

Jelige: bab

A Holokauszt mint ikon Pilinszky János *Nagyvárosi ikonok* című gyűjteményes kötetében

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	2
1.Ikonértelmezés a <i>Nagyvárosi ikonok</i> gyűjteményes kötetben.....	4
1.1.A <i>Nagyvárosi ikonok</i> gyűjteményes kötet.....	6
1.2.Ikonértelmezés.....	9
2.Pilinszky Holokauszt-képe.....	18
2.1.Pilinszky korának emlékezetpolitikája, az antifasiszta emlékezetpolitika.....	18
3.Pilinszky költészete az „emlékezés poétikája”?.....	19
Felhasznált irodalom.....	27

Bevezetés

„Sokan írtak már arról, hogy Pilinszky versei a második világháború botrányát (...) az emberfia szenvedéstörténetének el nem múló jelenében értelmezik”¹, de eddig még senki sem írt arról, hogy korunk kibővült vagy átalakult diszkurzív terében hogyan válhat ez a típusú értelmezés problematikussá. Ezért választottam dolgozatom témájául Pilinszky János Holokauszt-interpretációját. Vizsgálatom célja az, hogy a *Nagyvárosi ikonok* gyűjteményes kötet, illetve a szerző publicisztikája alapján megállapítsam, hogy a belőlük kirajzolódó Holokauszt-értelmezés miben és mennyiben problematikus, vagy válhat problematikussá egy mai olvasó számára.

Pilinszky Holokauszt-képe a Holokauszt témájú versek ikonszerű működéséből, illetve a teoretikus esszéiből rajzolódik ki, ezért elemzésem tárgyát a versek és az esszék együtt alkotják. Ezekből az esztétikai írásaiból kiderül, hogy tanúságtevő művészetének célja a jóvátehetetlen esemény jóvátétele olyan módon, hogy újrateheríti, s ez által „tényét” „realitássá” téve, a keresztény ontológia üdvtörténeti síkján kegyelemben részesíti. Hogy ez a folyamat egy-egy alkotásban végbemehessen, ahhoz a versek ikonszerű működésére van szükség.

Az ikonműködés lényege az, hogy nem reprezentálja, hanem jelenvalóvá teszi tárgyát. S jelenvalóvalóvá tenni valamit Pilinszky szerint csak egy imádsághoz hasonló művészet segítségével lehet. Ez a művészet, mivel el akarja kerülni, hogy mimetikus legyen, az általa alkotott képből eltávolítja a dokumentumjellegét, majd ennek az eltávolított reprezentatív funkciónak a helyét szakrális tartalommal tölti föl. Ez a szakrális tartalom az az univerzálisnak tekintett lényeg, amivel Pilinszky a Holokauszt eseményét azonosítja: a passió analógiájára elképzelt emberi szenvedés. Ezt a tartalmat ráadásul egy olyan zárt szimbólumrendszer működő versnyelv közvetíti, amely már csak ikonszerűsége révén is kizárja annak a lehetőségét, hogy dokumentatív lehessen. Ez két okból történhet így. Egyrészt az eseményt mint jelentést – amelyre utal – a szimbólumrendszer szakralizáló jellege következtében nem reprezentálja, hanem jelenvalóvá teszi, s jelenvalóvá tenni valamit csak az ima segítségével lehet, ami – egy másik gondolati síkra helyezkedve –, eloldja tárgyát a történelmi és politikai kontextusától. Másrészt magát a jelentést már azelőtt szakralisnak tekinti, mielőtt e szimbólumrendszeren keresztül nyelvbe öntené, méghozzá azon esztétikai program alapján, amely szerint a verseit teoretikus módjára megalkotja.

¹ SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas Könyvkiadó, 1998, 196.

Pilinszky, azáltal, hogy a Holokausztot ikonná alakítja, „univerzális lényegére” csupaszítja. Ezzel lehetővé teszi, hogy beleilleszkedjen a történelem, az emberi szenvedéstörténet folytonosságába e benne is megismétlődő esszencia által. Ám megfosztja az eseményt konkrétságától és egyedülállóságától. Értelmezése ezen a ponton válik problematikussá.

1. Ikonértelmezés a *Nagyvárosi ikonok* gyűjteményes kötetben

Írásom első részében a *Nagyvárosi ikonok* gyűjteményes kötet jellegzetességeit vizsgálom meg, különös tekintettel verseinek a kötet két esszéje által is sugallt ikonjellegére. S arra, hogy ez az ikonjelleg hogyan vetül rá – ha egyáltalán rávetül – a kötet részeként újra megjelentetett *Harmadnapon* kötet Holokauszt témájú verseire. Ehhez a vizsgálathoz szükséges tisztáznom, hogy mit értek ikonjelleg alatt. Pilinszky verseinek ikonszerűsége sokféleképpen értelmezhető. Dolgozatomban két fő irányból közelítem meg e kérdést. Az egyik általam lehetségesnek tartott értelmezés az ikonteológiai ikon-kép alapján kialakított olvasat, a másik út pedig Erika Greber verselemzési stratégiája, mely a versanyag strukturális dimenziójának poetológiai, szemiotikai és tropológiai szempontú vizsgálatának segítségével tárja föl a Rilke ikon témájú verseinek struktúrájában is megmutatkozó ikonjellegét. Én ezt a két értelmezést összekapcsolom, mert véleményem szerint mindkét értelmezés illik Pilinszky ikonszerű verseire.

„Az év elején Auschwitzban jártam. Az egyik fotó hozzásegített szemléletem bizonyos újrafogalmazásához. 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.”² 1965-ben ezzel a gondolatmenettel számol be Pilinszky auschwitz utazásának legerőteljesebb, egész életét végig kísérő élményéről az *Egy lírikus naplója* című írásában.

A *Harmadnapon* kötet szemtanú-verseiben az állókép-motívumnak, mivel a fényképben realizálódik („vetített kép”³), még több jelentése van. Egyrészt jelképezheti annak a folyamatnak a megállítást, fölfüggesztését, melyből az állókép egy pillanatot rögzít. Másrészt rámutathat arra, hogy e szövegek a beszélő által látott, illetve szemtanúként átélt

² PILINSZKY János, *Egy lírikus naplója* = PILINSZKY János, *A mélypont ünnepélye, Próza, Első kötet*, szerk. Jelenits István, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984, 290-291.

³ PILINSZKY János, *Ravensbrücki passió* = *Harmadnapon* = *Nagyvárosi ikonok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970, 79.o

élmények lehető legpontosabb átadására tett kísérletek. A fénykép megidézése a szövegekben tehát részben abból adódik, hogy a szemtanú a fotót ítéli az általa látott eseményeket, eseménysorokat leghitelesebben dokumentálni képes médiumnak. Hiszen a dokumentatív funkcióval felruházott kép célja az, hogy a lehető legnagyobb mértékben azonossá váljon az általa rögzítendőnek, s az őt kontextusaként körülölelő folyamatból kiemelendőnek és kimerevítendőnek ítélt pillanattal, mely így e médiumon keresztül mások számára is láthatóvá válhat. De mi történik abban az esetben, ha egy szemtanú az általa megörökítendőnek, vagy kimerevítendőnek ítélt pillanatot nem a fotó médiumával dokumentálja – amely pedig annak bizonyítéka lenne, hogy az eseménysor, amelyből egy képet kiragadott és kimerevített, megtörtént, s megtörténtségében minden más eseménytől elkülönülően konkrét, egyedi és megismételhetetlen –, hanem az általa látottakat átemeli az időtlenség síkjára, s megkeresi „az időtlen arcukat minden egyes arcban”⁴, illetve a Holokauszt eseményének konkrét történéseit a passió történéseinek rituális megisméltéseként azonosítja? És ha önmagát ez által teológiai értelemben vett tanúságtevőnek teszi meg? Véleményem szerint ez a változás megy végbe, amikor a *Harmadnapon* kötet Holokauszt-versei újra megjelennek a *Nagyvárosi ikonok* gyűjteményes kötetben, s az új kötet esztétikai alapvetéseivel, s különösen egyéb verseinek sugallt ikonjellegével lesznek azonosítva.

Természetesen az is kérdés, hogy a *Harmadnapon* kötet versei az őket integráló gyűjteményes kötet hatására váltak-e ikonszerűvé, vagy új kontextusuk csupán explicitté tette a versekben már eleve benne rejlő ikonszerűséget. Szűcs Teri írja *A felejtés története* című munkájának *Képtilalom* fejezetében, hogy „noha a Holokauszt vizuálisan jól dokumentált, mégis, a másod-harmadgenerációra hagyományozódott képi világa voltaképpen kevés számú, a befogadás számára átélhetetlen ikonizálódott elemből áll. Az ikonizálódott Holokauszt-képek nem hozzák közelebb az emlékezetben őrzött eseményt, ám jelműködésük által mégis kezdőpontjai lehetnek egy speciális emlékezői folyamatnak – ez a jelenség gyökerében analóg az egyházi művészetben (...) a képtilalomtól az ikonig való elmozdulással.”⁵ E jelműködésnek a lényege az, hogy a jel nem reprezentálja a jelöltet, hanem jelenvalóvá teszi. Ez az ikonizáló képalkotás, a Pilinszky költészetét behálózó zárt szimbólumrendszer Schein Gábor szerint Gadamer szimbólumfogalmával értelmezhető. Schein ezt az értelmezését a Radnóti Sándor-féle allegóriamodell helyett ajánlja: „A szimbólumnak és a szimbólikusnak az volt az értelme, hogy itt az utalásnak egy paradox módja következik be, amely azt a jelentést,

⁴ SZILÁGYI Ákos, *A kendőzetlen igazság képe = Örök képmás, Képteológia a zsidó-keresztény hagyományban*, Budapest, József Műhely, 2011, 185.

⁵ SZÜCS Teri, *A felejtés története, A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*, Pozsony-Budapest, Kalligram, 2011, 18-19.

amelyre utal, egyúttal önmagában testesíti meg, sőt kezeskedik érte. (...) Ezért a szimbolikusnak vagy a szimbólumszerűnek a lényege épp abban áll, hogy nem egy értelmileg elérhető jelentéscélra vonatkozik, hanem önmagában tartalmazza a jelentést.”⁶ Véleményem szerint ez a szimbólumfogalom nagyon hasonlít az ikon szerkezeti működésére, hiszen az ikonműködés lényege szintén az, hogy nem reprezentálja, hanem jelenvalóvá teszi tárgyát. Jelenvalóvalóvá tenni valamit Pilinszky szerint csak egy imádsághoz hasonló művészet segítségével lehet.⁷ Ez a művészet pedig, mivel el akarja kerülni, hogy mimetikus legyen, ezért az általa alkotott képből eltávolítja a történelmi dokumentumjellegét, majd ennek az eltávolított reprezentatív funkciónak a helyét szakrális tartalommal tölti föl. Ez a szakrális tartalom az az univerzálisnak tekintett lényeg, amivel Pilinszky a Holokauszt eseményét azonosítja: a passió analógiájára elképzelt emberi szenvedés. Ezt a tartalmat ráadásul egy olyan zárt szimbólumrendszer és versnyelv közvetíti, amely ikonszerűségével is kizárja annak a lehetőségét, hogy dokumentatív lehessen. *Ez két okból történhet így. Egyrészt az eseményt mint jelentést – amelyre utal – a szimbólumrendszer szakrálisító jellege által nem reprezentálni akarja, hanem jelenvalóvá tenni. S jelenvalóvá tenni valamit csak az ima segítségével lehet, amely egy másik gondolati síkra helyezkedve, eloldja tárgyát a történelmi és politikai kontextusától. Másrészt magát a jelentést már azelőtt szakrálisnak tekinti, mielőtt e szimbólumrendszeren keresztül nyelvbe öntené, méghozzá abban az esztétikai programban, amely szerint a verseit teoretikus módjára megalkotja.*

1.1. A Nagyvárosi ikonok gyűjteményes kötet

A Nagyvárosi ikonok a Harmadnapon kötet megjelenése (1959) után sokáig váratott magára, végül 1970-ben látott napvilágot. Pilinszky új könyvébe – ahogyan azt más kötetei esetében is tette - fölvette előző két kötetének, a *Trapéz és korlátnak*, valamint a *Harmadnapon*nak teljes anyagát. Ez alapján az új kötetet értelmezhetnénk az előző kettő egyenes folytatásaként, azonban az a korábbiaktól meglehetősen eltérőnek bizonyult.⁸ Eszerint e szerzői gesztus mögött valószínűleg nem a folytonosságra való törekvés állott, hanem olyan új világszemlélet, új esztétikai irányvonal bevezetése, melyeket az előző kötetekre is érvényes új értelmezési keretként kell elfogadnunk. Vagyis, a *Harmadnapon*

⁶ SCHEIN Gábor, 1998, 156.o

⁷ „Bukásunk a teremtés realitását a pusztá exisztálás irreálisává redukálta. Azóta a művészet a képzelet morálja, hozzájárulása, veritékes munkája a teremtés realitásának, inkarnációjának a beteljesítésére, helyreállítására. (...) Ennek az inkarnációnak a beteljesítése tökéletesen szellemi természetű, s akár az imádság vagy a szeretet, szabadon hatol be az idő legkülönbözőbb állomásaiba.” PILINSZKY János, „A teremtő Képzelet” *sorsa* korunkban = P. J., *Nagyvárosi ikonok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970, 150.

⁸ A váltás leginkább a még az eddigiekhez képest is sokkal lepusztítottabb, lecsupaszítottabb, már-már a csendben maradás szakadéka szélén billegő kifejezőmódban ragadható meg.

kötet nem marad ugyanaz a mű, amennyiben egy hozzá képest új teoretikus háttérrel rendelkező kötet – a *Nagyvárosi ikonok* – részeként tekint rá az olvasó. S azok a tényezők, melyek olvasatát leginkább átformálják, a *Nagyvárosi ikonok* verseinek ikonjellegében, a kötet részeként megjelent két tanulmányban, s a kötettel körülbelül egy időben publikált teoretikus írások esztétikai alapvetéseiben keresendőek. „Sepsi Enikő megközelítése szerint a *Nagyvárosi ikonok* tovább absztrahálja a *Harmadnapon* élményanyagát, ikonszerűvé, mozdulatlaná és időtlenné merevíti a feszült intenzitást.”⁹ Az így továbbabsztrahált élményanyag tehát még jobban eltávolodik attól a konkrét eseménytől, amelyre utal; illetve kilép abból a történelmi, politikai kontextusból, amelyben tárgya a maga konkrétságát egyedül meg tudná őrizni.

A kötet ikonszemponturnak értelmezéséhez, illetve az általa közvetített tartalom vizsgálatához a versanyagon kívül Pilinszky vonatkozó esszéinek az elemzésére is szükség van. Pilinszky teoretikus szerző – nem csupán a saját költészetére, illetve a költészet vagy művészet elméleti értelmére rákérdező, teoretizáló költő, ahogy oly sok más alkotó, hanem egy egész művészetelméleti keret megalkotója, amelyen belül saját költészetét pozicionálja – aki az életműve részeként olyan esztétikai írásokat is publikált, amelyek szinte iránytűként jelölik ki költészetének és művészetfelfogásának irányait olvasói számára. Annak ellenére, hogy Pilinszky teoretikus életművéből logikusan az következne, hogy az életmű egy igencsak homogén rendszer, – ahogy Pilinszky több értelmezője is észreveszi – mégsem az, hiszen a versek és az esszék sokszor és sok tekintetben nem összeegyeztethetőek. Az értelmező tehát nehéz helyzetbe kerül Pilinszky János műveinek vizsgálatakor, annak ellenére, hogy kezében van a vers szövege és kezében van a teljes életmű is, benne az esztétikai útmutatókkal, amelyek megteremtik azt a kontextust, azt a világ-egészet, amelynek részeiként a versek, mint e világ apró elemei, egyedül felfoghatókká és érthetőkké válnak. De miért is lenne nehezebb helyzetben az olvasó, mint egy akármilyen másik szöveg esetében, ahol nincsen teoretikus, az értelmezésének irányt adó tanulmány, sőt nincs semmilyen háttérismeret, szerző által optimálisnak gondolt értelmezési keret, csak a szöveg szavai állnak egymás mellett pusztán és csupaszon?

Valószínűleg azért, mert ha egy verset önmagában kell elemeznie, akkor úgy tűnik számára, hogy maga vonhat értelmezési keretet a vers köré, amelyet utána saját stratégiával és szempontrendszerrel közelíthet meg. Ez egyszerre jelent szabadságot és meghatározatlanságot. Ezzel szemben egy teoretikus költő életművén belül előforduló, az

⁹ SEPSI Enikő, 1997, 141.

életmű egészének részeként felfogott írás esetében csak látszólag egyértelműek ezek az értelmezői feltételek.

Az értelmező könnyen abba a hibába eshet, hogy az elemzésre váró verset egy olyan rejtvényként fogja föl, amelynek kizárólagos kulcsát a teoretikus esztétikai szövegek jelentik. Avagy átesve a ló túloldalára, felmerülhet benne az a kérdés is, hogy egy olvasónak mennyiben kell szem előtt tartania a szerzői szándékot, s mennyiben teheti meg, hogy teljesen elvonatkoztat tőle. Hiszen megtehetné, hogy teljesen különálló szövegekként kezeli az életmű egyes részleteit, amelyek csupán annyiban kötődnek egymáshoz, hogy szerzőjük azonos, s csak annyiban kapcsolhatók össze gondolatilag, amennyiben két bármely, hasonlóan értelmezett szöveg a szövegek beláthatatlan univerzumában összekapcsolható lehet.

Én egyik szélsőséges irány mellett sem szeretném magam elkötelezni. Véleményem szerint Pilinszky verseit nem lehet pusztán a teoretikus életmű esztétikai programjának segítségével értelmezni, ugyanakkor, ha egy szerző olyan kevés eszközzel, olyan minden művén felismerhető jellegzetes stílussal és olyan egységes, vagy legalább is egységre törekvő gondolatisággal készíti el életműve majd minden darabját, mint Pilinszky János, akkor versei vizsgálatakor szinte vétek eltekinteni az életmű egészétől. Tehát verseinek elemzésekor nem a versszöveg az elemzés tárgya, s nem az életmű az elemzés eszköze, hanem az életmű kontextusában elemzett versszöveget kell vizsgálni az értelmező által kiválasztott stratégiával, szempontrendszerrel egy olyan értelmezési keretben, amelyben az értelmezés tárgya és kontextusa, illetve az értelmező által működtetni kívánt stratégia és szempontrendszer békében megfér egymással.

De mennyire bonyolítja meg ezt az értelmezői hozzáállást, ha a versek és a publicisztika nem különül el egymástól, hanem egy verseskötet részeként közli őket a szerző – ahogyan a *Nagyvárosi ikonok* című kötetében teszi? A kötet részeként publikált két esszé – *A „teremtő Képzelet” sorsa korunkban* és az *Ars poetica helyett* – státusza megváltozik-e az életmű más esztétikai tárgyú írásaihoz képest? Mivel ezt a két írást Pilinszky integrálja verseskötetébe, a kötetkompozíció szempontjából ugyanolyan meghatározó fontosságúvá teszi őket, mint a kötet többi szövegét. Olvasásuk pedig azáltal válik kérdésessé, hogy esszé műfajukból, s programadó jellegükből adódóan értelmezési hagyományuk eltér a velük együtt publikált szépirodalmi műveiktől, ráadásul verseskötetben foglalnak helyet, amely szintén szépirodalmi formaként van számon tartva. Kétségtelen, hogy nem versszöveggént nem egyedül állnak a versek mellett, mint más műfajú, s így más pozíciójú szövegek, hiszen a kötet műfaji tekintetben eléggé sokszínű, a verseken és az esszéken túl egy oratóriumot – *KZ-oratórium* – is tartalmaz, ám az oratórium műfaját tekintve közelebb áll a versanyaghoz,

tekintve, hogy szépirodalom. Nem beszélve arról, hogy a ciklusok címei – *Introitusz, KZ-oratórium, Nagyvárosi ikonok* – egy templomi szertartást idéznek föl. Tehát az esszéktől különválasztott kötet szerkezete liturgikus konnotációkat hordoz magában – főleg, ha az ikont, mint igehirdetést fogjuk föl¹⁰ – s ezzel az általa tartalmazott szövegek műfaját is fölülírja, vagy legalábbis megkettőzi. Ez igencsak kedvez azon értelmezésnek, amely szerint a versek – főleg a *Nagyvárosi ikonok* ciklus tagjai – ikonokként, ikonversekként olvashatóak. A kötetkoncepció összefügg azzal, hogy Pilinszky a művészetet esztétikai tárgyú írásaiban az imához hasonlítja, verseskötetete ez alapján könnyen elgondolható egy liturgia analógiájára. Ez a két esszé, illetve előadás olvasható e mise – tehát a szűken értelmezett kötet – részeként, vagyis például prédikációként? S ha igen, akkor valóban teljes mértékben beleilleszkednek-e a kötet kompozíciójába, vagy inkább a kötet részeként mégiscsak különálló, a kötet tartalmát elemző, értelmező szövegekként érdemes olvasnunk őket? Vajon mennyiben különböző a pozíciójuk, s mennyiben más a versszövegekhez való viszonyuk, mint a többi esztétikai tárgyú esszének, amelyeket más kontextusban adott közre a szerző, azaz „távolabb” helyezte el őket a versanyagtól, amelyek esetében ezért sokkal egyértelműbb, hogy a publicisztika kategóriájába esnek? Az életmű egészében, s a többi esszé olvasata felől szemlélve őket, sem a pozíciójuk, sem pedig a versanyaghoz való viszonyuk nem látszik különbözőnek. Ugyanis ez a két esszé kinyitja a szerző publicisztikája és versszövegei között lévő – műfaji különbségük miatt eddig zárva tartott – ajtót, s ennyiben megszünteti önmaga és a többi esztétikai programot adó szöveg között a különbséget. A másik oldalról pedig, mivel e két írás belekerült a kötetbe, felerősödött a Pilinszky mint teoretikus szerző által sugalmazott olvasat, vagyis hogy a versszövegek (csak) ezekkel a szövegekkel – s így az általuk kinyitott ajtó miatt a többi esszével – együtt érvényesek. Ezért azt gondolom, hogy ikonvers-értelmezésemnek tárgya nem csak a kötet versanyaga lehet, hanem mindazon életműben előforduló szöveg, amely a versek ikonjellegét alakíthatja. Ahogy az általam később elemzett Holokauszt-képet is az életmű összes rávonatkozó szövege alapján látom értelmezhetőnek.

1.2. Ikonértelmezés

A *Nagyvárosi ikonok* verseinek ikonjellege két fő irányból értelmezhető. Egyrészt felfoghatjuk a cím – s így a versek – utaltját ikonteológiai értelemben, ebben az esetben az ikon jellegzetességei szakralitásában nyilvánulnak meg, s ebből következik, hogy a versek

¹⁰ Mint a liturgia szerves része, az ikon egyenértékű az igehirdetéssel: „az ikonfestészet a látás számára jelenti azt, amit a szó a hallás számára”, hiszen közvetlen tárgyuk „ugyanaz a szellemi realitás, amelytől egyik sem választható el, s amelynek hirdetése a lényegüket jelenti.” FLORENSZKIJ, Pavel, *Az ikonosztáz*, Budapest, Typotex, 2005, 163.

ikonszerűsége Pilinszky költészetéről szóló tanulmányai világképének elemzésével válik megragadhatóvá. Másrészt az ikonjelleg – Rilke ikonverseihez hasonlóan – megmutatkozik abban, hogy a versek az ikont mint képzőművészeti alkotást kívánják a szöveg eszközeivel leképezni azáltal, hogy átveszik a képek sajátos kifejezési eszközeit – a tárgyvers műfajának segítségével. Itt az ikonhoz való hasonlatosságot a versanyag strukturális dimenziójának poetológiai, szemiotikai és tropológiai szempontú vizsgálatával érhetjük tetten, ahogyan Erika Greber teszi Rilke verseinek esetében.¹¹

Az ikonteológiai ikon fogalma, s a világkép, melybe illeszkedik, főként Pavel Florenszkij *Az ikonosztáz* című munkája alapján tehető szemléletessé.¹² Florenszkij saját ikonfogalmát szimbolista keretben kívánja meghatározni. *Az álom és az imaginárius tér* című fejezetében így ír: „a valóságostól az imaginárius felé haladó naturalizmus hamis képet ad a valóságról: a mindennapi élet pusztá hasonmását nyújtja; a fordított irányba haladó művészet – a szimbolizmus – viszont a valóságos képekben *másfajta* tapasztalatot testesít meg, s ez által, amit létrehoz, magasabb realitássá válik.”¹³ Mind az ikonfestészet, mind a szimbolizmus két világ határán pozicionálja magát, amelyek között kapcsolatot kíván teremteni. Az ikon esetében e két világ a láthatatlan isteni és a látható földi világ. Ez természetesen a keresztény ontológia következménye – ahogy Hankovszky Tamás írja Lepahin Valerijt értelmezését továbbgondolva –, melynek „>>mint a létről szóló tanításnak van egy alapvető sajátossága: ez a lét két világot foglal magában: a láthatót és a láthatatlant, a földi világot és az Isten országát.<<¹⁴ A világ azonban nem volt mindig megosztott: >>kezdetben a lét ontológikus volt, Ádám közvetlen kapcsolatban volt Istennel. Az első emberpár bűnbeesése ezt az egységes létet mintegy két világra osztotta: az isteni világ fő jellemzője a transzcendencia, a földi világé pedig az immanencia.<<¹⁵ A két világ újbóli közvetítése ontológiai síkon az Ige megtestesülésével valósult meg. Azóta Krisztus követésével minden ember realizálhatja az istenhez fűződő kapcsolatnak azt a lehetőségét,

¹¹ GREBER, Erika, *Ikonok, ikontalanított képek – A képzelet szemiotikájához Rilke költészetében (Intermediális és interkulturális elemzés)*, ford. Hadas Emese = *Enigma*, VIII. évfolyam, 2002, 31. szám

¹² Így tesz Hankovszky Tamás is *Pilinszky János evangéliumi esztétikája* című könyvének két ikonnal kapcsolatos fejezetében. HANKOVSZKY Tamás, *Pilinszky János evangéliumi esztétikája, Teremtő képzelet és metafizika*, Budapest, Kairosz Kiadó, 2011, 195-203.

¹³ Vö.: „a művészet se nem valóság, se nem utánpótlás. (...) a baj épp ott van, hogy a valóságot csak utánozni lehet. Holott a valóság lényege, hogy semmit se utánoz. Egyszerűen van vagy keletkezik. Akkor elítéled a pusztá kitalálást is. Mivel a tiszta kitalálás *keletkezésnek* épp úgy utánpótlás, mint a meglévő dolgok másolgatása. (...) >>A művészet nem egyéb (...), mint a valóság kitalálása.<< A valóságot se teremteni, se lemásolni nem tudjuk. De a teremtő kitalálásban benne van a megkerülhetetlen hasonlóság és a nélkülözhetetlen teremtő elem.” – olvashatjuk Pilinszkynél a *Beszélgetések Sheryl Suttonal* című könyvének 5. fejezetében. PILINSZKY János, *Beszélgetések Sheryl Suttonal, Egy párbeszéd regénye*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977., 27.

¹⁴ LEPAHIN Valerij, *Az orosz kultúra ikonarcúsága*, ford. Ferencz István, Szeged, JATE Szláv Filológiai Tanszék, 1992, 30.

¹⁵ uo.

amely istenképűségében eleve benne rejlik.”¹⁶ Az ikon pedig az Igehirdetés egy formája, s az ikont készítő földi ember célja az, hogy az isteni világ egyes részleteit, amelyekkel jelenések formájában kerül kapcsolatba, a látható világ eszközeivel, s a látható világ számára reprodukálja. Tehát az ikon esetében a valóságos képekben megtestesült másfajta tapasztalat egy égi jelenés. Az ikonfestő által készített ikon egyrészt azonos ezzel az égi jelenéssel, másrészt nem lehet vele azonos, hiszen a látható világ részévé válik: láthatóvá lesz nem csak a készítője, hanem bárki más számára is, aki hisz az ikonban testet öltő égi jelenésben: „Az ikon a jelenés körvonala.” – mondja Florenszkij. Jelenés és ikon közé azért sem tehetünk egyenlőségjelet, mert a jelenés önmagában is reális. Ezzel szemben az ikon, a benne megtestesülő jelenéstől függetlenül, értékét és értelmét veszti: nem lehet se kép, se ikon, önmagában szemlélve csupán egy fatábla lehet. Mert az ikon csak körvonalait tekintve esik egybe a jelenéssel, mint szellemi képpel. De mivel a jelenés csak az ikon segítségével válhat láthatóvá számunkra – akik az égi világból csak körvonalakat érthetnek meg –, a mi tudatunkban azonossá válik a jelenés az ikonnal.¹⁷ Az ikonnak tehát funkciója van, mégpedig az, hogy a látható világban önmagában láthatatlan jelenést láttassa; e funkciójától megfosztva léte értelmét veszíti. Pilinszky ikonszerű verseinek ikonteológiai értelmezhetőségére enged következtetni a következő Pilinszky idézet is: „Bukásunk a teremtés realitását a pusztaság exisztálás irrealitásává redukálta. *Azóta a művészet a képzelet morálja*, hozzájárulása, veritékes munkája a teremtés realitásának, inkarnációjának a beteljesítésére, helyreállítására. (...) Ennek az inkarnációnak a beteljesítése tökéletesen szellemi természetű, s akár az imádság vagy a szeretet, szabadon hatol be az idő legkülönbözőbb állomásaiba. Előszóval választja a múltat, s abból is a tragikusot, a jóvátehetetlent, a botrányt, a >>megoldhatatlant<<. Halottaiért úgy imádkozik, hogy inkarnálja őket.”¹⁸

Hankovszky Tamás ikonteológia alapú ikonértelmezése az ikon két világ közti létét összekapcsolja a tény és valóság kettős fogalmával, mely Pilinszky életművében egy gyakorta előforduló gondolatmenet alapját képezi.¹⁹ Pilinszky alapvető álláspontja az, hogy „a

¹⁶ HANKOVSKY Tamás, *Pilinszky János evangéliumi esztétikája, Teremtő képzelet és metafizika*, Budapest, Kairosz Kiadó, 2011, 196.

¹⁷ „(...) az ikon ragyogó, fényt árasztó jelenés főként *magasodik*. Úgy érzékeljük, fölötté áll mindannak, ami körülveszi: egy másik térben, *saját* terében és az örökkévalóságban honol. Elcsitul előtte a szenvedélyek lobogása és a világ hívsága, úgy érzékeljük, hogy a világ fölött áll, minőségében felülmúlja a világot, hatását *saját* területéről fejt ki itt, közöttünk.” FLORENSZKIJ, Pavel, *Az ikonosztáz*, ford. Kiss Ilona, Budapest, Typotex, 2005, 58-59.

¹⁸ PILINSZKY János, *„A teremtő Képzelet” sorsa korunkban* = P. J., *Nagyvárosi ikonok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970, 150.

¹⁹ HANKOVSKY, 181-194.

művészet ambíciója tulajdonképpen nem más, mint a tényektől eljutni a realitáshoz.²⁰ Ez az álláspont két idézetre támaszkodik, az egyik Simone Weil mondata, mely a szerző esztétikájának kialakulásában nagy szerepet kap: „A világ létezik, rossz, irreális, abszurd. Isten nem létezik, jó és reális.”²¹, a másik pedig Rilke Pilinszky által gyakran idézett mondata, miszerint „Rettenetes, hogy a tényektől sose ismerhetjük meg a valóságot.”²²

A másik értelmezési lehetőség Erika Greber ikonvers-szemlélete, amely kilép abból az ikonteológiai értelmező keretből, amelyben az ikon lényege csakis szakralitásában ragadható meg, s melyben művészi is csak szakrális hatását hívatott elősegíteni.²³ Ezzel a sajátosan felfogott ikonfestészettel – amely szerint az ikon elsősorban műalkotás, melynek különös térfelfogása, felépítettsége, színek kompozíciója van – hozza összefüggésbe Rilke orosz nyelven megírt szövegeit, melyeket e festészet „speciális törvényeinek irodalmi-esztétikai vetületei”-ként vizsgál írásában.²⁴ Úgy véli, hogy versek és képek egymásra vetítése azon az elképzelésen alapulhat, amely szerint „az ún. fordított perspektíva a maga sajátos színek kompozícióival, (sötét, színintenzív, világossá sosem váló háttérrel), a policentrikus jelleg és az árnyékolás strukturális elidegenítő potenciálja rejtett összefüggést mutat a modern nyelvésztétikával.”²⁵ Pilinszky esetében ez a szakrális művészeti intuíciónál való eltekintés nem történik meg: ikonszerű verseiben a Rilke versekkel rokon ikonszerkezeti jellegzetességek mellett az ikonteológiai értelemben vett ikon bizonyos sajátosságait is átveszi, illetve a kettőt össze is kapcsolja.

Rilke ikonverseit a tárgyvers²⁶ műfajának segítségével hozza létre – áthidalva ezzel a kép és szöveg médiumspecifikus különbségeit. Rilkénél ez az átváltoztatás az ikon fordított perspektívájának átvételére épül, amely a versek strukturális dimenziójának lesz az alapja. A fordított perspektíva olyan jelentésperspektíva, mely az ikon színek kompozíciója által – a centrálperspektívikusan felépített képek térhatásához képest – másfajta térhatást eredményez. Ez a térhatás a tér metaforikus jelentésében tranzitorikus mozgásként határozható meg. Az ikonfestő szerepébe helyezkedő beszélő az égi jelenést festése közben fokozatosan testesülni látja, s ezzel a „festés folyamata a szemlélet aktusának parabolájává válik, amelyben átadjuk

²⁰ Pilinszky János összegyűjtött művei, *Beszélgetések*, Szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Századvég, 1994, 176.

²¹ Pilinszky János összegyűjtött művei, *Beszélgetések*, Szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Századvég, 1994, 141.

²² *Látszat és valóság = Pilinszky János összegyűjtött művei, Tanulmányok, esszék, cikkek II.* Szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Századvég, 1993, 281, 254.

²³ Vö.: „az ikon nem műalkotás, nem önérvényű művészi tevékenység terméke, hanem tanúságtétel alkotása, aminek többek között a művésziességre is szüksége van.” FLORENSZKIJ, Pavel, *Az ikonosztáz*, ford. Kiss Ilona, Budapest, Typotex, 2005, 140.

²⁴ GREBER, 2002

²⁵ uo.

²⁶ „A tárgyvers költőjének feladata a valós dolog művészi átváltoztatása: a dolgok újbóli előhívása, megalkotása a nyelv eszközével.” uo.

magunkat a látásnak, és amelyben a jelentés nélküli jut a legintenzívebb jelentéshez.”²⁷ Ugyanis ez a folyamat az ikon készítőjének oldaláról kettős nézőpontot eredményez. Egyrészt első földi szemlélője inkarnálódott jelenésének, tehát ugyanúgy rácsodálkozhat az elkészült szentképre, mint bármelyik másik földi szemlélő. Másrészt tevékenysége az újratereítő tevékenysége is egyben, hiszen ő formálja látható objektummá az égi jelenést. A mindenhol jelenlévő tekintet által szemlélt tárgy kiemelkedve a megszokott kereteiből önmagában álló abszolútumként jelenik meg, s a vers beszélője ebbe a világ-egésszé növesztett objektumba írja bele magát. Ezáltal az eddig kívülről és centrálperspektivikusan szemlélt objektumnak belső szemlélőjévé válik. Az ikonperspektíva tehát nem antropocentrikus, hanem teocentrikus, nem az anyag nézőpontjából szemlélődő ember által felépített kompozíció, „hanem az isteni önközlése, kinyilatkoztatása, hiszen ami anyagtalan és mindenütt jelenvaló, az szimultán fel tud venni több nézőpontot is.”²⁸ Erika Greber szerint Rilke szövegeiben az ikontól átvett fordított perspektíva jelentése, hogy a szerző megfosztva önmagát a teremtői pozíciótól, beleíródik az általa szemlélt – és szemlélése közben szöveggé változtatott – ikon szemiotikai és szakrális terébe, melynek következtében ő maga is szemlélhetővé válik – a mindenhol egyformán jelenlévő tekintete által.²⁹ Ez az önelidegenítő gesztus csak a teocentrikus perspektíva segítségével tehető meg.³⁰

A fordított perspektíva, s a belőle következő teocentrikus nézőpont és önelidegenítő gesztus Pilinszky műveinek esetében is egyértelmű. Az ezt megvalósítani kívánó szerzői szándék tetten érhető például a kötet egyik esszéjében – s így a teoretikus kötet esztétikai alapvetésében – *A „teremtő Képzelet” sorsa korunkban* című előadásban³¹, a Weil-től átvett mozdulatlan elkötelezettségben, az együtt szenvedésen alapuló Evangéliumi esztétikában s a költő által eszményített wilsoni színházfelfogásban.

A teocentrikus nézőpontot és önelidegenítő gesztust eredményező fordított perspektívát Pilinszky, költeményeiben, a szövegek szerkezeti redukciójával³² éri el. Verseiben a tárgyak,

²⁷ uo.

²⁸ uo.

²⁹ Ez a tekintet részben a versben működtetett isteni tekintet, részben a verset olvasó szemlélő tekintete, részben pedig a vers beszélőjének a tekintete is egyben.

³⁰ „hiszen a centrális perspektíva köztudottan konstruktív módon elgondolt, a fordított ikonperspektíva pedig receptív.” uo.

³¹ „az, amit >>teremtő képzetnek<< nevezünk, nem egyéb, mint a képzet odaadása: passzív teremtés. (...) Isten az, s egyedül ő az, aki ír: a történetek szövetére vagy a papírra.” PILINSZKY János, *„A teremtő Képzelet” sorsa korunkban* = P. J., *Nagyvárosi ikonok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970, 149-154.

³² Sepsí Enikő a *Nagyvárosi ikonok* verseinek ikonszerűségét a szövegek három jellemző tulajdonságában határozza meg. E három tulajdonság a paradoxalitás, a nyelvi redukció, mint a kimerevítés eszköze, illetve a szerkezet redukciója. A versekben megjelenő paradoxalitás, Sepsí szerint, a weili paradoxonra épülő passiófelfogásra mutat rá, illetve arra, hogy a passió időtlenségébe beemelt, egyértelmű időaspektusától,

egyének egyenrangúsága és egymásmellettsége a térbeli és időbeli viszonyok átrendezését, illetve felbomlását jelzi. Ezek az egyenrangú tárgyak és velük szintén egy szinten reszkető egyének, mind-mind funkciójukra csupaszodtak a merényletben, melyeknek tanúi voltak. „Ezek a tárgyak azok a betűk, amelyekkel a vers íródik, benne tanúként, mozdulatlanul állnak, akár csak a >>kreatúra<<”³³. Ez a hierarchia nélküli, mozdulatlan állapot a több, számokkal, vagy időpontokkal elválasztott versszakból fölépített verseknél a legszembetűnőbb, ahol az egyes strófák tartalma sokszor összefüggéstelen, és a versszakok közötti diszkontinuitás megkérdőjelezi a számozottságot. Ezek a szövegek leginkább egy osztott képernyőre emlékeztetnek, ahol a három-négy egymás mellett remegő, se nem álló-, se nem mozgókép együttesen hoz létre egy jelentést.

A szerkezeti redukciót a ciklus és kötet címét is viselő *Nagyvárosi ikonok* című verssel kiválóan lehet modellezni. A szerkezet lebontása legerőteljesebben a szabálytalan strófák fölötti alcímekben, az időmegjelölésben (*Déli 12 óra*), a tér megjelölésben (*Múzeum*), illetve a szólam megjelölésben (*Kórus*) érzékelhető. Ezek az időt, a teret és a strófák közötti párbeszéd-lehetőséget, de legalábbis a kontinuitás lehetőségét jelzik. Ehhez képest az alájuk írott versszakok túl vannak mind az időn, mind a téren, mind a párbeszeden, mind azon, hogy bárhogyan egymáshoz kapcsolódjanak. A szólamok megjelölései, az időpontok és térmegjelölések elvesztették funkciójukat, üres reflexként mégis tovább vegetálnak a versszövegben.

A vers beszélője egyesszám első személyben egyszer sem nyilvánul meg. Az első két strófában valakiknek a szemtanújaként szólal meg, akiről többes szám harmadik személyben beszél: „Lakhatatlan, kiáltják, lakhatatlan”, „Megindulnak egy kőrakás felé,”. Ám ez a szemtanúság megszakad a *Múzeum* című strófával, ahol a beszélő egyes szám második személyben szólal meg: „Magányos kézelőd talán?/ Lerombol és megörökít/ a júniusi délután.”, „Te megpróbáltad azt, amit/ Senki se merészelt, te árva!/ fényeskedjék neked az éj/ öröküres monstrenciája.”. A szerkezeti redukció miatt ez a két irányba ható megszólalás nem kapcsolódik össze. Az utolsó strófában a Kreatúráról szóló kinyilatkoztatást a *Kórus* szólamának adja át, illetve a szólamot, amely azt megszólaltatja, a *Kórus* strófacímével jelöli.

A versben ilyen formában megszólaltatott, össze nem kapcsolódó hangok versszakonként idegenszerű értelemösszefüggéseket közvetítenek. Ez egyrészt ezeknek a

elkövetőjétől és elszenvédőjétől megfosztott tett tiszta történéssé vált. SEPSI Enikő, *Pilinszky János színház- és művészetfelfogása. A mozdulatlanság poétikája (Az ikon)* = SEPSI Enikő, *Pilinszky János költészete a hatvanas-hetvenes években és Robert Wilson színháza* = „Merre, hogyan?” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997., 143.

³³ SEPSI Enikő, 1997, 143.

tartalmaknak a mellérendeltségéhez vezet, másrészt azt sugallja, hogy a vers azzal, hogy szólamokra bomlik, nézőpontját is megsokszorozza, vagy mozgatja. Ez pedig csak a teocentrikus nézőpontot közvetítve lehetséges megtenni. Pilinszky versnyelve tehát Rilke ikonverseihez nagyon hasonló módon működik.

A Pilinszky által eszményített színház is összekapcsolható Rilke ikonverseivel. Hiszen, benne a színészek az a feladata, hogy a nézőt abba a nézőpontba juttassa művészetének segítségével, amelyben az örök és változatlan dráma szemlélésén túl, beleöltözhet annak anyagtalan valóságába, azért, hogy részt vehessen benne, s ezzel eljusson a weili „compassion dans l'art” (együttsszenvedés a művészetben) gondolatához.³⁴ A színház az általa közvetített drámát, mint művészetének tisztán közvetített tárgyát, önmagában álló abszolútummá növeszti, s a nézőt ebbe az objektumból növesztett világ-egészbe helyezi bele, aki így annak belső szemlélőjévé és átélőjévé válik. Attól a ponttól kezdve, hogy belekerül a színészek által közvetített drámába, nem tudja azt kívülről szemlélni többé, illetve csak később, a darab végeztével képes a kettős látásra. Arra, hogy a darabot immáron kívülről, önmagával, mint a dráma résztvevőjével együtt szemlélje. De mi ez a dráma, mely örök és változatlan, s melynek újból és újból befejezetlen jelenként meg kell jelennie abban a művészetfelfogásban, amelyen belül a művészet nem tolakodik be a transzcendencia elé?³⁵ Ez a dráma, ez a transzcendens kifejeznivaló, illetve közvetítenivaló a – weili értelemben vett – Passió maga, mely mozdulatlan és időtlen. A passió időfelettsége az a közeg, amelyben a megoldhatatlan és jóvátehetetlen immanens múltba be tud hatolni a szeretet és az imádság, „hiszen paradox módon a kegyelem a megtörténtre vonatkozik”. Ha a művészet imádsággá válik, illetve a mise részévé, akkor tárgyát: a megtörténtet, a jóvátehetetlent a passió időfelettségébe inkarnálhatja, ahol a tett valóban megtörténhet és megváltódhat – így válva „realitássá”.

³⁴ Az együttsszenvedés megjelenik Marianne Hirsch *Kivetített emlékezet – holokauszt-fényképek a magán- és közösségi emlékezetben* című írásában az egyik alapfogalom, a *heteropatikus azonosulás* értelmezésekor is. „Olyan azonosulás ez, amelynek során az >>én<< nem interiorizálja a másikat, hanem önmagán és saját kulturális normáján kívülre helyezkedve, elvonatkoztatás útján azonosul a másikkal. A heteropatikus emlékezés (egy másik emberrel való együttérzés, együtt szenvedés).” Ez a viszony hasonló képletet mutat Pilinszky művészetében a szemtanú pozíciójából konstruált együttsszenvedéssel, azzal a különbséggel, hogy nem helyezkedik kívül saját kulturális normáján, sőt csak azon keresztül képes az együttsszenvedésre, mivel csak abban látja a jóvátehetetlen esemény jóvátételének lehetőségét, melyeknek áldozataival az együttsszenvedést magára vállalja. HIRSCH, Marianne, *Kivetített emlékezet – holokauszt-fényképek a magán- és közösségi emlékezetben*, ford. Bán Zsófia = *Enigma*, 2003, 37-38.szám, 119-120.

³⁵ „Weil szerint az együttsszenvedés a művészetben mutatkozik az egyetlen útnak ahhoz, hogy a művészet, a mű ne tolakodjék a transzcendencia elébe, hanem rámutasson azáltal, hogy engedi magában inkarnálódni újból és újból, folyamatos-befejezett jelenként (mert hiszen nem csupán ráhatással bír ez a múltbeli történés, e passió a jelenre, hanem mindig újból és újból megtörténik).” SEPSI Enikő, *Pilinszky János színház- és művészetfelfogása. A mozdulatlanság poétikája (Az ikon)* = SEPSI Enikő, *Pilinszky János költészete a hatvanas-hetvenes években és Robert Wilson színháza* = „Merre, hogyan?” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 141.

„Ekkor válik a tett mozdulatlan tiszta történéssé. (...) Ez a pont a passió centruma”, ekkor születik meg a vers.

Ez tehát azt jelenti, hogy a *Nagyvárosi ikonok* szövegei ikonok abból a szempontból is, hogy jelenés alapján keletkeznek. Ám ezek a jelenések csupán közvetve válnak égi jelenésekké. Ez pedig csak azáltal lehetséges, hogy a költő az írás folyamán realitássá teszi őket azzal, hogy beemeli őket a passió időtlen közegébe. S a passió időtlen közegén átszűrődve fogja fel őket újra, mint jelenéseket.³⁶

A költő és a festő feladata, az ikonfestő feladatához hasonlóan, nem az önkifejezés, hanem a közvetítés, ikonteológiai értelemben az égi jelenés közvetítése a látható világ számára. Ez a passzív teremtés, vagy inkább közvetítés pedig a szerző szerint egy *Evangéliumi esztétika*³⁷ segítségével valósítható meg egyedül. Pilinszky közvetítő művészetfelfogására példa a következő szövegrész is: „Amit tudok, egyedül annyi, hogy Isten időről időre átvérzi a történelem szövetét, s a szituáció kegyelméből az ember ismét engedelmessé válik. Auschwitz ma múzeum. Mégis a vitrinekben fölhalmozott tárgyakon föllelhető ütések és kopások a század, az élet betűi. Örök tanulság. Akik itt e jeleket >>leírták<<, sose jutottak el talán mondataik megfogalmazásáig. Újabb bizonyíték amellet, hogy a valódi dolgok mennyire kívül esnek a személyes teljesítmény belátható határán. A valódi érték (túl a publikációk zűrzavarán, a kommunikáció örök békéjében és csöndjében) terített asztal, amihez mindenki hivatalos, ahol mindenki jóllakhat, anélkül hogy bárkit is megrövidítene. Az isteni kontextusban: legtöbbször más, aki az értéket megéli, s megint más, aki esetleg megírja. Mit számít? Isten az, s egyedül ő az, aki ír: a történesek szövetére vagy a papírra.”³⁸

Pilinszky verseiben a Passió síkjára emelt történeket jelenések formájában láttatja. Ezt csak úgy tudja megtenni, ha megszólalása Imitatio Christi, amelyet Schein Gábor értelmezése

³⁶ „A költő, a festő nem alkotó a szó isteni értelmében, csupán médium, közvetítő egy teljesebb jelenlétért. Közvetítő a világ és a világ között; tulajdon teste és tulajdon teste között. Aközött amiről beszél, és aközött, amit mond róla. (...) A színház különös szerepet tölt be. Legfőbb tárgya ugyanis: a művész, aki közvetít odaadásának tárgya és ihletének tárgya közt, ami lényegében ugyanaz. A = a. Ez minden művészet alapképlete.” PILINSZKY János, *Jegyzetek a magam számára Théâtre immobile = Pilinszky János összegyűjtött művei: Naplók, töredékek*, Szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Osiris Kiadó, 1995, 116-117.

³⁷ Pilinszky az Evangéliumban lel olyan formátlan formára és olyan mély tartalomra, melyet, mint művész, alkotásainak példaképpen, témaképpen és kontextusaképpen határozhat meg, tehát amelyet esztétikai útmutatójává, esztétikai alapelvévé, „evangéliumi esztétikává” tehet. Ez az esztétika kilép minden formából, térből és időből, s nyelve, az Evangélium nyelvéhez hasonlóan: „egyesülés”. A költő a művészi szép titkát az alázatban látja, mely úgy valósul meg, hogy „az alkotói képzelet kifejezésének anyagáért mindig földig hajol, mintegy megismételve Isten teremtő gesztusát.” PILINSZKY János, *A művészi szép* = P. J., *A mélypont ünnepe, Első kötet*, Szerk. Jelenits István, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984, 456-457. Jelenits ezt a „földet” főként Pilinszky gyerekkorának emléanyagában, s a háborús élményeinek emléanyagában látja. JELENITS István, *Pilinszky János evangéliumi esztétikája = In memoriam, Pilinszky János, Senkiföldjén*, Szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Nap Kiadó, 2000, 2002, 219-239.

³⁸ PILINSZKY János, *A „teremtő Képzelet” sorsa korunkban* = P.J.,

e költészetben a *Senkiföldjén*-ciklus óta felismerhetőnek vél, s „ahol a szubjektum – individualitásának felfüggesztésével és paradox módon világméretűvé való tágításával – kimondottan is (>>*ahogyan írva van*<<) jézusi helyzetbe kerül”³⁹, tehát közvetítő szerepbe.

Röviden ezek azok a jellemvonások, amelyek Pilinszky ikonverseinek ikonjellegét adják, s amelyek a Harmadnapon verseit megváltoztatják. Ezek alakítják ki azt az értelmezési keretet a Holokauszt tematikájú versek körül, melyek problematikussá teszik őket. A Nagyvárosi ikonok teoretikus esztétikája, illetve ikonversei olyan teológiai keretbe helyezkedik bele, amely a Holokauszt eseményét követő teológiát az addigi teológia kritikájaként kívánja definiálni. Ám ez a teológia Pilinszky esetében nem egy kíván lenni a sok lehetséges narratíva közül, hanem az egyetlen lehetségesként értelmezi magát. Igaz, hogy ezt azért teszi, mivel e narratíva keretei között teheti csak meg, hogy egy jóvátehetetlen eseményt – újrateremtve, s ez által „tényét” „realitássá” téve, a keresztény ontológia üdvtörténeti síkján kegyelemben részesítve – jóvátegyen.

Ám nem a jóvátehetetlen eseményt teszi jóvá, hanem csupán egyik aspektusát: az emberi szenvedést. Egy olyan, már az esemény előtt is létező, univerzálisnak tekintett lényeket, amelyre megvan a Pilinszky által is átvett válaszási hagyomány, Simone Weil hagyománya.

³⁹ SCHEIN, 1998, 192.o

2. Pilinszky János Holokauszt-képe

Írásom második részében először röviden vázolom azt az irodalom- és emlékezetpolitikai helyzetet, amely e Holokauszt-kép korabeli kontextusának tekinthető. Ez elengedhetetlen ahhoz, hogy világossá tegyem, hogy e költészet Holokauszt-képét újra kell értelmeznünk egy olyan átalakult Holokausztról szóló diszkurzus keretein belül, amely az eseményről és az esemény utóéletéről szerzett újfajta tudásaival Pilinszky interpretációjának bizonyos jellegzetességeihez kritikusan viszonyul.

Ez után az emlékezetpolitikai kitekintés után azt a Holokauszt-képet elemzem, amely Pilinszky sajátos keresztény narratíváján – és versei ikonszerűségén – keresztül képződik meg. Majd kísérletet teszek arra, hogy összehasonlítva Robert Antelme Holokauszt-képével kritikám tárgyává teszem.

2.1. Pilinszky korának emlékezetpolitikája, az antifasiszta emlékezetpolitika

Schein Gábor befogadástörténeti összefoglalójában⁴⁰ Fülöp László és Kovács Kálmán Pilinszky képét elemezve megállapítja, hogy „Pilinszky lírájának sokáig (...) a hivatalos besorolása: >>antifasiszta költészet<<. A tiltottak közül ezzel a menlevéllel léphetett át a türtek közé, hiszen amíg Lukács 1948-ban a demokratikus átalakulással ellentétesnek nevezte az *Újhold* törekvéseit, addig az >>antifasiszta költészet<< minősítése a megbékélést jelezte: ideológiailag ugyan nem értünk egyet, de ugyanazok (voltak) az ellenségeink.”⁴¹ Kérdés, hogy Pilinszky költészetét mely jellegzetességei tették alkalmassá arra, hogy besoroltassék az „antifasiszta költészet” kategóriájába? E kérdés megválaszolásához elengedhetetlen, hogy valamelyest érthetővé tegyem, mit takarhat ez az antifasiszta kifejezés.

Az antifasiszta jelző jelentése s a Kádár korszak emlékezetpolitikájának antifasiszta jellege számomra legmegragadhatóbban a magyar politikai vezetés Eichmann-perrel⁴²

⁴⁰ SCHEIN Gábor, *Pilinszky János költészetének befogadástörténetéről*, 147-162. = *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas Könyvkiadó, Budapest, 1998, 147-162.

⁴¹ uo. 149.

⁴² „Szemben a nürnbergi perrel, az Eichmann-per az európai zsidóság ellen elkövetett népirtást önálló, a náci Németország minden más bűneitől elkülöníthető történetként tárgyalta és mutatta be. A per Izrael és a nyugati világ számára felszabadító hatással volt „az eddig elhallgatott történetek elbeszélésére, és mind a nyilvános, mind a magánélet szintjén elősegítette a genocídium traumájának feldolgozását és a holokauszton alapuló emlékezeti forma és praxis megszületését.” Ehhez az is kellett, hogy a náci genocídiumról szóló beszéd – részben a per hatására – kilépjen a Hidegháború ideológiai keretei és a bennük foglalt tilalmak alól. (...) A szocialista tömb országaiban mindez nem történt meg (az NDK-ban sem, amely magát nem gondolta érintettnek a náci Németország által elkövetett bűnökben), és a pert továbbra is a hidegháborús stratégia céljai mentén értelmezték, és az ötvenes évek emlékezetpolitikai kliséinek megerősítésére használták fel (a kádári

kapcsolatos reakcióiban nyilvánul meg. A perrel kapcsolatos hivatalos állásfoglalásokból kiderül, hogy az antifasiszta emlékezetpolitika a „fasizmus áldozataira” emlékezik, illetve őket használja fel arra, hogy demonstrálja a fasizmus szörnyűségét, s hogy önmagát a fasizmussal szemben definiálja, mint a fasiszta ellenség által meggyilkolt emberek emlékének őrizőjét. A „fasizmus áldozatai” olyan univerzalizáló kategória, amely eltünteti a Holokauszt zsidó jellegét, s az áldozatok meggyilkolásának a faji megkülönböztetésből való kiindulását.

Az nyilvánvaló, hogy Pilinszky költészetét nem lehet azonosítani az így értelmezett antifasizmussal. Viszont mivel univerzalizáló Holokauszt-képe az emberi szenvedésről szól, s a faji alapon elkövetett népirtást saját narratíváján keresztül teljes mértékben politikátlanította, ezért emlékezete nem jelentett veszélyt a hivatalos, szintén univerzalizáló Holokausztképet közvetítő antifasiszta emlékezetpolitikára.

2.2. Pilinszky költészete: az „emlékezés poétikája”?

Pilinszky lírája II. világháború utáni líra. „Azokban az életművekben – írja Szűcs Teri –, melyek a Holokauszt eseményét töréspontként értelmezik és jelenítik meg, a vers tanúbizonysággént, tanúsító szövegműként szólal meg. Ám ezek az alkotások a szemtanúk leíró jellegű beszámolóival, illetve >>az utánzás és az élménykifejezés hagyományával szemben az emlékezés poétikáját teremtik meg<< és azzal a kérdéssel szembesítenek, hogy mit jelent, avagy mit von maga után egy ilyen mérvű pusztítás, pusztulás tanújává válni; és hogy kinek szól, mi a tanúbizonyság. A tanúsítás így kettős munkát végez – egyfelől beszélni igyekszik egy külső referenciáról, amely adott esetben a Holokauszt és mindaz, ami, aki hozzátartozik; illetve van egy belső autoreferens dinamikája is: ez a valóságot megragadni törekvő költői nyelv korlátait jelzi.”⁴³ Kérdés, hogy e kettős tanúságtevő emlékezetnél melyik

Magyarországon is). (...) Az MSZMP Politikai Bizottságának az Eichmann-per kapcsán hozott döntése a pert elsősorban a Nyugat-Németország elleni kampányra és az izraeli vezetés kompromittálására akarta felhasználni (...), ezen túlmenően pedig megerősítette az 1956 utáni emlékezetpolitikát, amely a >>fasizmus áldozatairól<< szólt.” (...) A PB ülésen Kádár János leszögezte, nem óhajtott benne >>zsidókérdést<< látni. (...) Miután a PB döntését – a többi szocialista ország részéről mutatkozó érdektelenség miatt – elvetették, az Eichmann-perről tudósító újságírók kiválasztásakor a pártvezetés vigyázott arra, hogy „>>ne legyenek érintettek, vagyis zsidószármazásúak<<” közöttük, és azt az utasítást adta nekik, hogy >>visszafogott hangnemben, semleges stílusban írjanak az eseményekről, ennek megfelelően a Népszabadságban és a Magyar Nemzetben megjelent helyszíni beszámolók feltűnően kerültek a zsidó, illetve a zsidóság szavakat, helyettük a >>deportált<<, az >>antifasiszta<<, vagy egyszerűen az >>ember<< kifejezéseket használták.”⁴² KÉKESI Zoltán, *Haladék. Holokauszt emlékezet a kortárs művészetben*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2011, 136-138. Ám „Minden hivatalos ködösítés mellett is az Eichmann-pertől kell számitanunk a Holokausztról való nyilvános beszéd kezdetét Magyarországon: a zsidóság emlékezetének közüggé válását.” KOMORÓCZY Géza, *A zsidók története Magyarországon – 1949-től a jelen korig*, Pozsony, Kalligram, 2012, II, 1042.

⁴³ SZÜCS Teri, *A felejtés története, A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*, Budapest-Pozsony, Kalligram, 2011, 9.

összetevő válik az erősebbé. Mert, ha a belső autoreferens dinamika erősebbé válik a külső referenciánál, s ha e domináns belső narratíva versnyelvének zárt szimbólumrendszerével tanúságának tárgyát átértelmezi, s megszabadítja történelmi, politikai és társadalmi kontextusától – tehát jelenéssé teszi, amelyet ikonként közvetít költészetében –, akkor problematikussá válik a külső referencia helyzete, amely az előbb felsorolt kontextusoktól nem függetleníthető. Véleményem szerint Pilinszky esetében ez a folyamat megy végbe, amelynek következtében Holokauszt-képe problematikussá válhat.

Pilinszky emlékezete olyan személyes emlékezet, amely egy kollektív emlékezeti sémán keresztül jut érvényre. Ez a kollektív emlékezet látszólag a kereszténységnek mint csoportnak a kollektív emlékezete. Ennek ellenére, mégsem lesz azonos a hivatalos katolikus, vagy keresztény emlékezettel. Ez valószínűleg annak a következménye, hogy Pilinszky nem egy már létező, valós csoportba lép be mint tanúságtevő, hanem a saját maga által újraalkotott kereszténységbe. Ennek az újraalkotásnak hasonló a motivációja, mint Metznél a *Politikai teológia*⁴⁴ esetén. Ahogy John K. Roth is írja sok évvel később: „A holokauszt utáni kereszténység legfontosabb feladata a lelki és morális fordulat végrehajtása, a személyes és közösségi önvizsgálat, amelynek központi kérdése nem más, mint az, hogy mit jelent kereszténynek lenni Auschwitz után”.⁴⁵ Csakhogy, miképp lehet ez az emlékezet kollektív, ha saját működése közben alakítja ki azt a kollektívumot, amelynek sémáit átveszi? Ez az emlékezeti mód nagyon hasonló Pilinszky esztétikai hitvallásához. Amikor az Evangéliumi esztétikáról ír, amely fogalom a saját fogalma, tehát őt megelőzően nem létezett, akkor egy olyan maga alkotta hagyományba helyezi magát, amelynek visszamenőlegesen már voltak alkotói, követői. S mindezt azzal indokolja, hogy az „evangéliumi vonás” rejtetten sok európai műben megtalálható, mint például Tolsztoj, Dosztojevszkij regényeiben, de jelen lehet filmekben is, ahogyan a *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*⁴⁶ című írásában – az *Adua és társnői* című alkotást elemezve – erre rá is mutat. Pilinszky tehát nem a keresztény hagyomány folytatójaként és ennek sémáin keresztül emlékezik, hanem a hagyomány általa kialakított képén keresztül. A hagyomány e képét az Evangéliumi esztétikáról szóló írásaiban hozza létre, azon szerzők nyomán, akiknek a művei szerinte az Evangéliumot követve íródtak meg. Mivel ezek az írásai esztétikai programot adó írások, ezért költészete, amely e szerint a

⁴⁴ METZ, Johann Baptist, *Az új politikai teológia alapkérdései*, ford. Lázár Kovács Ákos, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2004

⁴⁵ ROTH, John K., *Mi köze a kereszténységnek a holokauszthoz? = A holokauszt és a keresztény világ*, szerk. RITTNER, Carol, SMITH, Stephen D., STEINFELD, Irena, ford. ZALOTAY Melinda, Pécs-Budapest, Egyházforum-Balassi, 2009, 40.

⁴⁶ PILINSZKY János, *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”* = P. J., *A mélypont ünnepélye – Próza*, szerk. JELENTITS István, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984, 124-126.

program szerint kívánja magát értelmezni, az ugyancsak e program által kialakított hagyományképnek a folytatója. A hagyományról alkotott kép egy olyan „íratlan” esztétika, amely a „klasszikus esztétikával” szemben definiálja önmagát, amelynek „hulláma végigvonul az európai irodalmon” s „hat napjainkban is”. Ez az esztétika „Jézus személyéhez kötött, példája Jézus, az a mód, ahogy egyedül ő tudott egyszerre hallatlan kritikával, és szeretettel megvizsgálni egy elébe került >>esetet<<, emberi szívet, emberi nyomorúságot.”⁴⁷ Azok, akik Jézus példáját követik, művészetükkel közvetítő munkát végeznek, a bennük rejlő „evangéliumi vonást” realizálják művészetükben, újra és újra.⁴⁸ Művészetük ikonizáló művészet, hiszen Jézust közvetíti, jeleníti meg. *A Holokausztnak az az emlékezete, amely ebben az esztétikai felfogásban képződik meg, nem lehet más, mint univerzalizáló, hiszen Jézus példáját követve vizsgálja meg az „elébe került >>esetet<<, emberi szívet, emberi nyomorúságot” tekintet nélkül az „eset” egyediségére. Ez az emlékezet tehát egyfelől univerzalizáló, másfelől példaképét, az Evangéliumot – mint az emberi szenvedéshez való viszonyulás egyetlen lehetséges módját – univerzálisnak tekinti.* De mit tesz ez az emlékezet más csoportok kulturális emlékezetével? Illetve hogyan gondolja el más csoportok létét? Véleményem szerint, ha emlékezetét univerzálisnak tekinti, akkor az eseményben résztvevő konkrét szereplőket eltünteti: beolvasztja őket az „egyetemes emberiségbe”, amiből pedig az következik, hogy a Holokauszt eseményének hőhérai és áldozatai egyaránt kvalifikálatlan embercsoportokká alakulnak át egy általánossá növesztett botrány résztvevőiként, melyet ez után már nem nehéz a krisztusi passióval analógiába helyezve az emberiség szenvedéstörténeteként elgondolni, vagy akár más úton beépíteni a történelemmel párhuzamosan futó üdvtörténet folyamatába.

Ennek a beolvasztásnak a módszere a redukáló univerzalizálás. A redukáló univerzalizálás nem csak a keresztény narratívák jellemzője, hanem véleményem szerint bármely önmagát univerzálisnak tekintő ideológia sajátja lehet. Avagy minden esetben előfordulhat, ahol a Holokauszt egy olyan elvont narratív koncepción keresztül értelmeződik, amelynek maga az esemény nem kiindulópontja, hanem csak példája vagy illusztrációja. Elkerülhetetlen, hogy az így kialakított Holokauszt-értelmezés a redukáló univerzalizálás hibájába essen. Hiszen ebben az esetben az esemény az öt példának vagy illusztrációnak használó elmélet, illetve az elmélet által megkonstruált folyamat vagy történés szimbólumává illetve metaforájává válik. Ez az oka annak, hogy Pilinszky Holokauszt-értelmezése bizonyos vonásaiban nagyon hasonlatossá válik Robert Antelme kommunista ideológián keresztül

⁴⁷ uo.

⁴⁸ „Jézus óta minden művész (...) legjobb esetben az igazság közvetítőjének, tolmácsának” érezheti magát. uo.

megfogalmazott értelmezéséhez. Az összehasonlításból kitűnik, hogy Pilinszky keresztény Holokauszt-narratívája nem egy vallásos és hinni akaró embernek a magyarázatkereséseként problematikus.

Pilinszky János keresztény és Robert Antelme kommunista Holokauszt-értelmezésében tehát a közös az, hogy bennük a tragikus esemény csupán egy aspektusán keresztül értelmeződik, majd ez az aspektus univerzálissá tágul. *Azaz a Holokausztot egy, az eseményét konkrétságában meghaladó, univerzálisnak tekintett lényegre csupaszítják; majd csupán erre a lényegre reagálnak úgy, mintha az esemény egészére reagálnának.* Ez az esszencia Robert Antelme esetében a kapitalista kizsákmányolás és a zártintézeti működés legfelsőbb foka, tehát végső soron az elembertelenítés(re tett kísérlet); Pilinszkynél pedig az emberi szenvedés netovábbja, mely szintén az elembertelenedéshez vezet. Értelmezői módszerüknek következménye pedig az, hogy általa az unikális botrány nagyon könnyen univerzalizálódik, illetve relativizálódik. Könnyen relativizálódik, hiszen a benne megismétlődő univerzálisnak tekintett lényeg által egy szintre hozható más olyan eseménnyel, amelyben a megragadott univerzális lényeg szintén fellelhető. S könnyen univerzalizálódik, de nem az esemény maga metaforizálódik és tágul tovább a jelentése, s válik ez által, például mint fogalom, más eseményekkel is azonosíthatóvá, ahogy a Holokauszt más univerzalizáló értelmezéseiben történik. Hanem a benne fellelt univerzálisnak tekintett lényeg – amely már az eseményt megelőzően is létezett, része volt a gondolkodásnak – bővül ki, illetve válhat valamely továbbgondolásban feloldhatóvá.

Robert Antelme koncentrációs táborról szóló szövegei – például az *Emberi fajtánk* – visszaemlékezéseivel, illetve emlékeinek elemzésével megpróbálja megragadni a koncentrációs tábor(ok) lényegét. Antelme francia politikai fogolyként volt több koncentrációs tábor lakója, a Holokauszt eseményét nem zsidóként élte át, s ahogy maga is írja⁴⁹, a táborokban szerzett tapasztalata különbözik azoktól a tapasztalatoktól, amelyeket zsidó fogolytársai szenvedtek el. Sőt maga a koncentrációs tábor – az ő esetében munkatábor – jellege is eltért a haláltáboroktól⁵⁰, ám ez mégsem akadályozza meg abban, hogy gyakran ebben a könyvében is, de későbbi kommunista ideológiájú írásaiban is, eltekintsen e különbségtevéstől, azaz ne tegyen különbséget faji okból deportált és politikai deportált között – megszüntetve ezzel a Holokauszt zsidó jellegét. Például a *Szegény ember-Proletár-*

⁴⁹ „Az itteni SS-eknek nincsenek zsidók a kezük ügyében. Vagyunk helyettük mi.” ANTELME, Robert, *Emberi fajtánk*, ford. SZEGŐ György, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1972, 93.

⁵⁰ „Ebben a könyvben arról számolok be, amit átéltem. Borzalma nem apokaliptikus. Gandersheimban nem volt se gázkamra, se krematórium. Borzalma a sötétség, a teljes bizonytalanság, a magány, a szüntelen elnyomás, a lassú megsemmisülés volt. Harcunkat csakis az a szinte mindig magányos, elkeseredett vágy sarkallta, hogy mindvégig emberek maradjunk” ANTELME, 1972, 7.

Deportált című szövegében⁵¹ semmilyen szinten nem tesz közöttük különbséget, sőt pont a deportált léten keresztül bizonyítja be, hogy „mindenki kerülhet a „szegény ember” helyzetébe”. A deportált tehát a szegénységnek, a kiszolgáltatottságnak, az elnyomottságnak az a szinonimája, amely egy adott történelmi helyzetben teremtődött meg. Ez az értelmezés felidézi bennem Pilinszky *Ars poetica helyett* című esszéjének egy részletét. „Névtelenül és íratlanul, a maga szakadatlan folyamatosságában, úgy, ahogy azt az evangélium kodifikálta, mi lenne más a szegények története közöttünk, ha nem ez? Ők, a szegények azok, akik mintegy incarnálták, valósággal a vérükben és a húsukban, közvetlenül a tagjaikban hordozzák időtlen idők óta a világ rájuk eső, lényege szerint elviselhetetlen, fokról fokra megsemmisítő nehezét. Ettől olyan nyugodtak szívükben, s érezhetik maguk körül egy isteni mindenség jelenlétét. (...) Az írott történelem romjai alatt szinte kivétel nélkül mindannyian érintkezésbe jutottunk az íratlan történet, a szegények életének mélyrétegével. Mi is megtapasztaltuk a már elfelejtett szavak - mint éhség, szomjúság és hazátlanság - elemi jelentését, úgy, ahogy azokat az írás mindenkori aranykorának szerzői használták. Számunkra eleddig ismeretlen ellentmondásokat éltünk meg. Sose hitt kiszolgáltatottságot és maradéktalan védettséget. Látszat és valóság helyet cserélt. Kényes gesztusai mögött láttuk enni a jóllakottat, s a moslékot anyagtalan szubsztanciaként magához venni az éhezőt. Ideig-óráig mindannyian szegények lehettünk, részesei a szegénység pozicionális szakralitásának, képtelen terhének és passzívan teremtő bizonyosságának. Személy szerint ekkor ismertem meg először a békét. Nehéz helyzetemből mégis szabadulni kívántam, amikor pedig ez be is következett, nem véletlen, hogy úgy ért a szabadulás, mint az első gyerekkori bűnbeesés.^{52,53} Pilinszky értelmezése tehát még inkább⁵⁴ felszámolja annak az eseménynek a konkrétságát, amely a mindenkit elérő „szegénységet” okozta.

⁵¹ ANTELME, Robert, *Poor Man – Ploretarian – Deportee = On Robert Antelme's Human Race, Essays and Commentary*, szerk. DOBBELS, Daniel, ford. HAIGHT, Jeffrey, Evanston, Illinois, The Marlboro Press, Northwestern, Northwestern University, 2003, 17-23.

⁵² „az ember a keresztényben akkor látja jónak, hogy fontosságban Isten helyére lépjen, mikor simára nyírják, és az SS tagadja emberi mivoltát. De később, mikor vére megint megtermeli bűnösségét, nem fogja elismerni, hogy rátalált az uralkodó lényre, amire itt naponta rákényszerül. Mindig kész lesz alárendelni Teremtőjének – például elfogadja, ha azt mondják neki, hogy az éhség alantas dolog –, hogy bocsánatot nyerjen, visszamenőleg is, azért az időért, amikor elfoglalta Isten helyét.” ANTELME, 1972, 48.o

⁵³ PILINSZKY János, *Ars Poetica helyett* = P.J., *Nagyvárosi ikonok*, Szépirodalmi könyvkiadó, 1970, 163-164.

⁵⁴ „Az SS-ek, mivel megtagadtak minket mint embereket, történelmi tárgyakká tettek bennünket, melyek többé semmiképpen se lehettek egyszerű emberi kapcsolatok tárgyai. (...) alig születtek meg ezek a kapcsolatok, máris történelemként folytatódottak, mintha maguk lennének azok a szűk, titkos utak, melyekre a történelem rákényszerült.” ANTELME, 1972, 92.o

Antelme a Holokauszt lényegét a koncentrációs táborok működésében látja.⁵⁵ Elemzése szerint a táborok működése a következőképpen zajlik le: Az SS-ek teljesen önkényes – és kifürkészhetetlen! – okból kiválasztanak az emberiségből olyan egyéneket, akik gyűlöletük tárgyává tehetőek, majd megtesznek mindent annak érdekében, hogy ez a gyűlölet fennmaradjon. A gyűlölet fenntartásának az eszköze a legabszolútabb zárt intézeti működés, amelyben a foglyok olyan helyzetbe kerülnek, amelyben embertelenné válnak. Ez az a pont, ahol az SS-ek megnyugodhatnak, hiszen láthatják, hogy ellenségeik nem rendelkeznek emberi méltósággal, megvetendők, tehát jogos az irántuk érzett gyűlöletük. *Ebből a működésből viszont az következik, hogy a fogvatartó és a fogvatartott közötti különbségtétel valójában a koncentrációs tábor keretein belül teremthető meg.* A Holokausztot egy olyan esszenciára csupaszítja, amely látszólag minden koncentrációs tábor sajátja, tehát a faji alapon deportált áldozatok halálának helyszíne is. De általánosítása nem állja meg a helyét, hiszen a faji alapon elhurcolt és meggyilkolt embertömegek esetében a Holokauszt koncentrációs táborok előtti története rámutat arra, hogy a gyűlöletviszony kialakítása és fenntartása nem a koncentrációs táborokban kezdődött, hanem az ottani működések csak folytatásai voltak egy korábban kezdődő folyamatnak.

Pilinszky redukáló és univerzalizáló Holokauszt-képét a *Harbach 1944*⁵⁶ című vers alapján szeretném szemléletessé tenni. A vers rabok erőltetett menetben vonuló csoportját jeleníti meg a szemtanú nézőpontjából. A szöveg mégsem egy konkrét élmény leírása, hanem látomásként, jelenésként értelmezhető. Erre az értelmezésre ráerősít az, hogy a szemtanú által felmutatott jelenet – habár a vers címében a helye és ideje megjelenik – ki van emelve abból történelmi és politikai eseményből, mint kontextusból, amelynek a része. A vers tehát az emlékezet tárgyává tett történésből csak az emberi szenvedés leírására szorítkozik. Ez például abban nyilvánul meg, hogy a rabok jelöletlenek, rablétük oka nincs elbeszélve – „a rúd elé emberek fogva/ húznak egy roppant szekeret” – s a már elemzett szegényember-képet írják újra. Sorsukból, nyomorúságukból fakadóan „közvetlenül a tagjaikban hordozzák időtlen idők óta a világ rájuk eső, lényege szerint elviselhetetlen, fokról fokra megsemmisítő nehezét.”⁵⁷

⁵⁵ „a hasonlóság és analógia felállítását a holokauszt múltbeli katasztrófája és a jelenbeli állapotok között a kommunista ellenálló Robert Antelme írása (L'espèce humaine) jelöli, aki maga is megjárta Dachaut, s akinek célja, hogy az „univerzális felháborodás” erejét mindenfajta kirekesztettség ellen fordítsa. Antelme azt gondolja, hogy nincs különbség a „normális” kizsákmányolás és a láger között. Ezért a láger egy univerzalizálható morált kínál, amelyből következik az ember ember általi kizsákmányolásának felszámolása. A megsemmisítő tábor tehát természetében korántsem különbözik bármely más uralmi viszonytól, csupán intenzívebb.” BERKOVITS Balázs, *A szélsőbaloldal és a „zsidó probléma”* = Szombat, 2010. 10. szám

⁵⁶ PILINSZKY János, *Harbach 1944* = P.J., *Nagyvárosi ikonok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970, 74-74.

⁵⁷ PILINSZKY János, *Ars Poetica helyett* = P.J., *Nagyvárosi ikonok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970, 163-164.

Sorsuk tehát az emberi szenvedés⁵⁸, amelyet csak a Passió síkjára emelve lehet jóvátenni, megváltani. A jelenés szereplői egyfelől a halálba menetelnek – „Mert fogadásukra már készen, akár egy megnyiló karám,/ kapuit vadul széttaszítva/ sarkig kitárult a halál” – másfelől az égbe – „Magasba mártják arcukat,/ feszülten mintha szimatolnák/ a messze égi vályukat.” Ám a Passió analógiájára írt más versekkel ellentétben⁵⁹ itt az égbemenetel nem a halál következménye. Az „égi vályuk” emlegetése megelőzi a végzetes halált jelentő verszárlatot, így a megjelenített történés borzalma – legalábbis e vers szintjén – feloldatlan marad.

A *Nagyvárosi ikonok* teoretikus esztétikája olyan saját teológiai keretbe helyezkedik bele, amely a Holokauszt eseményét követő teológiát az addigi teológia kritikájaként kívánja definiálni. Ám ez a teológia Pilinszky esetében nem egy kíván lenni a sok lehetséges narratíva közül, hanem az egyetlen lehetségesként értelmezi magát. Igaz, hogy ezt azért teszi, mivel e narratíva keretei között teheti csak meg, hogy egy jóvátehetetlen eseményt – újrateremtve, s ez által „tényét” „realitássá” téve, a keresztény ontológia üdvtörténeti síkján kegyelemben részesítve – jóvátegyen. Csakhogy ez azt jelentené, hogy ugyanaz az elnyomás köszön vissza, amely teológiailag jellemzi a zsidó-keresztény viszonyt.⁶⁰ Hiszen a jóvátehetetlen esemény keresztény narratíván keresztüli jóvátétele magában hordozza az áldozatok, s a túlélők nem-keresztény identitásától való végleges eltekintést. Pilinszky szövegei teoretikus szemmel csak úgy értelmezhetők művészetként, ha értő olvasó (imaversek olvasójaként a versek befogadása által imádkozni tudó, Isten felé forduló ember) fogadja be őket.⁶¹ De mit tesz ez az elvárás a Holokauszt eseményének túlélőivel, mint potenciális olvasókkal? Maguk a túlélők is, vagy azok leszármazottai is egy keresztény olvasatra vannak rákényszerülve, mi több, kereszténnyé kell válniuk, s így el kell, hogy vesszítsék nem-keresztény identitásukat ahhoz, hogy Pilinszky verseit azok esztétikai elgondolása szerint művészetként tudják befogadni. Illetve, ha ezt nem teszik meg, akkor ki vannak rekesztve az ikonversek adta élményből – ők, akiknek a szenvedéseit a versek a szemtanú nézőpontjából tematizálják, hiszen a beszélő velük való

⁵⁸ „Viszik az utat és a tájat,/ a fázó krumpliföldeket,/ de mindennek csak súlyát érzik,/ a tájból a terheket.”

⁵⁹ Ld. *Harmadnapon*, i. m.

⁶⁰ Holokauszt-értelmezés betagozódik a keresztény teológiában meghatározott módon létező, a zsidó-keresztény viszonyt illető felfogásba, melyet Johann Baptist Metz a következőképpen foglal össze: „Intellektuális síkon és intézményi síkon a kereszténység (...) már egészen korán Izrael örökségének megtagadását biztosító – igencsak kérdéses és visszás hatású – stratégiát dolgozott ki. A kereszténység (...) az >>új Izraelnek<<, az >>új Jeruzsálemnek<<, >>Isten voltaképpen népének<< tekintette magát. Gyors ütemben szőnyeg alá söpörték azt a – Pál által a Római levélben részletesen kifejtett – tény, hogy Izraelnek alapvető jelentősége van a kereszténységre nézve, s Izraelt a kereszténység végérvényesen meghaladott üdvtörténeti előfeltételeként fogták fel.” METZ, Johann Baptist, *Az új politikai teológia alapkérdései*, ford. Lázár Kovács Ákos, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2004, 146.

⁶¹ „hiszen az ikon a >>szemlélődőhöz<< szól, nem megtekintésre, hanem imádkozásra hív.” LEPAHIN Valerij, *Az orosz kultúra ikonarcúsága*, ford. Ferincz István, Szeged, JATE Szláv Filológiai Tanszék, 1992, 33.

együttlzenvedése adja e költészet alapját, illetve tárgyát. Tehát azok a versek, melyek az áldozatokkal való azonosulásra, együttlzenvedésre szólítják fel a mindenkori olvasót, pont az áldozatok életben maradt csoportját szorítják ki a versek szerzte élményből, azzal szembesítve őket, hogy csupán tárgyai lehetnek e költészetnek, de nem válhatnak befogadóivá. Nem beszélve arról, hogy tárgyai sem lehetnek, hiszen a *Nagyvárosi ikonok* teoretikus értelmezési keretében a róluk készült, szemtanú által készített fényképek ikonná merevednek, s így ők egy konkrét és egyedi esemény áldozataiból az emberiség szzenvedéstörténetének példázatában világító szentekként végleg megsemmisülnek.

Pilinszky azzal, hogy a Holokausztot ikonná teszi, megfosztja konkrétságától és egyedülállóságától. Azzal, hogy univerzális lényegére csupaszítja, lehetővé teszi azt, hogy beleilleszkedjen a történelem, az emberi szzenvedéstörténet folytonosságába e benne is megisméltlódó esszencia által. A Holokausztról festett fénykép tehát rituális isméltlésévé válik egy ösképnak, mely a passió maga.

Felhasznált irodalom

ANTELME, Robert, *Emberi fajtánk*, ford. SZEGŐ György, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1972

ANTELME, Robert, *Poor Man – Ploretarian – Deportee = On Robert Antelme's Human Race, Essays and Commentary*, szerk. DOBBELS, Daniel, ford. HAIGHT, Jeffrey, Evaston, Illinois, The Marlboro Press, Northwestern, Northwestern Univerisy, 2003

BERKOVITS Balázs, *A szélsőbaloldal és a „zsidó probléma”, A francia eset* = Szombat, 2010, 10. szám

FLORENSZKIJ, Pavel, *Az ikonosztáz*, Budapest, Typotex, 2005

GREBER, Erika, *Ikonok, ikontalanított képek – A képzelet szemiotikájához Rilke költészetében (Intermediális és interkulturális elemzés)*, ford. Hadas Emese = Enigma, VIII. évfolyam, 2002, 31. szám

HANKOVSKY Tamás, *Pilinszky János evangéliumi esztétikája, Teremtő képzelet és metafizika*, Budapest, Kairosz Kiadó, 2011

HIRSCH, Marianne, *Kivetített emlékezet – holokauszt-fényképek a magán- és közösségi emlékezetben*, ford. BÁN Zsófia = Enigma, 2003, 37-38.szám

JELENITS István, *Pilinszky János evangéliumi esztétikája = In memoriam, Pilinszky János, Senkiföldjén*, Szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Nap Kiadó, 2000

KÉKESI Zoltán, *Haladék. Holokauszt emlékezet a kortárs művészetben*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2011

LEPAHIN Valerij, *Az orosz kultúra ikonarcúsága*, ford. Ferincz István, Szeged, JATE Szláv Filológiai Tanszék, 1992

METZ, Johann Baptist, *Az új politikai teológia alapkérdései*, ford. Lázár Kovács Ákos, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2004

SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas Könyvkiadó, 1998

PILINSZKY János, *A művészi szép* = P. J., *A mélypont ünnepélye, Első kötet*, Szerk. Jelenits István, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984

PILINSZKY János, *Ars Poetica helyett* = P.J., *Nagyvárosi ikonok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970

PILINSZKY János, *„A teremtő Képzelet” sorsa korunkban* = P. J., *Nagyvárosi ikonok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970

PILINSZKY János, *Beszélgetések Sheryl Suttonnal, Egy párbeszéd regénye*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977

PILINSZKY János, *Egy lírikus naplója* = P. J., *A mélypont ünnepélye, Próza, Első kötet*, szerk. Jelenits István, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984

PILINSZKY János, *Harbach 1944* = P.J., *Nagyvárosi ikonok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970

PILINSZKY János, *Jegyzetek a magam számára Théâtre immobile* = *Pilinszky János összegyűjtött művei: Naplók, töredékek*, Szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Osiris Kiadó, 1995

PILINSZKY János, *Látzat és valóság* = *Pilinszky János összegyűjtött művei, Tanulmányok, esszék, cikkek II.* Szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Századvég, 1993

Pilinszky János összegyűjtött művei, Beszélgetések, Szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Századvég, 1994. 141

PILINSZKY János, *Ravensbrücki passió* = *Harmadnapon* = *Nagyvárosi ikonok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970

PILINSZKY János, *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”* = P. J., *A mélypont ünnepélye – Próza*, szerk. JELENTITS István, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984

ROTH, John K., *Mi köze a kereszténységnek a holokauszthoz?* = *A holokauszt és a keresztény világ*, szerk. RITTNER, Carol, SMITH, Stephen D., STEINFELD, Irena, ford. ZALOTAY Melinda, Pécs-Budapest, Egyházforum-Balassi, 2009

SEPSI Enikő, *Pilinszky János színház- és művészetfelfogása, A mozdulatlanság poétikája (Az ikon)* = S. E., *Pilinszky János költészete a hatvanas-hetvenes években és Robert Wilson színháza* = „Merre, hogyan?” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997

SZILÁGYI Ákos, *A kendőzetlen igazság képe* = *Örök képmás, Képteológia a zsidó-keresztény hagyományban*, Budapest, Jósöveg Műhely, 2011

SZŰCS Teri, *A felejtés története, A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*, Pozsony-Budapest, Kalligram, 2011