

A FARKASSZIMBÓLUM JELENTÉSVÁLTOZÁSAI

ALFRED DE VIGNY A *FARKAS HALÁLA* ÉS PILINSZKY JÁNOS *FABULA* CÍMŰ MŰVÉNEK TÜKRÉBEN

CZEGLÉDI LILI

„csak azt az egyet tudhatnánk, hogy
végül is megtörhetjük-e,
nem a magunkét, a másik magányát”
Pilinszky János: *KZ-oratórium*

BEVEZETÉS

Az ember képi gondolkodásából adódóan metaforákban és szimbólumokban fejezi ki magát, így a másokhoz fűződő viszonyát is, mellyel belép a folyamatos önértelmezésbe. Mivel az ember állatvilággal kialakított kapcsolata ősidők óta meghatározó, így a farkasokhoz is már egészen a törzsi kultúráktól kezdve különféle jelentéseket társítottak. Jórészt negatív aspektusból tűnik fel az európai kultúr- és irodalomtörténetben, s sokszor kapcsolódik a totemizmushoz és a szakralitáshoz, ennek nyomán pedig a társadalom vezető vagy felsőbb rétegéhez. Dolgozatomban a farkasszimbólum jelentésváltozásainak átfogó vizsgálatára teszek kísérletet, mely az európai irodalom kezdeteitől egészen Pilinszky János (1921–1981) költészetéig ível.

A kutatás elsődleges célját abban határoztam meg, hogy rámutassak a szimbólum pozitív jelentéseire, így kibővítve az értelmezési lehetőségek tárházát. Az állatábrázolások

az antropomorfizáció nyomán magukban hordoznak egy erkölcsi dimenziót is, mely irodalom és etika szoros összefonódását mutatja, s azon túl, hogy az állatvilággal való viszonyunkról gondolkodtat el, az emberi önvizsgálathoz is hozzájárul. Mivel a vizsgálódás epicentrumát a *Fabula* (1962) képezi, így célul tűzttem ki – a mű címéből indulva –, hogy megnézzem, a dolgozatban részletesen tárgyalt művek, melyeket az alcím is jelöl, mennyiben kapcsolódnak a fabula műfaji hagyományaihoz, s a farkasábrázolások hogyan járulnak hozzá az olvasói önreflexióhoz.

Az első fejezetben a trópus történetének rövid bemutatására teszek kísérletet, mintegy megalapozva a dolgozat elemző részeit. A Pilinszky-líra vallásos jellege miatt fontosnak tartottam, hogy először is a Biblia farkasábrázolásait tekintsem végig. A szimbólumtörténet felvázolása során nagyban támaszkodtam a Pál József és Újvári Edit szerkesztésében megjelent *Szimbólumtárra*¹. Ez a korpusz egy rendkívül széles értelmezési spektrumot kínál a farkasszimbólumra vonatkozóan, így a kutatás egyes célkitűzéseit összekapcsolva saját vizsgálatomat Aiszóposz, Phaedrus és Jean de La Fontaine állatmeséire, valamint az azokban megjelenő farkasképekre szűkítettem. Ugyanakkor a motívumtörténet nem fejeződik be az első fejezet lezárásával, hanem a második fejezet eleje tovább tárgyalja azt.

A dolgozat homlokterébe két mű elemzése helyezkedik: Pilinszky *Fabulája* mellett a romantikus költő, Alfred de Vigny (1797–1863) *A farkas halála* (*La Mort du Loup*, 1843/1864)² című verses elbeszélése. A második fejezet középpontjában utóbbi vers áll az irodalomtörténeti kronológiát is figyelembe véve. Az elemzéshez elsősorban Illyés Gyula fordítását veszem alapul, helyenként mellette vagy helyette a Komlós Aladár- és a Zempléni Árpád-féle fordítást tüntetem fel. A fordítások viszonyában meghatározó, hogy a francia elbeszélő múlt átültetésére Illyés múlt időben, Zempléni múltat és jelent váltogatva tett kísérletet. Komlós érzékletesen jelen időben fordította a cselekményes részeket, a vadászatot követő kontemplációt pedig múlt időbe tette. Ez alapján mindig a fordítások adekvátsága indokolja az idézést.

A Vigny-vers kapcsán fontosnak tartottam figyelembe venni az európai romantika természethez és állatokhoz fűződő viszonyát, s ez készíti elő a mű elemzését. A farkasszim-

¹ Pál József és Újvári Edit, szerk., *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából* (Budapest: Balassi, 1997), 134.

² Vigny életében csak egy kötete jelent meg, második kötete *Sorsok* (*Les Destinées*) címen halálát követően, 1864-ben látott világot, s ez tartalmazza az 1843-ban íródott verset.

bólum pozitív aspektusát a romantika emelte ki, mikor szabadságjelölőként felértékelődött. Ebben fontos szerepet játszott a korstílus természetfelfogása, melyhez az angol romantikán keresztül lehet közelíteni. Onno Dag Oerlemans szerint a képzőművészeti és irodalmi alkotásokban az állatok a természet teljességét képviselték, így az antropomorfizmushoz való viszony is változásnak indult.³ A Vigny-vers elemzéséhez különféle szempontokat választottam, s kiindulópontom Fogarasi György tanulmánya⁴ volt. Egyfelől reflektálok a vadászat szituációjára, mint a 18. századtól egyre népszerűbbé váló irodalmi témára, s ehhez José Ortega y Gasset *Elmélkedés a vadászatról* című esszéjére hivatkozom.⁵ Másfelől megvizsgálom a vers narratológiai sajátosságait, valamint, hogy az állatok antropomorfizálásának mértéke mennyiben járul hozzá a szimbólum jelentésváltozásához. A természetben megjelenő fenséges és a farkas erejének összekapcsolásához Edmund Burke⁶ és Immanuel Kant⁷ esztétikai gondolkodására támaszkodtam. Fontos az érzékterületek, különösen a látás szerepe a műben, melyet Jacques Derrida animalitást érintő koncepciójának szemszögéből közelíték meg. A *L'animal que donc je suis*⁸ alapján állat és ember viszonyát a tekinteten keresztül határozza meg, s az állati jelenlét realizálásához köti az emberi szégyenérzetet. Így az emberi és állati méltóság kérdésköre a kutatás fontos pontjává válik, melynek értelmezésébe az ókori sztoikus hagyomány is becsatlakozik.

További pont, ami miatt Alfred de Vigny műve kiemelt szerepet tölt be a dolgozatban, az a kevésbé igazolt filológiai kapcsolódás Pilinszky *Fabulájával*, melyet Jelenits István

³ Onno Dag Oerlemans, „‘The Meanest Thing That Feels’: Anthropomorphizing Animals in Romanticism” *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 1 (1994): 1–32. <http://www.jstor.org/stable/24780713>.

⁴ Fogarasi György, „Méltóság és méreg: A hallgatás (dez)antropolitikája Alfred de Vigny A farkas halála és William Blake A méregfa című versében”, *Prae* 2 (2018): 20–39, https://www.prae.hu/prae/content/journals/journal_pdf_121.pdf.

⁵ José Ortega y Gasset, *Elmélkedés a vadászatról*, ford. Csejtei Dezső (Budapest: Európa, 2000), 100–130.

⁶ Edmund Burke, *Filozófiai vizsgálódás*, ford. Fogarasi György (Budapest: Magvető, 2008).

⁷ Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán (Budapest: Osiris, 2003).

⁸ Jacques Derrida, „The Animal That Therefore I Am (More to Follow)”, in uő, *The Animal That Therefore I Am*, szerk. Marie-Louise Mallet, ford. David Willis (New York: Fordham University Press, 2008), 1–51; Jacques Derrida, „L’animal que donc je suis (à suivre)”, in uő, *L’animal que donc je suis*, szerk. Marie-Louise Mallet (Párizs: Galilée, 2006), 15–77.

valószínűsít.⁹ A költő Szekér Endrének írt levelében előfordul a „vadászok gyűrűjébe került állat” képe,¹⁰ ezt feltételezhetően *A farkas halála* ihlethette. Pilinszky már olvashatta a verset Illyés Gyula fordításában – mely 1956-ban jelent meg a *Kézfogások* kötet függelékében –, mielőtt megírta a *KZ-oratóriumba* ágyazott *Fabulát* (1962). Bár ez még nem bizonyítható filológiai kapcsolat, nem zárható ki a lehetőség, hogy a francia katonaköltő verse hatott Pilinszkyre.

A prózaversnek is mondható *Fabula* egy farkas történetét meséli el, s a Pilinszky-lírában ez a vers szolgál referenciapontként. A szoros szövegolvasáshoz konkrét szempontokat választottam. Először is fontosnak tartottam a művet szövegkörnyezetével, a *KZ-oratórium* című drámai művel együtt elemezni, mert ez mindenképpen hozzátesz a szimbólum értelmezéséhez is. Ehhez teoretikus háttérrel biztosított egyrészt Sepsi Enikő doktori értekezése¹¹, melyben Pilinszky színházfelfogását és színházi szövegeit a keresztény liturgikus rend és a költő által nagyra tartott francia filozófusnő, Simone Weil munkássága mellett Robert Wilson színházára vezeti vissza. Az elemzéshez e munka leginkább háttérinformációkkal szolgált az oratórium kapcsán. Másrészt Maczák Ibolya műelemzésére is nagyban támaszkodtam¹², aki ugyan nem vizsgálja részletesen a *Fabulát*, de az oratórium keletkezéstörténetét, előzményeit, valamint a verssel való rövid együtt-értelmezését megteszi. Szávai Dorottya olvasata a bűn és az imádság összekapcsolódása felől közelít a Pilinszky-líra értelmezéséhez¹³, így nagyban hozzájárult a második alfejezet létrejöttéhez. Megkerestem azt is, a költő mely verseiben alkalmazza még a képet, s hogyan kapcsolódhat a munkásságban használt más motívumokhoz. Ez alapján az életművön belül kétféleképpen csoportosíthatók a jelentések: az egyik vonal etikai vonatkozásaival a bibliai hagyományhoz csatlakozik, míg a második az Én és a Másik interperszonális kapcsolódásához tartozik, s kapcsolódik többek közt a hó és a monstancia képéhez is. Szávai perszónáfilozófiai értelmezése a *Juttának* kapcsán fontos szakirodalmi pontnak számít. Az életművel való összefüggések keresése miatt a költő naplójegyzeteit, publicisztikai írásait és leveleit is átfésültem.

⁹Jelenits István, „Farkas a Fabulában.” *Vigília* 11, (2001): 815–818, http://www.epa.hu/02900/02970/00735/pdf/EPA02970_vigilia_2001_11_815-818.pdf.

¹⁰ Pilinszky János, *Pilinszky János összegyűjtött levelei*, szerk. Hafner Zoltán (Budapest: Osiris, 1997), 110–111.

¹¹ Sepsi Enikő, *Pilinszky János mozdulatlan színháza* (Budapest: L'Harmattan, 2015).

¹² Maczák Ibolya, *Papírdarabok. Pilinszky János írói munkássága* (Budapest: Balassi, 2015).

¹³ Szávai Dorottya, *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról* (Budapest: Akadémiai, 2006).

A *Fabula* elemzése egy sajátos logika mentén történik, hiszen az általam választott szempontokhoz igazodom. A kutatás interdiszciplináris jellegét mutatja, hogy a vallástudomány, pszichológia, teológia, esztétika és filozófia bizonyos szerzőinek elméletei felől közelít az egyes szempontokhoz. Először a térszerkezetet tanulmányozom, hogy hogyan járul hozzá a farkasszimbólum különféle olvasataihoz, s Mircea Eliade¹⁴, Georg Simmel¹⁵ és C. G. Jung¹⁶ munkásságát hívom segítségül. Eliade a szent és profán teret különíti el, Simmel az ajtó és az ablak térbeli funkcióit, Jung pedig a ház pszichikai felépítését írja le. Valószínűsítem, a *Fabula* narratológiai sajátossága abban rejlik, hogy az egyes versszakok irányítják az olvasói nézőpontot, tagolják a teret, ennek megfelelően látjuk a farkas közeledését a házhoz. A második vizsgálati pontot a farkasszereplő milyensége képezi, melyhez elméleti háttérrel nyújtott Antal Balázs elemzése Pilinszky szörnyfogalmáról¹⁷, Aquinói Szent Tamás angyalleírásai a *Summa Theologiae*-ben¹⁸, valamint Weil *Ami személyes, és ami szent*¹⁹ című tanulmánya. Ezek az elemzési pontokon összehasonlítom – a feltételezett kapcsolódásból kiindulva – a *Fabulát* a *Farkas halálával*. A harmadik fejezet műelemzését a látás és a némaság összefüggésének tanulmányozása zárja, mely tovább mutat a mű erkölcsi tanulsága és a jelképertelmezés irányába is.

Végezetül megállapítom, hogy a farkasszimbólum értelmezési tartománya rendkívül széles, hiszen a szentségtől kezdve a szeretetlenségig sokféleképpen értelmezhető. A dolgozat konklúziójában további lehetséges kutatási irányokat is felvázolok amellet, hogy visszacsatolok a bevezetőben megfogalmazott célkitűzésekhez, gondolatokhoz.

¹⁴ Mircea Eliade, *A szent és a profán*, ford. Berényi Gábor (Budapest: Helikon, 2014).

¹⁵ Georg Simmel, „Híd és ajtó”, ford. Ózer Katalin, *Híd* 2 (2007): 30–36.

¹⁶ Carl Gustav Jung, *Emlékek, álmok, gondolatok*, ford. Kovács Vera (Budapest: Európa, 1997).

¹⁷ Antal Balázs, „A zűrzavar rendje: A szörny és a tér Pilinszky költészetében”, *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle* 4 (2021): 2–8, https://epa.oszk.hu/03300/03347/00033/pdf/EPA03347_szabolcsi_szemle_2021_4_003-008.pdf.

¹⁸ Aquinói Szent Tamás, *A teológia foglalata, I. köt.*, ford. Tudós-Takács János (Budapest: Gede Testvérek Bt., 2002).

¹⁹ Simone Weil, „Ami személyes, és ami szent”, ford. Pilinszky János, in uő, *„Ami személyes, és ami szent”*, szerk. Hegyi Béla és Reisinger János (Budapest: Vigilia, 1998), 63–97.

MOTÍVUMTÖRTÉNET: FARKASOK AZ EURÓPAI IRODALOMTÖRTÉNETBEN

Valami helyett állni vagy egy másikat valami (vagy valaki) helyére állítani annyi, mint az önkifejezés, öntükrözés vágyát megvalósítani. Jelen fejezetben az európai kultúra bölcsőjéből indulva vesszük sorra, hogy a dolgozat alanyai, a farkasok milyen jelentéstartamok hordozójaként szolgáltak az irodalomban. Emellett az ember antropomorfizáló hajlamáról sem feledkezünk meg, mely összefonódik a történetek, mesék kitalálásával, maga az irodalom pedig szükségképpen az etika területére téved. Ennek értelmében kíséreltet teszünk a humanitás és animalitás egymáshoz fűződő viszonyának megvizsgálására, és kitérünk a bestialitás kérdéskörére is: ha a fabulák mint emberről szóló diskurzusok, végső soron az ember állatiasságát reprezentálják, azaz, hogy az ember önmaga tükrébe nézve *kit* vagy *mit* pillant meg?

Farkasábrázolás a Bibliában

Az európai kultúr- és irodalomtörténet egyik legfontosabb forrásában és referenciapontjában, a Bibliában különféle hasonlatok, példázatok és példabeszédek gyakori szereplői a farkasok. A zsidó és keresztény hagyományban elsősorban a gonosz megtestesítői²⁰, de más konnotációival is találkozhatunk – ezeknek a jelentéseknek közös metszetét a ragadozó mivolthoz kapcsolódó erőszakosság adja. Így legtöbbször negatív jelentések hordozójaként reprezentálják a bibliai történetek: például Ezékiel könyvében a szuperioritás szimbóluma a társadalmi hierarchiát tekintve. E hasonlatban az állat animális mivoltában jelenik meg a háborús állapot, mikor a vezetőket hozzá hasonlítja: „A főemberek olyanok benne, mint a farkas, amely széttépi zsákmányát, vért ontanak, romlásba döntik az embereket, csak hogy elrabolhassák javaikat” (Ez 22.27).²¹ Tehát nem az állat emberszerű, hanem az emberi viselkedés hasonul az állat természetes habitusához, így a brutalitás az emberi viszonyok tükrében is értelmezhető.

A farkasszimbólum ószövetségi vizsgálatának meghatározó pontját képezi a más állatokkal való szerepeltetése egy szövegrészleten belül. Izajás könyvében a béke idilli állapotát jelképező messiási birodalomban a bárány és farkas oppozíció oldódik fel (Iz 11.6).

²⁰ Pál József és Újvári Edit, szerk., *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából* (Budapest: Balassi, 1997), 134.

²¹ A katolikus Biblia, ford. Gál Ferenc, Ez 22.27, <https://mek.oszk.hu/00100/00176/html/>.

Ugyanakkor az ellentétet inkább mélyíti, mintsem feloldja az Újszövetség példázatainak jelentős része: egy másfajta karakterisztikát kölcsönöznek az itt megjelenő ragadozónak. A farkasábrázolás leginkább a hamis prófétákkal, illetve a hit ellenségeivel hozható kapcsolatba.²² A példabeszédek jelentős részében egy, alkalomadtán több farkas szerepel, mely vagy melyek külső fenyegetést jeleznek. Ezzel szemben a nyáj található, amelyet a magányos farkas vagy farkasok támadnak, gyakori lehet a „báránybőrbe bújt farkas” képe is (Mt 7.15). Továbbá ennek inverze is létezik, mely Máté evangéliumában olvasható, mikor Jézus azt mondja tanítványainak: „Nézzétek, úgy küldelek titeket, mint bárányokat a farkasok közé! Legyetek tehát okosak, mint a kígyók, és egyszerűek, mint a galambok!” (Mt 10.16).²³ A hasonlatban Jézus belső köre már részesült a beavatásban, szemben az egyszerű emberekkel vagy lehetséges ellennel, akik kimaradtak abból. A ki-rekesztettség, sőt egyenesen a kitaszítottság élménye mindenképpen a farkashoz kapcsolható, aki legyen akár a sokaság, akár a minoritás jelölője, mindig az az antagonista karakter, aki a „mi” tudattal szemben az idegen pólusán helyezkedik el. Az idegen a félelem fókuszpontja, s e félelem a kereszténység történetét tekintve több szempontból is megjelenik: vagy a kereszténység tételeződik idegenként, vagy számára a nem-keresztény. Az evangéliumi passzusokból kitűnik, hogy a különféle állatok mindig valamilyen jellegű embercsoport helyében állnak, s kapcsolódhatnak a másság diszkriminációjához, valamint az elembertelenítés eszközeiként funkcionálhatnak. Ezt a jellemző szituáltságot mélyítik el az irodalomtörténet további példái, az aiszóposzi mesék és annak közvetítői az európai irodalom felé, Phaerdrus költeményei is.²⁴

Állatbőrbe bújt emberek Aiszóposz és Phaerdrus meséiben

Az állatok antropomorfizálásakor bizonyos emberi attribútumok kiterjesztése által olyan állatalakok jöhetnek létre, amelyek reprezentálják az embert, így tükröt tartva viselkedésének. Az ember ekkor másra ruházza önmagát – az állatábrázolások mintegy helyettesítik a humánmot. Ez az antropomorfizáló megszelídítés az animalitástól való megfosztást is magával vonhatja, ez esetben az állatszereplők nem mint tényleges állatok

²² Pál és Újvári, *Szimbólumtár*, 134.

²³ A katolikus Biblia, Mt 10.16.

²⁴ Adamik Tamás, „A római meseirodalom: Phaerdrus”, in uő, *„Római irodalom a kezdetektől a nyugat-római Birodalom bukásáig”* (Pozsony: Kalligram, 2009), 453.

jelennek meg viselkedésükből adódóan. Az ókor nagy mesélőinél azonban a humanitás és animalitás kiegyensúlyozott elegye jön létre, ez az ozmózis pedig mind a görög, mind a római irodalomban tetten érhető.

Az aiszóposzi fabulák állatalakjai több szempontból antropomorfizáltak: egyrészt az emberre jellemző biológiai tulajdonságokkal rendelkeznek, ilyen például az emberi beszédre való képesség, másrészt archetípusokat testesítenek meg saját faji jellemzőiknek megfelelően. Így a róka általában a ravaszság szimbóluma, a bárány az ártatlanságé, a kutya a nyáj védelmezője és a szolgai létmód hordozója, míg a farkas legtöbbször a hitványság, a gonoszság jelképe. Ezek az állatok embertípusokat is megszemélyesítenek oly módon, hogy viselkedésük mégis természetű marad.²⁵

Állatmesékre példát már a szamoszi rabszolga, Aiszóposz munkássága előtt is találhatunk, így Homérosznál és Hésziodosznál is (*Aiszóposz meséi*, uo.). Önálló műfajként a fabula, az erkölcsi tartalmú és tanító célzatú állatmese az írásosság elterjedésének köszönhetően válhatott az irodalom részévé (*Aiszóposz meséi*, 155). Aiszóposz meséi még politikai eszközként szolgáltak, és leképezték az i. e. 6. századi Szamosz gyorsan változó politikai közegét (uo., 165). A fabulák egyúttal jelképezik a kisemberek egyszerű világát és felfogását is.

A fabulák címeiben található mellérendelő, kapcsolatos szerkezetek ellenére a címek általában állati ellenpontokat vázolnak fel. Így a farkasok sokszor ellentéteződnek kecskegidával és báránnyal, de előfordul ló, kócsag, szamár is az egyéb állatfajták mellett. Az állatok szerepeltetése nem kizárólagos, ám fontos megjegyezni, hogy e mesék emberalakjai egyöntetűen egy-egy társadalmi réteg (és ahhoz kötött foglalkozás) képviselői, mint ahogyan a felvonultatott állatszereplők egy-egy faj minden tulajdonságát magukba sűrítik. Ez a metonimikus, pontosabban szinekdochikus viszony olvasható a farkas és a bárány történetében, ahol a farkas megvádolja a bárányt azzal, hogy ócsárolta felmenőjét, így bosszút kell állnia rajta (uo., 81). A farkas a gonosz ragadozó archetípusa, a bárány pedig az áldozat szerepében tűnik fel. A történet morális hozadékán túl érdemes figyelmet fordítani a farkas büntető diszpozíciójára és a kollektív bűn megjelenésére. S bár több példára most nem szorítkozunk, elmondható, hogy az aiszóposzi fabulák farkasábrázolása általában negatív képet fest Európa őshonos ragadozóiról.

Az állatmesék tanulságai mind az igazság-igazságtalanság, bizalom-megbízhatatlanság, okosság-butaság, jóság-gonoszság vagy hitványság ellentétpárokból tételveződnek,

²⁵ Aiszóposz, *Aiszóposz meséi*, ford. Sarkady János (Budapest: Európa, 1987), 156.

amely viszonyfogalmak többségében az erkölcs alapkategóriáit képezik. Mindezt a fabulák szerkezete is egyértelműen vázolja: a hosszabb történetegységet követi az erkölcsi mondanivaló, így – látszólag legalábbis – nincs szükség az absztraktabb gondolkodás használatára a történetek megfejtéséhez.

A későbbi európai irodalom irányába elsősorban Phaedrus közvetítette a fabulák műfaji, tartalmi hagyományait (Adamik, 451). Phaedrus, bár sok aiszóposzi témát átemelt, munkássága során egyre inkább elrugaszkodott nagy elődjének módszereitől. Augustus vagy Tiberius felszabadított rabszolgájának nagy motivációja volt a „nagy göröggel” való versengés (uo.) Bár e történetek fontos eszközei voltak az igazság kimondásának és a büntetéstől való menekülésnek, Phaedrus több ízben is túlmutatott elődjén: egyrészt jóval többet alkotott Aiszóposznál, másrészt formailag is változtatott. A prózától eltávolodva az aiszóposzi történeteket hat verslábból álló jambikus sorokba ültette át, így célja nemcsak a tanítás, hanem immár a gyönyörködtetés is volt (Adamik, 451). A történet tanulsága pedig már nemcsak a történet végén állhatott mintegy *epimythia*ként, hanem gyakran szerepelt a történetet megelőzően *promythia* formájában (Adamik, 444).

Phaedrus állatmeséiben az eddig tárgyalt témák öröklődnek tovább a farkas kapcsán: az egyik legszembetűnőbb a farkas és a bárány, illetve a farkas és a kutya ellentéte. A *farkas és a házőrző kutya* (*Quam dulcis sit libertas as breviter proloquar*) megalapozza azt az állatszimbolikát, amelyhez később, a romantika esztétikájában és irodalmában visszatérnek: a kutya a szolgaság, a farkas pedig a természetes szabadság képviselője. A mese lényege egy formai változtatásnak köszönhetően immár a történet elején helyezkedik el: „A függetlenség minden másnál édesebb.”²⁶ Ennél a pontnál érezhetően megtörik a szimbólum jelentése, hiszen meglehetősen pozitív színben tünteti fel a történet a szabadság vívmányosát. Ezzel inkább a senecai értelemben vett *virtushoz* közelít, mintsem a Phaedrus által nagyra tartott *sapientiához* (Adamik, 452).

A szuverén és a bestia Jean de La Fontaine állatmeséiben

Az aiszóposzi fabula általános érvényét mutatja a könnyed adaptálás. A történetek magvat sokszor megtartották egyes szerzők korszakról korszakra, ugyanakkor a korviszo-

²⁶ Caius Julius Phaedrus, „A farkas és a házőrző kutya”, ford. Terényi István, in. *Római költők antológiája*, szerk. Szepessy Tibor (Budapest: Európa, 1963), 333.

nyoknak megfelelően parafrazeálták. A francia klasszicizmusban Jean de La Fontaine állatmeséi közvetlenül Phaedrushoz nyúlnak vissza. La Fontaine munkásságának második felében, viszonylag későn bukkannak fel az állatmesék, amelyek szintén a horatiusi „prodesse et delectare” elvét követik mind megformálásban, mind célszerűségben.

Néhány La Fontaine-nél megjelenő téma egyértelműen a nagy görög mesélőtől eredeztethető. Így az előző fejezetben két alkalommal is feltüntetett *A Farkas és a Bárány* (*Le Loup et L'Agneau*) története is. Eddig úgy tárgyaltuk a szomjas bárány és az őt bekebelező farkas kapcsolatát, mint büntető-büntett, illetve áldozó-áldozat relációját, amely bár La Fontaine-nél szintén fellelhető, jelentésbővüléssel találkozunk a történetben. Ez akkor realizálódik, mikor a bárány a következőképp szól a farkashoz: »„Nagyuram – szól amaz –, kérem Felségedet, / ne méltóztassék tűzbe jönni.”«²⁷ Az idézetből kitűnik, hogy a Toportyán immár nem egyszerűen büntető vagy ragadozó, hanem egyenesen a szuverén uralkodó képében jelenik meg, akit megillet a behódoló megszólítás: „Felség”. Ez a szuverén diszpozíció a farkas természetes erejéhez kapcsolódik. Némileg később az esztétikai gondolkodásban is felbukkan a farkas mint fenség, méghozzá az angol Edmund Burke-nél. A fenséges olyan esztétikai kategória, amelyhez a rettenet, a félelem érzete szükségképpen hozzákapcsolódik. A farkas fenségessége szükségképpen a természetes erőhöz, az állat vadságához tartozik, ez pedig tekintéllyel ruházza fel az állatot. Ez a tekintély és erő jellemzi az uralkodókat is, akiknek intézményesült ereje szintén rettenetet és csodálatot von maga után.²⁸ Ez a koncepció azt a kérdést is maga után vonja, hogy az állati tekintély milyen szinten humánus, az emberi tekintély pedig milyen mértékben animális.

La Fontaine meséiben már nemcsak antropomorfizációval, allegorizációval találkozhatunk, hanem a metamorfózis jelenségével is. Az *Ulysses társai* (*Les compagnons d'Ulysse*) Ulysses kalandjai egy szeletének állít emléket, méghozzá annak az epizódnak, melyben társaival együtt Kirké szigetére téved a címszereplő. Az istennő bájitalának köszönhetően Ulysses társai mind más-más állattá változtak: ez a metamorfózis teremtett az emberből medvét, tigrist, farkast. Ulysses viszont mindhiába unszolja társait a visszaváltozásra. A Farkas-ember arra hivatkozva visszakozik, hogy ember embernek különben is farkasa, úriember és húsevő fenevad egymástól mit sem különbözik, sőt utóbbi előbbinek segítségére van, amikor a nyáj elfogyasztásáról esik szó.

²⁷ Jean de La Fontaine, „A Farkas és a Bárány”, ford. Szabó Lőrinc, in uő, *„Mesék és széphistóriák”*, szerk. Gyergyai Albert és Rónay György (Budapest: Osiris, 2008), 13–14.

²⁸ Edmund Burke, *Filozófiai vizsgálódás*, ford. Fogarasi György (Budapest: Magvető, 2008), 79–80.

Úgy látom, mindent jól megmértén az eszemmel,
hogy — bár mindkettő bestia —
különb a Farkas, mint az Ember:
más lenni nem vágyom soha.²⁹

A vadállatiság inkább egy ösztönszerű tulajdonság, amellyel az állatok *par excellence* rendelkeznek, és ez nem vonhat maga után negatív értékítéletet. Ilyen értelemben állati bestialitásról voltaképpen nem is lehet beszélni. Az ember bestia mivolta az elbeszélte történet által inkább egy torzításra utal, amit az ember önreflexíve realizál. Mindebből következik, hogy a farkashoz valójában nem tulajdonítható bestialitás amiatt, amilyen tulajdonságokkal rendelkezik természetéből adódóan. Egyedül az ember az, aki ezeket a tulajdonságokat kiemeli és azonosul vele – a farkaslét konkrétságán tehát túlmutat a szöveg metaforikus interpretációja. Ebből kifolyólag az állatmesék antropomorfizált állatalakjai nemcsak szimplán tükröt tartanak az ember elé, hanem a bestiális embert tükrözik vissza, és végső soron ebben lelhető fel a történetek morális szintje, üzenete.

ALFRED DE VIGNY: A FARKAS HALÁLA (*LA MORT DU LOUP*, 1843/1864)

Az éberség olyan magatartás, amely egy tevékenységre koncentrálja, minden mástól pedig elvonja a figyelmet. Ez a minden érzékre kiterjedő, feszült figyelem állandó készenlétbe tesz, és magában hordozza a várakozást, hogy valaminek elengedhetetlenül be kell következnie: legyen az bármely történés, egy találkozás vagy egy felismerés. A vadászat alkalmával az ember a civilizáció, a kultúra negatív termékeként jelenik meg, a technológiai vívmányok előnyével felszerelve az abszolút természeti lénnel, az állattal szemben. A vadászat mint irodalmi téma Alfred de Vigny számára saját, univerzális szintre kiterjeszthető pesszimizmusának, melankóliájának egyik formája.³⁰ A *farkas halála* (*La Mort du Loup*, 1843/1864) közvetíti a költő világnézetét, mely szerint az élet

²⁹ Jean de La Fontaine, „Ulysses társai”, ford. Szabó Lőrinc, in uő, *„Mesék és széphistóriák”*, szerk. Gyergyai Albert és Rónay György (Budapest: Osiris, 2008), 155.

³⁰ J. K. Rooker, „The Optimism of Alfred de Vigny”, *The Modern Language Review* 1 (1914): 4.

megpróbáltatásokból, csalódások sorozatából és keserűségből áll.³¹ Jelen fejezet a farkasszimbólum jelentésváltozásán túl arra is reflektál, hogy az általában borúlátónak titulált költő optimizmusa hogyan jelentkezik az antropomorfizált állatalakokon keresztül.

Az európai romantika természethez és állatokhoz való viszonya

Állati viszonzszimbólumok saját irodalmunkban is felfedezhetők. A Phaedrus által inspirált Petőfi Sándornál is fellelhetjük a két állat ellentétezését: *A kutyák dala* annak lenyomata, hogy a kutya mint olyan egy kimondatlan szerződés értelmében jót és rosszat tűrve az ember szolgálója, s az állat boldogságát ez a szolgasors adja. *A farkasok dalában* éppen ennek ellentétét olvashatjuk: nincs az állatnak egy stabil egzisztenciális biztonsága, folyamatos üldöztetésben él, mindennapos veszélynek és éhezésnek kitéve, s bár „Részünk minden nyomor.../ De szabadok vagyunk!”.³² A farkas szabadságjelölésének vizsgálatához szükséges megemlíteni a romantikát mint korstílust, történelmi kontextusként pedig az 1848-49-es magyar forradalmat és szabadságharcot, amely a szimbólum fontosságát nyomatékosítja. A jelkép értelmezésében tehát a romantika fordulatot hozott, s rögzítette a pozitív olvasatokat.

A 18-19. század fordulójára jelentősen megváltozott a művészet viszonya a természethez, így pedig az állatokhoz is. Ez nem mindenhol érvényesült a romantikus Európában, hiszen az animalitás reprezentációja több fronton és többféle módon zajlott: ahogyan Petőfinél látható, a farkas mint valamiféle absztrakció jelölője továbbra is meghatározó tendencia maradt. Az egyik, amire érdemes kitérnünk ahhoz, hogy Alfred de Vigny farkasábrázolását kontextusba helyezzük – amely a francia romantikus irodalom szinte egyedi esetének tekinthető –, az angol romantikus költészet és annak teoretikus háttere.

Az első fejezetben az antropomorfizációt mint retorikai eszközt és az állatiságot úgy kapcsoltuk össze, hogy annak valós értelme egy antropocentrikus megközelítésben rejlik. A századfordulóhoz érkezve azonban azt vehetjük észre, hogy ezt az antropocentriz-

³¹ Gorilovics Tivadar, „Francia romantika” in. *„Világirodalom”,* szerk. Pál József (Budapest: Akadémiai, 2015), 607.

³² Petőfi Sándor, „A farkasok dala” in uő, *„Petőfi Sándor összes versei”,* szerk. Domokos Mátyás (Budapest: Osiris, 2005), 599.

must egy biocentrikus szemlélet váltja föl, ezzel kibővíti az antropomorfizmus konvencióit. Samuel Taylor Coleridge és William Wordsworth az állatok szubjektiválására oly módon gondoltak, hogy az a velük közös természetből adódó attribútumok realizálása és az ezeken való osztozkodás, és ez nem szükségképpen az emberi tulajdonságok projektálása.³³ Az állatok megjelenése a versekben csupán a természet jelzése számunkra, hogy létezik az emberi tudaton kívül másféle tudatforma is. A természet tehát nem az emberi öntudatban kulminál, hanem szellemmel és élettel teli, autonóm létező (Oerlemans, 16–17). Az animalitás reprezentációja pedig tulajdonképpen a természet szinekdochizálása és az *anima mundi*, a világszellem feltárása. A különféle állatszereplők és állatszimbólumok ennek értelmében nemcsak egy-egy faj képviselőjében állnak, megtartva faji jellegzetességeiket, mint ahogyan azt eddig tárgyaltuk, hanem a természet teljességének jelölői és lelkének megtestesülései. E gesztusban látható a romantika természetkultusza, az élővilág iránti kitüntetett figyelem megnyilvánulása.

Az ember morális felsőbbrendűségét paradoxszá tevő vadászat viszont a kegyetlenség jele. Wordsworth ökoszimpatiáját legkönnyebben egy 1800 telén keletkezett balladáján, a *Hart-Leap Wellen* keresztül lehet szemléltetni. A költemény valójában egy kétfelvonásos történet: az első rész emléket állít a 18. század közepétől egyre elterjedtebb róka- és szarvasvadászat népszerűségének (Oerlemans, 24) a második egység kontextusba helyezi a vadászat eseményeit és kibővíti a narratívát. A mű egyrészt annak példája, hogy a vadászat hogyan válik a művészetben a narratív lendület allegóriájává – ahogyan Sir Walter a szarvast hajtja, úgy cserkészi be a narratíva a természeti elemeket és tesz egyfajta erőszakot azokon: jelentse ez akár a megszemélyesítés különböző válfajait, akár azt a jelentésláncolatot, amelyben az állat vagy a növény valamilyen absztrakció jelölőjévé válik. Másrészt a ballada feltárja számunkra, hogy a történet konkrét szereplői milyen metonimikus viszonyban állnak a valósággal. Ugyanakkor a szarvas fájdalmait, szenvedését és haláltusáját – a halál tabusításából adódóan – a narrátor elhallgatja.³⁴ Az ökoszimpatikus megközelítésnek köszönhetően az állat már nem pusztán absztrakt fogalmat, például a szabadságot jelöli, hanem sokkal konkrétabb, realiztiku-

³³ Onno Dag Oerlemans, „‘The Meanest Thing That Feels’: Anthropomorphizing Animals in Romanticism” *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 1 (1994): 12, <http://www.jstor.org/stable/24780713>.

³⁴ William Wordsworth, „Hart-Leap Well”, in uő, „*Wordsworth. Poetical Works*”, szerk. Thomas Hutchinson (London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1967), 159–161.

sabb jelentésréteg húzható a szimbólumra. A következőkben megvizsgáljuk, a természeti elemekhez és a vadászatról kialakított felfogáshoz miképpen kapcsolódik a francia romantikus költő, Alfred de Vigny farkasábrázolása.

A vadászat mint narratív bűntett

A mű címe már egyértelműen kijelöli a verses elbeszélés témáját és a központi elemét, ezáltal a versben megjelenő farkas halálának teljesülése felé támaszt egyfajta olvasói elvárást. Továbbá irányítja a befogadói figyelmet: a halál miéértje, mikéntje és annak értelmezése válik majd hangsúlyossá. A költemény három, a szerző által jól elkülönített szerkezeti egységre tagolható. Az első, terjedelmesebb részben a vadászat cselekményformáló szerepének lehetünk szemtanúi: megismerkedünk a vadászat körülményeivel, szereplőivel, eseményeivel. A második egység bemutatja a farkasvadászat következményeit, míg a harmadik etap az elbeszélő szintjén, retrospektív jelleggel kontemplációra hívja az olvasót.

Minden elbeszélésnél kardinális kérdésként jelentkezik, hogy ki láttat kit – egy vadászat esetében viszont szükségképpen felértékelődik a hallás mint érzékterület, hiszen „[a]z erdő már sötétült körülünk”³⁵ [*Et les bois étaient noirs jusques à l’horizon*].³⁶ Az első szakasz T/1. személyű elbeszélése jelzi az olvasó számára, hogy a narrátor egy nagyobb csapat, vadásztársaság része – ez a kollektív nézőpont válik hangsúlyossá a mozzanatban, mikor megállapítjuk, hogy a narrátori hang megjelenik a cselekményben szereplőként. Ez a többes szám értelemszerűen vetekedik az E/3. és a T/3. személyekkel, ezt indokolja a többszöri fókuszváltás és a csoportkohézió bemutatása. Előbbinek azért van jelentősége, mert közelebb kerülünk az állat-ember határátlépés megértéséhez, utóbbi pedig két szereplőt különít el: T/1. személyű narrátori hangnál a veterán vadász személye kiemelt, míg az „ők” megjelenítése magát a narrátort határolja el, aki egyszerre résztvevője és szemtanúja az eseményeknek.

Az elbeszélés a franciaországi Landes-okon játszódik, melyet egyedül a Komlós Aladár-féle fordítás jelez számunkra:

³⁵ Alfred de Vigny, „A farkas halála”, ford. Illyés Gyula, in uő, „*A farkas halála = La Mort du Loup*”, szerk. Baranyi Ferenc (Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 1999), 107.

³⁶ Alfred de Vigny, „*La Mort du Loup*”, in uő, „*A farkas halála = La Mort du Loup*”, szerk. Baranyi Ferenc (Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 1999), 106.

A harmatos fűvön szóttalanul megyünk,
mélyein a bozót s a hanga sűrűjének
s fenyők közt, aminők a Landes-okon tenyésznek³⁷

[*Nous marchions, sans parler, dans l'humide gazon,
Dans la bruyère épaisse et dans les hautes brandes,
Lorsque, sous des sapins pareils à ceux des Landes*] [Vigny, 106]

Az atmoszférateremtéshez hozzátartozik a természeti elemek megjelenése: az események baljós mivoltát vetíti előre a felhők takarta hold képe, a süppedeges avar és a fenyők alatt a farkasok nyoma.³⁸ A csapat menetének szóttan (ahogyan azt a Komlós-és Zempléni-fordítás jelzi) és zajttan (Illyésnél hangttan) módja felértékelődik, s az éberségen, a feszült figyelmen múlik a vadászat sikeressége. Ortega y Gasset szerint nem az a legfontosabb ismérve a vadásznak, hogy folyamatosan mozgásban legyen, hanem éppen a legmozdulatlanabb cselekvés: a nézés, valamint koncentrált figyelméből adódóan az éberség.³⁹ A látásviszonyok korlátozottsága miatt jelentős szerephez jut a hallás és a hallgatás, még inkább a hallgatózás. A vadászok egyetemes figyelmének mindenre ki kell terjednie.⁴⁰ A következő ponton a homodiegetikus narrátortól különvállik „a legvénebb vadász” (Vigny, ford. Illyés, 107) [*des chasseurs qui s'étaient*] (Vigny, 106), lehasal, és taktilis úton állapítja meg a nyomok frissességét. A sötétben először a farkasok szemei tűnnek fel, majd a hímfarkas és a nőstény pozíciója: „A hímfarkas, az állt, a nőstény – egy fa mellett/ éppúgy hevert, akár a márványkőbe-metszett” (Vigny, ford. Illyés, 107) [*Le Père était debout, et plus loin, contre un arbre,/ Sa Louve reposait comme celle de marbre*] (Vigny, 106).

A vadászat sikerességének egy következő lépcsőfoka, hogy a predátor hamarabb pillantsa meg áldozatát. A körülményekből is kitűnik, hogy jelen esetben ez a két szerep

³⁷ Alfred de Vigny, „A farkas halála”, ford. Komlós Aladár, https://www.magyarulbabel-ben.net/works/fr/Vigny%2C%20Alfred%20de%201797/La%20mort%20du%20loup/hu/46009-A%20farkas%20hal%C3%A1la%20?tr_id=1082. A szövegközi jegyzetknél minden esetben azt jelöltem oldalszámozás hiánya miatt, hogy az adott idézet hányadik sorban található.

³⁸ Mondhatni proleptikus jelleggel szerepel a természet perszonifikációja: „Megdermedt némaságban/ várt az erdő, a rét” (Vigny, ford. Illyés, 107) [*Ni le bois, ni la plaine/ Ne poussait un soupir dans les airs*] (Vigny, 106).

³⁹ José Ortega y Gasset, *Elmékedés a vadászatról*, ford. Csejtei Dezső (Budapest: Európa, 2000), 130.

⁴⁰ Uo. 131.

részben felcserélődött: az eredendően ragadozó állat játssza a prédát. Ebből a szerepcseréből adódóan az emberi viselkedés a vadállathoz hasonul. A vadászat tevékenysége az állati részt mozgatja meg az emberben, a vadász létmód az ember ősélménye – ennek fényében láthatjuk, hogy állat és ember közti határ nagyon vékony szálon húzódik. A vadászat egy olyan alkalom, mely kétségkívül folyamatos figyelmet igényel, és egy olyan tevékenység, melyben az ember megélheti az ösztönös részét.⁴¹

Érdemes még tekintettel lennünk arra is, hogy bár a sötétben felfokozódnak a különféle érzékterületek, különösen a hallás, nem kevesebb szerepe van a látásnak. Az olvasói nézőpont a homodiegetikus narrációnak köszönhetően folyamatosan közeledik az állathoz, aki először a vadászkopókkal néz szembe, majd az emberrel, s a végső pillanatban ismét fölneéz.

A *Hart-Leap Well* példájára a mű olyan metaművészeti alkotásként jelenik meg az olvasó számára, mely reflektál a mű narratív előrehaladására: ahogyan a vadászok utat törnek az erdő sötétjében, úgy tör előre a narráció, vele pedig az olvasó, a versen kívüli és belüli értelmezés pedig az állatokat egy imaginárius jelentésrétegbe kapcsolja. Az olvasó számára a lőtt vad maga a mű lesz, mely bár morális tartalmat közvetít, az embert eleve immorális, méltóságában nemcsak alávetett, hanem egyenesen méltóságvesztett lényként ábrázolja, a halott állat pedig mindörökre rögzített bűnjelként él tovább.

Antropomorf állatok

A versben szereplő farkasok antropomorfizált voltát igazolja a két felnőtt és a két farkaskölyök emberi családmodellként ábrázolása. Érdemes ennek nyelvi megformálására fókuszálnunk az eredeti szöveg és a különböző fordítások tekintetében is. A francia eredetiben először – egyfajta hierarchiát vázolva – a két felnőtt, majd a két kölyök szerepel: „[d]e deux grands loups-cerviers et de deux louveteaux” (Vigny, 106), melyet mind Komlós, mind Zempléni fordítása lekövet: „még őrzi két toportyán s két kölykük lépteit” (Vigny, ford. Komlós, 22), „[k]ét farkas két kölyökkel csak most vonult el innet” (Vigny, ford. Zempléni, 169). Illyés azonban eltér a felsorolásnak ettől a rendjétől, és a fiatalabbakat veszi előbbre: „két kis farkaskölyök s két körmös vén toportyán” (Vigny, ford. Illyés, 107). Ennek a fordítói gesztusnak lehet az a mögöttes tartalma, hogy néhány sorral lejjebb a vadászok fókusza először a kölykökre, majd a felnőtt egyedekre esik, valamint

⁴¹ Uo. 100.

előhívhat olyan olvasói elvárásokat, melyek később teljesülni látszanak: a fiatalabb nemzedéknek túl kell élnie a vadászatot, elsősorban nem ők a célpontok.

További stilisztikai különbség az egyes változatok között, hogy a hím és a nőstény megnevezései folyamatosan cserélődnek. A francia eredetiben, melyet Komlós Aladár fordítása követ le egyedül, a hím először mint „La Père”, tehát „az apa” -ként szerepel, kinek – szó szerinti fordításban – „nőstényfarkasa” [*Sa Louve*] az árnyékban pihen. Zempléni fordítása tartja meg egyedül ezt a birtokviszonyt, mely a hím és a nőstény közt húzódik. Az egymáshoz tartozás szoros élménye valójában redukálódik, vagy leképezheti a korábbi klasszikusnak mondható családmódel relációhálóját, ahol az apa védelmezi a családot, az anya pedig felneveli a gyermekeket. A nőstény mint szuka (Vigny, ford. Ilyés, 109), „nője” (Vigny, ford. Zempléni, 169), vagy özvegyült anyaként (Vigny, ford. Komlós, 65) fordul elő. Az özvegyet [*veuve*] (Vigny, 106) mindhárom fordítás híven átvette, a hím pedig egyedül az ő viszonylatában jelölődik férjként vagy úrként. Ugyan az állatvilágra is átvetítjük az emberi családokra alkalmazott neveket, mint apa, anya, gyerekek – viszont különösen az „özvegy” megnevezés az, amely az animalitástól eltávolítja az állatszereplőket. Mindezen szerepek nemcsak megnevezéseként kerülnek elő, hanem ennek megfelelően alakítják a cselekményben az állatok bajtársiasságát. A védelmező apa mellett megjelenik az anya, akinek kötelessége, hogy józan döntés alapján megmentse a kölyköket, és funkciójának eleget téve felnevelje őket. Ez a belátás a nőstény részéről a hímfarkas korábbi tudatos felismerésének és altruisztikus döntésének a megfelelője.

Az önfeladás mozzanata – amennyiben így értelmezzük – szintén a humánumhoz közelíti az állat reprezentációját. A farkas alapvetően ragadozó állat, aki áldozatokat ejt, s mint eddig láthattuk, a predátor és a préda szerepei eleve felcserélődnek a vadászat szituációjában, gesztusában. Jelen esetben nemcsak egy egyszerű cseréről van szó, melyben humanitás és animalitás közel kerül egymáshoz: a hímfarkas áldozata, önfeláldozása humanizálja az élőlényt, hiszen ilyen tudatos döntésre – azt gondolnánk – egyedül az ember képes.⁴² Az állat ekkor példaképként jelenik meg: egy olyan kép, eszmény, melyet az embernek követnie kell, hiszen a méltóságos állat képes megmutatni az utat a nevéhez méltatlanná vált embernek. Az altruizmus egy olyan viselkedési forma, melyben önmaga kárára egyik a populáció másik egyedét segíti, hátrányából a másik számára

⁴² Fogarasi György, „Méltóság és méreg: A hallgatás (dez)antropolitikája Alfred de Vigny A farkas halála és William Blake A méregfa című versében”, *Prae* 2 (2018): 29.

kovácsol előnyt. Felvethető, hogy ez mennyiben védekező mechanizmus a farkas részéről, és mennyiben öncél, mely inkább példát statuál az ember számára, mint, hogy társain segítsen.

Az eszményképre erősít rá a római mitológia megidézése, ahol Romulus és Remus, a két félisten [*Demi-Dieux*] (Vigny, 106) egy nőstényfarkasnak köszönhetette a mentést és az oktatást. Ez ráirányítja figyelmünket arra a tényre, hogy az ember eredendően a farkastól származik. Neki köszönheti a civilizáció és kultúra létrejöttét, így az őseredettől való távolság a vadászatban redukálódik. A farkast a római mitológia szerint Mars szent állataként, kísézőjeként is tisztelték.⁴³ A tisztelet nem az állatnak mint olyannak, hanem a szakralitás jelöltjének szólt. A farkas tehát eredendően az ember fölé pozícionált, s ennek a hierarchikus rendnek a miértjét kell megkeresnünk.

Ez az aszimmetrikus viszony nemcsak állat és ember relációjára értendő, hanem állat és állat különbségére is. A farkas először a vadászebeket pillantja meg, és velük néz szembe:

Izzó ínyét mutatva fogai máris fogták
a legbátrabb vadászeb pihegő puha torkát;
[...]
mégsem nyitotta meg, míg a legyúrte-eb
döggként a lába előtt el nem hemperedett. [Vigny, ford. Illyés, 109]

*[Alors il a saisi, dans sa gueule brûlante,
Du chien le plus hardi la gorge pantelante,
(...)
jusqu'au dernier moment où le chien étranglé,
Mort longtemps avant lui, sous ses pieds a roulé.]* [Vigny, 108]

Ez a kutya-farkas viszonyulás hangsúlyos marad a mű további részében is:

De várta még a mentés s az oktatás: miképp
túrják azok is könnyen az éh-bendő dühét,
így tépve el a szörny kötést, mit a goromba
ember erőszakolt a szolga állatokra,
kik neki a napi fekhelyért fölverik
az erdő s pusztaság ős bennszülötteit. [Vigny, ford. Illyés, 109]

⁴³ Pál és Újvári, *Szimbólumtár*, 109.

*[De pouvoir leur apprendre à bien souffrir la faim,
A ne jamais entrer dans le pacte des villes
Que l'homme a fait avec les animaux serviles
Qui chassent devant lui, pour avoir le coucher,
Les premiers possesseurs du bois et du rocher]* [Vigny, 108]

A kutya és a farkas közt húzódó ellentét az ember miatt jön létre, s a korábban Aiszóposz és Petőfi kapcsán említett dualitáshoz kapcsolódunk vissza: a kutya a szolgaság, a farkas pedig a szabadság jelentésének hordozója. Burke esztétikai koncepciójában szintén szerepel ez az oppozíció: a fenséges esztétikumához kapcsolódva a szabadság, vadság és rettenet a farkasban manifesztálódik, akitől a kutyát a rettenetkeltésre való képtelenség választja el (Burke, 79). A kutyához szeretet fűz minket, a szerző szerint pedig a szeretethez mindig egyfajta lenézés is társul – de mivel a farkas természetes erejéhez nem a szeretet érzését kapcsoljuk, éppen ezért nem is nézhetjük le (uo.). Jelen esetben viszont nem az válik hangsúlyossá, hogy az emberrel megalkuvó kutya a szolgaságban milyen előnyöket élvez a farkassal szemben, hanem az az erőszakos gesztus, mellyel az ember kényszeríti a kutyát, a szolga állatot, s ez egy biocentrikus megközelítésből nézve az embert negatívan ábrázolja. Valójában így nem a kutyával áll szemben „az erdő s pusztaság ős bennszülöttje”, hanem az emberrel és annak természetromboló, szolgaságba taszító aspektusával.⁴⁴ Ökocentrikus szempontból nézve az ember a nem-kívánt vendég, még inkább betolakodó idegen, negatív alteritás. A farkas ősbirtokosként nemcsak olyan egzakt fogalmak, mint a szabadság vagy a következő alfejezetben tárgyalt állati méltóság jelölője, hanem a természet totalitásának szinekdochéjaként jelentkezik. A versben az ember az ellenfél, kihez szükségképpen hozzárendelődnek a városok, az ezekkel szövetséget kötő kutyák, a fegyverek útján a technika-technológia, s mindez a civilizáció fogalommezőjébe tartozik. A modern, civilizált ember méltóságvesztett, s vissza kell térnie őseredeti lényegéhez, a természeti lényhez.

⁴⁴ A farkasok elsőbbségét és fölsőbb oktávú mivoltát árnyalja a másik két fordítás is, hiszen Komlósnál a „hegyek s rengetegek ős urai” (Vigny, ford. Komlós, 73), Zempléninél pedig „[a]z erdők és a sziklák első, ős urai” (Vigny, ford. Zempléni, 173).

A fenséges filozófiája

A mű harmadik, egyben utolsó egységéhez érkezve a szöveg több ponton is különbséget tesz állat és ember között. A narrátor mintegy animalia előtti behódolását olvashatjuk: „Itthagyni életet, mindent, mi fájhatott,/ ti tudtok már csupán, fenséges állatok!” (Vigny, ford. Illyés, 109) [*Comment on doit quitter la vie et tous ses maux,/ C’est vous qui le savez, sublimes animaux!*] (Vigny, 108). Ez a „fenséges” jelző képezi a további diskurzus tárgyát. A fenséges meghatározása során egy pillantást vetünk Immanuel Kant koncepciójára is. Kant szerint a fenséges kategóriája kívül esik az emberi ízlésítéleten. Sokkal inkább az elme megléte és mozgása az, amely meghatározó a fenséges percipiálásában, mely a határtalanság feltételéből eredően a végtelenséghez is kapcsolódik.⁴⁵ A fenséges dolog totalitása, „összemérhetetlen nagysága”⁴⁶ az, amely csodálatot és/vagy tiszteletet vált ki a befogadóból. A fenséges esetén önmagunkban bukkanunk rá a fogalomra – lévén az észhez, elméhez kapcsolódó meghatározáshoz fűződik. Minthogy a fenséges felfoghatatlan, az elmében valamiképpen létrejön az a reflexió, hogy képtelen vagyok felfogni és teljes mértékben befogadni az adott dolgokat – mint például feltekinteni a csillagos égre, melyhez képest az emberi létezés tartalma és formája minden szempontból eltörpülni látszik.⁴⁷

A megszólítás indexszerűen rámutat az állatokra, ez a gesztus pedig szükségképpen magában hordozza a kiemelést, az elkülönítést. A fenséges mindenféleképpen elérhetetlen, egyszerre vonzó és taszító jelenség formájában reprezentálható. A szellemi hangoltság meglétéből fakadóan az ember számára az állat – habitusa, illetve ábrázolása folytán – fenségesként, magasztosként jelenik meg, hiszen a csendben elviselt, következőképp méltóságteljes halálra való képesség számunkra felfoghatatlan.⁴⁸ Ez egyúttal méltóságossá is teszi az állatot, hiszen sem artikulált, sem artikulálatlan hangokat nem

⁴⁵ Immanuel Kant, „Második könyv. A fenséges analitikája”, in uő, *„Az ítélőerő kritikája”* ford. Papp Zoltán (Budapest: Osiris, 2003), 159.

⁴⁶ Uo. 164.

⁴⁷ Uo. 183.

⁴⁸ Az élet elhagyása ugyanakkor altruista hajlamot és az öngyilkosság képességét is konnotálja. A hímfarkas előzőekben hosszasan tárgyalt viselkedése további interpretációk irányába mutat: egyrészt felvethető, hogy mennyire önfeláldozó a farkas halála (mely egy predátortól kiváltképp szokatlan vagy rendellenes lenne), másrészt pedig mindez mennyire fakadhat önvédelemből? A műből nem olvasható ki egyértelműen a válasz, talán a narratori értékítélet artikulálásának vagy a mindentudó nézőpont hiányában, ám feltételezhetjük, hogy mivel a hímfarkas „tudta, hogy veszve van”, éppen ezért nem önvédelemből fakadette és látszólagosan hiábavaló küzdelme, hanem inkább önfeláldozásból.

ad ki a halál pillanatában. Mindezzel mintaszerűvé és példaértékűvé válik az emberi nézőpont számára, amellyel a fenséges dimenziójába is belép. Ez a dimenzió a humánus számára hozzáférhetetlen, mivel az állat rendelkezik azzal a többlettel, amelynek az ember nincs birtokában. Az ember ilyenformán hiánylény, így az állati szuperioritás az a talapzat, amelyhez képest az ember önmeghatározásra kényszerül morális és természeti lényként egyaránt. Példát kell tehát venni a nem-emberi méltóságról ahhoz, hogy ezt a deficitet kipótoljuk.

Az „hiánylény” kifejezés kapcsán érdemes egy kitérőt tennünk a görög mitológia felé, hiszen az európai romantika tovább örökítője a prométheuszi hagyománynak zsenikultuszt és természethez való viszonyt tekintve egyaránt. Prométheusz addig tökéletesítette az istenek képmására teremtettest embert, hogy minden jó és előnyös tulajdonságot már az Epimétheusz alkotta állatok birtokoltak. Tagadhatatlan, hogy a humánus itt is egyfajta deficit hordozója, s feltételezhető, hogy a méltóság hamarabb tulajdonítható az állatoknak, mintsem az embereknek. S habár az ellopott tűz még mindig az emberé, minden egyéb tekintetben hiányjeles az emberi természet, az állati fenséges pedig azáltal kerül kitüntetett szerepbe, hogy a humánus szempontjából a fenségesség maga is negatívan definiálható.

Fontos megállnunk egy további mondatnál: „ti tudtok már csupán” (Vigny, ford. Illyés, 109). Ezt indokolja, hogy sem az eredetiben [*C'est vous qui le savez*] (Vigny, 108), sem a Komlós- és a Zempléni-féle változatban nem tolódik el ez a kizárólagosság a „már” szó hiánya miatt egy valamikor birtokolt, embernek tulajdonítható minőség felé. A mű jelzi, hogy a technológiai fejlettség előnyével rendelkező ember a vadászattal, tehát a természet leigázásával nem szerezheti meg méltóságát az állattól, hanem inkább kontemplatív úton lehetséges ez. Így az olvasó elé tár egy ökokritikai és egy társadalomkritikai vonalat is, és a farkasszimbólum jelentésségét pozitív irányba csúsztatja.

Az ember erkölcsi és – méltóság hiányában – jogi alulpozicionálása és alulprezentálása egy olyan dezantropolitikát és biocentrizmust rajzol ki, amelyben mintegy alattvalóként jelenik meg. A fenséges tekintettel parancsol, ahogyan azt a mű utolsó szakaszában olvasható felszólító módban írt erkölcsi intellem is mutatja. Ez pedig azt fejezi ki, hogy alapvetően erkölcsi dimenzióban először az állat tartózkodik, és a moralitás nem az emberi társadalommal jön létre. Ebben megbújik az antropomorfizáció vonala is, tekintve, hogy a farkas mint ősfarka és az élén álló szuverén hatalom egy társadalmi paradigmát mutat fel, amely a békének és a biztonságnak is garanciája.⁴⁹ A műben a farkas

⁴⁹ Fogarasi, „Méltóság és méreg”, 33.

már nem egy másik állattal szemben tételeződik szuverén hatalomként, ahogyan azt a fabula évezredes hagyománya mutatja, hanem az emberrel szemben – aki ezelőtt a természeti erő előtt embervolta miatt szégyenbe kerül.

A farkasábrázolás erkölcsi dimenziója és az ókori sztoikus filozófia összefüggése

A filozófia története során számos elgondolás vonatkozott arra, hogy az egyén önmagát hogyan és milyen relációban határozza meg másokhoz képest. Az Én és a Másik viszonya fundamentális Martin Buber perszónáfilozófiájában; a francia fenomenológia egyik mérföldköve, Emmanuel Lévinas elgondolásában figyelembe veszi a Más radikális más-ságát, s az abszolút Másik realizálása összekapcsolódik a felelősséggel. Bubernél és Lévinasnál azonban a Másik még a humánumban tételeződik; a pszichoanalitikus Jacques Lacan szerint a Másik már tárgyi szubjektum is lehetett. Ettől kissé eltér Jacques Derrida koncepciója, melyet a *L'animal que donc je suis* címen megjelent, ezzel kapcsolatos előadásait tartalmazó kötet tárgyal.

Derrida kiindulópontja, hogy meztelenségében jelenik meg kiscicája előtt, akinek tekintete szégyenérzetet kelt benne. A csendes megfigyelőként jelenlevő állat ébreszti rá a helyzet súlyosságára, hogy egy bizonyos állat a másik előtt meztelenül áll.⁵⁰ Az állati jelen-lét arra emlékeztethet minket, hogy olyasmi történt, aminek nem kellett volna megtörténnie. Visszatükrözi azt, amit az ember meglát a tekintetében: önmagát meztelenül, ebben a meztelenségben pedig annak mintegy mementóját, hogy az öltözködéssel a természeti lényt vetkőztük le. Az abszolút Másikként megjelenő állat így egy olyan dolog birtokában van természeti lényként, mely tőle eltulajdoníthatatlan, s az ember fölé és elé helyezkedik. Ez az aszimmetrikus viszony és a mögötte megbújó szégyen az, amely kényszeríti az embert a kérdés feltevésére: ki vagyok én?⁵¹ Az ebből adódó kérdések sorában megkerülhetetlen pontját képezi elemzésünknek az, hogy az állat képes-e válaszolni, nem pedig csak állandó reagálásban van éppen, az akciót konstans reakció követi-e?

⁵⁰ Jacques Derrida, „The Animal That Therefore I Am (More to Follow)”, in uő, *The Animal That Therefore I Am*, szerk. Marie-Louise Mallet, ford. David Willis (New York: Fordham University Press, 2008), 4; Jacques Derrida, „L'animal que donc je suis (à suivre)”, in uő, *L'animal que donc je suis*, szerk. Marie-Louise Mallet (Párizs: Galilée, 2006), 18.

⁵¹ Derrida, „The Animal That Therefore I Am (More to Follow)”, 5; „L'animal que donc je suis (à suivre)”, 19–20.

A mű harmadik egységének felütését követően a narrátor arról a szegényről vall, amit az emberi faj teljes egészének nevében és neve miatt érez: „mily szégyellnivaló nagy névvel is az ember!” (Vigny, ford. Illyés, 109); „az »ember« név hiába,/ Nagy név, de szegyenünk: gyarlók vagyunk reája” (Vigny, ford. Zempléni, 173) [*ai-je pensé, malgré ce grand nom d’Hommes,/ Que j’ai honte de nous, débiles que nous sommes*] (Vigny, 108). Ezt a szégyenérzetet a harmadik egység sorai tovább mélyítik. Az állatok fenségességén túl van még valami, aminek ők birtokában vannak velünk ellentétben: a csendre való képesség. A narrátor költői kérdésére, hogy mi értelme volt a földi létnek, csupán a csendet adja válaszul. Ez is válasz, sőt a lehető legtökéletesebb: minden nyelvileg artikulált válaszreakció az igazságtól térít el minket. Ebből a nézőpontból vizsgálva a beszéd képessége valójában a tökéletlenség kifejezője, és egy olyan eszköz, amelynek ugyan az állatok nincsenek birtokában, éppen ez a hiány az, mely a humánusot csonkítja: ha a viszonyítási pontot az animalitás nem-beszéde képezi, akkor ehhez mérten a beszéd egyfajta fogyatékoság.⁵² A mű utolsó egységéből kitűnik, hogy az állatok is képesek az antropolomorfizmus útján üzenetet közvetíteni számunkra, ám ehhez nem az emberi kommunikációt használják, hanem egy másféle utat.

Az állat megértését – mintha eleve adott volna, hogy az állat rendelkezik az ember megértésével – a tekintet csatornája teszi lehetővé. A farkas utolsó pillantása a vadász szívéig ér, mely kép összekapcsolja a szívet, az érzelmeket és az emberi értelmet, valamint arra is rámutat, hogy adott egyfajta érzékenység a természet és a természeti lények irányába.⁵³ Az állat szeméből kiolvasható a nyelvileg kódolt üzenet. Ez a beszédes tekintet az, amely előtt az ember szegénybe kerül – hiszen az állat halálának pillanatában tételeződik Másikként –, de más szempontból is alulpozícionálódik: a lelki fejlődés a sztoikus filozófia elveit követve lehetséges, amelyeknek az állat eredendően birtokában van. Az Illyés által jelölt „minden mindegy hős foka” (Vigny, ford. Illyés, 111) és a Komlós eredetihez hű „sztoikus büszkesége” (Vigny, ford. Komlós, 84) [*degré de stoïque fierté*] (Vigny, 110) fontos pontja az emberi és állati habitus közti különbségtételben.

⁵² Ebből következik, hogy maga a mű paradoxsá válik, hiszen elbeszél egy történetet, és bár a narrátor nézőpontjából követjük végig az eseményeket, illetve néma olvasóként mi magunk is tanúi vagyunk belső monológjának, mindez a nyelvben és nyelv által történik, mely a(z állati) Másik létélményétől elválaszt minket.

⁵³ Ahogyan a mű első egységében is szerepelt már, a farkas többször föltekint, szemébe néz az embernek, konstatálva a Másik létezését.

A „végzeted ösvénye” (Vigny, ford. Zempléni, 173) vagy a „sors játéka” (Vigny, ford. Komlós, 86), illetve a versben megjelenő csendes szenvedés mind az ókori sztoikus filozófia irányába mutatnak.⁵⁴ A szótlan tortúra és méltóságteljes halál jelzi, hogy az állat valójában nem érzett félelmet, belenyugodott a halál tudatába. Seneca szerint az emberi élet végeességével való szembesülés szükségképpen megteremti a jó élet lehetőségét. A Luciliushoz írt CII. levél alapján az élet csak előjáték, s valójában a halállal kezdődik az igazi élet. Persze számos áttételesen értelmezhető halált hal az ember élete során, a fontos csak az, hogy mindezt miként éli meg, hiszen ez adja életének értékét.⁵⁵ S bár csak egyféleképpen születhetünk meg ténylegesen a világra, számos kiút vezet az életből, melyet szükség esetén az ember választja. Az öngyilkosság a senecai felfogásban nem az ember élete ellen elkövetett vétek. Hiszen inkább jól és szabadon halni meg, mintsem rosszul tovább élni az az elv, mely ezt a cselekvést vezérli – ahogy a fejezet mottója is hirdeti. Ne feledjük, hogy az emberi méltóság fogalmának tágabb értelme Cicerohoz vezet vissza minket, aki *A kötelességekről* (*De officiis*) című művében már *dignitas hominis*-ről beszél. Eszerint minden embert embervoltából fakadóan egy bizonyos fokú tisztelet megillet, akár szoros értelemben vett méltóságokkal, tisztségekkel rendelkezik, akár nem.⁵⁶ A sztoikus filozófiában önmagam tisztelete, méltóságom megőrzése a szabadság által lehetséges. A szabad élet jó élet: e kettő egymást kölcsönösen létrehozza, s a jó halál feltételei lesznek. És mert ez utóbbi ugyanolyan természetes esemény, mint a születés, így félni sem kell tőle.

Ilyen értelemben a farkas sem fél a haláltól, hanem elfogadja azt. Ugyanakkor a tőle függő dolgokat megteszi: nem enged a szolgálóknak, a vadászeknek, hanem küzd ellenük, majd halálát is méltósággal fogadja. E ponton kérdőjelessé válhat az állat motivációja saját halálát illetően. Az altruista cselekedet ilyenformán instabillá válik, s úgy tűnhet – a vers vége felől olvasva –, hogy valójában ez az önfeláldozás egy gesztus a közvetett öngyilkosság irányába: már a küzdelem előtt megválasztotta végzetét. A sztoikus büszkeségnek megfelelő létmóddal pedig egyszerre válik a szabadság és a méltóság jelölőjévé.

A „Nyögés, panasz, ima” (Vigny, ford. Illyés, 111) [*Gémir, pleurer, prier*] (Vigny, 110) tagolatlan és artikulált hanghatásokat is magában foglal. Mindezt megvonja az állat az

⁵⁴ Fogarasi, „Méltóság és méreg”, 28.

⁵⁵ Lucius Annaeus Seneca, *Erkölcsei levelek*, ford. Kurcz Ágnes (Budapest: Kossuth, 2001), 138.

⁵⁶ Marcus Tullius Cicero, *A kötelességekről – Görög és latin remekírók 1.*, ford. Csengeri János (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1885), 37.

embertől: egy hang nélkül, szótlantul, teljes némaságban kell túrnie bármely gyötrelmet, és méltó halált is csak így halhat. Így a dignitást valójában az állat terjeszti ki a humánus irányába ennek az alárendelő viszonyoknak köszönhetően. Hiszen ahhoz, hogy eredendően birtokolt (és animalitással közös, megosztott) méltóságát visszaszerezze, az állati Másiknak tulajdonított eszményt kell követnie. Ez pedig további két mozzanatra hívja fel figyelmünket. Egyrészt az elbeszélte történetet egy explicit módon hangsúlyozott morális üzenet követ, mely erkölcsi tartalom az állat szeméből olvasható ki, így a mű a fabula műfaji hagyományaihoz csatlakozik. Másrészt, hogy a természeti lény, az abszolút Másik generálja az önreflexiót: jelenléte beiktatja a szabadságot, mellyel szemben az Én a költőtség láncát viseli.

A francia katonaköltő munkásságához gyakran a pesszimista jelzőt társítják, mert költeményeiben az emberi magányra reflektál.⁵⁷ Az emberi magányból talán csak azzal a felismeréssel lehet kitörni, hogy nem magunkat kell másokkal megértetnünk, hanem a Másikért kell felelősséget vállalni és kötelességünk az ő megértésére törekedni attól a pillanattól fogva, hogy percipiáljuk létezését. Vigny optimizmusa az önfeláldozás eszményében érhető tetten, hiszen az elszennvedett fájdalmakat ez teszi értelmessé, az embert – vagy az antropomorfizált állatot – méltóságos lénnyé.⁵⁸ S meglehet, hogy az élet maga gonosz, az embernek viszont megadatik a lehetőség, hogy alakítson rajta, formálja azt, melyhez a művészet biztosíthat eszközt. Ez a mondhatni pozitív szabadság elvezet minket az állati Másik által rögzített tükörhöz a versben.

PILINSZKY JÁNOS: *FABULA* (1962)

„A tettenérés kínja elviselhetetlen” – írja Pilinszky egyik 1969-ből való cikkében.⁵⁹ Akit tetten érnek, az mindig a bűnöst jelöli, míg az igazság látszólag a tettenérők pártját fogja. A tetten ért „csupasz, tehetetlenül kiszolgáltatott tárgy a kutató pillantások kereszttüzében”, olyan, akár a „vadászok gyűrűjébe került állat” (uo). Ha eredendően nem bűnös, de az illetőt tetten érik, abban az esetben is erőt vesz rajta a bűnösség tudata: teljesen

⁵⁷ Rooker, „The Optimism of Alfred de Vigny”, 3.

⁵⁸ Uo, 8.

⁵⁹ Pilinszky János, „Az igazság szolgálatáról”, in uő, „*Publicisztikai írások*” szerk. Hafner Zoltán (Budapest: Osiris, 1999), 587.

egyedül áll valamilyen kollektív vagy absztraktabb dolog helyett, megfosztva az önigazolás lehetőségétől. Legyen ez a szituáció akár ember-ember, akár állat-ember között, mindefféleképpen aránytalanok az erőviszonyok. Pilinszky a tettenérést „szakrális pillanat”-ként kezeli rettenetes megkerülhetetlensége miatt (uo). A *Fabula* kapcsán a kérdés már csak az, hogy az ember kizárólagosan tettenérő lehet-e, a farkas pedig tetten ért, vagy felcserélődhet-e ez a viszony a halott állat rögzített, örökre nyitott szemével.

„Mint egy másik történetben” – a versbetét helye a KZ-oratóriumban

Mivel a *Fabula* az 1962 decemberében az *Új Írás*ban megjelent KZ-oratórium – vagy eredeti címén *Sötét mennyország*, melynek alcímül szolgált a KZ-oratórium megjelölés⁶⁰ – részét képezi, így elengedhetetlen, hogy a mű értelmezését és elemzését megelőzően néhány pillantást vessünk a szövegkörnyezetre és annak keletkezéstörténetére.

A 2001-ben megjelent Pilinszky-bibliográfia a színművek közé sorolja az oratóriumot, mely 1964-ben jelenik meg válogatott versekkel együtt, ezt követően pedig az 1940 és 1970 közti verseket tartalmazó *Nagyvárosi ikonok* kötetkompozíció részeként (Sepsi, 67). A KZ-oratórium cím a koncentrációs táborokra utal [*Konzentrationslager*],⁶¹ így egyértelműen kijelöli a mű helyszínét, és előrevetíti a narratívát belengő atmoszférát. Az oratórium maga a szerző tanúsága szerint zenére írt előadás, mely valójában nem jelenít meg tényleges cselekményt, beszélt énekkel, áriákkal, kórossal és zenekarral tűzdelt drámai kompozíció, tárgya lehet vallásos vagy profán⁶² – s ahogyan látni fogjuk, Pilinszky-nél mindkettő egyszerre képes érvényesülni. A színészek inkább közvetítő szereppel rendelkeznek és mintegy utalnak a tényleges történésekre, melyeknek elbeszélői: maguk helyett állnak, hiszen mind a kisfiú, az öregasszony, és az R. M. monogrammal jelölt lány halottak.⁶³ Karakterisztikájukat tekintve egyszerre mutatnak rá a transzcendenciára és

⁶⁰ Sepsi Enikő, „Az oratórium”, in uő, *„Pilinszky János mozdulatlan színháza”* (Budapest: L’Harmattan, 2015), 63.

⁶¹ E megnevezés a koncentrációs táborok német nevének bevett rövidítése volt.

⁶² Pilinszky János, „Oratorikus forma?”, in uő, *„Publicisztikai írások”* szerk. Hafner Zoltán (Budapest: Osiris, 1999), 545.

⁶³ „Neve helyett csak nevének kezdőbetűivel jelöljük: R. M. Ez azt is jelenti, hogy túl van a személyes létezésen, anélkül hogy elveszítette volna azt.” Pilinszky János, *Naplók, töredékek*, szerk. Hafner Zoltán (Budapest: Osiris, 1995), 24.

mutatnak túl a személyes létezésen neveik, s így identitásuk hiányában. S mivel a történet helyett dialógusok, párbeszédmontázsok állnak, tényleges történetről aligha lehet beszélni (uo., 60).

Előzményének tekinthető a háborút és az értelmetlen halált tematizáló narratíva miatt Max Frisch *És a holtak újra énekelnek* című műve, melynek hatására Pilinszky *Requiem* címmel megírt egy forgatókönyvet, ám filmvászonra vitel helyett ez szolgált a *KZ-oratórium* alapjául.⁶⁴ Az oratórium talán ennek is köszönhetően inkább a film irányába tendál, mintsem a színház felé: „Úgy kell írni, mintha filmet látnék! Nem álmod, hanem álmot, hanem álmot, hanem álmot.”⁶⁵ A legegységesebb mintá Maczák Ibolya szerint Paul Claudel *Johanna a máglyán* című művének 1958-as bemutatója (Maczák, 47). A visszaemlékezés aktusa, csakúgy, mint a drámabeli Jeanne alakjánál, jelentős mindhárom szereplőnél: haláluk módját képtelenek felidézni. Mivel KZ-lakók, így a világ számára lényegében halottak, csak a halál előtti emlékek és a jelenre való reflexió rendelkezik érvénnyel a történetek vonatkozásában (uo., 60). A halál gondolata a szereplőkből tagadást vált ki: „A halálunkat, azt nem adjuk.”⁶⁶ Ez pedig a halál elbeszélhetetlenségét sugallja. A montázspárbeszédek további jellemzői, hogy bár tartalmukat tekintve mind az emlékezéshez kapcsolódnak, egyes mondatok a jelenet víziójellegét támasztják alá, mások pedig a konkrét történéseket idézik fel, s ezek ismétlődését a szöveg egészére jellemző gondolatrítmus biztosítja.

Maczák további megállapítása, hogy az oratórium rokonítható a japán nó-drámákkal, mert a mű szerkezetét, a szerepeket és a zenei vonatkozásokat tekintve is megidézi azokat. Fontos elem, hogy a főhős halottként jelenik meg és a halálról közvetít. Maczák gondolatmenetét summázva a rokonság utolsó pontja a zenés és táncos elemek megléte, mely az oratóriumot a vallásos rítusokhoz és leginkább a római katolikus liturgiához és miserendhez viszi közelebb. A keleti színházhoz való visszatérést indokolja továbbá, hogy a szerző tulajdonképpen célja egy új szakrális műfaj létrehozása volt, melyet a profanitásba fulladó világ elől való menekvés hívott életre (uo., 48). Az ember visszafordíthatatlanul elvesztette primordiális lényegét, így szükségesnek tűnhet egy olyan kultúra lenyomataihoz nyúlni, mely még őrzi a rítusok valódi magvát.

⁶⁴ Maczák Ibolya, „KZ-oratórium”, in uő, *Papírdarabok. Pilinszky János írói munkássága* (Budapest: Balassi, 2015), 42–45.

⁶⁵ Pilinszky, *Naplók, töredékek*, 17.

⁶⁶ Pilinszky János, „KZ-oratórium”, in uő, *Pilinszky János összes versei*, szerk. Hafner Zoltán (Budapest: Magvető, 2015), 77.

Fontos még röviden tárgyalni a *KZ-oratórium* szerkezetét is. „Megírom benne egy farkas születésének, életének és halálának történetét a »kreatív időben«” – írja Pilinszky.⁶⁷ Amennyiben a kreatív idő az alkotási folyamatra utal, a nagyon fegyelmezett munkamódszert, melyről a költő feljegyzései tanúskodnak, ez a farkasról szóló rész töri meg.⁶⁸ A római katolikus liturgia struktúráját igyekezte lekövetni, melynek részei a következők: ima, introitus, evangélium, átváltoztatás, szentáldozás (Sepsi, 64). Bár ezek egybeolvadnak az oratóriumban, a passiót megörökítő farkas elbeszélése mintegy evangéliumként ékelődik a darabba,⁶⁹ s az átváltoztatást, átváltozást előzi meg, melyről a szereplők tanúskodnak, utólagosan értelmezik a történetet és egymás mondatait variálják, kommentálják, még inkább magyarázzák (Maczák, 68). Ez szoros összefüggésben áll az anamnézissel is, hiszen a szereplők tanúsága szerint az öregasszony a Szent Vencel térről, a lány egy erdőből, a kisfiú pedig nem tudni, honnan érkezett, de annyi bizonyos, hogy emlékezete töredékes, melyet a „kockákkal” próbál kifejezni. Érdekes közelebbről megtekinteni a *Fabulát* megelőző és szorosan követő szövegrészeket, melyek summázzák, előre vetítik vagy utólagosan értelmezik a történetet, mintegy 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? ⁷⁰

Az ezután következő *Fabula* („Mint egy másik történetben, fokozott egyszerűséggel.”) narratívájának elemei már megjelennek: az első látás és találkozás élménye, a ház, az ablakok, a ház falának érintése és maga az állat. Tulajdonképpen a *KZ-oratórium* „cselekménye” ugyanazt mutatja be három szereplővel, amelyet R. M. a farkas történetével

⁶⁷ Pilinszky, *Naplók, töredékek*, 35.

⁶⁸ „Szeretem a szép, erős szerkezeteket - de csak mint kihívást, amit fölül kell múlni, s minek kereteiből lávaként kell túlfornnia a mondanivalónak. [...] A farkas-betét pontosan az a része a versnek, hol kontrolom kialudt, kiolvadtak a racionális biztosítékok.” Pilinszky János, *Pilinszky János összegyűjtött levelei*, szerk. Hafner Zoltán (Budapest: Osiris, 1997), 110.

⁶⁹ Pilinszky szövegszerűen is hivatkozik a *Fabulára* mint Passióra, lásd Pilinszky, *Naplók, töredékek*, 35.

⁷⁰ Pilinszky János, „KZ-oratórium”, 70.

elmesél. Egyúttal szemtanúi lehetünk R. M. metamorfózisának, farkassá változásának, melyet az E/1. személy is jelöl. A fatörzsnek dőlt állat képe az elhagyatottságot, kirekesztettséget jelenti. Az átváltozást igazolja, hogy a *Fabulát* követően annak cselekményelemei ismétlődnek a szövegben, immár R. M. szemszögéből: a veszteség potencialításától megrettenve átsiet az udvaron. Az Öregasszony biztatja: „Törd rá az ajtót! Nekünk már szabad” (KZ-oratórium, 74). Az ajtó itt nemcsak a ház ajtajára vonatkozik, hanem a szereplő későbbi kommentjéből kitűnik, hogy az ajtó betörése valójában a másik magányába való behatolást, annak megtörésének lehetőségét jelképezi – erre utal a dolgozat mottója is. „Csak én vagyok, és ők (Szünet.) Kik még alusznak” – mondja a lány, aki az emléken már a házban tartózkodik (KZ-oratórium, 76). A halál konkrét pillanatáig azonban már nem jut el a kép, hanem újból ismétlődni kezd a szereplő útjának leírása az erdőből a ház irányába, a kivilágított ablak látványa, a szobát pedig összetört tükörhöz hasonlítja, amelynek nincs már tartalma és a tükörképet összetörtnek mutatja (KZ-oratórium, 76).

A következő szövegrészek viszonylatában a keresztre feszített Krisztus képét is megidézi, így pedig a farkas a meg-nem-értett áldozatot szimbolizálja.

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.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.⁷²

⁷¹ Uo. 71.

⁷² Uo. 72.

E két részlet immár a *Fabulát* követi, s a különféle motívumok⁷³, úgy, mint a monst-rancia és a kőasztalon fekvő, halott alak egyértelműen a szakralitás irányába tolja el az alapvetően profán – koncentrációs tábor – helyzetből induló kvázi-történetet. A monst-rancia, szentségtartó zártsága ekvivalens a házzal, mely mint szimbolikus, szent tér je-lentkezik, s a profanitás felől valójában megközelíthetetlen. A szereplők azok a közvetí-tők, akik átjárást biztosítanak a deszakralizált világból a transzcendensbe. A kőasztalon fekvő valaki lehetségesen Jézus feltámadás előtti alakja. Az oratórium egészéből kiderül, hogy feltámadásra nincs lehetőség, ergo az elvesztett emberi lényeghez sem tudunk visszatérni, mert magunkat fosztottuk meg tőle – legyen az bármely erkölcsi érték, sza-badság vagy méltóság. Voltaképpen erre utal maga a *Fabula* is, hiszen visszavonhatatlan az állat ellen elkövetett bűntett. Ahogyan a szereplők esetében is, hiszen színészként a néző számára élő alakok, ám az illúziót átlépve csupán életüktől megfosztott holtak.

A fiatal lány sorsa a vágyakozásban, a félelemben és a kívülállóságban, idegenségben summázható (Maczák, 65). Az oratórium „miseáldozat »történelmi« ismétlődése”⁷⁴ által örökérvényű művé válik: nem csupán a koncentrációs táborok borzalmainak állít emlé-ket, hanem azt úgy tematizálja, mint egy részét annak a ciklikus körnek, melynek az em-ber újra és újra áldozatául esik az idő múlásával. Erre utal az identitását nem birtokló szereplőgárda is, akik bár kiemelt alakok, nem konkrétak. Az igazán tragikus mindig a szeretetlenség és annak hiánya, amelyet a háború fejez ki – a fatörzsnek dőlő, házba beleszerető állat érzelmei egyirányúak maradnak. A szereplők saját árvaságukat fedezik fel, s ezt terjesztik ki minden előre és halottra (Maczák, 60).⁷⁵A *Fabula* evangéliumi sze-repe voltaképpen ebben az értelmezésben érhető tetten, ám mivel az oratóriumon belül sajátságos helyzettel rendelkezik, a továbbiakban szorosabb szövegelemzéshez folya-modunk, hogy rámutassunk arra, a farkas mint szimbólum milyen jelentésben és hogyan járul hozzá oratórium interpretációs hálójához.

⁷³ Az oratórium motívumai közt jelentősége van a szerző által cénamotívumnak titulált elemnek is, miszerint R. M. egyetlen tulajdona, „a rabruhából kifoszló cérnaszál” (KZ-oratórium, 76) sorsfonalat jelent. Ez a cérna utal a fiatal lány végesen magányos sorsára.

⁷⁴ Pilinszky, *Naplók, töredékek*, 20.

⁷⁵ Erre utal a Kisfiú utolsóelőtti megszólalása is:

„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.” (KZ-oratórium, 79)

Farkasábrázolás más Pilinszky-művekben

„Valójában két szó, mit ismerek, / bűn és imádság két szavát” – írja Pilinszky *Az ember itt* című versében.⁷⁶ A bűnhöz mint univerzális határtapasztalathoz a büntetés, bűnhődés is szorosan kapcsolódik. Az egyik motívum, mely a fogalomhármásról leválaszthatatlan, a farkas alakjában jut kifejezésre. Érdemes kitérni arra is, hogyan alakul Pilinszky János költészetében a farkasszimbólum használata. Minden látszat ellenére nem a *Nagyvárosi ikonokkal* (1940–70) kezdve jelentkezik a farkasábrázolás, hiszen már ennél korábban, 1939-ből is találhatunk eklatáns példát az állat metaforikusságára. A *Két szonett* a költői életmű második felének farkasábrázolását készíti elő. A versben a kutyák és farkasok ellentétéhez kapcsolhatunk vissza, ahol a kutyák negatív, a farkasok többnyire pozitív szereplők. Utóbbiak az üldözött-üldöző párosban az igazságszolgáltatás vagy büntetés, végítélet eszközei:

Csak fussatok hát, mint veszett ebek,
vonítsatok, ha gyilkos éjszaka
körükerít a farkasok hada,
hogyan fölkoncolja hitvány testetek.⁷⁷

Ez a farkasábrázolás némileg kötődik a szimbólum öszövétségi használatához, mely inkább az állat erőszakos habitusához, fellépéséhez kapcsolható. Az apokaliptikus hangulatú első szonett megidézi a bukott angyal, Lucifer történetét, de itt valójában az ember mint eredendő bűnös jelenik meg. A második szonett az elsőnek ellenképe, hiszen pozitív jövőképet fest és a béke eljövételét érzékelteti.

Szintén a *Nagyvárosi ikonok* egy meghatározó darabja a *Van Gogh* (1963). Ahhoz, hogy Pilinszky farkasábrázolásának univerzális értelmezését adhassuk, mindenképpen szükséges rátekinteni e szövegre.

Van Gogh

1

Ők levetköztek a sötétben,

⁷⁶ Pilinszky János, „Az ember itt” in uő, *Pilinszky János összes versei*, szerk. Hafner Zoltán (Budapest: Magvető, 2015), 121.

⁷⁷ Pilinszky János, „Két szonett”, in uő, *Pilinszky János összes versei*, szerk. Hafner Zoltán (Budapest: Osiris, 2015), 178.

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!”⁷⁸

A *Van Gogh* hármass, triptichonos szerkezetében az egyes szövegegységek nemcsak számozásban, de alteritás és fókuszváltás kérdésében is jól elhatárolhatók egymástól. A vers beszédhelyzete sajátos imahelyzet, melyet az utolsó egységben megfogalmazott, fohászszerű felkiáltás tesz egyértelművé. Az első rész „ők”-je nyelviileg is elszeparálható a megszólított „te”-től, kinek személye számunkra nem egészen világos. Az „ők”-höz szorososan hozzátartozik a sötétség és a társélmény, melytől a „te” ragyogásban és egyedül-létben is elkülönül. A múlt idő használata utalhat az események szemlélésének emlékezés-jellegére. A „te” ontológiaiileg és nyelviileg egyaránt kívül reked az „ők” létélményén. Az információk egymásutániságából valószínűsíthető, hogy az ölekezés intimitása és a sírás magánya között kauzalitás rajzolható ki. A második egység tömondataiból kiolvashatók a külső körülmények, ám fontosnak tartom megjegyezni, hogy a lírai én rejtett a versben, inkább az események külső nézőpontú, objektív elbeszélőjeként jelenik meg. A „te” fájdalmát mélyítheti az este közeledése, a „Minden megállt”⁷⁹ pedig azt sejteti, hogy a következő egységben megfogalmazott felkiáltás időn kívül helyezhető el. Az időn kívüliség többnyire a túlvilággal hozható összefüggésbe, így a harmadik egység megszólalója metafizikailag magyarázható módon vagy már az életen túl, kívül helyezkedik el, vagy pedig eredendően nem emberi, hanem isteni hang megformálója.

⁷⁸ Pilinszky János, „Van Gogh”, in uő, *„Pilinszky János összes versei”*, szerk. Hafner Zoltán (Budapest: Magvető, 2015), 82–83.

⁷⁹ Uo. 83.

A *Van Gogh*ban nagyon is hasonló szituációval találkozhatunk, mint a *Fabulában*: a farkas mint magányos állat kerül szembe a társas többséggel, és azon túlmenően, hogy szentként pozicionált az olvasó előtt, egy jézusi interpretációt is felkínál. A „lupus in fabula” jelentése farkas van a kertek alatt; akit emlegetnek, az megjelenik.⁸⁰ A farkas rejtett alakjának megidézésével a római hagyomány szerint az állat által hamarabb meglátott illető elnémul.⁸¹ E felkiáltást követően a versbeszélő vélhetően megidézi a szentséget. A „világ báránya” megszólítás általában Jézust illeti meg, s a bárányszimbólum hozzá kapcsolódik keresztény közegben. A bárány és farkas egymás mellett való szerepeltetése a versben egymással ekvivalenssé teszi a két állatszimbólumot. „Ebben a drámai pozícióban a kitesztelt farkas is áldozati bárány, s így is viselkedik” – írja Pilinszky Szekér Endrének a *Fabula* kapcsán.⁸² Amennyiben egymással azonosítható a világ báránya és a kertek alatt kullogó farkas, úgy a farkas Jézust is jelöli. Ezzel pedig Pilinszky farkasábrázolása némileg szembehelyezkedik a bibliai értelmezéssel.

A versbeszélő bűnössége szintén összekapcsolja a két verset. A jelenidő vitrinében – mint konkrét, zárt és rejtett helyen! – való égés egyrészt nyomatékosítja az események jelenidejűségét, másrészt az égés konnotálja a poklot, a purgatóriumot, s mindenképpen a bűn fogalommezőjébe tartozik. Felmerül a kérdés, honnan eredeztethető a farkas és a *Van Gogh* lírai hangjának bűnössége, s ez mindkét esetben a szeretethez, illetve annak hiányához kapcsolódik. A *Van Gogh* megszólalója és a *Fabula*-beli farkas egyaránt kirekesztettek, s bűnösségük egyszerűen abban áll, hogy bár vágytak a jóságra, megértésre, szeretetre, vágyaik nemcsak viszonzatlanok maradtak, hanem egyszerűen figyelmen kívül estek. Így a szeretetlenség érzése az a büntetés, melyben mindketten osztoznak.

A *Van Gogh* harmadik egységének felkiáltása valójában az ember önnön sebezhetőségére ébredését jelzi. Imaformulája szakrális helyzetet teremt az alapvetően profán szituációban, ahol a „te” az intimitás, az „ők” közti titok meglesője. Ez az aszimmetrikus szituáció felfedezhető a későbbi *Szálkák* (1970–72) kötetbe tartozó *Juttának* imapozíciójában is. E vers csupán második egységét idézem, mely egyfajta allúziója a *Fabulának*.

Január

A tél növekszik.

Egy magányos farkas jött le a faluba.

⁸⁰ Jelenits, „Farkas a Fabulában”, 817.

⁸¹ Kőrösi Imre, „Lupus in fabula”, *Studia Litteraria* 1–2. (2015): 46.

⁸² Pilinszky, *Pilinszky János összegyűjtött levelei*, 111.

Reszket előttd.
Mise ez.
Utolsó áldozás.⁸³

Az episztola kétféle interpretációját vehetjük számba a megszólító és a megszólított jelölletlensége miatt. Értelmezhetjük a szerelmi líra részeként a címből kiindulva, valamint lehetséges egy olyan értelmezése is, amelyben a versbeszélő a műben megjelenő Én-Te⁸⁴ relációt a transzcendens felé terjeszti ki.⁸⁵ Ekkor nem a szeretett és a buberi-lévinasi hagyományt követve abszolút módon Más⁸⁶ megértésére tett kísérletként olvassuk a verset, hanem a szakrális beszédhelyzetből kiindulva olvasható egyfajta imádságként, magányos dialógusként (Szávai, 50). Ha utóbbit vesszük alapul, akkor az antropomorfizált farkas a lírai én jelölője lesz, akinek a megszólított előtti reszketése megidézi számunkra Ábrahám és Izsák történetét. Ugyanakkor, ha a Te szerepében a szeretett személy, Jutta Scherrer tűnik fel, a farkasszimbólumhoz a női princípium társul, hiszen a Romulus-Remus történet óta az anyai gondoskodás jelképe (Szávai, 61).

A reszketés mozzanata bármely értelmezésben azért jelentős, mert egy kiegyenlítetlen viszonyra utal. A miseszertartás mint áldozatbemutatás felcseréli a relációkat: az eredendően ragadozó természetű farkas prédává válik. Ez az áldozás, áldozat a magányos farkas bűnösségtudatával szintén összekapcsolható, mely a *Fabula* viszonylatában a szeretet hiányához fűzi. E vízióban a tél képzete is megjelenik, mely nemcsak a Pilinszky-lírában fontos, hanem a későmodern magyar irodalom egyik jellemző motívuma.

A Pilinszky-költészet képalkotására jellemző, hogy a megnevezhetetlen elemeket a költő mindig ezekben a képi tartalmakban juttatja kifejezésre. Így a Nap, a tűz, a fény, a

⁸³ Pilinszky János, „Juttának”, in uő, *„Pilinszky János összes versei”*, szerk. Hafner Zoltán (Budapest: Magvető, 2015), 103.

⁸⁴ Az „Én” és a „Te” fogalmai Martin Buber perszonalista filozófiája felől értelmezendők. Ilyenformán az Én a Te által jön létre, s kölcsönösen a Te az Én által: „Az Én-Te alapszót csak egész lényével mondhatja az ember. Önmagam egész lénné koncentrációja és összeolvadása soha nem történhet általam, és soha nem történhet nélkülem. A Te által leszek Én-né. S hogy Én-né leszek, mondom: Te.” – Martin Buber, *Én és Te*, ford. Bíró Dániel (Budapest: Európa, 1994), 15.

⁸⁵ Szávai Dorottya, *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról* (Budapest: Akadémiai, 2006), 42.

⁸⁶ „Az abszolút módon Más - a Másik. Nem vonható egybe az énnel. A kollektivitás, melyben „te”-t vagy „mi”-t mondok, nem az „én” többsége. Én, te - nem egy közös fogalom egyedei. Sem a birtoklás, sem a szám, sem a fogalom egysége nem köt a másikhoz. A közös haza hiánya teszi a Mászt az itthont megzavaró Idegenné. De az idegen a szabadot is jelenti, aki fölött nincs hatalmam. Lényege szerint kibújik a felfogásom alól, még akkor is, ha rendelkezem vele.” – Emmanuel Lévinas, *Teljesség és Végtelen, Tanulmány a külsőről*, ford. Tamay László (Pécs: Jelenkor, 1999), 22.

madarak többnyire mind Isten-jelölők a keresztény misztikusok metaforahasználatának megfelelően. Ezek a trópusok aszcendens jellegűek, ugyanígy az impozíció is, hiszen vertikális irányultságának megfelelően az Istenhez való felemelkedés jelölője is (Szávai, 28). Ilyenformán a farkasszimbólumnak is van egy olyan aspektusa, mely például a *Juttának* beszédhelyzete alapján aszcendens képként értelmezhető. Ugyanakkor, ha a *Fabula* farkasábrázolását értelmezzük, a szimbólum – s ha a *Juttának* allúzióját vesszük, hogy a farkas lejön, leereszkedik a faluba – deszcendens jelleggel is rendelkezik. A farkas, mint a későbbi példából is látjuk majd, többször együtt szerepel a hó trópusal, mely egyrészt a 20. század modern magyar irodalmának elterjedt képe, másrészt Isten-jelölőként szintúgy a deszcendens képek sorát bővíti. Mindebből látható, hogy a farkasszimbólum szervesen illeszkedik a költő motívumrendszerébe, s együtt értelmezhető más motívumokkal is.

Az *Ahogyancsak* című versben megállapítható a misemotívum átöröklődése, valamint az „éjféli Úrfölmutatás” szintén az áldozás aktusát eleveníti föl. Mintha az 1971 januárjában írt *Juttának* téli képét alakítaná tovább a decemberi vers:

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.⁸⁷

Kiemelt szerep tulajdonítható a hó képe mellett a hallgatásnak is, mely a Pilinszky-líra egy fontos jellemzője, különösen a *Nagyvárosi ikonoktól* kezdődően. A nyelvi redukciót a vers maga is mutatja, hiszen ebben a néhány sorban halmozottan jelentkeznek azok a zárt képek, melyek a nyelv felől közvetlenül, úgy tűnik, feloldhatatlanok. A végítélet motívuma az Ezékiel könyvében ábrázolt idillikus állapothoz kapcsolódik. Fontos a bárányok

⁸⁷ Pilinszky János, „Ahogyancsak”, in uő, *Pilinszky János összes versei*, szerk. Hafner Zoltán (Budapest: Magvető, 2015), 125.

és farkasok ellentéteződése, valamint a monstrancia megjelenése is. Az állatszimbólumokat illetően a mű a bibliai példázatok farkasábrázolását követi, miszerint a bárányok a jót, a farkasok a rosszat jelölik. Ezek együtt szerepeltetése egy eszkatologikus közösség formálódására utal (Szávai, 66), továbbá az emberben meglévő jó és rossz elválaszthatatlanságát jelölheti. A monstrancia, szentségtartó zártsága az ember lelkeként is értelmezhető: a liturgikus edény az üvegen keresztül az Eucharisziát mutatja, miközben a külvilágtól elhatárolja. A halál monstranciája a halál lezársága – a halál megjelenése a versben az Úrfelmutatásra, áldozásra irányítja vissza a figyelmünket.

Mindebből levonható, hogy az előbbiekben tárgyalt versek farkasábrázolásai a Biblia, de legfőképp a szakralitás felől olvashatók, és a különféle szimbólumok ez irányból oldhatók föl. A szentséghez köthető farkaskarakter jelentősen pozitív irányba tolja el a szimbólum jelentését az értelmezéshorizonton, ám ez a jelentésség nem a szabadság romantikus képére csatlakozik vagy ebbe a jelentéskörbe csatornázható be, hanem a Pilinszky-líra vallásos jellegéből fakadóan, leginkább a deszakralizált világ profanításával ellentétben már-már egy kérématikus jelleggel ruházható föl. Ilyenformán Pilinszky teljes életműve a szakrális és a profán szféra között képez hidat.

A tér struktúrája

A *Fabula* térstruktúrájának elemzése során a szimbolikus terek megnyitásával közelebb kerülünk a farkasszimbólum felfejtéséhez. Fontos szerepe van a külső és belső tereknek, mivel a versben szereplő ház elhatárol egy olyan részt a térből, mely szükségképpen a farkas útját fogja állni: „Elvetődött egyszer egy faluba,/ és beleszeretett az első házba, amit meglátott.”⁸⁸ E szakasz jelentősége a falu és a ház ellentétében rejlik. Hiszen a falu maga egy közösségi létforma, melyen belül a házak elkülönített helyeket jelölnek. Ezek egyszerre képviselik a közösséghez tartozást, az elkülönülés miatt az egyedüllétet s a bensőséget is. Ezt követi a helykötődés érzete, melyet voltaképpen a fal létrehozásának taktilis jellege, és az úgynevezett alkotásfolyamatból kiolvasható gyengéd, szeretetteljes mozdulatok projektálása vált ki:

Már a falát is megszerette,

⁸⁸ Pilinszky János, „Fabula”, in uő, „Pilinszky János összes versei”, szerk. Hafner Zoltán (Budapest: Magvető, 2015), 72.

a kőművesek simogatását,
de az ablak megállította.⁸⁹

A farkas az első meglátott házban az elhatároltság élményét és az ezzel való azonosulás lehetőségét pillantja meg. „A tér egy része így önmagában behatárolttá lett, és különvált a világ többi részétől” – írja Georg Simmel híres esszéjében, a *Híd és ajtóban*.⁹⁰ A falak képezte limes az, ami elválasztja a külvilágtól a ház belső terét a világ külső terétől. Pilinszky térstruktúrájának része ez az elválasztás, s ha Simmel gondolatainál maradunk, csak az ember képes elválasztani és összekötni – ilyenformán az ajtóval bejárást teremt a külvilágnak, egy olyan lehetőséget az idegen, a vendég vagy a betolakodó behatolására, melynek értelmében az új identitást, új megnevezést nyerhet. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a *Fabulában* nem szerepel ajtó, csupán ablak. Így bár az ember határokat állít fel, „hogymagát rajtuk kívül helyezhesse” (Simmel, 33), megszüntetve az elhatároltság lényegét, a versben az ajtó jelöletlensége utal a befogadási szándék hiányára. Ugyanakkor, ha az oratóriummal együtt olvassuk a verset, észrevehetjük, hogy az ajtót jelöli a szöveg, ám az Öregasszony kommentjében a ház egy olyan elemeként jelenik meg, mely a lányt – így a farkast – kirekeszti a belső térből.

Az ablak szerepe a tekintethez kapcsolódik. Az ember kapcsolatteremtő lény, aki háttartalanságában mégis korlátolt, az ablak pedig egyfajta korlátot, határt képez. A lehetőség adott, hogy az ablakon be- vagy kitekintsünk, a közlekedés dinamikáját mégis megtöri. Simmel gondolatmenetében az ablak funkciója az ajtóval ellentétes: bentről kifelé tekinthetünk rajta átlátszóságának köszönhetően (Simmel, 33). A *Fabula* érdekessége, hogy valójában a kívülálló farkas az, aki betekint az ablakon:

A szobában emberek ültek.
Istenen kívül soha senki
olyan szépnek nem látta őket,
mint ez a tisztaszívű állat.⁹¹

A szenvtelen elbeszélői hangot és az állat reflexióját a betekintésre a következő szakaszban produkált gesztus mutatja, amikor éjszaka bemegy a házba és megáll a szoba

⁸⁹ Uo.

⁹⁰ Georg Simmel, „Híd és ajtó”, ford. Ózer Katalin, *Híd 2* (2007): 32.

⁹¹ Pilinszky, „Fabula”, 72.

közepén. A narrátor tehát nem jelzi, hogy az emberek észrevették volna bentről az állatot: a kívülálló belépését megelőzi lényének reflektálatlansága.

Pszichoanalitikus szemmel nézve azt is mondhatnánk, hogy a farkas nem csupán az alteritás megtestesítője a műben. A tudattalan megformálója és tartalmának összessége is lehet, melyek a ház jelképezte tudatba hatolva megzavarja az ember nyugalmát. A jungi elgondolás nyomán a tudattalant elfojtott tartalmak képezik, melyeket az ember elnyom és nem enged felszínre. A ház akár a tudat-tudattalan tagolását is jelképezhetné, amennyiben C. G. Jung „én házam” álmát vesszük alapul. E szerint a ház felső emelete, egyfajta nappali része, mely szép bútorokkal teli, jelképezi az emberi psziché tudatos részét, a földszint és a ház alsóbb szintjei, ahova kőlépcsőkön jut le, s melyek középkorias, kísérteties helyek, a tudattalant jelentik.⁹² Azonban a versből csupán annyi derül ki, hogy a háznak egy szobája biztosan van, az építmény pontos tervrajzához az olvasónak nincs hozzáférése. A farkas mint a tudattalan üzenetek jelképe ellen az emberi tudat azért tiltakozhat, mert egyfelől ökoetikai nézőpontból a természeti lényt képviseli az ember urbánussága és civilizáltsága miatt elnyom. Másfelől jelképezheti az emberi lelkiismeretet vagy bűntudatot is, mely a humánus alapvető méltóságbeli, morális deficitére emlékeztet, s így a farkas mint szuperhumán erő jelenik meg.

A magányos farkas jórészt aktív szereplő, hiszen folyamatosan közelít a házhoz, a szobában ülő emberek pedig akkor mozdulnak ki a passzivitásból, amikor a farkast megölik. A Pilinszky-líra egyik jellemzője a horizontális és vertikális irányok kereszteződése a versekben, ahogyan Szávai Dorottya is megjegyzi a *Juttának* kapcsán: „Minthogy a költemény a *Szálkák* kötetből való, horizontális és vertikális metszéspontjának jelentőségét a környező versek, a *Monstrancia* cikluscím és a kötetbeli kontextus maga is aláhúzza a kereszt képével, mi több, ikonjának uralma nem más, mint poétikai megvalósulása a fent tárgyalt dialógus-viszonynak” (Szávai, 57). Bár Szávai a vers dialógushelyzetére illeszti a keresztet leképező dialógushelyzetet, úgy gondolom, a horizontális és vertikális irányok keresztmetszetében formálódó kereszt képe ráilleszthető a *Fabula* szituáltságára is. Ugyan a dialógus hiányzik, csupán egy külső nézőpontú, nyelvileg reduktív és a némasághoz közelítő narrátor elbeszélésével találkozhatunk, a horizontális irányt a farkas házhoz való közeledése adja, míg a vertikális irány magában a farkasszimbólum különféle olvasataiban valósul meg. Ebben a kirajzolódó keresztikonban nyeri el értelmét a farkasszimbólum jézusi értelmezése.

⁹² Carl Gustav Jung, *Emlékek, álmok, gondolatok*, ford. Kovács Vera (Budapest: Európa, 1997), 208–210.

Pilinszky versében a farkas magányos, egyedül közelít a házhoz, míg Alfred de Vigny költeményében egy farkascsaládot láthatunk. Utóbbi szintén horizontális és vertikális irányok mentén tagolódik, ám sokkal explicitebben, hiszen a valódi irányokat a látóhatár, a narrátori hang és az általa olvasók részére leírt környezet adja meg: a dermedt némaságban először a hold, a fák képe és a közöttük süvöltő szél nyit egy vertikális látóteret, majd a vadászok és a farkas kölcsönös közeledése adja meg a vers horizontális irányát. A közeledés mozzanata mindkét műben hangtalan. Míg *A farkas halálában* a látáshoz és annak mentén az állati méltósághoz vezet e közeledés, addig a *Fabulában* a történelmi kontextus adja meg értelmét. A két költeményben mindkét állat aktív szereplő, s a helyváltoztatásban jelentős szerepe van a megállásnak, megtorpanásnak.

Éjszaka aztán be is ment a házba,
megállt a szoba közepén,
s nem mozdult onnan soha többé.⁹³

Pilinszky farkasa csupán egyszer áll meg, célját elérve, ám ez a megállás esetében végzetes és ettől fogva örökké tartó. De Vigny hímfarkasa azonban többször is megáll: egyszer, amikor észreveszi a vadászokat, előrejön a térben, majd leül; egyszer, amikor a vadászebekkel ütközik meg, majd a vadászok szemébe pillant; egyszer, mikor végleg megáll. Ez a mozgás adja meg a de Vigny-vers dinamikáját, mely tértagoló szereppel is bír. Így a de Vigny-vers térstruktúrája részletesebben rajzolódik ki előttünk, míg Pilinszky tere elnagyolt, a részletek lényegtelenek, és ez is annak irányába mutat, hogy a szakrális tér megképződésében a vers metaforikus jelentésrétegei helyezkednek túlsúlyba azzal szemben, hogy egy nyelvileg viszonylag egyszerűen megformált történetet beszél el.

Mircea Eliade szerint a szent és a profán kapcsolatában elengedhetetlen a tér vizsgálat: a modern ember profán létmódjában a tér homogén, a tér mint pusztaság jelentkezik – a települések, házak, ablakok azok maradnak, amik. A *hierophánia* – a szentség megnyilvánulása a térben – viszont megtöri a tér struktúráját, egy olyan szilárd közép-pontot teremt, amely a profán világból a szent térbe nyit.⁹⁴ Ha a farkast a szent megnyilvánulásaként értelmezzük, a házba betérve és a szoba közepére állva a ház sem egységes profán helyszín marad, hanem a farkassal való érintkezéssel a profanításban ragadt embereknek lehetősége nyílik a szenttel való érintkezésre. A szentség megjelenése viszont

⁹³ Pilinszky, „Fabula”, 72.

⁹⁴ Mircea Eliade, *A szent és a profán*, ford. Berényi Gábor (Budapest: Helikon, 2014), 16.

potenciálisan magában hordozza, hogy a hétköznapi nem képes a szentséget a saját nézőpontján kívül értelmezni. Akár élő, akár halott a szentség/állat jelölője, a teret mindeképpen megbontotta, és bűnjelként él tovább. Ha pedig keresztény nézőpontból vizsgáljuk a történetet, a farkas alakjában valójában Jézus jelenik meg. Így az ember büntető diszpozíciója lesz az, amely a tisztaság hordozóját kiiktatja a világból. Ebben az értelemben pedig a farkas megjelenése nem más, mint *theophánia*, az istenség megnyilatkozása az ember számára.⁹⁵ Mindezzel viszont nemhogy antropomorfizálódik, hanem egyenesen divinalizálódik az állat. Ezen túlmenően pedig szembehelyezkedik a bibliai példázatok farkasképével is.

A pozicionális szentség

Antal Balázs tanulmánya nyomán megállapítható, hogy Pilinszky kései versei többnyire az egyént és közösséget egyaránt érintő hiábavalóság-érzetet fejezik ki.⁹⁶ Antal leginkább Pilinszky szörnyfogalmát járta körbe, melyből kiindulva feltételezhetjük, hogy a *Fabula*-beli farkas karaktere rokonítható ezzel a szörnyfogalommal. Hiszen ahogy korábban láthattuk, a farkasszimbólum negatív konnotációi nyomán jórészt vadként, szinte szörnyként aposztrofálták, akinek a magyar kultúrtörténeti hagyományok szerint nevét kimondani se volt szabad.⁹⁷

Pilinszky szörnyei többnyire identitásukat elvesztett vagy attól soha meg sem fosztott alakok, akik eleve nem is voltak jobbak, így nem lehetséges olyan létmód, melyből szörnnyé fokozódtak volna le. A *Nagyvárosi ikonok* Kreatúrája például a vers zárlatában elfogadja saját idegenségét, leroskad és magát megadja önmagának. A *Fabula* farkasát a Kreatúrával vagy más versek nemtelen lényeivel az köti össze, hogy amint azt Antal elemzésében megfogalmazza: „A szörny nem egy létező, hanem a létezésnek egy állapota. Mint ilyen, kollektív létmód: jelenthet csak engem, de jelentheti az emberi mindenséget – az alakok ki-be járnak a név alatt” (Antal, 8). Ez nem testi deformitás, a szörny létállapota inkább a lélekből ered (Antal, 8). Ilyenformán a *Fabulában* megjelenő farkas nagyon is humánus, létmódját tekintve viszont szörnyként aposztrofálható. A kollektív

⁹⁵ Uo. 18.

⁹⁶ Antal Balázs, „A zűrzavar rendje: A szörny és a tér Pilinszky költészetében”, *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle* 4 (2021): 4.

⁹⁷ Jelenits, „Farkas a Fabulában”, 817.

létező egyes jelölője, aki nemtelen a maga nemében, minthogy magányosságából fakadóan társtalan is, bármely emberrel felcserélhető volna, hiszen, ha figyelembe vesszük a *KZ-oratóriumot* mint szövegkörnyezetet, bármely ember ugyanolyan módon inhumánussá válna a háború borzalmai és értelmetlensége folytán. Tehát, ha a szövegben a farkas az ember jóság és szeretet iránti vágyának és e jóság hiábavalóságának hordozója, akkor La Fontaine nyomán megállapítható, hogy az ember az, aki bestiaként, szörnyként jelenik meg.

Az előbbtől egy eltérő interpretáció felé mutat, hogy a nemtelenség összekapcsolja a szörnyfogalmat az angyalokkal is. Hiszen utóbbiak mindegyike egyazon nemhez és fajhoz tartozik, nemtelenek a szó 'társtalanság' értelmében. Ők a lehető legmagasabb rendű teremtmények, akiket Aquinói Szent Tamás nyomán egymástól megkülönböztünk. Egyszerre materiális és szellemi létezők, akik közvetlenül élvezik Isten szeretetét, ugyanakkor közvetítői is az ő akaratának.⁹⁸ Magányosak, hiszen egyedüliek, mindegyikük sajátossága és funkciója egyéni, így a rendeken belül sem kapcsolódnak szorosan egymáshoz (uo., 750). Az isteni lényeket tükrözik, és mint ilyen, a teljesség manifesztálódik bennük. Mind emiatt azt feltételezhetnénk, hogy ők az Istenhez legközelebb álló létezők. A *Fabula* viszont szakít e felfogással, ha az állatot mint animális létezőt vesszük:

Hol volt, hol nem volt,
élt egyszer egy magányos farkas.
Magányosabb az angyaloknál.⁹⁹

E sorok már feltételezik, hogy az állatlétnek egy specifikus szellemi dimenzió is járulékos eleme, hiszen az angyalokénál nagyobb magány az állatot a szentbe, szentségbe pozicionálja. A materiális megjelenés folytán a profán világ létezője, magánya és a neki tulajdonított lélek miatt a szentséghez is tartozik. Azáltal, hogy a mű későbbi részében önként belép a házba, mintegy önmagát áldozza fel a viszonzatlan szeretetért, úgy már-tírként jelenik meg előttünk. „Az oratórium jelentése ebben a fabulában a legegyeteme-sebb, s túl az emberin minden előre kiterjed. Szól a kitaszítottság pozicionális nagyságáról. (A keresztény hitben a mártir ilyen pozicionális szent; gondolj az »apró szentekre«)”

⁹⁸ Aquinói Szent Tamás, *A teológia foglalatja*, I. köt., ford. Tudós-Takács János (Budapest: Gede Testvérek Bt., 2002), 750.

⁹⁹ Pilinszky, „Fabula”, 71.

– írja Pilinszky a már korábban idézett levelében Székér Endrének.¹⁰⁰ A szenthez, szentekhez az Istenhez közelítő tökéletesség mellett az elkülönítés is társul – amikor valakit szentté avatnak, morálisan és szellemileg is az átlagembernél magasabb, kiemelkedőbb pozícióba helyezik. A *Fabula*-beli farkas mint deszcendens kép tulajdonképpen a szentség megnyilvánulása. Így, mivel az angyaloknál is kitüntetettebb helyzettel rendelkezik, az ember fölé is helyezkedik.

A pozicionális szentség egy másfajta nézőpontból is megközelíthető. Pilinszky számára az egyik legfontosabb teoretikus Simone Weil francia filozófusnő volt, aki *Ami személyes, és ami szent* című írásában azt állítja, minden emberben van valami, ami szent, de ez nem a személyéhez kapcsolódik: „Az, ami szent, távolról se a személyünk, hanem épp az, ami emberi lényünkben személytelen. Mindaz, ami személytelen az emberben, szent. És egyedül az szent.”¹⁰¹ Ilyenformán a szent minden ember számára hozzáférhető, csupán percipiálni kell azt a másik emberben és önmagamban egyaránt. A szent szükségképpen a jóból származik, s mivel minden ember vágyik arra, hogy jól viszonyuljanak hozzá, így ez az, „ami mindenekfelett szent minden egyes emberben.”¹⁰² Ha a versben megjelenő farkas valójában embert helyettesít, ahogyan az a KZ-oratórium viszonylatában R. M. miatt lehetséges, egyrészt személytelensége a szentséghez egyébként is kapcsolható, másrészt az ellene elkövetett bűntett valójában e szentség ellenében és a másik jó iránti vágyának megtagadásaként interpretálható.

Pilinszky farkasának alakja több szempontból is összevethető Alfred de Vigny farkasábrázolásával. Előbbinél megállapítottuk, hogy a kirekesztettség és a magány kapcsolódik hozzá, míg de Vigny esetében farkascsaládról beszélhetünk, mely ugyan biztonságos közeget teremt, de az általános értelemben vett emberi családokat modellálja. Ilyenformán egyik farkaskoncepció sem közelít ahhoz, ahogyan általában farkában élő farkasokról beszélni szokás. Habitusukat tekintve mindkét ábrázolás eltér egy – ebben az esetben – többséginek nevezhető farkasalaktól, ebből következően rendellenesnek is titulálható. Hiszen egy farkas adott esetben sem nem merészkedik ember közelébe önszántából, sem pedig nem várja méltósággal halálát, hanem vagy menekülőre fogja egy vadászatnál, vagy próbál küzdeni, de semmiképpen nem várakozik. A művekben megnyilvánuló viselkedésformák tovább mutatnak abba az irányba, hogy a farkasok maguk

¹⁰⁰ Pilinszky, *Pilinszky János összegyűjtött levelei*, 111.

¹⁰¹ Simone Weil, „Ami személyes, és ami szent”, ford. Pilinszky János, in uő, *„Ami személyes, és ami szent”*, szerk. Hegyi Béla és Reisinger János (Budapest: Vigilia, 1998), 63.

¹⁰² Uo. 70.

nem mint unikális, reális létezők értelmezendők, hanem szimbólumként interpretálhatók, valami helyett állnak.

Pilinszky farkasának mártíromsága összekapcsolható Vignyével, bár utóbbinál megkérdőjelezhető, mennyiben altruisztikus a tette, és mennyiben fakad önvédelemből. Amennyiben keresztény aspektusból olvassuk *A farkas halálát* és az altruizmus jegyében értelmezzük az állat viselkedését, a farkas Krisztus-szimbólumként is interpretálható. Pilinszky esetében nem mutatkozik harciasság, ellenállás – passzivitásában válik áldozattá. Ha mindkét állat divinalizált olvasatát vesszük, úgy az állatok pozícióját tekintve nemcsak a mártíromság, hanem a Krisztus-jelölés is összeköti a két művet. Mind a „tiszta szívű” és a „fenséges” állat fölérendelt helyzetben van. Ez a mozzanat azért fontos, mert a két vers egy olyan emberképet mutat fel, amely szerint a humánus saját magát dezantropomorfizálja. Egy erkölcsi deficit keletkezik, mely a humánus fogalmát kiüresíti, önmagát fosztja meg értékeitől, hiszen immoralis cselekvéseket hajt végre. S míg az ember inhumánussá válik, az állat mint szuperhumán fogja birtokolni azt az értékrendet, amelyet eredendően az ember magának tulajdonít.

A két farkaskarakter mozgásán, szimbolikus pozícióján és jelentésségén túl fontos szerepe van a narratív elemeknek is. A heterodiegetikus narrátor nem jelenik meg a *Fabula*-ban: ez a fókusz adja a lehetőségét annak, hogy az állat legyen a fokalizátor, s az ő nézőpontja vezesse az elbeszélést, így az olvasó ugyanazt érezhesse, amit ő érez. A szeretet mozzanatán kívül valójában a narrátori hang nem más belső tartalmat az állatnak, s így intenciója is inkább csak sejthető az olvasó részéről. Ebben is különbözik Alfred de Vigny farkasaitól, mivel *A farkas halálának* homodiegetikus narrátora szándékokat és gondolatokat kölcsönöz az állatoknak, melyek értelmezésére az elbeszélő egy retrospektív lehetőséget nyit.

A látásnak mint érzékszervnek és a megfigyelés aktusának a narratológiai vonatkozásokon kívül is jelentősége van. Egyfelől azért, mert a *Fabula* esetében a farkas tekintete a vágyottra, a házra és annak lakóira irányul, így kifejezve a valahová tartozás iránti vágyát, míg *A farkas halálában* éppen az állat tekintetében összpontosul a vadász vágyának tárgya, a követendő erények. Előbbi versben az állat jelképezi a kirekesztettet, míg utóbbiban éppen az ember kerül ebbe a szerepbe. Másfelől összeköti a két művet az is, hogy az állat örökre nyílt és beszédes tekintete lesz az, amely megfigyeli az embert. A spektátor szerepe ugyanígy Pilinszkyénál is az állaté marad a halált követően, bár ezt megelőzően is végig ő stabilizálja a nézőpontot. Ez elvezeti az olvasót az állatszimbólumok feloldásán túl a műben megjelenő erkölcsi tanuláshoz.

A látás és a némaság összefüggései

Még nem, vagy csak részben ejtettünk szót a vers formai-műfaji jegyeiről, mellyel a dolgozat első fejezetéhez csatlakoznánk vissza. A *Fabula* cím előhívja mindazon olvasói elvárásokat, melyek a műfaji hagyományhoz kötődnek, s ennek látszólag eleget tesz például a farkas szerepeltetése a műben, ám több ponton megtöri a hagyományt, eltörli az olvasói előfeltevéseket. A cím mintha műfajjelölő lenne, ám mind formáját, mind tartalmát tekintve mégis elüt az aiszóposzi, La Fontaine-i vonaltól, melyet az állatmesék és fabulák kapcsán már bemutattunk. A „Hol volt, hol nem volt / élt egyszer egy magányos farkas” indítás felütését tekintve nem a klasszikus fabulákhoz kapcsolódik, hanem a magyar népmesei hagyományhoz. A műforma leginkább a szabad vers és a prózavers határán helyezkedik el, hiszen versszakok helyett versszakaszokra tagolódik a szöveg, rímet nem tartalmaz – megállapítható tehát, hogy beleilleszkedik szövegkörnyezetébe, a *KZ-oratórium*ba, hiszen prózanyelven szól, de személyességét tekintve – a kontextussal együtt értve – a líra műneme felé tendál. Valószínűsítem, hogy a nézőpont folyamatos közelítése miatt tagolódik több kisebb egységre a szöveg, tehát a mű formája leképezi a *Fabula* cselekményét.

A műben kiemelt jelentősége van a látásnak, melyhez a szeretet mozzanata kapcsolódik, a házra nézve és a kőművesek nyomait látva szinte tapintásba fordul át, azzal szorosán összefügg. Az ember mint látvány jelenik meg a történetben akkor, amikor az állat bepillant az ablakon, s reflexíve nem tekint vissza az állatra, még csak nem is ignorálja, hiszen egyáltalán nem is látja meg. Az állati tekintet ugyanakkor nem egyszerűen az animálitáshoz kapcsolódik, sokkal inkább a transzcendenciához:

Istenen kívül soha senki
olyan szépnek nem látta őket,
mint ez a tisztaszívű állat.¹⁰³

Ez a kvázi Isten szemével való nézés az életmű korábbi részében is jelentkezik. Szűcs Teri részletesen elemzi az *Apokrifet* (*Harmadnapon*, 1946-1958, *Egy KZ-láger falára* c. ciklus)

¹⁰³ Pilinszky, „Fabula”, 72.

mint a Holokauszttanúságának továbbélését, s úgy gondolja, hogy a Másikra való rátalálás a lírai én intenciója, mert ezzel a rátalálással az „otthonosság megtalálásának” lehetősége is felvillan.¹⁰⁴ Ebből az aspektusból könnyebben érthetővé válik az állatnak tulajdonított szándék: a ház megközelítésének miertje, hiszen maga a ház és a benne lakó emberek azt az otthonosságot jelenítik meg, amelyre ő vágyik. Az *Apokrif*ben a következő olvasható: „És látni fogjuk a kelő napot, / mint tébolyult pupilla néma és / mint figyelő vadállat, oly nyugodt.”¹⁰⁵ A kelő nap itt a végítélet pillanatában isteni jelkép és a megváltás jelölője – egy olyan figyelő szem, melynek nincs beszédes tekintete, a tébolyultsága révén nem állapítható meg, hova fókuszál, nyugalma mégis egy figyelő vadállathoz válik hasonlóvá. Ez a néma és figyelő tekintet összevethető a *Fabula* farkasának nyitott szemével: „Nyitott szemmel állt egész éjszaka, / s reggel is, mikor agyonverték.”¹⁰⁶ Ugyan itt közel sem jelenik meg az az apokaliptikus hangneme, mint ami az *Apokrifet* jellemzi, ám ez az örökre nyitott, figyelő, néma szem transzcendens nyugalma reggel, a kelő nap fényénél is stabil marad. A nyitott szem némasága nem ad útmutatást az ember számára, hanem lényét saját magára nyitja, azaz tükörfelületként szolgál. Belepillantva az ember színpadon érezheti magát. Az örök, túlvilági nézés hatására sosem mozdulhat el arról a színpadról, melyre képletesen fellépett. Így a gyilkosság helyszíne de Vigny és Pilinszky esetében egyaránt színpadként elevenedik meg, melyen az ember ugyan játszik, de örök büntetése, hogy a bűnösség tudatától nem szabadulhat, és deficitjeivel kénytelen folyamatosan szembesülni: pozíciója rögzül. A farkas, s így a mű megörökíti mindazon kollektív tekinteteket, melyek emlékeztetik a humánusot arra, hogy magát fosztotta meg emberségétől.

Felmerül a kérdés, hol találhatunk a műben erkölcsi tanulságot, mellyel a fabula műfaji hagyományaihoz csatlakozhatna. Önmagában véve Pilinszky sűrített mondat szerkezetei nem zárnák ki a lehetőségét annak, hogy Aiszóposzhoz hasonlóan a *sententia* explicit módon szerepeljen a mű végén, ám mégis azzal szembesülünk, hogy az erkölcsi töltet kimondatlan marad. A *farkas halálához* hasonlóan fontos szerephez jut a műben a hallás is, pontosabban a hallgatás és a némaság. A romantikus műben az állatszereplők hangtalan, nesztelen mozgása narrátori részről expliciten jelzett, s a tekintetből kiolvasható *sententia* az állatok emberi nyelvhez való hozzáférhetetlenségét is kiemeli. Ezzel

¹⁰⁴ Szűcs Teri, „A Holokauszttanúsága három Pilinszky-versben”, *Vigília* 11 (2011): 811.

¹⁰⁵ Pilinszky János, „Apokrif”, in uő, *„Pilinszky János összes versei”*, szerk. Hafner Zoltán (Budapest: Magvető, 2015), 55.

¹⁰⁶ Pilinszky, „Fabula”, 72.

szemben a *Fabulában* implicit mind az erkölcsi tartalom, mind az állati némaság vagy akár az emberek tevékenysége. Így a hangok teljes hiánya azt jelezheti, hogy a farkasnak mint bármely, a dolgozatban felvázolt jelentés hordozójának nincs lehetősége intencióinak kommunikálására, s ha volna is – még az ütést megelőzően – süket fülekre találna. A humánus reakciója azonnali elutasítást közvetít, s éppen ezért érzékletes, hogy Pilinszky a farkas alakjával, akihez egyébként is negatív előítéleteket társítanak, fejezi ki akár a Holokauszt vagy a világháborúk ártatlan áldozataihoz, akár egyetemesen az idegen Másikhoz fűződő viszonyát az embernek.

Az állat, illetőleg a vers által közvetített némaság beszél valójában, s a kimondatlanság növeli a történet hatásfokát. Beszédes tekintet helyett egy örökre nyitott szemmel találkozunk, s az, hogy az elbeszélő nem kommentálja vagy ad morális ítéletet az állat ellen elkövetett bűntettéről, további értelmezési lehetőségeket nyit meg számunkra. Az állat – jelölje általánosságban az embert, a háború ártatlan áldozatát, Jézust vagy a jószág hiábavalóságát – érzelmei viszonzatlanok: magányosan és szeretetlenül maradt. Ahogy a dolgozathoz választott mottó is mutatja, a *KZ-oratórium*, s így a *Fabula* kérdése, hogy egyáltalán van-e lehetőség a másik magányának, a magányosság szentségének megtörésére. Végző soron a magány áttörhetetlensége és a szeretetlenség immanens volta kerül középpontba. A mű rávilágít arra, hogy utóbbi érzés alapvetően az ember sajátja, létértelmezésének kiindulópontja, mely meghatározza az önmagához, és így a másokhoz fűződő viszonyát. Ez az elsődleges létélmény, melyből a magány fakad. A farkas egy olyan alteritás, idegen Másik megjelenítője tehát, melynek tekintete egyszerre hívja fel a figyelmet az ember magányára, az Én és a Másik – legyen az ember vagy állat – ontológiai problémájára.

ÖSSZEGZÉS

A kutatás alapján megállapítható, hogy a farkasszimbólum értelmezéshorizontján számos jelentést rajzolhatunk ki. Az első fejezetben felvázolt motívumtörténet szerint az európai kultúr- és irodalomtörténetben a farkasszimbólum általánosan többnyire negatív képként rögzült. Mind Vigny, mind Pilinszky farkasai azonban pozitív fényben tüntetik fel az állatot azáltal, hogy erkölcsileg a humánus fölé helyezkednek, minek következtében az ember kénytelen felülvizsgálni saját értékrendjét és a világban betöltött szerepét

is. S bár a dolgozatban részletesebben tárgyalt két vers között konkrét filológiai kapcsolat nem mutatható ki, csak sejthető Vigny Pilinszkyre tett hatása, a két farkasszereplőt legerősebben az a mártír vagy krisztusi pozíció kapcsolja össze, amely miatt az ember erkölcsileg alárendelt helyzetbe kerül.

A farkasok megítélésében a romantikával egyfajta fordulat állt be, mikor szabadságjelölőként kapott hangsúlyt. E jelentés hordozója Alfred de Vigny művének címadó farkasa, aki sztoikus tanító módjára nemcsak a lélek szabadságát közvetíti sokatmondó tekintetével, hanem alapvetően megkérdőjelezi az emberi méltóságot, és az állatnak tulajdonított méltóságról is elgondolkoztat. Így egyaránt formában, tartalomban a fabula műfaji hagyományának folytatója is lehet. A kérdéskör aktualitását mutatja, hogy az utóbbi évszázad és a jelenkori történések fényében a humánus önértelmezése krízisbe került, s már nem egyszerűen a természeti- és kultúrlény kettőssége vetekedik egymással, hanem a világ gyorsulásával, technikai fejlődésével a poszthumanista elgondolások is teret nyernek. Derrida állati Másikkal kapcsolatos elgondolása kiterjeszthetőnek mutatkozik, csakugyan továbbgondolható irány a felvetett méltóság-kérdés is. A vadászat mint irodalmi téma gyümölcsözőnek mutatkozik e téren, hiszen ez az esemény alkalmat kínál a vadász, az Én nézőpontjából az állat, a Másik megértésére, s ezáltal az önreflexióra is.

A modern magyar költészetben Pilinszky farkasábrázolásai a szimbólum értelmezését meglehetősen pozitív irányba tolják, s jelentésségében nem egyszerűen kiegészítik az értelmezési tartományt. A deszcendens kép szentséghez kapcsolódó értelmezése fordít egyrészt a bibliai megközelítéseken, mivel a *Fabulában* Jézusként is interpretálható. Ezen túlmenően, ha a vers *KZ-oratórium*ba ágyazottságát is figyelembe vesszük, az állat képviselheti R. M. alakját egy metamorfózis következtében, de lehet a jóság hiányának jelölője is. Ami pedig egy további értelmezési keretként szolgál, az az immanens szeretetlenség, mely a farkas alakjában jut kifejezésre. Ez utóbbi azért jelentősegteljes, mert az Én interperszonális kapcsolódásait nem egyszerűen a magány perspektívájából értelmezi. Az elsődleges emberi léttapasztalat a szeretetlenség élménye, melyből minden más következik a háborús állapottól kezdve a Holokauszt-tragédián át az egyén egzisztenciális krízist jelentő önmeghatározásáig. Így Pilinszky farkasa egy olyan szeretet-etika felé tendál, amely a léthiány kifejezője, s ez a jelenkori olvasó figyelmét saját léthelyzetére irányítja.

Érdemes lehet a farkasábrázolást bekapcsolni a Pilinszky-líra teljes motívumrendszerébe, főleg, mert más képekkel, úgy mint a hó, monstrancia, gyakran együtt szerepel.

Ugyancsak érdemes összeolvasni a versek farkasábrázolásait az életmű más állatszimbólumaival, mert e kísérlet lehetségesen új perspektívába helyezheti a költői életművet, legalábbis a zárt képek feloldásán keresztül annak megértéséhez vihet közelebb. Például a színpadi művek közül az *Élőképek* ismeretlen állatainak helyzete a tapintás, érintés nyomán ugyanúgy a szeretetlenség, a Másikhoz való hozzáférhetetlenség kifejezője, mint akár az oratóriummal együtt vagy anélkül értelmezett *Fabula*; a *Síremlék* medvéje pedig ugyanehhez csatlakozik a látás csatornáján keresztül. Egy további kutatási irány lehetne a költő kisprózájára és meséire kiterjeszteni a motívumhálót, s így összefüggéseket, kapcsolódási pontokat keresni a versek állatképeivel, mert a vizsgálat bővíthetné és mélyíthetné az eddigi olvasatokat.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- A *katolikus Biblia*. Fordította Gál Ferenc. <https://mek.oszk.hu/00100/00176/html/>.
- Aiszóposz. *Aiszóposz meséi*. Fordította Sarkady János. Budapest: Európa, 1987.
- Adamik, Tamás. „A római meseirodalom: Phaedrus.” In uő, *„Római irodalom a kezdetektől a nyugatrómai birodalom bukásáig.”* Pozsony: Kalligram, 2009, 443–454.
- Antal, Balázs. „A zűrzavar rendje: A szörny és a tér Pilinszky költészetében.” *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle* 4 (2021): 2–8. https://epa.oszk.hu/03300/03347/00033/pdf/EPA03347_szabolcsi_szemle_2021_4_003-008.pdf.
- Aquinói, Szent Tamás. *A teológia foglalatja, I. kötet*. Fordította Tudós-Takács János. Budapest: Gede Testvérek Bt., 2002.
- Buber, Martin. *Én és Te*. Fordította Bíró Dániel. Budapest: Európa, 1994.
- Burke, Edmund. *Filozófiai vizsgálódás*. Fordította Fogarasi György. Budapest: Magvető, 2008.
- Cicero, Marcus Tullius. *A kötelességekről – Görög és latin remekírók 1*. Fordította Csengeri János. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1885.
- Derrida, Jacques. „The Animal That Therefore I Am (More to Follow).” In uő, *„The Animal That Therefore I Am”*, szerkesztette Marie-Louise Mallet, fordította David Willis. New York, Fordham University Press, 2008, 1–51.
- „L’animal que donc je suis (à suivre).” In uő, *„L’animal que donc je suis”*, szerkesztette Marie-Louise Mallet. Párizs: Galilée, 2006, 15–77.

- Eliade, Mircea. „A szent tér és a világ szakralizációja.” In uő, *„A szent és a profán”*, fordította Berényi Gábor. Budapest: Helikon, 2014. 15–34.
- Fogarasi, György. „Méltóság és méreg: A hallgatás (dez)antropolitikája Alfred de Vigny A farkas halála és William Blake A méregfa című versében.” *Prae* 2 (2018): 20–39. https://www.prae.hu/prae/content/journals/journal_pdf_121.pdf.
- Gorilovics, Tivadar. „Francia romantika.” In *„Világirodalom”*, szerkesztette Pál József. Budapest: Akadémiai, 2015, 589–620.
- Jelenits, István. „Farkas a Fabulában.” *Vigília* 66, no. 11, (2001): 815–818. http://www.epa.hu/02900/02970/00735/pdf/EPA02970_vigilia_2001_11_815-818.pdf.
- Jung, Carl Gustav. *Emlékek, álmok, gondolatok*. Fordította Kovács Vera. Budapest: Európa, 1997.
- Kant, Immanuel. „Második könyv. A fenséges analitikája.” In uő, *„Az ítélőerő kritikája”*, fordította Papp Zoltán. Budapest: Osiris, 2003, 156–253.
- Kőríz, Imre. „Lupus in fabula.” *Studia Litteraria* 1–2, (2015): 46–51. <https://ojs.lib.unideb.hu/studia/article/view/4071/3936>
- La Fontaine, Jean de. „A Farkas és a Bárány.” Fordította Szabó Lőrinc. In uő, *„Mesék és széphistóriák”*, szerkesztette Gyergyai Albert és Rónay György. Budapest: Osiris, 2008, 13–14.
- La Fontaine, Jean de. „Ulysses és társai.” In uő, *„Mesék és széphistóriák”* szerkesztette Gyergyai Albert és Rónay György. Budapest: Osiris, 2008, 153–155.
- Lévinas, Emmanuel. *Teljesség és Végtelen, Tanulmány a külsőről*. Fordította Tamay László. Pécs: Jelenkor, 1999.
- Maczák, Ibolya. „KZ-oratórium.” In uő, *„Papírdarabok. Pilinszky János írói munkássága.”* Budapest: Balassi, 2015, 40–74.
- Oerlemans, Onno Dag. “‘The Meanest Thing That Feels’: Anthropomorphizing Animals in Romanticism.” *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 1 (1994): 1–32. <http://www.jstor.org/stable/24780713>.
- Ortega y Gasset, José. *Elmélkedés a vadászatról*. Fordította Csejtei Dezső. Budapest: Európa, 2000.
- Pál, József és Újvári, Edit, szerk. *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából*. Budapest: Balassi, 1997.
- Petőfi, Sándor. „A farkasok dala.” In uő, *„Petőfi Sándor összes versei”* szerkesztette Domokos Mátyás. Budapest: Osiris, 2005, 599.

- Phaedrus, Caius Julius. „A farkas és a házörző kutya.” Fordította Terényi István. In *„Római költők antológiája”,* szerkesztette Szepessy Tibor. Budapest: Európa, 1963, 333.
- Pilinszky, János. „Ahogy csak.” In uő, *„Pilinszky János összes versei”,* szerkesztette Hafner Zoltán. Budapest: Magvető, 2015, 125.
- Pilinszky, János. „Apokrif.” In uő, *„Pilinszky János összes versei”,* szerkesztette Hafner Zoltán. Budapest: Magvető, 2015, 55–58.
- Pilinszky, János. „Az ember itt.” In uő, *„Pilinszky János összes versei”,* szerkesztette Hafner Zoltán. Budapest: Magvető, 2015, 121.
- Pilinszky, János. „Az igazság szolgálatáról.” In uő, *„Publicisztikai írások”,* szerkesztette Hafner Zoltán. Budapest: Osiris, 1999, 587–588.
- Pilinszky, János. „Fabula.” In uő, *„Pilinszky János összes versei”,* szerkesztette Hafner Zoltán. Budapest: Magvető, 2015, 71–72.
- Pilinszky, János. „Juttának.” In uő, *„Pilinszky János összes versei”,* szerkesztette Hafner Zoltán. Budapest: Magvető, 2015, 103.
- Pilinszky, János. „Két szonett.” In uő, *„Pilinszky János összes versei”,* szerkesztette Hafner Zoltán. Budapest: Osiris, 2015, 178–179.
- Pilinszky, János. „KZ-oratórium.” In uő, *„Pilinszky János összes versei”,* szerkesztette Hafner Zoltán. Budapest: Magvető, 2015, 68–80.
- Pilinszky, János. „Oratorikus forma?” In uő, *„Publicisztikai írások”,* szerkesztette Hafner Zoltán. Budapest: Osiris, 1999, 545–546.
- Pilinszky, János. *Naplók, töredékek.* Szerkesztette Hafner Zoltán. Budapest: Osiris, 1995.
- Pilinszky, János. *Pilinszky János összegyűjtött levelei.* Szerkesztette Hafner Zoltán. Budapest: Osiris, 1997.
- Pilinszky, János. „Van Gogh.” In uő, *„Pilinszky János összes versei”,* szerkesztette Hafner Zoltán. Budapest: Magvető, 2015, 82–83.
- Rooker, J. K. „The Optimism of Alfred de Vigny”, *The Modern Language Review* 1 (1914): 1–11. <https://www.jstor.org/stable/pdf/3713424.pdf>.
- Seneca, Lucius Annaeus. *Erkölcsei levelek.* Fordította Kurcz Ágnes. Budapest: Kossuth, 2001.
- Sepsi, Enikő. „Az oratórium.” In uő, *„Pilinszky János mozdulatlan színháza.”* Budapest: L'Harmattan, 2015, 62–71.
- Simmel, Georg. „Híd és ajtó.” Fordította Ózer Katalin. *Híd* 2 (2007): 30–36. <http://epa.oszk.hu/01000/01014/00034/pdf/030.pdf>.

- Szávai, Dorottya. *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról*. Budapest: Akadémiai, 2006.
- Szűcs, Teri. „A Holokauszt tanúsága három Pilinszky-versben” *Vigília* 11 (2011): 811–818. https://vigilia.hu/pdfs/Vigilia_2011_11_facsimile.pdf.
- Vigny, Alfred de. „A farkas halála.” Fordította Zempléni Árpád. In *Száz vers*, szerkesztette Szerb Antal. Budapest: Magvető, 1983, 169–173.
- Vigny, Alfred de. „A farkas halála.” Fordította Illyés Gyula. In *uő, „A farkas halála = La Mort du Loup”*, összeállította Baranyi Ferenc. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 1999, 106–111.
- Vigny, Alfred de. *A farkas halála*. Fordította Komlós Aladár. [https://www.magyarulba-belben.net/works/fr/Vigny%2C Alfred de-1797/La mort du loup/hu/46009-A farkas hal%C3%A1la ?tr id=1082](https://www.magyarulba-belben.net/works/fr/Vigny%2C%20Alfred%20de-1797/La%20mort%20du%20loup/hu/46009-A%20farkas%20hal%C3%A1la%20?tr_id=1082).
- Vigny, Alfred de. „La Mort du Loup.” In *uő, „A farkas halála = La Mort du Loup”*, összeállította Baranyi Ferenc. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 1999. 106–111.
- Weil, Simone. „Ami személyes, és ami szent.” Fordította Pilinszky János. In *uő, „Ami személyes, és ami szent”*, szerkesztette Hegyi Béla és Reisinger János. Budapest: Vigília, 1998. 63–97.
- Wordsworth, William. „Hart-Leap Well.” In *uő, „Wordsworth. Poetical Works”*, szerkesztette Thomas Hutchinson. London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1967, 159–161.