

nak köszönhető, hogy az eredetileg különböző helyeken és akár évtizedes időbeli különbséggel megjelenő írások egymás mellé kerülnek), hanem az is, hogy ebben az esetben érzékelhető egyedül, hogy a filozófiai szöveg (mint elmélet) rátelepszik a szépirodalmi művekre, s így nem feltétlenül azok megértését segíti elő. Ezáltal pedig az a benyomásunk, hogy sokkal inkább a kierkegaard-i létszemlélet ismertetésének kiegészítőjévé válik a vizsgált alkotás (különösen az *Ady és Kierkegaard* című tanulmányban).

A kötetbe gyűjtött tanulmányok abból a szempontból is egységesnek mondhatók, hogy mindegyikükre jellemző egy olyan jól körvonalazott érvelési logika, amely pontosan követhetővé teszi az olvasó számára a szerzői gondolatmenetet. Gintli Tibor ugyanis az elemzéseket általában – a recepciótörténeti dilemmák alapján felvázolt – problémafelvetéssel indítja, melyet követően kerül sor az írás fő tételét jelentő hipotézis megfogalmazására. Az ezt kifejtő és bizonyító érvek sorozata után, a tanulmányok végén a szerző gyakran össze is foglalja az elemzés legfontosabb konklúzióit. Ez a szó legnemesebb értelmében vett pedagógiai attitűd (mely talán azzal is összefüggésbe hozható, hogy Gintli Tibor – mint azt az előszóban említi – éveken keresztül oktatott középiskolában is) teszi lehetővé, hogy az árnyalt fogalmi készlettel dolgozó, a felvetett problémákat összetett viszonyrendszerben láttató szövegek következtetései világosan követhetők az olvasó számára. Ilyen értelemben az *Irodalmi kalandtúra* nem öncélú kalandozás az irodalmi alkotások vagy az irodalomtudomány világában (mint azt a cím sejtetni engedné), hanem olyan útikalauz, amely egyfajta idegenvezetőként segíti az olvasót a már ismert(nek vélt) vagy még ismeretlen szövegvilágok felfedezésében. Nem az a célja tehát, hogy az olvasás során bebarangolt imaginárius tereket a maga teljességében megmutassa vagy részletesen körülírja. Ehelyett olyan tájékozódást segítő és támpontokat jelentő ismereteket igyekszik nyújtani, amelyekkel megpróbálja ismerőssé és sajátunkká tenni az idegen (szöveg)helyeket, úgy, hogy mindeközben az alaposabb megismerés örömét meghagyja a kalandozó kedvű olvasóknak. (*Magyar Irodalomtörténeti Társaság*)

BARANYAI NORBERT

Állat van bent?

BÉNYEI TAMÁS: MÁS ALAKBAN. A METAMORFÓZIS LEHETSÉGES POÉTIKÁI ÉS POLITIKÁI

Izgalmas kérdés, hogy egy tudományos pálya milyen narratív vagy nem-narratív ábrázolási minták alapján gondolható el. Az önéletrajzi reprezentációs kötelmek óhatatlanul inkább organikus kibomlásként, vagy még inkább szisztematikus építkezésként gondoltatják el a tudományos kariert, de mi van akkor, ha olykor mégis inkább metamorfózisról, egyfajta – Béneyei Tamás itt ismertetendő könyve szerint is – reprezentálhatatlan és narratív sémák által ellenőrizhetetlen átalakulásról van szó?

Nyilvánvaló túlzás azt állítani, hogy Bényei egészen „más alakban” jelenne meg 2013-as könyvében, mint amilyennek korábbi műveinek olvasói megismerté, de a már eddig is meglehetősen széles szakmai repertoárral rendelkező tudós ezúttal láthatólag ismét újabb területekre merészkedett. Korábbi könyveiben legszűkebben a modern angol regény szakértőjeként, tágabb értelemben a huszadik századi világirodalom, azon belül is mindenekelőtt az angol és spanyol nyelvű széppróza elmélyült ismerőjeként mutatkozott meg, aki egyebek között magának a világirodalom fogalmának a posztkoloniális szituációban való átértelmeződését mutatta be a magyar (és nem csak a magyar) nyelvű közönség számára. Bényei olyan alapvető területeken minősül evidens szaktekintélynek, mint a posztmodern regény és elbeszélés-elmélet, a populáris és a magas irodalom közös metszetei, valamint a mágikus realizmus poétikája. Ehhez képest ezúttal mindenekelőtt Ovidius *Átváltozások*jának hatástörténetéről írt sokszempontú, adat- és gondolatgazdag könyvet, amelyhez legalábbis részben át kellett alakítania saját szakmai identitását is.

Persze a két évtized alatt megjelentetett nyolc kötet jelzi, hogy Bényeire nem jellemző a „bebábozódás” – a kötetek közötti tematikus váltások ellenére az életmű viszonylag egyenletes ütemben gyarapodik. Másfelől pedig a korábbi műveivel való összevetés azt is világossá teszi, hogy a *Más alakban* által megjelenített szakmai érdeklődés korántsem új keletű. Már 1993-ban, az *Esendő szörnyeink* című első kötetének előszavában is hangsúlyosan került elő a metamorfózis problémája, és mind ott, mind későbbi kötetekben találkozhatunk itt is előkerülő szerzőkkel és művekkel, pl. Cortázar *Axolotl*-jával, Wells *Dr. Moreau*-jának szörnyeivel, A. S. Byatt, Lawrence Norfolk és Angela Carter műveivel. A metafizikus detektívtörténetről szóló 2000-es könyv egész fejezete viselte a *Metamorfózisok* címet – noha ott inkább a krimi antirealizmusának posztmodern újramitologizálását jelentette ez a szó –, míg a 2011-es *Traumatikus találkozásokban* a posztkoloniális állapot némely problémája, például a gyarmati mimikri kapcsán is használt Bényei ovidiusi motívumokat, valamint ezekre épülő modern elméleteket (pl. Bataille, Lacan).

Ezzel a megköttéssel is igaz, hogy a *Más alakban* megírásához Bényei a korábbiakhoz képest kiterjedtebb kompetenciákat használt föl és talán még szélesebb (vagy legalábbis másképp lehatárolt) érdeklődési területeket érint. A széppróza mellett verses epikai és lírai műveket is feldolgoz, ráadásul nemcsak a huszadik századi hatástörténetből, hanem visszanyúlva egészen a reneszánszig. Így az Ovidius-szöveghelyek olykor igen részletes interpretációi mellett (Apolló és Daphné: 47–52., Alcyone és Ceyx: 93–106., Arachné: 106–115., Io: 144–149.) olvashatunk pl. egy-egy egész elemzést Petrarca *XXIII. canzoné*járól (53–62.), Edmund Spenser *Tündérkirálynőjéről* és *Muiopotmos* című komikus hőseposzáról is (118–122.). Nem áll meg azonban az irodalmi példák nál: a könyvben megtalálhatjuk Apolló és Daphné története szobrászati és festészeti megjelenítéseinek mikrotörténetét (Bernini, Kate Mcdowell, Räderscheidt, Klee – 65–79.), akárcsak Gustave Moreau *A Pierisek* című képének (82–86.), Dali Narcissus-ábrázolásának (86–91.) és az Arachné-átváltozás Velazquez-féle megjelenítésének (122–126.) kommentárját. A későbbi részekben nemcsak szürrealista művészek (pl. Edith Rimmington, Man Ray) metamorfózis témájú képeinek értelmezései szolgáztatják Bényei érvelésének szövetét, hanem olyan mozgóképes átváltozások is, mint Charlie Chaplin *Arany-*

lázának egy nevezetes jelenete (161–164.), sőt még a *Zénó* című magyar gyurmafilmsorozat is szóba kerül (175.).

A műfaji és a mediális változatosság mellett a nyelvi sokféleséget is érdemes kiemelni. Ahol a korábbi Bényei-munkákból ismerősebb műfajokkal (regényekkel és elméletekkel) találkozunk, ott is feltűnik az eddigieknél szélesebb nyelvi spektrum: Ransmayr *Utolsó világa* vagy Gaston Bachelard Lautréamont-könyve is részletes kommentár tárgya. Bényei igyekszik minden művet eredetiben (is) szemügyre venni (Bulgakov *Kutyaszíve* talán az egyetlen kivétel), és a legjobb komparatiztikai hagyományokhoz méltóan az eredeti nyelvű fordulatok fordíthatóságát is mérlegre teszi. A Petrarca-elemzés így joggal veti föl a *mi rimembra* kifejezés etimológizálhatóságának kérdését (a 'felidézés' mellett az Echo-történetben a széttagolt test és lélek összeilleszthetőségére is utal e szó – 57.), és ugyancsak revelatívák azok a nyelvi megfigyelések, amelyek az Arachné-történet szöttesmotívumát a narratívák önértelmezése felé fordítják: az ovidiusi *intertextos* szó posztstrukturalista aktualizálása (115.) éppolyan érdekes, mint a Kafka *Átváltozásában* Gregor Samsa tetemére vonatkozó *das Zeug* szó kettős értelmének ('izé', illetve 'szövet, anyag') felmutatása (133.). A könyv elején található, szokatlanul hosszú köszönetnyilvánító névsor alighanem annak is köszönhető, hogy a *Más alakban* olyan széles kompetenciaspektrumot fog át, amely még egy Bényei-kvalitású kutató egyéni műveltségét, nyelvismeretét is meghaladja. A valódi komparatiztika alighanem lényegénél fogva rá van utalva az együttműködésre.

A rövid bevezető (*Ovidius redivivus*) szédítő névsorokat és adatmennyiséget tartalmaz, és mindenekelőtt az ovidiusi műfaj és motívumok kortársi relevanciájára figyelmeztet. Ennek a relevanciának a legfőbb kulcsa a poszthumán érdeklődésben, a genetikai és informatikai technológiának az emberi mibenlétet érintő forradalmi hatásában látható (Donna Haraway *Kiborg-manifesztuma* majd később kerül elő). Hogy egyetlen, Bényei által nem említett példával éljek: a lánynak született, ám anyja által kénytelen-ségből fiúként nevelt, majd felnőttkorában Isis kegyelméből valóban fiúvá változó Iphis történetét (IX, 666–693.) bizonyára másképp olvaszuk a nemi átalakító műtétek és a genderérzékenység korában. Ez egyszersmind alá is támasztja Bényei állítását, hogy a technológiai, poszthumán környezet mellett „a posztmodern poétikát magáévá tevő feminista és posztgyarmati érzékenység” (10.) is jelentős szerepet játszik a metamorfózis iránti újkeletű érdeklődésben.

A kötet három nagy fejezete három átváltozás-történet köré szerveződik, méghozzá (nem véletlenül) három nőalak sorsát követve. Az első nagyobb egység a fává változott Daphné történetére, a második a pókká vált Arachnééra, a harmadik a tehénvé változtatott Ióéra épül. Az alcímekben foglalt fogalmak jól tájékoztatnak a fejezetek tematikus felosztásáról: a Daphné-fejezet a metamorfózis-történetek retorikai és narratológiai jellemzésének általános lehetőségeiről szól. Mérlegeli azokat a retorikai kategóriákat, amelyek alkalmasak lehetnek az átváltozás leírására (a metaforától a szilipszisen át a katakrézisig, 35–42.), valamint általában a metamorfózis ábrázolhatóságának, narratív vagy mimetikus sémák általi befoghatóságának kérdését is visszatérően fölteszi. Hangsúlyos helyen hivatkozik pl. Deleuze és Guattari Kafka-értelmezésére, az „állattá-leendés (*devenir*)” (44.) kategóriájára, amely a deterritorializációnak, a megismerés szimbolikus rendjéből való kivonódásnak a

jegyében fogja föl az átváltozást. Ezzel összefügg a Bernini-szobor elemzésének az a mozzanata, hogy a látás és a tapintás rendjének összeférhetetlenségét hangsúlyozza, valamint a Petrarca-kommentár részeként szereplő gondolatfutam az átváltozás-történetek nem-narratív aspektusáról: a szereplők közötti interszubbektivitás hiánya, valamint a „rövid impulzusok végtelen számú ismétlődése”-ként való olvashatóság (61.) akadályozza meg, hogy a metamorfózis valódi elbeszéléssé váljon. Paul Klee képét értelmezve visszatér Deleuze-ék felfogásához, és Daphné átváltozásában újra annak megtestesítését látja, „ami ellenáll az ész (a fény) hatalmának, birtokvágyának, a tér territorializáló, kétosztatúságokként való megszervezésének” (78.).

Ezektől a kétosztatúságoktól persze nemigen lehet megszabadulni: a fény és a sötétség, a szabályosság és a szabálytalanság, a territorializáció és a deterritorializáció, a férfi és a női princípium kettőssége minduntalan visszatér a Daphné-történet ábrázolásainak kommentárjaiban. Bényei stratégiája leginkább úgy jellemezhető, hogy ahol lehet, igyekszik áthelyezni, újrapozicionálni, dekonstruálni az értelmezéstörténetből kölcsönvett kettősségeket. Ezt a dekonstrukciót a második fejezet folytatja, a kép és a mítosz, a poétika és a politika fogalmainak körüljárásával. Az Arachné középpontba állító fejezet Cortázar-tól, a „mítoszba való belehullás” ki-fejezéstől indul el, és a metamorfózis-történetek törvényszerű *mise-en-abyme*-ként való felfogásának gondolatával játszik el. Moreau képéről azt tudjuk meg, hogy „az átváltozásnak nemcsak a »tematikus« vetületét »ábrázolja«, hanem azt is, ahogyan a vászonra felvitt anyag képpé válik” (83.), Dali kapcsán pedig azt, hogy a metamorfózis folyamatát „a mi Medusa-tekintetünk indítja el és alakítja” (87.). Az Alcyone-történet kommentárja mindenekelőtt az imagináció, a képalkotás technológiájának szerepét követi figyelemmel, s ebben a tekintetben hasonlítja össze a Ransmayr-regény vonatkozó epizódját is az ovidiusi változattal. A mítosz problémája kapcsán Thienemann és Kerényi értelmezését veszi elő Bényei: azt a feszültséget állítja a középpontba, amely a mitológia mint rögzített anyag és mint „annak alakítása, mozgatása, illetve alakulása” (107.) között feszül. E kettős felfogás jegyében állítja szembe az ovidiusi történetben szereplő Minerva és Arachné poétikáját és ábrázolásmódját, azt a képletet állítva föl, hogy Ovidius inkább Arachnéhoz, mint Minervához áll közel – erre Bényei hivatkozásai szerint sokan figyeltek már a szakirodalomban.

Ebben a fejezetben találkozunk leggyakrabban a könyv alcímében szereplő „poétika és politika” fogalompárral: „a metamorfózis poétikája nem választható el annak metafizikájától és a szó legszélesebb értelmében vett politikájától” (111.). Ennek a „legszélesebb értelemnek” a mibenléte adja a kötet elméleti alapvetésének talán legérdekesebb – és így törvényszerűen a legproblematikusabb – összetevőjét. A „minervai” és „arachnéi” névvel illetett stratégiák pontos jellemzése ropant nehéz, részint azért, mert a hatástörténeti elemzésekben előhozott átalakuló kontextusok állandóan áthelyezik magát az alapvető kettősséget is. Az a kérdés, hogy Dante, Spenser, Velazquez és A. S. Byatt inkább „minervai vagy arachnéi poétikát és politikát” követ, végül az alábbi összefoglaláshoz vezet: „Arachne és Minerva mítoszának továbbszövődése az eltérő (emberi és isteni, birodalmi és fel-forogató, transzszendens és immanens, klasszicista és barokk, hivatalos és nem hivatalos, férfi és női) poétikák és az e poétikáktól elválaszthatatlan politikák állandó és egymásba tűnő szembesítése mellett megjelenítés, képalkotás anyagi és szelle-

mi összetevőinek összjátékát is színre viszi” (131.). A zárójeles magyarázatban szereplő fogalompár-sorozat érthetően következik a megelőző elemzésekből, ám ennek ellenére van benne valami zavarba ejtő. Vajon mennyiben hozhatók átfedésbe ezek a fogalmak, milyen szinonímiák állapíthatók meg köztük, és van-e olyan archékülönbség, amely a széttartó fogalompárok eredetként vagy kódjaként funkcionálhat? Bényei külön felhívja a figyelmet arra, hogy ebben a mítoszban két nő párviadaláról van szó, mely tény azonban „a pók(háló)metafora poétikai átsajátításának évszázadai során háttérbe szorult[ti]” (126.), és csak a modern feminista értelmezésekkel kerül újra fókuszba. Talán arról is szó van, hogy a Minerva és Arachné közötti státuszkülönbség indifferenssé teszi a nemi azonosságot? A Bényei-féle felsorolás retorikája akár erre is következtetni engedhet: ha az isteni/birodalmi/hivatalos/transzcendens stb. sorozat tagjaként értjük a férfit, a másik sorozat tagjaként pedig a nőt, akkor a nemi különbség csak annyiban releváns, amennyiben hatalmi különbséget értünk rajta.

A probléma valószínűleg az „interszekcionalitás” kérdésével, a társadalmi rétegzettség és elnyomás komplexitásának feltételezésével függ össze. Bényei nem használja ezt a kifejezést, de a politikaira való kihegyezett figyelme és a hierarchikus kétosztatúságok gyakori visszatérése erre enged következtetni. Itt természetesen nem elsősorban társadalmi, hanem inkább reprezentációs gyakorlatokról van szó, azonban poétika és politika állandó összekapcsolása (ld. még 116., 135., 139. – egyszer azért egymástól elválasztva is megjelennek: 118.) azt sugallja, hogy az adott ábrázolásmódból szükségszerűen következik valamilyen világkép, vagy a világrenddel kapcsolatos állásfoglalás. Legközelebb a harmadik fejezet elején kerülünk ennek a problémának a definíciójához: „az átváltozás lehet egy már elkészült világ jele (Minerva vászna), de egy állandó változásban lévő világé is” (135.). Vajon a befejezettség és a változékonyság, a status quo-ban való érdekelttség és a változás akarása lenne az a két archékatória, amely a többi differenciát is megszervezi? Paradox módon egy ilyen felfogás maga is meglehetősen stabil és állandó lenne, amennyiben kevés teret engedne a történeti különbségek egyediségének, és minden megkülönböztetést egy transzhisztorikus elvnek rendelne alá (a politikai elnyomás elve, az alá-fölérendeltség térbeli képzete pl. ilyen lehet). Bényeinél csak implicit jeleit találni egy efféle történetietlenségnek, de a politikaira való visszatérő (a kontextusokat azonban nem részletező) utalások nyitva hagyják ezt az értelmezést is. Mivel a kötet a Thienemann-előadások keretében készült, és egy ponton hivatkozik is Thienemann kései, már angolul írott pszicholingvisztikai munkájára, talán érdemes megemlíteni, hogy az *Irodalomtörténeti alapfogalmak* a korszakolás Wölfflin-Strich-féle kétosztatú kategóriáit mint alapvetően történetietleneket utasította el. Thienemann érveiben az archékülönbséggel szembeni gyanakvás jeleit is felfedezhetjük.

A harmadik nagy fejezet legalább részben választ ad a történetiséggel kapcsolatos aggályokra, amennyiben Callisto és Io történetét a *biopolitika* foucault-i és a *homo sacer* agambeni fogalmainak erőterében aktualizálja. A bevezető után itt válik újra központivá a (poszt)modernitás szerepe az ovidiusi történetek revidálásában. Az Agamben és Foucault közötti vita ismertetéséből éppen a történeti specifikum kérdése domborodik ki: a biopolitika modern fejlemény-e, avagy már mindig

is létezett? A tehénné változtatott Io őrzésével megbízott Argust Bényei a „tábori felügyelet első képviselőjeként” azonosítja (145.). Ennek kapcsán rendkívül izgalmas az a megfigyelés, hogy Io az egyetlen szereplő, aki visszaváltozik emberré, ám ez a visszaváltozás nem vezet a narratíva továbbírásához: a történet berekesztődik az újabb metamorfózisként ábrázolt visszaváltozással, mintegy azt példázva, hogy „a földi létezésbe nem lehet visszatérni” (147.). A Bényei teremtette elméleti kontextusban könnyen eszünkbe juthatnak a modern lágertapasztalat dokumentarista vagy fikciós narratívái (amelyek gyakran ellenállnak a narrativizálódásnak): például Primo Levi *Ember ez még?*-je vagy Kertész *Sorstalansága*, amely a Bényei által is többször hivatkozott Apuleius-regénnyel is műfaji rokonságot ápol. A Cortázar, a szürrealistákat és Chaplint is megidéző alfejezet („Bent van, akit hívogatsz”) némely részletéről Krasznahorkai László műveire, egyebek mellett a Max Neumann-nal közösen alkotott *Állatvanbentre* is gondolhatunk (pl. 164.) – Bényei egyébként szinte egyáltalán nem hivatkozik magyar művekre: a Zeno-animáció mellett egyetlen Parti Nagy Lajos-utalásra figyeltem fel (*Hősöm tere*, 143.). Az utolsó alfejezetek az első Bényei-kötet vezértémájához, a szörnyhöz és a monstrozitáshoz térnek vissza. Míg a klasszikus ábrázolás elkülöníti a szétszaggattatást (*sparagmos*) és a metamorfózist, a modern műben (pl. Man Ray fényképein) a kettő a monstrozitásban, az elváltozásban találkozik. Ez mintha történeti távlatban is az emberi létbe való visszatérés lehetetlenségét sugallná: a poszthumán állapotban magának az emberinek a fogalma kérdőjeleződik meg „az emberi alak spiritualitásának kikezdése” (181.) révén.

A bevezetőben Bényei tudományos életművének keretében igyekeztem elhelyezni új vállalkozását. Úgy látszik, hogy a *Más alakban* inkább írható le gondolati kifejlés, mint „metamorfózis” eredményének, bár első látásra az utóbbira utaló jeleket is találhatunk a kötetben. Ugyanakkor az is világos, hogy a kötet a kortárs magyar irodalomtudomány más vállalkozásaihoz is szorosan kapcsolódik. Így Kulcsár-Szabó Zoltán 2014-es kötetét, *A gondolkodás háborúit* több tekintetben is érdemes lehet összeolvasni Bényei művével. Legáltalánosabban a poétikától a politikához vezető elméleti problémák kérdése kapcsolja össze a két szöveget, de Kulcsár-Szabó könyvének negyedik fejezetében szintén a biopolitika kérdéseit feszegeti, utolsó fejezetét, a korábban az *Alföldben* publikált Jauss-tanulmányt pedig az emberi és az állati megkülönböztetésének kérdésével zárja, ráadásul egy ismert latin szállóige (*homo homini lupus*) értelmezésén keresztül. Aligha vállalok nagy kockázatot, ha e két szerzőt a magyar irodalom- és kultúratudomány közép-nemzedékének legjelentősebbjei között említem. Különös, hogy eme átfedések ellenére egymásra nagyon keveset hivatkoznak (pedig Kulcsár-Szabó is írt Ransmayrról), de a kapcsolódások mégis jelzik, hogy a hazai tudósok – még ha külön műhelyekben dolgoznak is – hasonló nemzetközi mezőnyben tájékozódnak.

Egészen véletlenül Bényei könyvével párhuzamosan olvastam a Pulitzer-díjas amerikai Steven Millhauser néhány művét (*Little Kingdoms*, *Martin Dressler*, *Enchanted Night*), amelyek mindegyikében explicit Ovidius-hivatkozásokra és a metamorfózis téma számos izgalmas aktualizációjára találtam. Természetesen nem a hiány számonkérésének igényével említem Millhauser munkáit, inkább annak jelzéseként, hogy a Bényei által fölvetett problémák valóban relevánsak, méghozzá

nemcsak az általa expliciten hivatkozott irodalmi művekben, hanem jóval tágabb összefüggésekben is. Noha bevezetőjében Bényei meglehetősen szerényen fogalmaz a könyv célkitűzéseit illetően, mégis világos, hogy a *Más alakban* olyan jelentős hozzájárulás a magyar komparatistikához és kultúratudományhoz, amely nemcsak a klasszikus európai kultúra kortárs relevanciájára mutat rá meggyőző erővel, hanem hozzásegíthet az emberi, a művészi és akár a politikai mibenlétének újragondolásához. A magam részéről kíváncsian várom, következő művében milyen alakban áll olvasói elé Bényei Tamás. (*Pannonia Könyvek*)

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

Auschwitzban – Auschwitzról

JICHAK KATZENELSON: ÉNEK A KIIRTOTT ZSIDÓ NÉPRŐL / HALASI ZOLTÁN: ÚT AZ ÜRES ÉGHEZ

Joggal idézi Angyalosi Gergely a Halasi Zoltán által részben fordítóként, részben szerzőként jegyzett könyvről szóló kritikájában Adorno untig ismételtetett meglátását, miszerint „Auschwitz után barbár dolog verset írni”. Tudniillik „barbár” az, aki úgy gondolja, hogy szépirodalmi eszközökkel, azaz gondosan megválogatott, elrendezett és felékesített szavakkal *közvetlenül* megérintheti, netán egyenesen megragadhatja, maradéktalanul ábrázolhatja a náci haláltáborok borzalmát, a zsidó emberek tömeges elpusztításának iszonyatát. (A *közvetett* ábrázolás érvényes formái közül legyen elég most csak utalni a költő Paul Celanra és a regényíró Kertész Imrére.) A szépirodalom, az irodalmi beszéd mindenkori alaphelyzetét meghatározó utólagosság: óriási teher a beszélőnek – minden esetben (gondoljunk például a brit légiőr második világháborús németországi pusztításairól szóló szépirodalmi művek W. G. Sebald által elmarasztalt „barbár” stilizáltságára), ebben az esetben meg különösképpen. Valamivel könnyebb, de azért még mindig eléggé nehéz helyzetben van az a fordító, aki mások Auschwitzról szóló beszédének próbál saját hangot találni. Noha közben nem szabadulhat attól a talán még sajátabb feladattól sem, hogy az idegen nyelvű szöveg fordítása során maga is, immár a maga nevében, a maga nyelvén és a maga eszközeivel számot adjon arról, ami őt az általa fordított szöveg világához köti, sőt láncolja. Nos, Halasi először megtanult jiddisül, hogy lefordíthassa a Lengyelország német megszállása idején a varsói gettóban élő, később Auschwitzban megölt Jitcak Katzenelson franciaországi internáló táborban írt, *Ének a kiirtott zsidó népről* címet viselő poémáját, majd hozzáfűzte a maga *Út az üres éghez* című prózai szövegcsoportját, kiegészítve a *Da capo – középkor* verses *Függelékével*, amelyek kapcsolódásait, a kétszerzős könyv háromtagú (továbbá bőséges jegyzetekkel kiegészített) szerkezetét röviden meg is magyarázza az *Előszó*ban. Vagyis a költő és műfordító (például az 1945-ös rechnitzi vérengzésről szóló Elfriede Jelinek-darabot hangsúlyosan *Roboncként* magyarító) Halasi nem „barbár” módon, közvetlenül nyúl Auschwitzhoz, hanem a Katzenel-