

„Kit érdekel a farkasnak dölt állat?”:

Farkasok a Pilinszky-lírában¹

Czeglédi Lili

Szegedi Tudományegyetem

ORCID azonosító: 0009-0002-9026-0684

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

Kulcsszavak: farkasszimbólum, szakramentalitás, perszonalizmus, dehumanizáció

Bevezetés

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

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

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

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

Háború és béke

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

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

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

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

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

Ahogyancsak

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

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

Mysterium fidei

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

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

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

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

R. M.

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

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

R. M.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Öregasszony

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

(PILINSZKY 2015: 71)

R. M.

Olyan volt, mintha virágház lett volna,
de nem voltak benne virágok.
Egyetlen sötét folyosó;
vályogfalak, de a föld melegével.
Délután volt, úgy három óra.
A folyosó kiszélesült a végén,
s világított, mint egy monstrancia!
A teteje üvegből lehetett,
mert megrekedt benne a napsugár.
Mezítelenül és végérvényesen
a kőasztalon feküdt valaki.
(PILINSZKY 2015: 72)

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

Az immanens szeretetlenségről

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

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

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

Kisfiú

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

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

Öregasszony

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

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

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

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

Bűn és bűnhődés

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

Van Gogh

1

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

2

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

3

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

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

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

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

Január

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

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

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

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

Levél

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

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

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

Kitekintés

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

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

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

Konklúzió

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

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

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

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

Bibliográfia

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

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