

## PILINSZKY JÁNOS PASSIÓ CÍMŰ VERSÉNEK HÁROMFÉLE MEGKÖZELÍTÉSE

### szemiotikai analízis/ strukturalista interpretáció / close reading

**ERDŐDI LÁSZLÓ**

*Babes–Bolyai Tudományegyetem (Kolozsvár),  
Bölcsészkar. Magyar-angol Szak, I. évf.*

#### Summary

*One text – three interpretations: this would be the utmost condensation of the essence of this paper. The application of three different approaches to the same poem emphasizes the distinctions among the strategies of text analysis as devices and the homoiusionity of the literary text as the object of the research. Although all these technics of interpretation (semiotic analysis, structuralism, close reading) are inside the modern paradigm, so there is just a slight difference among them, this variance proved to be suitable for the assertion of poliperspectivism in the practice of text interpretation.*

Egy szöveg – három módszer: ez lenne a dolgozat lényegének végső tömörítése. A vers háromféle megközelítésével az alkalmazott stratégiáknak mint eszközöknek különböző jellegét s a szövegnek mint a vizsgálódás objektumának hasonlóságát igyekeztem kidomborítani. Mindhárom interpretációs technika (szemiotikai analízis, strukturalizmus, close reading) a modern paradigmában mozog, a köztük lévő eltérés ezért inkább csak árnyalatnyi, de ettől már alkalmasnak bizonyulnak egy fajta poliperspektivizmus érvényesítésére a szöveg-elemzés gyakorlatában.

#### A dolgozat ismertetése

A kiválasztott műelemzési stratégiák közös vonása, hogy az irodalmi műalkotást kétpólusú rendszerként írják le, melynek elemei dialektikus viszonyban állnak egymással. Ez a dichotómikus műmegközelítési modell a legegyszerűbben úgy fogalmazható meg, hogy kettős perspektívát érvényesít, egyszerre két objektumra irányul: a szövegre, és ami mögötte van. Az irodalmi jelenség e két vetületét természetesen mindegyik interpretációs technika másképp határozza meg.

Kanyó Zoltánnak a Chomsky generatív-transzformációs grammatikájára épülő szemiotikai analízise két alapvető, egymásra épülő jelentésszint felismerésén alapul. Elemzési módszere arra irányul, hogy e kettőt különválassza: a mélystruktúrát, a gondolkodás egyetemes szabálya alapján meg-

szerkesztett elemi közlést rekonstruálja a felszíni struktúrából, azaz a grammatikailag szervezett szövegből az egymásra épülő nyelvi rétegek szisztematikus lebontása révén. Ehhez az „abszolút elemi nyelvi szint”-hez (Kanyó, 1979:505) szemantikai és szintaktikai, nyelvi és logikai transzformációk útján jut el, s jelentőségét abban látja, hogy a jelentésszintek összefüggésének szabatos leírása tükrözi a szöveg gondolati szerkezetét, a módszer legitimitását pedig az biztosítja, hogy az eljárás menete az asszociatív gondolkodás mechanizmusát követi – s ez által magát az alkotási folyamatot rekonstruálja.

Alkalmazásakor a szövegbe bezárkózva, a szavak anyagával dolgoztam, a jelentésképződés nyelvhasználati szempontjából közelítettem a műhöz, munkám annak az asszociációs ívnek a leírására irányult, melyet az olvasói tudat bejár a szöveggel kapcsolatba lépve. A hétköznapi beszéd logikája és a költői szöveg önszerveződése közötti fénytörést vizsgálva arra voltam kíváncsi, hogyan, merre hajlik el teremtett kontextusának gravitációs terében a szó alapjelentése, s a rendszerbe szervezett konnotációk hogyan építik ki a szöveg autonóm világát.

A strukturalista interpretáció kettős irányultsága az adott mű egyedi értelemkonstrukciója és a rendszerszerű formális háttér. Kiszélesíti a hagyományos grammatikai jellegű elemzés határait és igyekszik a szövegen belül minden összefüggést megvilágítani.

A módszer applikációja során a nyelvi elemek bonyolult kapcsolatrendszerének feltérképezésére tettem kísérletet, vagyis a szöveget, mint szöveget, annak jellegzetes mintázatát vettem nagytitkos alá. A versben előforduló motívumok jelentés/őségének érzékeltetésére többször kiléptem a mű tágabb környezetébe, ennek tükrében értelmeztem a szöveget, összehasonlítottam az egyezéseket, a vers mikrostruktúráját összevettem az életmű makrostruktúrájával, az egyedi alkotást a költői világgal kapcsolatos folyamatok alakulásával.

Az *amerikai Új Kritika* a szövegnek ezt a duális jellegét logikai struktúraként, illetve lokális textúraként határozza meg. Az első a közvetlen értelem, a felszínes összefüggés, a második a művészien megmunkált anyagban, a nyelvi leleményben konkretizálódó esztétikai objektum, „az egyre bonyolultabb lét nyelvi példája” (Bókay, 1997: 178), mely harmóniát, koherenciát teremt az ember kaotikus érzésvilágában. A konkrét jelentés csupán hordozója a belső értelemnek, alkalom annak nyelvbe kerülésére. Ez a szemlélet hajlamos arra, hogy transzcendálja a mű konnotációs mezejét, a szövegen túli jelentésszinteket, s közben elhanyagolja nyelvi sajátosságait (szemantikai-szintaktikai relá-



ciók). Bár „a strukturalizmus tudományos szigorúságát nem érte el”, egyszerűbb, de „emberszabásúbb, romantikusabb” (Bókay, 1997: 187-188) irodalomfelfogás, mely a műelemzésben megengedi, sőt igényli a kreativitást.

A close reading eredeti tervemben nem szerepelt, induláskor csupán az első két módszert akartam alkalmazni. A vers hosszas, elmélyült vizsgálata során azonban olyan észrevételeket tettem, olyan ‘rendhagyó’ asszociációim támadtak, amelyeket nem használhattam fel a másik két objektivista, szisztematikus, tudományos igényű interpretációs technikában, ezért egy szabadabb, kötetlenebb „metagyakorlat” (Bókay, 1997: 187) keretében egyesítettem őket. Az *Új Kritika* műelemző módszere megfelelő közegnek tűnt ehhez.

### Az irodalom és az idő

A három műelemzési stratégia szemléltetésére egy komplex analógiát dolgoztam ki, mely szerint az irodalmi szöveg az óra, az abszolút irodalmiság, mint minden művészi szöveg inherens lényege az idő, az interpretátor pedig az órás.

*Szemiotikai analízis.* Az idő, mint filozófiai fogalom, absztrakt rendezőelv nem téma, csupán annyiban, amennyiben az óraműködés során konkretizálódott. A lényeg az, hogyan méri az időt az előttünk heverő óra. A figyelem az áttételek bonyolult, laikus számára követhetetlen rendszerére irányul, arra, hogyan lesz az áttekinthetetlenül egymásba kapaszkodó fogaskerek hálózatából időmérő szerkezet. Az órás az általános működési elv ismeretében lépésről-lépésre elmagyarázza, hogy az áttételek különböző szintjeiről hogyan jutunk el a mutatókig – és fordítva. Az órás a szakma előadó tanára, aki a finommechanika törvényeinek birtokában mestersége elméletét tanítja.

*Strukturalizmus.* Az idő az óraműködés tárgya, ami miatt, aminek a tettenérésére az óra, mint időmérő eszköz létrejött. Az óra számlapján előrehaladó mutatók mozgása a szemléltetőben a folyó időt tudatosítja. Az óraszerkezet egy mögöttes, komplex értelemegész, rendezőelv, amely működteti a rendszert, apró alkotóelemek bonyolult, összehangolt mozgása, mely kiváltja bennünk a hatást: illuzórikusan érzékelhetővé teszi az időt. Az órás specializált szakember, aki a bonyolult óraművet darabjaira szedi, külön is megvizsgálja alkatrészeit, majd szerepüket a rendszerben, melyet a lehető legaprólékosabban, tudományos módszerességgel ír le. Rámutat arra, hogy az óramutatók mozgását milyen agyafúrtan kigondolt szerkezet vezérli a ritkán felnyitott óratok belsejében.

*New criticism.* Az idő a vizsgálódás végső lényege, központi problémája. Az óra fétisszerű tárgy, szép mívű, egyedi darab. Az órás műgyűjtő és órakészítő is egyben. Tekintetét a lassan, de

követhetően körbejáró másodpercmutatóra szegezi, belefeledkezik nézésébe s közben az időről elmélkedik. A számlap jeleinek elrendezésében a világ harmóniáját ismeri fel. Csodálja a szép kivitelezést, az óra kör alakjában felfedezi az ideális síkmértani formát, 12-es beosztásában titkos összefüggéseket, a makrokozmosz arányosság tárgyiasulását látja meg. Keresi az összefüggést a ketyegő szerkezet és az idő, mint ontológiai probléma között. A kezében lévő műtárgyat eszébe sem jut felnyitni, az óraszerkezetben való turkálást iparosmunkának tartja, s idegenkedik az effajta élvezetboncolástól.

### Pilinszky János: Passió

*Csak a vágóhíd melege,  
muskátliszaga, puha máza,  
csak a nap van. Üveg mögötti csöndben  
lemondanak a mézárólegények,  
de ami történt, valahogy mégse tud végetérni.*

### Szemiotikai analízis

A vers *alapszerkezetét* alkotó motívumok öntörvényű rendszerbe szerveződnek, különleges gravitációs mezőt alakítva maguk körül, melyben komplex poétikai erőterek hatnak.

Vizsgálhatjuk a szöveget a *motívumkonfiguráció* átvilágításának, képletbe foglalhatóságának szempontjából is, de célszerűbb úgy közelíteni hozzá, hogy figyelmünk a szövegvilág belső kohéziójára irányuljon, mely által a vers sajátos létmódba kerül, s irodalomként olvastatja magát. Nyomon követhetjük tehát a motívumok egymáshoz kapcsolódását a szöveg autonóm törvényszerűségei alapján, de ugyanakkor felfedezhetünk egy virtuális koordinátarendszert, melyben az elemek a *mű grafikonját* rajzolják meg – önnön működési elvét, mely kiindulópontot, lehetséges útvonalat s egyszersmind új távlatokat jelent az interpretáció számára.

Mielőtt azonban bonckés alá vennénk a szöveget, azonosítjuk, izoláljuk és feloldjuk az *elidegenítés* formáit. Az első három sorban négy ilyen alakzat van, mely az automatizálódott érzékelés elé gördít akadályt, aktivizálva az észlelést. A megszokott viszonyaikból kiragadott, új, idegen összefüggésbe helyezett jelek nyomán keletkező szemantikai zavar a Pilinszky-versek hatásának kulcsa. A költői szöveg e létezési formájára igyekszünk rávilágítani az elidegenítés hatásmechanizmusának, az emblémák genezisének rekonstruálására tett kísérlettel.

Az első, *a vágóhíd melege* birtokos jelzős szintagma valójában egy alig érzékelhető oximoron. A vágóhíd ugyanis, mint a húsupar előcsarnoka szükségszerűen hűvös, hiszen ez a hús eltarthatóságának egyik alapkövetelménye. De a vágóhíd és az intenzív hőérzet összekapcsolásának mégis van



élményháttere: a leölt állatok testéből folyton árad a meleg.

A *muskátliszag* a maga kontextusában azzal döbbsen meg, hogy felrúgja az öt érzékszerv terület kialakult hierarchiáját. Az embernél a látás vált uralkodó érzetté, a valóság érzékelésének legfőbb eszközévé. A látás a nyelvben a megismerés szinonimájává vált: a *látom* sokszor azt is jelenti: *értem*. A szaglás ezzel szemben – a természettől való távolodással párhuzamosan elcsökevényesedett, háttérbe szorult. S ez a szó vizuális helyett mégis olfaktív érzetet kelt. A látás kikapcsolásának a versben kiemelt szerepe van: átlenyegíti a vers képi világát, a látványtól a látomás felé mozdítja el.

A *puha máz* szókapcsolat ennél is szokatlanabb, mondhatni kétszeresen is különös, hiszen egyik tagját sem tudjuk egyértelműen azonosítani a vers világában. Ha a helyiség körvonalaira vonatkoztatjuk, az alaktalanság, az elmosódott határok képzetét keltve tompítja a geometrikus formák élességét, zavarja a háromdimenziós térérezést. Ha pedig a *máz* falat jelent, ugyancsak szilárd térelem, sehogyan sem illik hozzá a *puha* jelző. A szintagma létjogosultságát – és főleg művészi hatását az a többszintes asszociáció biztosítja, mely elvezet a kemény vakolatú falaktól a feltrancsrozott hússal kibélelt helyiségek bizarr térélményéhez.

Az *üveg mögötti csöndben* jelzős szerkezet szemantikailag a legkönnyebben megközelíthető. A denotatív jelentés csupán a szóelemek átrendezésével, a transzformáció útján „tisztázható”: az üveg mögött, a csöndben. A szintagma felbontásával a névutó felszabadult s a szerkezet appozíciónak hat. Így viszont sokat veszített varázsából. Eredeti formájában azonban döbbenetes hatású a jelentéstöbblete: a metafizikai, alakot öltött csönd eleven, megrázó kifejezője.

A szöveget ezek után transzformálhatjuk. Az elemi szintre hozáskor nincs szükség különösebb változtatásokra, hiszen a vers nyelve egyszerű, puritán, trópusoktól mentes. Lényegében tehát néhány pontosítást végzünk csupán, egyértelművé tesszük a költői kijelentések elsődleges jelentését, kiegészítéseinkkel igyekszünk megvilágítani a szöveg logikai vázát.

{[A vágóhídon meleg van és muskátliszag.  
Süt a nap. (a környezetből más nem  
érzékelhető)]} ^ [Az üveg mögött lemosdanak  
a mézárások. (előtte beszennyezték magukat)  
Csönd van.]} → a történetek hatásukban  
folytatódnak

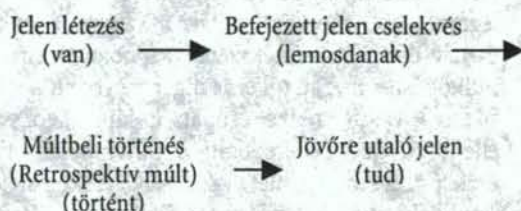
Összefoglaló jelentésében az elemi szint így írható le:

(a vágóhídon véget ért a munka) ↔ az  
előzetes események hatása továbbra is  
éreződik\*

Az egocentrikus szavak hiánya, a beszélő grammatikai meghatározhatatlansága miatt a költői én a

*deindividualizáció* árnyékába kerül (Kulcsár Szabó, 1994: 75). Az alkotó személyisége a versben nincs jelen, testetlen, szemlélődő entitássá vált. Az egyetlen szubjektív, értékelő elem a verskezdő, kétszer is előforduló *csak*. Anaforikus hatása a versben egyre fokozódó hiánytudatot teremt meg mindjárt a felütésben. Az első és harmadik sor elejére rácsapó szó a beszűkült, néhány valóságelemre redukálódott életteret jelenít meg drámai feszültséggel. Ebben az egy szóban érhető tetten a lírai szubjektum, a világra tett értékelő megjegyzésén keresztül. Vehetjük ezt akár a személytelenségből való kiszólásnak is. A költő jelenlétét ennek ellenére nem lehet egyértelműen kimutatni – ő úgy van benne a versben, mint az Úr az égő csipkebokorban (példa erre az utolsó sor).

Az *igék* minőségét és idejét vizsgálva felvázolhatjuk a vers dinamikáját<sup>15</sup>:



Utóbbi esetben azért nem tüntettük fel az ige jelentéstartalmi kategóriáját, mert bár formálisan cselekvő, a *végetérni* főnévi igenévvel kapcsolódva jelentésmezeje módosul, folyamattá vált állapotot rögzít, mely közelebb áll a létezés-történethez, mint a cselekvéshez.

A szöveg *mélystruktúrája* három jól elkülöníthető jelentésrétegből áll: a vázlatos térábrázolásból (1-3. sor), az egyetlen tömondatra redukált cselekvésmozzanatból (4. sor) és az utolsó sor szükségzavú helyzetértékeléséből.

Komplex, sűrű, végletekig tömörített modell a vers. Bár nyilvánvalóan a lírai műnemhez tartozik, a cím sugallta lehetőséget kihasználva megközelítésénél kísérletet teszünk a drámai művekre érvényes szempontok alkalmazására is.

*Térszerkezetét* négy, világot konstituáló alapelem határozza meg: a *vágóhíd* főnév (fogalmi azonosítás), a *puha máz* szintagma (kontúrok sejtetése) és az *üveg mögötti* jelző. A *nap* motívuma új távlatot nyit, a végtelenre, a szédítő magasságra hangolja rá az olvasó alakulóban levő térképzetét. A felbukkanó napkoronggal a külső, nyílt tér válik ketté, elkülönül az ég (fent) és a föld (lent) bináris oppozíciója – mint a Teremtés második napján. Ez a kettős tagolás körvonalazza a mű értékpolaritását is: a versvilág a két szféra metszéspontjában helyezhető el.

<sup>15</sup> Az átirásnál Kanyó (1979:504) jelhasználatát követtem az Ecoéval szemben (1977:231)



A térábrázolás kellekei egyben a szövegbeli teremtett világ modelláló elemei. Közülük mindegyik más-más érzékszervvel észlelhető. A receptorok együttállása révén összetett, képlékeny tudati benyomás képződik, mely a vers többszöri újraolvasása nyomán nyer végleges (?) formát.

A *vágóhíd melege* a hőérzékelés útján észlelhető. Ez az érzet lényegében kétpólusú (hideg/meleg), a valóság egyetlen minőségének, csak egy keskeny spektrumnak a mérésére alkalmas.

A *muskátliszagot* vevő receptor az érzékelésnek egy sokkal szélesebb skáláját fogja. Speciális érzetek kialakítására képes, de a hétköznapi tájékozódásban kevésbé releváns.

A *puha máz* a leghomályosabb érzet a versben, a tapintás ugyanis csupán néhány alapkategória azonosítására alkalmas.

...*csak a nap van.* Ez a tömör kvázi-kijelentés a látásra apellál, a világ megismerésének elsődleges, legfontosabb módjára, a tér, a színek, a mozgás észlelésére. Az érzékszerv azonban nem lép működésbe, mert a túl erős inger megbénítja. Az izzó nap vakító fénye csupán a látás képességét ellenőrzi, de ellehetetleníti a differenciált, tiszta észlelést. A fény jelenléte két másik érzékterületet is implicál: a hőérzékelést (a fényenergia átalakul hővé) és a szaglást (melegben az illó anyagok jobban párolognak).

A *csönd* mint negatív érzet a hiány implicit megfogalmazása. A hallás, második legfontosabb érzékszervünk az inger hiánya miatt nem lép működésbe.

Az izlésre pedig még utalás sincs, hiszen közvetlen testi kapcsolatot feltételez a külvilággal, márpedig ez megtörné a hatást, megzavarná a távolságtartó, metafizikai szemlélődést. Ha valaki túl közel hajol a víztükörhöz és megérinti, hirtelen megremeg és eltűnik a kép.

A vers *időszerkezete* komplex. Összefolynak benne az idősíkok, a jelzésszerű múlt feszültsége átöröklődik az előrevetülő jövőbe. A jelen pedig megköt a kimerevített pillanatképben. Az idő elveszti linearitását (lásd az utolsó sorban az időugratást), érzékelhetetlen lesz, örök jelenné, egy fajta statikus atemporalitássá válik. Innen már csak egy lépés a mitikus idő, melyben újra lezajlanak a

világképünket konstituáló, életünket modelláló események.

Ha lehetne *cselekményről* beszélni a vers esetében, akkor ez a negyedik sor tőmondata lenne. Holott ez a mozzanat csupán epilógusa a nem létező narratív váznak. Mindaz, ami lényeges, előtte játszód(hat)ott le. Az maga volt a passió. A mosakodás egy hosszú, már csak a figurák tudatában örök emlékként élő eseménysor, egy virtuális dráma zárójelenete.

A vers egyedül megnevezett lírai/drámái *hősei* a mérsároslegények. És rajtuk kívül még kik? Ha ők az alanyok, mi volt 'cselekvésük' tárgya? A válaszadás az olvasóra vár. Homályban maradt részletek, elhallgatott előzmények súlya nehezedik a sorokra. És ahogy közeledik a nagy felismerés pillanata, egyre nő a feszültség. Márpedig a mindent megvilágító felismerés soha nem villan fel. A tragédia – mindnyájunk tragédiája, hogy együtt kell élnünk ezzel az egyre intenzívebb csönddel.

Az utolsó sor *szintézist* teremt. A kezdeti állapotok megkövülnek, a múlt átfordul jövőbe – s mindezt az örök jelen szubjektív időtlenségében éljük át. A mű belső dinamikája körszerű mozgásra utal: a tettek következményeikben élnek tovább, jelen cselekedetünk precedenst teremt a holnap számára. Így pecsételi meg az ember önnön kezével a sorsát. A vágóhíd tere kitágul, belénk épül, hirtelen úgy érezzük, egy nagy veszthely az élet, melyben hóhér és áldozat egyaránt felőröklődik.

A szöveg elváráshorizontját alakító *normateremtés* és –rombolás a konvenciótól invencióig ívelő hidon ment végbe. A cím által lehetőségként kínált, lebegtetett allegóriától, Krisztus mint áldozati bárány megölésétől [*konvenció*] a vers világa a hétköznapi élet szférájához közelített. A hangsúly áttevődött a (virtuálisan jelenlévő) áldozatról a hóhéra, az eseményről a következményre, a mítosz időtlenségéről a jelen örökkévalóságára invenció].

A versvilág elemeinek *logikai struktúráját* és a közöttük fennálló relációk rendszerét szemlélteti a következő ábra – a motívumkonfiguráció „ágrajza”.



**DÍSZLET - TÉR**

jelen érzet

csak  
NAP

HŐ

a szaginger  
felerősödik

erős FÉNY

KOZMIKUS DIMENZIÓ  
(fent)

ÉRZETEK  
ÖSSZJÁTÉKA

LÁTVÁNY→LÁTOMÁS

csak  
MELEG

(csak)  
MUSKÁTILSZAG

(csak)  
PUHA MÁZ

ELVONT  
TÉRKÉPZET

**VÁGÓHÍD**

FÖLDI DIMENZIÓ  
(lent)

[maga a PASSIÓ - elhallgatott múlt]

TÉR BELSŐ  
TAGOLÁSA

**EPILÓGUS**

ÜVEGMÖGÖTT  
LE MOSDANAK A MÉSZÁROSOK

de UTÓHATÁS: KATARZIS HIÁNYA  
sugallt jövő

JELEN CSELEKVÉS

ELHALLGATOTT  
MÚLT (utalás)

AMI TÖRTÉNT

CSÖND

HIÁNY,  
FESZÜLTSEG

JELEN  
ÁLLAPOT

valahogy mégse

JJELEN  
IDŐHORIZONT  
ÁTLÉPÉSE

NEM TUD VÉGETÉRNI

TOVÁBB HAT

JÖVŐRE IS  
VONATKOZIK

**Strukturalista interpretáció**

A vers szövegén belül három *közlésegységet* különíthetünk el: az első mondatot, a 3. sor második felét és a negyedik sort, illetve az utolsó sor két tagmondatát. Az első két közlésegységet a tematikus rokonság (vágóhíd - mészároslegények) és a

szintaxis szintjén jelölt közös idősíki, a jelenidejűség kapcsolja össze. A harmadik közlésegység esetében nehéz kijelölni a szinapszis helyét: múlt idejű igealakja kronológiai szempontból a vers kezdőpontjához vagy a mondathatárok közé helyezné az utolsó sort, tartalmi vonatkozásai azonban az előző közlésegységhez közelítik. Jelen idejű tagmondata viszont általánosító, jelentésszélesítő



hatású, egyaránt utal mindkét előző kompozíciós egységre.

Petőfi S. Jánosnak a *Négysoros* kapcsán adott kompozicionális leírása a rendszerezett vizsgálat olyan sémáját adja, melynek nemcsak módszertana érvényesíthető, hanem – az elemzés objektumának hasonlányegűsége miatt – annak egyedi realizációja, az adott szövegről tett konkrét megállapításai is beemelhetők az itt elemzett Pilinszky-vers strukturalista megközelítésének nyitányába.

„A versben megjelenített valóság struktúrája még ilyen mértékű szervezethez sem mutat. A közlésegyeségek 'jelöltjei' között szerves kapcsolat nem mutatható ki. A megjelenítő réteg struktúrája teljesen nyitott. A nyelvi jelentés valamennyi közlésegyeségnél egyszerű és egyértelműen megállapított. Rendkívülivé az egymás mellé helyezésük által lesznek. Szimbólumszerűségüket e montázstól kapják.” (Petőfi, 1968: 27)

A címszó a maga izoláltságában, szótári jelentései révén egyszerre több utat nyit a továbbgondolás előtt. Poliszemantikus jelként háromfázisú konnotációt indukál. Jelent mindenfajta földi kínszenvedést, az evangéliumok Krisztus megfeszítéséről szóló részeit és a középkori misztériumjátékok továbbfejlődött drámai műfaját.

Nem szerves része a szövegnek; megnevező jellegű, emblematikus cím. Nem egyszerűen téma-megjelölés, normateremtő utalás a szövegtestre, hanem ennél jóval több: kölcsönhatásban van a szöveggel, alapozó szerepe van a befogadás aktusában, konnotációs aurája beburkolja, mintegy kerekezi a verset. Itt kezdődik az olvasás és ide tér vissza. A befogadás korszerű pályán mozog: a cím kezdőimpulzust ad a vers megértéséhez, ő maga pedig a szöveg által lesz értelmezhető.

A cím a vers jelentésrétegeinek foglalata. Referenciát teremt a szövegnek – mitikus hátteret, melyben értelmet nyernek a költemény kijelentései.

Hirtelen indul a vers, *első sora* máris mélyen belevisz a szöveg sűrűjébe, autonóm világának centrumába, és ott magára hagyja az olvasót. A lírai szubjektum ugyanis hiányzik a versből, „*részvétele csak a tanúskodó mozdulatlan jelenléte lehet.*” (Bárdos, 609)

Élesen polarizált ez a sor, hangzását és konnotációs mezejét tekintve egyaránt. Nyolc szótagjából az első négy mély, az utolsó négy magas hangrendű. A sötét és világos hangok választóvonalá közel esik a birtokos jelzős szerkezet közötti szünethez, mely szintén ellentétes hangulatértékű szavakból áll: a vágóhídhöz negatív jelentés tapad, míg a meleg általában pozitív értékminőség. Pilinszky költészetében azonban gyakori e kettő összekapcsolása és átértékelése.

*Az ólak véres melegében  
Ki mer aludni?*

(A mélypont ünnepe)

A *második sor* két újabb elemmel gazdagítja a felsorolást. Birtokos személyjelük nyelvtanilag a vágóhídhöz kapcsolja őket, összecsengő végződésük pedig belső rímet teremt, s zeneiséget, ébredező dallamot kölcsönöz a szavaknak, mely azonban mindjárt a következő sorban elhal.

Lehet, hogy számunkra meglepő a vágóhíd és a muskátliszag összetartozása, de Pilinszky költői világában a kettő szinte elválaszthatatlan. A virág fanyar illata és a látványelemek hiánya jellemzi másik vesztőhely-versének kezdését is:

*Szalonnaszag. Muskátliszag.  
Tengert sose látni a hóhér szobájának  
ablakából.  
A tenger Istené,  
s az ablak csukva van.*

Pilinszky-nél a vágóhíd leggyakoribb kísérférfete a jellegzetes szaginger:

*Milyen más a vesztőhely illata,  
És a bárány, amikor értejönnek.  
(A hóhér szobája)*

A *puha máz* szintén talányos szókapcsolat, genezisére, versbeli funkciójára maga a költő világít rá egyik vallomásában: „*A mindenség modelljét egyedül omlatag anyagból (...) lehet fölrakni.*” (Valacka, 1995:66)

A szintagma tagjai külön-külön megszokott köznyelvi szavak, de egymás mellé s teremtett környezetükbe kerülve átlényegülnek, világteremtő szóanyagává válnak.

Kulcsár Szabó Ernő írja az *Újhold nyelvéről*:

„*a vers tulajdonképpen nem az egyén, nem a vallomástevő szubjektum, hanem a szó hatalma alatt áll. De már nem a szómágia értelmében, mintha a szó különleges státusza következtében tárulnának fel „metafizikai” mélységű jelentésrétegek, hanem a jelentésképzés nyelvhasználati szempontjainak tulajdonítva elsőbbséget.*” (Kulcsár Szabó, 1994:72)

A verskezdő szavak (*Csak a*) megisméltódnak a *harmadik sor* elején, mintegy megszakítva és újra-kezdve a felsorolást. Elszakadva a vágóhíd jelentéskörétől új motívumot vezetnek be, az előzőleg kiépített, földhözragadt térképzetet kozmikus elemmel gazdagítva. „*E táj legfőbb eleme a kíméletlen, hatalmas, számonkérő napkorong, az az „infravörös” ragyogás s az a „tűzvész”, forráság, ragyogás, amivel átizzítja az egész világot*” (Valacka, 1995:71).

A nap tehát ambivalens szubsztancia: egyrészt olyan értékek kapcsolódnak hozzá, mind világosság, meleg, élet, másrészt azonban mindezek bármikor ellenkező előjelűvé válhatnak: vakító fénné („*Dermeszt a ragyogás, / vakít a nap*”; „*Öldöklő, édes napszúrás / kínoz, kápráztat éjjel-nappal*”), égető forrósággá („*Nyár van és villámló meleg*”),



halallá („megérkezik valahol a nap, / és ellep, mint a vér, a melege”).

Tér és hő hasonlóan hallucinációba oldódó érzete vetül ki Pilinszkynek egy felkavaró tudatállapotot rögzítő, kései, címtelen verstördékében:

*All az idő. Egy forró skatulyában  
valami oly erővel látható,  
hogy láthatatlan. Nézek  
és nem látok.*

(1975)

Nap és vágóhíd máshol is egymás kísérőmotívumai. A nap a földi haláleset kozmikus szemtanúja.

*Ősz van és napfogyatkozás.  
Egy állat elesik.  
(Vágóhíd ősszel)*

A félsor negatív hangzású. A mély 'a' hang motóniája, a zöngétlen mássalhangzók (cs,k,p) s e rövid hangsorban is kétszer megjelenő 'n' egyhangúsága párosul a monoszilabikus szavak szaggatottságával, melyek ejtéskor széttördelnek a mondat végét. Az akusztikai szinten jelentkező disszonancia zaklatottságot, feszültséget indukál, mely túljut a mondathatáron s eluralkodik az egész versen.

Az indítás nominális stílusa („*Mintha a történelemből eltűnt volna az állítmány.*” [Pilinszky, 1970:84]), a felsorolás elemei egy statikus, körvonalak nélküli világot sejtetnek. Valaczka András szerint ez Pilinszky költői világának egyik lényeges vonása: „*a koordinátarendszer felbomlása, a vers végletes nyitottá válása, a hagyományos értelemben vett téma eltűnése.*” (1995:71)

*Csodálkozol a szertartáson,  
mely vágóhíd, bár nincs kiterjedése,  
könyökig ér, bár nincsen ideje.*

A magyar olvasó fülenek idegen, ezért alig ismeri fel a kétszótagos, ismétlésen alapuló, egzotikusnak tűnő kezdőrimet, mely keményen csap az első és harmadik sor elejére. A megduplázott *csak* módosítószó nyelvi szinten jelzi a valóságselemek tudati redukcióját. A szűkülő élettér miatti klausztrófobikus szorongás hirtelen feltámadó hiányérzetet teremt.

A harmadik sor *második fele* a vers legszebben hangzó, legköltőibb része. Tisztán magas hangrendű, és belejátszik a felélénkítő jambikus ritmus. Mássalhangzói közül nyolc zöngés, csupán három zöngétlen. Kellemes hangzása külön ráirányítja a figyelmet a szokatlan, „egyszerhasználatos”, főnévből és névutóból összehegesztett jelzőre.

Az *üveg mögötti* rokon értelmű szava a Pilinszky-szótárban a *Mészárosablak*. Mindkettő virtuális választóvonalat jelöl s arra döbönt rá, hogy a határ átlátszó, mögötte minden nyilvánosan zajlik. Az elzárkózás tehát csak részleges lehet, a vágóhíd ugyanis nyitott színtér, a kívülről, a passzív, szemlélődő magatartás illúzió csupán. Aki látta,

már részese a passiónak. Az üveg mögötti csönd ragályos.

Az üvegfalal körülvett ember sorsát, életérzését más kontextusban így írja le a költő:

*„Világ báránya, lupus in fabula,  
a jelenidő vitrinében égek!”  
(Van Gogh)*

A csend motívuma – művészetének és világnézetének kulcsfogalma – változatos formában és kontextusban, gyakran felbukkan Pilinszky lírájában („a csend törekeny és üres”, „kolostorcsend”, „hallgatásom: aknamező”, „a kommunikáció örök békéje és csöndje”). A negatív hallásérzet néhány egyedi kifejezése stílusának márkajelzésévé vált: *a kampó csöndje, hamunéma, kockacsend*. A versben eluralkodó csend hasonlatos ahhoz, melyről Popper Péter ír *Isten komédiásai* című drámájában: „*Van akkora fájdalom is, aminek már nincsen hangja. Csak csöndje van.*” (1991:254)

Pilinszky költészetének lényege a „hallgatás esztétikája.”

*„Félszázados lírai életműve alig haladja meg a kétszáz oldalt, s jobbára azon belül is ugyanazokat a kulcsszavakat, motívumokat ismételteti, szinte megszálloottan. (...) Megszólalásainak épp ez a sok közbülső hallgatás ad rendkívüli súlyt: 'akármilyen köznap szavakat mond, olyan, mintha szakadék nyílna meg az ember lába előtt' (Károlyi Amy)”. (Valaczka, 1995:61)*

Ars poeticájává tette A kisherceg szállóigéjét, hogy a beszéd félreértések forrása.

„Az elhallgatás olykor több a hallgatásnál.” – írja. (Pilinszky, 1973:130) Szavai közt a szünet, a hiány válik jellé, a kifejezhetetlen üzenetet a metafizikai csönd hangján szólaltatja meg. Ez a csönd a szavakba nem önthető gondolat, leírhatatlan érzés, melyről képtelenség beszélni, amit csupán jelezni lehet.

*„... a hallgatás olykor fontosabb minden leírt mondatnál. (...) arra a kép nélküli képzeletre, a képzeletnek arra a végső és kifogyhatatlan forrására, testvéri csöndjére gondolok, amit semmiféle zajjal nem lehet elnémítani.” (Pilinszky, 1970:86)*

Az enjambement, mely összeköti a harmadik sort a negyedikkel, az egyetlen áthajlás a versben. Hidat ver a versvilág statikus és dinamikus, nonfiguratív és figuratív részei közé, egy vizuális elemet állít a hőérzékelés, szaglás és tapintás útján kialakított érzetek mellé.

A *negyedik sor* a vers egyetlen cselekvésmozzanata, és egyben a hóhérok előkészített „színre lépése”. Az ítéletvégrehajtó archetipikus alakja Pilinszky költészetének egyik visszatérő motívuma, mely lerombolja a hozzá tapadó előítéleteket.

*... holta után is beleremeg,  
meg-megrándul a hóhér kosara.  
(Tanúk nélkül)*



A hóhér olyan ellentmondásos figura életművében, mint Júdás alakja a *Szentfrásban*. Árulása a prófécia beteljesülésének feltételét, egyik betervezett premisszáját jelentette, ő ugyanúgy áldozata, szenvedő alanya volt a passiónak, mint Krisztus maga.

„Túlradó részvétének körét még tovább tágította, amikor megértette: a hóhér is áldozat egyben, csak vele később számol le a lelkiismerete...” (Valaczk, 1995:63)

A hóhér visszataszító alakja ezért szelídül majdnem idillikus életképpé, amikor 'civilben', egykedvű szalonnázás közben 'kapja le'.

... így érezhet egyedül  
örök békét, nyugalmat, amikor  
a hóhér szalonnázik.

A *mészároslegények* nemcsak morfológiailag összetett szó, hanem elemeinek hangulatértéke is kettős: az előtag szakmát jelent (a mészáros mestersége az állatok leölése és feldarabolása), utótagjának viszont ettől eltérő jelentése van. A *legény* szó a városiasodással kiszorul a köznyelvből és lassan különlegesnek hat. Világos, zöngés hangokból áll, és sajátos népi íze van: a fiatalos erőt, tüzes életkedvet asszociálja – helyett a versbeli figurák szótlanságba dermedt, kimért mozgású alakok.

A sorkezdő igekötős forma a befejezettség, a lezártág érzését kelti. Ezt az illúziót rombolja le a következő sor elején az ellentétes kötőszó. A kezdőrím anaforikus hatása polarizálja a két sort: a két jelentéktelennek tűnő morféma a szintaxis szintjén is jelöli a vers belső erőtereinek előjelét.

Az *utolsó sor* két tagmondatból áll. Az alanyi mellékmondat főnévi, dologra vonatkozó névmással kifejezett utalószava tabunak számító, kimondhatatlan jelenségek, események helyett áll. A vers elhallgatott lényege ennek a fél sornak a takarásában húzódik meg. A mellékmondatban nyelvtanilag kifejtett alany tehát tartalmilag kifejtetlen marad.

A kivágásnak ugyanez a módszere figyelhető meg a *Ravensbrücki passió* kivégzés-pillanatában:

És nincs tovább. A többi már,  
a többi annyi volt csak,  
elfelejtett kiáltani  
mielőtt földre roskadt.

Amit Tüskés Tibor e vers kapcsán megjegyyez, érvényes a Passióra is: „tömörségével, a részlet kinyújtásával döbrent meg. És a vers nem akar tanítani, nem von le tanulságokat: a fölmutatott képet hagyja hatni.” (1986:93)

A verset záró tagmondat szóanyagát tekintve elüt a vers egészétől. Míg a szöveg eddigi részében soronként egyetlen összetett szó volt (ebből kettő közhasználatú /vágóhíd, mészároslegény/), az utolsó sor második felében négy szóból három összetett (kettő szerves /valahogy, mégse/, egy szerves /végetérni/). A szóhasználat hirtelen változása az üzenet kimondhatatlanságának nyelvi kísérelése. A *valahogy* szófajlag határozatlan

határozószó – tehát már nyelvtani kategóriájának megnevezése is oximoronszerű. A *mégse* módosítószó az egyszerű *nem* tagadószó körülményesebb változata, mely árnyalja a nyelvi közlést: ellentétes, egymásnak feszülő erőket sejtet. A többször átgondolt ellentmondásokat végre feloldó formula a kétegyes között végül bizonyosságot nyert beszélő zaklatottságáról árulkodik.

A hallgatag, szavait patikamérlegesen mérő, szabatos Pilinszky itt dadogni kezd. Bár a négy szó hangzása harmonikus (a világos, zöngés hangok dominálnak és belejátszanak a felbukkanó jambikus verslábak is), a denotatív jelentés mintha elillant volna belőlük. A költő üres szavakat (valahogy, mégse), bonyolult igei formát (nem tud végetérni) használ, ami általában jelentésszegényedéssel, stílusromlással jár.

Paradox módon ezek az önmagukban semmitmondó szavak felizzanak a vers végén, hiszen arról kell szólniuk, amiről nem lehet beszélni, és amiről hallgatni nem szabad.

A vers alanyai a mészároslegények. A vágóhíd látomása is az ő szokványos környezetük, mestersegük gyakorlásának helyszíne. Az utolsó sorban viszont semmi nem utal már arra, hogy a kijelentés kizárólag rájuk vonatkozna. A vers világában az egyszerű cselekvésmozzanat így fordul át észrevétlenül példázatba, majd újabb jelentésmetamorfózis nyomán a keresztény mitológia kezdeti idejét merevít ki az örök, „időtlenített jelenben” (Bárdos, 603).

Pilinszky életműve Krisztus megfeszítésének, a megváltás/ megválthatatlanság problematikájának/traumájának aktualizálására tett, folyton megújuló kísérlet. Az evangélium világát a XX. századi hétköznapi realitásokhoz közelíti anélkül, hogy profanizálná. Új, emberközelibb, a modern ember számára is átélhető szakralitás ez. Így válik a passió a minduntalan megismételt, előadott és megszenvedett kivégzés szertartásává, a felelőztett bűntudat rítusává.

Hány milliárd szív halt meg szótlantul,  
hát engem ez a némaság kísért ...  
(1974)

Művészet és vallás kapcsolatáról így vall a költő: „minden kifejezett vallásos művet – remekművet is – bizonyos értelemben parafrázisnak érzek.” (Pilinszky, 1970:82) Lírájának nagy részét tekinthetjük tehát a teremtés és a megváltás parafrázisának. De lehet-e az irodalmi alkotás egy mítosz parafrázisa? Hatásában igen, szövegszerűségében nem.

Szent és profán viszonyát Auschwitzról felállított paradoxona világítja meg:

„Mindaz, ami itt történt, botrány,  
amennyiben megtörténhetett, és kivétel nélkül  
szent, amennyiben megtörtént.”  
(Pilinszky, 1970:88)



Visszatérve a címhez, a passió a keresztény ember világképének, a szakrálishoz való viszonyának archimédeszi pontja. A versben végig magyarázó elvként működik, krisztianizálja a mézárás profán rítusát. A passió Pilinszky számára kultikus szó, s címként azt a hiányzó részt jelenti, mellyel a vers sorai, szavai kiegészülnek, s ezáltal értelmezhetővé válnak. Az erőszakos halál, a kiontott vér, a feláldozott élet eufemizmusa, mely megvilágítja a kihagyásos stílus jelentésárnyékában maradt részeket.

Ugyanez az elv működteti a *Posztumusz passió* című verset. Zárlatában az akasztott ember tehetetlen vergődését, a kivégzés tényét csak a címből kiindulva s oda visszakapcsolva realizálja az olvasó.

*Pedig akkora te már  
csak rug-kapáltál,  
akár egy kísérleti állat  
menetel, menetel a levegőben.*

Rekviem című filmnovelláját „XX. századi passiójáték”-nak nevezte, „melyben a hatásnak elengedhetetlen föltétele a meglepetés hiánya, a történet megismételtségének élménye” (Pilinszky, 1961 – idézi Tüskés, 1986:114)

A költő számára a passió „*Krisztus kálváriájának tömegméretű megismétlődése*” (Veres, 1994:1633), az élet modellje, melyet öntudatlanul is követünk – a teljesség maga:

*... végül, mint egy passióban  
minden együtt van.*

A vers szövegteste egy érzelmkomplexum, amelyet folyton átélünk, egy trauma, amely bennünk fészkel, egy kép, melyet gyakran láthatunk figurák, élethelyzetek univerzalizált képlete, mely napi tapasztalataink során behelyettesíthető, aktuális tartalommal feltölthető. Csak közben vegyük észre lényegét – hogy *passió*. Ez indítja be a szöveg jelentésmezejének metamorfózisát. A cím révén a vers újradefiniálja önmagát. Tükrében átlényegül, teljesen más lesz. Hierofánia profán világunkban. Nagyvárosi ikon.

### Close reading

*„A vers nem jelentés, hanem az érzelmi impulzusok rendezett egyensúlya elérésének eszköze.” (I. A. Richards)*

Pilinszky eme ötsorosa jól példázza az Új Kritika elméletrendszerének egyik sarkalatos pontját, az image fogalmát, úgy, ahhoz azt Ezra Pound megfogalmazta: „*egy intellektuális és érzelmi komplexumot egyetlen pillanatban jelenít meg.*” (1918, idézi Bókay, 1997:173) Kiragadja a világfolyamat egyetlen reprezentatív mozzanatát, mely úgy köt meg a szavakban, hogy vissza- és előrevetítve egyaránt érvényes. A versben fölmutatott kép hasonlatos a modern nonfiguratív, absztrakt festészethez: önmagában szinte semmit nem ábrázol, csupán „*látásmódot szervező forma*” (Bókay, 1997:178), mely a befogadóban keltett hatás révén jön létezésbe. A szöveg körül egy szemantikai aura képződik, egy

nyelvi formájától függetlenül jelentésszint, melynek gondolati-érzelmi impulzusai megtermékenyítik az olvasói tudatot s létrehoznak egy képlekeny tartalmat, „*egy ideális viszonyrendszert... , amelyet újra és újra realizálni kell és lehet.*” (Bókay, 1997:180)

A vers nyelvi valósága olyan, mint a rövidlátónak szemüvege lencséje: őt magát nem látja, de általa válik láthatóvá számára a világ. A vers nem egyszerűen egy szemlélődés benyomásait rögzíti, hanem egy sajátos világlátást- és láttatást körvonalaz. A szöveg nem olyan értelemben jelentéshordozó, hogy közvetíti a költő szellemi termékeit az olvasóhoz, hanem előidézi a befogadóban azt a tudatállapotot, amelyben a szerző a művet létrehozta. A versolvasás: alkalom az ihletett állapot átélésére, esély a szöveget életrehívó értelem- és érzelmkontextus aktualizálására. Ha sikerül intim kapcsolatba kerülnünk a szöveggel, megadatik nekünk, hogy együtt gondolkodjunk és érezzünk a költővel, közel férközhetünk ahhoz a misztikus pozícióhoz, amelyben a vers élményanyaga nyelvvé válása előtt érlelődött.

A *Passió* egy hiányos valóságérzékelés abszolutizálásával építi ki a szöveg virtuális belső terét. A külvilág észlelése az érzetek különös szelekciója révén egy sajátos létérzékeléssé lényegül át. A vers világa egy saját gravitációjú és albedójú jelentésszint, mely önmaga hozzáférhetetlen, de felsejlik benne az érzékszerveken és szavakon túli, az egyes befogadók által interiorizált és individualizált valóság. A szöveg a tudatalattiban tárolt emocionális és intellektuális reakciókincsre apellál, mellyel kölcsönhatásba lépve ki-ki számára kidolgozza, illetve előhívja az egyéni válaszlehetőséget.

A versnek – az ősművészetekhez hasonlóan – latens mágikus ereje van, ami a szövegben való elmerüléssel, érdeklődő odafordulással, tudatos ráhangolódással aktivizálható. Kultikus funkciójára elsősorban a cím utal – a középkori vallásos misztika ugyanerre volt hivatva: átélhetővé, személyes tapasztalattá tenni azt, ami a nyelv számára hozzáférhetetlen. Ahogy a sámándob és síp túlvilági hangja előidézi a révületet, úgy viszi be a vers az olvasót egy eksztatikus állapotba, melyben intenzív átélés esetén bekövetkezhet a lelki stigmatizáció mint a mű abszolút hatása.

A szöveg kódolása első megközelítésre zavarbaejtő, olyan mint egy hieroglifákkal televesztett kőtábla: egyszerű jelekből, könnyen leolvasható, ám annál nehezebben értelmezhető piktogramokból áll össze a komplex jelentés.

A nyitány hallucinatórikus, örvénylő, magával ragadó. Észrevétlenül beszippanja az olvasót, illetve megjeleníti, jelenvalóvá, belsővé teszi a vers világát – nehéz eldönteni. De egyszer csak érezzük, hogy benne vagyunk, minden szava a fejünkben lüktet, szaggatott ritmusára vesszük a levegőt, bűvöl és szorongat.



Homályos, semmihez nem köthető érzetek. És ami a legborzasztóbb: nincs sem látványelem, sem hanginger. Vaknak, süketnek, kiszolgáltatottnak érezzük magunkat, tudatunk el van vágva a külvilágtól. Körülöttünk semmi mozgás, mégis mintha minden vibrálna. Nem tudjuk, mi vesz körül, nem tudjuk, mi vár ránk. Annyit tudunk, hogy ez a vesztőhely. Hirtelen belénk villan, hogy alanyból észrevétlenül tárgyak lettünk, passzív szereplői, elszenvedői valaminek, ami hamarosan elkezdődik. Vagy csupán folytatódik? Riadt, vakogó, tagló alá terelt állatok, bekötött szemű elítéltek, bűnözők, mártírok vagyunk-e, vagy csak egyszerűen hús, élősúlyban? Az egész olyan, mint egy vak festő képe: a vizuálisan hozzáférhetetlen világról alkotott tudati benyomás.

A következő mondat hirtelen felszabadít a sokkhatás alól. Mint amikor a moziban kivágnak a filmből, ugrunk egyet: egyszerre külső szemlélők lettünk. Néma, merev mozgású figurákat látunk. Üvegfal választ el tőlük, de pantomimjátékukból át-szüremlik a feszültség. Fellélegezhetünk, hogy nem kerültünk a kezük alá, de nem tudunk szabadulni az élmény hatása alól.

Ennyi a vers számomra átélhető eseményjellege. Kívülről közelítve hozzá, a józanságát megőrző olvasó pozíciójából más ragad meg.

Az intenzív hőérzet, a vibráló forró levegő az okot kereső ember tekintetét felfelé irányítja. Az izzó napkorong mindent betölt, átvilágítja és felhevíti a földet. Parancsoló és számonkérő hatalomként uralja az eget; a világ világosságának metafizikai jelenléte, a világ szeme, mely mindent lát. Hasonlatos ahhoz a fényhez, mely Sault megvakította a damaszkuszi úton; fény- és tűzözön, büntető és megváltó hatalom, mely éltet és perzsel.

De van emellett egy földi hőforrás is. A vágóhíd melege: a frissen leölt állatok testéből felszabaduló hő. A halálba menetelők lélegzetének melege, testhőmérséklete fűti letről a helyiséget. A kioltott élet utolsó nyoma, anyagtalan, múltó jelenléte. Terhes, fullasztó, nedves meleg, melyben kimondatlanul is érezzük a patakokban ömlő, sűrű, alvadó vér szagát.

A forróságban felerősödik a levegőben terjengő szag. Kevés olyan virág van, amely kellemetlen, jellegzetesen fanyar illatot áraszt – a muskátli ilyen. Közönséges, jellegtelen dísznövény. Találó belső dekorációja a vágóhídnak. Átható illó anyaga a vers világában az az inger, mely leginkább hat ösztöneinkre. Az állatvilágban a szaglás a környezet érzékelésének egyik legfontosabb módja, az evolúció során túlfinomult ember számára azonban minden erős szag kellemetlen, visszataszító, nyugtalanító. A szöveg asszociációs mezeje ezen a ponton az animalitás szférája felé tolódik.

A *puha máz* a vers legnehezebben értelmezhető szintagmája. Önmagában talányos szókapcsolat, s

talán azért is ellenáll a befogadásnak, mert olyasmint idéz fel, amitől az ember ösztönösen viszolyog: a még ki sem hült tetemekkel bélelt termet, ahol kilóra mérik az élő anyagot s minden zsírtól síkos.

A mészárosokat a külvilágtól elválasztó üveg nemcsak a belső teret tagolja, hanem ráébreszt arra, hogy ő maga csak egy virtuális határ. Mindegy, hol állunk, az üvegfalon innen vagy túl. Nincs menekvés, nincs elzárkózás: a tettes lelepleződik, a szemtanú büntárrá válik. A vágóhíd nyitott színtér, minden a nyilvánosság előtt zajlik, mint a középkori piactéri kivégzéseken. A bűn fertőz: lelkiismeret-furdalást okoz az elkövetőnek, a kívülről szemlélőt traumatizálja.

Az üvegfallal elkerített térrész az akaratunktól függetlenül működő erkölcsi kontroll jelképesen kivetített rezonátora, az önmagunkkal való szembesülés helye, morális öntudatunk működésének, önbíráskodásunknak belső tere, mely fölött ott világít a nap – egy felsőbbrendű, égi ítélő hatalom kozmikus inkarnációja.

A passió szereplőinek és nézőinek kettős tudata idézi elő az egyre mélyülő csöndet, mely eluralkodik a versben. Az a döbbenet némaság ez, amikor az ember magára marad, találkozik önmagával, tudatosulnak benne önnön tettének következményei, igyekszik feldolgozni magában a történeteket. Az aktív hallgatás állapota ez: képtelenség megszólalni, de minden mozdulat beszél, elárul. Igévé lesz a test.

A figurákra rátelepedő, megsűrűsödött csönd egyre inkább a büntudat, a rémült várakozás, a sokkoló emlékek csöndjévé válik. A szótlanság egyszerre hiány, a beszéd traumatikus ellehetetlenülése és tudatos, vállalt hallgatás, illetve elhallgatás: a történetek elleplezésére tett kísérlet. A böllérek eszelős, cinkos csöndje jelképezheti a történelem fehér könyvét, melyben örökre el vannak temetve az emberiség ellen elkövetett bűnök jegyzőkönyvei.

A mészárosok mosakodása kétfelé nyit utat az asszociatív gondolkodás számára. Lehet ez egy rögzült szokás, hogy az ember piszkos munka után kezét mos, jelképesen is megszakítva kapcsolatát addigi tevékenységével. Ez a hétköznapi gesztus azonban a vers világában szimbólummá válik: a megtisztulás rítusát jelenti, egyszerre idézi Pilátus kézmosását, a büntől való szabadulás kísérletét és Ágnes asszony önbüntető kényszercselekvését. A purifikáció azonban formális marad, nincs szakrális vonatkozása, hiszen az ember képtelen feloldozni önmagát. Az elkövetett bűnök szennyét le lehet mosni, de az emlékezetből kitörölni nem. A tájkép (első mondat) és az életkép (második mondat) közötti űrt nem tölti ki, csupán utal rá, az *ami történet* idősrítító narráció. Különös hatású flashback: egy villanás az egész, semmit el nem árul, csupán jelzi, hogy innen valami kimaradt. Többet hallgat el, mint amennyit kimond. Takarásában bújik meg mindaz, amit a cím sejtet.



A vers utolsó szavai bizonytalan zárlatot alkotnak, a befejezhetetlenség explicit megfogalmazását. Ahelyett, hogy szabályszerűen végetérne, egy baljós sejtelmet örökít át: a múlt kimondatlan, sugallt történései az olvasás jelenében beépülnek a jövőbe. Nyoma sincs katarzisznak, a szöveg nem lezárul, hanem újramegkezdődik. Az ismétlés kényszere az a tehetetlenségi erő, amely a versvilág elemeit összetartja. Ez a körszerű ismétlődés teszi lehetővé, hogy többször átélhessük a világtérenként átítató transzcendenciát. A *Passió* egy profán valóságdarabot helyez a mitikus gondolkodás termőtalajába. A vers: szakralitásba oltott borzalom. A bűn rettentét feloldja a megváltás bizonyosságában.

A cím az egyetlen, ami krisztianizálja a vágóhíd hétköznapi élőképét. A cím az a fix pont, amelyből a barbár rítus kifordítható a keresztény mitológia szimbólumrendszerébe. Így az áldozat (Krisztus halála) értelmet nyer (megváltás) s a hóhér szerepe is átértékelődik (az isteni akarat beteljesítésének eszközeként a Júdás-sors elszenvedője lesz).

### Irodalomjegyzék

- Bárdos László: *Pilinszky János*; In: *99 híres magyar vers*; Móra, Bp., 1995 (2. kiadás); 598-611. old.
- Bókay Antal: A strukturalista interpretáció; In uő: *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*; Osiris, Bp. 1997; 221-231. old.
- Bókay Antal: Az amerikai Új Kritika; In uő: *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*; Osiris, Bp. 1997; 172-188. old.
- Bókay Antal: Az irodalmiság nyelvi természetének meghatározása – Jacobson és a poétikai funkció; In uő: *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*; Osiris, Bp. 1997; 211-216. old.
- Eco, Umberto(1977): *Hogyan írjunk szakdolgozatot?* Gondolat- Kairosz, h.n. 1996 (3. kiadás)
- Kanyó Zoltán: *Szemiotikai analízis*; In: *Irodalomszemiotikai tanulmányok*; szerk.: Murvai Olga; Kriterion, Bk. 1979; 130-138. old.
- Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*; Argumentum, Bp. 1994; 71-76. old.
- Petőfi S. János(1968): Műelemzés – strukturalizmus – nyelvi struktúra, *Kritika*, 1968/10, 18-28. old. idézi Bókay Antal In uő.: *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Osiris, Bp. 1997; 226. old.
- Pilinszky János: *Összes versei*, Osiris, Bp. 1997.
- Popper Péter (1983): *Isten komédiásai*; In: *Hogyan öljük meg magunkat?*; [...] Türelem Háza Bt., Bp. 1996 (2., átdolgozott kiadás); 229-290. old.
- Riffaterre, Michael (1978): *Baudelaire A macskák című költeményének kétféle megközelítése*; In: *A modern irodalomtudomány kialakulása*; szerk.: Bókay Antal-Vilcsek Béla; Osiris, Bp. 1998; 605-623. old.
- Szabó Zoltán: *A generatív grammatika*; In Péntek-Szabó-Teiszler: *A nyelv világa*, Dacia, Kvár. 1972; 190-194. old.
- Tüskés Tibor (1986): *Pilinszky János*; Kráter Egyesület, Bp. 1996 (2.kiadás)
- Valaczka András: *Pilinszky János*; In: *Írók eszmék, világképek*; szerk.: Valaczka András; Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp. 1995; 63-77. old.
- Veres András: *Pilinszky János – az Új magyar irodalmi lexikon szócikke*; Akadémiai, Bp. 1994, III. köt.; 1632-1634. old.)