a jelölői –) a célelvűség minden kontextusától megfosztva, a maga teljes „értelmetlenségében” elgondolni, és mégis az együttérzés nyelvén szólni. A *Halotti Pompa* ezt kísérli meg, és ezért nagyon radikálisan, nagyon pontosan igyekszik beszélni a bűnről, anélkül, hogy köré építené a büntetés, bűnhődés kontextusát. Így lehetnek a gyilkosok, a *Végső dolgok. Ítélet* szekvenciája szerint, „szabadok”. Ugyanakkor a bűn realitása kétségtelenül létezik, amennyiben megtörtént és történik gyilkosság. Nincs semmi, ami a bűn végtelenségét – ez a „Vád” – behatárolja; nincsen „Védelem”. Ezt radikalizálja az *Óh mely félelemmel milyen rettegéssel* kezdetű szekvencia, melyben maguk az angyalok mérsárolják le Jézust, és „az igazak bűnhődtek”.

Az apostoli levelek beszédmódjára jellemző *halál-bűn-embergylkos-vádló* szócsoporthoz tartozik a *gonosz*, az *ördög* is. Ez a jel is megjelenik a kötetben, *A bűn olyan, mint bármi más a tévén* kezdetű szekvenciában – ugyanakkor ez az egyik olyan szöveg, melynek egyáltalán nem historizáló a nyelvhasználata. A bűnről való beszédet e szöveg azzal egészíti ki, hogy a pusztítás médiuma, elkövetője, „teste” az ember, én vagyok – és ezt talán csak konstatálni lehet, de tudatosítani nem. Egy másik hagyományos jele ennek a

³⁵⁹ Dérczy, i. m.

beszédmodnak a *bal lator* – tudjuk, hogy Pilinszky lírai teológiájában éppen ő az, aki a legteljesebb elveszettségével a legesszenciálisabbá teszi a megváltás szükségességét. Nem úgy Borbélynál (*Planctus. A Bal Latorért*):

...A megváltatlan Latorban
a Gonosz örökre ott van,
míg az órák múllanak.

A kötet diagnózisa szerint van tehát olyan gonoszság, amely magát a jó minden lehetőségétől elhatárolja. Ebben a kiúttalan és pusztító létállapotban helyezik el a – mélységes sötétségükben mégis játékos – *Aeternitas*-versek a maguk örökkévalóság-értemezését is, miután megállapítják, hogy a végtelen idő képzete csak a véges emberi időtudat kreációja. Az örökkévalóság inkább bennerekedés a tagolatlan időben – hisz nincs érvényes ígélet, mely formálhatná azt –; s egyben folytonos kitettség a gyilkosságban megtestesülő gonosznak, mind áldozatként, mind elkövetőként³⁶⁰.

A Karácsony-versek brutális iróniája a teljes megfordításé. A Születés helyett ez a halál ünnepe, mely a betlehemi csecsemőgyilkosságokat abszolutizálja (vö. Máté 2,16-18). Ez az újraírás voltaképpen a feltámadás megkérdőjelezésével, visszavonásával egyenértékű jelet eredményez. Miképpen érthetjük e jelet? Pontosabban, minek a jelévé válik Jézus erőszakos halála a *Halotti Pompában*? Ez természetesen nem csak a kötet első részére vonatkozó kérdés, hisz láthattuk, hogy az a kereszténység-konceptió, amit Borbély a szövegek kiindulási pontjává tesz, a zsidóságtól és az antikvitástól nem elhatároltan létezik, hanem éppenséggel összeszövődik velük. E kapcsolatból a *Karácsonyi Szekvenciák* című vers, a Születés történetet lépésről lépésre lebontó paródia például a kultúraközi kölcsönzés, a kulturális konstrukció mozzanatát emeli ki, illetve a hellenizálódás – egyébként önnön nyomait eltörölni igyekvő – folyamatát. És azt, amit a kötet második része fog aztán kibontani: Jézus gyilkosának egyik neve Ámor. Ugyanezt mondja *A Várakozás Szentenciája* is. S itt a refrén egy újabb átfordítással egy újabb kapcsolódást fed fel:

Születésnek Viliáján
zsidóknak a Jézuskáját

³⁶⁰ Hasonlóan értelmezi Pilinszky „mozdulatlan elkötelezettségét” Borbély a *Töredékek a gyilkosságról* című írásában: „Pilinszky János versei is az ismétlés tautológiáját bontják ki. Újra és újra. Nincs szabadulás. A gyilkosság nem záródik le, nem ér véget. A borzalom mozdulatlanná válik, fejtegeti esszéiben. A mozdulatlanság pedig az ismétlés soha véget nem érő kényszere.” (In: *Egy gyilkosság mellékszálai*, 8. o.)

a pogányok megfojtották.

A *Megváltás Szekvenciájában* ezt olvassuk: „szegény zsidó szívét neki/ keresztények kitépték”. A kötet harmadik része majd visszatér e szálhoz, és a Holokauszt-jellel kapcsolja össze. Nyilvánvaló, hogy a két idézet együttese e kontextusban a „pogányokat” és a „keresztényeket” felcserélhetővé teszi. S nem csak az egyetemes, illetve a kereszténység történetében folyton jelenlévő antijudaizmus vádoltatik meg itt. A pogányok/keresztények által megölt újszülött zsidó Jézus válik a gyilkos haragnak való legteljesebb kiszolgáltatottság jelévé. Miközben az evangéliumok minden mozzanata kibillen az újraelbeszélés során, az a lehetőség mégis fennáll, hogy a *Halotti Pompában* kirajzolódó passiótörténet, mely a lehető legerőszakosabb, s ahol az áldozathozatal minden célelvőséget, az áldozat pedig mindennemű védelmet és irgalmat nélkülöz (íly módon a feltámadás biztonságát is), a szenvedés realitását megelő emberre utaló gyűjtő-jellé váljon (ld. a *Forgó golyón áll a szerencse* zárlatát). Retorikai értelemben így lesz *Krisztus* az alap, az alapító narratíva, melyben az egyedi-egyéni szenvedés anélkül lelheti meg helyét, méltóságát, hogy egyedisége csorbulna. Ilyen értelemben lehet csak szó vígasztalásról e kötet világban. Ez egészen más, mint az a reménység, mely az együttérzéshez, az emlékezéshez s ezeknek kultuszaihoz valamiféle jóvátétel képzetét köti; hiszen itt a szenvedő – *mint Krisztus* – egészen egyedül van, az sincs vele, aki szereti (sőt, valójában „*mikor szerettek/ akkor sem szerettek*”). A tükröződés a Krisztus-jel és a szenvedő ember közt végezetül a *Nagyheti Szekvenciák* záródarabjában (*Az akasztott ember*) az *ismétlés* aktusává válik. Ennyiben és csakis ennyiben mutathat túl önmagán a szenvedés egyedi-egyszer realitása az kötet első részében. Érdekes módon mindez egyfajta megvalósulása Adorno művészettel kapcsolatos kívánalmának: „A reális szenvedés mérhetetlen nagysága nem tűri, hogy feledjék; szekularizálni kell Pascalnak azt a teológiai tételét, hogy >>Nem kell aludnunk.<< Mégis, ez a szenvedés, Hegel szavával élve: a szükség tudata, ugyanakkor meg is kívánja annak a művészetnek a továbbélését, amelyet megtilt. A szenvedés aligha találja meg másutt saját hangját, azt a vigaszt, amely nem árulja el nyomban.”³⁶¹

A nyilazó halálról szóló haláltánc-ének, Cranach és Silesius vezetnek át bennünket a *Második Könyvbe*, az *Ámor & Psziché-Szekvenciákba*. Azt a mítoszt, ami ebben a részben a szövegek alapját fogja képezni, s a belőle fakadó kérdéseket Márton László ekképpen foglalja össze: „Az antik történetben Ámor becsapja Pszichét, Psziché pedig orvul, alattomban Ámor

³⁶¹ Th. W. Adorno: *Elkötelezettség*. In: *A művészet és a művészetek*. Helikon, Bp., 1998. 127. o.

meggyilkolását készíti elő. A figyelmes olvasó Apuleius kissé édeskés előadásmódján keresztül is érzékelheti, hogy megerőszakolási jelenet zajlik: egy láthatatlan arcú, ismeretlen tettes az éjszaka sötétjében rendszeresen magáévá tesz egy kiszolgáltatott nőt. Emez viszont arra készül, hogy lekaszabolja az álomba merülő tettet, ám előbb látni akarja, tehát megvilágítja annak arcát és alakját. Ezáltal menekül meg Ámor, tudniillik, a lámpából ráfröccsen egy forró olajcsepp; ám a cselekménybonyolításnál fontosabb a sötétség egyesítő és a fény különválasztó funkciója. Az antik novella szerint sötétben egyesül tettes és áldozat: a felszínes látó megismerést megelőzi a mélyebb vak megismerés, mely az áldozat birtokbavételéből (nemi erőszakból, gyilkosságból) fakad. Mellékkörülmény, de nem árt emlékeznünk rá, hogy az Ámor-Psziché mesét Apuleiusnál egy öregasszony mondja el vigasztalásul egy fogságba esett lánynak, akire éjszaka rablók törtek rá, úgy hurcolták el. A mesebeli Pszichével viszont (aki lényegében szintén emberrablásnak esik áldozatul) azt hitetik el gonosz nővérei, hogy éjszakai látogatója valójában egy undorító szörnyeteg; így aztán Psziché nem győz csodálkozni, amikor – lámpással a kezében – megpillantja az alvó Ámor szépségét. Ám ki tudja, nem lehetséges-e, hogy Ámor az egyesítő sötétben csakugyan más küllemű, más lényegű, mint a különválasztó világosságban? Ahogy a kötet első fele a Passiót jelenidejűsíti, úgy a második fele a fentiekben elmondottakat írja át jelen idejű példázatokba. Ámor és Psziché kettőse folyamatosan allegorikus-embematikus értelmezést kap a kötet lapjain, vagyis a kortárs költő látszólag problémátlanul követi az évszázados értelmezési hagyományt. Csakhogy a kettősben Ámort a Testtel szokás azonosítani, ez pedig nem azonos az eredeti jelentéssel, a Szeretettel, még akkor sem, ha kizárólag testi szerelmet értünk rajta. Pontosabban: akkor kerül közel egymáshoz a két jelentés, ha felerősödik Ámor traumatikus, egyesítően sötét jellege, s ezáltal problematikussá válik a Test és a Lélek (hagyományosan dialógus jellegű) dualizmusa.”³⁶² Valóban, a testet és lelket megkülönböztető diskurzusra bontja szét ez a szonettciklus, illetve azokat az elképzeléseket, melyek e diskurzusra igyekeznek elhelyezni a szeretet, szerelem fogalmát. Ehhez kapcsolódóan veti fel a kötet e része a nyelv és az uralom kérdéseit is. Ámor és Psziché kapcsolatában nem csupán az erőszakos elem van jelen mindig: Ámor pusztításában tettetárssá válik az áldozata is, a várakozó, vágyakozó, kihívó Psziché. Szonetről szonetre változik, ám mégis állandó marad az a központi történet, mely az allegorikus líra, illetve az allegorikus értelmezés hagyományát játékba hozza, ám mégsem allegória, hanem annak ironikus látszata. A struktúra váza az átírt mítosz, centruma az Ámor

³⁶² Márton, 393-4. o.

és Psziché közt lejátszódó nemi erőszak és gyilkosság. A szövegegész figyelme itt elsősorban a viszonyra irányul – arra, hogy bárhogyan is értessék Ámor és Psziché jelölője, a köztük lévő kapcsolatban értelmezéseink, koncepcióink alatt a tiszta agresszió lappang. Akár testként, akár szeretetként igyekszünk érteni, Ámorban mindig ott van a versek szerint a hatalom, az uralás, a leigázó idegenség mozzanata – így válik gyilkossá; s Psziché is magában hordja a fenyegetést, az Ámor számára ismeretlent. Az uralhatatlan, a tudat számára idegen, a testlélek dualizmusát meghaladó animális e versek legfőbb jelöltje. A kötet előző részéhez való kapcsolódása a gyilkosság mozzanatában alapozódik meg (*Killer Ámor*). Mondhatjuk, hogy ami ott radikális rosszként, a megváltás lehetőségétől teljesen érintetlenül maradó bűnként szerepelt, az itt egy új megközelítésben, egy más fénytörésben és másfajta versnyelvben ősi, idegen, hatalmas, ölésig fajuló vágyként ábrázolódik.

Az ismeretlen tartomány az a rés, ahova az allegorikus értelem nem tud eljutni. Az *Ámor & Psziché-Szekvenciákban* is folytonosan átfordításokkal, a formák-beszédmódok keltette elvárások megszakításával, groteszk ütköztetésekkel találkozunk. Az idegenség, amely az *én* számára az önmagától való kínzó elidegenedést is jelenti, az egyes szövegekben is a figyelem fókuszába kerül. A kezdővers (*Psziché, ha visszatérne*) máris a hiánnyal, megfosztódással indít, s majd azt adja át egy ál-tudományos nyelvnek, hogy annak képvilágában formálódjon, figurálódjék tovább, míg végül a veszteség helye, egyfajta fekete lyukként, a Psziché nevet nem kapja. Ha itt most Pszichét lélekként értjük, akkor két dolgot mond el róla a szöveg: egyfelől azt, hogy nem tekinthetjük létezőnek, hanem a tartalom hiánya jelének. Másfelől pedig a vers a lélekről való beszédet nem engedi ki a tudományos jellegű nyelv keretein kívülre. Az irracionális e beszédmód számára értelmetlen; a racionalitás viszont a semmihez vezet el. A kétféle hiány közt álló versbeszéd valóban az irónia alapképletét valósítja meg: úgy beszél a semmiről, mint valamiről, s a valamiről, mint semmiről. Az *anyagatlan magzat* folytatja ezt a játékot, vagyis a tudományos beszédmód mintái szerint építkezik, s ezzel a racionális érvelés elvárását kelti föl – de a szonett minden egyes következtetése abszurdabb az azt megelőzőnél. A szöveg kiindulási pontja egy „tudományos megfigyelés”, de miképpen az előző versnél, itt is a hiány, felejtés, veszteség körülírásához van erre szüksége:

*Az emberi arc közel kétszáz érzelmi
állapotot képes mimikával kifejezni.
A csecsemő ugyanennyi hangot tud
adni. A beszédhez azonban csak néhány*

tucatra van szüksége. A többit elfelejti.

Hiba, átfordítás képezi a nyelvelsajátítás alapját is; s amiképpen eddig minden pozitívítás, affirmáció létlehetőségét tagadták a szövegek, úgy itt újra csak a hiányból alakulhat ki valami, amit pozitív létezőnek hiszünk és mondunk: nevezetesen a felejtésből és tévedésből fölépülő nyelv alakítja ki itt az *ént*:

*A gyermek nem nyelvi szabályokat tanul,
Hanem téves példákat hall. A hibákból
Helyes szabályokra következtet. Majd*

Személyisége is a nyelv által alakul ki.

De továbblépve láthatjuk, hogy a lebontás abszurd logikáját még ennél is szigorúbban viszi végbe a szöveg. Az eddig mondottak is visszavétnek, hisz voltaképpen az így képződő differencia csak arra jó, hogy *megnehezítse a hamvasztást*. Vagy hogy az a törékeny, hiányokból építkező emberség, ami kialakul, a test embertelen (ám ridegen szükséges) széttranszírozásához vezessen. A személyiség végső értelme a halál felől válik plasztikussá, kezdi mondani a vers, de állítását már azzal fejezi be, hogy mindez csupán a holttest célulvú meggyalázásáig vezet:

...Ezért

*van, hogy az én nem ég el a krematóriumban,
ahol hamvasztás előtt a márványlapra*

*helyezett test nagy inait átvágják, a koponyát,
hogy föl ne robbanjon, meglékelik. A comb
forgócsontjait végül mégis meg kell őrlni.*

A test valójában tehát – s mondhatni, a barokk hagyománnyal összhangban – a halálban „nyeri el” teljes jelentőségét, ám a *Halotti Pompa* világában ez inkább annak az átláthatóvá válását jelenti, amit a *Testben élni* című szonett így mond zárlatában: „*Mert testben élni maga a halál*”. Végül ebbe a kijelentésbe torkollik bele mindaz, amit előtte e vers a testen-túlról, a

nyelv reprezentációs képességéről, a szeretők lelkének találkozásáról mond. Ezért is adja át az agykutatás vagy a viselkedéstan nyelvét mímelő beszédmódnak a szerelem témáját az *Ámor kicsi halála* vagy *Az élet szervezhetetlensége*. Az *Este minden könnyebb* az Énekek énekének sorát („mert erős a szeretet, mint a halál”) forgatja át e szabályok szerint, és záró kijelentéséhez – „Mert a szeretet,/ úgy beszélük, erősebb az életnél” – azután jut el, hogy megállapítja: a mosoly, a szereteteli arckifejezés csak a halál beálltakor végbemenő fiziológiai szükségszerűség, izommozgás a holttesten. S még ennél még radikálisabb *A vírus neve: Killer Amor* című szonett – itt a nagy allegória a testet számítógépes programmá csupaszítva, az életet pedig e program generálta algoritmusként ábrázolja. S ezt a rendszert fertőzi meg vírusként a vágy behatolása. A vágy, ami a szeretetről, a testről, az ölésről és a halálról való beszédet fogja össze önmagában – allegorikus jelölője az *Ámor-gyilkos*.

A mosoly emblémájában a titok: a mosoly, melyet a vers torzulásnak nevez, úgy vonul át az arcon, és úgy tűnik el, mint ahogy egy emlék vész bele a feledésbe; hisz a kezdőstrófákban az emlékezés/felejtés allegorikus képeivel kapcsolódik össze.

*A mosoly az emberi arc különleges
képessége, melyet az öröm torzít el. Néha
követ dobnak a tóba, amely úgy
tűnik el a vízben, mint amikor lecsukódik*

*a szem. A hattyú mögött az emlékezet
elmosódó hulláma úszik.*

Ám az öröm illékony-sága, és a mélyében rejlő torzulás, ez a még lappangó fenyegetés voltaképpen egy sokkal pusztítóbb gyötremhez vezet át – a gyönyör rögzíthetetlenségéhez, megragadhatatlanságához. A kielégülés vágya mindig a fokozhatatlant akarja, s ezért akár vért is ont. A kezdeti embléma átalakult, s immár arra a mélységes és eredendő kapcsolatra utal, ami az ölés és a szexualitás közt áll fenn:

*...A gyönyör nem
ismeri a könyörületet, de nem talál
megnyugvást a testi fájdalomban*

*sem. – Estéknként Kínában férfiak
kimennek a piacra libát vásárolni.
A konyhaasztalon közöszülnek vele.*

*Az orgazmus pillanatában, hogy
fokozzák az élvezetet, egy bárddal
hirtelen lecsapják az állat fejét.*

A szövegegyüttesből fakadó következtetések a lehető legelementárisabban érintenek bennünket. A gyilkosságnak az ekképpen átértelmezett Ámor-Psziché viszony éppúgy összefoglaló jele, mint a szenvedésnek, halálnak-kitettségnek volt Krisztus. Ebből következik, hogy minden gyilkosság magjában ott van ez az animális, tagolatlan, kielégíthetetlen vágy. Az, amitől a szeretet sem mentes – tehát a szeretetről alkotott pusztán affirmatív képzeleteinket is föltétlenül újra kell értékelnünk. Ámor és Psziché kapcsolata mint allegorikus hagyományokra épülő jel természetesen egy belső, az emberen belül zajló dinamikára utal, melynek test és lélek dualizmusaként való értése csak újabb allegorikus jelcsoportot szül. A tagolatlan vágy mégis e pólusok közt születik: harcukban, egymást-keresésükben, egymást-gyötrésükben, egymás számára fenyegető idegenségükben, az oszthatatlanon belül a testi és a testetlen hadakozásában. Sőt, lehet, hogy az agressziót épp e hasítás szüli – annak elviselhetetlensége, hogy ami ilyen esszenciálisan összetartozó, mégis elválasztott, és mégis folytonosan elidegenedik egymástól (– ld. *Háborús bűnök*). Ez, mondhatni, antropológiai koncepció, az emberi alapsajátosságok, alapadottságok leírása a költészet nyelvén. Az Első Könyv tapasztalatait is ide kapcsolva azt mondhatjuk, hogy e ponton a kötet egyik megállapítása az, hogy a bűn-gyilkosság-vágy-test jelcsoport a nyelv fogalomalkotó kényszeréből születik; ugyanakkor viszont mindaz, amit jelölnek, eredendően összefügg, összetartozik.

A latin és görög nevek cseréin túl a gyilkos/áldozat-szerep felcserélése is arra utal, hogy ellen kell állnunk a morális ítélet- és fogalomalkotás készítésének ahhoz, hogy az ember belső dinamikájában formálódó vágyról és agresszióról szólhassunk. Máskülönben szólásunk pusztá jegyzőkönyvbe-vétellé válik. Ennek *emblemikus* verse *A pillangó emblémája*:

*Egy Animus néven bejelentkező internetes
sorozatgyilkos szerint áldozatai utolsó szava*

*Szerelmem volt. És boldogan haltak meg kezei
között. Az élet közönyével szemben a nyelv*

*ad biztosságot. Az utolsó szavakat azonban
csak a gyilkosok hallják. A túlélők mindig
a tettesek szavaira emlékezhetnek. Aztán a
szeretet melegségének helyét elfoglalják a*

*jegyzőkönyvek. A nyomozók átvizsgálták
a szolgáltató archívumát. Megállapították,
Animus nem akarta, a lányok erőszakolták ki*

*a találkozót. Végül teljesen sötétben hajlandó
volt erre. Áldozatai nyitott szemére gombos-
tűvel egy-egy nappali pávaszemmet tűzött.*

A rendkívül gazdag szövetű versből a már elmondottakon túl a nyelvre, a szóra vonatkozó részt szeretném kiemelni. Mikola Gyöngyi Derrida *Kivéve a név* című „Silesius-kommentárjával” együtt olvassa a *Halotti Pompát*: „Derrida itt a nyelv testéről, mint korpuszról beszél. [...] A dekonstrukció a jel és a jelölt elkülönöződéséből, eltávolodásából indul ki, és a nyelv összeomlását arra vezeti vissza, hogy Isten nevének nincs jelöltje, és ha Isten az Ige, a Szó, a jelentésadás végső és abszolút eredete, akkor Isten hiánya egyúttal az értelem, a jelentés hiányát is maga után vonja, nincs garancia a jelentésre, a nyelv összeomlik, sivataggá válik. Borbély Szilárd költészete a Második Könyvben ennek a folyamatnak vagy inkább előfeltevésnek illusztrációjaként, költői megvalósulásként is értelmezhető.”³⁶³ Nos, egyetérthetünk Mikola Gyöngyivel abban, hogy az Első és a Második könyv összekapcsolódásának ez egy nagyon erőteljes interpretációja, mely ugyanakkor arra a kérdésre is választ adhat, hogy miért igyekszik a költői nyelv a teológiaihoz képest elhelyezni, meghatározni magát. Ám Borbély Szilárd ennél jóval tovább megy. Nála a jelentés/jelentőség elvesztésének *pusztító* potenciálja mutatkozik meg. A nyelv a gyilkosság elfedésének, az önbecsapásnak és a Másik becsapásának eszközévé válik – ennek jele a *Szerelmem* név, mellyel a sorozatgyilkos neveztetik. Mindazonáltal a lét a nyelviségben alapozódik meg; így

³⁶³ Mikola Gyöngyi: *Lázadó imakönyv*. Pannonhalmi Szemle 2005/1. 110–115. o.

tehát a szeretet is csupán egy nyelvi konstrukció, mely „biztonságot ad” az „élet közönyével szemben”. Ezzel még erőteljesebben szembesülhetünk *A szabadság szárnyain* című versben. Itt megintcsak a testi és a nem-testi közti belső (– *Pszichén* belüli –) hasadásból fakad a vágy, s újra a nemi erőszaknak való alárendelődésként figurálódik, amely a testnek a legvégsőbb mértékű megaláztatása. Az *Ámor* és *Psziché* mítosz itt kifejezetten szado-mazo játékká transzformálódik. *Psziché* a kielégülést és a totális alárendelődést éppúgy szomjazza, mint a testen túlinak a test eltörlésével való felszabadítását. E ponton fordul a szöveg figyelme, a zárlatban, a nyelv felé:

*Mert a nyelv, akár az éjszaka. Nedves,
megfejtetlen zörej. Csupa iszonyat, és
formátlan, zsigeri sikoltás. Nem emberi.*

A *nyelv* mint szerv és a *nyelv* mint rendszer közti összetartozás evidenciája itt most a lehető legjelentésebben áll előttünk. Ha nemrég még antropológiáról kellett beszélnünk, most már azt mondhatjuk, archeológia, a mélységek feltárása zajlik itt. Az emberi beszéd összetett, cizellált rendszerének háttere, gyökere a tagolatlan, „nem emberi” üvöltés. A *Halotti Pompa* e részének két pólusát tehát így jelölhetjük ki: egyfelől a „formátlan, zsigeri sikoltás”, amihez csak a nyelv archeológiája által találhatunk vissza; másfelől pedig az allegória, ez a magasan szervezett, bonyolult költői forma, a maga hagyományaival. Közöttük szólal meg a vers. Ugyanez az üvöltés hangzik fel *A tudat egykori tájai* című szonettben, mely kezdetben a maga szinte bukolikus képeivel a depresszió fojtottságát, beszédképtelenségét írja körül, majd ezután „feslik fel” a hallgatás: „*a lélek vegyileg tompított/ fájdalom mélyén egy eltorzult arcú szatír üvölt*”.

Az archeológia e kötetben a mítoszok visszavezetését is jelenti erre a verbalizálhatatlan, nyelv-előtti hangra mint eredőre. (E folyamatot beszél el *Az istenek, az istenek* című szonett.) A mítosz mint jelrendszer testet ad a formátlannak, ezáltal mondhatóvá teszi. Ez persze a *Halotti Pompa* szabályszerűségei szerint zajlik, tehát nem föltárást jelent, hanem újraírást. Így vezeti vissza a *Pügmalion*-mítoszt a képzetalkotás, fogalomalkotás kérdéseire, a dolog és idea közti hasadásra *Az idea-tan nehézségei* című mélyen ironikus szonett – majd ezt írja tovább, egészen szellemnek és test széthasadozáshoz, széthulláshoz vezető elválasztásával. De ugyanígy jár a kereszténység nagy mítosza, amit az archeológia a hellenizáció tudatosításával bont le, hogy a mélyén a gyilkos *Ámor* allegóriájára leljen rá (*Ámor Krisztus*). Ennek párdarabja lehetne *A bűncselekmény emblémája*, mely éppen az

Orfeusz-mítosz egyfajta krisztianizációja – természetesen annak mentén, ahogy az Első Könyv értelmezte a maga számára a Krisztus-jelet. (Termékeny lehetne a kötet megértése számára az orfikus lélek- és halálszemlélet összehasonlítása a középkori vagy barokk szemlélettel – közös elemük a lélek testbe-zársága, a halálban való felszabadulása. Ez az érintkezési pont kiváló alapot képez a *Halotti Pompa* sajátos dekonstrukciós eljárásainak.) A *hangok emblémája* című szonett egyfajta összefoglalása a mítosztól a projekcióig, a nyelvtől a nem-emberi hangig hatoló „archeológia” folyamatainak. Itt most a Pszichét megerőszkoló Ámor „allegóriája” a nyelvnek a beszélő fölötti uralmára utal. S ami pedig általa megszólal, az az „istenek” beszéde. Ám róluk is megállapítja a szöveg, hogy nem egyebek, mint „*valamikori véres szörnyűségek/ okozta megrendülés miatt összezavarodott/ tudatok lenyomatai*”. Mindennek következményeként a mitikus idő, melybe jeleink beágyazódhatnak, s amely megalapozhatná tartalmukat, nincsen – hisz csupán zavarodott projekciónknak köszönhetően tételezzük létét. Itt a kötet nyelvkritikája újra visszahajlik magához – hisz az allegória az a trópus, amely leginkább rászorul az időre, melyben fölépülhet jelölőrendszere. Ám ha beágyazódása az időbe csak fikció, akkor az allegória is csupán a tagolatlan kiáltást visszhangozza. Ebből a meglátásból is fakad a *Halotti Pompa* iróniája.

A Harmadik Könyvhöz, a *Haszid Szentenciákhoz* a kötetet tagoló mottók és a már említett átrajzolt Auschwitz-kép vezetnek át bennünket. Érdeemes szóvá tenni, hogy a haláltánc-mottó helyére egy Silesiustól származó idézet került, mely a kereszt és a fájdalom – és ekképpen: Jézus – utáni vágyakozásról szól. A versek többségében a beszélő a *caddik*, a hászid mester, akinek a hangja már a halálból szól hozzánk. Amiképpen az átrajzolás által az Auschwitz-kép allegóriává válik, méghozzá olyanná, mely a halálra-szántaknak a pusztulás előtti lépteit mutatja, aképpen a zsidó kultúrának ez a része, ez a lelkeség s ezek a hangok is úgy szólnak hozzánk, mint élők, de mi már a teljes elválasztottságban úgy halljuk őket, mint elpusztítottakat.

Ahogy a kötet első része a kereszténység, illetve a középkorból merítő barokk jeleire épült legfőképp, a második pedig az antikvitás mítoszaira és a jelenkori (ál)tudományos beszédmódra (mint kortárs mítoszra), úgy veszi alapul a harmadik rész a hászid kegyesség jellegzetes gondolkodásmódját, a kabbalisztikus-messianisztikus szemléletet – és ezt dolgozza tovább. És ugyanúgy a személytelen költői beszédmód fölépítésére használja, mint az előző két rész a maga forrásait. Ebben a kontextusban ugyanis a mondás és a teremtés ugyanazt jelenti; a szó nem csupán jelöl, hanem mintegy megalapozza a dolog létét. Az *én*

elsősorban szó, másodsorban pedig csak egy eleme a teremtés rendjének, tehát semmiképpen nem abszolutizálódhat, és nem kebelezheti be a világot.

Ide került át, ezt a részt kezdi meg a *Tenger könnyek csillaga* című vers, mely Mária-énekek, betlehemesek szövegét is felidézi. Itt a Karácsony azért nem történik meg, mert Jézust és Máriát a keretlegény-pásztorok kivégzik. Minden szétfoszlik, ami Jézust a zsidóságtól elválasztaná – olyannyira, hogy a Messiás-versekben ő az, aki eljön; és ott van Holokauszt-versekben, együtt pusztul el a többiekkel. A *Halotti Pompának* ez a része az, amely leginkább reflektál a Holokauszt utáni teológiai irányzatokra – ilyen a kereszténység zsidó gyökerének hangsúlyozása is. De fölmerül az önmagát megszüntető (*IV. Reb Taub a kállói szent azt...* kezdetű szekvencia), az önmagába visszahúzódó (*XIV. „Az Első Ádám...*), a szenvedő (*XIX. „A gyilkosságnak csak látszólag...*) és a gyenge Isten képzete is (*Krisztológiai Episztola I.*). Voltaképpen mindazok a megközelítésmódok, melyeket Celan *Tenebrae*-je kapcsán áttekintettünk, fősorakoznak Borbélynál. Olvasatunk most abból nyer többet, ha ezeknek a teológiai koncepciónak a részletes újrabemutatása helyett inkább azzal a kontextussal foglalkozunk, melyben megjelennek, pontosabban az újraírás módjával, a Harmadik Könyv jellegzetes iróniájával, mely abból az áttörhetetlen elválasztottságból is fakad, amit már említettem: ezek a szövegek egy eltörölt, leölt kultúra hangján szólnak úgy, *mintha élénének*. Ez az, ami ennek a résznek a könnyed játékosságát (melyet majd a *Míg alszik szívéünk Jézuskája* visz tovább) olyannyira drámaivá, kétélűvé teszi.

A versek mindenképpen nyilvánvalóvá teszik azt, hogy az „erős”, mindenható Isten képzete összeegyeztethetetlen a szenvedés megokolhatatlan realitásával – melynek itt a Holokauszt a jelölője; így a teológia egyetlen útja a Jézus gyengeségéről, a szeretet gyengeségének értelméről való beszéd. Az is nyilvánvaló, hogy ez csak olyan versnyelv által szólalhat meg, mely „legyengíti” önmagát, maga ellen fordul eszközeivel, dekonstruktív folyamataival. Így kerül a *Krisztológiai Episztola I.* mellé a párja is, a kettes számú episztola, mely hideg pontossággal mondja végig a kereszténység formálódásában zajló kulturális csatát a görög és a pogány hagyományvonalak közt, az allegorikus értelmezés hellenisztikus behatásra való kialakulását, a Krisztus-ábrázolásnak korszakfüggő változásait. De e szöveg nem „csupán” ennyi – zárata szembemegy mindazokat az elvárásainkkal, melyek az olvasás folyamán kialakultak: „Az Árkádia tájairól/ érkező görög isten barbárok kezébe került:/ Megalázták. Kivégezték. A szívét is kitepték.” A mítosztalanító „archeológia” az istengyilkosság vádjába torkollik. S a kötet kontextusában ez a groteszken túlírt brutalitás végül egy érvényes következtetéssé válik.

Láthattuk már, a Holokauszt utáni teológia „utánisága” abban áll, hogy fókuszpontjába a szenvedés kérdése kerül, tehát megközelítése alapvetően teodíceai érdekelttségű, s tétje az Istenről való beszéd fenntarthatósága.. Természetesen a Holokauszt már e meghatározásban figuratív módon szerepel (ld.: „*nach Auschwitz*”) – annak az eseménynek ad nevet, melynek gonoszsága semmilyen racionalizáló keretbe nem illeszthető be, s ekképpen a benne végbemenő szenvedés és veszteség sem racionalizálható; ezáltal pedig nem csupán arra késztet bennünket, hogy újra és újra körbejárjuk a hatvanöt évvel ezelőtt történeteket, hanem hogy átértékeljük Isten és a történelem, Isten és az egyéni történet viszonyát. Ez a nyelvhasználat kérdését is felveti ugyanakkor, illetve a Biblia nyelvisége iránti megnövekvő figyelmet (ld. narratív teológia). Úgy vélem, hogy a figuratív nyelvnek, a differencia nyelvi tapasztalatának mintegy „be kell törnie” a teológia diskurzusába, hogy az jelezni tudja azt a törést, amellyel foglalkozni kíván. Láthattuk és láthatjuk, milyen erőteljes az az inspiráció, mely ehhez az irodalmi műalkotás felől érkezik. Az egyik ilyen „betörés” a szenvedés realitásának a brutalitás képeivel való érzékeltetése – ez az, ami a totalizáló diskurzust föltépi, úgy, mint Irving Greenbergnek a Holokauszt utáni teológiai diskurzusban elhíresült mondatában: „Semmiféle kijelentés – sem teológiai, sem egyéb – nem tehető, mely érvényét veszítené az elégetett gyermekek jelenlétében”³⁶⁴. Ugyanígy kell föltépnünk a vers szövetét az agresszió képeinek a *Halotti Pompában* is, és így kell megtestesíteniük minden kialakuló értelem totális ellentétét. Ugyanakkor a Harmadik Könyv az, ami leginkább keresi a lehetőséget az Istenről való gondolkodás fenntartására. Amit talál, az voltaképpen a lehetetlen lehetősége – amely például a *Taub Eizik szekvenciájában* nyílik meg. A kállói rabbi *Szól a kakas már* kezdetű dala a hagyományban a messiásvárásnak, a messiás utáni vágyakozásnak az allegóriájává vált. Innen halad tovább Borbély verse, mely mintegy tovább rögzíti az allegorikus jelentéseket: a Kállóinak a dalt eladó bojtár maga Dávid, a madár pedig a Messiás... Itt a Borbély-féle szekvencia egészen játékos, népének-szerű, sodró ritmusú formává alakul. Az ekképpen alakuló szöveget egy mélyen ellentmondásos trópus akasztja meg, mely formája szerint újabb allegória, tartalma szerint viszont üres hely: a madár „*Krisztus Hiánya*”. Így a várakozás strófája ekképpen alakul át:

„*Mikor lesz, hogy az a madár
föltámad a Halálra,
aki köztünk sohasem jár,*

³⁶⁴ I. Greenberg: „*Cloud of Smoke...*”. In: *Auschwitz: Beginning of a New Era?*. KTAV, New York, 1977. 23. o.

száll hajnal hasadtára?”

A Messiás (Krisztus) mint valóság és a Messiás (Krisztus) mint hiány – ezek együtt határozzák meg a Messiásról való beszédet; s noha a legteljesebb mértékben ellentmondanak egymásnak, mégis csak feszültségük fenntartásával tehetünk kísérletet arra, hogy e szó jelentésének lehetőségeit kutassuk.

A kötet vége már a búcsúzás helye. A szombat kibúcsúztatása, a beesteledés és a halál megérkezte szólal meg az utolsó versekben, a kötetet lezáró idézetekben, az *Estveli énekben*. Búcsúztató a *Haszid Szekvenciák* végén jiddisül beidézett *Volt egyszer egy kis zsidó* is, melynek átfordítását nagyon éles fénybe állítja a szövegkörnyezet; hisz (ahogy a lábjegyzet közli velünk) a kaddis (lásd Kányádi fordítását: „*de meghalt ó a kadisuk*”) nem csak magát a halotti imát jelöli, hanem azt a gyermeket is, aki majdan azt a szüleiért elmondja – a jiddis népdalban viszont a fiú, a kaddis a szülei előtt hal meg. Egy további átfordítás pedig az, hogy a *Halotti Pompában*, a szülők emlékére ajánlott kötetben e vers újra kaddissá, a szülők gyásszertartásának részévé válik – de láthatjuk, hogy nem beszélhetünk erről az *én* halála, a *fiú* halála nélkül.

Az utolsó szekvencia a *Zmirot-dal*, a szombatbúcsúztató ének átírása, s egyben ennek a résznek az összefoglalása is. Újra az átrajzolt Auschwitz-kép jelezte abszurd időviszonyban vagyunk. A Szombat fogadásától a kimenetelig tartó mitikus időszak ráródik egy másik mitikus időre, mely a vonatúttól az elégetésig tart. A mitikus időről azonban maguk a holtak beszélnek – hisz egyedül ők azok, akik számot adhatnak arról, miként találkozhat Auschwitz és a Sabbat. Isten itt van; és újra hiányként, „káprázatként” van jelen. A vers pontosan megismétli a *Tenebrae*-beli átfordítást: „*Messiás, ránk várakozz!*”. Az Isten létéről való beszéd értelmének záloga immár nem Istennél, hanem a szenvedő embernél van, sőt, a megölt, elpusztított embernél. Ennyiben elérhetetlen; s ennyiben csak az abszurditásig kiélezett prosopopeia ironiája által közelíthetünk hozzá. Ugyanez mondható el mindarról, ami az emberben *nem test*³⁶⁵: csak a holtak tanúskodhatnak róla.

*Benn a tűzben él a lélek,
bár a testtel ott elégek,
mert az Isten halk szavú:*

³⁶⁵ Borbély ezt írja Kertész Imre *Kaddisáról*: „Ebben a regényben újra feltétődik az a régi kérdés, amelyre elvont és filozófiai magyarázatok, vagy a kérdés elutasítása – mint például Auschwitz irracionálisának felvetése – volt a válasz, *hogy mi az bennem, ami nem test?*” (*Tűnődések és megfontolások a Kaddisról*. In: *Egy gyilkosság mellékszálai*, 25. o.)

az Írásra szórt hamu.

Jer, sirassuk jó barát,

Szombatot a szép arát.

Végezetül a gyenge Isten semmije és az elégett ember semmije huzatként együtt „száll a kéményen”. A vers – emlékükre való följajnlásként – marad.

5.3. Post scriptumok

Láthattuk: a vers emlékezete nem redemptív, nem helyreállító – az olvasás mégis végigvezetett bennünket a vádtól az elbúcsúzásig vezető úton. A lehetetlen gyász lehetőségessé tételének záloga tehát a szólásban, a mondásban van, a gyászolás kísérletének elbeszélésében. Amiképpen Taub Eizik dala, amíg szól, a Messiás valóságát a Messiás hiányaként fenntartja, úgy a vers is a Másik szenvedésének és halálának realitása felé fordulva, magát a hiánynak átadva, mégis a Másik emlékezetének helyévé válik. Ilyen módon a *Taub Eizik szekvenciája* nem csak a hit, hanem az emlékezet allegóriája is. Igaza volt tehát Mikola Gyöngyinek, mikor felhívta a figyelmünket a kapcsolatra negatív teológia derridai megközelítése és a *Halotti Pompa* szemlélete közt.

A kötet recepciójának érdekessége, hogy az első kiadás után születtek meg az elemzések, így a *Haszid Szekvenciák* által tovább formált olvasatnak tulajdonképpen egy eltérő szöveg-korpusz fogadtatásához kell viszonyulnia. Az általam megfontolásra választott olvasatok közös pontja a helyettesítő áldozat értelmének, a feltámadásnak a visszavonása a *Halotti Pompában*, melyet paradox módon liturgikus eredetű formák szólaltatnak meg. Márton László kiemeli az így megalapozódó, a hit ismétléséhez képest negatív, fordított ismétlés mozzanatát: „A történelem üresen hagyott helyén két mozzanat marad: a Megváltó folytonos megcsúfolása, lemészárlása, létezésből való kitaszítása (keresztények, angyalok, háromkirályok stb. a mindenkori tettesek), valamint Ámor és Psziché, a Test és a Lélek szétválása, illetve a Lélek Test általi bántalmazása és elpusztítása.”³⁶⁶ Ez megjelenik Mikola Gyöngyi olvasatában is, mint a gonosznak a tagolatlan, iránytalan időben ismétlődő megtörténte, mely egyben vádbeszéd Isten ellen: „Az örökké valóság, így, külön írva, a

³⁶⁶ Márton, 393. .

valóság fölötti, a transzcendens ürességének lelepleződését jelzi, Isten halálra ítéltettségét, avagy Gonoszként való örök visszatérését.”³⁶⁷ Mindezek mellett azonban azt is nyilvánvalóvá teszi a kötet, hogy Krisztus-jel a szenvedésben, halálban való közösség jeleként alapvető tartalmait szólaltatja meg a gyász beszédének. Ugyanúgy ellentétes irányú megállapítások ezek, melyek komplementerek is, de egymásnak feszülnek, mint a Második Könyv kritikája az ember felett uralkodó, az animális üvöltést elfedő nyelvről, és a tanúságnak Harmadik Könyv által fölmutatott horizontja, mely hiányok közepette, hiányok által szólal meg. Éppen ezt a megszólalást tekinthetjük a kötet olyan gesztusának, mely a fájdalommal, haraggal, a gonoszság és a halál realitásába való belétekintéssel szemben mégis megkeres és megszólít bennünket, tehát egyáltalán nem ebben a negativitásban alapozódik meg, hanem abban, ami *egészen más*. Mind Dérczy Péter, mind pedig Valastyán Tamás hangsúlyozza, hogy e könyv léte, a műalkotássá-formálódás már alapvetően, önmagában mélységesen jelentéssel.

Valastyán Tamás interpretációja hallatlanul érdekes. A szekvenciaforma szerialitásában benne érzi a tagolatlan időbe való behullást, s a szenvedésnek és a halálnak a passió-jelben kifejeződő szüntelen ismétlődését egyaránt. „Ez egyrészt jelentheti azt, hogy a keresztfán elszünetelt különös halál azóta is folytonosan bekövetkezik, idő és tér korlátait nem ismerve, minden meghaló emberben ugyanolyan egyedien és különösen, másrészt hogy a halálban, az abszolút vég e végtelen metamorfózisában újra ismétlődik minden, mi addig volt. A *Halotti Pompa* szekvenciái e kétféle jelentésréteget, tehát mint szertartási dalt és folytonosan másként történő ismétlődést egyként magukban hordozzák, innen ered különlegesen összetett hatásuk drámai, katartikus és felforgató mivolta.”³⁶⁸ A versnyelv jelei szintjén Valastyán is létrehozás és eltörlés folyamatait figyeli meg – az allegória újraírása a halál negativitásának, a halálban való hiánnyá-válásnak paradox módon mégis testet ad: „A halál jelentésének misztériumát az ilyen és ezekhez hasonló sorok érzékeltethetik: >>*nem ébred/ többé az őrangyal*<<. Érzékeltetésről lehet pusztán szó, hiszen ennek az elemi, egyszersmind megragadhatatlan fenomenalitásnak a nyelvi reprezentációja per definitionem lehetetlen. Borbély Szilárd költészetének egy meghatározó szólama – voltaképpen összes kötetében hallható a halálnak ez a szólama – mégis e lehetetlenségben születik. [...] a halálnak e pompázatos gazdagságú metaforikus-allegorikus megjelenítés-rengetege voltaképpen előkészít-ráhangol >>a halál jelentése<< szintagmában rejlő önköltő paradoxon minél tisztább és pontosabb érzékelésére, látására, elbeszélhetőségére: a létezésben teremtődő tényleges hiány és a költői szóban teremtődő elemi hiány szükségképpen egymást telítő

³⁶⁷ Mikola, i. m.

³⁶⁸ Valastyán Tamás: *A nyugtalanító csoda*. In: Új Forrás 2005/9. 49. o.

lehetetlen, mégis minduntalan megtörténő találkozására. E kétféle hiány, e két hiábavalóan egymást kereső nemlét lehetetlen találkozásának méhében születik meg a nyugtalanító csoda.”³⁶⁹ S noha figuratív folyamatokban mérhetetlenül gazdag a *Halotti Pompa* szövege, a nyelv e hullámzásának leírásához az értelmezőnek elsősorban az allegória fölépülésére és lerombolódására, széthullására kell hivatkoznia; ezt teszi Valastyán is. Értelmezésünk egyik sarokköve ez; s természetesen azzal is összefügg, hogy miképpen értjük a háttérben álló kitüntetett fontosságú elméleti szövegeket – itt most Walter Benjaminhoz és *A német szomorújáték eredetéhez* kell visszatérnünk. Valastyán szerint az a mondat, melyet a *Halotti Pompa* olvasásának tapasztalata kiemel Benjamin meglátásai közül, így hangzik: az allegória „annak a nem-létét jelenti, amit megjelenít”³⁷⁰. Kérdés, hogy vajon Benjamin írásának gazdagságából nem emel-e még ki mást is Borbély műve, hogy aztán továbbgondolja, továbbírja, akár fölerősítve, akár megcáfolva. Különösképpen arra érdemes e tekintetben odafigyelnünk, amit Benjamin allegória és bűn, illetve allegória és feltámadás kapcsolatáról mond.

Benjamin szerint vizsgálata tárgyának teljes körű megértéséhez nem lehet figyelmen kívül hagyni annak teológiai beágyazottságát: „A szomorújáték allegorikus határformája ugyanis kritikailag egyedül a magasabb szférából, a teológiaiból oldható meg, egyébként egy tisztán esztétikai szemlélet határain belül a paradoxiaé lenne az utolsó szó.”³⁷¹ Borbély nyilvánvalóan éppen ezt a „billegést” használja mérhetetlenül termékenyen kötetében, hisz az elvárások megszakításával, a szemléletek ide-oda váltásával éppen a teológiai szférának az esztétikaira való rávetülését, illetve az esztétikai szemlélet által föltárt radikális paradoxitásnak a teológiai szemléletbe való betörését éri el. Benjamin fokozatosan jut el az esztétikai paradoxontól a teológiai vonatkozásig. Az első jelentős lépés a halott test allegorikus jellé válásának megértése. A halál itt azt a hasadást jelöli, ami szellem és test távolságát a lehető legnagyobbra nyitja, és így teret ad az allegorikus kapcsolat létrejöttének. Ezért válik a barokk számára a holttest „a legfőbb emblematikus rekvizítumma”³⁷². Borbély kötetének kérdése itt, amit az allegória ironikus feltámasztása, avagy az allegória dekonstrukciója jelöl: mire utal a halott test? Van-e végpontja ennek a jelölési folyamatnak? Nem válik-e a halálban az ember egy üres, sehová nem mutató jellé? ³⁷³ A kérdés súlyát, a

³⁶⁹ Valastyán, 51. o.

³⁷⁰ Valastyán, 56. o.

³⁷¹ W. Benjamin: *A német szomorújáték eredete*. In: W. Benjamin: *Angelus Novus*. Magyar Helikon, Bp. 1980. 426. o.

³⁷² Ld. Benjamin, 428-9. o.

³⁷³ Borbély Walter Benjaminnek azt a megállapítását is radikalizálja, hogy a halott test, mely a halál hasításával különválik „tartalmától”, az élettől a lélektől, mérhetetlenül kitett az allegorizálódásnak. „Képpé” válik.

föltáruuló jelentésvesztést épp a barokk hagyományhoz való viszony teszi plasztikussá. A test a barokk-korabeli gondolkodás számára nem csak a mulandóság helye, hanem a bűné is. Ilyen értelemben, mondja Benjamin, amennyiben az allegorézis tudatában van önnön anyagiságának, anyaghoz-kötöttségének, annyiban önnön megromlott természetének, bűnösségének is. Eképpen az allegória már magában hordja saját mélységes vereségét: „Az allegorikusan jelentős mozzanatot a bűn megakadályozza abban, hogy önmagában találja meg értelmének teljességét. A bűn nem csupán abban az allegorikus nézőpontú emberben van jelen, aki a tudás kedvéért elárulja a világot, hanem az ilyen ember szemlélődésének tárgyában is.”³⁷⁴ Nos, meg kell látnunk, hogy e bűnösséget – mely a gyilkosság abszolút jelében fejeződik ki – Borbély Szilárd versei egyáltalán nem vonják vissza, sőt, tényként megerősítik. Amit viszont alapvetően problematizálnak, az a bűnösségnek a kizárólag testi eredője – voltaképpen az *Ámor- és Psziché-szekvenciák* egyik tétje éppen az, hogy a bűnben való részvételt a lélek/szellem tartományában is fölmutassák, s így a bűnösséget egyfelől totalizálják, másfelől pedig hogy önmagában szemlélhetővé tegyék, és eltávolítsák a célelvőség képzetétől. Az *Ámor- és Psziché-szekvenciák* foglalkoznak a nyelv bűnösségével is, mely Benjamin szerint épp az allegorikus jelviszony távolságában, áttételességében manifesztálódik. Az absztrakció, a tárgyiasítás, a megnevezés kényszerével működő nyelv hasítása a *Halotti Pompában* ugyanakkor nem a paradicsomi beszéd egységét, hanem a pokol tagolatlan kiáltását fedi el.

Az allegória teológiai beágyazottságának legfontosabb mozzanata Benjamin meglátásában az, hogy az allegorézis mégiscsak a természet, a test, az anyag (és a nyelv) megválthatóságát jelzi. A halál-ábrázolás a barokk világába valóban önmaga teljes ellentétét teszi paradox módon plasztikussá: „...nem értelmezik, nem ábrázolják allegorikus módon mulandóságot, hanem maga a mulandóság magyarázza és ábrázolja önmagát allegória gyanánt. A feltámadás allegóriájaként. Az allegorikus szemlélet a barokknak a halálra

Ugyanezen a logikai úton továbbhaladva jut aztán oda Hans Belting, hogy a halott képe, tehát az emlékezeti képet materiálisan megvalósító művészeti kép az, amely képalkotás eredeti értelmére rávilágít. „A halott mindig távollevő, a halál pedig elviselhetetlen távollét, amit a képpel akartak kiölteni, hogy elviselhetőbb tegyék.” (H. Belting: *Kép-antropológia*. Kijárat, Bp., 2003. 166. o.) Végezetül ez a „szimbolikus test” az, ami az emlékező jussa a Másikból. A kultuszokban ezek a helyettesítő képek új léthez, új jelentőséghez jutottak – „a már a holttestet is körülengő rejtély ennek következtében a kép rejtélyévé is vált: ez pedig abban a paradox távollétben rejlik, amely a jelenlévő holttesten keresztül éppúgy szól hozzánk, mint a jelenlévő képből.” (I. m., 167-8. o.) A halott Jézus képe ilyen értelemben minden halandónak a visszatükröződése egyetlen abszolút képben – ez a kép az emlékezeti kultuszban a magába foglaltakkal együtt valóban *egészen mássá* változik. De ugyanígy a rossznak, a bűnnek, a szenvedésnek való kitettség jele is e test; emlékeztessen akár a Másik szenvedésére, akár a sajátunkra, akár a másnak okozottra.

³⁷⁴ Benjamin, 436. o.

emlékeztető műveiben végül is hirtelen átvált³⁷⁵. Az átfordítás tehát gyökeresen az allegória működéséhez tartozik. A német barokk szomorújáték romosságában, emlékmű-mivoltában, kudarcában történik meg az apoteózis. A *Halotti Pompa* is tudatában van önnön romosságának, annak, hogy a halál gigantikus emlékműveként mégis csak töredék marad. Kérdés, hogy *ebben* a kudarcban történik-e „apoteózis”. Valastyán Tamás szerint igen, ez a nyelvi létesülés „nyugtalanító csodája”: „Ha Benjamin észrevételét a végletekig feszítjük, azt mondhatjuk, hogy maga a halál az abszolút allegória. A halál allegorikusan történő megjelenítése ily módon a kioltódás és végső megszűnés drámai és dramaturgiai helyébe egy bonyolult aktivitást léptet. A halál allegóriája ti. a halál halálát jelenti, ami logikusan is és poétikusan is egy rendkívül eleven mozgáshoz vezet el az olvasót, ti. a léthez mint mindent megelőző aktivitáshoz. Az allegória így hát a remény trópusa? Abban az értelemben legalábbis feltétlen, ahogyan Blanchot írja: >>A halál a létbe torkollik: ebben rejlik az ember reménye és egyszersmind feladata is.<< Ezen a reményen alapszik s e feladat révén teljesedik ki az ember egy másik elidegeníthetetlen és az ősi rítusok világától eredeztethető tevékenysége, a megnevezés aktusa. Eligazodni a nyelvben, és a nyelv által a környező és egyre távolabbi világban. Blanchot Hölderlin és Mallarmé nyomán a megnevezés aktusát nevezi nyugtalanító csodának.”³⁷⁶ Amennyiben azonosulunk Valastyán Tamás mondataival, voltaképpen azt fogadjuk el, hogy a *Halotti Pompa* önmagának állít emlékművet. Pedig a kötet legfőbb igyekezete, hogy a *Másik* halálához jusson el szavaival. Ennek érdekében tárja föl a felejtést elfedő folyamatokat, voltaképpen a gyászmunka „idealizáló introjekcióját”, ahogy Derrida mondja. A szöveg-korpusz iróniájával, átfordításaival, megszakításaival küzd „az amnézia jó lelkiismerete ellen”³⁷⁷; s közben pedig a siratás közösségét is létrehozza.

Benjamin számára evidencia a barokk allegóriához eredendően tartozó ironia, a trópus anyagiságának kudarca, mely egyfajta „pokoli vidámsággal” ellentétezi az allegorézis pátoszáét, és amely az ördög-alakban manifesztálódhat. Az allegóriában kétségtelenül ott van az ismeret mozzanata – az, amely iránt Borbély versei olyannyira kritikusak, főként az *Ámor & Psziché-Szekvenciákban*. Benjamin már úgy olvassa a szomorújátékokat, mint amelyekben az allegória performatívumát megalapozó ismeretet a nemtudás semmije határolja (– és de Mannak igaza van abban, hogy Benjamin megfigyelései és nyelvhasználata a legteljesebb mértékben szinkronban vannak): „A tudás ösztöne a rossz üres szakadékába vezet, hogy ott biztosítsa magának a végtelenséget. Ez viszont ugyanakkor a talajtalan mélyértelműség

³⁷⁵ I. m., 446. o.

³⁷⁶ Valastyán, 56. o.

³⁷⁷ *Kosok*, 971. o.

szakadéka is. Adatai képtelenek arra, hogy filozófiai konstellációkká rendeződjenek. Ezért hevernek a komor pompakifejtés pusztá leleteiként a barokk emblémás könyveiben.”³⁷⁸ Az apoteózis ennek a semminek, káosznak az átfordulásával történik meg, ami voltaképpen az irónia iróniája, kétszeres átfordítás – „következménye az, hogy az allegória elveszít mindent, ami legsajátabb tulajdona volt: a birtokolt, titkos tudást, mely kiváltsága volt, az önkényuralmat a holt dolgok világa felett, a reménytelenség vélt végtelenségét. Mindez szertefoszlik annak az egy, hirtelen átváltásnak a következtében, mikor az allegorikus elmélyedésnek le kell mondania az objektivitás utolsó ábrándképéről is; már nem a dolgok földi világában játszadozik, teljesen önmagára utalva, hanem teljes komolysággal újra az ég boltja alatt leli magát...”³⁷⁹ Ha jól értem Benjaminget, akkor számára ez a pont az, ahol az esztétikai megértésnek a teológiaiit kell segítségül hívnia; hiszen ha az allegóriát úgy értjük (ide idézve a szimbólum és allegória szembenállásáról író Gadamert is), mint az esetleges jelölőviszonyt objektivációvá alakító, rögzítő trópus, akkor az ekképpen megvalósuló transzgresszió végső soron a nyelv reményét, mondhatni, a fogalomalkotás, tárgyiasítás, reprezentációs hasítás kényszere alatt álló – *nem élő* – nyelv megváltását modellálja. Borbély kötete átvilágítja ezt a szemléletet: míg a hit felől nézve az allegória a feltámadás reményéhez kapcsolódó, abba belevezető jel, addig a remény nélküli horizont számára a feltámadásról való beszéd az allegória túlbujánzása, a retorika kategóriái hibája, valóság-torzítása. A halál által a figurációnak kitett test fölcserélése egy valósként prezentált retorikai létezőre – Adorno képtilalma voltaképpen ezt tiltotta meg. Emlékezhetünk, hogy a *Negatív dialektikában* így írt Adorno: „a képnélküliség egybeesik a faragott kép teológiai tilalmával. Ezt a materializmus szekularizálta, amikor nem engedte, hogy pozitív módon megjelenjen az utópia – ez negativitásának tartalma. Ott esik egybe a teológiával, ahol a legmaterialisztikusabb. A test feltámadása volna a vágya; ez teljesen idegen az idealizmustól, az abszolút Szellem birodalmától”³⁸⁰. A test ilyenfajta elhatárolása a retorikától³⁸¹ (legalábbis ennek igyekezete)

³⁷⁸ Benjamin, 440-5. o.

³⁷⁹ I. m., 446-7. o.

³⁸⁰ *Negative Dialektik*. Suhrkamp, Frankfurt, 1966. 205. o.

³⁸¹ Nem tartozik szorosan a dolgozathoz, de érdekes kérdés, hogy a teológiai szemlélet miképpen igyekszik Jézus létét a allegorikus viszonyokon kívül tételezni. Ricoeur ezt a lehetőséget találja meg a metafora szemantikai újítását mozgósító, s ekként a valóságot feltárni-átírni képes jézusi parabolákban, mondhatni, allegória és parabola egyfajta szembeállításában. A parabola attól a viszonytól is különleges, ami közötté és beszélője – egyben „hőse” – közt áll fenn. A parabola teljes potenciálja voltaképpen Jézusé. (P. Ricoeur: *Bibliai hermeneutika*. Hermeneutikai Kutatóközpont, Bp., 1995. 53-144. o.) Hans Weder azt is fontosnak tartja hozzáfűzni, hogy a parabola alapvetően dialogikus, közösséget feltételező műfaj (Hans Weder: *Bibliai és irodalmi hermeneutika*. In: Pannonhalmi Szemle 1998/1. 26. o.). François Génuyt a János 10,1-21-et olvasva ugyancsak kiemeli néhány jellegzetességet: az ismerős elemekből álló elbeszélésben mégis jelenlévő szokatlan, rejtélyes vonást; a parabola igazolhatatlanságát, ami csak a hit számára válik értelmezhetővé. Ezek a történetek metaforikus folyamatokat generálnak, melyek mind a beszélő alakjához vezetnek. Speciális beszédaktus-voltuk

több, nyilvánvalóan összefüggő célt szolgál: azt, hogy az ember egyediségét, létének realitását ne váltsa fel az emlékezet absztrakciójának hamis affirmációja, mely mind a megtörtént szenvedés, mind a teljes végbement élet realitását végső soron tagadja.

A képiség törléséről beszélő művészetfilozófiától indultunk; most pedig az erőteljesen retorikus – és e tekintetben tudatos – líra van előttünk, és egyfajta dekonstruktív kritikával mutat rá a retorikán való kívülkerülés lehetetlenségére; amit egyébként Benjamin már meg is nyitott azzal, hogy az allegóriának a tudásban, ismeretben, anyagban, készítésben való megalapozottságát hangsúlyozta. Voltaképpen csak ily módon jelölhető ki a nem-megnevezhetőnek a helye, a nárcisztikus introjekciónak ellenálló „lehetetlen gyász” régiója, mely mégis teret adhat a Másik emlékezetének. Az allegória ironikus felélesztése a *Halotti Pompában* nagyon radikálisan jelzi a „lehetséges” határát, és a „lehetetlen” helyét üresen hagyja.

Az elhatárolás még valaminek jelzi a helyét – de nem tölti, mert nem töltheti be azt. Derrida a *Kosokban*, a már idézett helyen a gyászmunka, a „lehetséges gyász” introjekcióját „normának”, normatívnak nevezi – ekképpen az introjekciót gátló megszakítás normaszegővé válik. A megbocsátás kapcsán ugyanezt a szót használja, amikor elhatárolja a célszerűség minden képzetétől: „a megbocsátás ugyanis sem nem normális, sem nem normatív, sem pedig normalizáló”. A valódi megbocsátás nem a gyászmunka egyensúlyára, „az emlékezet gyógyítására” törekszik – ily módon ha megtörténik, akkor csakis a lehetetlen megvalósulásaként, a megbocsáthatatlanra adott válaszként mehet végbe³⁸². A *Halotti Pompában* a megbocsátás helye nem azért marad üresen, hogy megtagadtassék, hanem hogy megadassék ez a lehetőség.

befogadásuk pillanatában már „működésbe lép” és a hallgatók hozzájuk való viszonyát minősíti. (F. Génuyt: *Az ajtó és a pásztor*. In: Pannonhalmi Szemle 1998/1. 64-65. o.)

Krisztus elérésének, a hozzá való viszony mediált vagy mediálatlan voltának kérdése az egyháztörténet úrvacsora-vitáit is táplálja. Az átlényegülés-tan megszüntetné Krisztus és ember távolságát; a szereztetési igék tropikus értelmezése viszont fontosnak tartja fenntartani e rést. Az emlékezésről, felidézésről való képzeink „*az én emlékezetemre*”-szintagma interpretációtörténetében sűrűsödnek össze. Kálvin sákramentum-meghatározásában egy összetett jelviszonyt találunk: „A sákramentum az irántunk való isteni kegyelemnek külső jeggyel megerősített bizonyítéka az ő irányában való kegyességünk megfelelő tanúsításával együtt” (Inst. IV.14,1-II.554). Kálvin Ágoston nyomán az úrvacsorát *verbum visibilnek* nevezi – ebben a közeledés aktusa és a látható jel képisége egyaránt benne van. A szereztetési ige még egyszer hangsúlyozza elválasztottságunkat az 1Kor 11,26-ban: „és valamennyiszer eszitek e kenyeret és isszátok e pohárt, *az Úr halálát hirdessétek, amíg eljövend*”.

³⁸² J. Derrida: *A megbocsátásról*. In: Pannonhalmi Szemle 2002/1. 3-4. o.

UTÓSZÓ

A kutatás egyik fontos eredményének tartom, hogy kibontakozott előttünk az a feszültség, ami egyfelől a tanúság etikai és teológiai vonatkozásai, másfelől a tanúsító szöveg retorikai meghatározottsága között áll fenn.

A Holokausztról való beszéd természete szerint elválaszthatatlan az etikai, teológiai kérdésfeltevéstől – ezért a Holokauszt emlékezetét hordozni igyekvő műalkotás poétikai és esztétikai aspektusához is elkerülhetetlenül hozzátartozik az etikai (illetve teológiai) reflexió.

Adorno képtilalommal kapcsolatos nézeteit dolgozatomban úgy tekintem, mint a Holokauszt okozta törésre adott legprimérből válaszreakciót a művészetfilozófia részéről, amely viszonypontként kíséri végig a Holokauszt-reprezentáció esztétikáját több generáción keresztül. A *Bildverbot* szívében a szenvedő, elpusztított ember egyediségének, méltóságának megőrzése áll, az emlék elhatárolása a totalizáló diskurzusoktól, metaforizációtól. Ezt emelem ki legmeghatározóbb etikai mozzanataként; s mivel e gondolat megfogalmazásához Adorno a bálványkészítés tiltására és a testi feltámadás elvére is utal, itt fedezem fel az egyik érdekes találkozási pontját az esztétikai és teológiai diskurzusoknak. A képtilalom a nyelv mimetikus, reprezentációs funkcióit akarja megszólítani, tehát eredendően retorikai szemléletben fogant

előírás. Ugyanakkor szembe kell néznünk vele, hogy a tanúság képtelen az emlékezet figurációjának hatásaitól „megoltalmazni” tárgyát. Nagyon fontos számomra Michael Rothberg azon megfigyelése, hogy Adorno gondolatvilágában „Auschwitz” már metaforikusan, az „Auschwitz után” időhatározó kronotoposzként működik; maga a Holokauszt eseménye pedig a totális rossz, totális bűnösség lelepleződésének *modelljeként* szerepel. Már a képtelenség is – noha szándéka ezzel ellentétes – figuratív módon tekint a Holokausztra; méghozzá a tanúság eredendő retorikai meghatározottsága miatt. Adorno szerint az egyedüli terep, ahol megvívható lehet az emlékezet megszólaltatásának küzdelme: a művészet. (Tanulságos, hogy hírhedt mondatának felszínes félreértése folytán vált a második és harmadgenerációs Holokauszt-reprezentáció kutatói szemében a dokumentaritás védelmezőjévé, és a művészi emlékezés elutasítójává.)

A magyar Holokauszt-irodalom általam vizsgált alapító szövegeinek esetében, mondhatni, a Pilinszky-életmű kínálkozik a teológiai, a *Sorstalanság* és a hozzá kapcsolódó szövegek pedig az etikai megközelítés terepéül. A Pilinszky-életműben többféle választ kaphatunk arra, hogy miképpen gondolható el a kereszténység hagyománya és a Holokauszt eseménye közti viszony. Az *Apokrif* az életmű teodíceai irányultságú kérdésfeltevésének csomópontja – benne, és a hozzá hasonló szemléletű szövegekben ez az ellentmondásos, megtört viszony nem metaforikus kapcsolatok által fejeződik ki, hanem speciálisan komplex, megszakításos versnyelven keresztül. Az életmű másik – későbbi – választ a Holokauszt és a Krisztus-esemény kapcsolatának kérdésére egy sűrű megfeleltetési viszonyokat alkotó nyelv hordozza, mert ekkor „Auschwitz” már az egzisztencia és bűnösség összefüggését, a Passió alapeseményébe való beleilleszkedését kutató líra egyik jele.

Pilinszky esztétikai írásaiban nem találunk reflexiót arra a tapasztalatra, hogy *a tanúság természete szerint eleve retorikus*. (Nagyon érdekes ilyen szempontból egymás mellé tenni az abszolút illetve a Végtelen tanúságáról író Ricoeur és Lévinas gondolatait Derrida *Hit és tudásának* a vallási diskurzus tanúsító beszédaktus-mivoltára vonatkozó részeivel. Mondhatjuk, hogy minél radikálisabb annak a belátása, hogy a tanúsított léte az őt konstituáló állítástól függ, annál inkább kiéleződik a tanú elköteleződésének, „kezeskedésének” kérdése.) Míg az *Apokrif* esetében olvasatunk a jellé, írássá váló tanúról tartalmazza ezt a felismerést, addig az esztétikai írások, melyek sokat és sokszor foglalkoznak művészet és tanúsítás illetve a Holokauszt tanúságának kérdéseivel, nem látnak rá erre a meghatározottságra, és ilyen értelemben saját retorikai folyamataikra sem. (Ebből számomra az a belátás is fakad, hogy olvasatainknak fontos különválasztaniuk Pilinszky esztétikájának és lírájának befogadói tapasztalatát.) Tanúság és művészet összetartozása Pilinszkynél, Adornóhoz hasonlóan,

nagyon hangsúlyos, de nála expliciten megjelenik a líra emlékezete általi „jóvátétel” eszkatologikus bizalomban gyökerező mozzanata is, mely a politikai teológia szellemi rokona.

Művészet és emlékezet kapcsolatának kérdése Kertész Imrénél már fikció és emlékezet kapcsolatává alakul, és teljességgel mentessé válik a jóvátétel reményének képzetétől. A *Sorstalanság*nak alaptapasztalata, kiindulópontja az emlékezet figurációja; ezért olyan megalkotottságot választ, mely leépíti mind a kanonizált emlékezetformákat, mind a biografikus élmény-elbeszélés horizontját: ez pedig az ironikus regény-nyelv mélységesen összetett struktúrája. Az utóbbi évek *Sorstalanság*-receptiója kitűnő leírását adta annak a leépítő-leleplező gesztusnak, melyet a regény emlékezet és metaforizáció, illetve emlékezet és narrativitás tekintetében végez. Ugyanakkor nem gondolom azt, hogy *Sorstalanság*-értelmezésünknek e ponton kell megállnia – sőt, úgy vélem, épp ezt továbbgondolva jutunk el a regény leghangsúlyosabb értelmi rétegéig. Magam a *Sorstalanság*ot a legteljesebb mértékben úgy olvasom, mint amely a mimetikus felidézés lehetetlenségének belátása után inkább valóságfeltáró modellként beszél a Holokausztról – s a valóság pedig, amit a maga sokrétű módján feltár, etikai elbeszéléseink elégtelensége, s e meghatározó (fedő-)narratívák alatti gyökeres kitettségünk a rossznak. Kertész szerint minderről nem a szellemtudomány, hanem a regény nyelve hivatott beszélni; ezért a *Sorstalanság*ot nem vizsgálom együtt esszéivel, hanem inkább két, a regényhez szorosan tartozó, és erőteljesen mesterséges-áttételes retorikájú szöveggel, melyeket összefoglalóan „bűn-paraboláknak” nevezek.

Kertész regénypoétikájának ironikus mozzanata már az utódnemzedék műveihez vezet át. A generációváltással bekövetkező változást abban látom, hogy egyre nagyobb mértékben fordul a szövegek reflexiója az emlékezés aktusai és ezzel összefüggésben az emlékezés retorikai megalkotottsága felé. Ez természetes, hiszen az utód nem a primér érintettséggel, hanem a közvetített, kanonizált jelekkel, a múltbeli esemény eltávolodásával, átalakulásával találkozik – ezt összefoglalóan akár felejtésnek is nevezhetjük. A tanúság etikai mozzanata mindazonáltal megmarad: de immár, úgy látom, a pontosságigény inkább a felejtés folyamatainak feltárására vonatkozik e szövegekben. Ilyen Nádas regényében a Simon Péter-i tudat következetes megmaradása az érzéki-képzelt szféra nem-tudásában, vagy Mártonnál a „mindenható” elbeszélői szólam lépésről lépésre való dekonstrukciója.

Fenntartásokkal hivatkozom az amerikai szakirodalom diagnózisára az utódgenerációk Holokauszt-reprezentációjának képi fordulatáról, noha a legteljesebb mértékben elfogadom, hogy a „tudás”, amivel utódként ma rendelkezünk, voltaképpen kanonizálódott, sőt, ikonikussá vált képek-jelek halmaza. Hallatlanul érdekes szegmense a Holokauszt-irodalom

kutatásának a fotó-utalások értelmezése. A fénykép az utódnemzedéki szövegekben egyáltalán nem a felidézés médiumaként, hanem inkább az emlék képpé-merevedésének jelzéseként szerepel, veszteség és halál nyomszerű indexeként, vagy metaforikus viszonyokat ábrázoló ikonizálódott jelként. Egészen más ez, mint a feltárulás és azonosulás lehetőségeit nyújtó Auschwitz-fotó volt Pilinszky-nél. Fontos hangsúlyoznom, hogy miként az amerikai szakirodalom számára óriási jelentőségű Spiegelman *Maus*ában a buchenwaldi fényképek képregénnyé rajzolása, úgy lehet a hazai kutatásnak egy meghatározó tapasztalata a Pilinszky által leírt fénykép átrajzolása Borbély Szilárdnál, belerajzolása a *Halotti Pompa* második kiadásának ironikus kontextusába, a barokk Krisztus-metszetek közé. Borbély gesztusának tanulmányozása ugyanis további felismerésekhez juttathat el bennünket, s nem csupán ahhoz, hogy emlékezetünkben a kanonizált képekre sajátos tartalmak rakódnak rá, és így e képekkel való találkozásokban inkább önnön emlékezetkonstrukcióinkkal szembesülünk. Borbélynál az átrajzolás már a *gyász* áttételességét, a *gyász* retorikáját teszi szemlélhetővé.

Pilinszky és Kertész Holokauszt-reprezentációja, noha egészen eltér egymástól, mégis hallatlanul erős hagyományt jelent a mai magyar irodalom számára; továbbvitelére sok példát látunk. Az általam vizsgált szövegtörzsekben e tradíció továbbgondolásával és vitájával egyaránt találkozhatunk – úgy vélem, összetartozó, egymással párbeszédben álló művek együtteséről van itt szó. Borbély Szilárd kötetében számtalan Pilinszky-utalás van, ezen kívül eddigi munkássága többször reflektál Kertészre, Nádasra, Mártonra. A viszonyulásmód egyáltalán nem mentes a kritikától, s az így kibontakozó dialógus nagyon termékeny.

A *Halotti Pompa* a szenvedésről és halálról való beszéd tanúságát a *gyász* irányába mozdítja el. A Másikra, annak halálára való emlékezés itt magába gyűjti a siratás nagy hagyományait, a megfeszített Jézusról és a Holokausztról való beszédet egyaránt. Visszatérnek a szenvedéshez való viszonyulás etikai és teológiai kérdései; a szövegek radikálisan beszélnek az ember rosszra való hajlamáról és az Isten mindenhatóságának, jóságának megkérdőjelezéséről. Ugyanakkor mindennek a foglalatja a kötet sajátos, erőteljes iróniája. A feltámadás kétségének kimondásához a versek olyan beszédmódot választanak, melynek hagyománya épp a feltámadás hitében gyökerezik. Borbély liturgikus versformákat használ, és „feléleszti” a barokk allegóriát – ám ez az allegória ironikus feltámasztása. Az allegória – mint a *gyász* beszédének egyik alaptrópusa – a kötet megértése szempontjából nagyon fontos szerepet játszik. A *Halotti Pompa* egyik következtetése az, hogy feltámadás-képzetünk voltaképpen allegorizáción alapul. Annak a tapasztalatnak a következtetés végiggondolása vezet ide, hogy a tanúság – s ily módon a vallás tanúsága is – alapvetően retorikailag meghatározott. Walter Benjamin szerint a barokk allegória tudatában van saját

materialitásán keresztül bűnösségének és kudarcának, ám ebből sarjadzik ki egy átfordítással a feltámadásra való utalás „apoteózisa” is. Borbélynál a megszakításos, ironikus allegorézis nem ehhez az „apoteózishoz” vezet; ugyanakkor ezzel azt a nem-megnevezhető helyet is körülhatárolja, amely a nárcisztikus introjekciónak ellenálló „lehetetlen gyász” helye; ahol – számunkra elérhetetlenül, de mégis – ott van a Másik emléke.

BIBLIOGRÁFIA

A katolikus egyházi ének felvirágzása. In: *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig.* Akadémiai, Bp., 1964.

Adorno, Th. W.: *Nevelés Auschwitz után.* In: *Holokausztoktatás és autonómiára nevelés.* Hannah Arendt Egyesület, 2001. 29-42. o.

Adorno, Th. W.: *A művészet és a művészetek.* Helikon, Bp., 1998.

Adorno, Th. W.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften. Band 1.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998.

Adorno, Th. W.: *Negative Dialektik.* Suhrkamp, Frankfurt, 1966.

„Ahol a végtelen belép a nyelvbe”. *Beszélgetés Emmanuel Lévinasszal.* In: *Pannonhalmi Szemle* 1995/1. 75-82. o.

Alphen, E. van: *Szerepjátékok és játékszerek.* In: *Enigma* 2003/37-38. 39-58. o.

Alphen, E. van: *A vizuális archívumok és a holokauszt.* In: *Enigma* 2004/42. 7-21. o.

Améry, J.: *Túl bűnön és bűnhődésen.* Múlt és Jövő, Bp., 2002.

Antal Éva: *Túl az irónián.* Kijárat, Bp., 2007.

Apel, D.: *Trespassing the Limits: Mirroring Evil – Nazi Imagery/Recent Art at the Jewish Museum*. In: *Other Voices*, 2005/3. <http://www.othervoices.org/2.3/dapel/>

Arendt, H.: *Eichmann Jeruzsálemben*. Osiris, Bp., 2000.

Assmann, J.: *A kulturális emlékezet*. Atlantisz, Bp., 1999.

Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről. L'Harmattan, Bp., 2002.

Bacsó Béla: *A saját élet*. In: *Jelenkor* 2005/7. 746-749. o.

Bacsó Béla: *A szó árnyéka*. Jelenkor, Pécs, 1996.

Bacsó Béla: *Neoklasszikus és inhumán*. In: *Alföld* 2000/1. 63-67. o.

Baer, U.: *Helyet az emlékezetnek*. In: *Enigma* 2003/37-38. 133-156. o.

Balassa Péter : *A látvány és a szavak*. Magvető, Bp., 1987.

Balassa Péter: *Észjárások és formák*. Tankönyvkiadó, Bp., 1989.

Balassa Péter: *Törésfolyamatok*. Csokonai, Debrecen, 2001.

Balassa Péter: *Nádas Péter*. Kalligram, Pozsony, 1997.

Barthes, R.: *Világoskamra*. Európa, Budapest, 2000.

Barthes, R. : *A szöveg öröme*. Osiris, Bp., 1996.

Bauman, Z.: *A modernitás és a holokauszt*. Új Mandátum, Bp., 2001.

Belting, H.: *Kép-antropológia*. Kijarat, Bp., 2003.

Beney Zsuzsa: *József Attila és Franz Kafka*. In: *Vigília* 2005/11.

Beney Zsuzsa: *Pilinszky „paradoxonai”*. In: *Műhely* 1995/4. 43-46. o.

Benjamin, W.: *Angelus Novus*. Magyar Helikon, Bp. 1980.

Borbély Szilárd: *Árnyképrajzoló*. Kalligram, Pozsony, 2008.

Borbély Szilárd: *Halotti Pompa*. Második, bővített kiadás. Kalligram, Pozsony, 2006.

Borbély Szilárd: *Árkádiában*. Csokonai, Debrecen, 2006.

Borbély Szilárd: *Egy gyilkosság mellékszálai*. Vigília, Bp., 2008.

Borbély Szilárd: *Míg alszik szíviünk Jézuskája*. Kalligram, Pozsony, 2005.

- Braiterman, Z.: *(God) after Auschwitz. Tradition and Change in Post-Holocaust Jewish Thought*. Princeton UP, Princeton, 1998.
- Braun Róbert: *Holocaust, elbeszélés, történelem*. Osiris, Bp., 1995.
- Bultmann, R: *Történelem és eszkatológia*. Atlantisz, Bp., 1994.
- Cacciari, M.: *A törvény ikonjai*. In: Athenaeum 1993/1. 180-215 o.
- Celan, P.: *Meridián*. In: *Átváltozások* 1995/3. 52-60. o.
- Confronting the Holocaust*. In: *Studies in the Shoah* vol. XX. UP of America, Lanham-NY-Oxford. 1998.
- Culler, J.: *Dekonstrukció*. Osiris, Bp., 1997.
- Czakó István: *Hit és egzisztencia*. L'Harmattan, Bp., 2001.
- De Man, P.: *A temporalitás retorikája*. In: *Az irodalom elméletei I*. Jelenkor, Pécs, 1996. 5-60. o.
- De Man, Paul: *Esztétikai ideológia*. Osiris, Bp., 2000.
- De Man, P.: *Az olvasás allegóriái*. Ictus-JATE, Szeged, 1999.
- Dérczy Péter: *A fájdalom katedrálisa*. In: *Élet és irodalom* 2004/25. 27. o.
- Derrida, J.: *A megbocsátásról*. In: *Pannonhalmi Szemle* 2002/1. 3-4. o.
- Derrida, J.: *Esszé a névről*. Jelenkor, Pécs, 1995.
- Derrida, J.: *Hit és tudás*. Brambauer, Pécs, 2006.
- Derrida, J.: *Ki a anya?* Jelenkor, Pécs, 2005.
- Derrida, J.: *Kosok*. In: *Jelenkor* 2005/10. 962-971. o.
- Derrida, J.: *Mémoires Paul e Man számára*. Józsoveg, Bp., 1998.
- Derrida, J.: *Minden dolgok vége*. Századvég, Bp., 1993.
- Derrida, J.: *Sibbolet*. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, Bp., 2002. 376-81. o.
- Eisemann György: *Angyalok a Pilinszky-lírában*. In: *Pannonhalmi Szemle* 1995/4. 102-7. o.
- Ezrahi, S. D.: *Auschwitz ábrázolásmódja*. In: *Múlt és Jövő* 2003/1. 16-35. o.
- Finkelkraut, A.: *The Future of a Negation: Reflections on the Question of Genocide*. University of Nebraska Press, Lincoln-London, 1998.

- Foucault, M.: *A kívüliség gondolata*. In: Athenaeum 1991/1. 81-104. o.
- Friedländer, S.: *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*. Indiana UP, Bloomington-Indianapolis, 1993.
- Gábor György: *Az én történetem, a te történeted: a mi történelmünk*. In: Beszélő 2002/9-10. 166-172. o.
- Gács Anna: *Mit számít, ki motyog? A szituáció és az autorizáció kérdései Kertész Imre prózájában*. In: Jelenkor 2002/12. 1280-95. o.
- Génuyt, F.: *Az ajtó és a pásztor*. In: Pannonhalmi Szemle 1998/1. 57-66. o.
- Gadamer, H.-G.: *Értelem és értelem elrejtése Paul Celan költészetében*. In: Pannonhalmi Szemle 1993/1. 69-76. o.
- Gadamer, H.-G.: *Ki vagyok én, és ki vagy te?*. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, Bp., 2002. 245-261. o.
- Gadamer, H.-G.: *Igazság és módszer*. Gondolat, Bp., 1984.
- Gergen, K. J.; Gergen, M. M.: *A narratívumok és az én mint viszonyrendszer*. In: *Narratívák 5. Kijárat*, Bp., 2001. 77-120. o.
- Habermas, J.: *Filozófiai diskurzus a modernségről. Tizenkét előadás*. Helikon, Bp. 1998.
- Habermas-Lyotard-Rorty: *A posztmodern állapot*. Századvég, Bp., 1993.
- Herman, J.: *Trauma és gyógyulás*. Háttér-Kávé-NANE, Bp., 2003.
- Hirsch, M.: *Kivetített emlékezet – holokausztfényképek a magán- és közösségi emlékezetben*. In: Enigma 2003/37-38. 113-132. o.
- Hirsch, M.: *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. In: *The Yale Journal of Criticism* 2001/1-37. o.
- Hochhuth, R.: *A helytartó*. Európa, Bp., 1966.
- Horkheimer-Adorno: *A felvilágosodás dialektikája*. T-Twins, Bp., 1990.
- Hughes, T.: *Pilinszky János költészete*. In: *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap, Bp. 2000.
- Holokausz: történelem és emlékezet*. Jaffa, Bp., 2005.
- Holokauszoktatás és autonómiára nevelés*. Jaffa. Bp., 2001.
- Huyssen, A.: *Egerek és mimézis – Spiegelman Adorno tükrében*. In: Enigma 2003/37-38. 73-104. o.

Jász Attila: *Az alkalom állandósága. (Út a sikerig, vagy Borbély Szilárd és a 90-es évek)*. In: Jelenkor 2006/9. 860-869. o.

Jauß, H. R.: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris, Bp., 1997.

Jelenits István: *Pilinszky János evangéliumi esztétikája*. In: *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap, Bp. 2000.

Jonas, H.: *Az istenfogalom Auschwitz után*. (Mezei Balázs bevezetőjével) In: 2000 1996/8. 56-61. o.

Kansteiner, W.: *Egy fogalmi tévedés származástörténete. A kulturális trauma metaforájának kritikai eszmetörténete*. In: 2000 2005/1. 23-34. o.

Katz, S. T.: *Post-Holocaust Dialogues. Critical Studies in Modern Jewish Thought*. New York UP, NY-London, 1983.

Kertész Imre: *Sorstalanság*. (Kilencedik kiadás.) Magvető, Bp., é. n.

Kertész Imre: *Világpolgár és zarándok*. In: *Az angol lobogó*. Holnap Bp., 1991. 93-103. o.

Kertész Imre: *A kudarc*. (Ötödik kiadás.) Magvető, Bp., é. n.

Kertész Imre: *Stockholmi beszéd*. Magvető, Bp., 2002.

Kisantal Tamás: „...egy tömegmészárlásról mi értelmes dolgot lehetne elmondani?”. *Az ábrázolásmód mint történelemkoncepció a holokauszt-irodalomban*. University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2006.

Kiss Noémi: *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Anonymus, Bp. 2003.

Kristeva, J.: *Holbein Halott Krisztusa*. In: *Narratívák I*. Kijárat, Bp. 1998. 37-58. o.

Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*. Argumentum, Bp., 1994.

Kulcsár Szabó Ernő: *A megértés alakzatai*. Csokonai, Debrecen, 1998.

Kulcsár-Szabó Zoltán: *Hagyomány és kontextus*. Universitas, Bp., 1998.

Lacan, J.: *Részletek a Hamlet-szemináriumból*. In: *Thalassa* 1993/2. 17-28. o.

Laczházi Gyula: *Vanitas és memento mori*. In: *A magyar irodalom története I*. Gondolat, Bp., 2007. 410-420. o.

Langer, L.L.: *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. Yale UP, New Haven-London, 1991.

- Lévinas, E.: *Jobban szeretni a Tórát, mint Istent*. In: *Hiány* 1992/7. 22-23. o.
- Lévinas, E.: *Mit tudunk a halálról?* In: *Pannonhalmi Szemle* 1997/3. 29-34. o.
- Lévinas, E.: *Paul Celan – A léttől a másíkáig*. In: *Nagyvilág*, 2001/9., 1415-1419. o.
- Lévinas, E.: *Etika mint első filozófia (Florian Rötzer interjúja)*. In: *Jelenkor* 2000/10. 1020-25. o.
- „*Merre? Hogyan?*” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1997.
- Márton László: *Visszájára fordítani. Borbély Szilárd: Halotti pompa*. *Jelenkor* 2005/4. 390-397. o.
- Márton László: *Árnyas fűtca*. Jelenkor, Pécs, 1999.
- Mártonffy Marcell: *Katolikus historizmus és apokrif magánbeszéd. Teológiai törésvonal Pilinszky prózájában*. In: *Irodalomtörténet* 2007/1. 65-91. o.
- Mártonffy Marcell: *Folyamatos kezdet*. Jelenkor, Pécs, 1999.
- Metz, J. B.: *Szenvedéstörténet és megváltástörténet*. L'Harmattan, Bp., 2005.
- Mikola Gyöngyi: *Lázadó imakönyv*. *Pannonhalmi Szemle* 2005/1. 110–115. o.
- Molnár Gábor Tamás: *Fikcióalkotás és történelemszemlélet. Kertész Imre: Sorstalanság*. *Alföld* 1996/8. 57-72. o.
- Molnár Sára: *Ugyanegy téma variációi. Irónia és megszólítás Kertész Imre prózájában*. Koinónia, Kolozsvár, 2005.
- Moltmann, J.: *Minden végben kezdet rejtezik*. Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2005.
- Nádas Péter: *A fotográfus csillagzata. (Elhangzott a XXIV. Magyar Sajtófotó Kiállítás megnyitóján 2006. április 27-én.)* In: *Népszabadság*, 2006. április 29. [online], 2008.10.17. <http://nol.hu/cikk/402307/>
- Nádas Péter: *Saját halál*. Jelenkor, Pécs, 2004.
- Nádas Péter: *Egy családregény vége*. Hatodik kiadás. Jelenkor, Pécs, 2005.
- Orbán Katalin: *Láthatatlanná tett képek Art Spiegelman holokauszt-képregényében*. In: *Enigma* 2004/42. 6981. o.
- Orosz Magdolna: *Biblical 'Emblems' in Paul Celan's Tenebrae*. In: *Neohelicon* 1995/1. 169-188. o.
- Pilinszky János: *A szó szeretete*. In: *Vigília* 1996/9. 647-650. o.
- Pilinszky János: *Összegyűjtött versek*. Századvég, Bp., 1992.

- Pilinszky János: *Publicisztikai írások*. Osiris, Bp., 1999.
- Radnóti Sándor: *A misztikus költő*. In: *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap, Bp. 2000.
- Ricoeur, P.: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris, Bp., 1999.
- Ricoeur, P.: *A tanúság hermeneutikája*. In: *Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete*. JATEPress, Szeged, 1998.
- Ricoeur, P.: *Az élő metafora*. Osiris, Bp., 2006.
- Ricoeur, P.: *Bibliai hermeneutika*. Hermeneutikai Kutatóközpont, Bp., 1995.
- Roskies, D. G.: *The Literature of Destruction. Jewish Responses to Catastrophe*. The Jewish Publication Society, Philadelphia-NY-Jerusalem. 1989.
- Rothberg, M.: *Adorno után*. In: *Enigma 2003/37-38*. 59-72. o.
- Saltzman, L.: *Lilith fiai. Gyász és melankólia – trauma és festészet*. In: *Enigma 2003/37-38*. 157-170. o.
- Sarbin, Th. R.: *Az elbeszélés mint a lélektan tő-metaforája*. In: *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Kijárat, Bp., 2001. 59-76. o.
- Schein Gábor: *Holokausz: képírás. Jeles András: Senkiföldje*. Metropolis 2004/4. 54–63. o.
- Schein Gábor: *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*. Universitas, Bp., 1998.
- Schütz, Ch.: *A keresztény szellemiség lexikona*. Szent István Társulat, Bp., é. n.
- Sontag, S.: *A fényképezésről*. Európa, Bp., 2007.
- Sontag, S.: *A szenvedés képei*, Európa, Bp. 2004.
- Spiegelman, A.: *Maus*. Ulpius-ház, Bp., 2005.
- Szávai Dorottya: *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról*. Akadémiai, Bp., 2005.
- Szegedy-Maszák Mihály: *Irodalmi kánonok*. Csokonai, Debrecen, 1998.
- Szirák Péter: *Az ész reménye a sors ellenében. Nádas Péter prózájáról*. Jelenkor 1995/2. 125-137. o.
- Szirák Péter: *Kertész Imre*. Kalligram, Pozsony, 2003.
- Szirák Péter: *Szóval nehéz. A magyar prózáról 2001 júliusában*. Bárka 2001/5. 53-71. o.

Takáts József: *Citrom Bandi védelmében. Vári György Sorstalanság-értelmezéséről.* Jelenkor, 2004/5. 548-554. o.

Tengelyi László: *A bűn mint sorseseemény.* Atlantisz, Bp., 1992.

Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény.* Atlantisz, Bp., 1998.

The Holocaust: Lessons for the Third Generation. Studies in the Shoah XVII. UP of America, Lanham-NY-Oxford 1997.

Thinking about the Holocaust. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1997.

Tolcsvai Nagy Gábor: *Pilinszky János.* Kalligram, Pozsony, 2002.

Utasi Csilla: *Árnyak utcája.* In: Jelenkor 2001/12. 1304-9. o.

Vajda Károly: *Vers, ima, közelítő beszéd.* Pannonhalmi Szemle 2003/1. 78-95. o.

Valastyán Tamás: *A nyugtalanító csoda.* In: Új Forrás 2005/9. 46-58. o.

Vári György: *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég.* Kijarat, Bp., 2003.

Virág Teréz: *Emlékezés egy szederfára.* Animula, Budapest, 1996.

Visky S. Béla: *Játék és alap. Teodícea-kísérletek a kortárs teológiában.* Koinonia, Kolozsvár, 2006.

Weder, H.: *Bibliai és irodalmi hermeneutika.* In: Pannonhalmi Szemle 1998/1. 21-30. o.

Weinrich, H.: *Léthé. A felejtés művészete és kritikája.* Atlantisz, Bp., 2002.

White, H.: *A történelmi szöveg mint irodalmi műalkotás.* In: *Testes könyv II. deKON könyvek* 8. Ictus, Szeged, 1996. 333-354. o.

Writing and the Holocaust. Holms and Meier, New York-London, 1988.

Yerushalmi, Y. H.: *Záchor. Zsidó történelem és zsidó emlékezet.* Osiris-ORZSE, Bp., 2000.

Young, J. E. : *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation.* Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1990.

KÖSZÖNET ÉS EMLÉKEZÉS

Köszönöm szüleim, barátaim, Schein Gábor, Schiller Erzsébet és a Nádori-család segítségét.

Balassa Péterre és id. Visky Ferencre emlékezve.

[A kutatás ideje alatt a „J. and O. Winter Fund” egyszeri támogatásában részesültem.]

Szűcs Terézia
Budapest, 2008 december.