

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

HANKOVSKY TAMÁS

**PILINSZKY JÁNOS EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKÁJA
TEREMTŐ KÉPZELET ÉS METAFIZIKA**

Filozófiatudományi Doktori iskola, Vezetője Dr. Kelemen János DSc

Esztétika Program, Vezetője: Dr. Radnóti Sándor DSc

A bizottság tagjai:

Elnök: Dr. Bacsó Béla DSc., egyetemi tanár

Bíráló: Dr. Szilágyi Ákos PhD., egyetemi docens; Dr. Jelenits István egyetemi tanár

Titkár: Dr. Németh Marcell PhD.

Tagok: Dr. Almási Miklós MHAS., Dr. Spíró György

Témavezető: Dr. Radnóti Sándor DSc

Budapest, 2006.

Vajon a tiszta lét felé terelt valóság?
A költő mint a megvalósulás pásztora?
(Pilinszky János)

TARTALOM

BEVEZETÉS.....	5
ELŐFELTEVÉSEK.....	8
TAGOLÁS.....	12
I. RÉSZ	
MI AZ EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKA.....	14
I.1. FEJEZET	
A SZINTAGMA EXPLICIT ELŐFORDULÁSAI PILINSZKY MŰVEIBEN.....	14
I.1.1. <i>Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról” (1961).....</i>	<i>15</i>
I.1.2. <i>Egy naplóbejegyzés (1962).....</i>	<i>19</i>
I.1.3. <i>A „teremtő képzelet” sorsa korunkban (1970).....</i>	<i>22</i>
I.1.4. <i>Válasz (1973).....</i>	<i>25</i>
I.1.5. <i>Beszélgetések Sheryl Suttonnal (1976).....</i>	<i>26</i>
I.1.6. <i>Csend és szemlélődés (1977).....</i>	<i>29</i>
I.1.7. <i>Összegzés.....</i>	<i>30</i>
I.2. FEJEZET	
AZ EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKA TÁRGYALÁSA A PILINSZKY-SZAKIRODALOMBAN	32
I.2.1. <i>Dlusztus Imre: Pilinszky evangéliumi esztétikája.....</i>	<i>32</i>
I.2.2. <i>Jelenits István: Pilinszky János evangéliumi esztétikája</i>	<i>37</i>
I.2.3. <i>Fáy Zoltán: Evangéliumi esztétika. Pilinszky János „művészetfilozófiája”</i>	<i>42</i>
I.2.4. <i>Czigány Ákos: A tékozló képzelet sorsa Pilinszkyknél. Az „evangéliumi esztétika” parabolája</i>	<i>48</i>
I.3. FEJEZET	
AZ EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKA MEGHATÁROZÁSA ÉS FELOSZTÁSA.....	50
II. RÉSZ	
AZ EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKA KONCEPCIÓJÁNAK	
VALLÁSOS METAFIZIKÁJA	57
II.1. FEJEZET	
A VALLÁSOS IDŐFELFOGÁS	
MINT AZ EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKA LEGÁLTALÁNOSABB FELTÉTELE	58
II.1.1. <i>Az idő vallásos koncepciója.....</i>	<i>59</i>

II.1.1.1.	Az archaikus felfogás.....	59
II.1.1.2.	A speciális keresztény felfogás	61
II.1.2.	<i>A szent idő és a művészet.....</i>	67
II.1.2.1.	Pilinszky esztétikai alapprogramja	67
II.1.2.2.	Két értelmezési kísérlet.....	68
	Beney Zsuzsa: Pilinszky „paradoxonai”	68
	Götz Eszter: „Az idő színe és fonákja”.....	70
	Összehasonlítás.....	74
II.1.2.3.	A múltban való művészi hatékonyság feltételei.....	74
II.2. FEJEZET		
AZ EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKA METAFIZIKÁJÁNAK NÉHÁNY ALAPFOGALMA.....		81
II.2.1.	<i>A teremtő képzelet.....</i>	81
II.2.2.	<i>A művész mint személytelen médium.....</i>	88
II.2.3.	<i>A világ inkarnációjának beteljesítése.....</i>	98
II.2.3.1.	A világ inkarnációja	102
II.2.3.2.	A műalkotás inkarnációja	107
II.2.3.3.	A kétféle inkarnáció kapcsolata	110
II.2.3.	<i>A tényektől eljutni a valóságig.....</i>	120
II. 2.3.1.	A tények és a valóság.....	121
II. 2.3.2.	Az ikonok elmélete	130
II. 2.3.3.	Ikon és műalkotás	137
II.2.4.	<i>Az elveszített jelenlét.....</i>	147
II. 2.4.1.	A „jelenlétvesztés” kapcsolata Pilinszky más esztétikai fogalmaival.....	147
II. 2.4.2.	A horizontális és a vertikális színház.....	151
II. 2.4.3.	Grotowski színháza.....	154
II. 2.4.4.	A szakrális színház.....	161
BEFEJEZÉS.....		172
HIVATKOZOTT IRODALOM.....		175

BEVEZETÉS

Pilinszky János a 20. századi magyar irodalom egyik legjelentősebb alakja, aki széles és sokszínű olvasótáborhoz szól és szól ma is. Hatásának titkát sokan és sokféleképpen próbálták megfejteni, abban azonban néhány szerzőt leszámítva

meglepően egységes a Pilinszky-szakirodalom, hogy művészetét és még inkább egyes költeményeit úgy közelíti meg, hogy közben alig-alig vesz tudomást a Pilinszky-publicisztikában hátrahagyott esztétikai gondolatokról. Értelmezőinek többsége, ha támaszkodik is prózai munkáira, azokból jobbra a versek jellegzetes motívumait kívánja csak megérteni, de nem használja őket arra, hogy azt a művészetfelfogást rekonstruálja belőlük, amelyekkel a költői művek így vagy úgy korrelálnak. Ennek a hiányjelenségnek számos oka lehet. Ezek között minden bizonnyal elsőrendű az, hogy Pilinszky művészetszemléletének feltérképezése mindezidáig nem történt meg, néhány tanulmányon kívül a szakirodalom nem szolgál támponttal annak, aki a költő művészetét művészetelmélete felől kívánja elemezni. Ha pedig valaki maga akarja ezt a hiányt pótolni, komoly nehézségekkel kell szembesülnie. Egyrészt nagyon megnehezíti a témához kötődő gondolatok összegyűjtését, hogy azok hitéleti, morális fejtegetések közé vegyülve, sok száz oldalon elszórva találhatók. Másrészt az is igaz, hogy az olvasó lépten-nyomon beléjük ütközik, mert a legváratlanabb szövegekörnyezetben is előbukkannak. Az is nehézséget jelent, hogy bár Pilinszky egyes gondolatokhoz újra meg újra visszatér, és azokat egymáshoz nagyon hasonló variációkban ismételgeti, állításai a többszöri előfordulás nyomán is alig-alig veszítenek enigmatikus jellegükből. Ennek oka egyebek mellett az lehet, hogy Pilinszky művészetelmélete nagyon autonóm, kifejezetten radikális, és mélyen áthatja egy csak kevesek által birtokolt vallásos szemléletmód.

Bár a költőt mindvégig foglalkoztatták a művészet elméleti problémái, rendszeres formában soha nem fejtette ki ezzel kapcsolatos nézeteit. (Az a két esszé is, amelyet a *Nagyvárosi ikonok* óta minden kötetébe felvett, inkább csak elemeit tartalmazza egy ilyen rendszernek.) Disszertációm célja, hogy hozzájáruljon Pilinszky művészetfilozófiájának az életműben fellelhető esszékből, „tűnődésekből”, utalásokból történő rekonstrukciójához. Messze meghaladja egy ilyen jellegű munka kereteit, hogy teljes egészében és részleteiben is számot adjon erről a nagyon eredeti, sokrétű és a művészet számos aspektusára kiterjedő gondolatrendszeréről, és hogy Pilinszky költői életművében is kimutassa a hatását. Ezért vizsgálódásaim területét le kellett szűkíteni. A választás az „evangéliumi esztétika” problémájára esett. Ez tűnik ugyanis olyan csomópontnak, amelyben a költő esztétikájának szerteágazó szálai összekapcsolódnak. A dolgozatommal bizonyítani kívánt tézis szerint Pilinszky nemcsak lírikusnak volt jelentős, hanem a művészet mibenlétét kutató gondolkodóként is. Esztétikájának e kulcsfogalma azonban maga is annyira sokrétű és konnotációkban oly gazdag, hogy még arra sem vállalkozhattam, hogy legalább ennek valamennyi aspektusáról számot adjak. Mielőtt

azonban dolgozatom témájának körülhatárolását tovább folytatnám, érdemes néhány szót szólni az evangéliumi esztétika mibenlétéről.

Ars poetica jellegű esszéiben, cikkeiben és beszélgetéseiben Pilinszky János összesen hatszor beszél egy úgynevezett „evangéliumi esztétikáról”. E szövegekből és a hozzájuk tematikusan szorosan kötődő egyéb írásokból kitűnik, hogy számára az evangéliumi esztétika először is esztétikai, pontosabban művészetfilozófiai (a két fogalmat megkülönböztetés nélkül fogom használni) *rendszerként* érthető, vagyis nézetek összességéként. Az evangéliumi esztétika másodszer egyfajta *eszményt* jelent, amelynek a konkrét művek többé vagy kevésbé megfelelnek, továbbá ezen eszmény *megvalósulását* a művészetben. Az utóbbi jelentéssel függ össze, hogy Pilinszky olykor evangéliumi *művészt* és evangéliumi *irodalmat* is emleget.¹ Dolgozatomban az evangéliumi esztétikával mint művészetfilozófiai rendszerrel foglalkozom, és lemondok arról, hogy a műalkotások megítélésére is alkalmas eszményként rekonstruáljam, vagy egyes művek elemzésével próbáljam szemléltetni ezen eszmény megvalósulását akár Pilinszky,² akár mások műveiben.

Egy olyan jelentős költő esetében, mint amilyen Pilinszky János, ez az eljárás csak bizonyos feltételek mellett létjogosult. *Egyrészt* ha a sejtetően a versek háttérében is ott munkáló művészetszemlélet, ezektől függetlenül is rekonstruálható, mert rendelkezésre áll egy olyan szövegtörzs, amely kellő mennyiségű anyagot szolgáltat ehhez. *Másrészt*, ha az így kirajzolódó esztétika önmagában is jelentős, és nemcsak annyiban érdekes, amennyiben tanulmányozása elősegítheti a költői művek pontosabb megértését, és nemcsak a versek hallatlan művészi színvonala hitelesíti. Megítélésem szerint Pilinszky esetében mindkét feltétel teljesül. Először is jelentős mennyiségű publicisztikát, riportprózákat, naplójegyzetet, levelet, illetve a szépirodalom és az elméletírás határán mozgó szöveget hagyott hátra (ráadásul ezeknek látásmódja bizonyos aspektusaiban jelentősen különbözik is költészetétől³). Ami pedig a második feltételt illeti, éppen dolgozatommal, az evangéliumi esztétika egyik rétegének kidolgozásával szeretném bizonyítani, hogy az említett szövegekben egy olyan eredeti gondolkodás nyilvánul meg,

¹ *Pilinszky János Összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II.* Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, Századvég, 1993, (Továbbiakban: TEC II.) 16-17.; *Pilinszky János Összegyűjtött művei. Beszélgetések.* Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, Századvég, 1994, (Továbbiakban: Beszélgetések) 249.; *Pilinszky János Összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek I.* Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, Századvég, 1993, (Továbbiakban: TEC I.) 197.

² Az evangéliumi esztétika ilyen megközelítését valósítja meg Jelenits Istvánnak a tárgyról tartott, későbbiekben részletesen is tárgyalandó előadása.

³ Tolcsvai Nagy Gábor: *Pilinszky János.* Pozsony, Kalligram, 2002, 26-27.

amely méltán követelhet helyet magának nemcsak a vallásos viláértelmezés hagyományának maradandó értékei között, hanem a művészetfilozófia nagyjainak teljesítménye mellett is. Pilinszky „szétszórtan megjelent írásaiban a kor egyik legjelentősebb és leginspiratívabb esztétikai gondolkodója rejtezik.”⁴

Az evangéliumi esztétikáról mint művészetelméleti rendszerről a kérdéshez közvetlenül vagy áttételesen kötődő szövegekből kibontakozó kép alapján ez az esztétika mindenk előtt a művészi tevékenység és a műalkotások vallásos felfogását jelenti. Központi gondolata szerint a művész metafizikus hatékonyságú aktusainak végrehajtása által a teremtő Isten társává válik, mert a világ megalkotásában, pontosabban eredeti teljessége szerinti újraalkotásában működik közre. A művészet végső soron ahhoz járul hozzá, hogy az embernek része lehessen a valóságban, mégpedig annak Istentől akart nivoltában és teljességében. E tevékenysége közben maga Jézus Krisztus a példaképe, az ő alázata és az ő szeretete, amellyel a világhoz fordult. A megváltás művével ugyanis a keresztény teológia szerint Jézus maga is a világnak (pontosabban az Isten nélkül nem létező világ istenkapcsolatának) a megújítását hajtotta végre. Dolgozatomban csak a művészetnek mint a valóság „megsegítésének” gondolatát mutatom be, tehát csak az evangéliumi esztétika vallásos metafizikai aspektusával foglalkozom. A művészetnek mint az alázatban és a szeretetben megnyilvánuló *Imitatio Christine*nek a kifejtése önálló disszertáció tárgya lehetne.

ELŐFELTEVÉSEK

Már az eddig elmondottakból is kitűnik, mégis helyesnek tartom explicite is kimondani azt az interpretációmot vezérlő előfeltevést, amely szerint Pilinszky Jánost mint keresztény gondolkodót érdemes megközelíteni, továbbá hogy az evangéliumi esztétika vallásos és keresztény esztétika – mondhatni a művészet teológiája –, és mint ilyen magyarázandó. Pilinszky ilyen beállítása akkor is jogosnak tűnik, ha számot vetünk azzal a ténnyel, hogy bár évtizedeken keresztül írt publicisztikát vallási témákról vallásos olvasóknak, szakteológiai problémákkal alig-alig foglalkozott. E tematikus hiánynál ugyanis lényegesen fontosabb, hogy biztos érzékkel tájékozódott a kereszténység alapvető, egzisztenciális jelentőségű kérdéseiben, és képes volt a vallási tartalmak újszerű továbbgondolására, olyannyira, hogy szövegei akár a vallásos világszemlélet

⁴ Pályi András: A tények és a valóság. In Uő.: *Képzelet és kánon*. Pozsony, Kalligram, 2002, 111-118.; 114.

forrásmunkáiként is olvashatók. *Pilinszky esztétikai alapfogalmait éppen mint a művészet problémáival és a művészi tevékenység során szerzett tapasztalatokkal szembesített, teológiaiailag radikális, eredeti vallásos gondolkodás gyümölcseit értelmezem.*

Talán nem lesz haszontalan röviden megvilágítani, mit értek (teisztikusan) *vallásos gondolkodáson*, hiszen ez által Pilinszky-interpretációm meghatározó látószögéről adhatok számot. Radnóti Sándor a „szenvedő misztikusról” szóló kitűnő tanulmánya és könyve megkülönbözteti egyfelől a vallásos, másfelől az istenkereső magatartásformát és költészetet, Pilinszkyt pedig a kettő határmezsgyéjére, egy harmadik típusba helyezi, és misztikus költőnek mondja.⁵ *Adottnak véve* ezt a felosztást, a besorolással tökéletesen egyetértek. Amikor Pilinszky esetében „eredeti vallásos gondolkodásról” beszélek, én sem a „pozitív vallásosságnak” mondott, az isteni gondviselés és annak egyházi közvetítése által kijelölt és megformált keretekbe való szociális-szellemi belesimulásra gondolok. Amit vallásosságnak nevezek, annak több köze van a misztikához, mint e „pozitív vallásossághoz”. Hogy Pilinszky világszemléletének megragadására mégis miért nem a „misztikus” jelzőt választom a „vallásos” helyett, annak legfőbb oka az, hogy úgy vélem, ha vallásosnak nevezem Pilinszky gondolkodását, *teljesebben* ragadom meg, mint ha misztikusnak nevezném.⁶ Ez természetesen a „vallásos” olyan felfogását tételezi fel, amely szerint egyfajta misztika minden vallásosság szerves része, sőt konstitutív eleme lehet. *Vallásosnak nevezem azt az embert, aki a valóságot és benne az emberi aktivitást egy meghatározott, a „profán embertől” teljesen különböző módon tapasztalja meg, nevezetesen mint az Istennel való (tág értelemben vett) kommunikáció közegét és egyben „üzenetét”.*

E meghatározás három elemét is érdemes kiemelni. *Először* is a vallásos embert elsősorban nem hittételek igaznak tartása és cselekvési parancsok követése jellemzi, hanem egyfajta tapasztalat, ha tapasztalaton benyomások konceptualizált rendszerét értjük. A vallásos ember (amennyiben és amennyire vallásos) sajátos fogalmi sémát működtet a valóság megragadására, ugyanazoknak a tényeknek más interpretációját tartja a maga számára élhetőnek, mint a nem vallásos ember.

Másodszor az említett kommunikációhoz ugyanúgy hozzátartozik a felek egymás elől való elzárkózása, mint az egymás számára való kitárulkozása. Isten hiánya, illetve a világból való visszahúzódása legalább annyira az Isten és ember közötti kommunikációs viszony tényezője, mint az Istenre mondott emberi „nem”, vagyis a bűn.

⁵ Radnóti Sándor: A misztikus költő. In *Árgus* 1991. 1. 52-54.; 53.; Radnóti Sándor: *A szenvedő misztikus. (Misztika és líra összefüggése)*. Budapest, Akadémiai, 1981, 73-76.

⁶ Vö.: Tolcsvai: *Pilinszky János*. 13.

Harmadszor nem lehet eléggé hangsúlyozni – és éppen a művészi tevékenység természetét vizsgálva nem –, hogy a világ a vallásos ember számára nemcsak az a „hely”, ahol ez a párbeszéd megvalósul, hanem a bennünket körülvevő dolgok, az általunk kezdeményezett, illetve a velünk megtörténő események alkotják azokat a „szavakat” is, amelyekkel a beszélgetőtársak egymás felé fordulnak. Ez utóbbi tétel *egyik* következményeként a vallásos ember számára a természet, egyáltalán az őt körülvevő dolgok (köztük a műalkotások) sohasem alkotnak pusztán immanens, önmagát jelentő közeget, ahogyan transzcendens dimenzióval rendelkezik az emberi cselekvés is, ideértve a művészi alkotótevékenységet is. A tétel *másik* következménye, hogy az Istennel való (művészi) kommunikáció elsődlegesen nem a világ anyagi szférájától, a metafizikai értelemben vett természettől függetlenül, egyfajta misztikus közvetlenség révén valósul meg. A skolasztikus tétellel összhangban, amely szerint „a kegyelem a természetre épít”, az istenkapcsolat általános (és normatív) módja nem a tiszta misztika.

A vallásosságnak a misztikánál szélesebb, de azt is magában foglaló kategóriaként való meghatározása lehetővé teszi számomra, hogy disszertációmban ne kelljen mérlegelnem a kérdést, mennyire volt misztikus szemléletű gondolkodó Pilinszky, és hogy eltekinthessek a műveiben kétség kívül jelen levő misztikus színezetű gondolatok önálló értelmezésétől. Ennek megfelelően nem foglalkozom majd a számára legfontosabb misztikus, Simone Weil esztétikai nézeteivel és ezeknek Pilinszkyre gyakorolt hatásával sem, továbbá a kettőjük gondolatvilága között mutatkozó analógiákkal sem. Ehelyett inkább a vallásosság általánosabb (és képzettségem alapján számomra jobban hozzáférhető) aspektusai felől értelmezem az evangéliumi esztétikát, nem tagadva, hogy a vallás egészét tekintve speciálisnak területnek mondható misztika látószögéből is fontos elemekkel lehetne gazdagítani az általam nyújtott rekonstrukciót.

A vallásos valóság szemlélet két aspektusában is döntő módon nyilvánul meg Pilinszky művészetfilozófiai jellegű írásaiban. Egyrészt a valóság alapszerkezetére vonatkozó megsejtéseiben, másrészt az emberi, beleértve a művészi cselekvés ebből fakadó lehetőségeire és értékére vonatkozó elképzeléseiben. Dolgozatomban azzal a biográfiájából és szövegeiből igazolható feltételezéssel élek, hogy Pilinszkynek sajátja volt ez a vallásos metafizikának is nevezhető szemlélet, mégpedig annak a katolicizmus által meghatározott változata. Elemzéseimből reményeim szerint láthatóvá válik, hogy vallásos metafizikát tulajdonítva Pilinszkynek, koherens interpretáció rendelhető művészetelméletének egyébként nehezen értelmezhető elemeihez is.

Elemzéseim közben tartózkodom attól, hogy állást foglaljak a vallásos valóságfelfogás igazságáról, hiszen értelmezni és nem igazolni kívánom az evangéliumi esztétikát. Természetesen a művészet azon felfogása, amely a Pilinszky-szövegekből kirajzolódik, jórészt csak azzal a feltételezéssel állja meg a helyét, hogy a vallásos metafizika nemcsak merőben szubjektív értelemben igaz. Ez egyfajta hipotetikusságot kölcsönöz mindannak, amit a következőkben apodiktikus formában állítok majd. Úgy vélem azonban, erre az előfeltétel-függésre elegendő egyedül itt, a bevezetésben emlékeztetni. Amikor belépünk Pilinszky vallásos gondolatvilágába, megtehetjük, hogy elvonatkoztatunk vallási meghatározottságú művészetelméletének ilyen előfeltételezettségétől, és esztétikájának témáiról a vallásos felfogásnak megfelelően beszélünk.

A vallás nem szubjektív érvényű tételekben hisz, hanem objektívekben. Nem csak azt kérdezi például, hogy mi megy végbe bennem, miközben misén vagyok, hanem azt, mi megy végbe a misében objektíven, a világ sorsát is eldöntően. Úgy vélem, ezzel analóg, hogy Pilinszky esztétikája nem befogadás-esztétika, és szinte teljesen érdektelen a műalkotás recepciójának, értelmezésének, hatásának vagy hatástörténetének kérdéseivel szemben. Az evangéliumi esztétika érdeklődésének középpontjában maga a műalkotás áll. Olyannyira, hogy az alkotó személyére és szándékaira vonatkozó és az alkotás folyamatával összefüggő kérdések is háttérbe szorulnak. Az evangéliumi esztétika a művészet metafizikája vagy teológiája. Ezért megértése érdekében olykor meglehetősen részletességgel kell majd bizonyos vallási-teológiai meggyőződéseket bemutatni.

Amellett, hogy Pilinszky esztétikája messzemenőig vallásos-keresztény meghatározottságú, dolgozatomnak van egy másik, nem kevésbé jelentős előfeltevése is. Eszerint Pilinszky művészetfilozófiai gondolkodása (legalábbis a hatvanas évek elejétől a költő haláláig) egyetlen *nagymértékben* koherens és konstans rendszert alkot, amely esztétikája legáltalánosabb kérdéseinek szempontból *többé-kevésbé* egységes és változatlan látásmódra támaszkodik. Ez az előfeltevés a záloga annak, hogy arra a hat szöveghelyre, amelyeken Pilinszky explicite nyilatkozik az evangéliumi esztétikáról, úgy tekinthessünk, mint amelyek ugyanarról a dolgról beszélnek, akkor is, ha az első és az utolsó szöveg keletkezése között több mint tizenhat év telt el. Ennél is lényegesebb talán, hogy Pilinszky esztétikai gondolkodásának egységességét feltételezve válik csak lehetővé, hogy a hat szöveghely szűkszavú közléseit az életmű többi esztétikai szövegével olvashassuk egybe. Az evangéliumi esztétika kifejezést tehát az évek során kifejtett művészetelméleti gondolatok összefoglaló megnevezésének tekintem, és nemcsak azokat a témákat sorolom hozzá, amelyek közvetlenül is megjelennek valamelyik említésekor.

Szinte biztosan tévedés volna teljes konzisztenciát feltételezni olyasvalakinek az esztétikájában, aki gondolatait egyszer sem írta meg összefüggő rendszerként, csupán néhány oldalas esszékben fejtette ki. Ugyanígy hiba volna azt állítani, hogy Pilinszky esztétikai nézetei alkotói pályája során változatlanok maradtak. Hiszen nemcsak az sejtet elmozdulásokat, hogy legalább egy jelentős fordulat lezajlott költészetében (amely a *Szálkák* kötettel vált nyilvánvalóvá), valamit hogy életének külső körülményei, szellemi kapcsolatrendszere is sok tekintetben megváltozott, hanem maga Pilinszky is említést tett az idők folyamán szerzett jelentős felismeréseiről és szemléletének kisebb-nagyobb módosulásairól.⁷

Amennyiben nem túlságosan szigorú formában állítjuk, az egységesség disszertációmban alapul vett előfeltevése mégsem tarthatatlan, sőt, még csak nem is merőben *a priori*, mert Pilinszky prózai életművének tanulmányozásából fakad, és abból többé-kevésbé megalapozható is volna. Dolgozatom első fejezete némi adalékkal is szolgál ehhez a megalapozáshoz, amikor sorra veszi az evangéliumi esztétika terminus előfordulásait, és bemutatja, milyen témák kapcsolódnak hozzá és milyen állítások vonatkoznak rá. Ettől a vizsgálattól eltekintve azonban Pilinszky esztétikájának viszonylagos tartalmi egysége munkám olyan hipotézise marad, amelyet nem próbálok bizonyítani, hanem ezen a helyen pusztán előfeltételezek.

TAGOLÁS

Disszertációm a továbbiakban két fő részre oszlik. Az első rész az evangéliumi esztétika mibenlétét próbálja tisztázni. Ezen belül az első fejezetében áttekinti azokat a szöveghelyeket, amelyek Pilinszky írásaiban közvetlenül erről az esztétikáról szólnak. Látni fogjuk, hogy bár a költő meglehetősen következetesen, mindvégig nagyjából ugyanazokat az elemeket rendelte a fogalom konnotációjához, egységes művészetelméleti rendszer önmagában e rövid nyilatkozatokból nem rajzolódik ki. Talán ezt látva mondott le az eddigi Pilinszky-szakerodalmom arról, hogy egyáltalán összegyűjtse az evangéliumi esztétika e forrásszövegeit. A második fejezetben azt vizsgálom, hogy ennek hiányában milyen megközelítésmódokkal élt és milyen eredményre jutott az a néhány kutató, aki

⁷ Lásd többek közt: Beszélgetések 6., 52., 177., 231. Pilinszky esztétikai világlátásában és esztétikai törekvéseiben végbement hangsúlyeltolódásokról korábban magam is írtam. Vö.: Krisztus és Szisüphosz. In Tasi József [Szerk.]: „*Merre, hogyan?*” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 121-131. A kegyelem esztétikája. Pilinszky és Mauriac. In Jacqueline Lévi-Valensi – Sebe-Madácsy Piroska [Szerk.]: *Új tendenciák a komparatistikában III*. Szeged – Amiens, 1999, 370-375.

önálló tanulmányt szentelt a kérdéskörnek. Ezek után mód nyílik arra, hogy a harmadik fejezetben az evangéliumi esztétikát olyan művészetszemléletként határozzam meg, amely a művészet két lehetséges rétegével számol: egy minden műben jelen levő általános (tehát nem konkrét valláshoz kötődő) vallási, illetve egy olykor erre még ráépülő és ebből (is) táplálkozó speciálisan keresztény réteggel.

Disszertációm második része a művészet előbb említett rétegei közül az elsőt vizsgálja, tehát az evangéliumi esztétika teljes rendszerének csak az egyik felével foglalkozik. Tulajdonképpen azt igyekszik rekonstruálni, mi volt Pilinszky válasza saját kérdésére: „De mi az akkor, ami a művészetnek kikerülhetetlenül vallásos természete, sajátja?”⁸ Azoknak a fogalmaknak a feltárása előtt, amelyekkel a költő a kérdéstről gondolkodott, az első fejezetben célszerűnek tűnik a vallásos világszemlélet egyik döntő tényezőjét, a vallásos időfelfogást felvázolni. Mint a Pilinszky-szakirodalom egyes darabjainak tanúsága is mutatja majd, csak a valóság vallásos metafizikájának feltételezésével adható plauzibilis értelmezés arról, amit Pilinszky esztétikai és művészi alaprogramjának fogok nevezni, tudniillik, hogy a művésztől a jóvátehetetlen jóvátételét remélte, tehát valami olyasmit, ami ha egyáltalán lehetséges, csak a vallási szertartásokéval megegyező hatékonyság segítségével valósítható meg. Ugyanez a vallásos metafizika a háttere mindazoknak a sajátos esztétikai fogalmaknak, amelyekkel Pilinszky a művészetet, és annak vallásos eredetét meg kívánta ragadni. A további fejezetek e fogalmakat elemzik.

⁸ A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In *Pilinszky János összegyűjtött művei. Versek*. Szerk. Jelenits István. Budapest, Osiris-Századvég, 1995, (Továbbiakban: *Versek*) 78.

I. RÉSZ

MI AZ EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKA

I.1. FEJEZET

A SZINTAGMA EXPLICIT ELŐFORDULÁSAI PILINSZKY MŰVEIBEN

Az „evangéliumi esztétika” kifejezés feltehetően Pilinszky János leleménye, bár keletkezésének pontos idejét nehéz volna megállapítani. Amikor a költő a fogalmat először említi, úgy ír a róla, mint ami már régóta foglalkoztatja. Ha az „evangéliumi esztétika” jelentését a terminus Pilinszky írásaiban való előfordulásai alapján próbáljuk rögzíteni, nem kis nehézségekkel találjuk szembe magunkat. Ez a szintagma ugyanis mindössze ötször bukkan föl az életműben, ráadásul az első és az utolsó említés között több mint tizenhat év telik el. Először az *Új Ember* katolikus hetilapban 1961 decemberében *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”* címmel megjelent filmkritikában találkozunk a fogalommal. Legközelebb csak *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* című, 1970-ben keletkezett előadásban fordul elő. Harmadszorra 1973-ban *Válasz* címmel szintén az *Új Ember*ben megjelent írásában tárgyalja Pilinszky, majd 1976-ban a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* utolsó lapjain bukkan fel, végül 1978-ban egy riporter kérdés jóvoltából ismét beszél róla a költő. Ebben a fejezetben szólni fogok egy hatodik szöveghelyről is, amely bár magát az „evangéliumi esztétika” kifejezést nem tartalmazza, mégis a fogalom explicit előfordulásai közé sorolható. Egy 1962-ből származó naplóbejegyzés ugyanis így fogalmaz: „Az Evangélium lett egyetlen használható esztétikánk.”⁹

A hat szöveghely írójuknak a fogalomhoz való viszonya szerint három csoportra osztható. Az *Új Ember*-cikkekben Pilinszky kifejezetten arra törekszik, hogy megvilágítsa

⁹ *Pilinszky János Összegyűjtött művei. Naplók, töredékek.* Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, Osiris, 1995, (Továbbiakban: Naplók) 23.

az evangéliumi esztétika mibenlétét, az előadásban és a naplójegyzetben a fogalom mint az adott gondolatmenet magyarázatra nem szoruló eleme bukkan fel, végül az utolsó két említéskor a költő némiképp távolságtartóan viszonyul az „evangéliumi esztétika” terminushoz.

A források kis száma és időbeli távolsága mellett további nehézséget jelent, hogy a hat szöveghely nem mindig ugyanazt konnotációt rendel a fogalomhoz, így ha csak ezek alapján próbálunk tájékozódni, az evangéliumi esztétika körvonalai és belső összefüggései szükségszerűen elmosódottak maradnak. Érdeemes azt is megjegyezni, hogy valahányszor Pilinszky maga írta le az „evangéliumi esztétika” szintagmát, mindannyiszor idézőjelbe tette. Vélhetően a fogalom kidolgozatlansága, határozatlan kontúrjai késztették erre az írásmódra. Amikor tehát ebben a fejezetben az „evangéliumi esztétika” terminus jelentését pusztán a hat említett szöveghelyből kiindulva rekonstruálok, nem bontakozhat ki egységes esztétikai rendszer. Már e források terjedelme és műfaja is nyilvánvalóvá teszi, hogy nem várható tőlük a téma rendszeres kifejtése, és az sem meglepő, hogy más Pilinszky-szövegeknek számos olyan gondolatát még csak meg sem említik, amelyek alaposabb megfontolás után a fogalomkörhöz sorolhatók. Ennek ellenére az evangéliumi esztétika tárgyalását ezeknek a szövegeknek az elemzésével célszerű kezdeni. A következő alfejezetek célja, hogy számba vegyék, majd – amennyire lehet – rendszerezék azokat az elemeket, amelyek az evangéliumi esztétika konnotációjához tartoznak.

I.1.1. TŰNŐDÉS AZ „EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKÁRÓL” (1961)

A *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”* című újságcikk tulajdonképpen egy filmkritika, amely két fő részre oszlik. Pilinszky először esztétikai elveket fektet le, majd mintegy ezek illusztrációjaként mutatja be az *Adula és társnői* című filmet.

Az evangéliumi esztétikát Pilinszky először is „íratlan keresztény esztétikaként”¹⁰ határozza meg. Íratlan, mert egyrészt nem rögzíthetők az alapelvei, másrészt azok a művek sem sorolhatók fel, amelyek megfelelnek neki. A felsorolást azért nem lehet elvégezni, mert „lappangva ez az »evangéliumi vonás« sok európai műben jelen van”,¹¹

¹⁰ *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*. In TEC I. 182.

¹¹ *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*. In TEC I. 183.

tökéletesen viszont nagyon ritkán jut érvényre, ami nem meglepő, hiszen az evangéliumi művészetnek maga Jézus a példaképe és mértéke. Az evangéliumi esztétika tehát a szó általános, bibliai (ApCsel 11,26), nem pedig szűkebb, vallástudományi, szociológiai értelmében keresztény. Nem egy hitvallás elfogadása, hanem egyfajta gyakorlat alkotja a lényegét. Jól szemlélteti ezt, hogy a cikkben elemzett és az evangéliumi esztétika példájaként bemutatott műalkotás „épp nem »katolikus tematikájú« film, s kifejezetten »antiklerikális« tendenciájú.”¹² Egy művész akkor evangéliumi, ha Krisztust követi, és esztétikája is azért keresztény, mert „lényegében Jézus személyéhez kötött”.¹³ Mivel pedig minden személy definiálhatatlan teljesség és kimeríthetetlen gazdagság, érthető, hogy a Jézus személyéhez kötődő esztétika alapelvei sem adhatók meg kimerítő felsorolás formájában, vagyis hogy ebből a szempontból is iratlan esztétikának kell lennie.¹⁴

A *Tűnődés* szerint az evangéliumi esztétika szempontjából az a mód a legfontosabb, ahogyan Jézus az embereket szerette. Egészen radikálisan egyedül a szeretett lényre koncentrált, elválasztva őt minden lényétől idegen momentumtól, akár tulajdon bűneitől is. Természetesen a szeretetnek egy speciális fogalma érvényesül itt: az, amelyet többek között *Lukács evangéliumának* tizedik fejezetében az irgalmas szamaritánus története definiál. Eszerint a szeretet nem érzelem, hangoltság, hanem készség és képesség a másik embert a „veresége óráiban” észrevenni és segíteni.

Pilinszky számára és az evangéliumi esztétika megértése szempontjából rendkívül fontos Jézus önértelmezése: „Az Emberfia azért jött, hogy megmentse, ami elveszett.” (Mt 18, 11)¹⁵ Az evangéliumi művésznak Jézust ebben a küldetésben kell követnie. Ez pedig azt jelenti, hogy minden egyéb szempontnak és értéknek, ami a művészzel kapcsolatban szóba jöhet, sőt magának a művészetnek is másodlagos jelentőségűnek kell lennie. Az evangéliumi művész „hajlandó akár a mű »szépségét« is föláldozni”.¹⁶

Ez utóbbi megjegyzés már átvezet az evangéliumi esztétika bemutatására tett első kísérlet egy másik szempontjához. Amellett ugyanis, hogy Pilinszky a szó eredeti értelmében véve keresztényként, vagyis *imitatio Christiként* határozza meg az

¹² *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*. In TEC I. 183.

¹³ *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*. In TEC I. 182.

¹⁴ Az újabb teológia különös gonddal hangsúlyozza, hogy Jézus mint az Atya képmása nemcsak az általa elmondottakkal tanít, hanem „már a pusztja jelenlétével, önmaga kinyilvánításával” (Dei Verbum. Dogmatikai konstitúció az isteni kinyilatkoztatásról. 4. In *A II. vatikáni zsinat tanítása*. Budapest, Szent István Társulat, [É. n.], 145-155.; 146.) is megszólít bennünket, ezért nemcsak a kijelentései, hanem egész egzisztenciája normatív a számunkra. Nemcsak az evangélisták által Jézus szájába adott és ennélfogva egzakt módon megadható szavak, hanem a „Krisztus-esemény” a maga kimeríthetetlen gazdagságában az, amiben feltárul az Ige valósága.

¹⁵ Vö.: TEC II. 175-6.

¹⁶ *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*. In TEC I. 182.

evangéliumi esztétikát, mindjárt az első említéskor egy szembeállítással is megvilágítja. Az evangéliumi művészetet meg kell különböztetni a „klasszikustól”, amelynek Pilinszky szerint éppen a szépség a központi kategóriája, és amely leginkább pontosan kiszámított „arányainak mértékével gyönyörködtet”. Pilinszky esztétikai szemléletében is fontos hely jut egyfajta szépségfogalomnak, ez azonban nem a harmóniából fakadó vagy azzal rokonítható szépség.¹⁷ Az evangéliumi művész sem hajlandó a szépség minden fajtáját feláldozni. Talán ezért tette idézőjelbe Pilinszky az előző bekezdés végén idézett állításban a „szépség” szót.

Érdemes még egy harmadik mozzanatot is kiemelni az evangéliumi esztétika első tárgyalásából. Nemcsak kétféle „művészeti-esztétikai vonal” áll szemben egymással, hanem ennek megfelelően kétféle művész is. A klasszikus eszmény szerint alkotó művész számára a művészet öncél, ő maga pedig „maszkot visel”, és pusztán „mesteri ábrázolója kíván lenni hősenek”. Az ábrázolt objektumot abban a távolságban tartja magától, ahol hűvös közönnyel szemlélheti, mérheti fel, és ezáltal egyben saját magát is megóvja a kockázatos szembesülésektől. Az evangéliumi művész viszont szolgálni akar és „mezítelen”. Nemhogy óvna magát a találkozástól, inkább abban a percben szegődik hőse mellé, amikor az a legtöbbet követeli tőle – ahogyan az evangéliumi szamaritánusnak sem volt küldetése a jerikói úton haladó egészséges emberekhez, csak az összeverthez. Egy ilyen szerető, gondoskodó, testközeli találkozásból – amely magában az alkotásban megy végbe, nem pedig azon kívül, az író privát életében – fakad mindaz az ismeret, amelyet az alkotó hősről közölhet.

Pilinszky művészetelméleti gondolkodásának egyik (később még részletesen tárgyalandó) alapmeggyőződése, hogy „a nagy alkotók nem nagy személyiségek, hanem nagy médiumok.”¹⁸ Ez a tétel nála többek közt a művész alázatára és a mű ajándék jellegére vonatkozó gondolatokhoz kapcsolódik. A most vizsgált írásban is jelen vannak olyan elemek, amelyek ebbe a gondolatkörbe illeszkednek. Jézushoz képest, aki az alázatnak is mintaképe, a művésznek mindig hiúnak kell éreznie magát saját lelkiismerete előtt – mondja Pilinszky – hiszen soha nem tud teljesen ellenállni annak a kísértésnek, hogy kilépjen a Krisztus küldetését folytató szerepéből, és a szeretetviszonytól független saját szempontjai szerint a maga kezébe vegye a mű alakítását, hogy több akarjon lenni, mint az igazság tolmácsa.

¹⁷ Vö.: *Pilinszky János Összegyűjtött művei. Széppróza*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, Századvég, 1993, (Továbbiakban: Széppróza) 168.; TEC II. 311.; Simone Weil: *Ahol elrejlik az Isten*. (Ford. Reisinger János) In Uő.: *Ami személyes és ami szent*. Budapest, Vigilia, 1983, 110-180.; 134.

¹⁸ *Jegyzetlap az alázatosságról*. In TEC I. 217.

Az evangéliumi esztétikát Pilinszky nem csak személyes *ars poeticájának* tekinti, hanem a művészet olyan útjának, amely eddig is nyitva állt, és amelyet a jövőben egyre többen fognak választani. Publicisztikai írásaira oly jellemző derűlátással jelenti ki, hogy „a »klasszikus szépség vonala« máris egyetemesen járhatatlannak bizonyult. Számos előjele van annak, hogy rövidesen a szeretet lesz a művészet és az irodalom legfőbb tárgya és problémája, olyan értelmi és érzelmi gazdagsággal, amilyen centrális hangsúllyal egyedül és utoljára az Evangélium foglalkozik vele.”¹⁹ A témának szentelt első fejtegetésében ennek a reménynek megfelelően a jövőidejűség dominál. Bár ez a keresztény esztétika mindig is jelen volt a művészetben, kiteljesedését – és így határozott körvonalait is – majd csak ezután fogja elnyerni. Írása végén a költő két bekezdést szán arra, hogy kifejezze bizonytalanságát a jövő esztétikájának pontos jellemzőit illetően. Mindazt, amit elméletben és az elemzett filmre alkalmazva elmondott, „rendkívül szubjektívnek”, pusztá tünődésnek nyilvánítja. Ez a bizonytalanság a következő évtizedekben tovább fog fokozódni Pilinszkynek az evangéliumi esztétikát körülírni próbáló írásaiban.

Magában a filmelemzésben az evangéliumi esztétikának az elméleti részben felvillantott elemeiből csak keveset látunk viszont. A hangsúly a művész által megvalósítandó jézusi szeretetre kerül, mintegy sejtetve, hogy az evangéliumi esztétika jellemzői közül ez a legfontosabb. Pilinszky elsősorban azért értékeli nagyra az *Adula és társnőit*, mert alkotója képes a „jézusi pillantás” gyakorlására. A film ugyanis arra vállalkozik, hogy „nyomon kövesse a bűn útját a négy szívben”, még hozzá olyan módon, hogy „keresztény realizmussal” és „jézusi kritikával” ítéli el a bűnt, ugyanakkor magukhoz a bűnösökhöz képes úgy közeledni, hogy a bűnűktől különböző, szerethető embert látja bennük, akik ebből a perspektívából „szinte nem is bűnösök többé, csupán verítékező áldozatok”.

¹⁹ *Tünődés az „evangéliumi esztétikáról”*. In TEC I. 183.

I.1.2. EGY NAPLÓBEJEGYZÉS (1962)

Egy a *KZ-oratórium* vázlateit, terveit tartalmazó füzetben található az evangéliumi esztétika gondolatának időrendben második explicit előfordulása Pilinszky fennmaradt életművében. A költő az oratórium előmunkálatai közben egyes drámaírókra, a színházra és a művészetre vonatkozó megfontolásokat is feljegyzett. Ilyen az a mindössze másfél oldalas asszociatív, laza szerkezetű szövegrész is, amely a következő mondatban csúcspontot ér el: „Az Evangélium lett egyetlen használható esztétikánk.”²⁰

A feljegyzés a valóság és a beckett-i színpad viszonyának taglalásából indul ki. Pilinszky itt még nem alakította ki azt a terminológiát, amely a hetvenes években majd a színház és egyáltalán művészet úgynevezett jelenlétvesztésének érzékeltetésére szolgál, sőt maga a probléma sincsen világosan exponálva, de az alapkérdés már most is ugyanaz: hogyan lehet jelen a valóság a művészetben, illetve konkrétan a színpadon. A költő úgy érzi, hogy Beckett-nél valamiképpen jelen van, talán mert minden szépítő látszattól megfosztva, a maguk semmisségében, didergő csupaszságában engedi létezni a dolgokat. Beckett egy olyan kiürült, kilátástalan világot vizionál, amely Pilinszky szerint – pusztán objektív oldalról nézve – egyszer már megvalósult, mégpedig a KZ-lágerek szögesdrótjai között. Csakhogy annak, ami ott történt, szerinte egészen más volt a jelentése, mint Beckett „próféciáinak”. Ezért a színháznak olyan lehetőségei vannak, amelyeket Beckett még nem aknázott ki.

A táborok lakói „megismerték az evangéliumot”, azt a fordulatot, amilyen a feltámadás lehetett a nagypénteki kilátástalansághoz képest. „S épp amikor már semmit se vártak: léptek át a nihilből a szabadságba, az elképzelhetetlen szabadságba, mit Isten azok számára készített, akik már mindenüket elvesztették.”²¹ A látszólag Istentől leginkább elhagyott és a rossznak, a nihilnek kiszolgáltatott világban bebizonyosodott, hogy a „történelem szövetén időnként átvérzik Isten arca.”²² A koncentrációs táborokban a mindennapi élet jelentéstelenné, hiábavalóvá vált mozzanatai (Pilinszky Beckett-hez kapcsolódva az evést és a várakozást említi) mintegy megváltódnak és újra jelentéssel és valósággal telítődtek. Ennek az átlényegülésnek félreérthetetlenül szakrális karaktere van, vagyis a kiürült profán világ megújult általa, valósággal töltődött fel és élhetővé vált – méghozzá nemcsak azok számára, akikkel akkor és ott a tragikus események

²⁰ Naplók 23.

²¹ Naplók 23.

²² Naplók 23.

megtörténtek, hanem – éppen a művészet közvetítésével – a későbbi korok embere számára is. Pilinszky szerint a művészi munkához a KZ-lágerekben „ismét kezünkbe kaptunk, ha kéréstelenül is, néhány elemi építőkövet. S különös módon Beckett kétségbeesése, azok a lukak, hol már a valódi semmi fű be a világba, s a *mi* »játékkockáink« pontosan *egybeesnek*.²³ Ami végképp kiürült és minden valóság tartalmát elvesztette (és amit mint ilyent Beckett még érvényesen felmutathatott), egy evangéliumi „mechanizmus”, a győzedelmes vereség révén újra intimmé és valóságossá válhat – akár a színpadon is. Az evangélium tehát annyiban szolgál esztétika gyanánt, hogy felmutatja a fordulatnak és az átlényegülésnek a lehetőségét, logikáját, sőt az energiaforrását is: a történelem szövetében megjelenő Istent. Az ebből a forrásból táplálkozó evangéliumi művészet nem egyszerűen egy másik utat testesít meg a művészet egyéb lehetőségei *mellett*, hiszen összhangban azzal, hogy Pilinszky a „klasszikus vonalat” már a *Tűnődés*-ben is „egyetemesen járhatatlannak”²⁴ minősítette, most kijelenti: „A görög vonal szemünk láttára kapitulál. Az Evangélium lett egyetlen használható esztétikánk.”²⁵ Ez az esztétika azért használható, mert a művész gyakorlati útmutatásokat meríthet belőle: ha művészete számára megváltódást keres, ha művét a tények kijózanító realitásán túli valósággal akarja kapcsolatban tudni, ha az elveszett jelenlétet vissza akarja hódítani a színpadon, akkor Krisztust kell követnie az alászállásban, az önkiüresítésben, és mintegy ajándékképpen része lehet a feltámadásban is. (Érdemes megjegyezni, hogy Pilinszky a *Csend és szemlélődés* című interjújában hasonlóképpen az evangélium, konkrétan a Hegyi beszéd, dramaturgiájára hivatkozva próbálja majd az evangéliumi esztétika mibenlétét érzékeltetni.)

Ehhez a gyakorlati útmutatáshoz kapcsolódik az evangéliumnak mint esztétikai elvnek ebben a szövegrészben explicite jelen levő másik aspektusa is. Ha az első azt mutatta meg, mi történik a művészetben, a második azt, hogy mi a szerepe a művésznek, és milyen habitussal kell rendelkeznie. Aki a valósággal akarja megtölteni a színpadot, nem építközhet másból, mint azokból az elemekből, amelyek ehhez kellően szilárdnak és tartalmasnak mutatkoznak. Ha pedig ilyeneket a múlt egy darabja ad a kezébe, akkor ide kell visszanyúlnia, pontosabban összeköttetést kell teremtenie a múlt és a jelen között. Tulajdonképpen feladata a közvetítés. „Le kell mondania »rangjáról«, boldog lehet, és büszke, hogy egyáltalán tolmácsolhat. Kicsinysége az evangélisták nagysága!”²⁶

²³ Naplók 22.

²⁴ *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*. In TEC I. 183.

²⁵ Naplók 23.

²⁶ Naplók 23.

E tolmácsolás természetének megértéséhez érdemes röviden tisztázni az evangélistáknak az evangéliumok létrejöttében betöltött szerepét. Bizonyos jelekből ítélve Pilinszky nem vallotta a *Biblia* szó szerinti sugalmazásának elméletét,²⁷ ezért az evangélistát sem gondolhatta el úgy, mint a sugalmazás kivételezettjét, aki változtatás nélkül egyszerűen csak azt adja tovább, amit kapott. Ennek megfelelően a művészre sem mint valami istenáldotta zsenire kellett elgondolnia, aki kvázi automatikus írással hozza létre remekműveit. Pilinszky valószínűleg az evangélistáknak azt vagy ahhoz nagyban hasonló képét tartotta szem előtt, amelyet a *Biblia* történetkritikai vizsgálata rajzolt meg. Miután a XX. század elején a bibliaértelmezés úgynevezett formatörténeti módszere az evangéliumok szövegét az első keresztény közösségek majdhogynem kollektív teljesítményévé nyilvánította, az ötvenes évek elején fellépő szerkesztéstörténeti módszer az evangélistákat önálló teológiai mondanivalóval rendelkező szerkesztőkként rehabilitálta, akik teológiai céljaikat a készen kapott anyag elrendezésével, összeforrasztásával és módosításával érték el.²⁸ Az újabb keletű bibliatudomány szerint tehát az evangélisták nagysága nem más, mit a hűség és az alázat a hagyomány készen kapott anyagával szemben, ugyanakkor ennek önálló, a célközösség szükségleteihez szabott és mégis egyénileg átgondolt, saját vallási tapasztalathoz igazodó tolmácsolása. Ahogyan az evangélistának is az Ige szolgájának kellett „csak” lennie, ugyanúgy Pilinszky esztétikája szerint a művész feladata is az, hogy hidat verjen a múlt megszentelt pillanatai és a jelen között.

Bár a most bemutatott feljegyzés célja nem az evangéliumi esztétika értelmezése, mégis figyelemre méltó, hogy anélkül beszél róla, hogy a jézusi szeretetet, amely az első kifejtéskor domináns jelentőségű volt, akár csak megemlítené. Ezúttal a művészetnek a jézusi megváltáshoz kapcsolódó metafizikus aspektusával és egyfajta dramaturgiai mintával gazdagodott a fogalom konnotációja. Változatlan viszont az evangéliumi művész alakja, akit korábban is és most is az alázat és egyfajta közvetítő szerep jellemez.

²⁷ Erre utal, hogy abban a naplójában fennmaradt kánonban, amelyben a számára legfontosabb *művészeket* és *gondolkodókat* sorolta fel (Naplók 124.), két evangélista is szerepel. Abból, hogy nem mind a négyüket sorolja fel, arra következtethetünk, hogy különbséget látott a négy evangélista egyéni teljesítménye között. Ez pedig azt is magában foglalja, hogy megkülönböztette az isteni sugallatot és az emberi művet. Ha ez nem így volna, egyáltalán nem is szerepelhetnének evangélisták a legkedvesebb alkotók között. (Vö.: TEC II. 182.)

²⁸ Vö.: Várnai Jakab: *Út Jézushoz. Fundamentális krisztológia*. Szeged, Szegedi Hittudományi Főiskola, 1996, 48-62.

I.1.3. A „TEREMTŐ KÉPZELET” SORSA KORUNKBAN (1970)

A „*teremtő képzelet*” sorsa korunkban egy konferencia-előadás, amelyet Pilinszky 1970 őszén Párizsban mondott el, és amelyet a *Nagyvárosi ikonoktól* kezdve valamennyi gyűjteményes kötetében szerepeltetett. A Baudelaire és Eliot nyomán a fantáziával szembeállított képzeletnek a művészetben betöltött szerepéről elmélkedve Pilinszky széles betekintést enged esztétikai nézeteibe. Anélkül, hogy a felbukkanó gondolatokat mélyebben tárgyalhatnám, pusztán azokat fogom ebben a fejezetben vázolni, amelyek az evangéliumi esztétikának ebben a szövegben való említésével *közvetlenül* összefüggésben állnak.

Az előadás a művészetet alapvetően az Isten és az ember közötti viszony egyik történéseként mutatja be. E viszony az emberi aktivitás perspektívájából tekintve pozitív megvalósulása esetén általánosságban vallásnak nevezhető, ezért állíthatja Pilinszky, hogy „a művészet alapvetően vallásos eredetű.”²⁹ Az így felfogott vallás azonban semmiképpen sem csak az ember teljesítménye, nem redukálható kizárólag az ember Isten felé való törekvésére. Sőt, ha kettőjük viszonyának egyáltalán kijelölhető egy „felfelé” emelkedő, tehát az ember oldaláról induló ága, az nem a művészet, hanem a misztika. A művészet Pilinszky szerint a kapcsolatnak a világba alászálló komponensét testesíti meg. Ilyen módon a művészi alkotás semmiképpen nem tekinthető pusztán az emberi zsenialitás gyümölcsének, hiszen még a formálisan az ember oldaláról induló ágat is döntően az isteni kegyelem hordozza.

Mint az Isten és az ember viszonyának minden területén, a művészetben is lehetséges mind az eltévelyedés, mind pedig a kitartás a jóban, és ez utóbbi nem más, mint a művész alázata. Igazi művészi alkotás ugyanis csak úgy jöhet létre, ha az alkotó egy percre sem feledkezik meg annak a kapcsolatnak a természetéről és szereposztásáról, amelyből a mű ered. „Művészi teremtés a szó szoros értelmében nincsen. [...] Amit mi »teremtő képzeletnek« nevezünk, nem egyéb, mint a képzelet odaadása: *passzív teremtés*.”³⁰ Az alkotásban az ember szerepe a tökéletes engedelmesség. Még ha saját kezébe veszi is a kezdeményezést, akkor sem képes arra, hogy teremtsen, hogy bármit is létre hívjon. A világ már meglevő dolgainak és viszonylatainak pontos és leleményes utánzása, a stílus bravúrja lehet az a maximum, amit elérhet. Pilinszky úgy látja, hogy korának művészete erre az útra lépett, és azóta „tükör-életet él”. A művészet tükrében

²⁹ A „*teremtő képzelet*” sorsa korunkban. In Versek 78.

³⁰ A „*teremtő képzelet*” sorsa korunkban. In Versek 78.

keletkező kép azonban, bár tökéletes másolata lehet az eredetijének, valóságtartalmát illetően szükségképpen elmarad attól. A költő ezt a színház válságával szemlélteti: „Egy szép napon arra ébredünk, hogy az, ami a színpadon történik: *sehol sincs jelen*.”³¹ A színpad deszkáinak recsegése kínosan valóságosabb, mint az, amit a színészek előadnak, legyen bár a színpadi mimikri mégoly pontos.

Mint az Isten – ember kapcsolat más sérülései, a művészet eltévelyedése sem kezelhető eredményesen pusztán az ember saját erőfeszítéseivel. Így van ez már csak azért is, mivel a művészet bűnbeesése éppen a szereptévesztés: az isteni kezdeményezésre való várakozás és figyelem helyett az autonómia választása. A megoldás csakis az Isten oldaláról indulhat ki: „Isten időről időre átvérzi a történelem szövetét, s a szituáció kegyelméből az ember ismét engedelmessé válik.”³² Ez a kegyelem és ez az engedelmesség osztályrészévé válhat annak is, aki ténylegesen nem volt részese annak a szituációnak, amelyben a valóság ismét betört a világba. Így a művész is profitálhat belőle, ő is leülhet ahhoz a terített asztalhoz, „amihez mindenki hivatalos, ahol mindenki jóllakhat, anélkül, hogy bárkit is megrövidítene.”³³

Kérdés azonban, hogy hogyan történik ez. Amiről eddig az előadás nyomán szót ejtettem, esetleg vallásos esztétikának volna nevezhető, de nincsenek benne utalások egy speciálisan evangéliumi, tehát keresztény esztétikára. Láttuk, hogy Pilinszky szerint az igazi művészet mindig egy Isten – ember kapcsolat gyümölcse. Amennyiben az ember az alkotás folyamatában megpróbálja nélkülözni az isteni teremtő erőt, csak a már létező dolgok ismétléséig juthat, de teremtésre (illetve az abban való segédkezésre) képtelen lesz. Megformált alakjai hasonlítanak majd valamire, de nem lesznek valóságosak. Az eddig elmondottak, amennyiben a művészetet a teremtő Istennel hozzák összefüggésbe, a bibliai vallások képzetkörén belül magyarázzák ugyan a művészet természetét, de nem kimondottan az Evangélium felől.

Evangéliumivá úgy válik ez az esztétika, hogy az Evangélium által megmutatott úton látja elérhetőnek azt, hogy a művek ismét valóságot gyűjtsenek magukba. A felszínes és minden ontikus erőt nélkülöző *emlékezés* helyett az evangélium tanította *szeretet*, „a testvéri megosztás” révén juthatunk el a történelemnek azokhoz a pontjaihoz, ahol Isten „átvérzi a történelem szövetét”, ahol a lét csorbíthatlan gazdagsága hozzáférhetővé válik. Ezek a pontok paradigmaticusan a tragédiák, a vereségek, a történelmi botrányok – Pilinszky számára pedig elsősorban Auschwitz. Erről mondja más

³¹ A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In Versek 79.

³² A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In Versek 80.

³³ A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In Versek 80.

helyen, hogy „mindaz, ami itt történt, botrány, amennyiben *megettörténhetett*, és kivétel nélkül szent, amennyiben *megettörtént*.”³⁴ Éppen azért szent, mert ebben a kataklizmában a tárgyak, a szavak és az elemi gesztusok ismét visszanyerték jelentésességüket, és így mindenkinek alkalmat kínálnak a megújulásra, a művészetnek pedig arra, hogy a múltba behatolva elvégezze a maga szamaritánusi szeretetszolgálatát, és ezáltal visszanyerje az elvesztett valóságot. Az isteni kegyelem már Jézus esetében is a gyöngeséget és a vereséget választotta átkelőhelyéül a világba. Amennyiben a művészet ismét vissza akar találni a „tükrökből” a valóságba, neki is azzal a szeretettel kell a múlt sebeihez fordulnia, amelynek a példája Jézus.

A „teremtő képzelet” sorsa korunkban című előadásában Pilinszky úgy látja, a művészet jelenkori problémája csak azon az úton oldható fel, ha a valóságot visszahozzuk a művekbe. Ez viszont csak úgy lehetséges, hogy a szeretet útját járva a történelemnek azokhoz a pontjaihoz térünk vissza, amelyekben Isten kitüntetett módon lép kapcsolatba az emberrel. Mennél kínzóbb a művészi alkotás tévútra siklásából adódó „jelenlé elvesztés”, annál közelebb sodródunk a megoldás felé is. „Talán épp ezzel, hogy valamennyien, kivétel nélkül a lehető legtávolabbra kerültünk – jutottunk legközelebb egy »evangéliumi esztétika« megvalósításához.”³⁵

Az „evangéliumi esztétika” kifejezés harmadik előfordulása tehát, bár sokrétű művészetelméleti koncepcióba ágyazódik, alapvetően a szó jelentésének ahhoz a már korábban is feltárt rétegéhez kötődik, amely szerint a művészet legfőbb eszköze a szeretet.

³⁴ *Ars poetica helyett*. In *Versek* 83.

³⁵ *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. In *Versek* 81.

I.1.4. VÁLASZ (1973)

Az *Új Emberben* megjelent *Válasz* című írásában Pilinszky kifejezetten arra vállalkozik, hogy elmagyarázza azt, ami minket is foglalkoztat: „Többen felvetették a kérdést, mit is értek azon, amikor cikkeimben »evangéliumi esztétikát« emlegetek.”³⁶ Válaszát a költő két pontba foglalja. Mindegyik vezérgondolata egy szembeállítás.

Először is az evangéliumi esztétika a szépségnek azzal az elméletével áll szemben, amely Pilinszky szemében mindenekelőtt a görögökhöz köthető, és amely leginkább a harmóniára, az összhangra épül. Ezzel az oppozícióval már az evangéliumi esztétika korábbi dokumentumaiban is találkoztunk, most azonban gazdagodik a görögökével szembenálló esztétika leírása. A harmóniával most az *egység* van szembeállítva. „Az Evangélium nyelve: az egyesülés. Az antikoké: a találkozás.”³⁷ Ez az egység természetesen Istenben kell hogy megvalósuljon, és az igazi boldogság forrását is jelenti. Ennél többet azonban Pilinszky ezen a helyen nem is közöl róla. Arról is meglehetősen szűkszavú eligazítást kapunk, hogy miként lehet esztétikai kategória az egység. Mindössze annyit tudunk meg, hogy az elutasított eszmény az „analízisre” épít, „míg az Evangélium nyelve a szeretetét és a szintézisé.”³⁸ Minden bizonnyal a szeretetnek mint esztétikai elvnek újbóli hangsúlyozásáról van szó.

Pilinszky válaszában második része valamivel egyértelműbb: Az evangéliumi esztétika azt is jelenti, hogy „a formát ismét el kellene, de csakugyan el kellene felejtenünk.”³⁹ A költőnek a formai remekléssel szembeni elutasítása már a párizsi előadásában is tetten érhető volt, szerinte ugyanis a stílus előterbe kerülése a művészet jelenlétvesztésével, a művészet tükör-korszakával függ össze. Most a stílári remekléssel szemben egyfajta melegséget követel a művektől, hasonlót, mint amit *A Karamazov testvérek* olvasásakor tapasztalt: „Dosztojevszkij beszél? Nem, már nem is az ő szavát hallom. A könyv betűiből egyszerre az Evangélium melege csap meg.”⁴⁰ Ennek a melegségnek a forrásáról azonban nem beszél, megelégszik azzal, hogy újra kifejezi meggyőződését, miszerint a „stílári találékonyság” irodalma után ismét az „ólmeleg” korszakának kell elérkeznie a művészetben.

³⁶ *Válasz*. In TEC II. 234.

³⁷ *Válasz*. In TEC II. 234.

³⁸ *Válasz*. In TEC II. 234.

³⁹ *Válasz*. In TEC II. 234.

⁴⁰ *Éjféli párbeszéd*. In TEC I. 189.

Mindössze ennyit mond Pilinszky meglehetősen lírai hangvételi válasza az evangéliumi esztétika mibenlétét firtató kérdésre. Feltűnő azonban cikkében az olyan szavak gyakorisága, amelyek az otthonosság és a melegség fogalmi mezejébe illeszkednek: „közös fészek”, „olvasztó kemence”, „meleg ól”, „szegényes meleg” „istálló”, „ház”, „lakóhely”, „ágy”. Az evangéliumi művészetből élhető meleg árad, amely rokon azzal, amelybe a betlehemi kisdéd is megszületni akart. Cikkének végén Pilinszky még sejteni engedi, hogy olyan művészetre gondol az evangéliumi esztétika emlegetésekor, amely nemcsak élni, de főképpen meghalni segít. Érdekes ezzel kapcsolatban felidézni azt az egy évtizeddel korábbi, a szerkesztők által elutasított kurta „nyilatkozatot” a költészetről, amelyet Pilinszky a *Szép versek* 1964-es kötetébe szánt: „Úgy szeretnék mindig írni, mintha egy halálraítélt volna a lektorom.”⁴¹

I.1.5. BESZÉLGETÉSEK SHERYL SUTTONAL (1976)

Az evangéliumi esztétika kifejezés legközelebb három év elteltével bukkan fel Pilinszky írásaiban, mégpedig a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című, a költő és a Wilson-színész között folyó fiktív dialógusban. A jelzésszerű dramaturgiával összekapcsolt esszék, elmélkedések Pilinszky máshol már jórészt kifejtett gondolatait ismétlik meg hol a saját, hol Sheryl Sutton szájába adva azokat. Az evangéliumi esztétika a huszadik fejezetében, tulajdonképpen a mű utolsó elmélkedésében kerül szóba, még hozzá figyelemre méltó körülmények között.

Sheryl Sutton előzőleg a cirkuszról beszélt, amely, szemben számos művészeti ággal, nem jutott válságba, mivel „mindig ugyanazt csinálja, s ezzel a gyerekképzetet elégíti ki bennünk”,⁴² és mert a látszat és valóság, a bűvészek trükkjei és az akrobaták kockázatvállalása tökéletes egységet képeznek benne. Ezáltal felülmúlja a hagyományos színházat, amelyet a beszélgetőtársak a korábbi fejezetekben már részletesen tárgyaltak, és amely a jelenlétvesztés problémájával küzd. Gondolatmenetét Sheryl Sutton azzal a megállapítással zárja, hogy a megújult színház már megoldotta ezt a problémát azáltal, hogy képes a látszat és a valóság egyesítésére, a felesleges és a lényeges szintézisére. A szövegből kitűnik, hogy Sheryl Sutton úgy véli, ennek a sikernek az a forrása, hogy „az új

⁴¹ Naplók 134.; Vö.: Simone Weil hasonló értelmű megfogalmazásával: „remekmű az a festmény, ami egy halálra ítéltet se zavarna cellájában.” (Idézve: *Van Gogh-kiállítás Párizsban*. In TEC II. 211.)

⁴² *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 181.

színház analfabéta.”⁴³ Ez a kijelentés ahhoz a Pilinszkynél több variációban is megtalálható tételhez köthető, hogy a művésznek az alkotás közben semmit sem szabad tudnia⁴⁴ – éppen úgy, ahogyan a gyerekek tudatlanok. Ez a gondolat pedig szoros összefüggésben van a költőnek a már többször érintett alapelvével, amely szerint az alázatnak az alkotás folyamatában központi szerepet kell játszania.

Ezen a ponton szól közbe a beszélgetőtárs Pilinszky: „Ezért emlegettél »evangéliumi esztétikát«?” – kérdezi. Mire partnerének első reakciója: „Lehet. Nem emlékszem rá.” Azután kisvártatva még hozzáfűzi: „Kérdéssel telibe találtál. Nem gondoltam utána.”⁴⁵ Különösen érdekes ebben a párbeszédben, hogy a műben egyik szereplő sem említette az evangéliumi esztétikát, bár korábban sok olyan témáról esett szó, amelynek azonosítására ez a kifejezés alkalmas lehetett volna. Feltételezem, hogy ennek a szerző is tudatában volt. A mű Sheryl Suttonja mégsem tiltakozik az ellen, hogy beszélt volna az evangéliumi esztétikáról. Talán azért, mert Pilinszky számos más gondolatát is mint sajátját adta elő, és a mű szereplőinek egy le nem jegyzett beszélgetésében a fikció szerint az evangéliumi esztétikáról is beszélhetett. Vagy talán inkább azért, mert a színésznő, akivel a költő valóban találkozott és beszélgetett, színpadi játékával vagy a kettejük közt lejátszódott tényleges beszélgetésben tett kijelentéseivel Pilinszky János szemében az evangéliumi esztétika eszményének képviselőjévé vált. Mindenesetre a színház, a cirkusz és a művészi alázat témája természetes módon hívja elő a műben az evangéliumi esztétika gondolatát. Rövidesen további példák is mutatni fogják, a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* alapján is azok a témák kapcsolhatók az evangéliumi esztétika fogalomkörébe, amelyeket a már elemzett munkák ide soroltak, és amelyek ezúttal is ugyanolyan pozitív megítélés alá esnek, mint azokban. A fogalom jelentése tehát folytonosságot mutat a korábbi írások szóhasználatával. Ezért a kifejezés most vizsgált előfordulásának dramaturgiai körülményeit és azt a bizonytalanságot, amelyet az evangéliumi esztétikára vonatkozó kérdés a megszólítottból kivált, nem értelmezhetjük úgy, hogy Pilinszky elbizonytalanodott esztétikai eszménye tekintetében. Inkább arra kell gyanakodni, hogy számára e *terminus* 1976-ban már nem tűnt szerencsésnek arra, hogy összefoglalóan – és egy kiépített vagy legalább kiépíthető esztétikai rendszert is sejtetően

⁴³ *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 182.

⁴⁴ Vö.: „Ha számolhatok azzal, hogy van valamiféle esztétikám, akkor az: mindenkor újra semmit sem tudni.” (*Beszélgetések* 142.); „A nagy művész legfőbb feladata, hogy újra és újra semmit se tudjon. Csak akkor képes megismételni azt a rendkívüli monológot, amit egy csecsemő folytat egy-egy különálló tárggyal az összefüggések mindennemű könnyítése nélkül.” (*Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 125. *Egy lírikus naplójából*. (1976) In TEC II. 286.)

⁴⁵ *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 182.

– megnevezze esztétikájának kiterjedt eszmerendszerét. Talán azért lesz távolságtartó a terminussal szemben, mert az evangéliumi esztétika esetében túlságosan szerteágazó fogalmi mezőről van szó, kimondottan gazdag és sokrétű jelentéstartalomról, amelyet alig-alig lehet egyetlen elmélet keretei közé kényszeríteni. Annyi mindenesetre nagy biztonsággal megállapítható, hogy amikor a mű egy hangsúlyos pontján bizonyos gondolatok azonosítására felvetődik az „evangéliumi esztétika” kifejezés, a terminus alkalmazása a mű kommunikációs világán belül nem tűnik maradéktalanul sikeresnek, a szereplők bizonytalanok abban, hogy véleményük azonosítására használhatják-e ezt a nevet.

Hangsúlyozni kell, hogy nem az evangéliumi esztétika mint eszmény, hanem legfeljebb mint terminus az, amivel szemben távolságtartónak mutatkozik a költő. Maga a fogalom mindazonáltal továbbra is alkalmas arra, hogy asszociálja Pilinszky esztétikai gondolkodásának némely kulcsfontosságú elemét. Míg a művilág Pilinszkyjének a korábban már a fogalom konnotációjába sorolt jelenlétvesztésről és az „újra semmit sem tudni” eszményről jut eszébe az evangéliumi esztétika, partnere a *Válasz* című írásban már a fogalomhoz kapcsolt egységet asszociálja a kifejezéshez. Az egység most is, mint akkor, a görögség harmóniaeszményével áll ellentétben. Ráadásul a mű némiképp eretnek módon magának Jézusnak tulajdonítja az egység eszményét: „Jézus megszállottja annak, hogy egyek vagyunk. Isten, ember, fa, kő, minden.”⁴⁶ Ezt az egységet a más Pilinszky-művekből is ismerős guruló golyó metaforája írja le.

⁴⁶ *Beszélgetések Sheryl Suttonnal.* In Széppróza 182.; Pilinszky talán a János-evangélium híres főpapi imájának szavaira gondolt: „Szent Atyám, tartsd meg őket a nevedben, akiket nekem adtál, hogy egyek legyenek, mint mi.” (Jn 17,11) „Legyenek mindnyájan egyek. Amint te, Atyám bennem vagy s én benned, úgy legyenek ők is eggyé bennünk, hogy így elhiggye a világ, hogy te küldtél engem. Megosztottam velük a dicsőséget, amelyben részesítettél, hogy eggyé legyenek, amint mi egy vagyunk: én bennük, te bennem, hogy így ők is teljesen eggyé legyenek, s megtudja a világ, hogy te küldtél engem, és szereted őket, amint engem szerettél.” (Jn 17,22-24)

I.1.6. CSÖND ÉS SZEMLÉLŐDÉS (1977)

Az „evangéliumi esztétika” kifejezés Pilinszky életművében utoljára riporterri kérdésre válaszolva fordul elő Kipke Tamás *Új Ember*ben megjelent rövid interjújában. A kérdés kifejezetten a terminus értelmére irányult. A néhány soros, meg-meg torpanó válasz a bizonytalanság megvallásával kezdődik és azzal is zárul. A fogalom jelentésének az eddig bemutatottakhoz képest új elemei itt már nem tűnnek fel, de az egyik korábbi gondolatát most újszerűen fogalmazza meg a költő. Arra enged következtetni, hogy ez az esztétika a művészetben a formai szegénység, az eszköztelenség elvét jelenti. Pilinszky példái ebben az interjúban maguk az *Evangéliumok*, amelyeket „igen egyszerűen megírt”⁴⁷ műveknek nevez. Az egyszerűségeen itt minden bizonnyal nem formai puritanizmust, programszerűen vállalt dísztelenséget kell érteni, hanem a forma alárendeltségét, mellékességét, sőt elhanyagolását. Ezt fogalmazta meg 1973-ban úgy, hogy „a formát ismét el kellene, de csakugyan el kellene felejtenünk.” Talán már akkor is azért mondta, hogy „ismét”, mert szerinte az evangélisták egyszer már megvalósították ezt az eszményt. Pilinszky egy alkalommal ezt írta *A Szentírás margójára*: „Valóban isteni könyv! Minden emberi mű milyen hosszadalmas, mennyire kikerekített az Evangélium mellett! Csak isteni sugallat bízhatott ekkora »remekművet« oly esendő tollforgatóra, amilyen Máté evangélista is lehetett. Mert ezek a szavak akár porba írva is megmaradtak volna. A világirodalomból egyedül Shakespeare műveinél érzek halványan valami hasonlót, a feljegyzésnek valami »szent könnyelműségét«, hiszen e remekek úgyis elpusztíthatatlanok.”⁴⁸

Ezek az 1962 első napjaiban, kevéssel a *Tűnődés az evangéliumi esztétikáról* című cikk megjelenése után papírra vetett sorok már akkor olyan eszményt fogalmaztak meg, amely szövegszerűen csak később (szigorúan véve több mint tíz évvel később) kapcsolódik az „evangéliumi esztétika” kifejezéshez. Ez is jelezi, hogy evangéliumi esztétika a költő szemében mindig több volt, mint amennyit a kérdésnek szentelt szöveghelyeken szóba hozni, vagy műveiben megvalósítani tudott belőle. Pilinszky már abban az időben a „szent könnyelműséget” dicsőítette, amikor költészetében még nem történt meg az a fordulat, amit a 60-as évek végére szokás datálni, és ami a *Szálkák* kötet megjelenésével vált nyilvánvalóvá. Második korszaka felől visszatekintve azonban az iménti sorokban a költő művészi megújulásának egyik gyökerét fedezhetjük fel. A

⁴⁷ Beszélgetések 165.

⁴⁸ *A Szentírás margójára*. In TEC I. 191.

belőlük kicsengő eszmény ugyanis akarva-akaratlan Pilinszky későbbi költői gyakorlatának is meghatározójává vált. Egy 1980-as interjújában így vallott erről: „Valamikor hiú voltam a versben. Most már szeretnék nagyon nem hiú lenni. A tökéletességigény kövületté fagyasztja a költészetet. Most már majdnem lompos vagyok. Azt is mondhatom: régi verseimet jobb kézzel írtam, most már csak bal kézzel írok. Majdhogynem ügyetlenül.”⁴⁹

Pilinszky 1973-ban több levelében is említi, hogy készülõ angol nyelvû kötetéhez húsz oldalas bevezetõ tanulmányt ír *Életem és esztétikám* címmel.⁵⁰ Se a kötet, se a tanulmány nem készült el. Talán az esztétikájának összefoglalására tett sikertelen kísérletének a kései visszhangja, hogy a költõ rövid, szünetekkel szaggatott válasza végén tulajdonképpen elhárítja a kérdés megválaszolását, mondván: „Az evangéliumi esztétika létezik. Ezt megírni fölösleges, sõt talán lehetetlen. Gondolni kell rá ...”⁵¹

I.1.7. ÖSSZEGZÉS

Bár a bemutatott írások önmagukban nem mutatnak fel egységes rendszert, az általuk felvetett témákból (az életmû egészét figyelembe véve) a következõ szintézis hozható létre. Az evangéliumi esztétika mindenekelõtt a mûvészet vallásos felfogását jelenti. Az alkotó mûvész a teremtõ Isten társa. Ez a kapcsolat határozza meg a mûvész szerepét és kívánatos attitûdjét. Engedelmeskedik az isteni kezdeményezésként felfogott ihletnek, és még ha vannak is birtokában sajátos képességek vagy tapasztalatok, önmagától semmire nem vállalkozik, hiszen feladata nem valami újnak a létrehozása az autonóm alkotás értelmében, hanem az evangélistákhoz hasonlóan a tolmácsolás, a közvetítés. Ugyanakkor ez az istenkapcsolat biztosítja azt a metafizikus hatékonyságot is, amely a keze alól kikerülõ mûalkotást többé teszi a már meglevõ valóság pusztá tükrözésénél, és a „reális” világgal megegyezõ vagy azt felülmúló valóságosságot, „jelenléte” eredményez számára, amelyet Pilinszky általában a színház példáján szemléltet.

⁴⁹ Beszélgetések 231.; Pilinszky szóhasználata aligha lehet véletlen. A fél oldalára lebénult Ferenczy Béni kiállításáról írva a költõ korábban egyszer már így jellemezte a ténylegesen bal kézzel létrehozott alkotásokat: „A pusztá ihlet, az eszköztelen tudás remekei.” (*Ferenczy Béni új mûvei*. In TEC I. 328.)

⁵⁰ *Pilinszky János Összegyûjtött levelei*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, Osiris, 1997, (Továbbiakban: *Levelek*) 322, 323, 329, 331.

⁵¹ Beszélgetések 165.

Közelebbről nézve az evangéliumi esztétika nem pusztán vallásos, hanem keresztény, vagyis Krisztushoz kötődő. A művész magatartása terén ez azt jelenti, hogy Krisztust követi, mindenekelőtt az alázatában és a szeretetében. A szeretet a művészet legfontosabb eszköze, problémája és tárgya: nem abban az értelemben, hogy témájául választja, hanem hogy megvalósítja. Az evangéliumi esztétika keresztény jelege és krisztusközpontúsága abban a sajátos metafizikában is megmutatkozik, amellyel a műalkotások mibenlétét megközelíti. Eszerint nem a túlsorduló isteni hatalom jelenik meg a világban, hogy dicsőségével beragyogja annak valamelyik tárgyát és műalkotássá magasztosítsa azt, hanem Krisztusnak a létezés nullpontjáig alászálló és onnan felemelkedő mozgását ismételve lényegül át, váltódik meg, szilárdul egységgé minden, ami a műalkotás részévé válik.

Az evangéliumi esztétika ezen túl az evangéliumok megvalósította formai eszményt is jelenti. Az evangélisták a maguk alázatában, egyszerűségében, igénytelenségében képesek voltak a legfelfoghatatlanabb misztériumokat egzisztenciális erővel, érvényesen közvetíteni. Az evangéliumi esztétika legszembetűnőbben éppen a művészi forma önértékének tagadásával áll szemben más lehetséges esztétikákkal.

I.2. FEJEZET

AZ EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKA TÁRGYALÁSA A PILINSZKY-SZAKIRODALOMBAN

A Pilinszky János életművét feldolgozó bőséges szakirodalom mindeddig kevés figyelmet szentelt az evangéliumi esztétikának. Néhány iránymutató utaláson kívül⁵² mindössze négy olyan tanulmány keletkezett, amely kifejezetten ezzel a kérdéssel foglalkozik. A következőkben az ezekben fellelhető értelmezéseket tekintem át.

I.2.1. DLUSZTUS IMRE: PILINSZKY EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKÁJA

Az első önálló tanulmányt, amely az evangéliumi esztétika mibenlétének megragadására irányult, szerzője 1989-ben a Rómában megjelenő *Katolikus Szemle* lapjain publikálta. Azt a szellemi horizontot, amelyben itt az evangéliumi esztétika értelmezése történik, előre jelzik a fejezetek élére állított mottók, amelyek Kempis Tamásnak a Pilinszky számára is oly kedves *De Imitatione Christi* című művéből valók. Dlusztus Imre – anélkül, hogy Radnóti Sándor hasonló megközelítésmódjára utalna – misztikus költőként értelmezi Pilinszkyt. Az egymás után megjelent verseskötetekben „az Istennel való éteri egyesülés” útjának egyes lépéseit pillantja meg. Eszerint a *Trapéz és korlát* feleltethető meg a *via purgativának*, a misztikusok éjszakájának, amennyiben a versek motívumait és a belőlük érezhető eszkatológiai feszültséget úgy értelmezzük, mint a lélek Isten hiányával való küszködésének jelét. A *Harmadnapon* már a *via illuminativa*, a fordulat, a megvilágosodás dokumentuma, „mikor is váratlanul feltűnik a hit egén a szelíd nap”.⁵³ Végül a hetvenes évek kötetei a *via unitivát* testesítik meg. Az egyesülés azonban Pilinszkyknél nem a ragyogó misztikus szerelmessel történik, mert Krisztus „a

⁵² Megkülönböztetett figyelemre tarthatnak számot ezek közül a következők: Hafner Zoltán: „Irodalmilag talán a legigénytelenebbnek tűnik”. Pilinszky KZ-oratóriumáról. In *Pannonhalmi Szemle* 1996. 1. 100-106. különösen: 102-104.; Tverdota György: Pilinszky és Dosztojevszkij. In Tasi: „*Merre, hogyan?*” 96-103.; Jelenits István: Költői pálya a szent és a profán metszéspontján. In Uő.: *Az ének varázsa*. Budapest, Új Ember, 2000, 316-332. különösen: 330.; Schein Gábor: József Attila kései költészetének hatása Pilinszky János lírájában. In *Műhely* 1994. 4. 33-37. különösen 37.; Bende József: Kapcsolatok Pilinszky és Simone Weil életműve között. In *Vigília* 2000. 7. 514-522.; Mártonffy Marcell: Szemlélődés, történelem, szolidaritás. Pilinszky esszéi és a teológiai hagyomány. In Bazsányi Sándor et al. [Szerk.]: *Útjaidon. Ünnepi kötet Jelenits István 70. születésnapjára*. Budapest, Magyar Piarista Rendtartomány – PPKE BTK – Új Ember, 2002, 291-308.

⁵³ Dlusztus Imre: Pilinszky evangéliumi esztétikája. In *Katolikus Szemle* 1989. 1. 31-42.; 40.

szenvédést hurcoló Bárány és az apokalipszis kemény igazságát is megidéző, a végítéletet előre vetítő völegény képében áll a költői világkép fókuszában.”⁵⁴

Dlusztus interpretációjában az evangéliumi esztétika nem más, mint az a terminus, amellyel Pilinszky így felfogott költészete megközelíthető. Tanulmányában az evangéliumi esztétika nem lép elő más alkotókra vagy más művészeti ágakra is alkalmazható átfogó művészetelméletté, hanem Pilinszky alkotásainak immanens szervezőelve, illetve értelmezési kulcsa marad. Ennek megfelelően gyakorlatilag a Pilinszkynek tulajdonított misztikus költészet esztétikája lesz. Az „evangéliumi” és a „misztikus” azonban közel sem szinonim kifejezések. A kettő közötti különbség úgy hidalható át, ha Pilinszky egyik szövegére támaszkodva az Evangélium lényegét annak meghirdetésében látjuk, hogy beteljesült az, ami minden korok misztikusainak a legfőbb vágya volt. Az Evangélium „kulcsát abban az új látomásban kell keresnünk, amit Jézus az *egységről* tanított. [...] Az Evangélium alapvetően az isteni egység idáig ismeretlen igazságát hozta hírül a világnak, olyan egységet, ami csak a tökéletes szeretetben, egyedül Istenben lehetséges.”⁵⁵ Az evangéliumnak az egység vagy az egyesülés örömhírére való redukálása – amelyre tehát Pilinszky is hajlott⁵⁶ – utat nyit az evangéliumi esztétikának a misztikus költészet esztétikájával való azonosítása felé. Ez utóbbit pedig Dlusztus írása szerint az egység fogalma vezérli.

Ebbe az egységbe nemcsak a Krisztussal és az embertársakkal, hanem a tárgyakkal való egység is beletartozik. Dlusztus koncepciójában jelentős hangsúlyt nyer, sőt döntő tényezővé válik, hogy szerinte a misztikus költőnek nemcsak Istent, de a tárgyakat is meg kell szólítania, és meg kell szólaltatnia⁵⁷. Több oka is lehet ennek a „belső alkotói parancsnak”. Ezek közül az egyiket abban láthatjuk, hogy az élettelen dolgokat kitünteti az, hogy ezek is részt kapnak Jézus szenvedéstörténetében, egy másikat abban, hogy a misztikus hívő szeretetkapcsolatban áll „a megváltói tettel és minden megváltott tárggyal, dologgal, tehát az egész univerzummal.”⁵⁸ Sajnos Dlusztus írása alapján elbizonytalanítóan megalapozatlan és körvonalazatlan marad a tárgyakra vonatkozó, Pilinszkynek tulajdonított misztikus élmény ténye és mibenléte. Bizonytalanságot sugall már az is, ahogyan a téma először vetődik fel a tanulmányban. A költői megszólalás nehézségeiről olvassuk: „Ésszerűtlen vállalkozás megnevezni a

⁵⁴ Dlusztus: Pilinszky evangéliumi esztétikája 41.

⁵⁵ *Az Evangélium margójára*. In TEC II. 215.

⁵⁶ Lásd még: „az Evangélium nyelve a szeretet és a szintézis – újra és megint. Az Evangélium nyelve: az egyesülés.” (*Válasz*. In TEC II. 234.)

⁵⁷ Vö. Dlusztus: Pilinszky evangéliumi esztétikája 34, 37, illetve 32.

⁵⁸ Dlusztus: Pilinszky evangéliumi esztétikája 35.

kifejezhetlent. A misztikus nem vállalkozhat a pusztá leírásra, az egyszerű kifejezésre: talán a közvetítés a feladata. Vagy a tárgyak megszólaltatása, hiszen mindennek van mondandója.”⁵⁹

Ha a tanulmányban nem idézett vagy elemzett szövegekre⁶⁰ való tekintettel elfogadjuk, hogy Pilinszkynek sajátja volt a misztikus egységnek a világra és annak dolgaira vonatkozó vágya és élménye, akkor tovább követhetjük Dlusztus interpretációját, amellyel Pilinszky költői nyelvét elemzi. Azt a sajátos, eszköztelen nyelvet, kopár stílust, amelyet verseinek minden olvasója jól ismer, Pilinszkynek a tárgyakat nem birtokolni akaró, hanem velük egyesülő misztikus irányultságából és ezzel összhangban álló gyermeki attitűdjéből vezeti le. Mivel a gyermek nem ítélkezik, hanem egyfajta ámulattal viszonyulva hozzájuk, válogatás nélkül közel enged magához a dolgokat, a „gyerekes elemet” a „költészeti-esztétikai rendszer” centrumává emelő lírában a tárgyra irányuló „megnevezés szükségtelenné vált, hisz maguk a tárgyak szólalnak meg”.⁶¹

A költő azért juttathatja szóhoz a dolgokat, mert misztikus szeretetkapcsolatba kerül velük. Ahhoz azonban, hogy megszólalásakor ne a saját hangja hallatszon, hanem a tárgyaké, személytelenné kell válnia, előzőleg le kell mondania arról, hogy önmagát mondja ki. Pontosabban el kell fogadnia azt a kudarcot, amellyel a saját nyelvén való megszólalás kísérlete jár, és amely a misztikus tapasztalatnak természetes kísérője. Abban az intenzív kapcsolatban, közvetlenségben ugyanis, amelyben a misztikusnak része van, beszéde nem lehet saját egyoldalú teljesítménye. Az eredendően személytelen világ a személytelenné váló költő rá vonatkozó nyelvében mondja ki önmagát. Dlusztus mint a tárgy hangja számára utat nyitó elszemélytelenedés hitvallását idézi Pilinszkynek Eliothoz kapcsolódó – később részletesen elemezendő – gondolatát, amely szerint „a költő nem nagy egyéniség, hanem nagy közvetítő, vagy médium”.

A személyiség feláldozása leginkább a választásban megnyilvánuló akaratról való lemondásként megközelíthető alázatban érhető tetten. Az alázat mint olyan *imitatio Christi*, és eleve Krisztussal kapcsolja össze az embert. Ha pedig a művészet alapelemévé is válik, akkor érvelni lehet amellelt, hogy keresztény, evangéliumi művészetet eredményez. Pilinszky költői nyelvének sajátos karakterét Dlusztus szerint a benne megnyilvánuló alázat határozza meg. A keresztény alkotói módszer summájaként idézi Pilinszky egyik interjúját: „Úgy érzem nincs jobb válogatás, mint válogatás nélkül

⁵⁹ Dlusztus: Pilinszky evangéliumi esztétikája 32.

⁶⁰ Pilinszkynek a tárgyra vonatkozó felfogását olyan megnyilatkozásaiból lehetne rekonstruálni, mint: Beszélgetések 179., 188., 205-206., Versek 83., TEC II. 348.

⁶¹ Dlusztus: Pilinszky evangéliumi esztétikája 34.

átengedni magunkon a világot. Az írásnak van egy része, amit én írok, és van egy másik, ami íródik: engem ez érdekel igazán.”⁶² Az önmagát író mű az alkotótól passzivitást, pusztán koncentrált figyelmet igényel. A Pilinszky által több helyen is elutasított briliáns stílus ezzel szemben a szavak gondos megválogatásának eredménye. Ha költő lemond a választásról, pontosabban Istenre bizza azt, magára pedig a figyelem, a várakozás feladatát rója, akkor a kegyelem erejéből újra és újra gyermeki találkozásokban lesz része – mégpedig közvetlenül a tárgyakkal való találkozásban. Az ezekre vonatkozó szeretet és gyermeki nyitottság, valamint a velük való misztikus egyesülés pedig lehetővé teszi, hogy a költő „a kifejezhetetlen világot a tárgyak végtelenül lecsupaszított – evangéliumi – nyelvén közvetítse.”⁶³

Amikor az alkotón mint „áttetsző közegen” keresztül maga a világ jut kifejezésre, amikor a tárgyak maguk szólalnak meg a művekben, akkor valósul meg a legpontosabb művészi közlés. Csakhogy – mint Pilinszky egy már idézett nyilatkozatára támaszkodva Dlusztus is megállapítja – ennek „az éteri realizmusnak az esztétikája leírhatatlan.”⁶⁴ Hogy ez miért van így, arra Dlusztus rekonstrukciójában leginkább az szolgáltathat magyarázatot, hogy az evangéliumi esztétikának két titokzatos tényezője is van. Először is az „illogikus, a paradoxonokat tartalmazó, a lefegyverző” szeretet, amely „a valóságról alkotott legmélyebb fogalmunk”,⁶⁵ és amelyben valamiképpen az evangéliumi művész módszerét, eszközét kell látnunk. Másodszor a misztika, amely „hiperrealizmus, azaz közvetítő tapasztalati és gondolati elemek kizárásával működő teljes valóságismeret.”⁶⁶ E két megragadhatatlan tényező segíti a költőt, hogy megszólítsa és megszólaltassa a tárgyakat, de maga a szeretet és a misztika egyaránt kifürkészhetetlenek. Ez azonban nem jelent mindenestül negatív eredményt. Ugyanis mivel az Evangéliumtól elválaszthatatlanoknak tűnnek, ezért amennyiben sikerül őket a művészi tevékenység lényegi elemeiként azonosítani, kétség kívül olyan esztétika körvonalazódik, amely valamiképpen evangéliumi.

Dlusztus Imre evangéliumi esztétikára vonatkozó úttörő értelmezésének egyik legfőbb erénye talán éppen az, hogy sikerül olyan karakterisztikus elemeket kiemelnie Pilinszky művészetelméleti írásaiból, amelyek a költő szeme előtt lebegő művészi eszménynek valóban evangéliumi jelleget kölcsönöznek. A gyermeki attitűd, a szeretet, a

⁶² Beszélgetések 165.

⁶³ Dlusztus: Pilinszky evangéliumi esztétikája 39.

⁶⁴ Dlusztus: Pilinszky evangéliumi esztétikája 39.

⁶⁵ Dlusztus: Pilinszky evangéliumi esztétikája 38.

⁶⁶ Dlusztus: Pilinszky evangéliumi esztétikája 39.

figyelem, a személytelenség, a művész médium mivolta és az alázat olyan komponensek, amelyeknek egészen biztosan helyük van egy evangéliumnak mondható esztétika rendszerében. További értéke a tanulmánynak, hogy a tárgyra vonatkozó misztikus élmény feltételezése által a Pilinszky-líra nyelvi aspektusának is konzisztens interpretációját adja. Ezt az interpretációt tovább erősíti, hogy a szerző nemcsak az esszéiben és beszélgetéseiben próbálja a misztikus szemléletmódot tetten érni, hanem – mint láttuk – Pilinszky költészetét is a misztikával összefüggésben értelmezi, és érveit találó vers-idézetekkel is megerősíti. Problémának tűnik azonban, hogy a versek háttérben sejtett élmény némiképp más, mint amelynek feltételezése a művészetelméleti írások interpretációjának a kulcsát adja. A költeményeket ugyanis Dlusztus mint az Istennel való egyesülés útjának dokumentumait értelmezi, és ez nem minden további nélkül felel meg a tárggyal való egység gondolatának, még akkor sem, ha „Isten önmagát adja a tárggyakban”.⁶⁷

Bár a misztika kérdéseinek részletes elemzése nem célozom, érdemes megemlíteni azt is, hogy amennyiben csak az esztétikai gondolatokkal közvetlenül összefüggésbe hozott misztikus élményre figyelünk, akkor is egyoldalúnak és túlzónak tűnik az, ahogyan Dlusztus a misztikát tárgyalja. A tárggyak jelentőségének és a velük való egység lehetőségének hangsúlyozása mellett háttérbe szorul ugyanis Jézus Krisztus és az embertárs mint a találkozás, illetve az egység lehetséges tényezői, ezzel együtt pedig a szeretet gyakorlásának legfontosabb területei is, így aztán az Evangélium nyilvánvalóan központi tényezői halványulnak el az evangéliumi esztétika feltételezett horizontjában.

⁶⁷ Dlusztus: Pilinszky evangéliumi esztétikája 37.

I.2.2. JELENITS ISTVÁN: PILINSZKY JÁNOS EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKÁJA

Az evangéliumi esztétika kérdéskörének mindeddig legterjedelmesebb és talán legalaposabb publikált tárgyalása eredetileg egy 1991 tavaszán a Magyar Protestáns Közművelődési Egyesület szervezésében tartott előadáson hangzott el. A szöveg alig szerkesztett írásos változata is – amely előbb a *Diakónia* című egyházi folyóiratban, majd stilisztikai javításokkal Jelenits István összegyűjtött írásainak második kötetében jelent meg – a szóbeli előadás jellegzetességeit viseli magán. A szerző nem törekedett pontos fogalom-meghatározásra és nem hivatkozott a szakirodalom megállapításaira, hanem döntően induktív jellegű eljárással úgy próbálta megértetni az evangéliumi esztétika lényegét, hogy rámutatott annak jelenlétére Pilinszky *költészetében*.⁶⁸

Kiindulópontul egy 1974-ből való prózai írás szolgált, amelynek címe a *Művészi szép*. Pilinszky ebben a művészi alkotást Isten teremtő aktusához hasonlítja, de nem annyiban, hogy a mű minden előzmény és segítség nélkül a semmiből jönne létre, hanem annyiban, hogy mint ahogyan Isten is a föld porából alkotta az embert, a művészet is „az alkotó képzelet kifejezésének anyagáért a földig hajol.”⁶⁹ Ez a lehajlás a művész alázatát követeli. A művészi szép titka az, hogy a legbonyolultabb alkotásnak a „legesendőbb és legelhagyatottabb” anyagból kell építkeznie. „A művészetben csak az szárnyal, ami földhözragadt. Egyedül a szegénység gazdag és a vereség győzedelmes” – vallja a költő, Jelenits pedig ehhez a megállapításhoz kapcsolódik: „Mindannyian érezzük, evangéliumi esztétikáról szól az utolsó mondat”.⁷⁰ Ezek a mondatok valóban emlékeztetnek az evangéliumi nyolc boldogság állításaira. Talán a mindkettőben jelen levő sajátos paradoxitás, talán a szegénység felmagasztalása a gazdagsággal szemben, sőt a szegénységnek igazi gazdagságként való bemutatása, talán a Jézus halálát és feltámadását is asszociálni képes vereségből kinövő győzelem képzele az, ami miatt valóban érezhető ezeken a mondatokon az Evangélium sajátos logikája. És ahogyan az Evangéliumban nem egyszerűen a szegényeknek, hanem a lelki szegényeknek szólnak a kegyelmi ígéretek, és ahogyan Jézus önmagát kiüresítve és az Atya akaratának engedelmeskedve

⁶⁸ Jelenits módszere alapvetően különbözik az általam követni kívánttól. Dolgozatomban ugyanis csak kivételképpen kívánok Pilinszky verseire utalni, hiszen mindenekelőtt a költő teoretikus megnyilvánulásaiával foglalkozom. Feltétlenül fontosnak tartanám azonban a Jelenits által megkezdett vizsgálatok folytatását is: érdemes volna Pilinszky *költészetében* kimutatni az „evangéliumi esztétika” konnotációjának azokat az elemeit is, melyekre a szerző ebben a tanulmányában nem tért ki.

⁶⁹ *A művészi szép*. In TEC II. 259.

⁷⁰ Jelenits István: Pilinszky János evangéliumi esztétikája. In Uő.: *Az ének varázsa*. Budapest, Új Ember, 2000. 276-292.; 276.

(Fil 2, 7-8) győzte le halálával a halált, ugyanúgy a művészetben is az alázat az az út, amely a szárnyaláshoz vezet. Bár az előadó mindezt már nem fejtette ki, mégis sejteni engedi, hogy ezt az esztétikát a szemében az evangéliumi értelemben vett szegénységnek, az alázatnak és a kegyelemszerű fölemeltetésnek a hangsúlyozása teszi evangéliumivá.

Jelenits István előadása két területen, a költői nyelv és a versek élményi háttére tekintetében igyekszik példákkal igazolni, hogy Pilinszky valóban a „legesendőbb és elhagyatottabb” réteghez való lehajlás programja szerint alkotott. Először a *B. I. kisasszony*, illetve a *Ravensbrücki passió* és a *Harmadnapon* című verseket elemezve mutatja meg, hogy Pilinszky számára a gyermekkor emlékei és a háború borzalmi voltak azok források, ahonnan verseinek anyagát merítette. Egyben azt is bizonyítja, hogy a költő élményei valóban pusztán csak nyersanyagul szolgáltak a különmű valóság, a műalkotás létrehozásához.

Jelenits ezzel kapcsolatban azt hangsúlyozza, hogy Pilinszky személyes tapasztalatainak dokumentálása helyett mindig valami általánost fogalmaz meg: „általában az emberi szívről, általában az ember elárvultságáról”,⁷¹ a bűn természetrajzáról, a szeretetétéségről stb. ír, tehát nála az esendő anyagon keresztül „ősi emberi tartalmak” jutnak felszínre. Mivel pedig a verseibe beemelt valóságselemek önmagukon túlmutató egyetemes jelentőséggel bírnak, arra is alkalmasakká válnak, hogy bennük a tisztán emberi igazságokon felül az evangéliumi és a tágabb értelemben vett keresztény tanítás is jelen legyen. Jelenits szerint Pilinszky „az evangéliumot fogalmazza meg”⁷², amikor a ravensbrücki haláltábor eseményeit egybelátja Krisztus passiójával és a feltámadással.

Pilinszky verseinek esztétikája ezek szerint tehát azért is evangéliumi, mert képesek újra megfogalmazni az evangéliumi tanítást: nem teológiai nyelven és nem is az értelem számára, hanem az érzékletes közegén belül maradva, személyes élményekből kiindulva. Bár Jelenits előadása csak a bűn problematikájára és az ember végső sorsára, a feltámadásra vonatkozó keresztény üzenet művészi feldolgozását elemzi ezzel összefüggésben, minden bizonnyal más példákat is lehetne találni a Pilinszky műveiben jelenlevő evangéliumi gondolatokra.

Ezen a ponton két dologra is érdemes felhívni a figyelmet. Az egyik, hogy Jelenits István olyan művekkel (*Ravensbrücki passió*, *Harmadnapon*) is szemlélteti az evangéliumi esztétika megvalósulását, amelyek három évvel korábban keletkeztek, mint

⁷¹ Jelenits: Pilinszky János evangéliumi esztétikája 281.

⁷² Jelenits: Pilinszky János evangéliumi esztétikája 285.

hogy megjelent volna Pilinszky első írása erről az eszményről. Ez felveti azt az itt nem tárgyalható kérdést, hogy az evangéliumi esztétika mint *ars poetica* és mint többé-kevésbé *megvalósult* művészi eszmény vajon mekkora szakaszát jellemzi Pilinszky költői pályájának. Lehet-e még korábbi műveket is ehhez az esztétikához sorolni, vagy esetleg a korábbi éveket még nem jellemzi ez a művészetfelfogás?⁷³

Érdemes továbbá hangsúlyozni, hogy Jelenits István az említett verseket két okból is az evangéliumi esztétikához tartozónak gondolja. Nemcsak azért, mert alkotójuk „a földig hajol a legesendőbb anyag után, így a haláltáborok frissen feltáruuló iszonyáig és nyomoráig”,⁷⁴ hanem azért is, mert evangéliumi *tartalmat* hordoznak: a két vers „az evangéliumot fogalmazza meg”, mégpedig azáltal, hogy „kibontja a korunkban lejátszódó passió képéből Krisztus passiójának, feltámadásának a képét. Azt érezteti velünk, hogy a feltámadás teljes értékű megoldás.”⁷⁵ Jelenits tehát egy olyan dimenzióját is feltételezte az evangéliumi esztétikának, amely – mint az előző fejezet mutatta – *pusztán Pilinszky ide vonatkozó explicit megnyilatkozásai alapján* nem tartozna hozzá. Az elemzett hat szöveghely egyike sem engedett arra következtetni, hogy Pilinszky felfogásában a műalkotások vallásos, keresztény tematikája jelentőséggel bírna az evangéliumi esztétika szempontjából.⁷⁶ Mivel azonban a költő művészetfilozófiai nézeteinek vizsgálatát nem szabad csak erre a néhány helyre korlátozni (mint ahogy Jelenits is teljes joggal indult ki a *Művészi szép* című esszéjéről), nem elképzelhetetlen, hogy a keresztény tematikának az

⁷³ Feltételezve, hogy Pilinszky esztétikai nézeteinek alakulása összefüggésben áll költészetének változásaival, e kérdés tisztázása életművének korszakolásához is szempontot nyújthatna. Problémát jelent viszont, hogy például az evangéliumi esztétikához sorolt formai igénytelenség csak a *Szálkák* kötetből uralkodik Pilinszky lírájában, míg, ha Jelenitsnek igaza van, a versek anyagáért való lehajlás szempontjából akár már a negyvenes évek végén született lágerversek is az evangéliumi esztétikához sorolhatók.

⁷⁴ Jelenits: Pilinszky János evangéliumi esztétikája 285.

⁷⁵ Jelenits: Pilinszky János evangéliumi esztétikája 284.

⁷⁶ Vö.: „A színház válságáról, sőt, a szakrális közeg eltűnéséről szólva – talán észrevették – egyetlen szóval se érintettem a vallásos tematika kérdését. Meggyőződésem ugyanis, hogy a költészet vallásos értelmezésének másod-, vagy talán harmadrendű kérdése a tematika.” (*Egy lírikus naplójából.* (1970) In TEC II. 169.) E kategorikus kijelentés érvénye alól bizonyos értelemben kivételt képez a szeretet. Alapvetően azonban a szeretet sem mint tematika, hanem mint magatartásforma sajátja az evangéliumi művészetnek. Bár Pilinszky megnyilatkozásai néha megengedik azt az értelmezést is, hogy a szeretetet kell a konkrét irodalmi alkotás témájává tenni, úgy tűnik, valójában mégsem ez volt az, amit elsősorban mondani akart. Egyik írásában például ez áll: „A jövőben a szeretetről kell tudnunk vallani – minél mélyebben és minél forróbban. A jövő katolikus irodalmának, szerintem, evangéliumi irodalomnak kell lennie.” Később mondandójának illusztrációjaként elmondja az *Aljosa szerelme* című film cselekményét, amelyben a szeretet győzedelmeskedik, majd így folytatja: „Igen, a *szeretet realitása*: ez lesz szerintem a megújuló irodalom programja. Az új író, túl az értelem és érzékelés határán, közvetlen szeretetével fogja birtokba venni a világot. Korunk mindenképp problematikus irodalmában egyedül ez teremthet ismét zseniális rendet, valódi evidenciát. Minden jel egy új szeretet eljövetele felé mutat. [...] annyi bizonyos, hogy az Idő egyre inkább hitünk lényegének átélésére sűrget bennünket. S ez a lényeg: a szeretet.” (*Az idő sürgetése.* In TEC I. 197-198.) Úgy tűnik ez az esszé is azt tartja elsődlegesnek, hogy a művész írásával, és nem feltétlenül az írásában valljon a szeretetről. Így érthető a film elbeszélését felvezető egyik mondat is: „Érdekes, az oroszok a XIX. század végén egyszer már adtak ilyenfajta választ a Nyugatnak, amikor a nyugati realista regényt szeretetükkel szinte a végsőkig mélyítették.”

alkotásban való bizonyos megnyilvánulásmódjait is az evangéliumi esztétika megvalósulásaként értékelhetjük. Sajnos Jelenits István nem adott kritériumokat arra vonatkozóan, hogy melyeket. Nyilvánvalónak tűnik ugyanis, hogy az evangéliumi tanítás versbe öntésének vagy festményeken való ábrázolásának valamennyi formája nem tarthat igényt arra, hogy ide számítsuk.

Jelenits előadásának második fele a Pilinszky-versek nyelvi szintjének elemzésével mutatja be, hogy alkotójuk a kifejezés anyagáért a földig hajolt, és valóban a „legesendőbb és legelhagyatottabb” anyagból építkeznek. A költő nyelvi szegénységéről szóló, sokat emlegetett tételt annyiban látja igazoltnak, hogy Pilinszky valóban nagyon dísztelen, aszketikus nyelvet használ, de szerinte a „szegénység gazdagsága ez. [...] A]zok a szavak, amelyek itt jelző nélkül jelennek meg, önmagukban gazdagabbak, mint egy három-négy jelzővel körülrakott, régi típusú költői sor.”⁷⁷ Jelenits nem véletlenül említette a jelzőket. Pilinszky a színház általa érzékelt válságát gyakorta úgy írta le, hogy olyan szöveghez hasonlította az előadásokat, amelyben csak jelzők vannak, de hiányzik belőlük az állítmány, amely által a darab valóban megtörténhetne a színpadon.⁷⁸ Jelenits ezt a terminológiát most a vers minőségének magyarázatára alkalmazza. Pilinszky verseiben ott vannak az állítmányok is, és éppen ezek azok a szavak, amelyeket a költő „földig hajolva” a „legesendőbb rétegekben” találhatott csak meg. Ezek az állítmányok „pőreségükben világítottak”. „Azt hiszem – mondja Jelenits –, ez az evangéliumi esztétika. Az evangélium sem tobzódik jelzőkben, metaforákban és költői fordulatokban. Nyelve – akár a tékozló fiú példabeszédére, akár a Krisztus passiójára gondolunk – hallatlan egyszerű: ütött-kopott szavak fordulnak elő benne. Ezek válnak alkalmassá arra, hogy az emberi létnek a legdrámaibb összefüggéseit az evangélista feltárja és megközelítse velük.”⁷⁹

Jelenits szerint Pilinszky már a *Harmadnapon* című kötetben ezen a szegénységében gazdag nyelven beszélt, vagyis az előadó újabb adalékkal erősíti meg azt a véleményt, hogy az evangéliumi esztétika már legkésőbb az ötvenes évektől meghatározza a költő alkotásait. Ugyanúgy ismét bemutatja – ezúttal az *Elég* című vers elemzésével –, hogy Pilinszky a partikulárisban az általánost, a hétköznapi emberi szituációban pedig Krisztus passióját látja és láttatja. „Egy óvatlan pillanatban egy-egy arc akárhol felidézheti előttünk Krisztus passióját”⁸⁰ – értelmezi a vers egyik sorát.

⁷⁷ Jelenits: Pilinszky János evangéliumi esztétikája 285.

⁷⁸ Vö. pl. Versek 79-80.

⁷⁹ Jelenits: Pilinszky János evangéliumi esztétikája 286.

⁸⁰ Jelenits: Pilinszky János evangéliumi esztétikája 288.

„Pilinszkynél akárkinek az arca hordozza magában azt a lehetőséget, hogy egy pillanatra *egy jelenlét* hordozója legyen, és körülötte a tapéták vérezni kezdjenek. Erre mutatnak rá hatalmas, ugyanakkor nem retorikus, de megrendült, sokszor rettegő, máskor felmagasztosuló hangsúllyal Pilinszky költeményei. Ez a költő evangéliumi esztétikája.”⁸¹

Összegzésül elmondható, hogy Jelenits István előadása alapján az „evangéliumi esztétika” terminus jelentése három komponensből áll össze. (1) Ez az esztétika először is a nyelvi szinten érhető tetten, ahol egy olyan egyszerű és tartózkodó kifejezésforma dominál, amely a versekben mintegy megváltódik, és hallatlanul pontos, ugyanakkor szuggesztív közlést tesz lehetővé. (2) Ezen túl a versek olyan élményanyagból építkeznek, amely önmagában egyáltalán nem költői, a valóságnak olyan elemeit használják fel, amelyek ritkán szoktak a költők figyelmének a tárgyaivá válni. A költő e tekintetben is a földig hajol, és a legesendőbbet választja. Az így versbe emelt valóság mindig az általános felé nyit horizontot és immanens lehetőségeit meghaladva az örök emberi dráma felidézésére ad módot. (3) Végül Jelenits szerint az is evangéliumivá teszi ezt a költészetet, hogy benne maga az Evangélium szólal meg. Ennek oka pedig szerinte az, hogy a költő szemében az Evangélium „az emberi drámának vagy a földön történő rettenetes, képtelennek látszó dolgoknak [...] az egyetlen valóságos megoldása és tündöklő értelmezése.”⁸² A vallási tartalmaknak ebben a költészetben való megjelenése természetesen nem ideologikus célzatú, hanem egy világlátás következménye és egy magatartásforma megnyilvánulása. Pilinszky „úgy beszélt a kereszténység, a maga evangéliumi esztétikája nevében, hogy a kereszténységet nem történelmi örökségként illusztrálta, állította elénk, nem propagandát csinált neki, hanem a kegyelemre vonatkozó tapasztalatát mutatta fel ellenállhatatlan erővel.”⁸³

Az evangéliumi esztétika Jelenits István által feltárt három komponensét vagy rétegét egybefűzi, hogy mindháromban olyan csodálatos fordulat érhető tetten, amelyet az Evangélium ad hírül, és ami az evangélium, a jó hír tulajdonképpeni tartalma: nevezetesen a megváltódás, a korábbi állapotnak az immanens korlátokat ledöntő felülmúlása egy kegyelemszerű történés során ajándékba kapott teljesség irányában. Jelenits úgy mutatja be Pilinszky művészetét, mint ahol valóban ilyen átlényegülés valósul meg. Dolgozatomban az evangéliumi esztétikának magam is ezt a jellegzetességét szeretném hangsúlyozni. A művészet olyan elméletét látom benne, amely metafizikai hatékonyságot tulajdonít a művészi alkotómunkának, és a valóság olyan beteljesítését

⁸¹ Jelenits: Pilinszky János evangéliumi esztétikája 289.

⁸² Jelenits: Pilinszky János evangéliumi esztétikája 285.

⁸³ Jelenits: Pilinszky János evangéliumi esztétikája 292.

várja a műalkotástól, amilyent a vallásos ember mindig is a világ sorsáért való isteni felelősségvállalástól remélt.

I.2.3. FÁY ZOLTÁN: EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKA. PILINSZKY JÁNOS „MŰVÉSZETFILOZÓFIÁJA”

Fáy Zoltán írása, amelyet a Pilinszky-bibliográfia a „cikk” műfajába sorol, 1992 őszén jelent meg a *Magyar Felsőoktatás* hasábjain, a *Tüzes nyelv* című rovatban. Ennek megfelelően érdeklődésének középpontjában Pilinszky költői nyelve áll, és az evangéliumi esztétikát is ebből a szempontból közelíti meg. Közben foglalkozik az egység kategóriájával is, amely – mint az első fejezetben és Dlusztus Imre tanulmányában is láttuk – az evangéliumi esztétika kulcsfogalmai közé tartozik. Mivel az „egység” tárgyalásával a későbbiekben már nem szeretnék részletesen foglalkozni, ezért ebben a fejezetben ragadom meg az alkalmat, hogy néhány megállapítással megpróbáljam tisztázni Pilinszky ide vágó gondolatait.

Fáy Zoltán a Pilinszky-vers nyelvi szegénységének értelmezéséből indul ki, és arra a kérdésre keresi a választ, „hogyan létezhet képek, hasonlatok, metaforák és szavak minimuma abban a közegben, amely látszólag mindezekből él.”⁸⁴ A feleletet a szerző a költő prózai írásaiban és interjúiban véli felfedezni. Úgy találja, hogy Pilinszky esetében az irodalom csak *látszólag* él a nyelv közegében. Hiszen, ahogy maga a költő mondja, „az irodalomban, bár elsőrendű »anyaga a nyelv«, a legsúlyosabb, a legfontosabb mégis valami meghatározhatatlan, nyelv előtti és nyelv utáni elem.”⁸⁵ Ahhoz tehát, hogy megérthessük, mi a nyelv valóságos szerepe az irodalomban, illetve Pilinszky költészetében, először is a lehető legpontosabban körül kell írni azt a nyelven túli elemet, amely az irodalmi műalkotás lényegét alkotja. Fáy más Pilinszky-szövegek alapján „az egész, az egy, az *oszthatatlanság* megmagyarázhatatlan élményében”⁸⁶ látja meg ezt a valóságot.

Megfogalmazásából azonban sajnos nem derül ki egyértelműen, hogy *miféle egységről* és *kinek az élményéről* beszél. Ez utóbbi elvileg különböző szubjektumok számára adódhat: a költő vagy az olvasó számára. Nem világos, hogy Fáy melyik

⁸⁴ Fáy Zoltán: Evangéliumi esztétika. Pilinszky János „művészetfilozófiája”. In *Magyar Felsőoktatás* 1992. 9. 37-38.; 37.

⁸⁵ *Képeslap*. In TEC II. 186. (A Fáy Zoltán írásában szereplő Pilinszky-idézeteket a Századvég – Osiris kiadás alapján javítva közlöm.)

⁸⁶ Fáy: Evangéliumi esztétika 37.

lehetőségre utalt. Ami pedig az előbbi kérdést illeti, itt is több (első közelítésben két, valójában három) alternatíva kínálkozik.

Először is lehetséges, hogy a költőnek és a tárgyának az egységére gondol, vagyis egyfajta „esztétikai kontempláció, vagy átélés”⁸⁷ eredményére. Már csak azért is így lehet, hiszen Pilinszky egy interjújában beszélt erről az egységről, és Fáy idézi is az ide vágó gondolatok közül a következőket: „Nem véletlen, hogy például a magyar irodalomban is azokat a sorokat szeretem legjobban, amik elemezhetetlenek, mert akkor csak arról lehet szó, hogy aki ezt leírta, az valami olyan mélységesen elmerült és eggyé vált azzal, amit leírt”.⁸⁸ Itt tehát egy olyan egységről van szó, amely a költőt és a tárgyat köti össze, és amely a költőnek lehetővé teszi, hogy ezt a tárgyat annak egész valójában megragadja. A következőkben ezt az egységet *szubjektív egységnek* fogom nevezni. Egy ilyen egység létrejöttére ugyanis visszakövetkeztethetünk a mű minőségéből, de maga az egység nem a műben van jelen, hanem az annak megalkotása előtt, azon *kívül* jött létre – mintegy az alkotás előfeltételeként.

Ám Fáy írása azt az értelmezést sem zárja ki, hogy szerzője az egységnek egy másik fajtájában fedezi fel a művek nyelven túli elemét, hiszen egy Pilinszky-prózát idézve ezt az egységet is szóba hozza. „Mi a remekművek kulcsa? Az integráló erejük. Az, hogy adott meghasonlottságban és megosztottságban hányódó világot képesek egyetlen tragikus boldogító és üdvözítő egységben fölmutatni, akár egy monstranciát.”⁸⁹ Ez az egység tehát – szemben az előzővel – a műalkotásban van jelen, és *objektív egységnek* fogom hívni. Azokat a dolgokat egyesíti egymással (nem pedig a költővel), amelyeket a költő művébe beemelt. A két egység összekeverésének a forrása az lehet, hogy – mint az utóbbi idézetet a cikkben felvezető mondatból kiderül – az „adott meghasonlottságot” Fáy „alany-tárgyi megosztottságként” érti, holott erre az értelmezési lehetőségre az eredeti Pilinszky-szövegben semmi nem utal (sőt egy később idézett mondatban „a tér-idő meghasonlottságban vergődő világ” kifejezés jelzi is, hogy mire gondolt a költő). A tévesen felfogott megosztottság ezután már valóban hasonlítani látszik az esztétikai kontemplációval a „tárgyába behatoló” költő (az alany), illetve tárgyának a viszonyára. Azonban ez a hasonlóság is csalóka. Amennyiben ugyanis az említett kontempláció egy misztikus tendenciájú aktus, gyökeresen különbözik a megismerésnek attól a módjától, amikor az alany szembeállít magával egy tárgyat.

⁸⁷ Beszélgetések 188.

⁸⁸ Beszélgetések 188.

⁸⁹ *A Notre- Dame hátában*. In TEC II. 206.

Bár Pilinszky említett interjújában kifejezetten a misztika egy fajtájára utalva beszélt arról a szubjektív egységről, amelyben megszűnik a költő és az általa szemlélt dolog közötti távolság, és mint látni fogjuk, az objektív egység is egyfajta misztikus látásmódot tételez fel, Fáy Zoltán úgymond „az irracionális vagy a pesszimizmus vádját” elkerülendő egy Pilinszky számára alighanem ismeretlen és gondolatvilágától némileg idegen filozófiai megfontolással próbálja magyarázni az egység kategóriáját: az úgynevezett transzcendentális neotomizmus iskolájában kidolgozott *transzcendentális tapasztalat* fogalmával.

Fáy interpretációjának értékeléséhez röviden rögzíteni kell ennek a terminusnak a jelentését. A tapasztalat ezen fajtájának egyik klasszikus meghatározása Karl Rahnernél olvasható: „*Transzcendentális tapasztalatnak* nevezzük a megismerő szubjektum szubjektumra jellemző, nem tematikus és minden szellemi megismerő aktusban benne levő, szükségszerű és elkerülhetetlen tudását önmagáról, valamint nyitottságát minden lehetséges valóság korlátlan horizontjára.”⁹⁰ A definíció a következőképpen fejthető ki. Transzcendentális tapasztalatra csak azzal párhuzamosan tesz szert az ember, hogy kapcsolatba lép a világgal, tehát e tapasztalat ennyiben *a posteriori*nak mondható. Bármit ismerünk is meg, a tárgyi, kategóriális megismeréssel párhuzamosan, azon túllendülve mindig tudunk önmagunkról és a valóság egészéről is – mint a megismerés lehetőségi feltételeiről. Mivel ez a tudás mindig a tárgyi ismeret *hátterében* húzódik meg, ezért a valóság egészéről és tiszta énünkről soha nem szerezhethünk kifejezett és tematikus ismeretet. A transzcendentális tapasztalatot Weissmahr Béla „értelmi megtapasztalásnak”⁹¹ is nevezi, és ez a jelző jól mutatja, hogy itt az érzéki (vagy empirikus) tapasztalat, illetve a misztikus tapasztalat mellett a tapasztalás egy harmadik fajtájáról van szó. A tapasztalás e három formája közül Pilinszkyt csak a misztikus foglalkoztatta, amely mint az ismeretszerzés közvetítetlen módja semmiképpen nem lehet azonos az érzéki tapasztalat közvetítésére utalt transzcendentális tapasztalattal.

Fáy Zoltán helyesen jegyzi meg, hogy a transzcendentális tapasztalat az emberi megismerés adekvátságának mércéjeként is felfogható, nem gondolom azonban, hogy abban is igaza volna, hogy a valóságnak benne felsejlő *egésze* azonos lenne azzal az objektív *egységgel*, amelyet Pilinszky a műalkotásban megtapasztalni vél (még kevésbé azzal a szubjektív egységgel, amelyik a művészt és az esztétikai kontemplációban megragadott tárgyat összefűzi). Megítélésem szerint Fáy már azzal hibát követ el, hogy a

⁹⁰ Karl Rahner: *A hit alapjai*. (Ford. Endreffy Zoltán) Szeged, Agapé, ²1998, 31.

⁹¹ Vö.: Weissmahr Béla: *Bevezetés az ismeretelméletbe*. Szeged, 1990. 32. (Fáy írásából sejthető, hogy ő is Weissmahr könyvére támaszkodott.)

művészet lényegéről adott meghatározás során egyszerűen szinonimként kezeli az *egész* és az *egy* filozófiailag oly megterhelt fogalmait. „A valóság korlátlan horizontja”, amelyet a transzcendentális tapasztalat villant fel, olyan *egész*ként fogható fel, amely „felette áll” az egyes létezőknek, és úgy foglalja őket egy nagyobb összefüggésbe, hogy individualitásukat, különállásukat nem szünteti meg, hanem mindössze abban az egyetlen dologban mutatja őket azonosnak hogy ugyanarra a közös valóságalapra vonatkoznak.⁹² A Pilinszky-nél szereplő *egység* mindkét fajtája más természetű. Ezekben az *egység* az egyes létezők „szintjén” valósul meg, megszünteti azok individualitását, egyiknek a másikkal való szembenállását. Mennél teljesebb mértékben tárul fel a szemlélő előtt az *egység*, annál inkább nyilvánvalóvá válik, hogy tényezői nemcsak ugyanarra a végső létalapra vonatkoznak, hanem ugyanazok is. Pilinszky a Fáy által is idézett beszélgetésben ezt a misztikus jellegű felismerést így fogalmazta meg: „mindig iszonyú élesen éreztem, hogy az egész univerzum egy alapvető *egység*, tehát hogy köztem és egy kő között van különbség, de távolról sem olyan döntő, ahogy az kívülről látszik.”⁹³

Ez a keresztény *dogmatikától* elhajló nyilatkozat⁹⁴ is hozzájárulhatott ahhoz, hogy Fáy a már bemutatott szubjektív és objektív *egységet* nem különböztette meg egymástól, hiszen mind a kettő valóban csak akkor és annyiban létezhet, ha és amennyiben létezik ez a harmadik, a műalkotást (objektív *egység*) és a művészi kontemplációt (szubjektív *egység*) egyaránt megelőző *egység*.⁹⁵ Ám ezen *egység* másik kettőt megalapozó jellegének felismerése nem elég ok arra, hogy – mint Fáy teszi – megkülönböztetés nélkül és a transzcendentálfilozófiából ismert „a valóság korlátlan horizontja” kifejezés szinonimájaként használhassuk az „*egység*” szót.⁹⁶ Az elmondottak alapján

⁹² Vö. a skolasztikus analógiafogalommal!

⁹³ Beszélgetések 188.

⁹⁴ Vö. a 46. lábjegyzettel és a korábban már idézett mondattal: „Jézus megszállottja annak, hogy egyek vagyunk. Isten, ember, fa, kő, minden.”

⁹⁵ Például csak akkor hatolhatok be a kőbe, ha már mindig is lényegileg egy voltam vele, és a kontemplációval csak realizálnom kell ezt az *egységet*.

⁹⁶ Ráadásul, bár még a minden létezőt magába olvasztó eredendő, differenciálatlan *egység* az, ami leginkább szóba jöhet annak a „nyelven túli elemnek” az azonosítására, amely az irodalomban a „legsúlyosabb és a legfontosabb”, *egészében* és *önmagában véve* ez sem lehet az, amit keresünk, hiszen – ha létezik – a teljes valóság alapformája kell, hogy legyen. Belső *egységük* révén a versek realizálhatnak ebből az eredendő *egységből* egy szeletet, az *egész* azonban sohasem lehet a sajátjuk. Ha létezik a valóság eredendő *egy-sége*, akkor elképzelhető, hogy a kővel eleve titokzatos kapcsolatban álló és a kőbe kontemplációval „behatoló” költő (szubjektív *egység*) képes a követ mint a mindent átfogó, differenciálatlan *egységnek* az egyik „részét” „megragadni”, és képes arra, hogy igazi lényegének megfelelő minőségében helyezze el a költemény többi hasonlóképpen „megragadott” elemei „közé”. A költeményben fellelhető objektív *egység* ezáltal a megfelelően „megragadott” tárgyak misztikus *egységének* a fölsejlése lesz. Felvillan egy részletet a valóság eredendő *egységből*. Nem realizálja, hódítja vissza annak *egészét*, hiszen a költeménynek az olvasó által megérezett *különleges* atmoszférája, ereje jelzi, hogy a műalkotás mennyire különbözik a világ egyéb valóságaitól, hogy *szemben áll* minden más világbeli létezővel (még a többi költeménnyel is), amelyek továbbra is a tökéletes *egységen* kívül, tehát a látszatlétezés állapotában sínylődnek.

megállapíthatjuk: nem tekinthetjük sikeresnek Fáy kísérletét, hogy a transzcendentális tapasztalat segítségével magyarázza Pilinszky „egység” fogalmát és élményét. Ennek ellenére helyesen rögzítette, hogy Pilinszky szerint a művészetben jelenlevő nyelven túli elem összefügg azzal, amit a költő az „egység” terminussal ragadott meg.

Miután „az igazi remekmű titkát” ily módon nem a nyelvvel, hanem az egységgel összefüggésben határozta meg, a cikk írója hozzálát, hogy megválaszolja kiinduló kérdését, amely Pilinszky költői nyelvére vonatkozott. „Más tehát a nyelv, a nyelvhasználat, a stílus szerepe, mint amit elvárnak tőle”⁹⁷ – mondja. Nem a leírás, a láttatás, hanem az, hogy az alany-tárgy megosztottságot megszüntesse; nem a külvilág tükrözése, hanem egy hajdan volt egység helyreállítása. Összegzésének alátámasztására Pilinszkyt idézi: „Az irodalom ugyanis nem leírás, még csak nem is kifejezés, hanem a dolgok megszólítása.”⁹⁸ Fáy szerint „a *megszólításban* a megszólító és a megszólított – rajtuk keresztül pedig a valóság – egyé kell hogy váljon.”⁹⁹ Sajnos a szerző nem fejt ki, hogy mi az oka annak, hogy a költői megszólítás ilyen, a *köznapi* nyelvhasználatól különböző ontológiai hatékonysággal rendelkezik. A magyarázatképpen idézett Pilinszky-szöveg erre a költői nyelv lényegét érintő különbségre önmagában nem ad magyarázatot: „Tudjuk, hogy az Ige szülte a világot, s a világ megkapta a Beszéd kegyelmét. S ha ez igaz, igazában: minden Beszéd; pontosabban: kapcsolat. Az Ige szülte a világot, s a tér-idő meghasonlottságában vergődő világ, az Ige, a Beszéd kegyelméből találhat egyedül vissza az egységbe, az eredendő megértésbe, egyszóval a szeretet egyszerűségébe.”¹⁰⁰

Miután Pilinszky költészetében a hangsúlyt a nyelvről a „nyelven túli elemre” helyezte, majd a nyelvet mint megszólítást ezen elem egységnek a szolgálatába állította, Fáy kijelenti: „Ebből a szempontból esetleg teljesen új értelmet (nézetünk szerint az eredetit) nyerhet Pilinszky *nyelvnélkülisége*, *nyelvi szegénysége*; így érthetjük meg az *evangéliumi esztétikát* is.”¹⁰¹ Ennek az új értelemnek a kifejtésével azonban a szerző már adós marad. Nem vizsgálja például, hogy Pilinszky szegénynek mondott sajátos költői nyelve miért alkalmasabb a megszólításra, mint valamely más *költői* nyelvhasználat lenne. Azt sem tudjuk meg, hogy miért és hogyan függ össze az *evangéliumi* esztétika az egységgel vagy a nyelvnélküliséggel. Az olvasó a kérdéskör egyetlen további aspektusáról, a költő életművében való kronologikus helyéről kap csak tájékoztatást. Fáy az evangéliumi esztétikát Pilinszky *esszéista* pályájának csak a második felével hozza

⁹⁷ Fáy: *Evangéliumi esztétika* 38.

⁹⁸ *Képzelt interjú*. In TEC II. 348.

⁹⁹ Fáy: *Evangéliumi esztétika* 38.

¹⁰⁰ *Ige*. In TEC II. 205.

¹⁰¹ Fáy: *Evangéliumi esztétika* 38.

összefüggésbe: „Kár lenne tagadni, hogy korai prózai írásaiból nem teljesen ugyanaz a szemlélet szól, mint a hatvanas-hetvenes évektől kezdve, bár *lehetőleg a korábbi* benne rejlik a *későbbi*.”¹⁰² Nem tudni azonban, hogy Fáy szerint a megadott tág időintervallumon belül mikorra kell datálnunk a költő esztétikai nézeteinek megváltozását. Álláspontjáról talán az szolgálhat némi felvilágosítással, hogy az általa idézett Pilinszky-szövegek egyike sem keletkezett 1971 előtt.

¹⁰² Fáy: Evangéliumi esztétika 38.

I.2.4. CZIGÁNY ÁKOS: A TÉKOZLÓ KÉPZELET SORSA PILINSZKYNÉL. AZ „EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKA” PARABOLÁJA

A teljesség kedvéért ki kell térni az evangéliumi esztétika gondolatának tudomásom szerint mindezig legújabb publikált értelmezésére is, amelyre Czigány Ákos egy először 1996-ban angolul, majd átdolgozva 2002-ben magyarul is megjelentetett tanulmányában vállalkozott. Témáját a szerző számos más Pilinszky-próza mellett „elsősorban abból a két meghatározó esszéből kiindulva” próbálja „kibontani, melyeket a költő az összes többi közül kiemelve a versek korpuszába illesztett”.¹⁰³ Bár az evangéliumi esztétika „szövegközeli értelmezését”¹⁰⁴ kívánja végrehajtani, nem kutatja fel a terminus előfordulásait az életműben, még az egyébként részletesen tárgyalt *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* című esszében sem foglalkozik azzal a résszel, ahol Pilinszky az evangéliumi esztétikát említi. Ehelyett három motívumot emel ki a költő publicisztikájából, és ezeknek egymáshoz való közelítésével kíván egy olyan „hálózatot” rekonstruálni, amellyé az evangéliumi esztétika, ez a „sokszor implicit és széttagolt gondolattest”¹⁰⁵ az életműben szétterül. Czigány szerint a tékozló fiú bibliai történetének művészetre alkalmazott parafrázisa „a bibliai kontextusból kiolvasott üdvtörténet Atya-Fiú-viszonyával és a képzelet fogalmával összefonódva”¹⁰⁶ adja a kulcsot az evangéliumi esztétika megértéséhez.

A kiválasztott három téma – mint ezt a szerző alkalmas idézetekkel megfelelően bizonyítja is – joggal követelhet magának helyet Pilinszky esztétikai nézeteinek rekonstruálásakor. Ám még úgy sem fedik le az evangéliumi esztétika teljes fogalmi mezőjét, ha Czigány az üdvtörténet egészéből jó érzékkel a teremtésre és az inkarnációra koncentrálna, továbbá kitér a nyelv és a csönd problematikájára is. Hogy Czigány Ákos fejtegetéseivel a továbbiakban nem kívánok foglalkozni, annak mégsem ez a részlegesség az oka, hiszen az evangéliumi esztétika kérdésköre a számára rendelkezésre állónál lényegesen bővebb terjedelmi keretek között sem lett volna kimeríthető. Megítélésem szerint a tanulmány merész, gyakorta aligha igazolható képzettársítások mentén halad előre.¹⁰⁷ Konceptióját olyan pillérekre építi, amelyek sem a Pilinszky-szövegekben nincsenek kellőképpen megalapozva, sem a hivatkozott irodalomban, sem pedig logikus

¹⁰³ Czigány Ákos: A tékozló képzelet sorsa Pilinszknél. Az „evangéliumi esztétika” parabolája. In Bazsányi: *Útjaidon*. 272-290.; 275.

¹⁰⁴ Czigány: A tékozló képzelet sorsa Pilinszknél 282.

¹⁰⁵ Czigány: A tékozló képzelet sorsa Pilinszknél 275.

¹⁰⁶ Czigány: A tékozló képzelet sorsa Pilinszknél 275.

érveléssel. Mindez különösen sajnálatos, hiszen eközben Pilinszky esztétikájának olyan alapfogalmait tárgyalja (ismétlés, inkarnáció, képzelet), amelyeknek recepciója régóta váratott magára.

¹⁰⁷ Például a 279. oldalon a szerző anélkül, hogy ezt bármivel alátámasztaná, azt állítja, hogy a teremtő képzelettel szembeállított fantázia „*pontosan úgy* működik, mint a Freud által leírt gyermeki megmentő fantázia” (kiemelés: H. T.), majd így folytatja: „az önteremtő képzeleten belül tehát a kombinatív fantázia generálja az üdvtörténeti teremtés sorsát megmentő »teremtő képzeletet«”. Hasonlóképpen jelentős következményekkel jár Czigány gondolatmenetére nézve (mert koncepciója egyik tartóoszlopáról van szó), amikor Jézust, aki magáról így beszélt: „Én vagyok az út az igazság és az élet”, egyszerűen Jézus testével azonosítja: Pilátusnak az igazságra vonatkozó kérdésére „az abszolút válasz maga Jézus, az ő szótlán teste” (284.). A példákat lehetne szaporítani.

I.3. FEJEZET

AZ EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKA MEGHATÁROZÁSA ÉS FELOSZTÁSA

Az előző két fejezetben Pilinszky konkrét útmutatásai, illetve a szakirodalom eredményei alapján számba vettük az evangéliumi esztétika jellegzetességeit. Ezek után megkísérelhetjük mibenlétét pontosabban is meghatározni. Ennek érdekében azt a tágabb fogalmat keressük, ami alá besorolható, továbbá azt a megkülönböztető jegyet, ami minden más, ugyanazon fogalom alá tartozó dologtól megkülönbözteti. Az evangéliumi esztétikát a hat primer forrásszöveg alapján mindenekelőtt vallásosnak, ezen belül kereszténynek és az evangéliumok irodalmi jellegzetességeihez igazodónak találtuk. Láttuk, hogy léteznek másfajta esztétikák is, és Pilinszky a példának felhozott klasszikus művészetet néhány szembeállítással meg is különböztette az „evangéliumi vonaltól”. Úgy találtuk, hogy míg az evangéliumi művészetet formai igénytelenség jellemzi, addig a „görög vonalat” a szépségközpontúság. Míg az evangéliumi művész meztelen, segíteni kívánó felebarát, addig a másik utat járó társa maszkot visel, és mindenekelőtt ábrázolni akar. Számba véve ezeket a különbségeket nyilvánvaló, hogy az evangéliumi esztétika *keresztény* jellegével függenek össze. Ehhez járul, hogy Pilinszky egy harmadik ellentét is látott az evangéliumi és a klasszikus művészet között, és ezt éppen Jézussal hozta összefüggésbe, amennyiben szerinte a görögökre jellemző harmóniával szembeállított egység Jézus eszménye volt.¹⁰⁸ Mindezek alapján úgy tűnik, és maga az elnevezés is azt sugallja, hogy az evangéliumi esztétika *differentia specificája*, a „klasszikus” (és bizonyára valamennyi más) művészi gyakorlattól megkülönböztető lényegi jegye a keresztény mivolt.

Fontos azonban tudatosítani, hogy Pilinszky szerint nem egy a vallástól független vagy egyenesen vallástalan jelenség kap keresztény és így vallásos színezetet az evangéliumi művészet esetében, hiszen az ő felfogásában „a művészet alapvetően vallásos eredetű”,¹⁰⁹ olyannyira, hogy azok a művek, amelyek ezen alapvető meghatározottságukon túl valami módon kifejezetten is vallásosak akarnak lenni, csupán parafrázisok (bizonyos értelemben önmaguk parafrázisai) lehetnek. Azt kell tehát mondani, hogy – legalábbis Pilinszky szemében – az evangéliumi esztétikának megfelelő

¹⁰⁸ Vö.: Széppróza 182.

¹⁰⁹ A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In Versek 78.; Vö.: TEC II. 75., 77.

művészet minden más művészettel osztozik azon meghatározásban, hogy vallásos.¹¹⁰ Jellegzetességei közé ezek szerint nemcsak azért kellett felvenni a vallásos mivoltot, mert kereszténysége egyszersmind szükségszerűen vallásosságot is jelent, hanem már azért is, mert művészet.¹¹¹

Az evangéliumi esztétika megértése érdekében tehát a művészetet vallási gyökerekkel rendelkező tevékenységként kell felfogni, és e meghatározáson belül kell megkeresni a sajátosan keresztény mivoltot eredményező jegyeket. Először tehát Pilinszkyvel együtt azt kérdezzük: „De mi az akkor, ami a művészetnek kikerülhetetlenül vallásos természete, sajátja?”¹¹² Ehhez a kérdéshez társul a második: mi az, ami egyes műalkotásoknak, sőt művészeknek evangéliumi karaktert ad, és elkülöníti őket másoktól?

Mivel nincsenek általában vett vallások, hanem csak konkrét formákkal és tartalmakkal jellemezhetőek, és mivel a kereszténységen belül nem izolálható egy általános vallási mag, amihez a speciális keresztény minőség utólagosan járulna hozzá, hanem a kereszténység a többi vallással együtt osztozik az emberiség vallási örökségében, és azt szervesen integrálta magába, ezért a két kérdés nehezen különíthető el egymástól. Például ha az előbbit megfogalmazó *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* című szöveget vizsgáljuk abból a szempontból, hogy milyen választ ad saját kérdésére, első pillantásra meglepő eredményre jutunk. Azt találjuk, hogy a bűnbeesés bibliai gondolatával, illetve a bűnbeesésnek az ember különböző képességeire gyakorolt hatásával magyarázza a művészet *szükségességét*. Pilinszky tehát a vallásos eredetre vonatkozó kérdést azonnal egy meghatározott vallási hagyomány, a zsidó-keresztény gondolatkör keretén belül próbálja megválaszolni. Ráadásul a művészeti tevékenység *mibenlétét* az inkarnáció speciálisan keresztény fogalmával értelmezi.

Ennek láttán azonban nem szabad arra következtetni, hogy Pilinszky tulajdonképpen egy a tőle idézett kérdésben benne rejlőnél jóval erősebb tételt vallott, nevezetesen azt, hogy a művészetnek kikerülhetetlenül *keresztény* természete volna. Ez az

¹¹⁰ Vö.: „Minden művészet – írta Simone Weil – eleve vallásos.” (*Nagyszombat margójára*. In TEC II. 98.); Lásd még: TEC II. 170.

¹¹¹ *A keresztény poétikáról* írt, nemcsak a címében, hanem szemléletében is sok tekintetben Pilinszkyre rímelő tanulmányában Michael Edwards is minden művészetben egy közös alaptendenciát fedez fel, amelyet nyugodtan nevezhetünk akár vallásosnak is. Szerinte ugyanis így vagy úgy minden művészet a *Biblia* több pontján jelenlevő, a föld jövőjére vonatkozó ígéretekkel és az újjá-teremtésre irányuló isteni gondviselés gondolatával áll kapcsolatban: „Számomra úgy tűnik, az irodalom és minden művészet elsősorban erre a gondolatra válaszol. A világ átalakulásának ígérete minden művészi tevékenység oka és reménysége, még akkor is, ha ez a művészi tevékenység közömbös, vagy akár ellenséges lenne a kereszténységgel szemben.” (Michael Edwards: *A keresztény poétika*. (Ford. Majorossy Imre Gábor és Mártonffy Marcell) In Uő.: *De Poetica Christiana*. (Hermeneutikai füzetek 14.) Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont, 1997, 10-28.; 17-18.

¹¹² *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. In *Versek* 78.

állítás ugyanis azt is jelentené, hogy a görög és az evangéliumi „vonal” megkülönböztethetetlené válik, mivel a köztük levő különbség éppen az utóbbi keresztény jellegével függ össze.

Hogy Pilinszky minden művészetet saját vallásos világképe szerint, tehát a kereszténység felől értelmez, még nem jelenti azt, hogy minden művészetet kereszténynek tekint. Nem meglepő, ha egy keresztény gondolkodó szempontjából az a feladat, amire a művészet vállalkozik, legjobban a *Biblia* fogalmaival írható le. Ha lehet, még természetesebb, hogy az a „csoda”, amit a remekművekben tetten érünk, egy keresztény szemében nem független attól a legnagyobb csodától, amelyet Isten hajtott végre a megtestesülésben. Egy dolog természetének a megragadására használt terminológia ugyanis sohasem csupán az illető dologhoz igazodik, hanem döntően és elkerülhetetlenül teoretikusa világképének is a függvénye. Így Pilinszky kereszténysége is meghatározta azt az értelmezési keretet, amelyben a művészet fenomenjét interpretálni és értékelni tudta. Látószöge ezért szükségképpen normatív jelentőségű is volt. Ezért lehetett, hogy az evangéliumi esztétikát nem egy lehetséges alkotói útnak látta a többi mellett, hanem – legalábbis korunkban – az egyetlen igazinak. Ezt a véleményét mindannyiszor egyértelműen kifejezésre is juttatta, amikor más lehetőségekkel hasonlította össze. Elég csak a két legélesebb megfogalmazást újra felidézni: „Ne féljetek, drágáim, én meggyőztem a világot!» A görög vonal szemünk láttára kapitulál. Az Evangélium lett egyetlen használható esztétikánk.”¹¹³ A „klasszikus szépség vonala» máris egyetemesen járhatatlannak bizonyult. Számos előjele van annak, hogy rövidesen a szeretet lesz a művészet és az irodalom legfőbb tárgya és problémája, olyan értelmi és érzelmi gazdagsággal, amilyen centrális hangsúllyal egyedül és utoljára az Evangélium foglalkozik vele.”¹¹⁴

Tehát bár a művészet eleve vallásos természetét Pilinszky keresztény fogalmakkal élve magyarázza, ez nem jelenti, hogy szemében a művészet mint olyan keresztény volna. Ezért érdemes újra visszatérni a kérdéshez: mi tesz vallásossá minden művészetet, és mitől válik speciálisan krisztusivá a művészet némely megnyilvánulása. Az előbbi kérdésre több Pilinszky-szöveg is hasonló választ ad. Ezek közül a legfontosabb talán *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* című esszé, amely a művészettől a bűnbeesés miatt beállt állapot egyfajta korrigálását várta: „Azóta a művészet a *képzelet morálja*, hozzájárulása, veritékes munkája a teremtés realitásának, inkarnációjának beteljesítésére.

¹¹³ Naplók 23.

¹¹⁴ *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*. In TEC I. 183.

»Et incarnatus est« – *azóta* minden remekmű zárómondata, hitelesítő pecsétje lehetne. Ennek az inkarnációnak a beteljesítése tökéletesen szellemi természetű, s akár az imádság vagy a szeretet, szabadon hatol be az idő legkülönbözőbb állomásaiba. Előszóval választja a múltat, s abból is a tragikus, a jóvátehetetlent, a botrányt, a »megoldhatatlant«.¹¹⁵ Később részletesen is foglalkoznunk kell ezekkel a mondatokkal. Most csak annyit fontos hangsúlyozni, hogy írójuk szerint a képzelet eszközével a művészetnek mindig egy már megtörtént, lezárult esemény kiigazítására kell vállalkoznia: méghozzá nem úgy, hogy a korábbi történések jelenben vagy jövőben érezhető hatását enyhíti, vagy hogy felidézi őket az emlékezetben (és másképp idézi fel, mint ahogy megtörténtek), hanem úgy, hogy valamiképpen a *múltban* tevékenykedik. A következő fejezet feladata, hogy értelmezze a múltban való hatékonyság gondolatát és megvizsgálja annak lehetőségeit. Pilinszky valóban hitt ebben a hatékonyságban és több írásában is ezt nevezte meg a művészi tevékenység tulajdonképpeni ismertetőjegyének. Például a teremtő képzeletről szóló esszéje után mintegy hét évvel keletkezett másik nagy esztétikai összegzésében is ugyanez a gondolat fogalmazódik meg: A művészetnek „a minőség erejével olyasmibe kell behatolnia, ami a valóságban réges-rég, visszavonhatatlanul és végérvényesen megtörtént. Befejeződött, megtették, bekövetkezett. Minden nagy mű abba hatol be, ahol már nincs mit tennie. És mégis: úgy hat, hogy a hajdani véres és végleges eseményekben Shakespeare vagy Szophoklész hajtja végre az első tiszta cselekvést, ahogy a múlt idő munkálkodik azon, ami voltaképpen megváltoztathatatlan, mi több, megoldhatatlan.”¹¹⁶ Egy interjújában a költő már majdnem egy évtizeddel e sorok megjelenése előtt is így nyilatkozott: „A művészetben egyedül a »megoldhatatlan«, a »sakk-matt« helyzet reményteljes. A többi az élet gondja. A művészet viszont olyanra vállalkozik, amire az élet nem vállalkozhat. Különben mi szerepe is lehetne?”¹¹⁷ A művészet (egyéb nyilvánvaló meghatározottságai mellett) attól művészet, hogy a megoldhatatlan megoldásán, a jóvátehetetlen jóvátételén fáradozik. Más problémák esetén „okosabb kihívni a Vöröskeresztet, vagy valamiféle segélykérvenyt írni” – idézi Pilinszky Ionesco egyik gondolatát.¹¹⁸

A jóvátehetetlen jóvátétele azonban – ha nem csak paradox szójátékról van szó – alapvetően vallásos gondolat, olyan, ami nagy szerepet játszik a keresztény vallás

¹¹⁵ A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In Versek 78-79.

¹¹⁶ Beszélgetések Sheryl Suttonnal. In Széppróza 160-161. Ua.: Egy lírikus naplójából. (1977) In TEC II. 292. Figyelemre méltó ebben az összefüggésben Szophoklész említése, akit minden bizonnyal a klasszikus művészi eszmény képviselőjének kell tekintenünk.

¹¹⁷ Beszélgetések 25.

¹¹⁸ Hitünk titkairól. In TEC II. 268.

rendszerében is, és minden bizonnyal a vallásosság lényegéhez tartozik. Ha a művészet képes erre, akkor olyan mondhatni metafizikai (a fizikának az idő egyirányúságát feltételező törvényeit felülmúló) hatékonysággal kell rendelkeznie, amely csak a vallásos szertartások és a megváltás erejével összemérhető. Nem véletlen, hogy Pilinszky egy alkalommal a nyolc boldogság egyikét idézi, hogy a művészet lényegére vonatkozó intuícióját kifejezze: „minden állapotunk, anélkül hogy változtatnánk rajta, döntő átalakulás, metamorfózis lehetőségét rejti magában. Méghozzá: minél nyomorúságosabb, annál döntőbb átalakulását. »Boldogok, akik sírnak« – ez nemcsak vallásos igazság, de esztétikai norma is, minden nagy művészet alaptörvénye. Fölismerése annak, hogy számunkra mindenkor a változhatatlan kínálja a legfőbb változás lehetőségét, az egyedül döntő és reális fordulatot – a dolgok rejtett szívében.»¹¹⁹

Nemcsak az magyarázza azonban a művészet vallásos természetéről szóló tételt, hogy a művésznek olyan hatékonyságra van szüksége a világ dolgai felett, amelyben csak a vallásos ember hisz, hanem – mint a következő fejezet meg fogja mutatni – az is, hogy a művészet ilyen felfogása a vallásokéval megegyező időkonceptiót feltételez. Talán további szempontokat is lehetne találni, de már az elmondottak is kellőképpen megvilágítják azt a kettős állítást, hogy egész világszemléletét meghatározó hitéből fakadóan Pilinszky nemcsak vallásosan fogta fel a művészetet, hanem egyszersmind vallásosnak is. A tétel első fele azt jelenti, hogy a költő a művészetet egy meghatározott nézőpontból szemléli, ezzel többé-kevésbé eleve meghatározottá válik az, hogy minek és milyennek látja. A tétel második fele viszont azt mondja ki, hogy Pilinszky keresztény világképében a lehető legmagasabb rangot juttatta a művészetnek: a vallási élet részévé nyilvánította.

Ám értékítélete számára az sem volt közömbös, hogy a művészet eredendő vallásossága melyik vallásból táplálkozik. Nem arról van szó, hogy a magát abszolút vallásnak tartó kereszténység nevében elvetette vagy leértékelte volna a más vallási hagyományoktól ihletett művészetet, hanem arról, hogy Pilinszky hitt Jézusban, és mint Megváltóban, a jóvátehetetlen abszolút hatalmú jóvátevőjében hitt benne. Számára nem létezett más út, mint Jézus.¹²⁰ (Ugyanakkor keresztény szempontból van némi megütközést keltő abban, hogy a krisztusi megváltás *dogmatikája* a jelek szerint a költőt alig foglalkoztatta. A dogmák elvont tartalmának a művészetelmélet számára való felfedezésével és hasznosításával láthatólag egyáltalán nem próbálkozott, ehelyett a

¹¹⁹ *Egy lírikus naplójából.* (1968) In TEC II. 113-114.

¹²⁰ Vö.: Jn 14,6

hangsúlyt szinte rögeszmésen Krisztus *követésére* helyezte – nemcsak az életében, hanem művészetelméletében is.¹²¹⁾ Az evangéliumi esztétika keresett *differentia specificája* a művészetek osztályán belül – és ez a válasz a korábban feltett második kérdésre – éppen az *imitatio Christi*, ezen belül is Krisztus követése a *szereletben* és az *alázatban*. Pilinszky számára a szeretet a művészet legfontosabb eszköze és célja, az alázat pedig a művész legfontosabb erénye. Az evangéliumi esztétika abban az értelemben (speciálisan) keresztény, hogy művészetelméletként ezeket hangsúlyozza, illetve műalkotásokban realizált eszményként ezeket valósítja meg – és tulajdonképpen közömbös a kereszténység hitigazságainak, dogmatikai rendszerének döntő hányadával szemben. (Meglepő például, hogy Pilinszky, aki sokszor beszél az ihletről, esztétikai írásaiban teljesen érdektelen a Szentlélekkel mint inspiráló erővel szemben.)

E fejezet összegzéseként megállapíthatjuk, hogy Pilinszky evangéliumi esztétikája mindenekelőtt vallásos művészetet jelent, illetve egy ilyen művészet elméletét. *Minden* művészet előtt olyan feladat áll (a megoldhatatlan megoldása), aminek megvalósulását csak a vallásos hit remélheti, és amihez olyan a megváltoztathatatlanba, a múltba beható hatékonyagra van szükség, amilyen csak a vallások időszemlélete alapján elképzelhető. Ez a cél és ez az út szerves része az evangéliumi esztétikának is. Egy dolog mineműségét ugyanis sohasem csak az határozza meg, ami megkülönbözteti a hozzá legközelebb álló dolgoktól, hanem az is, amiben osztozik azokkal (ahogyan a kereszténység lényegéhez nemcsak az tartozik, amiben különbözik a többi vallástól, hanem az is, amiben közös velük: például olyan fogalmak jelentősége, mint az áldozat, a pap, a templom, az ima stb.¹²²⁾). Ezért az evangéliumi esztétika lényegét éppúgy jellemzik a művészet általános meghatározottságai, mint az, ami megkülönbözteti más esztétikai irányultságoktól. Az általában vett művészet vallásos, az evangéliumi művészet pedig ezen túl (vagy még inkább ezen belül) keresztény is. Az evangéliumi művész minden művésszel osztozik a megoldandó feladatban és az e feladat megoldásának átfogó feltételrendszerében, de különbözik abban a módban, ahogyan e feladatnak meg akar felelni. Az evangéliumi művészet csak rá jellemző, keresztény komponense, az *imitatio Christi* mint módszer.

Az elmondottaknak megfelelően az evangéliumi esztétika rendszere két részre bontható: egy általános és egy speciális részre. Az előbbibe sorolom mindazt, ami a költő felfogása szerint logikája, funkciója, strukturális helye szempontjából közös minden (evangéliumi és nem evangéliumi) művészetben. Ezeket is egységesen a kereszténység

¹²¹ Vö.: 215. lábjegyzet!

¹²² Vö.: Várnai Jakab: *A vallás*. Szeged, Szegedi Hittudományi Főiskola, 1998, 30-43.

nézőpontjából és terminológiájával fogom megragadni, annak megfelelően, ahogyan Pilinszky számára az általános vallásos tartalmak is keresztény formában jelentkeztek. A speciális részbe kerül mindaz, ami szorosan összefügg a kereszténység lényegével (Pilinszky János szemében „ez a lényeg: a szeretet”¹²³), és ami a korunkban – legalábbis Pilinszky szerint – egyedül autentikus művészet többletét eredményezi a pusztán csak vallásos eredetű, de nem evangéliumi művészettel szemben. Disszertációmban csak az általános rész alapelemeit tárgyalom.

¹²³ *Az idő sürgetése.* In TEC I. 198.

II. RÉSZ

AZ EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKA KONCEPCIÓJÁNAK VALLÁSOS METAFIZIKÁJA

Az előző szakaszban láttuk, hogy az evangéliumi művészet Pilinszky János szerint nem ott kezdődik, ahol elválnak a nem evangéliumi, de vallásos művésztől, hanem – annak megfelelően, ahogy a keresztény vallás az emberiség vallásos hitvilágának, gondolkodásának örököse, és mindent integrált magába, ami sajátos üzenetével összeegyeztethető volt – mindaz szerves része, ami valóban művészet: ami szembenéz a megoldhatatlan megoldásának feladatával. Dolgozatom további részében az így felfogott evangéliumi esztétika legáltalánosabb feltételét és – a teljesség igénye nélkül – a legfontosabb jellemzőit, elemeit tekintem át. Az első egységben azt az alapvetően vallási szemléletmódot vázoló, amelynek keretein belül elképzelhető a megoldhatatlan megoldásához elengedhetetlen eszköz: a múltban való hatékonyság. A második egységben a művészet ilyen teljesítményét az evangéliumi esztétika néhány alapfogalmának értelmezésén keresztül mutatom be.

II.1. FEJEZET

A VALLÁSOS IDŐFELFOGÁS

MINT AZ EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKA LEGÁLTALÁNOSABB FELTÉTELE

A Pilinszky által egyetértőleg idézett Ionesco-gondolat kizárólag olyan feladatokat sorolt a művészet hatáskörébe, amelyek a világban való emberi hatékonyság más formáival nem megoldhatók. A szó szigorú értelmében nem nevezhető megoldhatatlannak – és így művészet feladatának sem – az a probléma, ami csak egyelőre nem megoldott, de a jövőben minden bizonnyal leküzdhetővé válik. A rákkutatás például azért nem művészi téma, „mert csak időben átmeneti problémát ábrázol, hiszen tudjuk, hogy lesz kiútja”.¹²⁴ Ugyanígy a tudományt vagy a cselekvésnek a művésztől különböző formáit kell választani olyankor is, amikor valami visszafordíthatót akarunk kijavítani. A megoldhatatlanság és a jóvátehetetlenség ezzel szemben végérvényes befejezettséget és lezártsgot jelent, a múlt hatalmát a jelen és a jövő fölött. Ezért a művészetnek a múltba behatoló hatékonyságra van szüksége ahhoz, hogy teljesítse küldetését – legyen ez a múlt az egy perccel ezelőtti pillanat vagy a bűnbeesés őseredeti ideje. Ami ugyanis most lezárt, az valaha még nyitott volt. Ebbe az időbe kell tehát visszatérni. A természet közismert törvényei szerint azonban a múltba nem lehet behatolni, ezért az, ami csak ezen az úton volna orvosolható, az – úgy tűnik – végképp elveszett.

Nyilvánvaló, hogy Pilinszky víziója a *jóvátehetetlen* jóvátehetőségéről csak akkor váltható valóra, ha ami elmúlt, *tényleg* jóvátehetetlen, vagyis ha az idő természete éppen olyan, mint amilyennek a köznapi életből ismerjük, ugyanakkor viszont gyökeresen különbözik is ettől, és így a múlt valahogy mégis hozzáférhető. Ha nem eleve értelmetlen mindaz, amire Pilinszky szerint a művész vállalkozik, akkor csak azért nem, mert minden lehetetlensége ellenére mégiscsak lehetséges a múltban cselekedni. Ebben a paradox hitében a költő minden idők vallásos embereivel osztozik. Ezért a következőkben a vallásos időszemléletet kell áttekinteni, ami azonnal kamatoztatható lesz Pilinszky egyik esztétikai kulcsszövegének értelmezésében is. Ehhez a vállalkozáshoz Mircea Eliade koncepcióját idézem fel, abban a formájában, ahogyan híres vallásfenomenológiai könyvében, *A szent és a profán*ban olvasható, amely alcíme tanúsága szerint *A vallási lényegről* értekezik, és amely külön fejezetet szentel az idő problematikájának.

¹²⁴ Beszélgetések 125.

II.1.1. AZ IDŐ VALLÁSOS KONCEPCIÓJA

II.1.1.1. Az archaikus felfogás

Mindenekelőtt a vallásokra *általában* jellemző időkonceptiót¹²⁵ kell szemügyre venni, és csak ezután érdemes a kereszténység felé fordulni. Az archaikus népek kultúráit vizsgálva Eliade számára nyilvánvalóvá vált, hogy számukra az idő nem homogén. Életük két szinten játszódik: egyrészt a profán, másrészt a szent időben, vagyis az ünnepek idejében, amely újra és újra megszakítja a köznapok sorát. A kétféle idő között ontikus különbség van: az ünnep és a köznap nem ugyanabba az időfolyamba tartozik. A szent idő nem helyezhető el az időegyenesen (vagyis abban az egydimenziós kontinuumban, amelyben minden változás egyirányú és állandó sebességű), annak egyik eseménypontjával sem állítható az előbb-utóbb-együtt viszonyba, hanem – modern fogalommal élve – más dimenziót testesít meg. A profán idő viszont múltra, jelenre és jövőre tagolódik, és megfelel a modern deszakralizált világ gyakorlatilag egyetlen idejének. A szent idő – az istenek, a kultúrateremtő héroszok kora – változatlan, örök, időtlen és minden örökké történik benne. Annyira különbözik a profán időtől, hogy csak analógiásan mondható időnek. Ennek ellenére lehetséges az átjárás a két szféra között: az ünneplő ember átléphet az időtlenbe, és ott az istenek „kortársává” válhat. Az ünnep lényege éppen az, hogy kiemelkedünk a profán időből, „vissza” vagy még inkább „át” oda, ahol az eredet gazdagságával lehet feltöltődni. Az ünnep nem emlékezés vagy valaminek gondolatban való felidézése, hanem valóságos újraélése, megismétlése annak, ami „valaha” (a szent időben) megtörtént.¹²⁶ A modern deszakralizálódott felfogás szerint az időben valóságosan csak egy irányba lehet haladni, ezért lehetetlen az egyszer már megtörtént események tényleges megismétlése. Legfeljebb *emlékezni* lehet rájuk, hiszen azok az időegyenesen már elérhetetlen helyen vannak. Az archaikus ember sem tudta megfordítani az idő folyását, ám nem is a *múlt*ba akart visszatérni, hanem az *eredet* „idejébe”; az évről évre megújuló természet pedig példát és alkalmat szolgáltatott neki ehhez.

¹²⁵ Mircea Eliade: *A szent és a profán*. (Ford. Berényi Gábor) Budapest, Európa, 1987, 61. skk.

¹²⁶ Eliade: *A szent és a profán* 73.

Az átlépés a profán időből és szférából a szentbe az *ismétlés* által valósul meg. Azáltal, hogy újra végrehajtják azokat a cselekedeteket, amelyeket az istenek *in illo tempore* tettek. Az „ismétlés” persze ebben az összefüggésben félreérthető kifejezés. Akkor értjük jól, ha úgy tekintjük, hogy a „későbbi” cselekedet nem a hasonlóság, hanem az azonosság viszonyában áll a „korábbival”, a mintaadóval. A megismételt cselekedetnek külső megjelenési formájában semmiben sem kell különböznie a mindennapi aktusoktól, mégis a szertartásba ágyazottság és a szentségtől átítatott légkör metafizikai „átlényegülést” eredményez. A szertartást végző személy pedig azonos magával az archetipikus tettet először végrehajtó hérosszal. Gogol beszámolójából tudjuk, hogy ugyanilyen átlényegülés történik az ortodox keresztények liturgiájában, amikor az ikonosztáz előtt álló sereg a kerubéneket éneкли. A tömegben álló hívő maga is kerub lesz, hogy ebben a tisztaságában az Úrhoz emelkedhessen.¹²⁷

Az archaikus embernek szüksége volt arra, hogy időről időre ünnepet üljön és így feltöltődjön a szentben való elmerülésből. Hasonlóképpen a világnak is szüksége volt arra, hogy megújuljon, hogy egészében és részeiben az eredet erejében ismételten helyreálljon, léte újra megalapozódjon. Mert minden csak annyiban bír léttel, amennyiben kezdetet nyer a lét romolhatatlan, időtlen teljességéből. A hagyomány szerint a perzsa király *Navroz* napján kijelenti: „Íme az új esztendő új havának új napja; amit az idő megrontott, azt most meg kell újíítani.”¹²⁸ A profán idő ugyanis (éppen mert profán, mert nem tevékenykednek benne az istenek: vagyis nincsen megszentelve) romboló hatású, ellenséges természetű. Minden, ami alá van vetve, a megsemmisülés felé tart, ezért időről időre vissza kell állítani eredeti épségét, azaz szentségét. Semmit nem lehet azonban kijavítani, mintegy kifoltozni, hanem mindent újjá kell teremteni. Az újjáteremtés pedig csak úgy valósulhat meg, ha megismétlődik az első teremtés. A kozmogóniai mítosz nemcsak elmondja valaminek az eredetét (nemcsak etiologikus), hanem rituális alkalmakkor való recitálásával vagy eljátszásával ténylegesen meg is valósul az, amit elbeszél: ismét jelenvalóvá válik, megtörténik a világ kialakulása, újból létrejön, és ettől kezdve *van*.

A világ romlásáról az archaikus ember a szenvedés útján szerzett tapasztalatot. Mivel azonban semmi sincsen ok nélkül, a szenvedés sem véletlenül van. Az ember rítusaival nemcsak megújítani képes a természetet, hanem kozmikus jellegűnek tekintett bűnével árthat is neki. Amikor tehát a szenvedést tapasztalta, tudta, hogy az egész kozmosz megújításra

¹²⁷ Vö.: Nyikolaj Vasziljevics Gogol: *Az isteni liturgiáról*. (Ford. Horváth Dori Tamás) Pannonhalma, Bencés, 1993, 60-63.; Lásd még: Lepahin Valerij: *Az orosz kultúra ikonarcúsága*. (Ford. Ferincz István et al.) Szeged, JATE Szláv Filológiai Tanszék, 1992, 72.

¹²⁸ Idézi: Mircea Eliade: *Az örök visszatérés mítosza avagy a mindenség és a történelem*. (Ford. Pásztor Péter) Budapest, Európa, 1993, 100.

szorul. Az ember megtisztulása és a bajok elűzése így egybeesik a kozmogónia újévi megismétlésével, az idő újrakezdésével. A szertartásokkal a világot a maga romlatlan eredetéhez visszatérítő ember így az egész kozmosz sorsáért vállalt felelősséget.

II.1.1.2. A speciális keresztény felfogás

A kereszténységben mint a történelmet a maga számára felfedező zsidóság egyik örökösében az archaikus koncepció módosított formában él tovább.¹²⁹ Az „eredet ideje”, tehát a vallásilag jelentős, léttel telített idő immár nem valami *mitikus* ősidőbe helyezendő, tehát nem az időegyenestől független, „amellett” létező tartományba, hanem a *történelem* egy jól meghatározott pontjába. Már a bibliai zsidó vallás esetében is megfigyelhető ez a változtatás. Az *Ószövetség* népe Istent a történelem urának hitte, és a történelmi idő eseményeiben, kiváltképpen az Egyiptomból való kivonulás csodájában élte át a vele való kapcsolatot. Ezért rendelkezett így a Misna: „Minden időben mindenki tekintse kötelességének, hogy úgy nézzen magára, mint aki maga vonult ki Egyiptomból.”¹³⁰ A kereszténység számára azonban Isten megtestesülésének hite, ha lehet, még inkább felértékelte a történelmet. Ha Isten emberré lett, akkor a szentség, a teljesség többé már egyáltalán nem a világon kívül keresendő, hanem közénk jött, ebbe a térbe és ebbe az időbe.

Bármennyire mélyrehatóak is ennek az új időszemléletnek a teológiai következményei, a vallásos időélmény alapvetően a kereszténységben sem változott meg. A keresztény ember számára az ünnepek továbbra is ismétlést jelentenek, csak hogy nem egy időn kívüli esemény megismétlését, hanem egy olyanét, amely a történelem egy korábbi időpontjában játszódott le.¹³¹ Továbbá annak ellenére, hogy az idő szerkezetét a *Biblia alapvetően* lineárisnak tartja, amelynek kezdete és vége van, és amelynek (lévén két partner, az ember és Isten szabadságából fakadó bonyolult összjáték eredménye) minden egyes pontja megismételhetetlen, és éppen ezért (mint az istenkapcsolat egyszeri lehetősége) morálisan értékes – e fejlett időkonceptió sem tüntette el teljesen az archaikus hagyományokat. A természeti jelenségek különböző ritmusú ismétlődései továbbra is

¹²⁹ Vö.: Eliade: *A szent és a profán* 64.

¹³⁰ Idézi: Várnagy Antal: *Liturgika*. Abaliget, Lámpás, 1995, 23.

¹³¹ Vö.: Eliade: *A szent és a profán* 104-5.; „Idő” szócikk. In Xavier Léon-Dufour et al. [Szerk.]: *Biblikus teológiai szótár*. Budapest, Szent István Társulat, 1986, 551.

ébre tartották az idő ciklikusságának tapasztalatát. A kereszténység¹³² pedig – éppen a megtestesülés hitéből kiindulva, tehát azért, mert a földi életet vállaló Fiú példájára semmit sem akar megtagadni, ami földi, különösen nem az emberi kultúrát – az istenkapcsolat eszközévé és fórumává tette az idő ciklikus ismétlődéseit, illetve annak kulturálisan kódolt érzékelésmódját. Ám mivel a *Biblia* leszámol a mitikus ősidő gondolatával, a földi idő *mellett* jelen levő *más természetű* idővel¹³³, a keresztények az *üdv történelem* eseményeit ismételtetik csak meg: például Isten népének ószövetségi várakozását a Messiásra (ádvent), és még inkább azokat a napokat, amikor Isten Jézusban kitüntetett módon is jelen volt a földön, továbbá az egyház évszázadai alatt bekövetkezett, a szentek életéhez kötődő példaszerű eseményeket.¹³⁴ A katolikus egyházi év – nem feledve, hogy a jelen is az üdv történet egzisztenciálisan páratlan jelentőségű pillanata – úgy tagolja az időt, hogy minden napot az üdv történet valamelyik központi eseményéhez rendel, és éppen ezzel, az ünnepi ismétléssel segíti a hívőt, hogy megfelelhessen a jelen kihívásainak.¹³⁵ Ezen felül pedig Jézus halálának és feltámadásának ünneplésével a szentmisében napról napra jelenvalóvá teszi a világban Krisztust.

Ezek az ünnepek nem az időben való egyszerű visszatekintés, emlékezés történik, hanem ismétlés. Amikor például valaki ádventben böjtöléssel és bűnbánattal készül a karácsonyi eseményekre, vagyis a Messiás eljövetelére, akkor ezt nem azért teszi, hogy jobban tudjon *emlékezni* arra, ami akkor történt, amikor a római birodalomban Augustus császár uralkodott és Quirinius volt Szíria helytartója,¹³⁶ hanem azért, mert fel akar készülni arra az eseményre, ami, bár kétezer éve már megtörtént, most ismét meg fog

¹³² Az időről itt kifejtettek nem mindig igazak valamennyi keresztény felekezetre vonatkoztatva, hiszen a köztük fennálló teológiai különbségek egyik forrása éppen az idő, illetve az ismétlés és az emlékezés eltérő értékelése. [Lásd Jézus Eucharisziát alapító szavainak („Ezt tegyétek az én emlékezetemre.” – 1Kor 11, 24; Lk 22,19) értelmezését a különböző felekezeteknél!] Amikor azonban problémátlannak tűnik, differenciálatlanul fogok a kereszténységről beszélni, és csak ott korlátozom állításaimat a katolicizmusra, amelyhez Pilinszky is tartozott, ahol az általánosabban megfogalmazott kijelentések már biztosan nem volnának igazak.

¹³³ Nem véletlenül a „kezdetben” a Biblia első szava: „Kezdetben teremtette Isten az eget és a földet.” Isten tevékenysége hangsúlyozottan a *történelem* részét képezi, nem pedig egy azon kívüli, más természetű idő eseménye.

¹³⁴ Ezek az események azonban (túl azon, hogy példaértékűek, és ezért eleve megismétlésükre hívnak fel) éppen az által, hogy szentek hajtották végre őket, az Istennek a világban való, kegyelem által megvalósuló jelenlétét is jelentik. Sőt, a katolikus hit szerint a szentek cselekedetei és ünneplésük a Krisztus-misztérium kimeríthetetlen gazdagságának egy-egy részét idézik fel. (Vö.: Várnagy: *Liturgika* 372-273.)

¹³⁵ Vö.: Várnagy: *Liturgika* 365-380.

¹³⁶ Lukács evangélista nem véletlenül rögzíti a Krisztus-esemény időpontját (Lk 2,1-2). Ez a mozzanat is része az *Újszövetség* mítoszokkal és a mitikus időkoncepcióval szembeni elhatárolódásának. Így is ki akarja emelni, hogy Jézus nem mitikus hős (egy a sok közül), hanem történelmi személy, a róla szóló híradás pedig igazság. Ugyanezért került Pilátus is a *Credóba*: aki ezt a szöveget imádkozza, az a *történelemben* végbement megváltás hitét vallja meg.

történni.¹³⁷ Számos példát lehetne még említeni. Faludi Ferenc *A feszülethez* című verse, amelyet ma is énekelnek a katolikusok (*Keresztények sírjaitok*), azt állítja, hogy Jézus szenvedését „Aki látja és nem sír, / Élő hittel az nem bír.” Nem az emlékezést, az élénk fantáziát, még csak nem is az empátiát, hanem a hitet, a vallásosságot kéri számon ez az ének. A nagypénteki ünnepen ma részt vevő vallásos ember ugyanis a szertartás alatt nem a XXI. században van, hanem az események kortársává válik, és azért kell sírnia, mert éppúgy, mint az apostolok, nem ismeri a *jövőt*: nem tudhatja, hogy Jézus ügye nem vallott végérvényesen kudarcot, hanem Jézus harmadnapra dicsőségesen fel *fog* támadni. A hívő tehát nem visszaemlékezik Jézus kivégzésére, hanem jelen van azon. Így nyer értelmet az is, hogy a nagypénteki katolikus liturgia *keresztódolat* nevű részében felmutatják a feszületet, és – szó szerint értve a szavakat – többször éneklük: „Íme a szent keresztfa, rajta függött valaha a világnak váltsága.” Hiszen nemcsak Jézus szenvedéstörténete ismétlődik újra és újra, nemcsak a hívő válik kortársává az egykori eseményeknek, hanem még a tárgyak is alá vannak vetve az idő megismétlődésének.¹³⁸

Látható, hogy bonyolult struktúrájú időkép bontakozik így ki, amelyről nem lehet harmonizáló előadásban beszámolni. A történelem *lineáris* szemlélete alapvető teológiai fontosságú Isten Krisztusban megvalósult önközlésének felülmúlhatatlansága és visszavonhatatlansága szempontjából vagy például a megváltás végérvényessége és az ószövetségi és az újszövetségi üdvtörténet egysége tekintetében. Ugyanakkor Jézus élete és megváltó műve évről évre *ciklikusan* ismétlődik az egyházi év liturgiájában, és egy ettől különböző ritmusban vasárnapról vasárnapra vagy akár napról napra a szentmisében. Ezen felül pedig a hívőnek még ezeket az alkalmakat sem kell kivárnia, hanem az ima és a Krisztuskövetés (*imitatio Christi*¹³⁹) megannyi formája által bármikor kapcsolatba kerülhet Jézussal.

Hogy az időnek a köznapitól eltérő felfogása mennyire hozzátartozik nemcsak a katolikus hithez, hanem általában a kereszténység szelleméhez is, azt jól jelzi a tény, hogy már az Eliade számára forrásokat biztosító összehasonlító vallástörténeti kutatások megindulása előtt is az időnek az itt leírtakkal sok szempontból megegyező koncepciója

¹³⁷ Vö. Pilinszky értelmezésével: „Ádvent: a várakozás megszentelése. Rokona annak a gyönyörű gondolatnak, hogy »meg kell tanulnunk vágyakozni az után, ami a miénk«”. (*Hitünk titkairól*. In TEC II. 268.)

¹³⁸ A húsvéti liturgiában tehát a kereszt nem pusztán egy *jelkép*, nem csupán felidéz valamit a hívőben, hanem több ennél: egy bizonyos szempontból azonos Jézus keresztjével. Ez az azonosság azonban némileg más természetű, mint az, amelyik a hit szerint az Eucharisztia és a Názáreti Jézus teste között fennáll. Vö.: az ikonról és az Eucharisziáról a 363. lábjegyzetben mondottakkal!

¹³⁹ A fogalom nem Jézus külsődleges utánzását jelenti, hanem *ugyanannak* a megvalósítását, ismétlését, mint amit Jézus tett, és ilyen módon az ő *megidézését* is.

alapján gondolkodott a protestáns filozófus, teológus, szépíró Kierkegaard, akit Pilinszky „egyik legkedveltebb szerzőjének”¹⁴⁰ nevezett. *Filozófiai morzsák* című művében sajátos terminológiát dolgozott ki annak érdekében, hogy számot adjon arról a lehetőségről, hogy egyes hajdan volt történelmi események nem csak az emlékezet révén hozzáférhetők a mindenkori jelen embere számára. Kierkegaard nyomán az emlékezés két fajtáját is kizárhatjuk az egzisztenciális értelemben legjelentősebb múltbeli események megismerésének eszközei közül. Egyrészt a platóni Szókratész által vallott *anamnéziszt*, amelynek segítségével az igazságot kereső ember olyasmint fedez fel, ami megismerés közben „nem belekerül, hanem benne volt”¹⁴¹ – tudniillik azért, mert korábban, *preegzisztens* létezése során szemlélhette az örök ideákat. Ha valami elérhető az így felfogott visszaemlékezéssel, „akkor minden idő egyformán közel van hozzá”,¹⁴² és akkor nem tartozhat a múlthoz, mert egyáltalán nem is „történelmi”. Ebben az esetben pedig nemcsak a múltnak nincsen jelentősége, hanem éppúgy a jelennek sem, sőt semminek, ami történelmi. Egzisztenciális szempontból ugyanígy elégtelen a köznapi értelemben vett emlékezés is, amely még a történelem időnek alávetett pusztá tényei és a jelen között sem tud megfelelő kapcsolatot teremteni (mivel nem képes megszüntetni a későbbi nemzedék hátrányát azokkal szemben, akik az események kortársai lehettek), és még kevésbé alkalmas arra, hogy a történelemben megjelenő, de attól mégis különböző abszolútumot elérjük vele.

Kierkegaard szerint az örök és a pusztán történelmi tényen kívül létezik abszolút tény is. Ha pedig valami abszolút tény, „akkor ellentmondás, hogy az idő meg tudná osztani az embereknek a tényhez való viszonyát – azaz döntő értelemben meg tudná osztani. Mert az, ami lényegileg osztható az idő mentén, *eo ipso* nem abszolútum”.¹⁴³ Ezért az abszolút tény esetében nincs szükség visszaemlékezésre. A múltban való művészi hatékonyság általános feltételeit keresve fontos hangsúlyozni, hogy bár olyasvalamiről van itt szó, ami felett a múlt időnek nincsen hatalma, így vele kapcsolatban lényegében nincsen értelme egyidejűről és későbbiről beszélni, ez az abszolút tény mégsem egyszerűen *az örök*. („Máskülönben ugyanis Szókratész módjára beszélünk.”¹⁴⁴) Az abszolút tény „egyszersmind történelmi is.”¹⁴⁵ E megállapítással a paradoxon területére léptünk. „Ámde ne gondoljunk semmi rosszat a paradoxonról; mert

¹⁴⁰ Levelek 137.

¹⁴¹ Sören Kierkegaard: *Filozófiai morzsák*. (Ford. Hidas Zoltán) Göncöl, Budapest, 1997. 15.

¹⁴² Kierkegaard: *Filozófiai morzsák* 133.

¹⁴³ Kierkegaard: *Filozófiai morzsák* 133.

¹⁴⁴ Kierkegaard: *Filozófiai morzsák* 134.

¹⁴⁵ Kierkegaard: *Filozófiai morzsák* 133.

a paradoxon a gondolkodás szenvedélye, s az a gondolkodó, aki paradoxon nélkül gondolkodik, hasonlatos a szenvedély nélküli szeretőhöz: középszerű szerzet.”¹⁴⁶ A paradoxon elfogadása, vagyis a hit, amelyre éppen a paradoxon ereje, a benne minket megközelítő abszolút révén leszünk képesek, olyan rendkívüli viszonyt hoz létre a történeti-abszolúttal, amelyben az időbeli közelségnek vagy távolságnak már nincsen szerepe. Az ilyen események kortársainak – vagy ahogy Kierkegaard mondja, a „közvetlen értelemben egyidejűeknek” – semmi előnyük nincsen azokkal szemben, akik bár később élnek, a megfelelő egzisztenciális viszonyulás által találkoznak abszolútummal. Sőt, a szó valódi értelmében inkább ez utóbbiakat kellene egyidejűnek nevezni.

De mit is akar jelenteni, hogy valaki lehet egyidejű úgy, hogy nem egyidejű, hogy tehát lehet valaki egyidejű, s ugyanakkor, noha (közvetlen értelemben) él is ezzel az előnyével, nem-egyidejű is. Mi mást akarna jelenteni, mint azt, hogy az ember egyáltalán nem lehet közvetlenül egyidejű az ilyen [...] eseménnyel, így hát a valódi egyidejű nem a közvetlen egyidejűség erejénél fogva valódi egyidejű, hanem valami másnak az erejénél fogva. Tehát: az egyidejű egyszersmind lehet nem-egyidejű is; a valódi egyidejű nem a közvetlen egyidejűség erejénél fogva az, *ergo* a (közvetlen értelemben) nem-egyidejű is kell hogy lehessen egyidejű, annak révén, aminek révén az egyidejű valódi egyidejű lesz. Csakhogy mivel a (közvetlen értelemben) nem-egyidejű nem más, mint a későbbi, ezért a későbbi kell hogy lehessen valódi egyidejű.¹⁴⁷

Pilinszky esztétikájának legáltalánosabb feltételeként is éppen erre a lehetőségre van szükség.

Kierkegaard tehát ismer olyan *történelmi* eseményt – nevezetesen a Jézusban megtestesült Isten földi életét –, amelyhez az adekvát viszonyulás (az *abszolút* hit) nincs alávetve a *történelmi* időnek, éppen azért, mert ez az esemény *abszolút*.

Nem tudni, hogy Pilinszky nem ismerte-e Kierkegaard fejtegetéseit¹⁴⁸ és Eliade kutatásait, de erre nincs is szükség ahhoz, hogy a vallástörténet és a vallásfenomenológia eredményeit és az ezekkel egybecsengő filozófiai gondolatokat felhasználhassuk gondolatainak értelmezésekor. Hiszen ha Eliade helyesen írta le a vallásosság lényegi

¹⁴⁶ Kierkegaard: *Filozófiai morzsák* 51.

¹⁴⁷ Kierkegaard: *Filozófiai morzsák* 90-91. (A fordítást a mű német kiadása alapján javítottam: Sören Kierkegaard: *Gesammelte Werke*, Hg. von E. Hirsch u. H. Gerdes. Abt. 10. Philosophische Brocken [u. a.] Gütersloh, 1991. 64.)

¹⁴⁸ Dévény István Pilinszkyt és Kierkegaard-t együtt tárgyaló kétrészes tanulmánya (A költő és a filozófus. In *Jelenkor* 1994. 9. 788-796. különösen: 789.; 1995. 4. 345-355.) alapján is valószínűsíthetjük, hogy a költő nem ismerte az idézett helyeket.

karakterét,¹⁴⁹ és ha gondolataira támaszkodva helyesen elemeztem a katolikus vallás alapvető időfelfogását, akkor az iménti eredményeknek az interpretációban való felhasználásához már az is éppen elég, hogy Pilinszky pontosan ismerte, és mélyen átélte saját vallását, nemcsak annak írott tanítását, hanem a szellemét is.

Bár az *Új Emberben* megjelent írásai vallásos olvasótáborában megjelenésük idején gyakorta váltottak ki ellenérzést hittani kérdések terén,¹⁵⁰ mára széles körben elfogadott lelki íróvá vált, akinek gondolatait imádságos összejöveteleken, lelkigyakorlatokon és a szószékeken is olvassák.¹⁵¹ Azt lehet mondani, hogy Pilinszky – éppen, mert mélyen átélte vallásosságát jellemezte, és mert hite eleven istenkapcsolatból és tökéletesen elsajátított keresztény hagyományokból táplálkozott, nem pedig hittan órai igazságok felszínes ismételtetéséből – biztos érzéssel tájékozódott vallása kérdéseiben, és olyan dolgokat is megsejtett, amelyek kortársai nagy része számára rejtve maradtak. (Ugyanezért lehetséges, hogy a katolikus közösségek mára bizonyos értelemben *kanonizálták* őt, olyannyira, hogy talán még az *Apokrif* sem teljesen apokrif többé.)

¹⁴⁹ A katolikus teológia a jelek szerint elismeri ezt, hiszen Eliade mára tananyaggá vált a katolikus hittudományi képzésben: Vö.: Várnai: *A vallás* 8-29.

¹⁵⁰ Rónai László: Pilinszky az *Új Ember* szerkesztőségében. In Tasi: „*Merre, hogyan?*” 161-162.

¹⁵¹ Mindmáig várat magára azonban Pilinszky szisztematikus teológiai recepciója. Vö.: Mártonffy: *Szemlélődés, történelem, hagyomány* 292. sk.

II.1.2. A SZENT IDŐ ÉS A MŰVÉSZET

II.1.2.1. Pilinszky esztétikai alapprogramja

A modern nyugati ember, még ha vallásos is, manapság jobbra csak metaforának tekinti Gogol beszámolóját az ikonosztáz előtt álló kerubokról, a nagypénteken felmutatott keresztfát pedig egyre inkább pusztán csak *hasonlónak* tartja a golgotai kereszthez, de nem *azonosnak* azzal, és a szentmisében is legfeljebb emlékezni kíván az üdvtörténet eseményeire. Egyre otthonosabban berendezkedve az egydimenziós időben, amelyben minden esemény végleg és megváltoztathatatlanul múlik el, amelyben az idő esetleges inhomogenitásai az időt megelő szubjektum pszichés mechanizmusából, nem pedig a valóság ontológiája felől magyarázhatók – a mai ember növekvő értetlenséggel áll a vallásos időszemlélet előtt éppúgy, mint Pilinszky jó néhány, a művészetre vonatkozó kijelentése előtt. Ilyen a most következő, a szakirodalomban gyakran emlegetett, de alig interpretált részlet is:

Az év elején Auschwitzban jártam. Az egyik fotó hozzásegített szemléletem bizonyos újrafogalmazásához. Meszelt karámra emlékeztető deszkák között egy fejkendős öregasszonyt hajtanak a kivégzőbarakk felé. Az öregasszony körül két-három kisgyerek lépeget a salakos út jóvátehetetlen közönyében. Álltam a kép előtt, s erőnek-erejével meg akartam állítani a húsz évvel ezelőtti boldogtalanságot – ahogy látszatra a fényképfelvétel megállította. De én a valóságot akartam megállítani. S akkor megértettem, hogy semminek sincs értelme, ha nem tudjuk jóvátenni azt, ami már megtörtént.

Nos – egy hosszú gondolatsor kihagyásával –, én hiszek abban, hogy jóvátehetjük azt, ami megtörtént, s méghozzá személy szerint azokkal, akikkel megtörtént – személy szerint a meszelt deszkák előtt 1942-ben lépegető öregasszonnyal.

A költészet számomra ha nem is pontosan ezt jelenti, de majdnem ezt: a jóvátehetetlen jóvátételét.¹⁵²

Ezt a szövegrészt Pilinszky esztétikai alapprogramjának és művészi ars poeticájának tartom, és mint ilyent egyben az evangéliumi esztétika legfontosabb

¹⁵² Beszélgetések 6.; Ua.: *Egy lírikus naplójából*. (1965) In TEC I. 399-400.

dokumentumának.

II.1.2.2. Két értelmezési kísérlet

Az eddig napvilágot látott Pilinszky-szakirodalomban tudtommal mindössze két kísérlet történt ezeknek a gondolatoknak a részletes interpretációjára. A következőkben ezeket tekintem át.

Beney Zsuzsa: Pilinszky „paradoxonai”

Beney Zsuzsa *Pilinszky „paradoxonai”* című tanulmányában a szövegrészt a *megfordított idő* koncepciójával próbálja értelmezni. A megfordított idő a felfokozott intenzitású, továbblendülni nem képes jelen és az időfolyamból kiszakított időtlenség mellett egy harmadik, különleges formája volna az időnek. Beney így határozza meg: „az idő és időtlenség egymást átjáró, egymást elpusztító és újraszülő összefonódottságának merőben új formája ez.”¹⁵³ Ez a jellemzés önmagában nem világítja meg a megfordított idő mibenlétét, ezért Beney egy Platónnál olvasható mítosz segítségével is szemlélteti, mire gondol:

A mindenség mozgásánál és körforgásánál egyszer maga az istenség is ott van vezetésével és segítségével, máskor azonban magára hagyja, amikor már a körforgások a megfelelő idő mértékét elérték: s ekkor a világ magától visszafelé forog az ellenkező irányban. [...] Az az életkor, amelyben az egyes élőlények voltak, először is mindnyájunknál megállt, és minden halandó lény megszűnt az öregebb külső felé haladni, s újra az ellenkező irányba csapva át, mintegy ifjabbá és finomabbá lett: az idősebbek fehér haja megfeketedett, a szakállasok arca pedig újra sima lett, s így mindegyik visszajutott elmúlt ifjúi világába [...].¹⁵⁴

Problematikusnak látom, hogy ez a mítosz egy olyan kozmikus történetet beszél el, amely az ember szemszögéből nézve tökéletesen automatikus, hiszen anélkül játszódik le, hogy erkölcsi vagy fizikai erőfeszítéssel befolyásolhatnánk. Az az időstruktúra viszont, amit a Pilinszky által megfogalmazottak sugallnak, nem független az ember aktivitásától.

¹⁵³ Beney Zsuzsa: *Pilinszky „paradoxonai”*. In *Műhely* 1995. 4. 43-46.; 43.

¹⁵⁴ Platón: *Az államférfi*. (Ford. Kövendi Dénes) In: *Platón összes művei III*. Európa, Budapest, 1984. 5-150.; 269c, 270d-e. (Beney a 270d egy másik, a fentivel azonos értelmű részletét idézi. I. m. 43.)

Nem az idő folyásában magától bekövetkező fordulatokat tételez fel, inkább a múlttal szembeni emberi felelősségvállalás teszi lehetővé az elmúlt idő visszatérését, pontosabban az időben való visszafelé mozgást és a múltban való hatékonyságot – mégpedig anélkül, hogy közben a fizikai időben rendellenesség lépne fel. Már az auschwitz felismeréseket rögzítő, korábban idézett szakasz is világosan jelzi ezt. Ennél is beszédesebb, ahogyan a költő mondandóját zárta: „Annyit tudok csak, hogy – például – elengedhetetlenül fontos dolgot kell még teljesítenem 1942 őszén Lengyelországban, egy meszelt palánk előtt.”¹⁵⁵

Az idézett Platón-szöveg már csak azért sem felelhet meg annak az időkonceptciónak, amely Pilinszky művészi hitvallása mögött meghúzódik, mert mint az aranykormányosok családjának tagja, a történelemfilozófiáknak, történelemteológiáknak ahhoz a fajtájához tartozik, amely a világban levő rossz állandó növekedésével számol, amíg csak a kozmikus mechanizmusok el nem törlik a fennálló rendet a benne levő rosszal együtt. Ezzel szemben Pilinszky katolikus vallásának egyik központi gondolata, hogy a megváltás művével Isten maga vállalt felelősséget a világ sorsáért, és a történelemre ettől kezdve a Krisztus mellett vagy ellen meghozott személyes döntés okozta polarizálódás, nem pedig a mindenre kiterjedő romlás jellemző.¹⁵⁶ Ennek megfelelően az auschwitz események által megtestesített szélsőséges rossz a szenvedőkkel való végletes szolidaritás aktusait követeli az embertől, mégpedig az *imitatio Christi* jegyében.¹⁵⁷

Egészen biztos, hogy Pilinszky hitvallása háttérben az időnek a köznapi szemlélettől eltérő koncepciója húzódik meg, de ezt a platóni mítosz az elmondottak alapján aligha írhatja le helyesen, a megfordított idő Beney által adott meghatározása pedig már csak azért sem lehet az utolsó szó az értelmezésben, mert maga is tág teret enged a különböző interpretációknak.

¹⁵⁵ Beszélgetések 7.

¹⁵⁶ Vö.: Jel 22,14-15

¹⁵⁷ Az a már-már túlzott optimizmusnak nevezhető bizalom, amellyel a költő korának ifjúságára tekintett, szintén nem kedvez egy folytonos hanyatlást feltételező interpretációnak. Vö.: TEC I. 135., 230-232., 247., 329.; TEC II. 41., 156., 163., 271.

Götz Eszter: „Az idő színe és fonákja”

A Pilinszky-szakerődalomban található egy másik kísérlet is, amely a költő időszemléletének, illetve annak pregnáns kifejeződésének: az auschwitzi fénykép kiváltotta gondolatoknak az értelmezésére vállalkozik. Götz Eszter szerint „Pilinszky a fotó előtt egyetlen mondatban megfogalmazta mozdulatainak, gondolatainak, egész életének és egész művészetének kulcsát. Ezt írta: »... elengedhetetlenül fontos dolgot kell még teljesítenem 1942 őszén Lengyelországban, egy meszelt palánk előtt.»¹⁵⁸ Valóban úgy tűnik, hogy Pilinszky művészete (legalábbis a *Harmadnapon* kötettől kezdve) és esztétikai gondolkodása (legalábbis a hatvanas évek közepétől kezdve) a szenvedőkkel való szolidaritás jegyében fogant, méghozzá olyan cselekvő szolidaritás jegyében, amely számára az idő nem jelent korlátokat, amely tehát nemcsak a jelenben, hanem a múltban is képes hatni. És bár Götz jó érzékkel választotta ki Pilinszkynek azt a talán legfontosabb megnyilatkozását, amely ezt a programot sugallja, hiányérzetet kelet az az értelmezés, amit az időről ebben a vonatkozásban ad.¹⁵⁹

Götz Eszter szerint az idő természetét nem írja le tökéletesen a lineáris vonal képe; ez pusztán az emberi lét biológiai szintjének jellemzésére alkalmas. Ezen felül számolni kell az idő egy másik formájával is, amelyet „kozmosz időnek”, az univerzum idejének, „mozdulatlan örökkévalóságnak” nevezhetünk. Az ember szellemi létezőként otthon lehet ez utóbbi időben is, hiszen Götz értelmezésében ez nem a lineáris idő mellett létező másik valóság, hanem ugyanannak az időnek egy másik *szemlélési módja*. Ebben az időben a „múlt”, a „jelen” és a „jövő” nem egymást felváltó, kizáró stádiumok. Azok az események, amelyek a lineáris időben egymás után helyezkednek el, itt egymás mellé kerülnek, mégpedig a „minőség és jelentés” szervező elve szerint. Ez teszi lehetővé szerinte, hogy a lineáris idő szerint szemlélve elmúlnak és ezért lezártnak tűnő történésekbe is be lehessen avatkozni, az ott elkövetett hibákat helyre lehessen hozni.

Az eddig elmondottak *nagy vonalakban* megfelelnek az Eliade nyomán rekonstruált vallásos, ezen belül katolikus időszemléletnek, amely tézisem szerint Pilinszky saját megélt, megsejtett, de ki nem fejtett időkonceptiója is volt. Götz elméletének azonban vannak olyan vonásai, amelyek már aligha összeegyeztethetők ezzel. Bár említést tesz Istenről, mondván: „az ember ugyanúgy felelősséggel bír az idő

¹⁵⁸ Götz Eszter: „Az idő színe és fonákja”. A Pilinszky-próza időszemlélete. In Tasi: „*Merre, hogyan?*” 178-184.; 179.

¹⁵⁹ Különösen a tanulmány első része (178-180.) foglalkozik egy időkonceptió megalkotásával. A továbbiakban e koncepció *belső* ellentmondásaival nem foglalkozom, hanem csak azokat a pontjait tárgyalom, amelyek véleményem szerint nem felelnek meg Pilinszky saját időfelfogásának és erre támaszkodó ars poeticájának.

fölött, mint az Isten”¹⁶⁰ – nála nem egy vallási koncepcióval van dolgunk, hanem az idő pszichologizáló metafizikájával. E metafizika számol ugyan a szellemi létmóddal, de e téren alapvetően nem különböztet meg isteni és emberi valóságot. Következésképpen az idő, amelyet leír, vallási értelemben teljesen profán. A köznapitól megkülönböztethető időt nem szenteli meg semmiféle csak rá jellemző isteni jelenlét. Ez az idő pusztán csak *megkülönböztethető* a lineáristól, nem pedig azzal *szemben álló*, mivel ontológiailag (objektíve) nem, csak szemléletmódjában (szubjektíve) tér el attól.

Az idő ilyen metafizikájából logikusan következik a Pilinszkytól –véleményem szerint – tökéletesen idegen program: „meg kell váltani a bűnt, emberi eszközökkel.”¹⁶¹ Hiszen ha a múltba be lehet hatolni Isten vagy a szent minőségileg különböző, transzcendens szférájának érintése nélkül is, egyszerűen azért, mert az idő eleve, saját *immanens* természete szerint lehetőséget ad erre, akkor valóban nemcsak az lehet igaz, hogy „az ember ugyanúgy felelősséggel bír az idő fölött, mint az Isten”,¹⁶² hanem hozzá hasonló lehetőségekkel (megváltás) is rendelkezhet az idő vonatkozásában. Márpedig a jelek szerint Götz úgy véli, a lineáris idő törvényei csak a biológiai lény mivoltában jelentenek kényszerű korlátot az ember számára, amennyiben viszont szellemi természetű, szabadon tevékenykedhet a „kozmosz időkben” is. Világos ez abból is, hogy azok az eszközök, amelyek szerinte megfelelőek a múlt helyrehozásához, *par excellence* emberiek. Ilyen az *emlékezet*, „ami nem a bekövetkezés kronologikus rendjében, hanem az egyszer már megtörtént fejlemények minőség és jelentés szerinti megidézésével múlt és jövő közt visszaállítja a folytonosságot”.¹⁶³ S ilyen az értelmi *megértés* is: az ember „felfogja az elmúlásnak a nagy egészben való elhelyezkedését, és intenzív megértésével kapcsolatot teremt az elmúlt és a majd bekövetkező között.”¹⁶⁴

Kérdéses azonban, hogy ezek az *emberi* eszközök képesek-e többre a lineáris idő múlt idejével szemben, mint tökéletesen szubjektív, ha tetszik, illuzórikus eredményre. Tulajdonítható-e, és ha igen, miféle realitás és objektivitás az emlékezetben felidézett elemekből azok minősége és a jelentése alapján strukturált új rendnek? Bizonyítani természetesen akkor sem lehetne ezt az új realitását, ha létre is jönne, az azonban mindenképpen elvárható volna, hogy megadhatók legyenek azok az útjelzők, amelyek mentén elindulva ki-ki rekonstruálhatja magában ezt a valóságot, vagy ha ez nem is mindenki számára volna lehetséges, akkor e valóság többé-kevésbé logikus belső

¹⁶⁰ Götz: „Az idő színe és fonákja” 179.

¹⁶¹ Götz: „Az idő színe és fonákja” 179.

¹⁶² Götz: „Az idő színe és fonákja” 179.

¹⁶³ Götz: „Az idő színe és fonákja” 179.

¹⁶⁴ Götz: „Az idő színe és fonákja” 179.

struktúrájának megrajzolásával, más ismert valóságokhoz fűződő viszonyának felmutatásával léte legyen legalább valószínűvé tehető. Így arra is lehetőség nyílna, hogy Pilinszky költészetében vagy prózájában megkeressük azokat a nyomokat, amelyek arra utalhatnak, hogy a költő részese volt ennek a valóságnak.

Ami Götz Eszter tanulmányából kiderül erről az újrastrukturált és jóvátett múltról, az mindenesetre csalódást keltő mind az új realitás megismerésének reményét, mind a Pilinszky-szöveg értelmezési lehetőségeit tekintve.

A múltban megtörtént dolgok nem tűnnek el, hanem a jelenben és a jövőben is velünk maradnak. Minden megtörtént emberi tett sajátos létmódban hat tovább. Megtörténte után belül, a lélek kozmoszában él. Ott kell tehát visszarendezni a hibákat, spirituális síkon, mert ez a zártabb, és ugyanakkor a reálisnál aktívabb és valóságosabb szféra az isteni lényeg közvetlen földi megnyilvánulása.¹⁶⁵

Götz tézise aligha mond többet annál, mint hogy mindazt, ami elmúlt, felidézhetjük magunkban, mert a fizikai realitás létmódjából az emlék „sajátos létmódjába” ment át. A „lélek kozmosza” pedig valóban tekinthető az „isteni lényeg” megnyilvánulásának, sőt akár reálisabbnak és valóságosabbnak is, mint a történelmi-fizikai valóság,¹⁶⁶ de pusztán ezen a belső, gyökeresen szubjektív fórumon tevékenykedve nem lehet helyrehozni, ami helyrehozhatatlan, nem lehet megváltani a bűnt, talán még a saját hibánkat, bűnünket sem, legalábbis abban az értelemben nem, ahogyan Pilinszky szerette volna. Ezen a módon ugyanis semmit nem tehetünk „személy szerint a meszelt deszkák előtt 1942-ben lépegető öregasszonnyal”. Ami a költő számára az auschwitzi fotó előtt világossá vált, az semmiképpen nem az volt, hogy képes a haláltáborok valósága előtt a „lélek kozmoszába” visszahúzódnival, és fantáziája erejével átrendezheti *magában* az eseményeket. Pilinszky éppen ellenkezőleg arra vágyott, hogy kiléphessen saját világából. Nem egy spirituális belső térben és időben, hanem 1942-ben, ott és akkor kívánt tenni valamit: „meg akartam állítani a húsz évvel ezelőtti boldogtalanságot – ahogy látszatra a fényképfelvétel megállította. De én a valóságot akartam megállítani.”

Götz Eszter soraiból a jövő iránti aggodalom hangja hallatszik: „Ha az emlékezet nem működik, a korábbi tapasztalatok elenyésznek, és újra meg újra nullpontról indul minden generáció. Emlékezés híján ugyanazok a vétkek történnek meg, az ember nem

¹⁶⁵ Götz: „Az idő színe és fonákja” 180. (Kiemelés az eredetiben.)

¹⁶⁶ Megjegyzendő, hogy a kereszténység hite szerint „az isteni lényeg közvetlen földi megnyilvánulása” legpregnansabban egyáltalán nem a lélek belsejében történt meg, hanem a történelem közepette, az *anyagi* világban: Jézus Krisztusban. A megváltás nem a szellemi szféra eseménye, hanem véres valóság volt, csak ezzel alapozhatta meg azt, amit a *Credo* így mond ki: „Hiszem a test föltámadását”. Ha tehát az isteni jelenlétet a „lélek kozmoszára” redukáljuk, egyfajta modern gnoszticizmushoz jutunk, és eltávolodunk a kereszténységtől, Pilinszky vallásától.

okul és nem képes meghaladni önmagát.”¹⁶⁷ A fotó előtt álló Pilinszky problémája azonban nem ez volt. Ő nem a *jövőt* félti, hanem a *múlttal* szembeni felelősség okán a múltban kíván hatékony lenni: „én hiszek abban, hogy jóvátehetjük azt, ami megtörtént, s méghozzá személy szerint azokkal, akikkel megtörtént – személy szerint a meszelt deszkák előtt 1942-ben lépegető öregasszonnyal.”¹⁶⁸ A költő tisztában van azzal, hogy ez a jóvátétel messze meghaladja az emberi lehetőségek határát, hogy a „humánus egymaga tehetetlen azzal szemben, ami egyszer lezárult, s legfeljebb *az emlékezés illúziójával* képes behatolni a múltba. Viszont a legtündöklőbb jövő is mit ér? – amorális sivatag, üres elvontság a jóvátehetetlen konkrétumokkal hátában.”¹⁶⁹ Ezek a sorok Pilinszky *ars poeticájából* valók. Arról tanúskodnak, hogy nem egyszerűen mint a biológiai létsík fölé emelkedő *szellemi lény* kívánta jóvátenni a jóvátehetetlent, hanem mint egy vallásos művészetfilozófiát valló *művész*, aki szerint a „múlt megközelíthetetlen nyitottságába bizonyos értelemben a művészet az első részvevő, totalitásába az első totális, mozdulatlanságába az első mozdulatlan, konkrétságába az első szeretetteljes, tragikumába az első bizakodó, és szakralitásába az első vallásos lépés.”¹⁷⁰

Megítélésem szerint nem véletlen, hogy Götz Eszter értelmezése ennyire messzire távolodik a Pilinszky-szöveg szellemétől és betűjétől. Az az időkoncepció ugyanis, amely szerint a múltat csak a szubjektum belső világában lehet megváltoztatni, amelyik a „teljesség kozmikus idejét” csak a „lélek kozmoszában”, de nem az objektív realitásban képes tetten érni, amelyik csak a jövővel szembeni felelősséget és csak az emlékekben megjelenített múltban tevékenykedő (tehát a jelenben maradó, nem pedig a múltba visszatérő) hatékonyságot ismeri, amelyben a múlt felé való mozgás csak az emlékezés és a megértés pusztán kognitív műveletei számára lehetséges – az ilyen időkoncepció nem alkalmas arra, hogy megmagyarázza, milyen feladatra is vállalkozott Pilinszky.

¹⁶⁷ Götz: „Az idő színe és fonákja” 179-80.

¹⁶⁸ Beszélgetések 6.

¹⁶⁹ *Ars poetica helyett*. In Versek 84. (kiemelés: H. T.)

¹⁷⁰ *Ars poetica helyett*. In Versek 84.

Összehasonlítás

A költő auschwitzi élményének és művészi hitvallásának mindkét bemutatott értelmezési kísérlete egy-egy végletet testesít meg, még hozzá két szempontból is. Míg Beney Zsuzsa minden lényeges változtatást kívülre, az objektív kozmoszba, addig a Götz Eszter mindent a lélek szubjektív, belső kozmoszába helyez. Hiszen a világ forgásának kozmikus rendje a tetteiért felelősséget vállalni kívánó emberhez képest mindenestül külső és külsődleges. Ő csak elszenvedője azoknak a változásoknak, amelyek a maga törvényeinek mechanikusan engedelmessé váló világban végbemennek, és amelyek ennek következtében az ember erkölcsi cselekvése szempontjából minden jelentőséget nélkülöznek. Az idő visszafelé haladása nyomán ugyan minden, ami elromlott, újra jóvá válik, anélkül azonban, hogy közben az ember bármit is jóvá tett volna. Götz interpretációs kísérlete alapján viszont éppen arra nem számíthatunk, hogy bármi említésre méltó történe a kozmoszsal, a reális valósággal, miközben a múltat felidézzük. Bár az ember intenzív cselekvéssel megkísérli jóvátenni korábbi bűneit, minden változás, amit elérhet, csak szubjektív, mert a lélek csak felidézni képes azt a valóságot, amelyben cselekedni kellene, jelenvalóvá tenni viszont nem. Ugyanígy ellentétes pólusnak tekinthető a két szerző álláspontja abból a szempontból is, hogy Beney időkonceptiója megszünteti a jövőt, amikor az idő folyását megszakítva visszahozza a múltat, Götznél viszont az ember éppen a jövő érdekében munkálkodik, de anélkül, hogy a múltat reális értelemben elérhetné.

II.1.2.3. A múltban való művészi hatékonyság feltételei

A szakirodalom mindkét kísérlete, amely arra vállalkozott, hogy értelmezze Pilinszky auschwitzi élményét és az ebből fakadó művészi programot, úgy kívánta megoldani feladatát, hogy az időnek egy olyan koncepciójához nyúlt, amely a hétköznapi tapasztalt és a klasszikus természettudományokban alapul vett lineáris és egyirányú idő mellett másfajta időről is tud. E koncepciók azonban – mint azt kimutatni próbáltam – látszólagos alkalmasságuk ellenére nem képesek számot adni az 1942-es fotó által felvetett gondolatokról, nem képesek megmagyarázni, hogyan lehet valaki hatékony a *múltban*.

Az időben való ilyen mozgás, amely más, és a jóvátétel aktusával mindenképpen több is, mint pusztán emlékezés, csak akkor lehetséges, ha az idő szerkezete valóban nem olyan, mint amilyennek a hétköznapi és a technikai szemlélet látja, hanem inkább ahhoz hasonlít, amilyennek a vallásos ember mindig is érezte. Az archaikus vallásokban ugyanúgy, mint a katolikus vallás számára (amely Pilinszkynek az alapvető tájékozódási pontokat szolgáltatva) az emlékezés vallásilag teljesen üres és jelentéstelen kategória, mégpedig azért, mert az emlékezés a profán idő foglya, és semmiféle ontikus erővel nem rendelkezik.

Pilinszky szerint nemcsak a vallás, de a művészet is a múltnak elkötelezett, és pedig úgy, hogy neki is túl kell lépnie „az emlékezet lehangoló illúzióján”.¹⁷¹ A művészetnek vissza kell térnie a múltba, és ott kell elvégeznie feladatát. Azért képes erre, mert eredete és lényege szerint vallásos. A vallás lehetővé teszi az időben való visszafelé mozgást, de ugyanez segíti elő azt is, hogy egy darab, amelyet estéről-estére színre visznek, mindannyiszor *hic et nunc* megtörténjen a színpadon. Ám „ez a csoda egyedül a hit közegében lehetséges.”¹⁷² Pilinszky a vallásos közeg elvesztésében látja a színház általa gyakran emlegetett válságának, a „jelenlétvesztésnek” az okát.¹⁷³ Ha nem lehet szabadon visszafelé mozogni az időben és megismételni, bizonyos szempontból korrigálva megismételni azt, ami már megtörtént, akkor sem a színházi „jelenlét”, sem pedig az nem lehetséges, hogy valamiféleképpen jóvátegyük a jóvátehetetlent, mégpedig akár „személy szerint a meszelt deszkák előtt 1942-ben lépegető öregasszonnyal”. Ám mivel az idő egyirányúsága nem szükségszerű, hanem vallásilag fölfüggeszthető, az eredete szerint vallásos művészet révén hatékonyak lehetünk a múltban is.

Ezekkel a gondolatokkal viszont látszólag nagyon messzire távolodtam a vallástörténész által szavatolt biztos kiindulópontoktól. Hiszen Eliade úgy mutatja be a vallásokat, hogy a profán időből való kiemelkedés, amely az ünnepek alkalmával valósul meg, mindig a szent szférájába és az ahhoz tartozó szent időbe vezet, vagyis semmiképp sem tetszőlegesen, hanem szigorú szabályok szerint megy végbe. A vallásos ember éppúgy nem ura az időnek, mint profán társa, az események hétköznapi rendjéből csak azáltal léphet ki, hogy igazodik az idő tulajdonképpeni inhomogén szerkezetéhez. Nem akárhova tud kiemelkedni a mindennapokból, csak az ünnep által megidézett időbe. Még ha a kereszténység hite lehetővé tette is, hogy ne valami mitikus ősidő, hanem a

¹⁷¹ *Ars poetica helyett*. In Versek 84.

¹⁷² *Egy lírikus naplójából*. (1970) In TEC II. 169.

¹⁷³ Vö.: TEC II. 168.

történelmi idő egy pontja legyen az, ahová bármikor vissza lehet térni, akkor is úgy tűnhet, hogy a keresztények számára is egyedül Jézus idejébe vezet vissza út, nem pedig 1942-be, Auschwitzba.

Csak abban az esetben magyarázza meg a vallásos időkonceptió, hogy hogyan lehet újra jelenvalóvá és ezért talán megállíthatóvá az évtizedekkel ezelőtti boldogtalanság, ahogyan Pilinszky az auschwitzzi eseményeket nevezte, ha belátjuk, hogy azok is szent időben játszódtak le. Ezt két úton is megtehetjük. Először a szent időnek egy már említett jellemzőjére kell rámutatni. Eliade szerint „a szent egyet jelent az erővel és végső soron a valósággal. A szent: valami, ami léttel telített.”¹⁷⁴ Ezért a szent idő az eredet gazdagságának ideje: az a kor, amikor még minden kezdeti romlatlanságában és teljességében létezik. Ezzel szemben a profán idő eseményei rongálják, kiüresítik a dolgokat. Az ünnepekre éppen azért van szükség, hogy az elfáradt, megszürcült világ újjászülessen, vagyis ismét feltöltődjön az eredet teljességéből. A vallásos ember szemében tehát nemcsak az jellemzi az ünnepek alkalmával visszatérő időt, hogy benne az istenek és a kultúrateremtő hősök kortársává válhatunk, hanem az is, hogy ekkor – éppen mivel ők működnek benne – minden más dolog is olyan módon létezik, ahogyan léteznie kell, csorbulatlanul és tökéletesen.

Pilinszky többször hangsúlyozta, hogy az auschwitzzi eseményeknek alapvetően két oldala van. A legismertebb megfogalmazása szerint „mindaz, ami itt történt, botrány, amennyiben *megettörténhetett*, és kivétel nélkül szent, amennyiben *megettörtént*.”¹⁷⁵ Egy vallomása szerint ebben a feszültségben esztétikájának fontos momentumát ismerte fel.¹⁷⁶ Egyrészt ugyanis a művészet hivatása a szeretet gyógyító erejével megjeleníteni a múltnak ebben a drámájában, amely nemcsak küldetését határozza meg, hanem rendelkezésére is bocsátja mindazt, amire az alkotáshoz szüksége van. Másrészt a költő ettől a tragikus eseménytől kapja, pontosabban kapja vissza a szavait. „Megtapasztaltuk a már elfelejtett szavak – mint éhség, szomjúság és hazátlanág – elemi jelentését, úgy, ahogy azokat az írás mindenkori aranykorának szerzői használták”¹⁷⁷ – írja Pilinszky, és nem véletlenül említi éppen ezeket a szavakat. Hiszen ezek azok a szavak, amelyek, mint azt máshol az Evangéliumra (Mt 25, 35-45) utalva megjegyzi,¹⁷⁸ a végítéletkor, a szeretet számonkérésének idején is szerephez jutnak majd, vagyis ezek a legfontosabb szavak. Ám a koncentrációs táborokban a mindennapi élet tárgyai is ugyanúgy egyfajta

¹⁷⁴ Eliade: *A szent és a profán* 8.

¹⁷⁵ *Ars poetica helyett*. In *Versek* 83.

¹⁷⁶ *Beszélgetések* 179.

¹⁷⁷ *Ars poetica helyett*. In *Versek* 86.; Vö.: *Széppróza* 153.

¹⁷⁸ *Én Jézusom*. In *TEC II*. 294.

metamorfózison mentek keresztül, ezek is új jelentéssel gazdagodtak.¹⁷⁹ Pilinszky a KZ-lágerek kapcsán az irodalom újrakezdési lehetőségéről beszél,¹⁸⁰ arról, hogy a művészi munkához „ismét kezünkbe kaptunk, ha kéréstelenül is, néhány elemi építőkövét.”¹⁸¹ Adorno híres tételével szemben pedig állítja: „Auschwitz után újra lehetséges a költészet.”¹⁸²

Az idézett szöveghelyek azt támasztják alá, hogy Pilinszky számára a „század botránya” ontológiailag éppen olyan szerkezetű, mint a vallásos szemléletben a szent idő.¹⁸³ Minden, ami csak belekerült ebbe a kataklizmába, átlényegült, azonossá lett önmagával, a szavak és a gesztusok pedig visszakapták igazi jelentésüket. (Mindez nem cáfolja, hogy ami történt, az botrány volt, éppúgy, ahogy Jézus halálának üdvösségszerző mivolta sem feledtetheti elveszejtőinek bűnét, sorsának tragikumát.)

A szent idő megjelölés tehát először is azért illik a koncentrációs táborok valóságára, mert a költő léttapasztalata azt mutatja, hogy ontikus struktúrája szerint a kettő megfelel egymásnak. További érvet is nyerhetünk azonban az összekapcsolásukhoz, mégpedig olyant, amelynek értelmében Auschwitz szentségének mibenlétét pontosabban is meghatározhatjuk. Ez a szentség ugyanis Pilinszky szerint nem egy tetszőleges vagy ismeretlen transzcendencia világba való betörése okán jellemzi, hanem annak az Istennek

¹⁷⁹ Vö.: Versek 83.

¹⁸⁰ Beszélgetések 65-66.

¹⁸¹ Naplók 22.

¹⁸² *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 153. Szilágyi Ákos a költőre emlékezve szép tiszteletadással ismeri el ennek az állításnak az igazát, és egyben legáltalánosabb feltételre is rámutat. Ez pedig nem a költészet immanens ereje, hanem a „transzcendencia szempontja”: „Az adorni pesszimizmusra, mely szerint Auschwitz után nem lehetséges többé költészet, egyetlen számomra hiteles választ ismerek. Pilinszky János költészetét. Adornónak igaza van: a bekövetkezett katasztrófa immanens értelmét nem lehet felfogni, nincs emberi ész és érzés, amely immanens értelméhez eljuthatna, mert nincs – nem ismerhető el, hogy van – immanens értelme. [...] A transzcendencia szempontja azonban elhelyezi és átélhetővé, sőt kötelezően átélendővé teszi az ember számára a katasztrófát. E nélkül nem lehet többé ember, nem lehetséges többé emberi létezés.” (Szilágyi Ákos: *Passé és conditionnel*. In *Vigilia* 1982. 6. 465-467.; 466-467.) Pilinszky esetében a „transzcendencia szempontja” nemcsak a költészet, hanem a művészetelmélet mindent bevilágító fényforrásává is vált.

¹⁸³ Pilinszkynek ezek a megnyilvánulásai azért is különösen érdekesek, mert kvázi empirikus tapasztalatról tanúskodnak. Mindazok az elméleti jellegű fejtegetések, amelyekkel a költő a művészet mibenlétét és szerepét próbálta tisztázni, eredendően nem *a priori* gondolati konstrukciók folyamán, hanem pusztán fogalmak kombinációi vagy alapigazságok logikai következményeinek a kifejtései, hanem alapvető tapasztalatok analizéséből fakadnak. [Vö.: „Miről is szeretnék hát beszélni? [...] S hogyan? Lírikus módjára. Vagyis bizonyos szubjektivitással, ahol is a fölismerések kontrollját sokkalta inkább a költői gyakorlat, mintsem a szisztémára, az összefüggő egészre való törekvés determinálja. A költő, a legelvontabb is, menthetetlenül empirikus lény, elsődlegesen a kifejezés áldozata.” (*Egy lírikus naplójából*. (1970) In *TEC* II. 167.)] A tárgyak átlényegülése, a szavak jelentésének visszanyerése, a költészet előtt megnyíló távlatok egy erre érzékeny szubjektum alapvető élményei, amelyeket egy számára kulturálisan adott értelmezési keretbe illesztve a lét és a művészet alapvető tényeiként fog fel. Interpretációm, amellyel ebben a fejezetben a művészet Pilinszky által állított vallásos karakterének eredetét kívánom legfontosabb feltételét illetően érthetővé tenni, tulajdonképpen nem más, mint egy olyan értelmezési keret felvázolása, amelyhez művészetelméleti szövegei tanúsága szerint alapjában véve hasonlítania kellett annak is, amivel maga Pilinszky dolgozott.

a szentségéről van szó, aki jelen van a szenvedések legmélyén is, és kiváltképpen ott van jelen. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy ez az Isten nemcsak a keresztények Istene, hiszen a rabbinikus irodalom is jól ismeri Istennek ezt az arcát. Meggyőző szövegválogatással mutatja ezt be Reinhard Neudecker,¹⁸⁴ aki a klasszikus szövegek mellé egy modern dokumentumot is állít.

Elie Wiesel „Az éjszaka” című könyvében leírja, hogyan kellett végignéznie az auschwitzi koncentrációs táborban a többi fogollyal együtt, amint két férfit és egy gyereket felakasztanak. A fiú olyan könnyű volt, hogy a kötél, amelyen lógott, fél óra elteltével is mozgott: a gyerek még élt, viaskodott a halállal, lassú agóniában halt meg, a nézők szeme láttára. Elie Weisel így folytatja: „Mögöttem ismét megszólalt ugyanaz az ember: »Vajon hol van ilyenkor az Isten?« A bensőmben megszólalt egy hang, és így válaszolt neki: »Hogy hol van? Itt van felkötve erre a bitóra...«»¹⁸⁵

Pilinszky János keresztény vallása Istennek az emberekkel való együtt-szenvedését Jézus Krisztusban szemléli. Benne Isten a földre jött, és együtt szenvedett minden idők minden szenvedőjével. Pilinszky kifejezetten párhuzamot von közte és a táborokban elpusztítottak között.¹⁸⁶ Egy alkalommal például így szólítja meg Jézust:

Amikor Auschwitzban – harmincfokos hidegben – egy akna mélyén megpillantottam a mázsás hajkupacokat, egy vitrinben az összezilált szemüvegeket, a folyosón a bélyeg nagyságú fényképeket s az egyik falon a világ legszomorúbb fényképét: egy görbült hátú öregasszonyt három kisgyerekekkel – a negyedik zsebre dugott kézzel, korához illően hátramaradva követte a gázkamrába igyekvőket – miért gondoltam öt sebedre?¹⁸⁷

Máskor lelkesen idézi II. János Pál pápát, aki Auschwitzban azt mondta: „Itt térdepelek a Golgotán.”¹⁸⁸ Ám nemcsak prózájának félreérthetetlen utalásai tanúskodnak erről a kapcsolatról,¹⁸⁹ hanem például a *Ravensbrücki passió* című verse is. Ami Ravensbrückben és a többi lágerben történt, az strukturálisan megegyezik a nagypénteki eseményekkel,¹⁹⁰

¹⁸⁴ Reinhard Neudecker: *Az egy Isten sok arca.* (Ford. Kerényi Gábor) Budapest, Magyar Keresztény-Zsidó Tanács, Mérleg, 1992, 78-83.

¹⁸⁵ Neudecker: *Az egy Isten sok arca* 78.

¹⁸⁶ Vö.: Pilinszky „a zsidóság XX. századi passióját, a botrányt is a Fiú szenvedéstörténeteként éli meg, mondja el, értelmezi, holott itt egy Atya-vallás hívőinek szenvedéstörténetéről volna szó.” (Balassa Péter: Kierkegaard – Bergman – Pilinszky. In Nagy András [Szerk.]: *Kierkegaard Budapesten.* [Budapest], Fekete Sas, 1994, 360.)

¹⁸⁷ *Én Jézusom.* In TEC II. 294-5

¹⁸⁸ Pilinszky János: *Auschwitz.* In *Vigilia* 1996. 1. 27-28.; 27.; Vö.: TEC II. 320.

¹⁸⁹ Egy másik fontos szöveghely: „Ugyanúgy, ahogy a passiójátékok tárgyai, civilizáciánk szinte minden eszköze megmerült ebben a krízisben, ebben az infernóban, ebben a passiójátékban.” (Beszélgetések 179.)

¹⁹⁰ A vers ilyen értelmezéséhez vö. pl. Jelenits: Pilinszky János evangéliumi esztétikája 283-284.

ezért ezek ismétlésének tekinthető.¹⁹¹ Mint a keresztény liturgikus életből vett, korábban idézett példák is mutatták, a vallásos szemlélet szerint a példaadó szituáció ismétlése metafizikailag hatékony, és nem csak hasonlóság áll fenn a korábbi és a későbbi események és ezek szereplői közt, hanem ennél lényegesen több. Ahogyan a szentmisében a pap a kenyeret megtörő és tanítványainak adó Jézust képviseli,¹⁹² ugyanúgy azonosulnak szenvedésükben a kivégzőtáborok lakói az ártatlanul szenvedő Jézussal. Mint ismeretes Pilinszky odáig megy ennek a párhuzamnak a megrajzolásában, hogy a *Harmadnapon* című versében a feltámadást is Ravensbrückbe helyezi.

A koncentrációs táborok eseménysora tehát a költő számára nem egyszerűen szent időben van, hanem Jézus idejében. Ez is, mint a kétezer évvel ezelőtti esemény, botrány, hogy *megettörténhetett*, de ugyanúgy szent is, mivel *megettörtént*, mivel ismét jelenvalóvá tette a földön a szentet, Jézus passióját. Szentsége, az a metafizikai erő, amely a költő szavait ismét léttel tölti meg, onnan származik, hogy Pilinszky misztikájában a gázkamrák a Golgotának felelnek meg. Pilinszky azért gondolhatja, hogy „Auschwitz után újra lehetséges a költészet”, mert nem csak az európai kultúra csődjét látja Auschwitzban, hanem egyikét azoknak a kegyelmi pillanatoknak, amikor *Isten* „átvérzi a történelem szövetét”¹⁹³. Az a művészet, amely szent időből táplálkozik és újra meg újra ide tér vissza, vallásos, mint bármelyik ősi mítosz vagy rítus, amely az istenek hajdani cselekedeteit teszi újra jelenvalóvá. Az a költészet azonban, amely nem egy mitikus ősidőhöz, hanem Jézus idejéhez, sőt személyéhez kötődik, még keresztény költészet is.

Ez eddigi megfontolásokkal nagy lépést tettünk előre. A vallásos időszemlélet, illetve a világ megújítását eredményező szakrális cselekedetek és a művészi tevékenység között fellelt analógia legalább annak az *elvi lehetőségét* érthetővé tette, hogy a lezártág, a befejezettség miatt végérvényesen megoldhatatlanná vált problémák mégis megoldhatók legyenek a művészetben. A múltban való hatékonyság mikéntje azonban, még ha valóban létezik is ilyen, és ha vallásos karaktere miatt a művészet a vallási aktusokhoz hasonlóan valóban rendelkezik is ezzel a lehetőséggel, további tisztázásra szorul. Jelen vizsgálódásom keretei között azonban csak a művészet lehetőségi feltételének, alapvető eszközének az általános bemutatása lehet a célom. Hiszen a vallásokban általában elismert lehetőséget, hogy a múlt valamiképpen visszatérjen, Pilinszky már specifikus, keresztény módon, tehát az idő Urának, aki „az alfa és az

¹⁹¹ A *KZ-oratórium* vázlatai között is fennmaradt egy ezt a párhuzamot bizonyító szöveghely: „A miseáldozat »történelmi« megismétlődése. Akik áznak és akik fáznak.” (Naplók 20.)

¹⁹² Vö.: Sancrosanctum Concilium. Konstitúció a szent liturgiáról. 7. In *A II. vatikáni zsinat tanítása*. Budapest, Szent István Társulat, [É. n.], 105-128.; 107.

¹⁹³ *Ars poetica helyett*. In *Versek* 86.

ómega, az első és az utolsó, a kezdet és a vég” (Jel 22,13), tehát Krisztusnak az *imitatio*ja jegyében kívánta megvalósítani. A múltbeli hatékonyság konkrét eszközszerének bemutatását ezért csak az evangéliumi esztétika speciális részében, a művészetnek mint az *imitatio Christi* értelmében felfogott szeretetaktusnak a kimerítő tárgyalása által lehetne elvégezni.

Van azonban az evangéliumi esztétika gondolatkörének néhány olyan eleme, amely az eddig bemutatott vallásos ontológia és kozmológia talaján anélkül is tárgyalható, hogy mindenképpen utalni kellene az evangéliumi esztétika megvalósításának specifikus módjára, vagyis Jézus szeretetének és alázatának az ismétlésére. Az a hatékonyság ugyanis, amit az 1942-es események jóvátétele igényel, alapjában véve megegyezik azzal, ami a fantáziával szembeállított képzeletben is ott munkál, vagy ami a bűnbeesésékor megszakadt inkarnáció folytatását teszi lehetővé. Ez az a hatékonyság, ami a közvetítőként felfogott művész tevékenysége által képes enyhíteni azt az állandó tapasztalatunkat, hogy a tényektől sohasem tudhatjuk meg a valóságot, és ez az, aminek hiánya a színház Pilinszky által érzékelt problémáját okozza. Az evangéliumi esztétika koncepciójának e dolgozatban bemutatni kívánt aspektusa tehát ezeknek a költő művészetelméletében döntő jelentőségű problémáknak a tárgyalásával tehető világosabbá.

II.2. FEJEZET

AZ EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKA METAFIZIKÁJÁNAK NÉHÁNY ALAPFOGALMA

II.2.1. A TEREMTŐ KÉPZELET

Pilinszky János felnőtt fejjel sem felejtette el, és írásaiban olykor emlékezetből idézte is a katekizmus gyermekként megtanult tételét, amely szerint az ember bűnbeesésének kettős következménye, hogy „értelme meghomályosodott, és akarata a rosszra hajlandó lett”.¹⁹⁴ A korabeli teológiai munkák és hittankönyvek¹⁹⁵ magából a *Bibliából* igazolták, hogy Ádám a bűnbeesés előtt „kiváló bölcsességgel ékeskedett”, hiszen „mindjárt észrevette, hogy az állatokat fajokba lehet osztani,” a bűnbeesés után viszont értelmetlenül cselekedett, amikor bujkálni kezdett, „mintha Isten elől el lehetne rejtőzni”.¹⁹⁶ Ezeknek a megállapításoknak a célja azonban nem annyira a szentírási anyaggal való számvetés volt, mint inkább annak a hanyatlásának az érzékeltetése, amely az ember istenképiségében a bűn következtében végbement. A *Biblia* szerint ugyanis „Isten az embert a maga képmására, Isten képmására teremtette” (Ter 1,27). Ezt a tanúságot a teológiában úgy értelmezték, hogy mivel „Isten faji mivolta a szellemiség, azért nem férhet kétség hozzá, hogy az ember Isten-képisége a szellemiségben van.”¹⁹⁷ A szellem meghatározása viszont „testnélküli gondolkodó és akaró lény”¹⁹⁸ volt. Amikor tehát a teológia az értelemnek és az akaratnak a bűn következtében való meggyöngüléséről beszélt, akkor ezzel azt akarta kifejezni, hogy az ember istenképősége csorbát szenvedett. Többé már nem abban az állapotban él, amelyben rendeltetése szerint élnie kellene, és amelyben Isten akaratából valaha élt is. „De azért az Isten képmása nem

¹⁹⁴ Nagy katekizmus katolikus gyermekek és megnőttek számára. A religio történetének rövid vázlatával. Buda, Szent István Társulat, 1864. 46.

¹⁹⁵ Pilinszky alapvető hittani ismereteinek forrásaként Schütz Antal piarista szerzetes középiskolások számára készített, többkötetes tankönyvcsaládját tételezem fel. A piaristák pesti gimnáziumába járó Pilinszky minden bizonnyal ezekből a tízes évek elején írt, és 1946-ig nagyjából két évente kiadott vagy újranyomott könyvekből tanult. Alaposabb ismereteket a szerzőnek a húszas évek elején készült kétkötetes dogmatikájából meríthetett. E mű 1937-es második kiadása után egészen 1977-ig nem jelent meg hasonló magyar nyelvű munka.

¹⁹⁶ Schütz Antal: *Katolikus hittan középfokú iskolák számára*. Budapest, Szent István Társulat, ⁸1929, 38., 39.

¹⁹⁷ Schütz Antal: *Dogmatika. A katolikus hitigazságok rendszere*. 1. kötet. Budapest, Szent István Társulat, [1922], 330.

¹⁹⁸ Schütz: *Katolikus hittan középfokú iskolák számára* 14.

törött teljesen össze az emberben. Hiszen a bűn után is megmaradt értelme és akarata, mely már most ügyel-bajjal ugyan, de mégis meg tudta találni az Isten útjait.”¹⁹⁹

Az újszólásztikus teológia logikai felosztásokon és metafizikai elveken alapuló, szentírási szövegekkel körülbástyázott elképzelése az ember rendeltetéséről, bűnbeeséséről és jelenlegi helyzetéről – úgy tűnik – nem volt mindenben alkalmas arra, hogy kifejezze Pilinszky János művészi léttapasztalatában és alkotói gyakorlatában gyökerező ember-, világ- és istenképét. A költő ugyanis az ember alapvető nembeli sajátosságai közé az értelem és az akarat mellé a képzeletet is felvette – de ezt is a bűn által lefokozott állapotban: „Bűnbeesésünkkel, úgy vélem, nemcsak értelmünk homályosult el, nemcsak akaratunk vált hajlamossá a rosszra, de képzeletünk is bűnbeesett.”²⁰⁰ A képzelettel történtek következménye pedig nemcsak az, hogy az ember távolabb került az isteni tökéletességtől, hanem az is, hogy maga a világ is szegényebb lett. Pilinszky ugyanis azon a véleményen van, hogy a teremtés nem fejeződött be az idők kezdetén, hiszen Isten az emberekre is számított ebben a munkában: „a végső kiteljesítés [...] eleve és eredendően képzeletünkre volt bízva”.²⁰¹

A bűnbeesés megzavarta Isten és az ember teremtő együttműködését. Amennyire Pilinszky utalásaiból meg lehet állapítani, a képzelet feladata szerinte soha nem az volt, és ma sem az volna, hogy új dolgokat hozzon létre, vagy hogy ilyenek létrehozásához Isten mintegy eszközül használhassa, hanem az, hogy az egyébként is létező dolgoknak egyfajta realitást adjon. A teremtés ilyen értelemben vett beteljesítését szellemi természetűnek kell gondolni,²⁰² valami olyan többlet hozzáadásának, amely a dolgok fizikai szintjén mit sem változtatva egy másik minőséget kölcsönöz nekik. A képzelet hozzájárulása nélkül a világ „a pusztá exisztálás irrealitásának”²⁰³ állapotában, a tények²⁰⁴ szintjén létezik, nem pedig a realitás, a valóság formájában. Ehhez a gondolathoz kapcsolódik a Pilinszky által újra és újra Rilkének tulajdonított²⁰⁵ mondat: „Rettenetes, hogy a tényektől sose tudhatjuk meg a valóságot.”²⁰⁶ A tény és a valóság szembeállításával később részletesen is foglalkozni kell. Annyi mindenesetre már most is elmondható, hogy a tények Pilinszky szemében a valóságnak valamiképpen korlátozott,

¹⁹⁹ Schütz: *Dogmatika* 356.

²⁰⁰ A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In *Versek* 78.

²⁰¹ A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In *Versek* 78.; Vö.: *Szép próza* 157.

²⁰² Vö.: A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In *Versek* 77-78.

²⁰³ A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In *Versek* 78.

²⁰⁴ *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In *Szép próza* 157.

²⁰⁵ Pór Péter szerint ez a mondat valójában nem található meg Rilkénél. Vö.: Pór Péter: *Az átváltozott Piéta*. Pilinszky és Rilke. In *Alföld* 1998. 12. 82-89.; 89.

²⁰⁶ A kétféle közhelyről. In *TEC* II. 120.; *Vallomás és dokumentum*. In *TEC* II. 138.; Az idézett mondat variánsaihoz vö.: *TEC* II. 282.; 335.; *Beszélgetések* 141.; 149.; 176.; 189.; 203.; 231.

redukált formái, pusztá vetületei – mintha egy vagy több dimenzió hiányozna belőlük a valóság teljességéhez képest.

A bűnbeeséssel az ember Istentől kapott képességei csorbát szenvedtek, így alakult ki az a „rettenetes” szituáció, hogy a tények eltakarják előlünk a valóságot, sőt még önnön valóságukat is. Nem az történt, hogy teljesen elvesztettük a képzeletet, amely arra lett volna hivatott, hogy a teremtés munkáját folytatva a világ dolgait a maguk teljességébe emelje, hanem pusztán annyi, hogy ez a képességünk is meggyengült. Ám Pilinszky szerint ahogyan (Isten kegyelméből) a rosszra hajló akarat is képes arra, hogy teljesítse Isten parancsait, vagy ahogyan (a Szentlélek vezetésével) az elhomályosult értelem is felismerheti Isten gondolatait, ugyanúgy a meggyengült képzelet is „üggelbajjal ugyan, de mégis” képes arra, hogy helyreállítsa a világ realitását. Ehhez azonban az isteni együttműködés mellett „képzeletünk unos-untalan munkájára”²⁰⁷ van szükség, mintegy analógiájaként annak, hogy a Paradicsomból kiűzetett ember „arca verejtékével” eszi a kenyerét (Ter 3, 19).

Pilinszky elmélete a bűnbeesett képzeletről éppúgy az etiológia egyik fajtája, mint a *Biblia* beszámolója a Paradicsomból való kiűzetésről. Az etiológia egy „olyan korábbi történés megjelölése, amely oka valamilyen, az ember létszférájában tapasztalt állapotnak vagy eseménynek.”²⁰⁸ Ahogyan a bibliai szerző a bűnnel és bajjal teli világ megértése kedvéért azt mondja el, mi mindennek kellett történnie valaha ahhoz, hogy a dolgok most úgy legyenek, ahogyan ténylegesen vannak, Pilinszky is saját esztétikai tapasztalatához, alkotás közben nyert felismeréseihez vagy mások művészi hitvallásaihoz keres olyan értelmezési keretet, amelyből ezek képszerűen és a vallásos világlátáshoz hűen magyarázhatók. Az értelmezésre szoruló jelenség pedig az, hogy a művészetben, vagy legalábbis egyes kiemelkedő alkotások estében, az emberi képzelet teljesítménye olyannyira felülmúlja a képzelet köznapi használatát, hogy hajlamosak vagyunk akár két *különböző* képességről beszélni.

Pilinszky úgy látta, hogy Baudelaire és Eliot éppen ezt tette, amikor megkülönböztette egymástól a fantáziát és a képzeletet.²⁰⁹ Ám miután a „teremtő képzelet” sorsáról szóló írásában felidézi a baudelaire-i megkülönböztetést, nyomban szembe is helyezkedik azzal. Amit Baudelaire még két egymástól függetlenül, sőt más-más közegben működő képességnek lát, abból Pilinszkynél egyazon képesség két

²⁰⁷ *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 157.

²⁰⁸ „Etiológia” szócikk. In Karl Rahner – Herbert Vorgrimler: *Teológiai kisszótár*. (Ford. Endreffy Zoltán) Budapest, Szent István Társulat, 1980, 194.

²⁰⁹ *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. In Versek 78.; Egy lírikus naplójából. (1970) In TEC II. 170.

különböző használata lesz. Ráadásul a fantázia és a képzelet nála nem irányultságát, intenzitását vagy „anyagát” tekintve különbözik egymástól, hanem morális szempontból, mégpedig egy olyan morál szempontjából, amelynek alapja az Istenhez való hűség vagy hűtlenség kérdése. Pilinszky a fantáziát a bűnbeesés nyomait magán viselő, eltévelyedett képzelettel azonosítja: „a fantázia a képzelet bocsánatos bűne, örök gyermekbetegsége.”²¹⁰ Az „egészséges” képzelet viszont hűséges és „odaadó”.²¹¹ A költő nem mondja ki, hogy kinek szól ez az odaadás, de a kontextusból ez is világos, hiszen amikor a képzelet nem tér el igazi rendeltetésétől, akkor az *isteni* teremtésben kap szerepet.²¹² A „teremtő képzelet” tevékenysége azonban alapvetően különbözik Isten teremtésétől, amely abszolút szabad, és oka is, energiaforrása is Isten bensőjében rejlik. Pilinszky ezt a különbséget úgy érzékelteti, hogy az emberi képzelet teljesítményét „passzív teremtésnek” nevezi. Azért passzív ez a teremtés, mert elve az odaadás, az engedelmesség. Ám csak annyiban passzív, amennyiben egy szorgalmasan dolgozó

²¹⁰ A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In Versek 78.

²¹¹ Ezzel a megkülönböztetéssel Pilinszky nemcsak költőtársaitól távolodik el, hanem a képzeletet mindenestül elutasító Simone Weilől is. Weil szerint ugyanis a „képzelet folyton azon munkálkodik, hogy betömjön minden repedést, amelyen átszivároghatna a kegyelem.” (Simone Weil: *Jegyzetfüzet II.* (Ford. Bárdos László és Jelenits István) [H. n.], Új Mandátum, [É. n.], 16.) A képzelet tehát az az eszköz, amelyet az ember önmaga és Isten közé helyez, hogy megvédhesse magát az ő szeretetétől. Ezért vonja le a következtetést: „Ami bennünk Sától származik, az a képzelet.” (Weil: *Jegyzetfüzet II.* 37.) Talán a Weillel való nyílt konfrontációt elkerülendő adja vissza Pilinszky ugyanezt a mondatot a „képzélgés” szóval. „Az, ami bennünk a sátáni eredetű: az a képzélgésünk” (Simone Weil: *Kegyelem és nehézkedés.* In Uő.: *Kegyelem és nehézkedés. Pilinszky János fordításai.* Budapest, Vigilia, 1994, 59-119.; 105.) Ez az eljárás tudatos lehetett, hiszen az előző mondatot ő is a „képzelet” szóval fordította – igaz, itt is enyhébb megfogalmazást választott: Pilinszky megoldásában a képzelet csak *potenciálisan* rossz. „A képzelet állandóan kész arra, hogy minden rést, amit a kegyelem üt, azonnal betömjön.” (Weil: *Kegyelem és nehézkedés* 113.) Vö.: „A képzelet ellentéte a képzélgésnek, akár a megtestesülés a testiségnek.” (*Beszélgetések Sheryl Suttonnal.* In Széppróza 170.)

²¹² Pilinszky felfogásának radikalitása még jobban előtűnik, ha felidézünk Edwards „keresztény poétikájának” két gondolatát. Edwards is döntő szerepet tulajdonít az irodalomban a képzeletnek, amely a világban tapasztalt rossztól való eltávolodásunk eszköze (Vö.: Edwards: *A keresztény poétika* 13.). Mint később még részletesebben tárgyalni fogom, Pilinszky szerint is a világ tökéletlensége szabja meg a képzelet aktuális feladatait, csakhogy ő társteremtői szerepet, tehát ontológiai hatékonyságot is tulajdonít neki, míg Edwards ezt határozottan elutasítja: „Az irodalom főképp új világ keresése. Nem leírja, hanem megírja a világot. Meg sem semmisíti, hanem úgy alakítja át, hogy szót ad neki. Anélkül, hogy ő maga lenne a kegyelem, és *anélkül, hogy bármennyire részt venne is Isten teremtő vagy újratemtő hatalmából,* törekszik, ha nem is egy teljesen más világ létrehozására, de – föltéve, hogy fölöleli a reális rendjét – az egyetlen világmindenség megnyitására, amelyet lehetőség szerint megismertünk. A költészet a szó tágabb értelmében a lehetséges művészete.” (Edwards: *A keresztény poétika* 19-20. – Kiemelés: HT)

A két szerző véleménykülönbsége az irodalom ontológiai lehetőségeiről vallottak terén nemcsak azért figyelemre méltó, mert mindketten egyfajta evangéliumi poétika, keresztény esztétika elkötelezettjei, hanem azért is, mert az iménti idézet második mondata nagyon emlékeztet Pilinszkyre: „Nem szabad azonban a »megírás« helyett a »leírás« mint »megírás« föltüntetni. Ez romboló, örökös porszemet jelentene a szerkezetben. Téves azonban az expresszionista megoldás is, amely a (költői) megírás helyett az álomszerűnek a leírását választotta. Így először volt a valóság leírása, ezt követte az álomszerű leírása. Lehetséges a valóság megírása? Minden »segédeszközök« mentesen? Semmit se szabad előre megszerkeszteni. Lehetséges ez? Mindig a tengelyben maradva előrehaladni, *megtestesítve megtestesülni?* Történéssé tenni a megírást, magát a könyvet? Mozgatva a mozdíthatatlant, jóvátéve a jóvátéhetetlent? De van egy még diszkrétebb megoldás: az, amikor a *megírás* leírásnak tűnik (Dosztojevszkij; Gombrowicz).” (Naplók 114.)

asszisztens passzívnak mondható. A teremtő képzelet feladata nem a kezdeményezés, még kevésbé az autonóm építkezés. Éppen ellenkezőleg: szüntelenül alá kel rendelnie magát az isteni iniciatívának, sőt isteni vezetés nélkül egyáltalán nem is teremthetne.

A költő természetesen nem az emberi képességek átfogó teológiáját kívánja létrehozni, hanem magyarázatot próbál adni a művészettel kapcsolatos alkotói és befogadói tapasztalataira, vagyis arra, hogy a művészet – legalábbis csúcsteljesítményeiben – a szó szoros értelemben teremtés, mert valami olyasmit hoz létre, ami addig nem létezett.²¹³ Ez az alapélmény a keresztény teremtéstanal, a bűnbeesérről szóló bibliai elbeszélés teológiai interpretációival és a képzeletnek a művészetben betöltött nyilvánvaló szerepével szembeesítve egy olyan koncepció keretében volt feldolgozható a számára, amelyben a művészet nem más, mint a bűnön felülemelkedő képzeletnek az isteni teremtésben való részesedése. Ám mivel az ember életében a képzelet működésének nem a művészet az egyetlen területe, Pilinszky nem állíthatja, hogy a művészet volna az egyetlen lehetőség az együttteremtésre,²¹⁴ azt viszont igen, hogy minden igazi művészet az engedelmessé vált képzelet teremtő tevékenységként fogható fel.

Ahogy a bűnbeesett ember más meggyengült képességeinek is van a lehetőségekhez képest helyes és helytelen használata, ahogyan az akarat egyaránt engedhet bűnös és üdvös kívánságoknak, ahogyan az értelem támaszkodhat mind isteni, mind démoni sugallatokra, úgy a képzelet is mindig válaszúton áll, hogy milyen vonzásoknak, törvényeknek engedelmeskedjék. És ahogyan a szubjektum megtérése a másik két alapképességének a használatát is új irányba terelheti, úgy a képzelet is mintegy megváltódhat.²¹⁵ Abban sincsen különbség a többi képességhez képest, hogy ennek mi a feltétele. Pilinszky szerint ugyanis „a képzelet csak a föltétlen engedelmesség árán

²¹³ Vö.: TEC II. 170.

²¹⁴ A „képzelet drámája egy és oszthatatlan, és távolról se a művészek kiváltsága, hanem minden ember részt vesz benne, s a tévedések talán éppúgy siettetik a kifejtését, mint egy-egy remekmű föltűnése. Ami fontos: számomra a művészet az emberi képzelet egyetemes drámájának csak egyik színtere, s talán nem is a legfontosabb”. (*Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 170.)

²¹⁵ Feltűnő, hogy amikor Pilinszky bevallotta a művészet vallásos koncepcióján dolgozik, és *A „teremtő képzelet” korunkban* című írásában vagy abban néhány hónappal korábbi előadásában, amely ennek sok szempontból párdarabjának tekinthető (*Egy lírikus naplójából*. (1970) In TEC II. 166-171.), a képzeletről mint a bűnbeeséstől sújtott, de mégis „hazatalálni” tudó képességről beszél, mindössze egyetlen egyszer említi Jézust, de akkor sem mint az ember megváltóját, a bűn hatalmának megtörőjét, az Isten és ember kiengesztelőjét, vagyis nem úgy, mint aki azt a lehetőséget ajándékozza az embernek, hogy képességeit megfelelően használhatja. Pedig abban a tágas keretben, amelyben a művészet feladatát és lehetőségeit a bűnbeesésből kiindulva lehet értelmezni, ahol a képzelet (a művészi alkotás legfőbb emberi hatóágense) az ösbűn következményeit viseli magán, egy keresztény szellemű elmélettől logikusan várnánk, hogy kamatoztassa a Szent Pál által kidolgozott kapcsolatot a bűn és a megváltás, Ádám és Krisztus között.

*találhat haza.*²¹⁶ Tökéletesen megfelel ez annak a klasszikus teológiai elképzelésnek, hogy a teremtett *értelemnek* alá kell vetnie magát a teremtetlen igazságnak, az *akaratnak* pedig az isteni parancsokat kell követnie. Az I. vatikáni zsinat, amelynek teológiája meghatározta a költő hitbeli nevelésének alaptendenciáit, ezt így foglalta össze: „Istennek elménk és akaratunk föltétlen hívő hódolatával tartozunk.”²¹⁷ Az ember morális minőségét az szabja meg, mennyire engedelmes, mennyire igazítja életét Isten szándékainak megfelelően. Pilinszky, aki az értelem és az akarat mellé egy harmadik alapképességet is felvett, logikusan egészíti ki a zsinat alapelvét azzal, hogy a tökéletességhez „a képzelet odaadása” is elengedhetetlen. Ha tehát létezik morál, amely a felismert jóra való hatékony törekvésben nyilvánul meg, akkor léteznie kell olyan morálnak is, amely a képzelet ilyen vagy olyan használatában áll. Ezen analógia logikája pedig azt diktálja, hogy morális képzeletnek az engedelmes, az odaadó képzeletet nevezzük. A keresztény ember mindig is tudatában volt annak, hogy mindaz a jó, amire valaki képes, Isten kegyelmi adománya. Amikor Isten kedvéért fölébe emelkedik természetes meghatározottságainak és mintegy transzcendálja önmagát, ezt nem csak a saját erejéből teszi.²¹⁸ Ennek megfelelően az engedelmes képzelet sem létezhet másképp, mint Isten ajándékaként. Így újabb szempontot nyerünk annak megértéséhez, miért nevezheti Pilinszky az engedelmes képzelet munkáját *passzív* teremtésnek. Anélkül, hogy kisebbiteni kellene a szubjektum

Úgy gondolom, a Megváltóra való hivatkozás hiánya a képzelet és a bűn közös elméletében jól magyarázható azzal a lelkeséggel, amelyhez a jelek szerint Pilinszky is erős szálakkal kötődött. Arról a voluntarista etikáról van szó, amelynek klasszikus képviselője Kempis Tamás volt. (Pilinszky és Kempis kapcsolatáról lásd Szörényi László tanulmányát: Pilinszky és Kempis Tamás. In Tasi: „*Merre, hogyan?*” 84-96.) A *Krisztus követésében* Jézus elsősorban nem a bűn felett egyszer és mindenkorra győzedelmes Megváltó, nem az isteni kegyelem közvetítője, hanem egy a bűnös emberhez intézett eleven *felszólítás*, hogy áldozza életét Istennek. Jézus a lemondást és a szenvedést vállaló engedelmes élet követésre hívó *példája*, és még az Oltáriszentségben is leginkább azért maradt az emberekkel, hogy támogassa azok *saját erőfeszítését* az eléjük állított eszmény megvalósításában. (Vö.: Karl-Heinz Menke: *Krisztus, a létezés értelme. Krisztológia a relativizmus korában.* (Ford. Hankovszky Tamás) Budapest, Kairosz – Paulusz Hungarusz, 2002. 19-22.)

Mindazonáltal hangsúlyozni kell, hogy nem arról van szó, mintha Pilinszky a művészetet a műalkotás alkotójának immanens képességeiből magyarázta volna. Ellenkezőleg: művészetelmélete számára rendkívül fontos volt a művészetnek az alkotó képességeit felülmúló isteni eredete. Ami azonban meglepő, hogy az isteni kegyelem közvetítésének értelmezéséhez nem használja fel Jézust. Számára Jézus a művészetben elsősorban követendő példa, és nem annyira a műalkotás tulajdonképpeni kegyelmi forrása.

²¹⁶ A „*teremtő képzelet*” sorsa *korunkban*. In Versek 78.

²¹⁷ DS 3008. In Fila Béla – Jug László [Szerk.]: *Az egyházi tanítóhivatal megnyilatkozásai*. Kisternye – Budapest, Örökmécs, 1997, 530.

²¹⁸ Vö.: DS 377: „Ha valaki határozottan azt állítja, hogy a természet életerege által képes valami jót, ami az örök üdvösséget befolyásolja, üdvösen kigondolni vagy azt választani, avagy az üdvhozó, azaz az evangéliumi igehirdetéssel egyetérteni képes a Szentlélek megvilágítása és sugallata nélkül, aki az igazsággal való egyetértéshez és az abban való hithez a kedvet adja mindenkinek, az ilyen ember eretnek módjára csatlakozik, és nem érti Isten szavát.” (Fila – Jug: *Az egyházi tanítóhivatal megnyilatkozásai* 112.)

erőfeszítéseinek jelentőségét, a képzelet teremtő munkájában a kegyelemé, az „ingyenes indításé”²¹⁹, a keresztény módra felfogott ihleté²²⁰ a döntő szerep.²²¹

Bár a képzelet nem csak a művészetben hatékony, a művészet Pilinszky alaptapasztalata szerint olyan teremtésként fogható fel, amelyben a képzelet engedelmes. Mivel pedig a keresztény szemlélet szerint a moralitás végső elemzésben Istennek való engedelmisséggé értelmezhető, Pilinszky joggal mondja, hogy „a művészet a *képzelet morálja*”.²²² Akkor születnek nagy művek, amikor az ember tökéletesen alárendeli magát ihletének. Képzeletének lehetőségei ilyenkor megsokszorozódnak. A pusztán saját erejére támaszkodó képzelet (vagyis a fantázia) ötletszerű kombinációkat hoz létre a világ dolgaiból és viszonylataiból. Ami tevékenysége nyomán létrejön, arra egyfajta súlytalanság jellemző, és ez azért van így, mert a valóság felszíni szféráját érintve a dolgokhoz nem tesz hozzá semmit, nem ajándékozza meg őket a realitás magasabb fokával, nem teljesíti be őket. Az a többlet ugyanis, amire ehhez szükség volna, nem áll az ember rendelkezésére. Ezért mondja Pilinszky, hogy „művészi teremtés a szó szoros értelmében nincsen.”²²³ A legtöbb, amire egy művész képes lehet, az az, hogy „co-kreatív”²²⁴ legyen. Az isteni teremtésbe való bekapcsolódás azonban azoknak az iniciatíváknak, céloknak és szabályoknak – mondhatni módszereknek – az elfogadását követeli, amelyeknek a forrása maga az Isten. A művészi alkotás az ember oldaláról nézve tehát a képzelet engedelmissége (passzivitás), Isten oldaláról nézve viszont tiszta kegyelem (aktivitás).

²¹⁹ *Egy lírikus naplójából.* (1970) In TEC II. 170.

²²⁰ Pilinszky ihletfelfogásáról talán a következő Bachról szóló idézet tanúskodik a legjobban: „Ihletére fülelt, betűről betűre. Minden szava engedelmisség, mégse automatizmus; hisz épp nem ösztöneit követte szolgálai, hanem mindig mögéjük fülelt. Épp ösztönei mögött jutott el az elíziumi mezőkre. S itt érte az engedelmisség meglepő jutalma. [...] Igen, Bach éppoly jó vezetőnk lehet a lelki életben, mint akár Kempis Tamás.” (*Aki csak füllel hallgatja.* In TEC I. 381.) Ez a részlet azon viszonylag ritka szövegek közé tartozik, amelynek nemcsak publikált formáját, hanem egy kéziratban maradt vázlatát is ismerjük. Ez, ha lehet, még jobban kiemeli az ösztön és az ihlet különműségét: „Az ihletről semmit sem tételez fel; minden betűje az engedelmisség csodája. Mégse automatizmus, mert épp nem ösztöneire fülel. Ösztönei zaján keresztül, ösztönei mögé fülel. Az automatizmus: épp a formátlan, határtalan engedetlenség volna.” (Naplók 77.)

Látható, hogy Pilinszky esztétikájában az ihlet nem művészi ösztön, hanem *az engedelmes képzelet fölülről jövő ajándéka*. Az ösztön ugyanis mélyen beleágyazódik a bűnbeesésben megromlott emberi természetbe. Ezzel szemben a képzelet eleve az egyike annak a három tulajdonságnak, amely az emberben a legistenibb, és ezért a legalkalmasabb arra, hogy részt vegyen az isteni teremtésben. A művészet Isten és az ember közös műve, amelyben az embernek nem is annyira a műalkotást, hanem az engedelmisséget *kell* megvalósítani akarnia.

²²¹ Vö.: „Az előző kor keresztény irodalma a kegyelemről írt. Nekünk kegyelemből lehet csak írunk. Egyedül Isten irgalmából. Különbö el kell hallgatnunk.” (Naplók 20.)

²²² *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban.* In Versek 78.

²²³ *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban.* In Versek 78.

²²⁴ *Egy lírikus naplójából.* (1970) In TEC II. 170.

II.2.2. A MŰVÉSZ MINT SZEMÉLYTELEN MÉDIUM

Pilinszky olykor kifejezetten radikális megfogalmazást adott annak a véleményének, hogy a műalkotás végső forrása nem az emberben keresendő. Egy helyen például így fogalmaz: „Isten az, s egyedül ő az, aki ír: a történések szövetére vagy a papírra.”²²⁵ Kérdés azonban, hogy milyen szerep jut így a műalkotás emberi kivitelezőjének. 1964-ben a költő idézi Simone Weil egy gondolatát, amely mintegy a saját válaszaként is felfogható. „Legyek csak pusztá szolga – írja – a műveletlen föld és a megmunkált föld között, a gond és a megoldás között, az üres lap és a költemény között”.²²⁶ Leggyakrabban azonban Eliothoz fordul feleletért, és emlékezetből idézve, különböző változatokban mindig ugyanarra a mondatra hivatkozik: „a nagy alkotók nem a nagy személyiségek, hanem a nagy médiumok.”²²⁷ Bár forrását Pilinszky pontosan nem jelöli meg, nyilvánvalóan Eliot *Hagyomány és egyéniség* című írásáról van szó. Ebben található a következő állásfoglalás: „én azt állítom, hogy a költő nem azért költő, hogy »személyiségét« kifejezze, hanem hogy a költő sajátos médium (és csakis médium, nem pedig személyiség), amely médiumban benyomások és élmények sajátos és váratlan módon kombinálódnak.”²²⁸ Eliot médiumon nem olyan eszközt ért, amely meghatározott üzeneteket közvetít valamely közlőtől a befogadóhoz, és még kevésbé olyan rendkívüli képességekkel megáldott látnokot, aki mások számára hozzáférhetetlen tartalmakat érzékel és fordít le mindenki által érthető híradásokká. Írásával éppen a költészetnek ezen romantikus felfogása ellen lépett fel. A „médium” sokféle jelentéséből számára a természettudományokban használatos ’közeg’ a lényeges. „A költő agya tulajdonképpen tartály”²²⁹ – mondja, vagyis olyan közeg, amelyben az alkotás pillanataiban megfelelőek a feltételek ahhoz, hogy a benne felhalmozott alkalmas építőanyagokból valami új szintetizálódjon. Emellett a költő olyan „katalizátorként” is jellemezhető, amely nélkülözhetetlen ahhoz, hogy ez a szintézis beinduljon, mint ahogyan platina jelenléte szükséges ahhoz, hogy kén-dioxidból és oxigénből (és vízből) kénsav keletkezzen. A „frissen képződött sav semmi platinát nem tartalmaz és a platina is nyilvánvalóan nem

²²⁵ A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In Versek 80.

²²⁶ *Felebarátunk: a világ*. In TEC I. 338.; Vö.: Weil: *Kegyelem és nehézkedés* 105.

²²⁷ *Jegyzetlap az alázatosságról*. In TEC I. 217.; Vö.: TEC I. 243.; *Beszélgetések* 32., 35.

²²⁸ Thomas Stearns Eliot: *Hagyomány és egyéniség*. (Ford. Szentkuthy Miklós) In Uő.: *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*. Budapest, Gondolat, 1881. 61-71.; 69.

²²⁹ Eliot: *Hagyomány és egyéniség* 68.

változott: inaktív, semleges, vegyileg érintetlen maradt. A költő agya: ez a platinarészecske.”²³⁰ Ez utóbbi hasonlat talán az előbbinél is világosabban fejezi ki Eliot felfogását, hogy magából a költőből, az ő személyiségéből semmi nem kerülhet bele az alkotásba. Azok a komponensek, amelyeknek a szintézisét katalizálja, saját élményei ugyan, ám Eliot többféle megfogalmazásban igyekszik elkülöníteni egymástól a költőt és a költő élményeit. Egy helyen például azt írja, hogy olyan „benyomások és élmények, melyek ugyancsak fontosak lehetnek a költő személye számára, nem szerepelnek költészetében; és mindaz, ami költészete lényegét teszi ki: elhanyagolható mennyiségek a költő személyes életében.”²³¹

Hogy nyilvánvalóvá váljon, mennyiben változtatta meg, gondolta tovább Pilinszky ezt a koncepciót, érdemes még egy mozzanatát felidézni. Eliot szerint „a költő élményei, vagyis azok az alkotóelemek, melyek a katalizátor jelenlétében találkoznak, két csoportra oszthatók: emberi szenvedélyek és művészi érzékenységek.”²³² Az egyik csoportba a művész olyan tapasztalatai tartoznak, amelyekre a művészet világtól különböző valóságban tett szeret, a másikba pedig a korábbi nemzedékek műalkotásaival való találkozások hatásai kerülnek. Az alkotóban mint médiumban viszont az élményeknek ez az eredet szerinti különbsége már lényegtelen. Minden élmény a művészi szintézis elvileg egyenrangú nyersanyaga. Eliot számára a most vizsgált tanulmányban elsősorban az a tény a fontos, hogy az elődök műveivel való találkozásból fakadó élmények átlényegített formában ugyan, de jelen vannak, vagy legalábbis teljesen legitim módon jelen lehetnek a mindenkori új alkotásokban. Ez az egyik oka annak, hogy nem írja le részletesen az élmények másik csoportját, nem tér ki arra, milyen természetű az, ami ide tartozik. A másik okot abban láthatjuk, hogy bármilyenek legyenek is a költőben felgyülemlett élmények (legyen bár a kiváltójuk egy műalkotás, a mindennapi élet egy eseménye vagy akár misztikus tapasztalat), ezek az általa létrehozott alkotásban közvetlenül nincsenek jelen. „Minél tökéletesebb művész valaki, annál tökéletesebben válik kétfelé benne az élményeket átélő ember és az agy, mely alkot; annál tökéletesebben fog az agy feldolgozni és szenvedélyeket (elvégre ez a nyersanyaga) szublimálni.”²³³

Nem tudni, Pilinszky mennyire ismerte Eliot elméletét, és mennyiben volt tudatában annak, hogy bár őrá hivatkozott, valójában eltávolodott az eredeti gondolattól. Mielőtt azonban az eltéréseket számba vennénk, rögzítsük azt, amiben a két költő

²³⁰ Eliot: Hagyomány és egyéniség 67.

²³¹ Eliot: Hagyomány és egyéniség 69.

²³² Eliot: Hagyomány és egyéniség 67.

²³³ Eliot: Hagyomány és egyéniség 67.

alapjában véve összhangban van egymással. Mindkettőjüket a költészet „személytelen felfogása”²³⁴ jellemzi. Amikor Eliot a költőt az élmények pusztája találkozóhelyévé nyilvánítja, tulajdonképpen azt az állítását igyekszik elmagyarázni, hogy „a költő (élete adott pillanatában) állandóan »megadja magát« valami olyasmi előtt, ami értékesebb nála. Egy művész fejlődéstörténete: örök önfeláldozás, a személyiség örök kioltása.”²³⁵ Ez az önfeláldozás abban nyilvánul meg, hogy rendelkezésre bocsátja az „agyát”, és a legkülönbözőbb eredetű élmények, gondolatok találkozásának pusztája színterévé lesz, továbbá abban, hogy elviseli azt az alkotás folyamatát kísérő felfokozott intenzitását, amely a kémiai vegyületek reakcióihoz szükséges „atmoszférikus nyomáshoz”²³⁶ hasonlatos, miközben „passzívan várja az egyesülés pillanatát”.²³⁷ A költő nem tudatosan, az általa választott célokat követve alkot, sőt arról is lemond, hogy önmagát fejezze ki, mutassa meg. Még élményei sem annyiban jelentősek, amennyiben az ő élményei. Pusztán az a fontos, hogy legyen egy szubjektum, egy „tartály”, akiben a megalkotandó művek nyersanyaga tárolódhat, és adott pillanatban megfelelően kombinálódhat. A költő az az ember, aki vállalja ezt a szerény szerepet.

Ha azt kérdezzük, mi az a nála értékesebb valami, aminek a művész ilyen módon állandóan „megadja magát”, azt a választ kapjuk, hogy ez a tradíció, „az európai szellem (és saját hazájának szelleme)”,²³⁸ vagyis valami olyasmi, ami éppúgy meghaladja és hordozza a mai költőt, mint elődeit, de aminek a mai költő éppúgy része, mint elődei. Eliot tanulmánya „szerényen megáll a metafizikus és misztikus kérdések küszöbén”.²³⁹ Nem kérdezi, hogy a műalkotásokba bekéredzkező szellem milyen természetű: tökéletesen világimmanens vagy transzcendens eredetű; megelégszik azzal, hogy a költőnek e szellem javára „meg kell szüntetnie”²⁴⁰ (escape) saját személyiségét. A művészi alkotás minőségére döntő hatással bír, hogy a költő munkája során elfogadja-e ezt a viszonyt vagy sem.

A most bemutatott művészetelméleti koncepcióból Pilinszky rendre a személyiségnek a költészetben játszott minimális szerepét emelte ki. Ez a felfogás tökéletes összhangban van saját esztétikai nézeteivel, de ugyanúgy gondolkodásának általánosabb, a személytelenséget eszményként állító tendenciáival és költészetének

²³⁴ Eliot: Hagyomány és egyéniség 66.

²³⁵ Eliot: Hagyomány és egyéniség 66.

²³⁶ Eliot: Hagyomány és egyéniség 68.

²³⁷ Eliot: Hagyomány és egyéniség 71.

²³⁸ Eliot: Hagyomány és egyéniség 65.

²³⁹ Eliot: Hagyomány és egyéniség 71.

²⁴⁰ Eliot: Hagyomány és egyéniség 71.

fokozatos elszemélytelenedésével is. Amikor Pilinszky a „médiomot” és a „személyiséget” első ízben állítja szembe publicisztikájában (mégpedig a *Jegyzetlap az alázatosságról* című írásban), azért hivatkozik Eliotra, mert azt az igazságot, hogy „alázat nélkül nincsen alkotó” szerinte „legszemléletesebben talán T. S. Eliot fejt ki, mikor azt írja, hogy a nagy alkotók nem a nagy személyiségek, hanem a nagy médiumok.”²⁴¹ Bár Eliot, aki a *Hagyomány és egyéniség*ben elsősorban a mű természetére és nem alkotójának magatartására koncentrált, írásában nem használja az alázat szót arra a jelenségre, hogy a költő „kioltja” a személyiségét, Pilinszky joggal beszél alázatról, amikor az alkotó szempontjából közelíti meg a kérdést. Az alázat ugyanis nála mindig a személyiség háttérbe szorítását, sőt elszemélytelenedést jelent, legyen szó a művész, egyáltalán az ember vagy akár Isten alázatáról. Ennyiben igaz tehát, hogy Pilinszky, aki szintén „a költészet személytelen felfogását” vallja, messzemenőig hű Eliot gondolataihoz abban, ahogyan a médium – személyiség *szembeállítást* alkalmazza.

Lényeges különbség mutatkozik azonban a két költő között, ha azt vizsgáljuk, mit értettek *médiomon*. (Ebből pedig az is következik, hogy Pilinszkynek ahhoz is a *Hagyomány és egyéniség* gondolataitól független útra kell lépnie, hogy meghatározza, milyen eredetű, milyen természetű komponensekből épül fel a műalkotás.) Eliot a médiumot ’közegnek’, ’katalizátornak’ gondolta, amely nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a műalkotás különböző eredetű, adott nyersanyagai kapcsolatba kerüljenek egymással. Amikor olykor úgy fogalmaz, hogy a médium „közvetít”, akkor ezen nem valaminek az egyik pontról a másikra való *továbbítását* érti, hanem olyan dolgoknak az *összekapcsolását*, amelyek ugyanazon a „helyen”, nevezetesen az alkotóban vannak, és nem tartja lényeges kérdésnek, honnan kerültek oda. Az egyes költők rangját szerinte az határozza meg, hogy személyiségüknek az alkotás teréből való eltávolításával mennyire képesek mintegy „akadálymentesíteni” azt a közeget, amelyben a vers szintetizálódik. A „privát szellemüket” kifejezni vágyó kezdőkkel szemben „az érett költő – a tökéletesebben kifinomult médium, akiben (a legsajátosabb vagy legváltozatosabb) megérzések a legnagyobb szabadságban találkoznak, hogy új kombinációkat képezzenek.”²⁴² A költő-médium tehát annál tökéletesebb, mennél kevésbé szabályozza akarataival azt a folyamatot, amelyben a formálódó műalkotás egyik komponenséhez hozzákapcsolódik egy másik, amelyik „nyilván ott lappangott már régen a költő agyában, várva a megfelelő kombinatív pillanatot, mikor megjelenhet és csatlakozhatik.”²⁴³

²⁴¹ *Jegyzetlap az alázatosságról*. In TEC I. 217.

²⁴² Eliot: *Hagyomány és egyéniség* 67.

²⁴³ Eliot: *Hagyomány és egyéniség* 68.

Ezzel szemben Pilinszkynél a „médium” konnotációját az ’egyik helyről a másikra való továbbítás’ képzete uralja. Egy 1969-ben keletkezett írása jól mutatja a különbséget az elioti felfogáshoz képest. „Eliot mondta, hogy a költő nem nagy egyéniség, hanem nagy közvetítő, nagy médium. Tulajdonképpen személyes annyiban, hogy a személyiségét feláldozza, hogy egyre áttetszőbb közeg legyen személytelen értékek, a világ személytelen erőinek közvetítéséhez.”²⁴⁴ Közvetítésen itt nem különböző komponensek egymáshoz való közelítést, egymás számára hozzáférhetővé tételét, tehát nem viszonyba állítást kell érteni. Erről az idézetben szereplő „áttetsző” szó árulkodik, amely a keresztülhatolás képzetét rejti magában. A költő olyan közeg, amin *átáramlik*²⁴⁵ valami, mint ahogyan a fény sugárzik át az áttetsző üvegen. 1962-ben, amikor először idézi az elioti gondolatot, Pilinszky két írásában is a technika világához kötődő metaforával érzékeltette, hogy mit ért „médiumon”. Szerinte Csontváry „tehetsége a detektoros rádiók kristályára emlékeztet. »A nagy tehetségek nem nagy egyéniségek – írja Eliot –, hanem rendkívüli médiumok.« Csontváry mint valami tiszta kristály, fogta föl és sugározta ki magából a világot: a mondhatót és a mondhatatlant.”²⁴⁶ Ez a megnyilatkozása félreérthetetlenül jelzi, hogy a „médium” nála nem ugyanazt jelenti, mint Eliotnál. A másik alkalommal a médium és a személyiség elioti szembeállításához a következő magyarázatot fűzte: „Az egyéniség: személyiségünk adóállomása. Zavarja a tiszta vételt.”²⁴⁷ Ezek a rádiózáshoz kötődő metaforák határozottan arra utalnak, hogy Pilinszky a költőt azért tekintette médiumnak, mert képes bizonyos üzenetek felfogására és továbbadására. Szerinte a költőnek mint médiumnak nem az a legfontosabb tulajdonsága, hogy szintetizálódhat *benne* valami, ami korábban egyáltalán nem létezett, hanem az, hogy tovább tud adni valamit, hogy közvetíteni tud olyan dolgok között, amelyek *rajta kívül* vannak; megfelelően tud viszonyulni a kívülről jövő „üzenethez”. A médium minőségét áttetszőségének mértéke fejezi ki. A művész személyiségének azért kell alázatosan háttérbe húzódnia, nehogy saját hangjával elnyomja vagy torzítsa azt a hangot, aminek a meghallása, majd kimondása elsőrangú feladata volna.

A „médium” ilyen értelmezése azonban számos kérdést felvet. Kinek vagy minek az „adását” kell vennie és tovább sugározni a költőnek? Mi a tartalma, és ki a címzettje ennek az „adásnak”? Lehet-e valami közelebbit is tudni a beérkező és a kibocsátott jelek

²⁴⁴ Beszélgetések 35.

²⁴⁵ 1974-ben Pilinszky így jellemezte a színészt mint médiumot: „Alaptartása: a személytelenség és a mozdulatlanság. Közvetít csak, mint drót az áramot, s egyedül annyi gesztust és megjelenítést engedélyezve magának, ami mintegy kívül, kicsap belőle.” (Naplók 117.)

²⁴⁶ Csontváry olvasásakor. In TEC I. 243.

²⁴⁷ Jegyzetlap az alázatosságról. In TEC I. 217.

egymáshoz való viszonyáról, tehát arról, hogy a továbbadásakor mennyiben módosul az, amit a médium meghallott? Van-e, és milyen szerepe van a médiumnak az üzenet megformálásában? Pilinszky a konkrét válasszal jórészt adós marad, arra azonban gondja van, hogy elejét vegye annak, hogy – túlságosan messzire vezetettve attól az analógiától, amely a költőt és rádiót egymáshoz fűzi – a költői ihletet valamiféle diktálás értelmében vett isteni sugalmazáshoz hasonlítsuk. Amikor Csontváryról azt írja, hogy „a világot: a mondhatót és a mondhatatlant” közvetíti, vagy máshol „személytelen értékek, a világ személytelen erőinek” közvetítéséről beszél, akkor a lehető legszélesebb körét nevezi meg a közvetíthető tartalmaknak, ugyanakkor a lehető legkevesebb teret engedi e tartalmak konkretizálásának. Más megnyilatkozásai is hasonló szelleműek.

A művész tevékenységének, az általa közvetítendő tartalomnak és e tartalom forrásának pontosabb megértését a Pilinszky-publicisztika egy olyan darabja segítheti, amely nem tartozik az Eliot gondolataihoz közvetlenül kapcsolódó írásoknak a családjába, mégis velük rokonítja az, hogy a művészt „a mindenség, az univerzum küldöncének” mondja. 1971. júliusában *Egy lírikus naplójából* címmel jelent meg egy rövid, keretes felépítésű esszé. A kezdő és a befejező egység a művészetről beszél általában, a középső egység viszont „a művészet kiterjedt birodalmának” egy tartományáról, a költészetről, mégpedig a költői alkotások idegen nyelvre való átültetésének nehézségeiről. Ez az írás feltehetőleg azon élmények elméleti igényű feldolgozása, amelyek Pilinszkyt első német nyelvű kötetének²⁴⁸ előkészítése közben érték, és amelyekről egy hónappal²⁴⁹ korábban a *Képeslap* című írásban számolt be az *Új Ember* olvasóinak, szembeállítva egymással a „nyersfordítást” és a „költői átültetést”.²⁵⁰ Mivel a költészet az, ami az összes művészet közül legmélyebben bele van ágyazva az anyanyelv intimitásába, Pilinszky szerint csodával határos, hogy fordítás közben „az igazi költő mennyivel mélyebben tájékozódik egy-egy vers útvesztőjében, mint a leghűségesebb kétnyelvű »nyersfordító«, aki pedig pontosan érti a vers minden szavát. Ennek a jelenségnek az az oka, hogy „az irodalomban, bár elsőrendű »anyaga a nyelv«, a legsúlyosabb, a legfontosabb mégis valami meghatározhatatlan, nyelv előtti és nyelv utáni elem.”²⁵¹ Az igazi költő mások műveit fordítva is képes megragadni ezt az „elemet”, a

²⁴⁸ János Pilinszky, *Großstadt-Ikonen*. Stuttgart, Otto Müller Verlag, 1971.

²⁴⁹ Pilinszky 1971 közepéről származó írásainak datálása mind a TEC II. kötetben, mind a *Publicisztikai írások* (Budapest, Osiris, 1999.) c. kötetben hibás. Az érintett művek megjelenési sorrendje és ideje helyesen: *Képeslap* (június 13.), *Néhány szóban* (június 27.), *Egy lírikus naplójából* (július 11.), *Útinapló* (július 25.).

²⁵⁰ A téma hasonló szellemű tárgyalásához lásd: Beszélgetések 58.

²⁵¹ *Képeslap*. In TEC II. 186.

nyersfordítót viszont a nyelvi kompetenciája miatt ráosztott szerepe arra predestinálja, hogy a fordítandó vers nyelvi szintjéhez igyekezzék hűséges maradni. Az ilyen fordító joggal hasonlítható egy küldönchöz, akinek az a feladata, hogy egy üzenetet továbbítson. Ezzel szemben

a művészet sose „egyenes közlés”, mint egy matematikai tétel, egy filozófiai igazság, egy konkrét tett vagy egy üzleti levél. A küldönc, aki egy határozott céllal közvetít egy határozott üzenetet, mint szimbólum, semmiképpen se a költészet, a költő, a művész szimbóluma. A művészet: séta. Az alkotó művész – szemben a küldönccel – a magányos sétálóhoz hasonló, kinek nincs ugyan semmi konkrét feladata, de épp ezért „minden eszébe juthat”, épp ezért gondolatait szabadon rendelkezésére bocsáthatja a mindenségnek. A művészet ily módon a mindenség híradása, s a művész a mindenség, az univerzum küldönce. A művészet: séta. Mi több: fecsegés. [...] Minden művészet: világmodell. Az „egészről” készült híradás.²⁵²

Az *Egy lírikus naplójából* ezen részlete arra késztet, hogy árnyaljuk azt a képet, amit a művésztől mint médiumról pusztán a rádiózáshoz kötődő metafora alapján alkothatnánk. Ez a metafora ugyanis feltételez egy korábban már pontosan megformált üzenetet, amelyet a médium teljesen automatizált, mondhatni mechanikus eljárással alakít át az emberi füllel is hallható hullámtartományba. Hasonló módon dolgozik a nyersfordító is, aki egy az egyhez megfeleltetést hoz létre a költemény eredeti nyelvi elemei és egy másik nyelv elemei között. Még ha nem szó szerint fordít is, akkor is ügyel a mondatnál kisebb nyelvi egységek mennél pontosabb megfeleltetésére, miközben egy állítást, szándékoltnak vélt közlést ad tovább. Tevékenységét, saját gondolatait tudatosan alárendeli a továbbítandó üzenetnek. A költő viszont, amennyiben nem küldönchöz, hanem magányos sétálóhoz hasonlít, nem kíván senkinek és semminek a szolgálatába állni. Ettől függetlenül séta közben véletlenszerű információk tömege jut el hozzá a világból. A küldönc, akinek *mint* küldöncnek a tevékenysége egyetlen üzenet átvételéből, majd átadásából áll, ennyiben szegényesebb viszonyt ápol a valósággal. A művész továbbá azért sem hasonlít hozzá, mert miközben „sétál”, lépteinek irányát nem szabja semmiféle küldetéshez. Ez azt is jelenti, hogy semmiféle tudatos szelekciós elv nem működik benne a világból felé áramló benyomások, információk fogadásakor vagy elutasításakor. Ugyanígy azt sem irányítja semmi, hogy mit mondjon költői megszólalásainak alkalmával. Céltalanul, szándékok nélkül közli, ami éppen eszébe jut. Amikor Pilinszky a művészetet sétához és fecsegéshez hasonlítja, a művészetnek a

²⁵² *Egy lírikus naplójából*. (1971) In TEC II. 188., 189.

művész *szubjektív* szemszögéből vett eredendő céltalanságát fejezi ki. A kettő közül a sétálás az „információk” begyűjtésének módjára, a fecsegés ezek továbbadására vonatkozik.

Miután Pilinszky kijelentette, hogy a küldönc szimbóluma alkalmatlan a művészet lényegének a megragadására, mindjárt a következő mondatban a művészt az „univerzum küldöncének” nevezi, és azt állítja, hogy a mindenség híradása valósul meg rajta keresztül. (A „híradás” szó használatával közvetlenül kapcsolódik a rádiózáshoz kötődő metafora által kifejezett gondolatokhoz is.) Még sincs szó itt ellentmondásról, mert amit Pilinszky tagadni akar, az nem a művész médium mivolta, hanem csak az alkotásnak irányt szabó „konkrét föladat”, „határozott cél” és „határozott üzenet”. Olyan célra és olyan feladatra kell itt gondolni, amellyel önként és önkényesen azonosul valaki, olyan üzenetre, amelynek *tudatosan* veti alá magát. Az „univerzum küldöncé” tevékenységével nem *kíván* semmiféle célt megvalósítani. Ha mégis híradás történik benne és általa, az nem szándékolt, hanem *bizonyos értelemben* öntudatlan.

A határozott megbízatásnak engedelmeskedő küldönc és a minden konkrét feladattól mentes művész között az egyik legfontosabb különbség éppen a tudatosság és az akaratlagosság szempontjából érhető tetten. Ha azt kérdezzük, hogy a költő – *miközben alkot* – akar-e bármit is továbbadni, hozzáigazítja-e tevékenységét valaki más üzenetéhez, akkor azt kell mondani, hogy nem: a költő nem küldönc. Ha viszont azt kérdezzük, hogy ténylegesen, a művész szándéka ellenére vagy attól függetlenül történik-e ilyen közvetítés, akkor a válasz az, hogy igen, minden művész küldönc. Az alkotáshoz képest *utóidejű* reflexióval bármelyikük tudatosíthatja is ezt a szerepét, de alkotás közben nem tud arról, hogy milyen törvényszerűségeknek engedelmeskedik. Saját, szubjektív szempontjából nem küldönc a művész, hiszen nincsenek a küldöncre jellemző céljai; objektíve viszont mégis az, mivel mégis egy híradás médiumává válik.

Aki egy határozott üzenet továbbadására vállalkozik, például aki le akar fordítani egy idegen műalkotást, teljesen alárendeli magát ennek a feladatnak. Munkája során megpróbálja azt visszaadni, ami a lefordítandó műben megérintette. Nem a saját gondolatait, hanem az eredeti mű szerzőjének gondolatait akarja tolmácsolni. Egy üzenetet továbbít egyik nyelvi közegből a másikba, egyszóval küldönc, akinek legfőbb erénye a hűség és az idegen művel szembeni alázat. Ám az igazi költő még nála is alázatosabb. Még teljesebb mértékben mond le önmagáról, amikor „gondolatait szabadon rendelkezésére bocsátja a mindenségnek”. Szakmai önbecsülését félretéve ahhoz sem ragaszkodik, hogy megbízható, pontos munkával elvégezzon egy maga elé tűzött

feladatot. Még arról is lemond, hogy mint fordító hűséges legyen egy eredeti műalkotáshoz vagy saját műveit írva bármi máshoz, például egy eszméhez. Semmit nem akar, de mindent elfogad. Ezért a költő számára minden továbbítandó üzenetté válhat, pontosabban bármi alkalmasnak bizonyulhat arra, hogy a „mindenség”, az „univerzum”, az „egész” benne fejeződjön ki, benne üzenjen önmagáról. Igazi művészi értéket képviselő műfordítást létrehozni éppen azért olyan nehéz feladat, mert a fordítónak akarnia kell megragadni és továbbadni egy üzenetet, viszont ahhoz, hogy a fordítás sikerüljön, pusztán „sétálnia” és „fecsegnie” szabad. Amit Pilinszky a „műfordítás csodájának”²⁵³ nevez, az nem más, mint az a „ritka kegyelem” amikor már nem is az eredeti mű beszél a fordításban, hanem egyszerűen ugyanaz az üzenet hallható belőle, mint az eredetiből. Csodáról van itt szó, mert bár a fordító tudatosan csak a konkrét mű általa megragadott, ezért szükségképpen partikuláris tartalmát próbálhatta közvetíteni, a fordítás mégis „az »egészről« készült híradás” lesz, mégis éppúgy az „univerzum” szólal meg általa, mint az eredeti műben.

Mennél nyilvánvalóbb, hogy Pilinszky szerint a műalkotás valamiképpen más és több, mint valamely emberi szerző munkájának a gyümölcse, annál fontosabbá válik a tulajdonképpeni szerzőre és a művész szerepére vonatkozó kérdés. Ezekre a kérdésekre azonban nem kapunk választ azokban az írásokban, amelyek a művészt mint médiumot határozzák meg. A „mindenségnek”, az „univerzumnak”, a „világnak”, az „egésznek” mint a költői híradás ezekben a szövegekben azonosítható tárgyának és talán végső forrásának mibenléte jórészt értelmezetlen marad. Azt is csak Pilinszky erős Simone Weil-hatást mutató, misztikus tendenciájú Isten- és világképének tükrében lehetne bemutatni, hogyan egyeztethető össze a költő korábban idézett nyilatkozata („Isten az, s egyedül ő az, aki ír”) azzal, hogy a médium a „mindenség híradását” közvetíti, vagyis alapvetően valami személytelen valósággal van dolga.²⁵⁴

Ha egyedül a most vizsgált szövegcsoport alapján nem is írhatjuk le részletesen azt a valóságot, amely hírt ad magáról, és nem is mutathatjuk meg, milyen viszonyban van a személyes Istennel, azért a művészi közvetítés „címettségére” vonatkozó kérdésre pontos válasz adható. A médium fogalma (különösen az elektronikus médiával vont párhuzam alapján) könnyen keltheti azt a látszatot, hogy a művészi közvetítés címettje a műalkotás befogadója, és hogy az alkotónak őt kell megszólítania. Pilinszky azonban nem így gondolta. A médium szerepét – Eliottal összhangban – már a műalkotás létrejöttével

²⁵³ *Egy lírikus naplójából.* (1971) In TEC II. 189.

²⁵⁴ Vö. Radnóti: *A szenvedő misztikus* 17-18.

befejezetteknek tekinti, függetlenül ennek további sorsától, fogadtatásától. A költő nem akkor éri el a célját, ha verseit olvassák, hanem már azzal, hogy azok létrejönnek. Nem az a feladata, hogy az olvasókhöz szóljon, hanem pusztán annyi, hogy beszéljen. A költő „médiium a világ és a vers között”²⁵⁵ – mondja Pilinszky. Szemben a prófétával, aki hivatását mindig egy konkrét közösség érdekében gyakorolja, a művész közvetítő feladata befejeződik ott, ahol létrejön a műalkotás – egy önálló, autonóm „léttartomány”. Ez azonban nem jelenti azt, hogy Pilinszky látókörén kívül esne a művészetén túli valóság és ennek szolgálatát nem tekintené feladatának. Ellenkezőleg. Mint korábban, például az auschwitzi fénykép előtt megfogalmazott gondolatait olvasva már láttuk, és a következő fejezetekben is látni fogjuk, Pilinszky a valóságért való felelősségvállalásnak már-már teljesíthetetlen mértékét várja a művésztől: a „jóvátehetetlen jóvátételét”. Ám minden jel szerint nem a művészi alkotások befogadóiin keresztül, azok megneemesítésével, felrázásával vagy mozgósításával akarja ezt elérni, hanem közvetlenül, *magának a műalkotásnak a létrehozásával*. Természetesen a költő csak azért remélheti, hogy műveivel szembeszállhat a jóvátehetetlennel, mert pontosan tudja, hogy megteremtésükben az ő szerepe legfeljebb a „co-kreativitás”, hogy nem forrása, hanem csak médiuma annak, amire a világnak szüksége van.

²⁵⁵ Beszélgetések 50.

II.2.3. A VILÁG INKARNÁCIÓJÁNAK BETELJESÍTÉSE

Hagyomány és egyéniség című írásban Thomas S. Eliot azt az alapvető kérdést tette fel, hogy „milyen viszonyban van a költemény a költőjével”.²⁵⁶ Válasza – mint láttuk – az volt, hogy a költő médium, vagyis *adott* élmények, benyomások művé való szintetizálásának „reakciótere” és „katalizátora”. Eliot nem vizsgálta, hogy milyen forrásból származhatnak ezek az élményeknek. Megelégedett azzal az egész írása által bizonyítani kívánt állítással, hogy legitím módon lehetnek közöttük olyanok is, amelyek más művészek alkotásaival való találkozásokból származnak. Mivel célja a „költészet személytelen felfogásának” kifejtése volt, közömbösnek kellett ítélnie, hogy a műalkotás valamely nyersanyaga mennyire tartozik a művész személyesen átélt élményei közé, és mennyiben származik más forrásokból. Számára csak annyi lehetett fontos, hogy valami így vagy úgy megjelenjen abban a „tartályban”, ahol olyanok a feltételek, hogy művé formálódhat. Amikor Pilinszky János a ’továbadás’ konnotációját hozzákapcsolva átértelmezte a médium elioti fogalmát, és a költőt a detektoros rádiók kristályához hasonlította, utat nyitott a továbbítandó üzenetre, az üzenet feladójára és címzettjére vonatkozó kérdéseknek is. Ezek a kérdések annál jelentősebbek a költő művészetelméletét illetően, mivel (bár a rádiózásból merített hasonlatot írásaiban mindössze kétszer alkalmazta) mindvégig kitartott azon Eliottól eltérő felfogása mellett, hogy a költőnek mint közvetítőnek a feladata nem az önmagában elraktározott különböző eredetű élmények és benyomások egybekapcsolódásának katalizálása, hanem mindenekelőtt az, hogy szolgálja a valóság teljességének a műben való megtestesülését. Azonban amikor a médium terminust alkalmazza, bár szóhasználatával megalapozza az üzenet küldőjére és pontosabb tartalmára vonatkozó kérdést, Pilinszky is „megáll a metafizikus és misztikus kérdések küszöbén”, igaz – éppen ezen önkéntelenül is felvetődő kérdések miatt – jóval kevesebb joggal, mint Eliot.

A médium fogalmához kapcsolódókhhoz hasonló nehézségekkel találjuk magunkat szemben, ha arra a kérdésre, hogy miféle közvetítés megy végbe a művészi tevékenység során, Pilinszky művészetelméletének egy másik központi fogalma felől próbálunk választ kapni. A költő esztétikai nézeteinek egyik legfontosabb tanúja, *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* – mint korábban már láttuk – a művészi alkotást

²⁵⁶ Eliot: *Hagyomány és egyéniség* 66.

inkarnációnak, pontosabban a teremtett világ megszakadt inkarnációját továbbvivő folyamatnak is nevezi. A művészet a képzelet „hozzájárulása, veritékes munkája a teremtés realitásának, inkarnációjának a beteljesítésére, helyreállítására.”²⁵⁷ A világ inkarnációja Pilinszky szerint a bűnbeesésnek a képzeletre gyakorolt hatása miatt akadt el, csorbult meg, ezért a képzelet feladata, hogy újra engedelmessé és odaadóvá válva „hazataláljon” – vagyis vallási értelemben megtérjen –, és folytassa, bevégezze azt, ami félbemaradt. Amikor a képzelet ezt a „passzív teremtésnek” is mondott tevékenységét végzi, „teremtő képzelet” a neve. Mindezek alapján az inkarnáció a teremtés fogalmával tűnik szinonimnak.

Pilinszky azonban a „teremtéssel” szemben általában a „megtestesülés”, az „inkarnáció”, a „beöltözés” szavakat részesíti előnyben, és a két 1970-ben keletkezett előadását, *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* és az *Egy lírikus naplójából* címűt leszámítva talán csak egy alkalommal, és éppen az előbbi egy részletét kommentálva²⁵⁸ közelíti az inkarnáció fogalmát a teremtéséhez. Ennek alighanem teológiai jellegű okai lehetnek. Egyrészt úgy gondolkozott a teremtés és az inkarnáció isteni aktusairól, mint amik fokozati különbséget jelentenek Isten és a világ kapcsolatában.²⁵⁹ Másrészt a két fogalomhoz kötődő teológiai konnotációk is inkább kedveznek az „inkarnáció” terminus Pilinszky esztétikájába történő felvételének. A kereszténység ugyanis hagyományosan úgy értelmezi a *Bibliát*, hogy az a semmiből való teremtést tanítja. Ehhez az alapvető hitbeli meggyőződéshez képest másodlagos, hogy a teológus a spekuláció változékony céljainak megfelelően feltételez-e olyan előzetes terveket Istenben, amelyeknek a teremtés pusztán a kivitelezése volna, vagy éppen ellenkezőleg – mint a későközépkori nominalizmus teológiája tette – tagadja az ilyenek meglétét. Ezzel szemben az inkarnáció fogalma szinte automatikusan vonja maga után a kérdést, hogy mi az a valóság, *ami* inkarnálódik, illetve mi az, *amibe*, amiben ez a valóság megtestesül.

Bár az inkarnáció fogalmának a teológiában más értelmezései is léteznek, a legelterjedtebb mégis az úgynevezett preegzisztencia-krisztológiák megközelítésmódja. Eszerint az inkarnáció azt a folyamatot jelöli, amelyben az öröktől fogva létező isteni Logosz, a Fiú a világba jön, mégpedig úgy, hogy egyrészt megtartja isteni lényegét, és ezzel Isten minden addiginál közvetlenebb és valóságosabb jelenlétét alapítja meg itt a

²⁵⁷ *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. In *Versek* 78.

²⁵⁸ *Beszélgések Sheryl Suttonnal*. In *Szép próza* 169.

²⁵⁹ „Isten megtestesülése közöttünk magának a teremtésnek is legmélyebb megnyilvánulása.” (*Advent*. In *TEC II. 77.*); „De a teremtő szeretet nem lett volna teljes, ha Isten maga is nem vállalja megtestesülését. *Creatio, Incarnatio, Passio*: ugyanannak a feltétlen, ugyanannak a szent Szeretetnek a túláradása, »túlkapása«, amely »Krisztust végül is a keresztre emelte.«” (*Karácsonyi gondolatok*. In *TEC II. 79.*)

földön, másrészt viszont az önkiüresítés (kenózis) révén az isteni valóság korábban nem létezett formáját is létrehozta. Az inkarnációban tehát a teremtett világ gazdagodása, beteljesedése következik be, amennyiben a hús (caro) magát az Istent fogadja be; ugyanakkor az istenség sem marad érintetlen abban a szövetségben, amely a Fiú és az ember Jézus személyi egysége révén közte és a teremtett világ között létrejön.

Bár az imént mondottak értelmében a kereszténység számára mindenkor fontos volt az is, hogy az inkarnáció *jelentősége* nem korlátozódik Jézus egyediségére, hanem minden ember, sőt valamiképpen az egész teremtett világ érintve van e megtestesülés által,²⁶⁰ az inkarnáció fogalma hagyományosan pusztán a krisztológián belül használatos. Ebben a kontextusban egy koherens elmélet szerveződik köréje. A preegzisztens Logoszra való hivatkozással könnyen megválaszolható az a kérdés, hogy mi az, ami az inkarnáció folyamán megtestesül, a Názereti Jézus emberi mivolta felől pedig az is magyarázható, hogy mi az, ami a Logoszt befogadja.

Ugyanezek a kérdések azonban Pilinszky esztétikai gondolkodásának rekonstruálásakor súlyos problémává alakulnak, hiszen a költő eltávolodik a teológiai szóhasználatától és az inkarnáció fogalmát tágabban értelmezi, mint a krisztológia. E problémákat viszont már csak azért sem lehet megkerülni, mert az a következetesség, amivel a költő a „teremtéssel” szemben ehhez a terminushoz, illetve szinonimáihoz ragaszkodik, valószínűleg éppen azzal magyarázható, hogy – ellentétben a semmiből való teremtés gondolatával – a megtestesülés fogalmához szervesen kapcsolódik az a kérdés, hogy mi az a megtestesülést megelőző valóság, ami a megtestesüléskor egy másik létmódba kerül, és mi az, ami szintén átalakul korábbi valóságához képest, amikor magába fogadja a megtestesülőt.²⁶¹

²⁶⁰ Vö. *Az archaikus felfogás* című alfejezet (II.1.1.1.) végén mondottakkal! A vallásos ember számára az ember bűne, illetve az ember megtisztulása egyaránt kozmikus jelentőségű, vagyis az egész anyagi világ sorsát meghatározza. A bűnbeesésével az ember a kereszténység szerint is az egész teremtett világot magával rántotta, az ember megváltása, végső beteljesedése pedig az „új ég és új föld” ószövetségi gondolatával kapcsolódott össze. (Vö.: Iz 65,17; Iz 66,22, illetve Jel 21,1; 2Pét 3,13)

²⁶¹ Pilinszky inkarnáció-fogalmával sok tekintetben rokon a Simone Weil által használt dekreáció vagy visszateremtés, amelyet a költő bizonyára jó okkal nem vett át szellemi mesterétől. (A dekreáció fogalmának gazdag teológiai, filozófiai jelentéséről lásd: Dorothee Beyer: *Sinn und Genese des Begriffs „Décréation” bei Simone Weil*. Altenberge, Oros, 1992.; Vető Miklós: *Simone Weil vallásos metafizikája*. Budapest, L'Harmattan, 2005. 25-58.) A beteljesíthető inkarnáció fogalmával minden bizonnyal jobban kifejezhetőnek látta az egyre teljesebb megvalósulás és az Istentől akart beteljesülés keresztény szellemiségű gondolatát, amely szerint az ember testi-lelki létezőként a világban való teljesebb jelenlétet nem valami létezőnek a megszüntetésével, visszavonásával, hanem megfelelő használatával érheti el, hiszen Pilinszky szerint minden baj forrása az, hogy a bűnbeesés óta a világa „beszivárog a nihil, a semmi”. Az inkarnáció ráadásul olyan fogalom, amely a művészet számára is távlatokat nyit, amennyiben kihallható belőle a test és egyáltalán az érzéki világ mint az Istent is befogadni képes valóság felértékelése. Egy keresztény művészetelmélet számára a műalkotásoknak is anyagot szolgáltató érzéki szféra ilyen rangja semmiképpen nem lehet közömbös.

Ezeknek az inkarnáció fogalmával az esztétikába is átkerülő kérdéseknek a megválaszolásában, illetve magának a terminusnak az értelmezésében az első támpont az lehet, hogy Pilinszky esztétikai fogalomként az „inkarnációt” nemhogy távolítani akarta volna eredeti krisztológiai kontextusától, inkább radikálisan abba ágyazta.²⁶² A Szent István Társulat 1970-es közgyűlésén olyan teológiailag művelt értelmiségiek előtt, akiknek a hitigazságokhoz való viszonya meglehetősen konzervatív lehetett, a szó evangéliumi eredetét és értelmét hangsúlyozza, majd kijelenti: „*Et incarnatus est* – a mondat igazság szerint minden valódi műalkotás zárómondata lehetne.”²⁶³ A latin szöveg az úgynevezett *Niceai-Konstantinápolyi Hitvallásból*, a *Hiszekegyből* származik.²⁶⁴ (Innen való egyébként a *Harmadnapon* című Pilinszky-költemény utolsó sora is: *Et resurrexit tertia die.*) Az idézet forrásával az előadás minden hallgatója pontosan tisztában volt, hiszen a *Credo* népnyelvű változata éppen akkoriban kezdett csak meghonosodni a katolikus liturgiában. Pilinszky semmiképpen sem kockáztatott volna meg egy pusztán csak szellemesnek szánt szójátékot a művészetben megvalósuló inkarnációnak és az Ige megtestesülésének analógiájáról, ha nem éppen ez a kapcsolat fejezne ki valami lényegeset esztétikai nézeteiből.

²⁶² Részben Németh G. Béla értelmezését pontosítva Mártonffy Marcell is emlékeztet rá: „Pilinszky az inkarnáció fogalmát egyértelműen az Újszövetség alapító eseményére vonatkoztatja.” (Mártonffy Marcell: Inkarnáció. Pilinszky művészetteológiájáról. In Zemplényi Ferenc et al [szerk.]: *Látókörok metszése. Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*. Budapest, Gondolat, 2003. 297-313. 309.) Az általam az alábbiakban nyújtott értelmezést kiegészítéseként érdemes Mártonffy egy további megállapítását is idézni: „Úgy tűnik, az inkarnáció fogalmának művészetelméleti produktívitasába vetett bizalmat Pilinszkynél a kinyilatkoztató szó e kenotikus, szent és profán kettősségének rituális téralakzatát érvénytelenítő és az idő megformálásáért felelős társiaság etikai vízióját felszabadító elvegyülésének – a megszólító emberi beszédben való feloldódásának – az emlékezete alapozza meg.” (l. m. 310.)

²⁶³ *Egy lírikus naplójából*. (1970) In TEC II. 170.

²⁶⁴ Henricus Denzinger: *Enchiridion Symbolorum. Definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. Freiburg, Herder, ²¹⁻²³1937, 41.

II.2.3.1. A világ inkarnációja

Hallgatósága számára persze már az is minden bizonnyal megütközést keltő, de legalábbis merészen újszerű volt, hogy a megtestesülés fogalmát nemcsak Jézus Krisztusra, hanem (egyik, ebben az alfejezetben tárgyalandó jelentésében) az emberre és az egész teremtett világra is alkalmazta, amikor azt állította, hogy a bűnbeeséssel „a teremtés, az ember inkarnálódása is megcsorbult, megtorpant.”²⁶⁵ A korabeli teológiában ugyanis semmiféle támpont nem kínálkozott ennek a gondolatnak az értelmezésére. A lélekkel nem bíró teremtésben aligha különíthető el két olyan komponens, amelyekről elképzelhető volna, hogy az egyik a másikban megtestesülhet. Még az ember esetében is aggályos (és egyházilag elítélt) olyan önálló létezőnek tekinteni a lelket, amely magára ölthetné a testet. Schütz Antal dogmatikája a lelket az emberi test (arisztotelészi értelemben vett) formájaként határozta meg, tehát olyan lételvként, ami nélkül a test nem létezhet, és a keresztény hagyományra támaszkodva azt is cáfolta, hogy a lélek teremtése korábban történt volna, mint egyesülése a testtel.²⁶⁶ Az emberi lélek tehát nem fogható fel olyan preegzisztens valóságként, amely inkarnálódhatna a testben. Az inkarnáció fogalmának a krisztológiából a kozmológiába vagy akár csak az antropológiába történő átvitele eszerint a fogalom értelmét látszik veszélyeztetni.

Pilinszky mégis félreérthetetlenül a világ dolgainak és az embernek a bűnbeeséssel megzavart, ám tökéletesíthető inkarnációjáról beszél. Ennek előmozdításában segédkezik szerinte a művészet, amennyiben az engedelmes, tehát teremtő képzelet működik benne. Fontos hangsúlyozni, hogy megtestesülésen itt egy olyan folyamatot kell érteni, ami a köznapi értelemben vett „*reális* világában” mehet végbe (nem pedig a művészet úgynevezett *fiktív* világában), még akkor is, ha a megtestesülésnek azok a lépései, amelyeket a bűn megakadályozott, a jelenlegi állapothoz képest esetleg nem is okoztak volna, illetve nem is okoznának már további *fizikai* változásokat. Amennyiben a művészet szolgálata által az ember, a dolgok, vagyis a köznapi értelemben vett világ testesül meg tökéletesebben, úgy az általa végrehajtott inkarnáció eredménye nem lehet a műalkotás, még akkor sem, ha a művészet – miközben a világ inkarnációján fáradozik – természetesen műalkotásokat is létrehoz. Későbbre kell halasztanunk annak a kérdésnek a megvizsgálását, hogy milyen viszony áll fenn a művész munkája nyomán teljesebben megtestesült világ, és az általa létrehozott alkotás között. Itt csak annyit kell rögzíteni,

²⁶⁵ *Egy lírikus naplójából.* (1970) In TEC II. 169.

²⁶⁶ Vö.: Schütz: *Dogmatika* 325-329., 337-340.

hogy 1970-es előadásában a költő nem kevesebbet állít, mint hogy a művész által megvalósítható inkarnáció a köznapi értelemben vett „realitást” teljesíti be, tehát a művésztől független és a keletkező művészi alkotást is magába foglaló létszférát.

Hogy az „inkarnáció” most bemutatott jelentése világosan elkülönüljön a fogalom egy később tárgyalandó, másik értelmétől, érdemes az iménti gondolatot másképp is megfogalmazni. Annak ellenére, hogy a művészi tevékenység által egy vadonatúj alkotás is létrejön, az inkarnáció mozzanata nem ennek a megteremtését jelenti. Az inkarnáció lényege itt most nem egy új valóságélem létrehozása, hanem a régi valóságnak abban az eredeti teljességében való *újra*alkotása, amelyben a bűnbeesés előtt létezett, vagy amelyben akkor létezne, ha még mindig paradicsomi állapot uralkodna a földön. Ennek értelmében nem gondolhatjuk, hogy a művészet feladata az volna, hogy úgy teljesítse be a valaha megszakadt inkarnációt, hogy műalkotások teremtésével olyan valóságdarabokat hoz létre, amelyek kipótolják a világban azt a hiányt, amit az inkarnáció megszakadása okozott. A művészet nem új dolgokkal gazdagítja a világot, hanem a világ már meglévő dolgait tökéletesíti. Ezért mondhatja Pilinszky: „Ennek az inkarnációnak a beteljesítése tökéletesen *szellemi természetű*, s akár az imádság vagy a szeretet, szabadon hatol be az idő legkülönbözőbb állomásaiba. Előszeretettel választja a múltat, s abból is a tragikusát, a jóvátehetetlent, a botrányt, a »megoldhatatlant«.”²⁶⁷ Az inkarnációnak a világ fizikai, szintjén már nem kell változtatnia, eszköze nem a gyakorlati, hanem a „minőségi cselekvés”.²⁶⁸ Ezért lehet ma is – miként a bűnbeesés előtt is – a képzeletünkre bízva.

Ha a világ művészi tevékenységben megvalósuló inkarnációjával kapcsolatban feltesszük a magából a szóhasználatból természetesen adódó kérdést: mi az, *ami* megtestesül, akkor úgy válaszolhatunk, hogy a világ igazi, csorbítatlan valósága inkarnálódik. Ennek a tételnek az értelmezéséhez segítségül hívhatjuk azt a platonikus színezetű elképzelést, miszerint Isten mindent egy általa elgondolt „tervrajz” szerint alkotott meg.²⁶⁹ Ez a tervrajz rögzíti az egyes teremtmények lényegét, és megszabja a rendeltetésüket a teremtett világ egészében. A teremtés eseménye e modellben úgy ragadható meg, mint a dolgok preegzisztens lényegének a „megtestesülése”. Amikor az ember nemet mondott Istenre, visszautasította a világban neki szánt helyet, valójában saját legigazabb lényegéhez lett hűtlen. Ezek után többé már nem az, aminek lennie kellene. Így aztán a bűn nélkül született és egészen a halálig engedelmes Jézus „nemcsak

²⁶⁷ A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In Versek 78-79. (Kiemelés: H. T.)

²⁶⁸ *Múltunk reménye*. In TEC II. 270.; *Egy lírikus naplójából*. (1970) In TEC II. 169.

²⁶⁹ Vö.: Ióánnész Damaszkénosz: Harmadik beszéd a szentképek mellett, ellenzőik ellen. (Ford. Kárpát Csilla) In Redl Károly [Szerk.]: *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*. Budapest, Gondolat, 1981, 192-198.; 196.; Aquinói Szent Tamás: *Summa Theologiae*. Iq15a1

a megtestesült Isten, hanem Ádám óta az első tökéletesen megtestesült ember is közöttünk.”²⁷⁰ A mi megtestesülésünkbe ugyanis a bűnbeesés óta „beszivárog a nihil, a semmi”.²⁷¹ Ez azt jelenti, hogy továbbra is „egzisztálunk”, de az „időben, térben, a testiesség és az anyagiasság kísértése közepette élő ember tulajdonképpen sohase valósul meg igazán koncentráltan. Szétszóródik a paradicsom utáni korszak földhözragadt talajtalanságában.”²⁷² A művészet „passzívan teremtő”, „co-creatív” szolgálata ezért abban áll, hogy a dolgokat megnyitja saját igazi lényegük számára, újra léttel telíti, „koncentrálja” őket. Ennek a feltétele pedig „a képzelet odaadása”, Istennek való engedelmissége, hiszen a világ és benne az egyes létezők aktuális, „szétszóródott” állapota a Sátán, a Diabolosz²⁷³ csábításának eredménye.

Ha igaz, hogy a művészet által az isteni „tervrajz”, vagyis a dolgok igazi lényege, valósága, a számukra meghatározott létteljesség inkarnálódik, akkor magától adódik a következtetés, hogy az, *amibe* ez a teljesség beletestesül, nem más, mint „világunk nihiltől föllazult” aktuális realitása, vagyis a dolgok és az ember bűnnel megjelölt állapota. Hiszen „a művészet a bűnbeeséssel megszakadt inkarnációs folyamat küzdelmes folytatására, korrekciójára, beteljesítésére tett kísérlet.”²⁷⁴ A művészet csak befejez valamit, ami már megkezdődött. Amit inkarnál, annak abban kell megtestesülnie, amiből a bűn miatt teret nyert semmi kiszorította. Pilinszky tehát nem valami transzcendens valóságnak az egyes művészetek anyagában, a kőben, a festékben, a nyelvben való rögzítését tekinti inkarnációnak, hanem a világnak és tárgyainak a kővel, a festékkal és a nyelvvel való művészi munka eredményeképpen bekövetkező gazdagodását. „Egy igazi arckép mintha a megfestett arc isteni változata, Cézanne almái mintha a kerti almák isteni koncentrátumai, Van Gogh cipői mintha a művész valóságos bakancsainak beteljesítése volnának. Igen, nekem úgy tűnik, mintha a művészet a puszta egzisztálásból a beteljesülő realitásba, világunk nihiltől föllazult parcelláiról a megtestesülés bizonyosságába kalauzolna.”²⁷⁵ A festő nem a vászonra került festékmolekulákat emeli a puszta anyagi lét fölé, még csak nem is a festmény szemlélőjét vagy alkotóját „kalauzolja” a megtestesülés felé, hanem – akármilyen misztikusan hangozzék is – *a kerti almákat és a valóságos bakancsokat*.

²⁷⁰ Egy lírikus naplójából. (1970) In TEC II. 169.

²⁷¹ Egy lírikus naplójából. (1970) In TEC II. 169.

²⁷² Egy lírikus naplójából. (1970) In TEC II. 171.

²⁷³ A διάβολος görög szó etimológiailag a διά (szőösszetételekben összevisszaságot, elválasztást jelentő) prepozícióra és a βάλω (dobni) igére vezethető vissza. A „diabolosz” szó szerinti jelentése: ’szertehányó, össze-vissza dobáló’.

²⁷⁴ Egy lírikus naplójából. (1970) In TEC II. 169.

²⁷⁵ Egy lírikus naplójából. (1970) In TEC II. 171.

A művész a világ dolgait megajándékozza azzal a teljességgel, amit korábban nélkülöztek.²⁷⁶ Nem anyagi mivoltukban szenvedtek hiányt, hanem a szellemi valóságuk volt csorba. Pilinszky ezt egy szójátékkal érzékelteti: „A tökéletes megtestesülés helyett azóta [a bűnbeesés óta] testiességre hajlunk, s a világ ránk eső anyagi súlyának vállalása helyett az anyagiasság tehermentesítő, légüres terébe menekszünk.”²⁷⁷ A művészet hozzásegíti a dolgokat ahhoz, hogy Isten tevei szerinti valóságuknak megfelelően létezzenek, hogy hiánytalanul megfeleljenek a lényegüknek. Tulajdonképpen a korábban részben szétválasztott két „komponensük” (az anyagi és a szellemi, a reális és az ideális) tökéletes egységbe olvasztását végzi el. Ha a világban fellelhető dolgok korábbi állapota felől tekintjük ezt a folyamatot, akkor azt mondhatjuk, hogy ezek a dolgok a művészet által önmagukat transzcendálják saját lényegük irányába. Ha igazi lényegükből indulunk ki, akkor úgy látjuk, hogy az a rejtett valóság, amely a bűn miatt ténylegesen nem, csak potenciálisan volt a dolgok sajátja, a művészet által beöltözik a dolgokba. Ez utóbbi szempontból tekintve a folyamat jól megközelíthető az inkarnáció hagyományos krisztológiai fogalmával, amennyiben egy szellemi természetű, ráadásul isteni eredetű entitásnak egy anyaggal való egyesüléseként ragadható meg. Újabban kidolgozott, de ősi eredetű krisztológiai koncepciók azonban a másik irányból kiinduló megközelítéshez is szolgáltatnak analógiát. Létezik ugyanis az inkarnációnak olyan elmélete, amely a teremtmény Isten által előidézett öntranszcendenciájának tételére támaszkodik.²⁷⁸

A művészetnek mint inkarnációnak itt rekonstruálni kívánt elmélete természetesen aligha állná ki egy alapos *filozófiai* vagy *teológiai* bírálat próbáját. Hiszen például még egy szélsőséges univerzálé-realizmus szempontjából is nehezen értelmezhető az az elképzelés, hogy a dolgok a művészet szolgálatától függő kisebb vagy nagyobb mértékben részesüljenek saját lényegükből, ráadásul anélkül, hogy közben fizikai valójukban változás állna be. Ami pedig a teológiai aggályokat illeti, az inkarnáció krisztológiai fogalmának átvitele a művészet folyamataira a blaszfémia határát súrolja. Hiszen a dolgokban megtestesülő isteni gondolat szigorú értelemben nem volna egy szintre helyezhető az emberré lett Istennel.

²⁷⁶ Az itt állítottakkal nagy mértékben analóg, ahogyan Gadamer fogalmaz: „a műalkotásban nem csupán utalás történik valamire, hanem az, amire az utalás történik, valódiabb mivoltában van benne jelen. Más szóval: a műalkotás a lét gyarapodását jelenti.” (Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása* (Ford. Bonyhai Gábor) In *Uő.: A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins, 1994. 56.) Figyelemre méltó, hogy a Gadamer, miközben saját protestantizmusát hangsúlyozza, a művészet tapasztalatát éppen az Eucharisztia szerinte Luther által is megőrzött katolikus felfogásával próbálja szemléltetni, mint ahogyan Pilinszky gondolatainak értelmezésekor is érdemes újra és újra erre az alapvető katolikus tanításra gondolni.

²⁷⁷ *Egy lírikus naplójából*. (1970) In *TEC II*. 169.

²⁷⁸ Vö.: „Megtestesülés” szócikk. In Rahner – Vorgrimler: *Teológiai kieszótár*. 476-484. különösen 481-483.

Túl ezen a teológiai ellenvetésen, érdemes kiemelni egy sokkal alapvetőbb, mondhatni strukturális eltérést is az inkarnáció krisztológiai és művészetelméleti koncepciója között. Az előbbi ugyanis két olyan valóság (az isteni és az emberi természet) egyesüléséről beszél, amelyek között szó szerint ég és föld a különbség. A Pilinszky által a művészetben felfedezni vélt inkarnáció viszont olyan valóságok között közvetít, amelyek eredendően és mindenestül összetartoznak. Egy tetszőleges dolog számára ugyanis semmi nem lehet közelebbi, mint saját lényege. A művész szerepét a médium fogalma segítségével megragadó szövegek családjában olvasható egy naplóbejegyzés, amely nagyon plasztikusan érzékelteti, hogy a művészet nem tesz többet, mint hogy a világot önmagával ajándékozta meg.

A költő, a festő nem alkotó a szó isteni értelmében, csupán médium, közvetítő egy teljesebb jelenlétért. Közvetítő a világ és a világ között; tulajdon teste és tulajdon teste között. Aközött, amiről beszél és aközött, amit mond róla. [...] A művész közvetítése nélkül a világ sokkal kevésbé tudna önmagával érintkezni, önmagával társalogni. A teremtés sokkalta inkább néma és magára hagyatott maradna. A költő, aki egy fáról ír, nem egy fa és egy másik fa közt közvetít, hanem *ugyanaközött a fa között*.²⁷⁹

Pilinszky a nyelv teherbíró képességét tette próbára az utolsó mondatban, hogy kifejezhesse intuícióját: a művészi közvetítés nem tesz hozzá semmi *újat* a világhoz, és nem is változtat rajta semmit. Ha a költő inkarnál, akkor azt inkarnálja, ami már van.

²⁷⁹ Naplók 116.

II.2.3.2. A műalkotás inkarnációja

Mint láttuk, Pilinszky inkarnációnak nevezte a *világnak* a művészet által történő beteljesítését, amelyre azért van szükség, mert a dolgok és az emberek megtestesülése a bűnbeesés miatt megcsorbult. Szóhasználatát az indokolhatta, hogy a művész szolgálata által a létezők Istentől elgondolt lényege, isteni realitása testesül meg a „puszta existálás irreálitásával”²⁸⁰ világban. Az inkarnáció fogalma azonban egy ettől első látásra különböző értelemmel is rendelkezik a költő művészetelméleti esszéiben.

Amikor azt olvassuk, hogy az „*Et incarnatus est*” mondat „minden remekmű zárómondata, hitelesítő pecsétje lehetne”,²⁸¹ a nyelvi forma eldöntetlenül hagyja, hogy mi vagy ki az, ami megtestesült. Nem lehetetlen – és a fogalom most bemutatott első jelentése éppen ezt sugallja –, hogy a valóságnak az a darabja „*incarnatus est*”, amelyikkel a műalkotás így vagy úgy (például tematikusan) kapcsolatban áll: mondjuk, a kerti almák. Elképzelhető azonban az is, hogy Pilinszky egyszerűen arra gondol, maga a műalkotás az, ami megteremtődött, megtestesült.²⁸² Ha ez a feltételezés igazolható, akkor az „inkarnáció” terminus az előzőtől függetlennek látszó második értelmében azt a folyamatot jelenti, amelynek az eredménye valamely műalkotás, tehát egy olyan új létező, amiről – bár építőelemei révén és dologiságában a „reális világhoz” tartozik – hajlamosak vagyunk úgy ítélni, hogy egy „ideális” vagy „fiktív” világnak is része, és mint ilyen különbözik attól a köznapi valóságtól, amelyet a szó első értelmében vett inkarnáció teljesíthet be.

Az első érv mellett, hogy magát a műalkotást kell a megtestesülés eredményének tartani, ott rejtőzik az *Egy lírikus naplójából* című előadásban, alig néhány bekezdéssel az ebben is szereplő, már idézett latin mondat után. Elméleti fejtegetéseit kiegészítve és magyarázva Pilinszky „a költői gyakorlat folyamatáról” vall, és kijelenti, hogy a művek befejezése nem a művész erőfeszítésének a gyümölcse, hanem – éppúgy, mint a versírás első lépései – tökéletesen ingyenes. Ezután, mintegy elébe menve a lehetséges ellenvetéseknek, hozzáfűzi: „Föltéve persze, hogy a vers nem artisztikus vagy tudós

²⁸⁰ A „*teremtő képzelet*” sorsa korunkban. In Versek 78.

²⁸¹ A „*teremtő képzelet*” sorsa korunkban. In Versek 78.

²⁸² A latin mondat eredeti kontextusa, a *Credo* alapján harmadik lehetőségként akár a Logoszra is gondolhatnánk mint megtestesülőre – ekkor a remekműveket az tüntetné ki, hogy valamilyen értelemben méltók az ő megtestesüléséhez. Ezt a lehetőséget mindazonáltal tanácsos figyelmen kívül hagyni. Egyrészt, mert semmi nem támasztja alá Pilinszky írásaiban azt a gondolatot, hogy a művészet a legkisebb mértékben is hozzájárulhatna az Ige megtestesüléséhez, másrészt éppen a keresztény hit szellemének mondana ellent, hogy ezt a megtestesülését bármilyen értelemben is befejezetlennek, kiegészítendőnek tartjuk.

műfordítás, hanem – hadd ismételjem meg – inkarnáció, megtestesülése valaminek, ami idáig ilyen evidenciával, ilyen erővel és zavartalan békességben, s ami ezzel egyenlő, ilyen szellemi fokon, legalábbis emberi tudatunk szférájában, tulajdonképpen nem létezett.”²⁸³ Megítélésem szerint ennek a nyilatkozatnak a kulcsa a vers (nem pedig a versírás) mibenlétét leíró, a „műfordítással” szembeállított „megtestesülése valaminek” kifejezés. Pilinszky itt a versről, nem pedig a világ valamely létezőjéről, például a „kerti almákról” vagy a „valóságos bakancsról” állítja, hogy megtestesült.

Nemcsak Pilinszkynek ez az explicit állítása támasztja alá azt a megfigyelést, hogy szerinte a vers valaminek a megtestesülése, hanem az az itt csak jelzésszerűen tárgyalható kontextus is ezt valószínűsíti, amelybe az inkarnáció témája a két 1970-es előadásában beleágyazódik. Pilinszky mindkétszer a színház (általánosabban pedig a művészet) jelenlétvesztéséről panaszkodik. Úgy érzi, a színpadon többé nem történik meg az a dráma, amit a mimikri színház a hasonlóság illúziójának minden eszközével meg kíván jeleníteni. Bár a színházon kívüli világ utánzása alkalmas anyagot bocsátana rendelkezésre, nincs ami ezt átlelkesítse, élővé tegye, és „az egész látványt a színpadra szegezze, a *megtörtént és bevégeztetett* hajdani – s egyedül drámai – erejével.”²⁸⁴ Az abszurd színház esetében látszólag éppen ellenkező, valójában ugyanez a probléma. Itt megvan ugyan a szükséges erő, drámaiság, de hiányzik az a matéria, amelyben megnyilvánulhatna, amit maga köré szervezhetne. Ahhoz, hogy a dráma igazán megtörténhessen, jelen lehessen a színpadon, egymásra kellene találnia annak a két komponensnek, ami e kétféle színjátszásnak külön-külön a sajátja. Pilinszky hasonlatával élve az abszurd színházban fellelhető állítmánynak magára kellene vennie a mimikri színház jelzőit, főneveit, attribútumait, illetve (a másik oldalról nézve) ez utóbbiaknak magukba kellene fogadniuk az előbbit. Ha ez megtörténne, valóban ki lehetne mondani: *et incarnatus est*. Ez pedig azt jelentené: létrejött egy igazi műalkotás.

Végül érdemes egy harmadik érvet is számba venni, ami amellet szól, hogy Pilinszky inkarnáción a műalkotás születését (is) értette. Biztonsággal állítható, hogy ez a felfogás van jelen *A művészi szép* titkait tárgyaló esszében, amely az 1970-es előadások mellett az „inkarnáció” terminus értelmezésében a legfontosabbnak tűnik (és a költő esztétikájának más vonatkozásaiban is megkerülhetetlen²⁸⁵). Ezt a szöveget olvasva arra a

²⁸³ *Egy lírikus naplójából*. (1970) In TEC II. 170.

²⁸⁴ *Egy lírikus naplójából*. (1970) In TEC II. 168.

²⁸⁵ Jelenits István korábban részletesen bemutatott írásában éppen ebből kiindulva értelmezte az evangéliumi esztétikát.

kérdésre is megkísérelhetünk válaszolni, hogy mi az, *ami* az így értett inkarnációban megtestesül, és mi az, *amibe* beletestésül. A művészi gyakorlatról szólva Pilinszky így ír:

A „mindenség modelljét egyedül omlatag anyagból, didergő limlomokból lehet „fölrakni”, hogy az meg is maradjon, súlyokból és megannyi esendőségből. Az „isteni szépség” egyedül ezen az áron inkarnálódhat, ölthet testet. Hogy magára veszi minden terhünket, didergésünket. [...] A legtündöklőbb elgondolás sorsa is megformálásakor, anyagában dől el, ahogy egy szerelemé az ölelésben. A művészet: inkarnáció. Minél szellemibb, annál „tapinthatóbb”. És fordítva: minél „tapinthatóbb”, annál bensőségesebb, annál szellemibb.²⁸⁶

Az idézet azt sugallja, hogy a művészi inkarnációval kapcsolatos „mi?” és „miben?” kérdések alapvetően a tartalom-forma, az eszme-anyag dualitás segítségével közelíthetők meg. A műalkotás ezek szerint érzékletessé tett gondolatként, szellemi tartalomként határozható meg. Az pedig, hogy az eszmei komponens az „isteni szépséggel” hozható kapcsolatba, egyfajta magyarázatot nyújt arra is, miért nevezte Pilinszky a mű megalkotásának folyamatát is *inkarnációnak*. Ha ugyanis a krisztológia ezzel a fogalommal azt a hitet fejezi ki, hogy Isten megtestesült, úgy az esztétika is joggal használja ezt a szót, amikor amellet kíván hitet tenni, hogy a művészi tevékenység által olyasvalami testesül érzéki közegbe, ami isteni eredettel bír. E modell szerint a műalkotás anyagi komponense olyan tartalmat fogad be, amely egy gyökeresen új, mert korábbi valóságától mindenestül eltérő lényegi szerkezettel bíró dolgot hoz létre belőle. Az így létrejövő műalkotás egyike a valóságos világ „tapintható” dolgainak, de különbözik is azoktól, ahogyan Krisztus is, bár valóságos ember volt, istensége révén mégis minden embertől különbözött.

Anélkül, hogy további támpontokat keresnénk a tétel alátámasztásához, az eddigiek alapján is kijelenthető, hogy Pilinszky inkarnációnak gondolta azt a folyamatot is, amelyben egy gondolat az egyes művészetek speciális anyagaiban testet ölt, és így olyan valóság (egy műalkotás) keletkezik, amely minden addig létezett valósághoz képest újnak mutatkozik. Már az inkarnációnak a Pilinszky-szövegekben jelen levő másik koncepciója is felveti azt az itt is szinte magától adódó kérdést, hogy mi a szerepe a művésznak abban a magasztos folyamatban, amelyben valami isteninek az anyagi valósággal való ontikus erejű találkozása megy végbe. Ám az evangéliumi esztétika általános részében be kell érni azzal a válasszal, ami a médium fogalmának elemzéséből nyerhető. Ahhoz ugyanis, hogy ennél lényegesen többet tudhassunk meg, az alázatos, a

²⁸⁶ *A művészi szép*. In TEC II.259.

személytelen, az újra és újra semmit tudni nem akaró, a művébe belehaló művész koncepcióját kellene rekonstruálni. Ez a feladat viszont már az evangéliumi esztétikának az *imitatio Christi* gondolata jegyében fogant speciális részébe vezetne át, amelynek részletes kidolgozása kívül esik a dolgozatomban teljesíteni kívánt célok körén.

II.2.3.3. A kétféle inkarnáció kapcsolata

Az eddigi elemzések azt mutatták, hogy Pilinszky egyazon terminust két különböző értelemben is használt, ráadásul nemcsak időben egymástól távol keletkezett szövegeiben, hanem a Szent István Társulat előtt tartott előadásában, sőt *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* című nagy igényű esztétikai összegzésében is. Ezek után joggal vetődik fel a kérdés, hogy mi a viszony a kétféle inkarnáció között. Annyiban mindenképpen hasonlítanak egymásra, hogy mindkettő valami szellemi, sőt isteni valóságnak a „reális világ” valamely létezőjével való egyesítését jelenti. Úgy tűnik, éppen ez a körülmény teszi mindegyiket inkarnációvá. Ám míg az egyik esetben a világ egy autonóm, eredeti formáját láthatólag szilárdan megtartó tárgya az, ami befogadja az istenit, a másikban a műalkotás anyagául szolgáló, a művész által megformált kő, fa vagy festék teszi ezt. Úgy tűnik, éppen a megtestesülés eseményének „testi” komponense különbözteti meg egymástól a kétfajta inkarnációt, és pusztán azért kell két értelmét is megkülönböztetni a terminusnak, mert – úgy tűnik – valami más az, ami az egyik, illetve a másik esetben magába fogadja az isteni komponenst.

Alig hihető, hogy Pilinszky figyelmét elkerülte volna az „inkarnáció” kifejezés használatának ez a polaritása. A terminusra épülő legfontosabb szövegek ugyanis nem a heti megjelenés sürgetésében írt *Új Ember*-publicisztika részeként születtek, ráadásul a fogalom és a vele kifejezett problematika láthatólag hosszú időn át foglalkoztatta a költőt. Már 1970. áprilisában megjelent a *Vigiliában* a Szent István Társulat előtt vélhetőleg még korábban elmondott beszéde. A megtestesüléssel kapcsolatos gondolatok innen gyakorlatilag változtatás nélkül kerültek át az ugyanezen év augusztusa folyamán keletkezett²⁸⁷ *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* című, eredetileg francia nyelvű, majd magyarra fordított esszébe, amelyet a költő később minden gyűjteményes verseskötetébe változatlanul felvett, amelynek gondolataival tehát mindvégig azonosult. Levelezéséből

²⁸⁷ Vö.: Levelek 261., 265., 266.

tudjuk, hogy még a szöveg egész kötetté való kibővítését is tervezte.²⁸⁸ Bár ez nem valósult meg, 1976-ban *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című „tanulmánykötetében” is visszatért a témára.²⁸⁹ A megtestesülésnek mint esztétikai fogalomnak ez a története valószínűvé teszi, hogy Pilinszky egységben látta azt, amit a megelőző fejezetekben első közelítésben két egymástól különböző inkarnációként rekonstruáltam. A következő bekezdések alapvető feltételezése ugyanis – mint ahogyan az egész dolgozaté is –, hogy Pilinszky művészetfilozófiai gondolkodása egységes látásmódra támaszkodik, és egy nagymértékben koherens rendszert alkot, még ha ezt a rendszert a költő nem is fejtette ki. Ha tehát nem akarunk Pilinszkynek iskolás hibákat, logikai bakugrásokat tulajdonítani, akkor abból kell kiindulnunk, hogy létezik egy olyan nézőpont, amelyből szemlélve a két inkarnáció egybeesik, és legfeljebb ugyanannak a valóságnak más-más aspektusát jeleníti meg. Addig nem gondolhatjuk, hogy megértettük az inkarnáció esztétikai fogalmát, míg nem találunk olyan értelmezési keretet, amely nem idegen Pilinszkytól, és alkalmas arra, hogy a fogalom kétféle jelentését egybekapcsolja.

Az első, amire érdemes kitérni a művészi inkarnáció egységes elméletének rekonstruálásakor, hogy a világ bűnbeeséssel megszakadt inkarnációjának művészet általi beteljesítése mindig egy műalkotás létrehozásával párhuzamosan történik. Miközben a világ dolgai teljesebben inkarnálódnak a szó elsőnek tárgyalt értelmében, aközben a szó második jelentésének megfelelő inkarnáció is végbemegy. Ha nem így volna, akkor a bűn terhét viselő világ korrekciója, beteljesítése nem *művészi* tevékenység volna. Ugyanakkor Pilinszky nyilatkozatai, amelyek azonosítják a művészetet a teremtés beteljesítésével – nem pedig csak esetlegesen kapcsolják össze a kettőt –, lehetetlenné teszik, hogy olyan igazán művészi inkarnációról beszéljünk a szó második értelmében, amely nem valósít meg inkarnációt a szó első értelmében is. Még csak azt sem lehet mondani, hogy valamelyik a másik alárendelt eszköze lenne (például egy festő azon az áron lenne hatékony a reális világban, hogy tevékeny a művészet ideális szférájában is), hiszen a kétféle tevékenység *kölcsönösen* feltételezi egymást. A mindeddig egymástól függetlenül tárgyalt kétféle inkarnáció tehát nemcsak a megtestesülő valóság természetét illetően hasonlít egymásra, hanem egymástól elválaszthatatlanul, szinkrónban is zajlanak. Az egyetlen tényező, amelyben különbözhetnek, csak az a „test” lehet, amelybe a megtestesülő „beöltözik”. Például Van Gogh valóságos bakancsai²⁹⁰ időben, térben és

²⁸⁸ Vö.: Levelek 269.

²⁸⁹ Vö.: Széppróza 169.

anyagszerkezetükben is különböznek attól a festéktől, amiből a művész az őket ábrázoló képet megalkotta.

Pilinszky azonban azon a véleményen van, hogy azért teljesülnek be, testesülnek meg tökéletesebben a bakancsok, a kerti almák vagy a művészet egyéb „reális” tárgyai, mert közben a festékekkel, a kövel vagy a művészet más nyersanyagaival is történik valami; és csak akkor válik a festékből valódi műalkotás, ha a reális világban is inkarnáció történik. A kétféle inkarnáció különemű anyaga tehát a lehető legszorosabban egymáshoz van rendelve; a két anyag sorsa kölcsönösen egymástól függ. (Ha nem így gondolnánk, akkor az a még paradoxabb tétel maradna csak, hogy amikor Cézanne almákat festett, talán Van Gogh cipőit inkarnálta.) Kérdés azonban, hogy mit köszönhetnek a *kerti almák* a vászonra kerülő *festéknek*. A pusztán hasonlóságon túl milyen kapcsolat képzelhető el a kép és a kép modellje között? Ha ezekre a kérdésekre létezik válasz, akkor annak nyilvánvalóan nem fizikai összefüggéseket kell feltárnia, és nem is az inkarnációk anyagi komponenseinek anyagiságára fog koncentrálni, hiszen ezen a síkon aligha létezik komolyan vehető kapcsolat.

Pilinszky gyakorta visszatérő Rilke-parafrázisának szóhasználatával ezt az előzetes megállapítást így is megfogalmazhatjuk: nem a tények, hanem a valóság világában áll fenn összefüggés a két inkarnáció között, illetve ezek anyagai között. Ezzel a megjegyzéssel nem hagyjuk magunk mögött a racionálisan tárgyalható témák szféráját, hogy a problémát a beavatatlanok számára támpontok nélküli misztikum vagy akár csak az alig-alig ellenőrizhető intuíció világába helyezzük át, és így gyakorlatilag tetszőleges választ adhassunk rá. Pilinszky ugyanis megnevezi azt a nagy tradícióval rendelkező és a kívülálló számára is jól átlátható vonatkoztatási rendszert, amelyen belül művészetértelmezése elhelyezkedik. Ezen az összefüggésrendszeren belül mód van a további racionális érvelésre,²⁹¹ még ha a művészi inkarnáció valóságosságának és mibenlétének megdönthetetlen bizonyítása nem is lehetséges.

A Szent István Társulat előtt tartott előadás újra és újra emlékeztet arra az értelmezési keretre, amelyben az inkarnáció problematikáját meg kell közelíteni: „Miről is szeretnék hát beszélni? Sietősen kimondva: a katolikus, pontosabban a vallásos

²⁹⁰ Amikor az első értelemben vett inkarnáció anyagáról beszélek, akkor az „anyag” szót tágabban értem, mint a köznapi nyelvhasználat. Minden a megtestesülés anyaga lehet, ami képes a beteljesítésre irányuló művészi tevékenység tárgya lenni. A konkrét példánál maradva: Van Gogh bakancsa esetében az inkarnáció anyaga nem a bőr, a talp, a fűző rostjai, hanem maga a bakancs, hiszen a művészet ezt teljesíti be. Annak megítéléséhez, hogy eközben mi történik a *bakancs anyagával* (tehát a bőrrel és a fűzővel), Pilinszky szövegeiben nem találni támpontokat.

²⁹¹ Racionálisnak, sőt objektívnek nevezem azt az érvelést, amely bevallja premisszáit, és azokból logikusan következtet tovább.

irodalom néhány kérdéséről”²⁹² – kezdi mondandóját a költő, később pedig (hogy egy másik példát is említsek) egy rövid kitérő után ezekkel a szavakkal folytatja: „De minket az a vitathatatlan, eleve vallásos elem érdekelne most, ami nélkül semmiféle művészet nincsen, s ezért szeretném mindenképp a művészetnek azt a szerepét hangsúlyozni, ami belőle nélkülözhetetlen, s amire egyetlen s legtalálhatóbb szavunk, minden bizonnyal nem véletlenül, az evangéliumból kölcsönzött megtestesülés.”²⁹³ A „*teremtő képzelet*” *sorsa korunkban* ha lehet, még radikálisabban fogalmaz: „Amint azt szóhasználatom máris elárulja, számomra a művészet alapvetően vallásos eredetű, s talán innen, hogy minden kifejezetten vallásos művet – remekművet is – bizonyos értelemben parafrázisnak érzek. (Közelebbről: ha egyszer minden művészet valóban vallásos gyökerű, vallásos művészet igazában nem is létezik, s legfőképp vallásos irodalom nem, a szent szövegek közelségében.)”²⁹⁴ Az esszé következő mondata pedig az egész előadás alapkérdését rögzíti: „De mi az akkor, ami a művészetnek kikerülhetetlenül vallásos természete, sajátja?”

Az az értelmezési keret tehát, amelyben Pilinszky művészetelméletének alapkérdései megválaszolhatók, a vallásos, közelebbről pedig a (katolikus) keresztény valóságsszemlélet. Ennek bázisán nemcsak az látható be, hogy az eddig különbözőnek vélt kétféle inkarnáció valójában egy, hanem az is, ami ennek a tételnek részben következménye, részben igazságának záloga: hogy a festményen szereplő tárgy *ugyanaz*, mint a modellje. A következőkben Mircea Eliade vallásfenomenológiáját fogom felhasználni arra, hogy bemutassam, hogyan lehet elgondolni ezt a paradoxnak tűnő állítást.²⁹⁵ Nem feladatom megítélni ennek az elméletnek az igazságtartalmát. Annyi mindenesetre vitathatatlan, hogy széles körben elfogadott. Tudományos elméletként számos hívet szerzett magának, és ami ebben az összefüggésben ennél is fontosabb: sokan vannak, akik saját vallási tapasztalatuk adekvát kifejezésének tekintik. Feltételezve, hogy Pilinszky a művészetelméleti inkarnációfogalmat a korábban jelzet kettősségektől, ellentmondásoktól mentesen gondolta el, és tudva, hogy a művészet vallásos koncepcióján belül értelmezte azt – az itt következő megfontolások alkalmasnak látszanak arra, hogy Pilinszky esztétikai kulcsfogalmának plauzibilis interpretációjaként legyenek elfogadhatók.

²⁹² *Egy lírikus naplójából*. (1970) In TEC II. 167.

²⁹³ *Egy lírikus naplójából*. (1970) In TEC II. 170.

²⁹⁴ A „*teremtő képzelet*” *sorsa korunkban*. In Versek 78.

²⁹⁵ E feladat megoldására ugyanígy alkalmas volna az ikonfestészet teológiájához, illetve ontológiájához fordulni, amit a következő fejezetben, egy a jelenlegihez nagyban hasonló probléma kapcsán meg is fogok tenni. Az ottani megfontolások eredményei itt is érvényesek.

Mint korábban láttuk, *A szent és a profán* alapján jól értelmezhető Pilinszky vallásának néhány jelensége. Köztük az is, hogy a katolikus egyház Jézus keresztségével azonosnak ismeri el a húsvétkor az „Íme a szent keresztfa, rajta függött valaha a világnak váltsága” szavak kíséretében felmutatott keresztet – még akkor is, ha materiális mivoltát tekintve nyilvánvalóan különbözik attól, amely a Golgotán állt. Ennek az azonosságnak nem a két kereszt hasonlósága a záloga, hanem az ünnep ontológiája. Amikor az egyház húsvétkor vagy bármely szentmisében újra átéli Jézus hajdani húsvétját, akkor minden tárgy, sőt minden ember átlényegül, aki csak részt vesz ebben az ismétlésben. A hívők nagypénteken szomorkodnak, hiszen ők nem mások, mint Jézus *hajdani* követői, akik nem tudhatják, hogy harmadnapra fel fog támadni. Maga a szentmise is „lényegében a keresztáldozatnak egy áttetszőbb, szeráfibb közegben való megismétlése.”²⁹⁶ Ezek a példák mutatják, hogy a „vallásos közeg”, a „hit közege” – ahogyan Pilinszky nevezi – olyan átlényegüléseket eredményez, amelyek a világ hétköznapi, profán rendje felől nézve képtelenségnek látszanak, olyan dolgokat tesz azonossá egymással, amelyek a „józan ész” szerint térben és időben egymás számára elérhetetlenek.

Eliade vallástörténeti kutatásai szerint azonban ezeknek az átlényegülések mindig az ismétléssel, a szent (tehát az istenség által végrehajtott) cselekvések újbóli megjelenítésével függenek össze. Ennek megfelelően ahhoz, hogy a művészet vallásos felfogására támaszkodó Pilinszky János-i esztétika a vallástörténész által feltárt jelenségek felől értelmezhetővé váljék, nem elég a művészet és a vallás összefüggéseire általánosságban hivatkozni, hanem az is szükséges, hogy kimutatható legyen a művészi munka ismétléskarakterre. Első látásra viszont a művészet inkább írható le az új alkotások létrehozásaként, mint bármiféle ismétlésként. Pilinszky azonban elhatárolódik ettől a látszattól: „Művészi teremtés a szó szoros értelmében nincsen. De az engedelmes képzelet érintkezésbe léphet azzal az abszolút szabadsággal, szeretettel, jelenléttel és otthonossággal, amivel Isten a világot választotta.”²⁹⁷ Ezt az érintkezésbe lépést hívta Pilinszky „co-kreativitásnak”. A művész együtt teremt Istennel. Ám nem új dolgokat hoznak közösen létre, hanem a művész úgy kapcsolódik be a teremtésbe, hogy azt igazítja ki (természetesen nem Isten segítségével nélkül), ami valaha már létrejött. Hasonlóan ahhoz, hogy a primitív vallások újévi szertartásainak, a keresztelésnek vagy a rituális mosakodásoknak is a rossz és a baj miatt elhasználódott, megcsorbult világot, illetve

²⁹⁶ *Szagrális csendélet*. In TEC I. 239.

²⁹⁷ *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. In Verseks 78.

embert kell helyreállítaniuk,²⁹⁸ a képzelet és a művészet jelenbeli feladata is csak a bűnbeeséssel állt elő:²⁹⁹ „*azóta* a művészet a *képzelet morálja*, hozzájárulása, veritékes munkája a teremtés realitásának, inkarnációjának a beteljesítésére, helyreállítására. »Et incarnatus est« – *azóta* minden remekmű zárómondata, hitelesítő pecsétje lehetne.”³⁰⁰ Pilinszky kétszeri kurziválással hangsúlyozza, hogy nem arról van szó, hogy a művészetnek segítenie kellene Istent a teremtésnek az idők kezdetén történt létrehozásában, hanem csak arról, hogy miután a már teljesen megtestesült Ádám³⁰¹ elbukott, *újra* kell teremteni, inkarnálni a világot. A keresztény felfogásban Istennel nem állhat szemben olyan hatalom, ami meggátolhatta volna őt abban, hogy létrehozza azt, amit elhatározott. Az emberi szabadság is csak arra képes, hogy a már létrejöttet bizonyos vonatkozásaiban megváltoztassa: a bűn a testbeni létezést testiességgé, az anyagi világ gondozását (Ter 1,28) anyagiassággá változtatja, miközben az engedelmesség „a világ súlyának mindig teremtő vállalásával”³⁰² kiűzi a nihilt a világból.

Amikor tehát a művész részt vesz a teremtésben, akkor pusztán újratermi, helyreállítja a világot. „Az elveszett megtestesülésnek [...] méterről méterre való visszahódítása”³⁰³ azonban nemcsak azért ismétlés, mert amit a bűn kiüresített, az most újra tartalmat nyer, hanem azért is, mert ugyanazt a tartalmat nyeri vissza, amit a bűnbeesés előtt is birtokolt. A művész által készített arckép „a megfestett arc isteni változata”. A műben a teremtmény igazi lényege van jelen, mert a nagy művész saját művészetének anyagában úgy inkarnál egy embert, ahogyan Isten őt elgondolta. Nem „megfogalmazom a világot, hanem valamiféleképpen megismétlem a keletkezést”³⁰⁴ – vallja Pilinszky. Ehhez a munkához egyfelől isteni kegyelemre, másrészt olyan diszponáltságra (alázatra, figyelemre, engedelmességre stb.) van szüksége, amely képessé teszi őt e kegyelem befogadására. Ám amennyiben ez a két feltétel teljesül, a művész valóban „co-kreatív”. Részt vesz Isten teremtésében, megismétel egy szent cselekményt.

Ahogy maga az idők kezdetén történt teremtés nem tartozott a világon *belüli*

²⁹⁸ „Mint a kozmogónia újbóli megjelenítése, az újév az *időnek a kezdetektől való* megjelenítését jelenti, tehát az ősi, a »tisztá« idő visszaállítását, amilyen az a teremtés pillanatában volt. Ezért folyamodnak újévkor »megtisztulási« rítusokhoz, a bűnök, a démonok vagy a bűnbak elűzéséhez. [...] A rituális megtisztulások értelme ezért az egyén és az egész közösség bűneinek és hibáinak *elégítése*, eltörlése – és nem pusztán »megtisztulásról« van benne szó.” (Eliade: *A szent és a profán* 70.)

²⁹⁹ Hasonlóan látja a Pilinszkyvel sok szempontból szinoptikus Michael Edwards: „Kezdetünk [ti. az íróké, illetve tevékenységüké] az ember bűnbeesésében bűvik meg, legyen bár az történelmi esemény, vagy csupán embervoltunk egyszerű evidenciája. Számunkra a lángoló kardú kerubok találták föl a művészetet.” (Edwards: *A keresztény poétika* 14.)

³⁰⁰ *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban.* In *Versek* 78.

³⁰¹ Vö.: *Egy lírikus naplójából.* (1970) In *TEC* II. 169.

³⁰² *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban.* In *Versek* 79.

³⁰³ *Egy lírikus naplójából.* (1970) In *TEC* II. 171.

³⁰⁴ *Beszélgetések* 172.

események közé,³⁰⁵ ugyanúgy a művészi teremtés is transzcendens, és amennyiben transzcendens, annyiban nincsen a világ törvényei alá vetve, hanem kegyelemszerű – és csodálatos.

Amikor a művész a világ alkalmas anyagaiból megformál egy műalkotást, bizonyos értelemben egy vadonatúj létező jön létre. Ez a tárgy azonban csak dologisága szerint, a benne elrendezett nyersanyag állapotát tekintve *új*. Valójában (tehát mint műalkotás) egy korábban már létezett, sőt talán továbbra is létező valóság *újbolí*, tökéletesebb megtestesülése. Mindez azonban nem jelenti a valóság megkettőződését, sem mimézisszerűen, sem abban a naiv értelmében, hogy amit mindeddig Van Gogh valóságos vagy „reális” bakancsának neveztem, abból a művészet kettőt csinálna. Amikor húsvétkor szerte a világon számtalan példányban felmutatják Jézus keresztyét, *azt a keresztyét, ami a Golgotán állt*, akkor nem sokszorozódik meg a talán már régen elkorhadt kétezzer éves *fa*. A néhány éves keresztyek válnak azonossá a hajdanival. Bár anyagi mivoltukat, dologiságukat tekintve különböznek egymástól is és a golgotai keresztytől is, valójában, a lényegüket tekintve nem. A kereszty itt pusztán szemléletessége miatt alkalmazott példája nem Pilinszkytól származik. Ő általában arra hivatkozott, hogy a szentmise liturgikus cselekménye nemcsak az oltáron történik meg újra és újra, hanem a „keresztyt egyszeri idejében” is – ugyanakkor azt is hangsúlyozta, hogy „ez a csoda egyedül a hit közegében lehetséges.”³⁰⁶ Ugyanígy csak a „hit közegében” értelmezhető a következő kijelentése is. „A = a. Ez minden művészet alapképlete.”³⁰⁷ Ez a képlet nem semmitmondó, nem az önzonosság triviális logikai törvényének formulája. Éppen ellenkezőleg. A „vallásos közegen” kívül egyenesen paradox. Azt jelenti, hogy az inkarnáció eredményeképpen a festményen látható bakancs, azaz maga a festmény, titokzatos módon azonos Van Gogh inkarnációban beteljesülő valóságos bakancsával.

Csakhogy a vallástudomány nem az egyes ember által a világban önkényesen előidézhető ontológiai változásokról beszél, hanem szakrális eseményekről, amelyekben az idő tulajdonképpen szerkezetéhez illeszkedő kultusz, liturgia által történik meg a csoda. A feszület például a gyülekezet, az egyház szavatolta hatékonyság által jeleníti meg újra a golgotai keresztyét. Az a művész, aki a hívő közösségtől elkülönülten, nem az egyház szolgálatában és iránymutatásával dolgozik, csak a munkája közben szerzett tapasztalatait liturgikus élményeivel összehasonlíthatva gondolhatja, hogy az ő

³⁰⁵ Vö.: Weissmahr Béla: Filozófiai és fundamentális-teológiai megfontolások a csoda problémájához. In Benyik György [Szerk.]: *Csoda-elbeszélések*. Szeged, JATEpress, 2000, 171-185.; 180.

³⁰⁶ Vö.: *Egy lírikus naplójából*. In TEC II. 169.

³⁰⁷ Naplók 116.

tevékenysége által is szakrális esemény történik. Amennyiben művészként átélt tapasztalatai egyben vallásinak is mondhatók, vagy legalábbis a vallási tapasztalatokkal megegyező szerkezetűek, úgy nyugodtan hihet a művészet szakrális lehetőségeiben. Amikor Pilinszky a Szent István Társulat előtt mondott beszédében az elméleti kérdésekről a költői gyakorlatra áttérve a versírás indíttatásának és a mű lezárásának kegyelemszerű ingyenességéről beszél, amikor a költői alkotómunkát a misztikával, az Istennel való kapcsolatnak az egyház intézményesített csatornáitól részben független egyéni formájával hozza összefüggésbe, vagy amikor más írásaiban a művész számára nélkülözhetetlen figyelmet olykor a vallásos kontemplációval rokonítja³⁰⁸, arról tesz tanúságot, hogy az alkotás folyamatát szakrális aktusként éli meg. Így mindazokról a törvényszerűségekről, amelyek a vallási élet más eseményeit áthatják, feltételezhető, hogy ott munkálnak a költő egyéni munkájában is.

Korábban úgy találtuk, hogy Pilinszky két különböző értelemben használta az inkarnáció terminust, egyszer a világ, másszor a műalkotás megtestesülését értve rajta. Mindkét esetben egy isteni eredetű lényeknek az anyaggal való egyesítésére gondolt, ám mivel egyazon lényeg különböző anyagokkal látszott kapcsolatba lépni, két folyamatot látszott szükségesnek megkülönböztetni, és két különböző inkarnációról kellett beszélni. Azonban az ismétlés Mircea Eliade-i koncepciója szerint megragadva egy jól ismert, paradigmatisz vallási jelenséget láthatóvá vált, hogy létezik egy olyan nézőpont, mégpedig a vallásos (katolikus keresztény) emberé, amelyből szemlélve a dologi mivoltukban egymástól különböző létezők is azonosak lehetnek egymással. Ezért a művészet vallásos felfogásán belül használt, az ismétléssel kapcsolatos, hangsúlyozottan vallási jellegű³⁰⁹ esztétikai terminusnak a rekonstrukciójakor bátran hagyatkozhatunk az azonosságnak erre a fajtájára, és egyetlennek ismerhetjük el az eddig különbözőnek tűnő két inkarnációt. Eszerint tehát a művész egy isteni gondolatot érzéki közegben megtestesítve a „reális világ” egy tárgyát inkarnálja. Mivel művészetének speciális anyagába beöltözik az isteni lényeg, a modellje is részesül belőle. Ezáltal a világ is teljesebb lesz, diabolikus szétszóródottságából egy lépést tesz a koncentráltság, az egység felé. Mindez azonban csak a „hit közegét” feltételezve látható be.

Az igazsághoz azonban az is hozzátartozik, hogy bár koherens gondolati rendszerbe illeszthető, az inkarnációfogalom nem minden művészeti ág esetében egyformán termékeny. Az a teológiai környezet, amelyből a kifejezés származik, és

³⁰⁸ Vö.: TEC II. 338.; Beszélgetések 166., 188.

³⁰⁹ Korábban láttuk, hogy Pilinszky az inkarnáció terminust az Evangéliumból, illetve a *Credó*ból kölcsönzi, és ezt az eredetet hangsúlyozza is.

ahonnan magával hozza a „mi inkarnálódik” kérdést, továbbá az a vallásos hitvilág, amelyet esztétikai fogalomként is feltételez, és amely az ismétlés képzetétől meghatározott, azt eredményezik, hogy az inkarnáció fogalmával igazán jól csak az úgynevezett ábrázoló művészetek ragadhatók meg: azok, amelyekben a művész alkotása valamilyen „modellel” áll kapcsolatban. Hiszen az inkarnáció elméletének alap gondolata a művészet esetében az, hogy egy bizonyos „őskép”, lényeg a művész munkája révén egyszerre talál utat a műalkotásba és annak „modelljébe”. Nem véletlen, hogy Pilinszky csak egy művészeti ágra, a festészetre, annak is csak egy fajtájára hivatkozott a fogalom megvilágítása érdekében, és explicite mindössze egyetlen területen, a színház válságának, a jelenlétvesztésnek a tárgyalásánál alkalmazta. Más művészeti ágak viszont – például az ipar- és díszítőművészet vagy a költő számára is nagy jelentőségű zene – kevésbé tekinthetők inkarnációnak. Nehéz ugyanis megmondani, hogy ezeknek az alkotásaiban mi testesül meg, és mi az a dologiságában a műalkotásoktól különböző „reális” valóság, amit azok beteljesítenek. Az is kérdéses, honnan származna a „reális világot” ontológiailag átalakító erő, hiszen a szakrális ismétlés feltételezése e művészetek esetében erőltetettnek tűnik.

Az alkalmazhatóság viszonylag szűk köre azonban önmagában nem elég ok arra, hogy az inkarnáció fogalmának művészetelméleti legitimitását kétségbe vonjuk,³¹⁰ már csak azért sem, mivel olyan fogalomról van szó, amely egy igazán nagy művészet önértelmezésének a része. Nem szabad elfelejteni, hogy maga a terminus pusztán azon intuíció megragadására és a vallásos világképbe való integrálására tett kísérletnek az egyik eszköze, miszerint a művészet a „reális világ” korrekciója.³¹¹ Pilinszky már azelőtt is beszélt a művészetnek a világot beteljesítő erejéről, hogy erre a célra bevezette volna ezt az esztétikai fogalmat. Egy alkalommal például a művészi alkotómunkában az emberi erőfeszítésről és a kegyelemszerű megoldásról elmélkedve a következő megjegyzést tette: „Többször is végigjárva a most megnyílt Kondor Béla-kiállítás képeit: lépten-nyomon, képről képre megállapítható a festő egyre mélyebbről érkező tekintete, az a mind beljebb exponált pillanat, mitől a világ egy másodpercre egy lett, és nemcsak a

³¹⁰ Még egy olyan nagy igényű, rendszeres művészetfilozófiai koncepció is, mint amilyen Heidegger *A műalkotás eredete* című könyvében olvasható, hasonló nehézségekkel terhes. Vö.: Radnóti Sándor: *A műalkotás eredete* (Martin Heidegger „esztétikája”). In Uő.: *„Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”*. Budapest, Gondolat, 1990, 230-255.; 251.

³¹¹ A művészet ilyen szerepében például az 1970-es évek Pilinszkyjától személetesen oly távol álló Albert Camus is hitt: „A regény világa világunk korrekciója, az ember szíve vágya szerint.” (Albert Camus: *A lázadó ember*. (Ford. Fázsy Anikó) Budapest, Bethlen, 1992, 299-300.) Nála azonban egy teljesen más tartás és világkép az alapintenció más feldolgozását eredményezte.

vásznakon, és nemcsak egy másodpercre.”³¹² Egy másik példa lehetne az a költői hitvallás, amelyet Pilinszky a kivégzésre kísért auschwitzi öregasszony fényképe láttán fogalmazott meg: „én hiszek abban, hogy jóvátehetjük azt, ami megtörtént, s méghozzá személy szerint azokkal, akikkel megtörtént – személy szerint a meszelt deszkák előtt 1942-ben lépegető öregasszonnal. A költészet számomra ha nem is pontosan ezt jelenti, de majdnem ezt: a jóvátehetetlen jóvátételét. Vagy legalábbis az első lépést a képtelenség e sötétjébe.”³¹³ Amikor Pilinszky János ezeket a sorokat 1965-ben papírra vetette, még nem dolgozta ki az inkarnáció esztétikai koncepcióját. Máskülönben talán már akkor így fogalmazott volna: a költészet „előszeretettel választja a múltat, s abból is a tragikusát, a jóvátehetetlent, a botrányt, a »megoldhatatlant«. Halottaiért úgy imádkozik, hogy inkarnálja őket.”³¹⁴

³¹² *Egyetlen pillanat kegyelme*. In TEC I. 395.

³¹³ *Egy lírikus naplójából*. (1965) In TEC I. 400.; Ua.: Beszélgetések 6.

³¹⁴ *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. In Verseks 79.

II.2.3. A TÉNYEKTŐL ELJUTNI A VALÓSÁGIG

„Ha megpróbálunk megérteni egy szöveget [...], akkor abba a perspektívába helyezkedünk bele, amelyből a másik személy a véleményét megalkotja. Ez pedig azt jelenti, hogy megpróbáljuk érvényre juttatni a tárgyi jogosságát annak, amit a másik mond. Sőt ha a megértés a célunk, még arra is törekszünk, hogy megerősítsük az érveit.”³¹⁵ Az előző fejezet éppen erre törekedett. A művészet vallásos szemléletének perspektívájából kíséreltük meg megérteni és látszólagos ellentmondásaitól megszabadítani az inkarnáció művészetelméleti fogalmát, és ehhez Eliade „a vallási lényegről” alkotott koncepcióját hívtuk segítségül. Közben egy sajátos ontológiára bukkantunk, amely minden egyes létezőt, sőt a világ egészét is úgy írja le, mint ami a teljesség különböző fokozatait megvalósítva képes létezni. Maga a teljesség jelenlegi szituációnkban mint a teremtmény *rendeltetése* ragadható meg, tehát nem az egyes létezők önkiteljesítésének *önkéntes* célképzeteként, hanem egy számukra eleve meghatározott állapotként. Ez a teljesség vagy megvalósultság egykor már jellemezte a világot, amelybe azonban később – éppen az önkéntes útválasztás, a bűn miatt – beszivárgott a semmi, és mára „puszta exisztálássá” redukálódott. Ami a világ teljességéből hiányzik, az szellemi természetű, ezért is lehet a helyreállítás eszköze az emberi képzelet, amely lehetőségeit többek között a művészi alkotás folyamatában bontakoztatja ki. A művész „teremtő képzelete” révén hozzájárulhat az eredeti állapot visszaállításához, amit Pilinszky a világ inkarnációjának is nevez. Ennek során a dolgok valódi, isteni lényege – ami az inkarnációt megelőzően is létezett, sőt potenciálisan mindig is az egyes létezők sajátja volt – a beljük férközött nihilt kiszorítva valóságosan egyesül velük. Ennek az egyesülésnek a valóságosságát semmiben nem csökkenti az, hogy az inkarnáció folyamata nem a beteljesítendő „reális” dolgokban, hanem a világ egy tőlük térben és (esetenként) időben különböző pontján (a műalkotás anyagában) okoz csak empirikusan érzékelhető *változást*, hiszen korábban sem fizikai valójukban szenvedtek hiányt. Összhangban van ez azzal is, hogy Pilinszky szerint a művészet igazi hivatása, hogy *megváltsa*, ami *megváltoztathatatlan*.³¹⁶ A költő nem tanítani vagy gyönyörködtetni, nem lázadni, autonóm módon teremteni, tükröt tartani vagy érzelmeket,

³¹⁵ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. (Ford. Bonyhai Gábor) Budapest, Gondolat, 1984, 208.

³¹⁶ Vö.: TEC II. 270.

gondolatokat kifejezni akar, még csak nem is különböző eredetű élmények kombinációja számára rendelkezésre bocsátani az „agyát”, hanem Isten engedelmes társaként hozzásegíteni a világot ahhoz, hogy a kreatúra újra az legyen, aminek valójában lennie kell, más szóval közvetíteni akar az eszményi és a valódi között.

II. 2.3.1. A tények és a valóság

Ezt a művészetfelfogását Pilinszky nemcsak az „inkarnáció” terminus segítségével fejezte ki, hanem számos más formában is. Ebben a fejezetben ezek közül fogunk egyet szemügyre venni, amely szintén ontológiai jellegű szóhasználatra támaszkodik, nevezetesen a tények és a valóság megkülönböztetésére. Pilinszky szerint „a művészet ambíciója tulajdonképpen nem más, mint a tényektől eljutni a valóságig.”³¹⁷ Amikor pedig ezen a programon dolgozik, nem tesz mást, mint hogy vállalja azt „a sziszifuszi küzdelmet, amit az ember és az emberiség létének szinte minden pillanatában folytat annak a végtelen ellentmondásnak a leküzdéséért, aminek legmesteribb megfogalmazása talán a kései Rilke-mondat: »Rettenetes, hogy a tényektől sose ismerhetjük meg a valóságot!«”³¹⁸ Pilinszky legalább tíz alkalommal hivatkozik erre a Rilkének tulajdonított gondolatra,³¹⁹ és se szeri se száma azoknak a szöveghelyeknek, ahol a tények és a valóság szembeállításával fejezi ki magát. (Megjegyzendő, hogy szóhasználata az oppozíció két tagjának megnevezése terén nem mindig következetes. A valóságot olykor realitásnak is nevezi, „tény” helyett pedig néhol „világ”, „való világ” sőt „valóság” is szerepel. A szövegkörnyezetből azonban mindig kiderül, amikor a rilkei oppozíció különböző megfogalmazásairól van szó.)

Az ilyen jellegű szembeállítás korántsem előzmények nélküli a magyar irodalomban. Elég csak Arany János *Vojtina ars poeticájára* vagy József Attila *Thomas Mann üdvözlésére* gondolni. Elsősorban mégsem ezek a művek alkotják a Pilinszky-nél található oppozíció értelmezésekor figyelembe veendő kontextust, hanem az előző fejezetben bemutatott művészetelméleti alapterminus. A tények és a valóság különbsége ugyanis bizonyos szempontból megfelel a megcsorbult inkarnációjú és a teljesen inkarnálódott dolgok ellentétének. Ahogyan az előbbieket hiányt szenvednek valamiben az

³¹⁷ Beszélgetések 176.; Vö.: Beszélgetések 203.; TEC II. 138.

³¹⁸ *Látszat és valóság*. In TEC II. 282. Vö.: TEC II. 254.; Széppróza 157.

³¹⁹ Lásd a 206. lábjegyzetet!

utóbbiakhoz képest, úgy a tények is a valóság kiüresedett változataként foghatók fel.³²⁰ S ahogyan az inkarnáció aktusa révén a költő képes a világ dolgaiban a bűn miatt keletkezett hiányt betölteni és ezzel *magát a „reális” világot*³²¹ szolgálni, ugyanúgy „a tényektől eljutni a valóságig” ambíciója sem pusztán a költő vagy az olvasója gazdagodását célozza, hanem magának a világnak a megsegítését is. A program pontosabb megfogalmazása ugyanis így hangzik: „a tényeket el kell vezérelnünk a realitásig.”³²² Míg említett költőelődeinél az „igazat” és nem csak a „valódit” kimondani mindenekelőtt a műalkotás sikerültségének vagy a költő művészi és emberi minőségének zálogát jelenti, addig Pilinszky *magukat a tényeket* akarja valósággá fokozni azáltal, amit kimond.

Pilinszky János programja tehát kifejezetten metafizikai jellegű, ahogyan a „tény” és a „valóság” is metafizikai fogalmak nála. Bár nem vállalkozik a pontos definiálásukra még olyankor sem, amikor közvetlenül ezek mibenlétére kérdez rá,³²³ egyes megjegyzései alapján ráismerhetünk a mögöttük meghúzódó filozófiai háttérre. Mindenekelőtt Simone Weil azon tételét érdemes számításba venni, amelyet a költő saját esztétikája szempontjából ugyanúgy kiemelt jelentőségűnek tartott, mint a Rilke-parafrázist,³²⁴ és amelyet riportprózájában három alkalommal is azzal összefüggésben idézett. Weil szerint „»a világ létezik, rossz, irreális és abszurd. Isten nem létezik, jó és reális.« Ezzel – füzi hozzá immár Pilinszky – egy nagyon kemény és nehéz csomót vág át – tudniillik élesen különbséget tesz a tények és a valóság között.”³²⁵ Simone Weil tétele tulajdonképpen annak az ontológiai nézetnek a megfogalmazása, hogy a véges, létükben és tökéletességükben korlátozott létezők és a végtelen Isten között akkora a távolság, hogy bizonyos értelemben azt lehet mondani, hogy ha Isten *van*, akkor a létezők nincsenek, vagy ha a létezők *vannak*, akkor Isten nincs (*nem van*). Hiszen ha a „van” – mint például az utóbbi esetben – a *tökéletlen* dolgok létmódjának leírására szolgál, akkor alkalmatlan a

³²⁰ Vö.: Beszélgetések 252.; A tények „mint a szellemi érvényességét veszített, részekre hasadozott létezés” hasonló szellemű bemutatásához lásd: Szilágyi Ákos: *A tények és a lények*. Budapest, Liget, 1995. különösen 43-75. Az idézet az 55. oldalról való.

³²¹ A „reális» világ kifejezést itt és máshol is ara használom, hogy a mindennapi tudat számára jelentkező és általa valóságosnak ítélt világot nevezzem meg vele – függetlenül attól, hogy az alaposabb elemzés is valóságnak ismerné-e el, vagy pusztán ténynek bélyegezné.

³²² *Képzelt interjú*. In TEC II. 349.

³²³ Vö.: TEC II. 349.

³²⁴ „Számomra két mondat nagyon fontos alkotásaim szempontjából. [...] Simone Weilnél rábukkantam egy mondatra, amely meghatározza, sőt talán meg is haladja ars poeticámat. Ez a mondat így hangzik: »A világ létezik. A világ rossz, képtelen, és valótlan. Isten nem létezik. Az isten jó és valós.« [...] Simone Weilt kiegészítve idézhetnék még egy mondatot, amely nagy szerepet játszott életemben [...]. Ez a mondat Rilkétől származik [...]”. (Beszélgetések 141.)

³²⁵ Beszélgetések 176. Vö.: Beszélgetések 141., 189.; Simone Weil mondatának további előfordulásai Pilinszkyknél: Széppróza 179., TEC II. 222., Beszélgetések 123.

tökéletes Isten valóságának megragadására.³²⁶ Hasonló gondolatok érhetők tetten akkor is, amikor Pilinszky azt mondja, hogy „Isten léte se tény, hanem valóság”,³²⁷ vagy amikor így fogalmaz: „a létezés csak létezik. De a valóság van.”³²⁸ Sőt, minden bizonnyal a Weil-mondatban megfogalmazott világszemlélethez van köze A „*teremtő képzelet*” *sorsa korunkban* helyzetfelmérésének is: „Bukásunk a teremtés realitását a pusztá exisztálás irreálitásával redukálta.”³²⁹

A Weil-gondolathoz fűzött imént idézett kommentárjában Pilinszky vallásos értelmezést ad a tény és a valóság fogalmának, és egyben ezek viszonyára is kiterjeszti Simone Weil Isten transzcendenciáját hangsúlyozó *radikális* oppozícióját, amennyiben a rilkei tény, illetve valóságot a weili világnak, illetve Istennek felelteti meg.³³⁰ A keresztény bölcséleti hagyomány szerint azonban Istennek a világhoz való viszonyát nemcsak a szembenállás, a transzcendencia, hanem az immanencia is jellemzi. E Pilinszky által is osztott meggyőződést a metafizika nyelvén többek között úgy fejezhetjük ki, hogy Isten a lét teljessége, az egyes létezők pedig tökéletességük mértéke szerint részesülnek a létből, illetve részesedésük mértékében tökéletesek.³³¹ Ennek megfelelően az imént látott közvetetlen szembeállítás mellett elképzelhető a tény és a valóság szorosabb egymáshoz rendelése is. Ezzel oppozíciójukból egy hierarchia lesz, amelynek csúcán a Lét, a valóság teljessége, vagyis Isten áll, akitől a világ létezői kisebb-nagyobb távolságra helyezkednek el. Ha pedig minden részesül a létben, akkor nemcsak Istent lehet valóságnak nevezni, hanem azt is, ami közel van őhozá, aminek része van az ő transzcendenciájában, ami kitüntetett módon részesedik az ő tökéletességéből, mert úgy létezik, ahogyan léteznie kell. Ebben a *mérsékeltebb* felfogásban tehát a valóság mint olyan csak végső soron, a maga teljességében azonos Istennel.

Amennyiben valaki a világról a valóság radikális elméletéből kiindulva kívánna pozitív állításokat tenni, egy szélsőséges dualizmushoz jutna, amely következetesen talán

³²⁶ Vö.: DS 806 „A Teremtő és a teremtmény között nem lehet akkora hasonlóságot megjelölni, hogy egyúttal tudomásul ne vennénk a közöttük létező nagyobb különbözőséget.” (Fila – Jug: *Az egyházi tanítóhivatal megnyilatkozásai* 229.)

³²⁷ *Két „rendhagyó” szent.* In TEC II. 355.

³²⁸ *Képzelt interjú.* In TEC II. 349.

³²⁹ *A teremtő képzelet sorsa korunkban.* In Versek 78.

³³⁰ Hasonló tendenciájúak a következő szöveghelyek is: „Az Evangélium [...] a nagy találkozást egyedül Istenben reméli, akihez viszonyítva minden valóság látszat, aki maga egyedül a *valóság*.” (*Az evangélium margójára.* In TEC II. 215.); „Tulajdonképpen ez a „köznapi Isten”, amiről beszélünk, tényleg létezik, és furcsa módon talán nem is más, mint a Valóság maga.” (Beszélgetések 253.)

³³¹ Vö.: Aquinói Szent Tamás: *Summa theologiae.* Iq4a1 ad 3; Iq4a2

végig sem vihető, de mindenképpen ellentmond a megtestesülés keresztény tanának,³³² ráadásul nemcsak az inkarnáció krisztológiai, hanem művészetelméleti fogalmával is összeegyeztethetetlen. Nem meglepő, hogy Pilinszky esztétikai gondolkodását is inkább a tények és a valóság viszonyának mérsékeltebb felfogása jellemzi. Igaz ugyan, hogy arról beszélve, hogy művészetében Van Gogh a „tények mögötti valóságot kereste”, a költő azt állítja: „számomra Isten a tények mögötti valóság”, de egyben azt is mondja, hogy „tények között élünk, amik többé-kevésbé közvetítik a valóságot. Ha ez nem lenne, akkor mi értelme lett volna annak, hogy Goya portrékat fessen, mi értelme lett volna annak, hogy Van Gogh megfesse a cipőjét? Ezek mint tények valószínűbbek voltak, mint az, ami a vászonra került.”³³³ Ha viszont a tények képesek közvetíteni a valóságot, akkor nem lehetnek azzal tökéletesen ellentétesek; és ha a tények valamilyen mértékben valóság tudnak lenni, akkor a valóság legfeljebb a szó szigorú értelmében lehet azonos Istennel. Ha nem a legvégső fogalmáig akarunk felemelkedni, akkor valóságosnak mondható mindaz, ami valamilyen értelemben isteni, valamilyen mértékben transzcendens.

A hagyományos metafizika nyelvén szólva azt mondhatjuk, hogy a valóságot a nagyobb mértékű léttartalom különbözteti meg a tényektől, amelyekbe beszivárgott és ott munkál a semmi.³³⁴ Míg a tények és a valóság viszonyának radikális megközelítése teljesen szétválasztja a két szférát, ez a mondat összekapcsolja őket, és éppen annyira rejti magában a tények valóságtól való megfosztottságának képzetét, mint amennyire sugallja azok lehetőségét arra, hogy valósággá váljanak – hacsak a semmi előretörését nem tekintjük visszafordíthatatlannak. Pilinszky, aki szerint a művészet elvezérelheti a tényeket a valóságig, természetesen nem hitt ebben a visszafordíthatatlanságban. Olykor az idő dimenzióját kikapcsolva láttatja a tényeket, mintegy jelezve, hogy bár úgy is kifejezhetjük magunkat, hogy a nihil a bűnbeeséssel, tehát úgyszólván az idő egyik pontján tört be a világba, a valóság és a tény mégsem az idő dimenziója szerint különül el egymástól: „A tény a valóságnak küszöbe, megmerevült fõlszíne csupán.”³³⁵ A megfogalmazásnak ehhez a módjához igazodik a művészet egy másik meghatározása: „a

³³² Az anyagi világot mint értéktelent, sőt mint rosszat elvető, az igazi Istennel szembeállító (és ezért a Teremtőt Démiurgoszként el is utasító) gnosztikus irányzatok éppen azért voltak egyben krisztológiai eretnokségek is, mert kereteik között Isten valóságos megtestesülése nem gondolható el. Az igazsághoz tartozik, hogy olykor Pilinszky is közel kerül ehhez a felfogáshoz, például amikor azt mondja, hogy „a lélek a valóság, s a világ – az elnehezült látszat.” (Naplók 12.) Jó tíz évvel később pedig éppen Simone Weilre hivatkozva: „*A világ csak létezik. Egyedül Isten van.* (Simone Weil) [...] Világunkból épp az nem valóságos, ami anyagi benne. Ami térbeli és időbeli belőle.” (Naplók 106.) Figyelemre méltónak tartom azonban, hogy ezek a kijelentések nem a külvilágnak szánt, felelősséggel vállalt szövegekben olvashatók. Kifelé Pilinszky mindig a *mérsékelt* álláspontot képviselte, még ha nyilatkozataiból olykor ki is tűnik, hogy gondolatvilágában a tény-valóság viszony *radikálisabb* felfogása is jelen volt.

³³³ Beszélgetések 189.

³³⁴ Vö.: TEC II. 169., 258.

tények befalazzák a valóságot. A művészet tulajdonképpen nem más, mint áttörni a tényeket és eljutni a valóságig. Ez a filozófia, ez az irodalom, ez a zene.”³³⁶ A „küszöb”, a „fölszín” és a „befalazás” metaforák a térbeliség képzetét keltik, mégis naiv kozmológiát implikálna, ha térbeli különbségként íránk le a tény és a valóság viszonyát. Ha viszont ezek sem időben, sem térben nem különböznek, akkor nincsen közöttük *fizikai* különbség, legfeljebb *metafizikai*. Éppen ezt fejezi ki az a megközelítés, amely azt mondja, hogy a léttartalmukban (vagy a másik oldalról nézve: a semmi-tartalmukban), tehát fokozatilag különböznek egymástól. Ebből viszont az következik, hogy a tények áttörése vagy a valóságba való visszavezetése *lényege szerint* nem lehet fizikai folyamat. A filozófia, amely a legutóbbi idézet szerint szintén megvalósíthatja ezt az áttörést, releváns értelemben egyáltalán nem is rendelkezik fizikai vetülettel. Ebből pedig – úgy tűnik – arra következtethetünk, hogy ha a művészet vállalkozik ugyanerre a feladatra, akkor sem speciális anyagainak, a kőnek, a fának, a hangnak, illetve ezek megformálásának fog a döntő jelentőség jutni.

Ez az eredmény azonban elmosni látszik a határt a filozófia és a művészet között. Hiszen úgy tűnik, Pilinszky nem pusztán ez utóbbi egyik, más emberi tevékenységekkel közös funkciójának megnevezésére törekedett, amikor azt írta, hogy „a művészet tulajdonképpen nem más, mint áttörni a tényeket és eljutni a valóságig”, hanem a művészet *lényegének meghatározására*. Ha viszont azt kapjuk, hogy a filozófia is képes ugyanerre az áttörésre, akkor elvesztjük a művészet specifikumát és így meghatározását is. Csakhogy hajlamosak vagyunk úgy tekinteni, hogy mégiscsak lényegi különbség van a művészet és a filozófia között, amely bizonyára összefüggésben van azzal, hogy a művészi tevékenység mindig egy sajátos anyagban megy végbe. Ezért vagy alapvetően hibás Pilinszky itt rekonstruálni kívánt pozíciója, vagy valamit még nem sikerült feltárni belőle.

Tovább keresve a tények és a valóság megkülönböztetésének az értelmét és a művészetnek ezekkel kapcsolatos feladatát két olyan szöveghelyre is bukkanhatunk, amelyek elmélyítik az imént felvetődött problémát. Az elsőben ugyanis explicit állítás olvasható arról, amit eddig talán még nyelvbotlásnak is, a filozófusoknak a költő részéről végig nem gondolt megemlítésének tarthattunk volna. Pilinszky szerint az, hogy „»a tényektől úgy-ahogy eljuthassunk a realitáshoz« [...], nemcsak a költők és művészek

³³⁵ *A valóságról*. In TEC II. 254.; Vö.: „Korunk egyik alapvető tévedése, hogy sorra megfosztotta magát a nagy és ősi jelképek erejétől, a valóságot egyedül a tények egysíkú felszíni világára csökkentve.” (*A kétféle közhelyről*. In TEC II. 120.)

³³⁶ Beszélgetések 203.

magánügye, sziszifuszi vállalkozása, hanem minden ember, az emberi képzelet egyetemes drámája.”³³⁷ *A valóságról* címet viselő írásában pedig először nem is a művészek számára nyitva álló sajátos lehetőségeket említi, hanem az imádkozó emberét.

Istennek fölmutatjuk úgy, ahogyan látjuk és birtokoljuk a világot, s várjuk, hogy e megemészthetetlen, sértő, szegletes és ellentmondásos valamit lakható, gyengéd és harmonikus egésszé változtassa át – anélkül, hogy bármit hozzátenne vagy elvenne belőle. Az imádság ott kezdődik, ahol a tények véget érnek. Ahogy a művész munkája is. Amikor Van Gogh megfest egy virágzó fát vagy bármi mást, vásznán és alkotó ihletében azt a paradicsomi állapotot kívánja visszahódítani, amikor a tények még makulátlan realitások voltak. Az „ő fái” attól szépek és valóságosak, mivel a paradicsom földjébe gyökereznek, s ágaikban a teremtés ereje nyilvánul meg. [...] Elmélyült imájában az ember, ha csak egy pillanatra is, újra és újra jónak láthatja a teremtést, ahogy azt Isten is jónak találta. S gyötrelmes életünknek épp ez a keserves, már-már sziszifuszi küzdelme a legfőbb reménysége is – hogy egyszer a tényeken túl megérkezünk a teljes és végleges realitásba.³³⁸

A valóság megragadása tehát nem csupán a művészet feladata és lehetősége, hanem – mint *A valóságról* ki is mondja – „egész emberi kultúránk legmélyebb erőfeszítése.”³³⁹ Nem igényel semmi speciális, csak a művésznek a rendelkezésére álló eszközt, hanem az embernek mint embernek a lehetősége (még ha a művész érzékenysége és gyakorlott figyelme révén esetleg kitüntetett helyzetet élvez is). Így a filozófusokon túl egy potenciálisan végtelen sok tagot számláló csoport is osztozni látszik a művész hivatásában.³⁴⁰

Hogy a most idézett írásában közel került egymáshoz az imádkozó ember és a művész, illetve az imádság és a művészet funkciója, az egybecseng korábbi megfigyeléseinkkel. Nevezetesen azzal, hogy Simone Weil teológiai tételén keresztül Pilinszky a tény-valóság viszonyának olykor radikálisan vallási értelmet adott. S még ha megnyilatkozásainak többségében el is kerüli, hogy a valóságot egyenesen Istennel azonosítsa, és ennek következtében a valósághoz eljutni kívánó művészetet közvetlenül

³³⁷ *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 157.; Vö.: TEC II. 282.

³³⁸ *A valóságról*. In TEC II. 254., 255.

³³⁹ *A valóságról*. In TEC II. 254.

³⁴⁰ Vö.: A „képzelet egyetemes drámája egy és oszthatatlan, és távolról se a művészek kiváltsága, hanem minden ember részt vesz benne, s a tévedések talán éppúgy siettetik a kifejtését, mint egy-egy remekmű föltűnése. Ami fontos: számomra a művészet az emberi képzelet egyetemes drámájának csak egyik színtere, s talán nem is a legfontosabb, ahogy a publikálatlan művek nemegyszer fölülte állnak a publikáltaknak (Hölderlin, Weil, Anton Webern...).” *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 170.

az Istenhez való viszony kiépítéseként, mintegy az imádság egy fajtájaként határozza meg³⁴¹ – akkor is az a körülmény, hogy a valóságot az isteni létteljességből részesedő létszféraként lehet elgondolni, a valóság felé törekvő művészt határozottan a hívőhöz hasonítja, aki imájában szüntelenül Istenre akarja vonatkoztatni a világot.³⁴² Ezek szerint teljesen következetes, hogy a valóság problematikájának szentelt önálló írásban a művésznek és az imádkozó embernek a világhoz való viszonya abban is analóg egymással, hogy tevékenysége nyomán mindkettő olyannak szeretné látni a világot, amilyennek Isten látta, illetve megalkotta. A művész – olvassuk – nem egyszerűen a szépségért vagy a jóért küzd, hanem *a paradicsomi állapot* visszahódításán fáradozik.

Ám éppen ezen a ponton érhető tetten a művész és az imádkozó vagy akár a filozófus különbsége. Az imádkozó mindössze újra jónak látja a teremtést. A művész viszont *visszahódítja* a paradicsomi állapotot. Az egyik ige „szubjektív” a másik „objektív” jelentőségű eseményt jelöl. Valamilyen kegyelemszerű élmény folytán (például az imameghallgatás bizonyossága, egy váratlan találkozás vagy akár egy műalkotás szemlélése nyomán) olykor minden embernek megadatik, hogy kerek egésznek láthassa a világot anélkül, hogy Isten „bármit hozzátenne vagy elvenne belőle”, és így képessé váljon arra, hogy „elfogadja az elfogadhatatlant”. Erről a fajta élményről tanúskodnak Pilinszky az ötvenes-hatvanas évek fordulóján írt tollrajzai³⁴³ és *Elég* című költeménye is.³⁴⁴ A művész azonban nemcsak átéli a valóság teljességét, hanem többet tesz ennél. Az aktív, ellenállást és erőfeszítést sejtető „visszahódít” ige bizonyára nem véletlenül került a passzív, történészerű eseményt kifejező „lát” ige mellé. Ha ez így van, akkor a korábban megkülönböztetés nélkül a művészre és a filozófusra is alkalmazott „áttör” igével szemben, a „visszahódít” a művész speciális teljesítményére utalhat.

A művésznak a többi embertől való megkülönböztetését sejteni az igék megválasztásában azért is indokolt, mert a szöveg további apró jelzései is megerősítik, hogy Pilinszky a művészet bármely más emberi tevékenységhez képest sajátos lehetőségéről is szól ebben az írásban. A festő ugyanis nemcsak „alkotó ihletében” hódítja vissza a paradicsomi állapotot, hanem „vásznán” is. Az a bárki számára megélhető

³⁴¹ Az egyik szöveghely, ahol mégis a művészet és az imádság azonosítása figyelhető meg, éppen Van Gogh-ra vonatkozik: „Senki így a modern festészetben nem *imádkozott*, mint ő.” (*Van Gogh-kiállítás Párizsban*. In TEC II. 211.)

³⁴² Szávai Dorottya megfigyelése szerint magára Pilinszkyre, illetve az ő művészetére is érvényesnek látszik az a jellemzés, amely esszéiből általában véve a művészetéről kiolvasható. Vö.: „Pilinszky János költészete valamiképpen az ima áttételes, olykor rejtett formájának tekinthető.” (Szávai Dorottya: Pilinszky János költészete és az ima teológiája. In Tasi: „*Merre, hogyan?*” 56-64.; 56.) Lásd még: Szávai Dorottya: Bűn és imádság. In *Vigilia* 1996. 1. 29-36.

³⁴³ Vö.: Hankovszky: A kegyelem esztétikája. 370-375.

élmény, hogy „ami van, hirtelenül kitárul” (*Elég*) alapjában véve rokona a látásmód olyan megváltozásának, amelyet ihletnek is nevezünk. A festő azonban nem áll meg az ihletnél, hanem a vásznon, művészete anyagában is *megvalósítja* azt, amivel ihlete megajándékozta. A „megvalósítja” kifejezést a lehető legradikálisabban kell érteni: „Az »ő fái« attól szépek és valóságosak, mivel a paradicsom földjébe gyökereznek, s ágaikban a teremtés ereje nyilvánul meg.” Van Gogh a paradicsomi állapotot *realizálja* a vásznon. Nemcsak úgy látja az egyébként változatlan világot, ahogyan Isten látta, hanem *visszahódítja* azt, ami a bűn miatt elveszett. A realizálás tehát *nemcsak* a festménynek a szó köznapi értelmében vett fizikai megalkotását jelenti, hanem azt is, hogy amit a festő a vásznon létrehoz, az valósággal, léttel telített. Erre utal a Paradicsomra való hivatkozás is, hiszen a Paradicsom a világnak éppen az a tökéletes állapota volt, amelyben minden létező Isten eredeti rendelése szerinti, tehát a lehető legnagyobb mértékben részesedett a létből. Addig élt itt az ember, amíg létezésébe nem szivárgott be a bűn valóságot kiszorító nihilje. Pilinszky szerint festményeivel Van Gogh újra ezt a reális, valóságos, paradicsomi állapotot hozta létre. Akár az ő képeinek hatásáról is mondhatta volna a Kondor Bélával kapcsolatban megfogalmazott tételt: „a világ egy másodpercre egy lett, és nemcsak a vásznon, és nemcsak egy másodpercre.”-

Festett fák, amelyek a Paradicsom földjében gyökereznek? A paradicsomi állapotot visszahódító művészet? Korábban, más kifejezésekkel szemben („eljut”, „áttör”), amelyek segítségével Pilinszky a valóság és a tények viszonyából próbálta meghatározni a művészet mibenlétét, az az ellenvetés merülhetett fel, hogy nem ragadták meg a művészet minden mástól különböző lényegét. Homályban hagyták, hogy a művész tevékenysége valamilyen anyaggal kapcsolatos. Ez a probléma orvosolhatónak látszik a

³⁴⁴ Bár dolgozatomban lemond az egyes versek értelmezéséről, most mégis érdemes ezt az állítást egy adalékkal alátámasztani. Az a változás, amelyet a vers elbeszél, nyilvánvalóan azonos azzal, amit *A valóságról* című írás szerint az imádkozó imájának meghallgatásaként Istentől vár. Az első versszak helyzetfelmérése a tények világát mutatja: a teremtés tágassága a szemlélet számára jelentés nélküli tárgyakban és jelentőség nélküli cselekvésekben enyészik el. A harmadik sor „innét odáig” fordulata fel is tűnik Pilinszky egy későbbi szövegében, amely a tények világát próbálja meg érzékeltetni, majd pedig ugyanazt a megmagyarázhatatlan csodát írja körül, amelyet a vers is bemutat. Az „univerzum a mi méreteink szerint: végtelen. Ugyanakkor be van ágyazva egy másik dimenzióba. Mert mégiscsak artikulált. Meg van szelídítve. Létezik innét odáig. Holott nincsen. Pár éve időnként depressziós vagyok, ilyenkor ezt a mechanikus végtelent – gyerek a sivatagban – csakugyan érzékelem. Minden közepre esik, megszűnik ez az artikuláció. A tárgyak tényné változnak, nincs bennük valóságelem... A művészetet úgy is megfogalmazhatom, hogy az a valóság megragadására törekszik. Különben nevetséges volna, hogy Van Gogh lefesti a cipőjét. Hisz abban nem tud járni. Ellenben tesz egy kísérletet arra, hogy a tényről, amelyben járkal, tehát a tényszerű cipőtől eljusson az elveszett valóságig. S itt történik valami... ezer nyelven kifejezhető, de amit mondhat az erről, az mind csak metafora... Rilke így mondja: rettenetes, hogy a tényektől sosem tudjuk a valóságot. Újabban ezt elidegenedésnek nevezzük, de amit a szó takar, az mindig megvolt. Egy szoba, egy ajtó – egyszerű tényként – elviselhetetlen. De akkor... történik valami. Mindez feltöltődik, hogy hogyan, nem tudom, és... valósággá válik. Akkor jól érzed magad, otthon lehetsz az univerzum egyik szögletében.” (Beszélgetések 230-231.)

fák megfestésével visszahódított valóság gondolatával, amennyiben eszerint egy fizikailag érzékelhető műalkotás is szerepet kap a tények és a valóság viszonyában. A kérdés azonban most az, hogy komolyan szabad-e venni ezt a megoldást. Tartsunk bár mégoly sokat a „a költészet hatalmáról” – elismerhetjük-e, hogy a festés hatékony lehet a tény és a valóság közti közvetítésben, tekintve, hogy ezek vallásos, ontológiai meghatározásuk szerint a bűn okozta semmi miatt különülnek el egymástól. Vajon nem zárja-e ki már eleve a fizikai természetű közvetítés lehetőségét az, hogy a tény és a valóság különbségét nem fizikainak, hanem metafizikainak találtuk? Ennek megfelelően nem volna-e egyenesen szükségszerű, hogy a művész szerepvállalása e különbség áthidalásában a művészetnek csak a szellemi vonatkozásaira támaszkodjék? De még ha megengedjük is, hogy a fizikai változásoknak a szellemi természetű probléma megoldásában szerepük lehet, nem mellékes körülmény-e az egy dolog, például egy fa valóságának visszahódítása szempontjából, hogy a festő fizikai tevékenységet végez, ha egyszer nem a fa anyagával, hanem festékkel foglalatoskodik?

Ahogy az inkarnáció fogalma esetében, úgy itt is éppen abban rejlik a válasz ezekre a kérdésekre, ami a legnagyobb problémának tűnik: a fizikai és a „metafizikai” létsík kapcsolatában. Mindenekelőtt azt érdemes leszögezni, hogy mivel a művészettel megoldandó feladat, a valóság visszahódítása nem fizikai jellegű, ezért az eredménynek sem kell fizikailag ellenőrizhetőnek lennie. Nincsenek fizikai kritériumok annak megítélésére, hogy Van Gogh vásznán tényleg a valóság, a Paradicsom fája vannak-e jelen. Elképzelhető, hogy akkor is állíthatjuk, hogy igen, ha semmilyen egzakt tudományokkal megragadható külső jel nem vall erre. (Különben is féltő, hogy minden külső jel csak a tények birodalmához tartozna, holott mi éppen a valóságot akarnánk tetten érni.)

Önmagában véve ezekkel a megállapításokkal még nem hagyjuk magunk mögött a racionalitás birodalmát, és nem lépünk át a tetszőlegesség tartományába, hiszen a racionális vagy tudományos állításnak már régóta nem a Bécsi Kör eszményítette verifikálhatóság a kritériuma. Sajnálatos (de érthető) módon Pilinszky műveiben a spekulatív bizonyításhoz is hiányoznak a rendszeres elméleti alapok. Feltételezve, hogy mégiscsak egy többé-kevésbé koherens esztétikai rendszerrel van dolgunk, olyan értelmezési keret, analóg gondolatrendszer után kell nézni, amelyben Pilinszky esztétikai megnyilatkozásai megalapozhatónak vagy legalább értékelhetőnek bizonyulnak. Ám még ha – mint az nyilvánvaló – a „hit közegébe” kell is követni a költőt, hogy mondatainak értelmét belássuk, akkor is elvárható legalább annyi (és éppen a racionalitás nevében), hogy csak a mások által már kitaposott és feltérképezett utakon haladjunk. Az egyetlen

kérdés, hogy létezik-e olyan bárki számára többé-kevésbé átlátható értelmezési keret, amelyben megvilágítható a valóságnak, a tényeknek és a művészetnek az a felfogása, ami Pilinszky szövegeiből előtűnik.

Pilinszky esetében egy alapvetően vallásos szemléletű művészetelmélettel állunk szemben, amelynek vizsgálni kívánt alapfogalmai maguk is vallási meghatározottságúaknak bizonyultak, és amelyben a művész tevékenysége egyrészt az imádkozó emberével rokon, másrészt kifejezetten vallási képzetek (Paradicsom, bűn, inkarnáció) felhasználásával ragadható meg. Ezért a vallásos hitvilág az az értelmezési keret, amelynek belső törvényszerűségei segíthetnek megérteni (és egyszersmind többé-kevésbé hitelesíthetik is) azokat az elképzeléseket, amelyek Pilinszky különböző megnyilatkozásai háttérében meghúzódhatnak. A vallásos hitvilágban való tájékozódásban most is segítségül hívhatnánk Eliade általános vallásfenomenológiáját, már csak azért is, mert a tényektől a valóságig való eljutás programja mint a paradicsomi állapot *visszahódítása* nyilvánvalóan csak az *ismétlés* jegyében képzelhető el, és az „eredet gazdagságát” közvetítő ismétlés ontológiai hatékonyságának logikáját Eliade könyve részletesen ismerteti is. Ám amit a bűn semmijének a tényekből való kiűzéséről és a valóságnak ezen az úton való visszaszerzéséről mondani lehetne, az alapjában véve megegyezne azzal, ami a bűnbeesés miatt megcsorbult inkarnáció helyreállításával kapcsolatban az ismétlés kategóriája segítségével elmondható volt. Ezért az előző fejezet megállapításait itt is érvényesnek tekintve, de meg nem ismételve most egy másik vallási elmélethez, az ikon teológiájához és ontológiájához fordulunk,³⁴⁵ hogy így ne csak általában a vallás, hanem a vallásos művészet egy nagy tradíciójú elmélete felől is megközelíthessük Pilinszky vallásos művészetfelfogását. Először az ikonok elméletének Pilinszky megértése szempontjából hasznosnak tűnő *néhány* megállapítását fogom bemutatni, elsősorban az ikon ontológiáját, majd a rákövetkező alfejezetben főképp teológiai szempontból tovább árnyalva az ikonok elméletét megkísérlem azt összevetni Pilinszky művészetfilozófiájának ebben az alfejezetben felmerült és nyitva hagyott kérdéseivel.

II. 2.3.2. Az ikonok elmélete

³⁴⁵ Az ikonok elméletének az időhöz kapcsolódó vonatkozásairól lásd: Massimo Cacciari: A törvény ikonjai. (Ford. Galamb György János) In *Athenaeum* 1993. 4. 180-215.; 198.

Az ikon természetét leírni különösen nehéz feladat, hiszen egyik teoretikusa szerint „az egyházművészetet kívülről, az egyházon s annak életén kívül sem megérteni, sem magyarázni nem lehet.”³⁴⁶ Az egyháztörténelemből viszont tudjuk, hogy a VIII-IX. században még az egyházon belül is komoly vitákat váltott ki az ikon státusza. Az alapkérdés leegyszerűsítve az volt, hogy ábrázolható-e az, ami láthatatlan, illetve kit vagy mit tisztelnek azok, akik az ikon előtt, az ikonhoz imádkoznak.³⁴⁷ Pontos teológiai megfogalmazások segítségével végül sikerült rögzíteni az ikon teológiájának alapjait, és a képrombolókkal szemben a képtisztelők érvei győzedelmeskedtek. Csakhogy Pavel Florenszkij szerint „az ikon mai védelmezői megnyerték a képrombolók által hajdan elveszített ütközetet, mégpedig azzal, hogy a szentatyák zsinati terminológiáját az angol szenzualizmus és szenzualista pszichológia tartalmával töltötték meg – az ókori idealizmus talaján értelmezett ontológia helyett.”³⁴⁸ Mindez különös óvatosságra int, amikor Pilinszky művészetelméletéhez az ikon ontológiáját elemző autentikus forrásokban keresek analógiát. Hogy el ne vétsem mondandójuk szellemét, a következő bekezdésekben betűjüket is bőségesen idézni fogom.

Az ikon problematikájának bemutatását érdemes Florenszkij egy meglepő kijelentésével kezdeni. „Isten létének filozófiai bizonyítékai közül legmeggyőzőbben épp az hangzik, amelyről a tankönyvek még csak említést sem tesznek; s ami körülbelül az alábbi szillogizmusban adható meg: »Rubljov Szent Háromsága létezik, tehát létezik Isten«.”³⁴⁹ A szillogizmus természetesen csak akkor helyes, ha hozzágondoljuk a második, rejtett premisszáját is, amelyet a vallási tapasztalat és a hit szavatol, és amely körülbelül így fogalmazható meg: „ami az ikonon ábrázolva van, az valóságosan létezik”. Ez az „istenérv” jól mutatja, hogy az ikonok tiszteletének sajátos lételméleti implikációi is vannak, amelyeknek alapjait Lepahin Valerij nyomán röviden fel is vázolhatjuk. „A keresztény ontológiának mint a létről szóló tanításnak van egy alapvető sajátossága: ez a lét két világot foglal magában: a láthatót és a láthatatlant, a földi világot és az Isten országát.”³⁵⁰ A világ azonban nem mindig volt megosztott: „kezdetben a lét ontológikus volt, Ádám közvetlen kapcsolatban volt Istennel. Az első emberpár bűnbeesése ezt az egységes létet mintegy két világra osztotta: az isteni világ fő jellemzője a transzcendencia,

³⁴⁶ L. A. Uspenszkij: *Az ikon teológiája*. (Ford. Kriza Ágnes) Budapest, Kairosz – Paulus Hungarus, 2003, 5.

³⁴⁷ A képrombolási vita mozgatórugóiról röviden lásd: Lepahin Valerij: *Az óorosz kultúra ikonarcúsága*. (Ford. Ferincz István et al.) Szeged, JATE Szláv Filológiai Tanszék, 1992, 13-21.

³⁴⁸ Pavel Florenszkij: *Az ikonosztáz*. (Ford. Kiss Ilona) Budapest, Corvina, 1988, 33.

³⁴⁹ Florenszkij: *Az ikonosztáz* 30.

³⁵⁰ Lepahin: *Az óorosz kultúra ikonarcúsága* 30. (Jelentőségteljes, hogy Florenszkij *Az ikonosztáz* című könyve is ugyanennek a felosztásnak a bemutatásával kezdődik.)

a földi világé pedig az immanencia.³⁵¹ A két világ újbóli közvetítése ontológiai síkon az Ige megtestesülésével valósult meg. Azóta Krisztus követésével minden ember realizálhatja az Istenhez fűződő kapcsolatnak azt a lehetőségét, amely istenképiségében eleve benne rejlik. Csak aki ezt megteszi, az képes Istent a megismerés síkján is megközelíteni. „Ez a megismerés csakis ontológikus lehet, tehát a kettős léthez kapcsolódó. A transzcendens lét megismerése lehetetlen annak, aki nem válik részesévé e létnek. Az Isten megismerése lehetetlen az olyan ember számára, aki kívül marad Istenen.”³⁵²

Az ikon Areopagita Szent Dionisziosz nagy tekintélyű meghatározása értelmében betekintést enged az egyébként láthatatlan világba: az ikon a „szentséges és természetfölötti látványok látható képe”.³⁵³ Lepahin részletezőbb megfogalmazásban is kimondja ugyanezt a tételt: „*Gnoszeológiai értelemben* az ikon-kép – jóllehet fogalmon túli –, de mégis valóságos, és nem csupán szubjektív módon asszociatív vagy pszichoszenuális megközelítése a megközelíthetetlennek, megismerése a megismerhetetlennek.”³⁵⁴ A megismerésről általánosságban elmondottak azonban az ikon esetében is érvényesek. Ez mindenekelőtt azt jelenti, hogy nem mindenki képes ikonokat festeni, mert olyan látomásban, amely ezeknek a képeknek az alapja,³⁵⁵ csak azoknak lehet része, akik ontológikus életet élnek, vagyis közvetlen kapcsolatban vannak a transzcendens szférával is. „A szó tulajdonképpen és pontos értelmében csak a *szentek* lehetnek az ikonfestés művészei, és valószínű, hogy a szentek többsége ennek megfelelően részt is vett az ikon megalkotásában.”³⁵⁶ Annak ellenére, hogy ez a részvétel mindenekelőtt az iránymutatásban állt és nem feltétlenül a kivitelezésben, „az Egyház éppen a szentatyákat ismerte el és ismeri el ikonfestőknek. Ők teremtik az ikonművészetet, merthogy ők szemlélhetik azt, amit az ikonon ábrázolni kell.”³⁵⁷ A transzcendenciának az elkészült ikon segítségével történő megismerése sem független azonban a megismerni vágyó ember személyes minőségétől. Nem igaz, hogy bárki, aki rátekint egy ikonra, képes ugyanazt látni, mint amit a szent látott, „hiszen az ikon nem a nézőhöz, hanem a »szemlélődőhöz«

³⁵¹ Lepahin: *Az óorosz kultúra ikonarcúsága* 30.

³⁵² Lepahin: *Az óorosz kultúra ikonarcúsága* 31.

³⁵³ Idézi: Florenszkij: *Az ikonosztáz* 28.

³⁵⁴ Lepahin: *Az óorosz kultúra ikonarcúsága* 34.; Vö. Florenszkij véleményével: „Az ikonfestők és az ikonfestés irányítói tehát az érzékfölötti megismerés – mint cél – eszközeként értelmezték az ikonfestészetet.” (Florenszkij: *Az ikonosztáz* 29.)

³⁵⁵ Vö.: Florenszkij: *Az ikonosztáz* 39.

³⁵⁶ Florenszkij: *Az ikonosztáz* 52.

³⁵⁷ Florenszkij: *Az ikonosztáz* 29.

szól, nem megtekintésre, hanem imádkozásra hív.³⁵⁸ Aki nem így közeledik hozzá, annak pusztá festék, aki viszont így, annak látomás, „természetfölötti látvány”.

Az ikon azért nyújtja a láthatatlan megismerésének lehetőségét, mert „két világ határán áll és maga képezi ezt a határt.”³⁵⁹ Legpontosabban Florenszkij szavaival érzékeltethetjük az ikon természetének ezt az aspektusát.

Az ikon olyan, mint az égi látomás, de különbözik is tőle. Az ikon: a látomás körvonala. A látomás nem ikon: a látomásnak önmagában vett realitása van; az ikon azonban önmagában véve nem létezik, körvonalai egybeesnek a szellemi képpel, tudatunkban az ikon ezzel a képpel egyenlő, s rajta kívül, nélküle, tőle függetlenül, tőle elvonatkoztatva már nem lehet sem kép, sem ikon, hanem egyszerűen csak egy tábla. S hasonlóképpen: az ablak csak akkor ablak, ha a fény terrénuma húzódik mögötte, ekkor viszont a fényt adó ablak már *maga* a fény, nem csak „hasonlít” a fényhez; kapcsolatuk nem pusztán a fényről szubjektíve elgondolt képzetrel való szubjektív asszociációban valósul meg, hanem az ontológiai önazonosság értelmében: az ablak így maga az önmagában oszthatatlan, a külső térben világító, a naptól elválaszthatatlan fény. Az ablak önmagában véve, tehát a fényvel alkotott viszonyán, funkcióján kívül – holt tárgy, ha rendeltetését nem tölti be – nem ablak: a fénytől elvonatkoztatva pusztán csak fa és üveg. [...] Következésképpen, az ablak lehet fény, lehet fa és üveg, az azonban, hogy egyszerűen csak ablak legyen, nem képzelhető el. Ugyanez érvényes az ikonra is, amely [...] mindig több önmagánál, s ekkor – égi látomás, vagy – ha a tudat számára nem tárja föl az érzékfölötti világot – kevesebb önmagánál, s ez esetben nem nevezhető másnak, csak festett táblának.³⁶⁰

Mivel annak, aki „az egyházon s annak életén kívül” áll – vagy Pilinszky némiképp engedékenyebb megfogalmazásában – a „hit közegén” kívül gondolkodik, azt a legnehezebb megérteni vagy akár csak komolyan venni, hogy az ikon nem pusztán hasonlít valakire, hanem az ikonon *azt* látjuk, akit ábrázol, tehát nem pusztán annak a képét³⁶¹ – azért érdemes még egy egészen konkrétan fogalmazó szöveget idézni.

Nézem az ikont és azt mondom: „Ez – Ő maga”, nem az Ő képe, hanem Ő
Maga, az ikonművészet közvetítésével, szemlélhetően. Nézem az Istenanyját, az

³⁵⁸ Lepahin: Az óorosz kultúra ikonarcúsága 33.

³⁵⁹ Lepahin: Az óorosz kultúra ikonarcúsága 33.

³⁶⁰ Florenszkij: *Az ikonosztáz* 27-28.; A fényre való ablakhoz hasonló példát már az ikonteológia egyik ókori klasszikusánál is találunk: „A képek kegyelemközlők a kegyelemben való részesedésük (metexisz) és a Szentlélek erejével való egyesülésük (henózsizs) révén. Damaszkuszi Szent János példája erre: ha valamilyen fém a tűzbe tartanak, maga is áttüzesedik, tüzesé válik.” (Vanyó László: *Az ókeresztény egyház és irodalma*. (Ókeresztény írók I.) Budapest, Szent István Társulat, 1980, 937.)

Istenanyját magát, mintha ablakon át látnám szemtől szembe, öhozzá magához imádkozom, nem pedig az Ő képéhez. És hát tudatomban nincs is semmiféle kép, csak egy festett tábla – és az Úr Anyja Maga.³⁶²

Egy nagyon sajátos ontológia fogalmazódik itt meg, amelynek kifejezésére alig található alkalmas szavak. Az ikonon – mint egy ablakon át – magát az Istenanyját látom. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy maga az ikon (az ablak) anyagi mivoltában azonos volna az Istenanyjával, hiszen az ikon csak festett tábla. Ennek ellenére, amit látok, az mégsem csak egy kép, egy másolat, hanem valóságosan az Istenanyja. Ebből pedig az következik, hogy aki megfelelően tekint az ikonra, az nem az anyagi természetű festményt látja, hanem az ikonon keresztül a transzcendens világ természetének megfelelő létmódban létező Istenanyját. Az ikonon az Istenanyja látható, de nem a szokásos értelemben, tehát nem az ő képe, képmása, hanem ő maga, és nem a szokásos nézés, hanem a kontempláció számára. Nem arról van tehát szó, hogy az ikon a festék megfelelő elrendezettségével mintegy „leképezne” a fára az Istenanyját, arról sincs szó, hogy őt asszociáltatná a szemlélővel. Az ikon és az ábrázolt között ennél szorosabb kapcsolat áll fenn. Ám tökéletes, *minden* szempontból való azonosságról mégsem beszélhetünk; az ikon (tehát a fa és a festék) még valami titokzatos módon *sem azonos* az Istenanyjával. Ilyen azonosulás kereszténység szerint csak az Eucharishtiában képzelhető el. „Az ortodox tanítás szerint a Liturgia során a Szent Adományok, a kenyér és a bor Krisztus testévé és vérévé változnak, azonosak lesznek Krisztussal, és ezért nem nevezhetők ikonnak, amely csupán Krisztus képmása, de nem azonos Vele.”³⁶³

Mindezek a gondolatok nem pusztán ontológiai spekuláció eredményeként születtek, hanem sokak reálisnak megélt (ha nem is a szó szoros értelemben empirikusnak nevezhető) tapasztalatát fejezik ki. Erre utal, hogy az: „imádkozók előtt megjelenő szentek leggyakrabban épp az ikonokról léptek le.”³⁶⁴ Ennek ellenére az ikont szoros szálak fűzik az ontológiához, a metafizikához. Az „ikonfestészet: metafizika, a metafizika

³⁶¹ Hasonló nehézséget érzékel Schönborn is: „A nyugati olvasó Damaszkuszi Szt. János ikontiszteletről vallott felfogását leginkább azért érzi idegennek, mert az ikont János a legmesszebbmenőkig *azonosítja* eredeti modelljével. Aki az ikont látja, az Krisztust látja; képmásán Krisztus maga van jelen: »Ha valaki a megfeszített Krisztust ábrázolja egy ikonon, és megkérdezik tőle: 'ki látható a képen?', úgy azt fogja válaszolni: 'Krisztus, a mi Istenünk, aki miérettünk emberré lett.'« A 9. sz. elejének képtisztelő teológusai [...] ennek az azonosságnak a *mikéntjét* megkísérelték még pontosabban meghatározni. Ám minden hangsúlybeli különbség ellenére is éppen itt világlik ki az egész keleti keresztény egyházra jellemző képtisztelet közös vonása: a meggyőződés arról, hogy az ikonon magával Krisztussal találkozunk.” (Christoph Schönborn: *Krisztus ikonja*. (Ford. Szegedi Iván) [H. n.], Holnap, 1997, 156.)

³⁶² Florenszkij: *Az ikonosztáz* 31.

³⁶³ Lepahin: *Az orosz kultúra ikonarcúsága* 19. Megjegyzendő, hogy az idézet *szóhasználat*a („képmás”, „nem azonos Vele”) nincsen teljesen összhangban az előző bekezdésekével. Ez azonban csak a kifejezőmódot érinti, és azoknak a hallatlan nehézségeknek a következménye, amit az ikon valóságának érzékeltetése az avatottak számára is jelent.

pedig: ikonfestészet, legalábbis a szó egy sajátos értelmében”.³⁶⁵ Azért *metafizika*, mert a fizikai világon túli láthatatlan valóságot teszi hozzáférhetővé, és azért *sajátos* metafizika, mert nem az absztrakt gondolkodás ragadja meg ezen a módon a tárgyát, mint a jól ismert filozófiai diszciplínában, hanem a szemlélet; nem elvont lényegfogalmakra koncentrálnak, hanem szemlélhető megjelenésre képes ideákra, alakokra.³⁶⁶ Florenszkij így rögzíti ezt az összefüggést:

Röviden így fogalmazhatnánk: az ikonfestészet a lét metafizikája – de nem absztrakt, hanem konkrét metafizika. Míg az olajfestmény főként a világ érzéki tartományának reprodukálására rendezkedett be, a metszet pedig a világ racionális skémáját nyújtja, az ikonfestészet az ábrázolt világ metafizikai lényegének szemlélhető megjelenéseként létezik. És míg a festészeti és a metszetgrafikai eljárásokat a kulturális szükségletek figyelembevételével dolgozták ki [...], addig az ikonfestési technika eljárásait a világ konkrét metafizikai jellegének kifejezésére irányuló igény határozza meg.”³⁶⁷

Az ikon tehát ontologikus természetű a szónak abban az értelmében, hogy mint a két világ határa mindkét világgal kapcsolatban áll. Egyrészt anyagi természete miatt, fizikai látványként ehhez a világhoz tartozik, másrészt viszont „a másik világ szemlélhető megjelenítője”³⁶⁸ is. Amit az ikon ábrázol, az a keresztény ontológia értelmében nem kevésbé valóságos, mint a látható világ tudományosan ellenőrizhető tényei, sőt, tulajdonképpen a transzcendens világba betekintést nyújtó ikon ábrázolja a teljesebb, az „igazi” valóságot, és hogy ezt megtehesse, a nyugati festészettől különböző formai eszközöket és technikákat kell alkalmaznia. Ezért jellemzi az ikont az úgynevezett

Az ikon ontológiájának megértését segítheti, ha röviden fölidézzük az Eucharisztia „ontológiáját”. Az ikonnal ellentétben az Eucharisztia, vagyis az átlényegített kenyér és a bor a hit hagyományos megfogalmazása szerint *anyagi* szempontból is azonos Jézussal. Ha ezt a hagyományos metafizikai szóhasználattal akarjuk kifejezni, akkor azt mondhatjuk, hogy a *transzsubstantiatio* (átlényegülés) után az oltáron hús és vér van jelen, még ha a kicserélődött szubsztanciákhoz továbbra is a kenyér, illetve a bor akcidiái tapadnak is. Ez a teológiai tanítás arra a megfontolásra épít, hogy az anyag nem azonos a róla szereshető empirikus adatok összességével, hanem rendelkezik egy csak metafizikailag elkülöníthető komponenssel (szubsztancia) is, ezért az anyagot érintő lényegi változás következhet be anélkül, hogy azt bármilyen természettudományos módszerrel észlelni lehetne. Az Eucharishtiában a megtestesült Ige van jelen – ezen a világon *belül*. Ezért az ikonnal ellentétben az Eucharishtiát nem úgy kell felfogni, mint ami két metafizikailag különböző világ határán áll, és ezért megfelelően közeledve hozzá, rajta keresztül feltárulhat a másik világ is. A hit úgy fogja fel az Oltáriszentséget, hogy benne már megvalósult a másik világnak ebbe a világba való betörése, ezért a kenyér és bor színében azok is Krisztust (és nemcsak a kenyeret és a bort) veszik magukhoz, akik személyes minőségük szerint nem volnának méltók erre a találkozáshoz. Ezzel szemben az ikonon keresztül csak az *látja* meg a bizonyos szempontból az ikonon túl, a világon *kívül* levő Jézust, aki megfelelően szemléli. A többiek csak festéket *látnak*, amely Jézust idézi az *eszükbe*.

³⁶⁴ Florenszkij: *Az ikonosztáz* 33.

³⁶⁵ Florenszkij: *Az ikonosztáz* 107.

³⁶⁶ Vö. Florenszkij: *Az ikonosztáz* 74-5.

³⁶⁷ Florenszkij: *Az ikonosztáz* 73.

³⁶⁸ Florenszkij: *Az ikonosztáz* 105.

fordított perspektíva vagy az árnyékok hiánya. Az „ikonfestő ugyanis a *létet*, az *igaz létet* ábrázolja, az árnyék viszont nem-lét, lét-hiány, s az ikonfestő súlyosan vétene az ontológiai törvények ellen, ha e nem-létet mégiscsak ábrázolná.”³⁶⁹ Az ikon nemcsak hogy elénk tárja a valóságot, és ezért, ha Istent ábrázolja, akár „istenérvként” is funkcionálhat, hanem sajátos képvilága révén arra is képes, hogy az ábrázolt alakokat megkülönböztesse a földi létmódú dolgoktól: nemcsak Isten *létét* demonstrálja tehát, hanem transzcendenciáját, a földi dolgoktól különböző létmódját, *mibenlétét* is érzékelteti, és ezzel elejét veszi annak a félreértésnek, hogy Istent egynek gondoljuk az immanens világ létezői közül.

³⁶⁹ Florenszkij: *Az ikonosztáz* 98.

II. 2.3.3. Ikon és műalkotás

Az ikon ontológiájának e rövid ismertetése számos analógiával szolgálhat Pilinszky művészetelméletének megértéséhez, ugyanakkor az is vitathatatlan, hogy – mint minden analógia esetében – néhány dologban különbözik az, ami a vallásos szemlélet alapján az ikonról és ami Van Gogh festményeiről vagy általában a nem (kifejezetten) szakrális művészetről elmondható. A szükségszerű eltérések alapvető forrása, hogy az ikon ontológiája és teológiája esetében egy hosszú évszázadok alatt letisztult és végsőkéig specializálódott rendszerről van szó. A képtisztelet elméletét és gyakorlatát fenyegető torzulások (eretnekség, bálványimádás) kivédése érdekében úgy határozták meg az ikont, hogy az *omnis determinatio est negatio* elv értelmében a képi ábrázolások minden más fajtájától elhatárolták, és lényegét határozottan abból a viszonyból magyarázták, amely az ikont a rajta ábrázolt transzcendens valósághoz fűzi. „Mihelyt az ikon – akár csak egy hajszálnyira is – elválik a szenttől ontológiailag, a szent számunkra fölfoghatatlan térségbe rejtőzik, az ikon köznapi tárggyá degradálódik”³⁷⁰ – figyelmeztet Florenszkij. *Az ikonosztáz* című művének pedig legalább egynegyedét szenteli annak, hogy kifejtse, már az is lényegi különbséget jelet az „ikonfestészet” és a „festészet” között (amelyeket ezekkel a megnevezésekkel következetesen meg is különböztet egymástól), hogy az előbbi nem olajfestéket használ, és hogy nem flexibilis vászonra dolgozik.

Nehezen képzelhető el, még akár egy formális esztétikai kérdésfelvetés szintjén is, hogy egy ikont bármivel, bármire, bármilyen eljárással meg lehessen festeni. Ennek lehetetlensége máris kiderül, mihelyt az ikon szellemi lényegére gondolunk. Az ikont éltető és az ikon létalapját biztosító metafizika magukban az ikonfestészeti eljárásokban, technikákban, az alkalmazott anyagokban és az ikon faktúrájában fejeződik ki.³⁷¹

Bár ily módon az ikon szigorú, az évszázadok multával egyre szigorodó elmélete³⁷² értelmében Krisztus ikonja alig összevethető egy egyszerű tárgyról készült Van Gogh-festménnyel, mégis az ikon történelmi gyökerei, amelyek primitív, semmiképpen nem a keresztény szentséggel összefüggő vallási képzetekre nyúlnak vissza, és az egyszerű hívők némelyikének teológiailag kevésbé korrekt képhasználata egy

³⁷⁰ Florenszkij: *Az ikonosztáz* 120.

³⁷¹ Florenszkij: *Az ikonosztáz* 65.

³⁷² Az ókeresztény szerzők például – mégpedig kifejezetten ontológiai, teológiai okokból – semmiféle jelentőséget nem tulajdonítottak a szentképek anyagának (Vö. 377. és 385. lábjegyzet), így az ikontáblára és a festékre vonatkozó aprólékos előírások, amelyeket Florenszkij ismertet, joggal tekinthetők szigorodásnak.

fontos összefüggésre hívják fel a figyelmet. Ha nem a vallási igazság felől, hanem pusztán vallásfenomenológiailag és vallástörténetileg tekintjük, akkor az ikon itt bemutatott teológiája és ontológiája egy olyan általános (a kereszténység szempontjából többé-kevésbé téves) vallásos hitvilágba illeszkedik,³⁷³ amelynek az ikon intellektuális igényességgel megfogalmazott elmélete az egyik, példaszerű megnyilvánulása csupán. Maga Florenszkij is rámutat, hogy az ikon pogány eredettel rendelkezik, ami egyrészt abban érhető tetten, hogy a keresztény szentek arcán görög istenek vonásai fedezhetők fel, másrészt abban, hogy „az ikon kultúrtörténetileg [...] a rituális maszk funkcióját örökölte, hogy azután e funkciót – az elhunyt ember örökkévalóságban nyugvó és megistenült lelkének megjelenítésével – magasrendű módon teljesítse be.”³⁷⁴ Az ikon messzire nyúló kulturális kapcsolatrendszerét látva a legtöbb, amit Florenszkij tehet, hogy az ókeresztény gyakorlathoz (Szent Jusztinosz, Alexandriai Kelemen) hasonlóan keresztény értelmezést ad ennek a begyökerezettségnek. Ahogyan a „beteljesítés” fogalmával az ikonnak a pogány maszkokkal, képekkel való *funkcionális* rokonságát mint a kereszténység részéről minőségileg meghaladottat, mondhatni „megszüntette megőrzöttet” értelmezi, úgy a pogány képekkel való *formai* rokonságot is az ikon javára magyarázza:

Azt mondjuk, minél mélyebbre hatol a látomás ontológiai gyökere, annál inkább egyetemes érvényű az a forma, amelyben a látomás kifejezést nyert; hasonlatosan ahhoz, ahogy a legfőbb szentségekre vonatkozó szent szavak – a legegyszerűbbek: atya és fiú, születés, elbomló és kicsírázó mag, menyasszony és vőlegény, kenyér és bor, a szél fuvallata, a nap és a napfény stb.³⁷⁵

Az ikont is magába ölelő általános vallási háttértől Pilinszky megnyilatkozásai nem ütnek el olyan élesen, mintha pusztán az ikon szigorú teológiájával vetnénk őket össze. Hogy az értelmezés kedvéért mégis ehhez az elmélethez fordulok, nem pedig a tágabb vallási horizonthoz, annak (amellett, hogy Pilinszky keresztény önértelmezését tiszteletben tartsam és az interpretációban lehetőség szerint érvényre juttassam) egyrészt az az oka, hogy az ikon ontológiája és teológiája ellenőrizhető, jól dokumentált, viszonylag koherens elméletként bárki számára hozzáférhető, másrészt az, hogy az eltérések ellenére is megfelelő analógiaként szolgálhat Pilinszky művészetre vonatkozó alapvető intuícióinak megértéséhez. A következő bekezdések feladata lesz, hogy ezt az

³⁷³ Gazdag példaanyaggal illusztrálja ezt az összefüggésrendszert Hans Belting: *Kép és kultusz*. (Ford. Schulcz Katalin és Sajó Tamás) Budapest, Balassi, 2000, különösen 30-47.; Vö.: Schönborn: *Krisztus ikonja* 122.

³⁷⁴ Florenszkij: *Az ikonosztáz* 116.

³⁷⁵ Vö. Florenszkij: *Az ikonosztáz* 51.

analógiát felmutassák, és ezzel felkínáljanak egy olyan értelmezési lehetőséget, amellyel Pilinszkynek a művészet szerepéről és mibenlétéről vallott felfogása megközelíthető. E fejezet mondandója röviden a következő tétel formájában bocsátható előre. Ha a bálványimádástól a legszigorúbban elhatárolódó vallásos szemlélet szerint is létezik az emberek alkotta képeknek egy olyan fajtája, amely *hierofániának* tekinthető, akkor érthető, miért gondolhatta Pilinszky is, hogy a művész képein a transzcendencia, a köznapit felülmúló léttartalom – egyszóval a valóság jelenik meg.

Ami alapvetően hasonló aközött, amit a hívő gondol az ikonról és amit Pilinszky ír Van Gogh festményeiről, az általánosan fogalmazva nem más, mint hogy az ecset munkája nyomán nem valaminek vagy valakinek a két dimenzióba kényszerített (lefokozott) *másolata* jelenik meg, hanem „ő maga”. A képeken valami *valóságos* látható, tehát az immanens világ valóságát, valóságosságát felülmúló dolog. Olyasvalami, ami abban az értelemben autonóm realitás, hogy valóságossága nem az immanens világban esetleg fellelhető modell valóságosságának és még csak nem is megfestése tényének a függvénye. Az e tételek háttérében meghúzódó ontológiai alapgondolat is azonos az ikon, illetve Pilinszky szóban forgó megnyilvánulásai esetében. Eszerint az, ami van, több, mint pusztán immanencia, és ez a többlet nem abszolút transzcendens, tehát nem zárkózik el az immanencia elől, hanem hozzáférhető a látomásban vagy az ihletben, sőt, az immanens létsík bizonyos pontjain (az ikontáblán vagy a vásznon) szemlélhetővé is tehető. A szemlélhetőség magyarázata mindkét esetben a dologiságot felülmúló valóságnak ebben a világban való sajátos jelenlétében rejlik. Sajátos, a világ egyéb tényeitől különböző ez a jelenlét, mert bár a megjelenés az anyag, a festék közvetítésére van utalva, a megjelenített nem anyagi mivoltában, mégis valóságosan jelenik meg. Az ikon esetében ez például azt jelenti, hogy a szent vagy Jézus, bár nem természete szerint, de a maga személyében,

egyedi valóságában³⁷⁶ van jelen.³⁷⁷ Ehhez az alapvető egyezéshez képest másodlagos jelentőségű, hogy az „ikonnak teofán karaktere van”,³⁷⁸ vagyis a Krisztus-ikonon az Istenember jelenik meg, egy Van Gogh-kép viszont pusztán a tényeken túli isteni valóságot, a paradicsomi állapotot mutatja, tehát legfeljebb *hierofán* karakterű.

Lepahin már idézett szóhasználatával a paradicsomi állapotot ontologikusnak nevezhetjük, mert a bűnbeesésig az ember és vele a világ nem voltak bezárva az immanenciába, hanem közvetlen kapcsolatban voltak Istennel. A bűnbeesés következményét a *Biblia* a Paradicsomból való kiűzetéssel érzékelteti, Lepahin a világnak két részre, immanens és transzcendens szférára szakadásával, Pilinszky pedig olykor a tényeknek az ember és a valóság közé ékelődésével, máskor az inkarnáció megszakadásával írja le. Mindegyik kifejezésmód ugyanazt az intuíciót kívánja rögzíteni: az ember által megélt világ aktuális létezése nem olyan, mint amilyen lehetne, vagy amilyennek lennie kellene, hanem meg van fosztva a tökéletességtől. Mindhárom megközelítés tud azonban arról, hogy ami a létezésből jelenleg hiányzik, az nem megsemmisült, hanem csak „távolra” került. Lepahin ezt inkább térbeli, a *Biblia* inkább időbeli távolságként érzékelteti, amikor *transzcendenciáról*, illetve *elveszített Édenről* és *eljövendő* Isten országáról beszélnek. Pilinszky mindkét metaforát alkalmazza: szerinte az inkarnációt *folytatni*, a tények falát viszont *áttörni* kell. A kifejezésmód variabilitása jelzi,

³⁷⁶ Vö.: DS 601. – A 787-es II. niceai zsinat képtiszteletet legitimáló határozatában a teológiailag döntő mondatban a *υποστασις* szó szerepel, amely az egyik legmegterheltebb görög teológiai terminus. Jelentése legtöbbször 'személy', vagy '(egyedi) valóság'. A határozatot latinra a *subsistentia* szóval fordították (vö.: Denzinger: *Enchiridion Symbolorum* 148.). A terminológiával kapcsolatos nehézségeket tükrözik a mondat különböző magyar fordításai is: „és aki hódol a kép előtt, az azon ábrázolt valóságnak hódol” (Fila – Jug: *Az egyházi tanítóhivatal megnyilatkozásai* 172.); „az ikon előtt imádkozó az ikonon ábrázolt lényeghez imádkozik” (Lepahin: *Az óorosz kultúra ikonarcúsága* 18.); „Aki tehát az ikont tiszteli, az annak a személyét (Hüposztaszisz) tiszteli benne, akit az ikon ábrázol.” (Schönborn: *Krisztus ikonja* 159.)

A szóhasználat eltérései ellenére a mondat alapvető intenciója világos: a zsinat ahhoz a khalkedoni krisztológiához kapcsolódik, amely szerint Jézus Krisztusban egy személyben két természet (az isteni és az emberi) kapcsolódik össze: „össze-nem-elegyítve, változhatatlanul, meg-nem-osztva és szétválaszthatatlanul” (DS 302. Fila – Jug: *Az egyházi tanítóhivatal megnyilatkozásai* 89.). Ha valaki Jézus ikonját megfesti, és a személyt, az egyedi valóságot ábrázolja, akkor az ikonon ez a kettős természetű valóság és nem csupán az ember lesz jelen. Isten ábrázolhatóságának ezért a megtestesülés a záloga: a két természetnek egy valóságban, személyben való jelenléte.

³⁷⁷ „»Az ikon nem valakinek a természetét, hanem a személyét ábrázolja« – jelenti ki Theodórosz, és ő az első, akinek sikerül teológiailag is megalapozott magyarázatot fűznie a képvíta során minduntalan felmerülő megállapításhoz.” (Schönborn: *Krisztus ikonja* 173.) Szent Theodórosz Sztudítész apát kimutatta, hogy az ikon és a rajta ábrázolt Krisztus közötti azonosság nem természetükön alapul (hiszen az ikon természete szerint fa és festék, Krisztus pedig nyilvánvalóan nem az), hanem azon, hogy az ikon Krisztus személyes jelenlétének a színhelye. „Theodórosz merész állítása szerint Krisztus és ikonja azonos hüposztaszisszal rendelkeznek: »A Krisztus-ikonon nem jelenik meg más hüposztaszisz Krisztus személyén kívül. Éppenséggel Krisztus személye maga, illetőleg annak lenyomata (*kharaktér*) az, ami külső megjelenési formája által láthatóvá válik az ikonon, és ennek révén illeti hódolat.«” (Schönborn: *Krisztus ikonja* 177.) – Az anyag szerepének kérdéséhez lásd az Eucharisziáról a 363. lábjegyzetben mondottakat!

³⁷⁸ Anton Strukelj: Az ikonok szellemi szépsége. (Ford. Papp Tibor) In *Communio* 2002. 1. 19-30.; 26.

hogy a hiányzó teljességnek a világhoz való viszonya se nem időbeli, se nem térbeli. Ha elfogadható, hogy a világnak és benne a dolgoknak „van” (és *nem csak* volt vagy lesz) paradicsomi, vagyis csorbítatlan, Istentől elgondolt állapota, vagyis valamiképpen létezik egy olyan transzcendens világ, amely nemcsak a halottakkal vagy az angyalokkal népes, hanem a jelenben létező dolgoknak az immanens világban nem észlelhető „vetületeit” is „tartalmazza” (például azokat az ideákat, amelyek alapján Isten megteremtette őket), továbbá ha ez a világ nem abszolút módon transzcendens, hanem kapcsolatban áll az immanens világgal – akkor elképzelhető, hogy bizonyos körülmények között betekinthessünk ide. Ez a betekintés a látomás vagy az ihlet. Ha az így látott láthatatlan képek az anyagi közegben valahogyan rögzíthetők, akkor olyan tárgyak keletkeznek, amelyek túlmutatnak önmagukon, mégpedig a transzcendens szféra, illetve létmód felé: a valóság felé. Pilinszky szerint az igazán nagy, az ihletett művész, a teológia szerint pedig a szentéletű ikonfestő alkotásaiban valóban a képek dologiságát meghaladó valóság van jelen.

Számba véve Pilinszkynek a tények és a valóság viszonyáról, illetve a közöttük lehetséges művészi közvetítésről vallott nézeteit több olyan kifejezést, „metaforát” találtunk, amelyek alapján a tények és a valóság viszonyát hasonlónak gondolhatjuk ahhoz, ahogyan Lepahin szerint a „keresztény ontológia” az immanens és a transzcendens világot egymásra vonatkoztatja. Ennek megfelelően, ha a művészet valóban „a tényekkel folytatott küzdelem a valóságért”,³⁷⁹ akkor amellet, hogy a bevett művészetfogalom értelmében joggal várunk tőle a fizikai világban érzékelhető alkotásokat, metafizikai hatékonyságúnak is kell lennie. A Pilinszky által használt különböző kifejezések eltérő mértékben látszottak alkalmasnak arra, hogy megragadják a művészetnek ezeket a jellemzőit. A „tények áttörése” és „a valósághoz való eljutás” korábban olyan eseményeknek mutatkoztak, amelyek két okból sem voltak alkalmasak arra, hogy rájuk hivatkozva rögzítsük a művészet lényegét. Egyrészt nemcsak a művészi alkotómunkát kísérhetik, hanem éppúgy részei lehetnek a filozófus, az imádkozó hívő vagy egyáltalán az ember életének is, másrészt pusztán szellemi történések, amelyek teljesek anélkül is, hogy valamely művészet speciális anyagában objektíválnának. Az a tényekre és a valóságra vonatkozó kifejezés viszont, amely az idézett Pilinszky-szövegekben egyedül a művészetre vonatkozott, egyszersmind fizikai cselekvést, a világban való maradandó változást is megnevezett: a paradicsomi állapotnak a *vásznakon* való visszahódítását. Ezzel a „metaforával” kapcsolatban vetődtek fel azok a kérdések, amelyek

³⁷⁹ *Vallomás és dokumentum*. In TEC II. 138.

megválaszolása kedvéért az ikonokhoz fordultunk: fizikai hatásra, a festő ecsetje által feltöltődhet-e valósággal a tények világa? Nem zárja-e ki már eleve a fizikai természetű művészi közvetítés lehetőségét az, hogy a tény és a valóság különbsége metafizikai természetű. És ha nem, akkor is nem mellékes körülmény-e egy fa vagy egy bakancs valóságának a visszahódítása szempontjából az, hogy a festő fizikai tevékenységet végez, ha egyszer nem a fa vagy a bakancs anyagával, hanem a festékekkel foglalatalkodik?

„Rettenetes, hogy a tényektől sohasem tudhatjuk meg a valóságot” – panaszolja Pilinszky, ám a művész hivatásának tartja, hogy amennyire lehet, mégiscsak megragadja, és alkotásaiban meg is mutassa. Az ikonfestő hasonló feladatra vállalkozik: Látomását, amelyben az isteni világ tárult fel neki, mások számára is hozzáférhetővé akarja tenni, mégpedig ennek a világnak az eszközeivel. A képrombolási küzdelmek vitáinak alapkérdése ezért érthető módon analóg volt azokkal, amelyeket Pilinszky írásai vetettek fel: a vita tárgya nem egyszerűen az volt, hogy szerezhettünk-e valamiféle tapasztalatot a transzcendensről, hiszen ezt akkoriban aligha vonta volna kétségbe bárki is, hanem az, hogy *megjelenhet-e a láthatatlan a láthatóban?* Az ikonoklaszták, akik szerint bálvány minden olyan kép, amelyet valaki azért tisztel, mert többet lát benne, mint pusztán tárgyat, a tagadó válasz mellett kötelezték el magukat.³⁸⁰ Ezzel szemben a képtisztelők kitarítottak amellett a lehetőség mellett, hogy egy kép a szent reális jelenlétének színhelye lehet. A képrombolási viták résztvevőit nem esztétikai megfontolások vezették, hanem teológiai, kiváltképpen krisztológiai szempontokat tartottak szem előtt. Az ikonokat elfogadó teológia alapja a létszférák határait áttörő inkarnáció hite. Az a valóság, amely ontológiai értelemben transzcendens, a megismerés szempontjából pedig láthatatlan volt, Isten megtestesülése nyomán az ember számára is hozzáférhetővé vált. „»A láthatatlan láthatóvá lesz« – ez a megtestesülés paradoxona.”³⁸¹ Ugyanez a paradoxon történik meg minden ikonon, mégpedig a megtestesülés misztériumának erejéből.³⁸² Anélkül, hogy elmélyednénk a messzire vezető teológiai kérdésekben és utánajárnánk annak, hogy mi az összefüggés aközött, hogy az ikon a „szentséges és természetfölötti látványok látható képe”, illetve hogy a Názáreti Jézus „a láthatatlan Isten képmása” (Kol 1,15), elég utalni arra, hogy a hit mélységes kapcsolatot lát a kettő között. „Aki elutasítja az ikonokat, a

³⁸⁰ Vö.: „Sújtsa anatómia Germanoszt, a meghasonlott lelkűt, a fa imádóját!” – mondta ki a 754. évi képellenes zsinat. „A zsinati püspökök azon botránkoznak meg, hogy a szentképek a Krisztus dicsőségében ragyogó szenteket »meggyalázzák hitvány és halott anyagukkal.«” (Schönborn: *Krisztus ikonja* 144., illetve 129.)

³⁸¹ Schönborn: *Krisztus ikonja* 172.

³⁸² Vö.: Lepahin: *Az orosz kultúra ikonarcúsága* 30-31.

megtestesülést utasítja el: ez valamennyi ikontisztelő meggyőződése” – állítja Schönborn.³⁸³ Hasonlóan vélekedett már Szent Theodórosz Sztudítész is: „[...] úgy látom, a szent egyházatyák tanításával megerősítést nyer Krisztus képmásának tisztelete. Ha ez megszűnnék, megszűnnék Krisztus üdvtörténeti jelentősége (*oikonomia*) is; s ha a képmás nem részesülne tiszteletben, hasonlóképpen megszűnnék Krisztus tisztelete is.”³⁸⁴

A keresztény teológia tehát ismer olyan a megtestesült Istentől különböző – de nem a megtestesülés misztériumától független – érzéki létezőket, az ikonokat, amelyek az érzékfeletti valóságot képesek közvetíteni. A hit szerint ezeknek számos szabályhoz illeszkedő, az egyház által kontrollált és szentesített, de mégis fizikai eszközökkel való létrehozása rendelkezik azzal a hatékonysággal, amit a transzcendens és az immanens szféra közötti átlépés megkövetel. Bár az ikonfestő olyan anyaggal – a festékkel – dolgozik, amelynek nincsen közvetlen ontológiai, még kevésbé fizikai kapcsolata az ábrázolt szenttel,³⁸⁵ mégis képes őt magát jelenvalóvá tenni az ikonon.

Azért fordultunk az ikonok elméletéhez, hogy analógiát találjunk Pilinszky azon tételéhez, amely szerint a festő azáltal, hogy a vásznán is megjeleníti az ihletében látott paradicsomi állapotot, valamiféleképpen visszahódítja azt. A paradicsomi állapotot a léttel telített, romlatlan valósággal azonosíthatjuk, amely a bűnbeesés miatt csak mint transzcendens „vetületük” tartozik már a világ dolgaihoz, amelyek viszont pusztán tényekké váltak. Minden ember előtt nyitva áll a lehetőség, hogy bizonyos feltételek mellett megpillantsa ezt a másik világot, de ez az élmény esetleges és mulandó. A művészet annyiban van kiváltságos helyzetben, hogy a túlvilágról az ihletben szerzett látomását saját speciális anyagában is realizálhatja, mintegy inkarnálhatja. A festő, amikor megfest egy tárgyat, nem mint tényt reprodukálja, hanem mint valóságot ragadja

³⁸³ Schönborn: *Krisztus ikonja* 144.

³⁸⁴ Theodórosz Sztudítész: Levél atyjához, Platónhoz a szentképek tiszteletéről. (Ford. Kárpáty Csilla) In Redl: *Az égi és a földi szépről* 201-203.; 203.

³⁸⁵ Ennek teológiai alapjairól röviden a 377. lábjegyzetben már volt szó: szemléltetésül álljon itt még egy idézet: „Az igaz keresztény hit azonban, amint már az imént megmondottuk: ahogyan a Szentháromság egyazon imádatát vallja az istenség közössége alapján, ugyanúgy Krisztus képmásának is egy és ugyanazon imádatát vallja Krisztus személyének egysége alapján. Mert ugyanazt a személyt imádjuk, még ha képmásában is; mert hiszen nem volna képmás, hanem holmi önmagától létező dolog, ha úgy osztaná ketté a tiszteletadást, hogy elválasztaná azt a maga eredetijétől. [...] De amikor Krisztus képmásában Krisztust tiszteljük, a képmás anyaga teljesen kívül reked ezen a tiszteleten, mellyel Krisztusnak a képmásban adózunk a hasonlóság miatt, mely Krisztus személyének tulajdona, s mely az anyagtól különvállik, noha rajta látható. [...] Krisztus képmásának sincs, bármilyen anyagban legyen is ábrázolva, semmi köze az anyaghoz, melyben kirajzolódik, hanem Krisztus személyében marad, melynek tudniillik sajátja. Egyszerű szavakkal, nem szolgálnak Krisztus képmásának, hanem Krisztust tiszteljük benne; és tisztelnünk kell Krisztus személyének azonos volta miatt, még ha a kép szubsztanciája különbözik is Krisztusétól. (Theodórosz Sztudítész: Levél atyjához, Platónhoz a szentképek tiszteletéről. 202-203.) – Megjegyzendő, hogy Damaszkuszi Szent János a képek anyagának Theodórosznál valamivel nagyobb jelentőséget tulajdonított. Vö.: Schönborn: *Krisztus ikonja* 154-5.

meg. Mivel a paradicsomi állapot a dolgok *elveszett* teljessége, a művész tevékenysége valóban *visszahódítás*.

Ezen a ponton mindazonáltal különbözik az ikon és az így felfogott festmény. Bár amit az ikonfestő ábrázol, az szintén transzcendens valóság, de nem az ikonfestő realizálja először a bűnbeesés óta, nem ő hódítja vissza, ugyanis az a szent, akit az ikon ábrázolt, Krisztus követésével már földi életében realizálta magában az istenképűségnek azt a teljességét, amely az ő tökéletesen inkarnálódott „paradicsomi állapota” volt.

Abban azonban nincsen különbség, hogy az ikonfestőnek és a festőnek egyaránt kontemplációval kell megragadnia azt a valóságot, amelyet a képen meg akar jeleníteni. Ha az ikonfestő saját szellemi tapasztalatát, látomását festi meg, akkor ez a követelmény nyilvánvaló. „Ami pedig a hagyomány alapján készült ikonokat illeti, az absztrakt leírás ott sem elegendő az ikon művészileg megformált képének megalkotásához: ott is a lelki szemeink belső *látására* van szükség.”³⁸⁶ A legtöbb ikon úgynevezett őskép-ikon alapján készül, vagyis olyan ikon segítségével, amely valamelyik szent egyik vagy másik megtapasztalását először rögzítette. Ám ennek az őskép-ikonnak a mechanikus lemásolása hiábavaló, mert ha az ikonfestő csak erre szorítkozhat, és nem tárul fel neki is, mint hajdan az őskép-ikon alkotójának az ikon ábrázolta szellemi realitás, akkor nem lesz képes azt megfelelően ábrázolni.³⁸⁷ Az ikonfestő az őskép-ikonra tekintve először valamilyen anyagot (festéket) lát, amely alkalmas térbeli elrendezettségénél fogva egy alakot mintáz. Megfelelően megközelítve ezt az alakot, a festő felismeri az előtte lévő ikonon az ábrázolt személyt. Csak ez után következhet, hogy maga is festéket vigyen fel egy táblára, és úgy rendezze el, hogy ezáltal megjelenítsen egy személyt – mégpedig ugyanazt, mint amit a szemlélt őskép-ikon jelenített meg. Az így elkészült ikon és az eredeti ikon anyagának, illetve a megjelenített személynek és a megjelenítéshez használt festékeknek semmi közük egymáshoz. A két különböző ikonon megjelenített személy viszont ugyanaz.

Ha valóban fennáll az analógia egy szentnek a megfestése és egy a világban utunkba kerülő közönséges tárgy transzcendens valóságának visszahódítása között, akkor azt mondhatjuk, a festőnek is ugyanaz a feladata, mint az ikonfestőnek, meg kell ragadnia ezt a transzcendens valóságot, de természetesen neki sem érzéki látással. Túl kell látnia a tényen, vagy más szóval egyfajta kontemplációval bele kell hatolnia a tárgyba.³⁸⁸ Miközben a festő nézi a modelljét, megláthat benne valamit, ami nem mindig és mindenki

³⁸⁶ Florenszkij: *Az ikonosztáz* 38-9.

³⁸⁷ Vö.: Florenszkij: *Az ikonosztáz* 37.

számára felfedezhető, mert túl van a tények immanens szféráján.³⁸⁹ És éppen ezt a valamit kell megfesteni: „Nem azt a fát, amit látunk, s elbűvöl, hanem azt a fát, mit ihletünkben pillantunk meg! Hogy ez nem valóság? Ne féljünk ettől: a valóságtól legmesszebb a *másolat* áll. Minden valóság, de a másolat a leghalványabb valóság.”³⁹⁰ A festő egyáltalán nem másolja az előtte levő tárgyat, hanem amikor megfelelően elrendezi a festéket a vásznon, ugyanazt jeleníti meg, amit a látott modell is – igaz, csak tökéletlenül – megjelenít. Ezen a megjelenített valóságon keresztül erősebben kapcsolódik egymáshoz a kép és modellje, mint ha azonos anyagból volnának. Ha Van Gogh lefesti a bakancsát, a képen a valóság lesz jelen: a tényszerű modellnél valóságosabb bakancs. A festő, amikor a modelljét lefesti, azt a többletet realizálja, amit az tényszerűségében saját valóságából nem képes felmutatni. Úgy is mondhatjuk, hogy a festő, miközben megfesti, tökéletesebben inkarnálja a modell valóságát, mint maga a modell.

Az előző fejtegetések mindenekelőtt értelmezni és nem igazolni akarták Pilinszky kijelentését a valóság művészi visszahódításáról. Hiszen az ikonok most vázolt ontológiája, az ikonfestő metafizikai hatékonysága maga is bizonyíthatatlan (igaz, a „hit közegében” nem is szorul bizonyításra), ezért az ikonok elméletén keresztül nem lehet bizonyítható a hozzá pusztán analógia révén kapcsolódó Pilinszky János-i művészetelmélet sem. Ráadásul a képeket tisztelő vallásos hit szemszögéből, amely számára az ikonok elméletéhez szervesen hozzátartozik az elmélet igazságigénye is, ez az analógia túlságosan is távolinak, eretneknek tűnhet. Ha azonban az igazság kérdésétől eltekintünk, és pusztán strukturális egyezésekre vagyunk tekintettel, akkor Pilinszky művészetontológiája és az ikonok ontológiája között fennálló analógia alkalmas arra, hogy megvilágítsa a költő művészetfelfogásának néhány filozófiai problémáját, például a modell és a róla készült mű egymáshoz, illetve mindegyiknek az őket összekötő valósághoz való viszonyát vagy a műalkotás anyagának a státuszát. Ez az analógia egyszersmind az olyan gondolatok idegenszerűségét is csökkenti, mint hogy a művészet inkarnáció, vagy mint amit Pilinszky a színjátszásról elmélkedve fogalmazott meg: „A = a. Ez minden művészet alapképlete.”³⁹¹

³⁸⁸ Vö.: „Na most, szemlélődéssel vagy kontemplációval tulajdonképpen be lehet hatolni egy kőbe. Észrevettem, hogy például iksszer leírják, hogy »fa«, de ha előtte nem hatoltak be abba a fába, amiről leírták azt, hogy »fa«, akkor az meghal a papíron, az egy szó; ha behatoltak, akkor nagy ereje van.” (Beszélgetések 188.)

³⁸⁹ Vö. „Van Gogh sétája során rábukkan egy fára – és lefesti. Igazság szerint ez a fa semmivel se különb többi társánál. A találkozásereje emelte, tette megragadóvá. De ez is mit jelent? Olyanféle jelenség ez, amit a vallás síkján kegyelemnek szoktunk nevezni.” (*Képzelt interjú*. In TEC II. 348.)

³⁹⁰ Naplók 37.

³⁹¹ Naplók 116.

II.2.4. AZ ELVESZÍTETT JELENLÉT

Ebben a fejezetben a színjátszás, a színház problematikájával foglalkozom. Elsősorban nem azért, mert a hetvenes években Pilinszky maga is írt színműveket, amelyekben bizonyos esztétikai fölismeréseit próbálta megvalósítani, még kevésbé azért, mert korábbi költészetére visszatekintve, ebben a korszakában hajlamos volt minden versét egyfajta drámának látni,³⁹² hanem azért, mert a művészet egészét érintő problémákat gondolt végig a színház erre minden más művészetnél alkalmasabbnak vélt példáján.³⁹³ Nem véletlen, hogy amikor *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* vagy *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* címmel nagy ívű művészetelméleti összegzést készít, vagy amikor a „vallásos irodalom néhány kérdéséről” tart előadást a Szent István Társulatnak, mindannyiszor a színház az állandó hivatkozási alap. A költő egy hosszú éveken át gyakorlatilag változatlanul használt terminológiát fejlesztett ki, hogy érzékeltesse a színház általa érzékelt válságát, amelyet jelenlétvesztésnek nevezett.

II. 2.4.1. A „jelenlétvesztés” kapcsolata Pilinszky más esztétikai fogalmaival

Jelenlétvesztésen Pilinszky azt érti, hogy valami, ami itt van, vagy itt és most történik, minden látszat ellenére még sincsen itt, vagy mégsem történik meg egészen. Ezt a jelenséget nem érzéki csalódás okozza, sőt, az érzékszervek számára nem is létezik. A jelenlétvesztés nem a dolgok fizikai aspektusával kapcsolatos, hanem metafizikai fogalom. Ezért mondja Pilinszky, hogy már azelőtt is, hogy színdarab írására vállalkozott volna, számára „a színpad mindenekelőtt filozófiai-metafizikai küzdőteret jelentett. Harcot a jelenlétért. Mert valahol baj van a jelenlétünkkel, ami aztán a színpadon hatványozottan bosszulja meg magát.”³⁹⁴ Mint ez utóbbi mondat is jelzi, a jelenlétvesztés elsődlegesen nem esztétikai fogalom, hanem azt írja le, miképpen létezőnk a világban. Mindenekelőtt maga az ember az, aki „jelenléthiányban szenved, irreálisnak és abszurdnak érzi időről időre vagy akár folyamatosan azt, hogy itt van.” Az pedig már

³⁹² Vö.: Beszélgetések 100., 137., 149.

³⁹³ Vö.: Beszélgetések 100.; TEC II. 229.

³⁹⁴ *Hogyan és miért?* In TEC II. 229.

csak következmény, hogy „e mindennapos jelenlétvesztés óhatatlanul felköltözött – különben logikusan – a színpadra is”.³⁹⁵ Pilinszky máshol is hasonlóan fogalmaz:

A modern ember egyik legkeservesebb problémája, hogy elvesztette – vagy legalábbis zavarosan és elbizonytalanodva birtokolja csupán – jelenlétét, jelenlétének realitását a földön. [...] Az ember valamikor a kozmoszban élt, szinte együtt lélegzett a csillagokkal. Ezt követte az a „lépés”, amikor a mindenség „súlya” elől a természetbe húzódott vissza. A kozmikus embert a természetes ember követte; a rengeteget a kert, a barlangot a ház; az állatok nagy családját a háziállatok kis köre. Hódítás volt ez és lemondás egyszerre. De a modern ember ennél is tovább ment, és még élesebben kihalította a maga részét, a maga világosan körülhatárolt parcelláját a „mindenség sötét egészéből”. Az eredmény megdöbbentő: gyökeret vertünk és elvesztettük gyökereinket. Meghonosodtunk és elidegenedtünk. Itt vagyunk és nem vagyunk többé jelen.

Ez a jelenlétvesztés tükröződik a művészet minden területén, de legélesebben, leglátványosabban kétségtelenül a modern színház válságában.³⁹⁶

A jelenlétvesztés tehát pusztán *tükröződik* a művészet problémáiban, de a gyökere nem ott van. Ha harcolni kívánunk ellene, akkor vélhetően nem a színpadon kell ezt megtenni, hanem a baj gyökerénél. A színpad pusztán a probléma természetének tanulmányozására látszik alkalmasnak, ahogyan maga Pilinszky is mondja: „bizonyos problémákat itt, a színházban tudtam legkézenfekvőbben végiggondolni.”³⁹⁷ Ennek ellenére – mint láttuk – a színpadot mégis olyan térnek nevezte, ahol filozófiai-metafizikai küzdelmet lehet folytatni a jelenlétért. A színház nemcsak a diagnózist nyújthatja tehát, hanem a gyógyuláshoz is hozzásegíthet. Pilinszky megfogalmazása azonban nem dönti el azt a kérdést, hogy az említett metafizikai küzdelem pusztán a színpadi jelenlétet hozhatja-e vissza – és a szintén jelenléthiánytól szenvedő ember a színháztól legfeljebb útmutatást nyerhet saját jelenlétének visszaszerzéséhez –, vagy a színpadon megvalósított győzelem közvetlenül kihat az egész emberi egzisztenciára, tehát az ember jelenlétét szerzi-e vissza, és ha igen, akkor az előadással így vagy úgy kapcsolatban álló személyek közül kiét, esetleg olyanokét is, akik se nem nézői, se nem alkotói az előadásnak, sőt a bemutatott darab témájához sem köthetők.

Ahhoz, hogy e kérdéseket megválaszolhassuk, mindenekelőtt alaposabban is meg kell vizsgálni a jelenlétvesztés természetét. Korábban idézett soraiban Pilinszky egy

³⁹⁵ *Hogyan és miért?* In TEC II. 229.

³⁹⁶ *Egy lírikus naplójából.* (1971) In TEC II. 194.

³⁹⁷ *Hogyan és miért?* In TEC II. 229.

folyamatot ír le, amely egy távoli, meghatározatlan időpontban valamely egyedi tettel vette kezdetét. Az ember sorsának rosszra fordulása nyilvánvalóan nem a *történelem* valamelyik pontján következett be: mire a történelem elkezdődött, már nem lélegeztünk együtt a csillagokkal. Mivel Pilinszky megfogalmazása az aranykormítoszokkal kapcsolatba hozható képzeteket használ, joggal gondolhatjuk, hogy szerinte a végzetes „lépés” még a Paradicsomban történt meg, és ez volt az, amely annak elveszését maga után vonta. Nemcsak az támasztja alá ezt az értelmezést, hogy a kereszténység szemében minden rossznak a forrása az emberi (ős)bűnben van, így a jelenlét hiánya is csak ebből eredhet, és nemcsak az, hogy a világ súlyának fel nem vállalása Pilinszkyénél más helyen is a bűn szinonimája,³⁹⁸ hanem a következő interjúrészlet is. „József Attila világhiányról beszélt – lényegében ennek egy változata csak az, amit én jelenlétvesztésnek mondanék: megtörténnek dolgok, nem történnek meg, itt vagyok és nem vagyok itt, jövök-megyek, és nem jövök és nem megyek... Na most, a költészet egy nagy erőfeszítés ezért az elvesztett paradicsomért, ami a jelenlét paradicsoma.”³⁹⁹ Ezek a mondatok eszünkbe juttathatnak egy sort az *Elég* című költeménynek a tények világát bemutató részéből: „Teszek, veszek. Korán jövök, megkésem”, vagy egy tételt *A valóságról* című írásból: Van Gogh „vásznán és alkotó ihletében azt a paradicsomi állapotot kívánta visszahódítani, amikor a tények még makulátlan realitások voltak”. A felidézett szöveghelyeken keresztül a jelenlétvesztés fogalma a tények és a valóság már elemzett gondolköréhez kapcsolódik. A jelenlétvesztést párhuzamba állítani azzal, hogy a tények „befalazzák” előlünk a valóságot, a legkevésbé sem erőltetett. Maga Pilinszky jár ebben elől, amikor így fejezi ki magát: „Konkrétan mire is gondolok? Arra a valamire, amit a marxizmus elidegenedésnek, József Attila világhiánynak, jómagam jelenlétvesztésnek neveznék. »Rettenetes – írta Rilke –, hogy a tények miatt sose tudhatjuk meg a valóságot.« E rilkei mondat hasonlóképpen ugyanerről a hiányról beszél, ha másfelől, más szavakkal is.”⁴⁰⁰

A jelenlétvesztés tehát csak egy másik kifejezés arra a jelenségre, hogy az ember a tényeknek a valóság teljességétől megfosztott világában él. Az a jelenlét, amit többé-kevésbé elvesztettünk, nem más, mint az a léttartalom, ami a tényekből a valósághoz képest hiányzik. Ennek megfelelően a színpadon folyó „harc a jelenlétért” ugyanaz, mint

³⁹⁸ Vö.: *Ars poetica helyett*. In *Versek* 85.

³⁹⁹ *Beszélgetések* 137.

⁴⁰⁰ *Hogyan és miért?* In *TEC* II. 229. A rilkei mondatnak a jelenlétvesztés témájához való kapcsolásához lásd még: *Széppróza* 157.

„a tényekkel folytatott küzdelem a valóságért”⁴⁰¹ – ahogyan Pilinszky egy alkalommal a művészetet meghatározta.

Mivel azonban – mint korábban láttuk – a művészet küzdelme a valóságért a maga részéről nem más, mint a képzelet „hozzájárulása a teremtés realitásának, inkarnációjának a beteljesítésére, helyreállítására”,⁴⁰² azért a rossz irányba megtett „lépés” következtében beállt jelenlévesztés felszámolása ugyanaz, mint a bűnbeesés miatt megszakadt inkarnáció folytatása. Ami jelenlétünkben hiányzik, az éppen az, aminek az inkarnálódása nem történt meg bennünk. Ugyanaz tehát a *jelenlétét vesztett, a megcsorbult inkarnációjú és a valóságra szomjazó ember*. Ennek megfelelően a művészet három meghatározása is szinonim egymással: a művészet „harc a jelenlétért”, „az inkarnáció folytatása” és „a valóság visszahódítása”. Ezekből az egyezésekből pedig az következik, hogy mindannak, amit a valóság visszahódításáról szóló fejezetben az ikonok elméletét felhasználva a művészetről, illetve művészetnek a „reális” világhoz való viszonyáról elmondtam, továbbá annak, amit a világ és a műalkotás inkarnációjáról Eliade koncepciójára támaszkodva kimutattam – analógiásan igaznak kell lennie a jelenlévesztés problematikájára is.

Ha ezzel a felismeréssel térünk vissza korábbi kérdésünkre, hogy vajon a *színházban* a művészet, vagy pedig a művészetet is jelenlévesztésbe sodró ember jelenléte forog kockán, azt kell válaszolnunk, hogy mindkettőé. Ahogyan a műalkotás inkarnációja egybeesett a világ inkarnációjával, és a paradicsomi állapotnak a vásznakon való visszahódítása egyszersemind a festő modelljének a valóságát is visszaszerezte, ugyanúgy az ember jelenléte is a színházi jelenlét kivívásával párhuzamosan érhető el.

Bár a művészet világért végzett szolgálatának e három megközelítése sokban párhuzamos egymással, abban mindenesetre különböznek, hogy sajátos fogalmiságuknak, az általuk mozgósított képzetek körének, továbbá a szemléltetésükre leginkább alkalmas művészeti ágaknak megfelelően a művészet más-más aspektusainak végiggondolására és kifejezésére adtak alkalmat Pilinszkynek. Alapvető strukturális egyezésük ellenére éppen ezért indokolt mindegyikkel külön-külön is foglalkozni.

⁴⁰¹ *Vallomás és dokumentum*. In TEC II. 138.

⁴⁰² *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. In Versek 78.

II. 2.4.2. A horizontális és a vertikális színház

A jelenlétségvesztés problematikájának alaposabb feltárása kedvéért érdemes a színházi jelenlét kérdéséhez fordulni, hiszen maga Pilinszky is ezen az úton tudta legjobban tanulmányozni. Bár olykor a színjátszás több típusát is megkülönböztette,⁴⁰³ leggyakrabban kétféle színház összevetésével szemléltette meglátásait. Az egyiket hol mimikri, hol realista, hol naturalista színpadnak nevezte, a másikat következetesen abszurd színháznak. Az előbbit egy alkalommal megkísérelte definiálni is: „A mai abszurd dráma fényében közvetlenül vagy közvetve naturalistának neveznék minden olyan színpadi játékot, amely vonatkozásaival a játékterén kívüli valóságból kölcsönzi életét, történéjét akár a legelvontabb, legromantikusabb formában is.”⁴⁰⁴ Fontosnak tartom kiemelni, hogy a meghatározás nem a játékterén kívüli valósághoz való *viszony létét* tekinti perdöntőnek a színház e fajtájának leírásában, hanem azt, hogy a színpadi játék abból kölcsönzi-e az életét. Arra azonban, hogy mit jelent a színház számára életet kölcsönözni, csak következtetni lehet. Ugyanígy bizonytalan, hogy mit jelöl a „játékterén kívüli valóság” kifejezés. Mivel a jelenlétségvesztés fogalma a tényekkel szembeállított valóság fogalmához szorosan kötődik, tanácsos leszögezni, hogy itt nem erről a valóságról van szó. Ha már választani kell: inkább a tényekről. A naturalista színház ugyanis a „reális” világot utánozza, ahogyan az a mindennapi szemlélet számára megmutatkozik. Az élteti, és hatásának egyik forrása is abban rejlik, hogy a színházon kívüli világhoz való *hasonlóság* miatt színpadán felismerjük a díszletekben ezt vagy azt a helyszínt, a jelmezek a viselkedés alapján pedig az ilyen vagy az olyan karaktert. Maguk az eljátszott történetek is a külső világ alapszituációiból épülnek fel. Ha sikertelen volna ez az utalás a „reális” világ különböző elemeire, akkor értelmezhetetlen volna a színpadon látott jelenet.

A felidézés gazdag eszköztárát látva Pilinszky általában úgy jellemzi ezt a színházat, hogy egy olyan mondathoz hasonlítja, amelyben nagy tömegben szerepelnek jelzők, határozók, főnevek és névelők. „Olyan, mint egy állítmány nélküli mondat; egyedül árnyalásokra, »jellemezésre képes«; mintha egyedül a jelzők végtelen lapályát lagná, s hiányzana belőle az állítmány, az ige vertikálisa, mely a jelenlét erejével odaszegezné a drámát a színpadra.”⁴⁰⁵ Az idézet második fele már a kritikához tartozik.

⁴⁰³ Vö.: Széppróza 157.

⁴⁰⁴ *Korunk színházáról*. In Pilinszky János: *Publicisztikai írások*. (Szerk. Hafner Zoltán) Budapest, Osiris, 1999, (Továbbiakban: PÍ) 524.

⁴⁰⁵ *Szakrális színház?* In TEC II. 80.

Mert bár ez a színház pontosan el tudja mesélni, hogy hogyan történt egy esemény, vagy hogyan néz ki valami, ám maga az esemény mégsem történik meg, az illető dolog maga nem jelenik meg a közönség *szeme előtt*. A hasonlóság eszközével képes elérni, hogy a néző arra *gondoljon*, amire kell, megértse, amit a színpadon lát, de ami így a *nézőben* létrejön, az csak egy szubjektív re-prezentáció lesz, nem pedig az esemény objektív prezentációja a *színpadon*. A realista színházban nem történik csoda: a felidézett múltbeli esemény ott marad saját letűnt korában, a körülírt tárgy nem jelenik meg a színház falain belül. Nem azzal van a baj, hogy a színpad a „reális” világ létezőire utal, hanem ennek az utalásnak a természetével. Ez a színház csupa horizontális, immanens, a saját létszféráján belül maradó kapcsolatot ápol. Ez a kötelék, amelyet hasonlóságnak vagy – Pilinszky keményebb szavával – utánzásnak hívhatunk, nem elég erős ahhoz, hogy odavonja a színpadra azt, amihez kötődik. A külvilág tárgyai kívül maradnak, *nincsenek jelen* a színpadon, így ott jelenléthiány áll fenn; és ha valahol nincsenek valóságos dolgok, nem is történhet velük semmi valóságos: ezért hiányzik „a lényegét inkarnáló állítmány”⁴⁰⁶ abból a mondatból, amely ezt a fajta színjátszást szemlélteti.

Persze a naturalista színpadon is vannak valóságos színészek és valóságos díszletek, de

a néző világosan érzi egy idő óta, hogy se a színészek, se a díszletek nem azonosak önmagukkal, ugyanakkor azonban az a világ, azok a hősök se, akikre a színészek és a kulisszák utalnak. Színház és valóság így oltja ki kölcsönösen egymást, s a kétféle utalás közt a földéztett történet igazában mintha nem történe meg se a színpadon, se a valóságban.⁴⁰⁷

A horizontális utalások sora nem magukat a hősöket, hanem csak egy „vetületüket” tudja felidézni, anélkül, hogy közöttük valódi drámák feszülhessenek. A színészek pedig elmerülve a hősök felidezésének aprólékos munkájában, szintén nem lépnek egymással valóságos interakcióba. Ezért ha mégis történetet látunk ebben a színházban, az csak látszat: ez a fajta dráma „az elengedhetetlen állítmányt – a cselekvési teréhez szükséges vertikálist – szemfényvesztő módon lopni kényszerül, s tegyük hozzá, egyre kevesebb sikerrel.”⁴⁰⁸

„Ebből a merőben horizontálissá vált színházból keresett kiutat az abszurd dráma. De kudarca nyilvánvaló.”⁴⁰⁹ Míg a realista színház problémája az volt, hogy hiányzott

⁴⁰⁶ Németh G. Béla: A hit hitele. In: Tasi: „*Merre, hogyan?*” 20-25.; 21.

⁴⁰⁷ *Korunk színházáról*. In PÍ 525.

⁴⁰⁸ *Korunk színházáról*. In PÍ 525.

⁴⁰⁹ A „*teremtő képzelet*” sorsa *korunkban*. In Versek 80.

belőle az „állítmány vertikálisa”, amely jelenléte kölcsönzött volna neki, addig az abszurdé az, hogy semmi mást nem birtokol, csak ezt, ugyanis „mindent lesöpört a színről, ami a mimikrinek akárcsak látszatát kelthette volna”.⁴¹⁰ „Az abszurd dráma talán nem is akart mást, mint végre valójában jelen lenni, megtörténni: méghozzá a játék helyén és a játék pillanatában.”⁴¹¹ Ennek a célnak az elérése azonban önmagában még nem eredményez *színjátszást*. Ha az abszurd színház beérné a pusztá jelenléttel, „abban a pillanatban megszűnne színház lenni, elvesztené minden levegőjét, játékterét – s egyetlen mozdulatá válva, mozdulatlanul fagyna bele egy mindentől lecsupaszított állítmányba.”⁴¹² Az igazi színjátszás ugyanis egyszerre igényli az állítmányt és az annak környezetét megteremtő többi mondatrészt. Nemcsak egyetlen *történet* akar bemutatni, hanem elmesélhető *történetté* kell terebélyesednie. Ennek feltétele viszont az volna, hogy rendelkezésre álljanak olyan „epikus” eszközök, amelyekkel a realista színpad bőségesen rendelkezik. Csakhogy annak érdekében, hogy tökéletesen azonos lehessen önmagával, az abszurd színház minden „önmagán túl mutató utalást”⁴¹³ eleve megtagadott. Ennek következtében csak két választása marad: vagy egyetlen pillanat alatt ellobban nehezen megszerzett színpadi jelenléte, vagy az állítmány mellé, amely természeténél fogva sajátja, a többi mondatrészt „kénytelen szemfényvesztő módon visszaszerezni ahhoz, hogy játékát a »jelzők lapályán« is kibonthassa.”⁴¹⁴

Az abszurd dráma vállalkozása tehát nem nyújt megoldást a színpadi jelenléte kérdésére,⁴¹⁵ mert neki is a realista színpad problémájával kell szembenéznie. „Úgy tűnik: mindkét vállalkozás, bár homlokegyenest ellenkező vállalkozás, ugyanattól a léghiánytól szenved. A két színház közt csupán annyi a különbség, hogy az egyik cinkelt kártyákkal játszik, míg a másik imponáló nyíltsággal rakja le megjátszhatatlan lapjait.”⁴¹⁶

Pilinszky szerint mégsem lehetetlen az olyan színház, amely tökéletesen jelen van a színpadon, és mégis képes egy történetet a maga árnyalt sokszínűségében megjeleníteni. Már az 1967-68-ban írt első e kérdéskörnek szentelt publikációi – a Vatikáni Rádióban elhangzott *Korunk színházáról* című előadás és az *Új emberben* két részletben

⁴¹⁰ *Új színház született.* (1971. 09.) In TEC II. 199.

⁴¹¹ *Egy lírikus naplójából.* (1970) In TEC II. 168.

⁴¹² *Korunk színházáról.* In PÍ 525.

⁴¹³ *Szagrális színház?* In TEC II. 80.

⁴¹⁴ *Szagrális színház?* In TEC II. 80-81.

⁴¹⁵ Pilinszky szigorúan fogalmaz: „Az abszurd színház függetlenségi harca megvalósíthatatlan tehát, s ami megvalósult belőle, azt inkább agonizáló színháznak nevezhetnénk. Ambíciója könyörtelenül világos fölismerésekből született, de eleve képtelen végkövetkeztetésekre szorította. Ami sikerülhetett, nem több és nem kevesebb, mint az, hogy a színház agóniájából megteremtette az agonisztikus színház dramaturgiáját.” (*Szagrális színház?* In TEC II. 81.)

⁴¹⁶ *Egy lírikus naplójából.* (1970) In TEC II. 168.

kibontakozó gondolatmenet (*Szakrális színház?*, „*Oratorikus forma?*”) – ha tapogatózva is, de körülírják a probléma lehetséges meghaladásának útját. Sőt ezekből a szövegekből az is kiderül, hogy színházi eszményét Pilinszky megvalósulni látta Jerzy Grotowski wroclawi színházában. „Elméleti fejtegetéseimet írva, legfőképpen az ő gyakorlatuk lebegett szemem előtt”⁴¹⁷ – zárja az oratorikus színházról szóló gondolatait a költő. A következőkben ezért először Grotowski 60-as években vallott színházfelfogását tekintem át, majd összevetem ezt Pilinszky „elméleti fejtegetéseivel”.

II. 2.4.3. Grotowski színháza

1965 szeptemberében Pilinszky Wroclawban látta a *Hajlíthatatlan herceg* című darabot, és élményeiről *Tizenhárom széksor* címmel lelkesülten be is számolt az *Új emberben*.⁴¹⁸ Ekkorra Grotowski és társulata, a „Tizenhárom Széksor” Laboratóriumi Színház már túl volt útkeresésének egy jelentős fordulóján. *Színház és rituálé* című 1968-as konferencia-előadásában a rendező két szakaszra osztotta közös munkájuk történetét. A két korszakot nem annyira a követni kívánt célok, hanem a megoldás eszközzrendszere különbözteti meg. Grotowski mindenekelőtt igazi színházat akart létrehozni, vagyis olyan alkotó művészetet, amely különbözik a társművészetektől. Mindent le akart hántani a színjátszásról és csak azt megtartani, ami a lényegéhez tartozik. Könnyű belátni, hogy a „totális színház” gazdagságából, amelyben a különböző művészeti ágak valamennyi adaptálható eszköze szerepet kapott, egy ilyen redukciós folyamat végén vajmi kevés marad vissza – de csak ez az, ami valóban a színház sajátja. Az eredményt Grotowski szegény színháznak nevezi,⁴¹⁹ és így számol be a megteremtéséről:

azáltal, hogy az előadásról fokozatosan lebontottuk, amit le lehetett bontani, mintegy tapasztalatilag kimutattuk, hogy létezhet színház karakterizálás nélkül, autonóm jelmez és díszlet nélkül, elkülönített színpad nélkül, fényjáték, zenei aláfestés nélkül. De nem létezhet, ha nincs meg a színész-néző viszony, a színész és a néző kézzelfogható, közvetlen „élő” érintkezése.⁴²⁰

⁴¹⁷ „*Oratorikus forma?*” In TEC II. 92.

⁴¹⁸ TEC I. 401-402.

⁴¹⁹ Ezt az eszköztelen szegénységet Pilinszky már az első alkalommal fontosnak tartotta megemlíteni, amikor e színházról írt. Vö.: TEC I. 402.

⁴²⁰ Jerzy Grotowski: A szegény színház felé. In Uő.: *Színház és rituálé*. (Ford. Pályi András) Pozsony-Budapest, Kalligram, 1999. 9-21.; 13.

Grotowski a színház lényegének tartotta ezt a viszonyt, és úgy vélte, hogy a színjátszás ennyiben a rituálé rokona, hiszen mindkettő a nézők részvételére épít. Pályájának említett két szakasza éppen az alapján különíthető el, hogy miben látta a néző és a színész kapcsolatát, illetve miként kívánta megteremti azt.

Az első korszak vezéreszméjét visszatekintve így összegzi:

Arra gondoltam, hogy mivel éppen az ősi szertartások hívták életre a színházat, így ha visszatérünk a rituáléhoz – amelyben mintegy két fél vesz részt, a színészek, vagyis a korifeusok, valamint a nézők, vagyis maguk a résztvevők –, megtalálhatjuk a közvetlen, élő részvétel ama szertartását, a kölcsönösség sajátos nemét (ami elég ritka jelenség napjainkban), a közvetlen, nyílt, felszabadult és hiteles reakciót.⁴²¹

Ezt az alap gondolatot a társulat különböző formákban kísérelte meg realizálni. Előbb a nézőtér és a színpad határainak eltörlésével a nézőket is bevonták a színészek játékába, majd látva a szélsőségesen különböző reakcióikat, az a koncepció született, hogy a néző igazi hivatása a rituáléban is a megfigyelés, nem pedig az együtt cselekvés. Ez természetesen a színész és mindenekelőtt a rituálé mibenlétének újragondolását is eredményezte. „Arra a meggyőződésre jutottunk – írja Grotowski –, hogy ha a vallási rituálét el akarjuk kerülni, és világi rituálét akarunk teremteni, annak az adhat értelmet, ha szembesülünk az előző nemzedékek tapasztalataival, azaz a mítosszal.”⁴²² Csakhogy ez a felismerés nemhogy segítette volna az eszményi színház, a színész és a közönség élő kapcsolatának megteremtését, hanem (amellett, hogy a mítoszok stilizálásának veszélyét hordozta magában) inkább nyilvánvalóvá tette, hogy a rituálé keresése akarva-akaratlan vallási gyökerű színházat feltételez, ám ez közös hit hiányában ma már lehetetlen, és ezért az egységes nézői reakció kiváltására irányuló próbálkozás is hiábavaló. Mindennek felismerése után Grotowski a következőképpen vont mérleget:

színházi szempontból tény és való, hogy a rituálé rekonstruálása lehetetlen, mert a rituálé mindig a körül a tengely körül forgott, amelyet a hit aktusa, a vallásos, hitvalló aktus alkotott, nemcsak mint mitikus kép, hanem mint az egész emberi családot meghatározó magatartás. Rá kellett jönnöm tehát, hogy a rituálé színházában nincs többé feltámadás, mert a kizárólagos hitet, a mitikus jelek egységes rendszerét, az ősképek egységes rendszerét elveszítettük.⁴²³

⁴²¹ Jerzy Grotowski: Színház és rituálé. In Uő.: *Színház és rituálé* 56-78.; 57.

⁴²² Grotowski: Színház és rituálé 63.

⁴²³ Grotowski: Színház és rituálé 65.

Ez a felismerés pedig a rituális színház gondolatának elvetését eredményezte, és egyben az első korszak lezárását is.

Az addigi vezérelv feladása más gondolatoknak, törekvéseknek nyitott utat. Ha a néző és a színész közös cselekvéséből bontakozik ki a színházi történés, akkor az előadás lényege nem a külvilágra való utalás, és az első korszakban nem is volt kétséges, hogy ami a színházban megtörténik, az valóban *hic et nunc* történik. A második szakaszban viszont Grotowski társulatának szembe kellett néznie a színházi jelenlét problémájával.

Megfigyeltük, ha a színész képes imitálni az életet, akkor realista vagy naturalista színház születik, ahol a mindennapi viselkedést utánozzák. Ez az egyik lehetőség. A másik: amikor meg akarjuk teremteni azt a benyomást, hogy létezik egy másik világ, a színház világa, a jupiterlámpáké, a képzeleté, a fantáziáé, ahol a valóság átalakul; de ez végső soron az illúziók világa.⁴²⁴

Ezek a Grotowski által felvázolt, elkerülni kívánt lehetőségek ugyan nem teljesen felelnek meg Pilinszky imént vázolt színház-tipológiájának, de mindketten ugyanarról a problémáról beszélek, nevezetesen annak veszélyéről, hogy a színházban zajló események nem valóságosak, hanem egy látszatvilágot generálnak. Ebből a szempontból lényegtelen, hogy egy valahol máshol létező valóság látszatát keltik vagy olyasvalamiét, ami semmire nem hasonlít a „reális” világban.

A megoldás csak az lehet – és ebben sincs különbség Pilinszky és Grotowski véleménye között –, ha azt, amit a színház *elbeszél*, azt *végre is hajtja*.

Következésképp – folytatja a rendező – azt a szituációt kerestük, amely nem teszi szükségessé sem az élet utáztatását, sem a képzelet, a fantázia realitásának megteremtését, hanem amelyben elérhető az emberi reakció, s ez a reakció – a szó szoros értelmében – egyidejű lehet az előadással, és teljesen reális, naturális vagy ha úgy tetszik, organikus keretek között jöhet létre. Ez az arisztotelészi alaptétel: a hely, az idő és a cselekmény egysége. Egység, és pedig *hic et nunc*.⁴²⁵

Grotowski itt már nem a nézők reakcióiról beszél, hanem a színész emberi szervezetének organikus folyamataiból előhívott jelekről. Amikor ugyanis feladta a rituális színház megvalósításának programját, a szemében a színész vált a színházi jelenlét letéteményesévé.⁴²⁶ Az előadásban bemutatott történet olyan aktusokból áll, amelyeket magának a színésznek kell végrehajtania estéről estére a színházban. Kérdés azonban, mi

⁴²⁴ Grotowski: Színház és rituálé 70.

⁴²⁵ Grotowski: Színház és rituálé 71.

⁴²⁶ „Ahogy elvetettük a néző tudatos manipulálását, szinte azonnal eltemettem a magam rendezőségének ideáját is, s ennek logikus folyományaként csak az kezdett érdekelni, milyen lehetőségek állnak a színész mint alkotóművész előtt.” (Grotowski: Színház és rituálé 69.)

tehet egy elmesélt, eljátszott jelenetet valóban megtörténő aktussá. Grotowski a „lemeztelenített színész” koncepciójával válaszolt.

A színésznek kétségkívül végre kell hajtania egy aktust; ez lényeges. Ennek az aktusnak úgy kell működnie, hogy vele a színész feltárja önmagát; a régiek szótárából veszem a kifejezést, de egyedül ez pontos: a gyónás aktusára van szükség. Ez az az aktus, amely csakis a színész lényének legmélyebb rétegéből fakadhat. Levetkőzteti, lemezteleníti, feltárja, leleplezi és elárulja őt. A színésznek itt nem játszania kell, hanem lehatolnia tapasztalati terébe, hogy testével és hangjával mintegy analizálja e tapasztalatokat. Azokat az impulzusokat kell megkeresnie, amelyek teste mélyéből áramlanak, és teljes világossággal a meghatározott cél felé kell irányítania, ami az előadásban nélkülözhetetlen, mert így lesz a gyónás teljessé, amire ugyancsak szükség van. Abban a pillanatban, hogy a színész megvalósítja ezt az aktust, *hic et nunc* jelenséggé válik, ez pedig nem elbeszélés, se nem illúziókeltés, hanem jelenlét.⁴²⁷

Grotowski úgy véli, az ember bensőjében (amin nem a testének, hanem a testének és lelkének egy bizonyos belső szféráját érti⁴²⁸) olyan impulzusok, reakciók születnek, amelyeket a színésznek pusztán a felszínre kell engednie, hogy ott a darabban bemutatni kívánt történet által megkövetelt gesztusokat (jeleket) mintegy tartalommal töltsék meg. Úgy látszik, Grotowski véleménye szerint a hagyományos színjátszásnak az a problémája, hogy pusztán gesztusokat reprodukál, de azok nem rendelkeznek elég mély gyökerekkel a színész bensőjében. Így nem valódi emberi gesztusok jönnek létre, hanem csak azok utánzásai, csak hasonlóak azokhoz. Ha egy gesztus külső jele valami belső történésnek, akkor a rutinszerűen, átélés nélkül kivitelezett pusztán külső jel még nem valóságos történés – nem valóságos jelenlét a színpadon. Ezért a színész feladata nem egy színházi eszközrendszer kiépítése és alkalmazása, hanem

azoknak az akadályoknak az eltávolítása, amelyeket a lelki folyamatok során saját szervezete támaszthat. A színész szervezetének a belső folyamat érdekében meg kell szabadulnia mindenféle ellenállástól, és pedig oly módon, hogy valójában semmiféle különbség se legyen a belső impulzus, és a külső reakció között, hogy az impulzus önmagában már reakció legyen; egyszóval, hogy a test mintegy elégjen, megsemmisüljön, s a néző csak a lelki impulzusok látható

⁴²⁷ Grotowski: Színház és rituálé 71.

⁴²⁸ „Azt mondtam, a test belseje; itt bizonyos szféráról van szó, amelyet az *arrière-pensée* mintájára *arrière-être*-nek nevezhetnék, s ez magába foglalja mind a test, mind a lélek belső világának valamennyi motívumát; a gyakorlatban azonban a test belsejéről beszélünk.” (Grotowski: Színház és rituálé 73.)

folyamatával találkozók. Ebben az értelemben *via negativa* ez: nem a hozzáértés összegzése, hanem az akadályok eltávolítása.⁴²⁹

Grotowski szerint ha a színész képes arra, hogy a külső és a belső tökéletes egységeként hajtson végre egy aktust, akkor nemcsak hogy olyan mértékig jelenvalóvá válik a színpadon, amilyen mértékben egy ember egyáltalán jelen lehet a világban, hanem „meghaladja a töredékesség állapotát, amire a mindennapi életben ítéltünk. Eltűnik a gondolat és az érzés, a test és a lélek, a tudat és a tudatalatti, a tisztánlátás és az ösztön, a sex és az ész kettőssége: az aktust megvalósító színész eljutott a teljességhez.”⁴³⁰ Sőt, nemcsak saját megosztottságán emelkedik felül, hanem azon a határon is, ami a többi embertől elválasztja: „az, ami közös, mintegy nembeli, és az, ami személyes, ezen a ponton egybeesik, s ez a színészi aktus leglényegesebb vonása.”⁴³¹

Bár a közösen végrehajtott cselekvés, vagyis a nézők szó szerinti részvétele értelmében felfogott rituálé megvalósításáról Grotowski egyszer már lemondott, utóbb mégis azt tapasztalta, hogy egyfajta rituálé igenis létezik a színházban, hiszen a színpadon jelen van az előre meghatározott keretek között lezajló elementáris „reakciókból” szerveződő, valóságos cselekvés, amelyben egybeesik az, ami egyéni és az, ami közösségi. „Elvetettük a rituális színház eszméjét, hogy – mint kiderült – rekonstruáljuk a rituálét, a színházi rituálét, amely nem vallásos, de emberi rituálé, amely nem a hit, hanem az aktus által születik meg”⁴³² – összegzi tapasztalatait a rendező.

Tizenhárom széksor című írásából megállapítható, hogy nemcsak a Grotowski „színpadán” látottak tettek mély benyomást Pilinszkyre, hanem bizonyos ismeretekkel is rendelkezett ennek a színháznak az önértelmezéséről. Ennek ellenére az, amit néhány évvel később, 1968-ban „elméleti fejtegetésében” a színház problematikájáról és a „jövő színházáról” elmond, és az, amit a saját művészetéről Grotowski maga írt le, nem teljesen fedik egymást. Pályi András megfigyelte, hogy „a színészi technikájáról világszerte ismertté vált Grotowski-színházban [...] őt inkább a dramaturgia, az »oratórikus forma« érdekli”.⁴³³ Annak, hogy a hangsúlyt legalább részben máshova helyezi, alighanem az az oka, hogy Pilinszky a maga esztétikai elveit látta bele a Tizenhárom Széksor színházába. Hogy ez nem volt teljesen megalapozott, kitűnik abból is, hogy újabb néhány év elteltével ugyanezen elvek megvalósítójának már Robert Wilson-t tekinti: „hozzá mérten még Grotowski színpada is dogmatikusnak hat; egyszerre leszűkítettnek és ugyanakkor

⁴²⁹ Grotowski: A szegény színház felé 10-11.

⁴³⁰ Grotowski: Színház és rituálé 75.

⁴³¹ Grotowski: Színház és rituálé 75.

⁴³² Grotowski: Színház és rituálé 77.

⁴³³ Pályi András: Wilson és Pilinszky. In Uő.: *Képzelet és kánon* 50-62.; 56.

fókuszképtelennek.”⁴³⁴ Ez a mondat az *Új színház született* című esszében jelent meg. A cím (amelyet egy Wilsonról szóló másik beszámoló is visel) hangsúlyossá teszi a megkülönböztetést a Wilsonnál végre valóban megvalósulni látszó eszmény és Grotowski színháza között.⁴³⁵ Mintha visszatekintve maga Pilinszky is felfedezte volna, hogy amit Wrocławban látott, az nem mindenben felelt meg saját színházról vallott elképzeléseinek.⁴³⁶ Úgy értékelhette, hogy Grotowski maga mögött hagyta ugyan a realista színpadot, de nem érkezett el az igazi jelenlét színházáig. Az iménti nyilatkozatban a „leszűkítettség” bizonyára a jelzők horizontálisának korlátozottságát, szegényességét jelenti, a „fókuszképtelenség” kifejezés pedig az ezen az áron sem kivívott valódi történet, az állítmányt hiányolja.

Amikor 1965 őszén Pilinszky beszámolt a Tizenhárom Széksor színházzal való találkozásáról, az előző alfejezetben elmondottakkal még messzemenőig egyező képet festett róla (sőt, olyan Grotowskinál is olvasható dolgokra is kitért, amelyekről az imént nem szóltam: például, hogy csak a színdarabok egy-egy részét viszik színre). Grotowski szövegeinek ismeretében könnyen az az érzésünk támadhat, hogy riportja megírása előtt Pilinszky alaposan tájékozódott e színház *ars poeticájáról*. Bemutatja a „szegénység színháza” koncepció lényegét, dicséri a színészi játék kifejezőerejét, és elismeri e színház egyik legnagyobb ambíciójának megvalósulását: „a színen földézett szituációk valóban testet öltenek. A történet *itt* és *most* történik.”⁴³⁷ S mintha csak igazolni akarná Grotowski fejtegetéseit arról, hogy a színészi aktus a személyesnek és a nembelinek az egybeolvasztásával a nézőket is bevonja az előadásba, Pilinszky így zárja írását: „soha ilyen tudatosan nem figyeltem, nem tudtam megfigyelni tulajdon könnyeimet – mik a főhős arcán peregtek alá. És a részvétel meg a figyelem e megosztása volt számomra az est legmeggyőzőbb ajándéka.”⁴³⁸

Amikor két-három évvel később a költő „elméleti fejtegetésekbe” bocsátkozik a színház problematikájáról, és illusztrációként újra bemutatja Grotowski művészetének alapvonásait, gyakorlatilag ugyanezek az elemek kerülnek ismét elő, de most már Pilinszky saját terminológiájában előadva – és némileg átértelmezve. Érdekes

⁴³⁴ *Új színház született*. (1971. 08.) In TEC II. 192.

⁴³⁵ A kétféle színjátszás között egy Grotowski-szövegre támaszkodva Sepsi Enikő is alapvető különbséget lát. (Vö.: Sepsi Enikő: Csend-élet a színházban. In *Vigilia* 2001. 11. 856-863.; 858.)

⁴³⁶ Grotowski átértékelésének (helyére kerülésének?) jele lehet az a múlt idejű mondat is, amit Pilinszky a Wilson-színész Sheryl Sutton szájába ad: „Ne érts félre, én a rajongásig csodáltam és megértettem Sajna Auschwitz utáni színházát, később Antonin Artaud-t és Grotowskit, de főként Beckett világvégi madzaghúzását.” (*Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 154.)

⁴³⁷ *Tizenhárom széksor*. In TEC I. 402.

⁴³⁸ *Tizenhárom széksor*. In TEC I. 402.

megfigyelni például, hogy Grotowski gyakran ír színházi rituáléről (sőt olykor – a mozdulatok rendje értelmében – a „liturgia” szót is használja⁴³⁹), de kerüli azt, hogy a színházat a kultuszhoz hasonlítsa. Ennek oka bizonyára az, hogy – mint írja – „nem a vallásos színházat kívántuk feltámasztani, inkább egyfajta világi rituálé megteremtésével próbálkoztunk.”⁴⁴⁰ Grotowski szemében a rituálé két lényegi tulajdonsága, hogy olyan közös cselekvés, amelyben így vagy úgy a közönség is részt vesz, illetve, hogy a résztvevők mélyről fakadó „reakcióit” egy előre meghatározott formai keretbe integrálja. Ebben a rituáléban tehát – szemben a kultusszal – nem játszik szerepet semmi vallási képzet: nem a közös hit, hanem a közös cselekvés egyesíti résztvevőit. Ezzel szemben Pilinszky szerint Grotowski színházát nem más jellemzi, mint „a közönség drámai inkarnálódása a színészek kultikus segítségével”.⁴⁴¹ Nem véletlenül említi Pilinszky kultuszt, hiszen ő a „szakrális színház” koncepciójában gondolkodott, és ennek megvalósulásaként tekintett Grotowski színházára. Mivel viszont ez profán, nem pedig szakrális rituáléként értelmezte önmagát, ezért ha képes volt a szakralitás élményét kelteni a színházlátogatóban, az tudatos céljaitól függetlenül történt.⁴⁴²

Ehhez még azt is hozzátehetjük, hogy ezt a hatást egészen más eszközökkel érte el, mint amilyenekkel a katolikus szentmise, Pilinszky színházelméletének másik nagy eszménye dolgozik. A katolikus felfogás szerint a szentmise akkor is érvényes, az oltáron akkor is jelen van Krisztus, ha a felszentelt pap felszínesen, indiszponáltan, bűnökkel terheltén vagy akár hitetlenül áll az oltárnál. A lényeg csak az, hogy elmondja az előírt szavakat. Aki a liturgiában tevékeny, az úgymint maga az Isten, nem pedig a pap (még kevésbé a hívek, a „közönség”).⁴⁴³ Ezzel szemben Grotowski mindent a színésztől vár. Neki kell magában meglesnie és felszínre törni engednie a legmélyebben fekvő és ezért minden emberben közös test-lelki impulzusokat, neki kell *hic et nunc* érvényes aktusokat létrehozni. Ha a színész kitartó munkával nem szerez ebben készséget és gyakorlatot, akkor az előre meghatározott „liturgia”, a darab cselekménye által megkövetelt szavak és mozdulatok üresek maradnak, a közönség pedig elveszti a reális kapcsolódási pontot a színpadon látott történéshez, hiszen az *színészi*, nem pedig közös *emberi* mozdulatokból fog építkezni.

⁴³⁹ Vö.: Grotowski: Színház és rituálé 72.

⁴⁴⁰ Grotowski: Színház és rituálé 62.

⁴⁴¹ „Oratorikus forma?” In TEC II. 92.

⁴⁴² Talán az sem véletlen, hogy Pilinszky nem is e színház elméletére hivatkozik, hanem a gyakorlatára. Vö.: 417. lábjegyzet!

⁴⁴³ Vö.: Várnai: *A vallás* 32.; Mártonffy Marcell: A költészet liturgiája, a liturgia költészete. In Uő.: *Folyamatos kezdet*. Pécs, Jelenkor, 1999. 130-148.; 131-132.

II. 2.4.4. A szakrális színház

A szakrális színház eszménye, amelynek megfogalmazásában Pilinszkyt a Grotowskinál látottak is segítették, de amelynek tökéletes megvalósítójaként sohasem ismerte el a lengyel művészt,⁴⁴⁴ alapjában véve a művészet vallásos felfogására épül. A hatvanas évek végén írt esszéiben Pilinszky határozottan állítja, hogy „profán színház valójában nincsen”,⁴⁴⁵ és ez tökéletesen megfelel annak a hitvallásnak, amelyet *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* című esztétikai összegzésből korábban már idéztem.⁴⁴⁶ Összhangban azzal, hogy az evangéliumi esztétikát sem a tematika kérdése különbözteti meg más lehetséges esztétikáktól, a szakrális színház koncepciójában sem a vallások valamelyikéhez kötődő tartalmi elemek a meghatározók. A színházi jelenlét, vagyis az, hogy a színpadon valóban megtörténik-e a dráma, amelyet bemutatnak, azoknak a kapcsolatoknak a természetén múlik, amelyek a darabon kívüli valósághoz kötik a színészt és az általa végbevinni kívánt eseményeket. A kapcsolatok nem minden fajtája elég erős ugyanis ahhoz, hogy egységbe tudjon vonni két teljesen különböző valóságot. A színen játszódó eseményeknek nemcsak önmagukat kell jelenteniük, hanem valami tőlük eredendően különbözőt is meg kell jeleníteniük, méghozzá úgy, hogy ezt a különbözőt nemcsak felidézik, hanem ténylegesen megtörténni is segítik. Olyasvalamit kell megjeleníteni a színpadon, ami nem történne meg pusztán azáltal, hogy a színész a maga mindennapiságában jelen van ott. A Pilinszky által elgondolt színjátszásban a színész nem játszhatja el önmagát, legalábbis nem saját, éppen aktuális valóságát, hanem létre kell hoznia egy viszonyt valami tőle különbözővel, és e viszonyban ezt a különbözőt kell megvalósuláshoz segítenie. Ennek érdekében bizonyos értelemben lemond arról, hogy önmaga legyen, és testi valójának kétségtelen jelenlétét olyasvalaminek bocsátja a rendelkezésére, ami a színpadon bizonyos értelemben nincsen jelen. Ha ez nem, vagy csak tökéletlenül történik meg, akkor a színházban a jelenlét hiánya lesz érzékelhető.

E tétel fényében az abszurd dráma eleve kudarcra van ítélve, amennyiben Pilinszky szerint semmit nem kíván megjeleníteni.⁴⁴⁷ A naturalista vagy mimikri színház

⁴⁴⁴ A wrocławai színház is csak „talán” és csak „már-már” valósítja meg Pilinszky eszményeit. (.,*Oratorikus forma?*” In TEC II. 91.)

⁴⁴⁵ *Korunk színházáról*. In PÍ 525.

⁴⁴⁶ Vö. 294. lábjegyzet!

⁴⁴⁷ Vö.: TEC II. 80.

problémája viszont az, hogy olyan módon próbál hidat verni a színpad és a tőle különböző valóság között, amely nem alkalmas arra, hogy a színházon kívüli világ valóban jelenvalóvá váljon a színpadon. A mimikri színház eszköze ugyanis az utánzás, vagyis az emlékeztetés. A megidézés, amelyre ilyen módon lehetőség nyílik, legfeljebb a *nézőben* valósul meg, nem pedig egyúttal a szeme előtt is. A művészet és így a színjáték feladata viszont Pilinszky elmélete szerint nem az, hogy gondolatokat ébresszen, hanem az, hogy realitást teremtsen. Amennyiben a színház vagy egyáltalán a művészet csak szórakoztatni akarna, elegendő volna, ha felidézné a befogadóban azokat a képeket, képzeteket, amelyek önmagukban, tehát szépségük vagy megkomponáltságuk okán képesek ilyen hatást kiváltani. Ám ha a művészet a jóvátehetetlen jóvátétele, és ha tevékenysége révén a művész a művészetén kívüli világban is hatékony kíván lenni, akkor nem elég a befogadó szubjektumban változásokat elindítania, hanem valamiképpen objektíve reális kapcsolatot kell teremtenie a színházon kívüli, attól egyébként független világgal. Olyan viszonyoknak kell létrejönnie a színész által megjelenített és a megjelenítés tárgyát képező valóság között, amely ez utóbbit sem hagyja változatlanul, mert vele is megtörténik mindaz, ami a színpadon végbemegy. Ennek pedig az a feltétele, hogy a megidézett a maga valóságában megjelenítődjék a színházban. A kérdés csak az, hogy azonosulhat-e a reális valóság a színházon belülivel, lehet-e a színész valami más is, mint önmaga. Pilinszky szerint ezekre a kérdésekre általánosságban igennel kell válaszolnunk, de a pozitív lehetőség a művészi megjelenítés természetén múlik.

Mert mi is a „megjelenítés”? Tükörkép? S ha igen, rögvest kitűnik lehetetlensége. Mert a tükörképből épp a valóság súlya, melege hiányzik. Ha viszont lehetséges volna a tökéletes tükrözés, ez többé nem megjelenítés volna, hanem skizofrén és értelmetlen megduplázása a valóságnak.

Nem, a színház olyan öntörvényű új valóság és jelenlét, mely épp függetlensége erejével képes a színházon kívüli életet is fölmutatni. Nem azonos a való világgal, de sűrített térben és idejében képes a maga külön nyelvén és a maga külön jelenlétének erőterében életünk egy-egy töredékét is kivételes módon abszolutizálni, mélyebb, időtlenebb és titkosabb összefüggéseiben „üdvözíteni”.⁴⁴⁸

Az iménti sorok jól mutatják, hogy annak, amit a színház megjelenít, és annak, ami így megjelenik, nagyon speciális egységben kell állnia egymással. Többre van szükség, mint puszta hasonlóságra, mégpedig azért, mert ami csak hasonlít a modelljére, az nem képes a modellt *itt és most* jelenvalóvá tenni. Az utánzatból a realitásnak az a foka

⁴⁴⁸ *Ismét a színházról*. In TEC II. 249.

is hiányzik, amit az eredeti még birtokolt.⁴⁴⁹ Ugyanakkor, még ha sikerülhetne is a „tökéletes hasonlóság”, vagyis a modellnek a művészet eszközével való pusztán megismétlése, ez sem tenné a modellt teljesebbé, mert nem inkarnálná *tökéletesebben*. Ami így keletkezne, az éppen olyan korlátozott és „üdvözítésre” szoruló volna, mint az eredetije. Ezért volna értelmetlen a megjelenített dolog és a tükörképe közötti tökéletes azonosság. Akármilyen fokú hasonlóságot tud is elérni, Pilinszky szemében a realista vagy naturalista alkotás „lényegében nem alkotás, hanem a meglévő leltározása, rendezése csupán”,⁴⁵⁰ vagy más szavakkal: nem a teremtő képzelet gyümölcse.

A jelenlét hiányának, amely a színházon belül először a színpadon volt érezhető, Pilinszky szerint előbb-utóbb a nézőtérben is gondot kellett okoznia. A nézők „egyre inkább elvesztek az összehasonlítgatás lázában. Ahogy a darab, ők se voltak többé jelen. Mert hol is játszódtott a színmű? *Itt és most* a színpadon vagy *ott és akkor*, amire a darab hasonlítani és amiről másrészt szólni kíván? Szemével mindenki a színészeket figyelte, miközben figyelme előre-hátra forgolódott.”⁴⁵¹ A figyelem kisiklásának veszélyével azonban nemcsak a nézőnek, hanem a rendezőnek, a színműíróknak és – mivel a színház csak a példaszerű művészeti ág – minden íróknak, művészeknek is szembe kell néznie. Ha nem áll rendelkezésére metafizikus hatékonyság, amely autonóm életet lehelne a művekbe, akkor „a világ önfeledt inkarnálása helyett”⁴⁵² a tények pusztán reprodukálása marad, az alkotás eredményességének mércéjévé pedig a másolat és az utánpótlás virtuozitása lép elő. És valóban: ahelyett, hogy „ihletére fűlelné”,⁴⁵³ vagy hogy „behatolna a tárgyába”,⁴⁵⁴ Pilinszky szerint a modern művészt a pontos hasonmás előállításának vágya ejtette rabul. Ez azonban kétszeresen is negatív tendenciát indított el. Egyrészt, mert az összehasonlítás csak a felszínre korlátozódhatott és a valóság mélyreható analizálásának nem kedvezett, másrészt, mert a figyelem középpontjába a művészi tevékenység produktuma, mégpedig annak is egy felszíni, könnyen ellenőrizhető és abszolutizálható oldala, a stílus került.⁴⁵⁵ Így történt, hogy a „tudományoktól ellesett és megirigyelt egzaktság helyett narcizmushoz vezetett a szavak és mondatok örökös kontrollja. [...] *azóta beszélhetünk jó stilisztákról*”.⁴⁵⁶ Az olyan író műve, aki az állandó öngazolás kényszerében és a tökéletes alkotás kimunkálásának reményében szüntelenül

⁴⁴⁹ Vö.: Naplók 90.

⁴⁵⁰ Naplók 91.

⁴⁵¹ *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 158.

⁴⁵² *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. In Versek 79.

⁴⁵³ Vö.: TEC II. 381.

⁴⁵⁴ *Beszélgetések* 188.

⁴⁵⁵ Vö.: *Beszélgetések* 249.

⁴⁵⁶ *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 144.

saját szövegének csiszolásán fáradozik, „tükör-irodalommá”⁴⁵⁷ változik. A tükör ugyanis nemcsak a valóságot, pontosabban annak felszínét, a tények világát a lehető legpontosabban és éppen ezért elégtelenül reprodukáló művészet metaforája Pilinszkyénél, hanem a művész eltévelyedett, folytonosan önmagát ellenőrző figyelmének szimbóluma is.⁴⁵⁸ A művészet megújításának mindkét értelemben ugyanaz a záloga: hogy „hátra fordít »tükröknek«”.⁴⁵⁹

A színház útkeresése talán éppen ezért fordult az abszurd dráma felé. Ez ugyanis nem kíván hasonlítani, nem kíván felidézni, hanem csak annyit akar elérni, hogy újra jelen lehessen. A naturalista színpaddal szemben Pilinszky nem véletlenül szimpatizál ezzel az irányzattal. Úgy látja az „abszurdban az, ami történik, itt és most történik, csakugyan megtörténik, és kár forgolódnunk, semmivel sem érdemes összehasonlítaniunk.”⁴⁶⁰ Ugyanez jelenti azonban problémáját is. Az általa teremtett színpadi realitást ugyanis nemcsak nem *érdemes*, de nem is *lehet* semmivel sem összehasonlítani. Az abszurd színház megtagad minden önmagán kívülre mutató utalást. Semmi nincs, amivel viszonyban állna, így olyasmi sincsen, amit „üdvözíthetne”. Nincsen olyan valóság a színházon kívül, aminek beteljesítésében, jóvá tevésében segédkezhetne. Az általa elnyert jelenlét ezért egyrészt pillanatnyi (mert nem szervezheti maga köré a megjelenített valóság megannyi minőségét, nem bontakozhat ki a „jelzők lapályán”), másrészt jelentéstelen és a mindennapi élet szempontjából jelentéktelen is.

Ha a színdarabnak feltétlenül szüksége van a művészetén kívüli valóságra, ugyanakkor nem állhat vele a hasonlóság, az emlékeztetés, a felidézés köznapi viszonyában sem, vagyis ha a színpad nem utalhat tökéletesen immanens eszközökkel a reális világ dolgaira úgy, hogy azok sajátos terében megjelenítődjenek, akkor Pilinszky szerint nem marad más lehetőség, mint hogy transzcendens kapcsolat létezzen közöttük. „*A színpadi jelenlét ugyanis egyedül az utalások természetétől függ.* A profán utalás megfosztja a színházat a legbensőbb valóságától, s csakis a transzcendens, metafizikus kapcsolat színház és valóság között adhatja vissza a színpadot a színpadnak és a valóságot a valóságnak.”⁴⁶¹

⁴⁵⁷ *Beszélgések Sheryl Suttonnal.* In Széppróza 144., 170.

⁴⁵⁸ Mártonffy Marcell egy harmadik jelentést is tulajdonít a tükör-metaforának, bár megítélésem szerint itt pusztán homonimáról van szó. „A saját szövegszerűségére visszautaló” irodalom ugyanis nem olyan értelemben él „tükör-életet”, mint a Pilinszky által negatívan megítélt alkotások. Vö.: Mártonffy: Inkarnáció 301.

⁴⁵⁹ *Katolikus szemmel.* In TEC II. 156. Vö.: Széppróza 144. Versek 79. Beszélgések 249.

⁴⁶⁰ *Beszélgések Sheryl Suttonnal.* In Széppróza 159.

⁴⁶¹ *Korunk színházáról.* In PÍ 525-526.

A metafizikus kapcsolat meglétének és természetének ellenőrzése nyilvánvalóan nem történhet se a színház, se a vele korreláló valóság fizikai aspektusainak vizsgálatával. Sőt, egy *ilyen* kapcsolat tényleges létrejöttének még az se bizonyítéka, ha úgy érezzük, a színpadon valóban megtörténik a darab. Mert még ha ez esetleg nem pusztán szubjektív élmény volna is, akkor se volna semmi garancia arra, hogy valóban az a szakrális kapcsolat áll a jelenség háttérében, amelyet Pilinszky feltételez. Ezért – mint a korábbi fejezetekben – ismét a „hit közegébe” kell követni őt, hogy állításainak legalább plauzibilitást biztosíthassunk.

Amit Pilinszky a színjátszásról mond, sok tekintetben rokon azzal, amit a katolikus teológia a szentmiséről tanít. Egyrészt a szentmise is megjelenít valamit, ami a mise bemutatásától térben és időben távol történt meg (az utolsó vacsorát, a keresztségét és egyben a feltámadást). Másrészt e megjelenítés transzcendens jellegű, mert a templomban jelen levő tárgyak és személyek érzékelhető valóságában semmiféle változást nem idéz elő. Végül a szentmiseáldozat is túlmutat nemcsak önmagán, hanem a felidézett történelmi eseményeken is, amennyiben valamiképpen a világ üdvösségét, a jóvátehetetlen jóvátételét szolgálja. Ezek a hasonlóságok természetesen Pilinszky figyelmét sem kerülték el, és a színház valóságának megértéséhez nemegyszer a szentmisére vonatkozó katolikus hitet hozta fel analógiaként.⁴⁶² Érdeemes tehát néhány tételt röviden felidézni a liturgia katolikus teológiájának köréből.

A katolikus liturgikus teológiában a figyelem – talán a reformáció tanítását ellensúlyozandó – hosszú ideig szinte kizárólag Krisztusnak az Eucharishtiában való jelenlétére irányult; gyakorlatilag arra a szubsztancia-metafizikai fogalmakkal megválaszolt kérdésre, hogy a kenyér és a bor valóban Jézus teste és vére-e. Eközben „az átlagos keresztény gondolkodásban a valóságos jelenlétbe vetett hit nem volt összekapcsolva az üdvtörténet eseményeinek szakramentális jelenlétével, hanem egyedül a »személyes jelenléttel«, ami majdhogynem kiüresedett, vagyis kevésbé töltötték meg azt Jézus emberi, történelmi, konkrét életének eseményei.”⁴⁶³ A 20. század első évtizedeiben azonban Odo Casel úttörő munkássága megkísérelte „előtérbe állítani magának az üdv-eseménynek a jelenlétét a szentségekben és azok liturgikus megvalósulásában. Számára a szentségek lényegileg és tisztára »misztériumok«, szent

⁴⁶² „Ha azonban egy valóban új színházra gondolok: mintaképpem a katolikus szentmise.” (*Beszélgések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 127.)

⁴⁶³ Arno Schilson: A liturgia a misztériumok hatékonyságának és jelenlétének helye. (Ford. Török József) In *Communio* 2002. 2. 3-19.; 5.

cselekmények, amelyek során az, aki jelen van, saját maga is valóságosan részt vehet Jézus üdvözítő művében, ami a liturgiában megjelenül.⁴⁶⁴

Az üdvtörténeti eseményeknek a liturgia keretében való megidézésére Casel a *memoria* szót használja, ám a szónak nem a köznapi, hanem bibliai értelmében. Amikor összehasonlítja az ünneplés vallástalan és vallásos módját és értelmét, ezt a szóhasználatot is megvilágítja.⁴⁶⁵ A nem vallásos ünnepeknek, például a nemzeti ünnepeknek az alapja egyfajta visszaemlékezés, ám ez „valódi tartalom nélküli, hiszen senki sem tételezi fel, hogy azok az események, azok az emberek újra megjelenhetnének az ünneplők között. »Ami elmúlt, nem tér többé vissza«, de »visszatükröződik« a szubjektív emlékezésben.⁴⁶⁶ Ezzel szemben a vallásos ünneplést olyan *memoria* jellemzi, amely nem pusztán a múlt felé fordulást, szubjektív és intellektuális síkon megvalósított emlékezést jelent, hanem objektív hatékonyságú eseményt. A korábban bemutatott Mircea Eliade-i kutatási eredményekkel és a (katolikus) keresztény időfelfogással analóg módon, és éppen az idő ilyen szemléletére támaszkodva Casel azt állítja, hogy a vallásos ünnep

első jellegzetessége az, hogy az isteni élet valamiképpen ténylegesen leidéződik az ünneplők körébe. Az ünnep nem pusztán emlékezés, hanem *jelenlét*. Az istenség megjelenik az ünnepi szertartáson, látható módon, vagy tevékenysége által érzékelhetően. [...] De nem egyszerűen jelen van, hanem azzal a céllal jön, hogy cselekedjék, segítsen. Éppúgy cselekedjen, szenvedjen és a szenvedés árán győzzön, mint ahogy az ő első epifániájakor szenvedett, harcolt, győzött. Ám most a kultusz gyermekei már vele együttműködnek: úgy cselekszenek, mint akik közt ott az Isten. Amit végrehajtanak a kultuszban, az szent utánzás (*mimézisz, imitatio*), az Isten cselekedetének utánzása, tehát szent cselekmény (*drama, praxisz, agere*), isteni színjáték.⁴⁶⁷

Mint ahogy az emlékezés, természetesen az utánzás is sajátos, a köznaptól eltérő értelemben szerepel itt. A katolikus hit szerint ugyanis, ha valaki jelen van a szentmisén – ami Pilinszky megfogalmazásával élve „nem ima, még csak nem is közös imádság, hanem lakoma, közös cselekedet, részvétel a Fiú áldozatában”⁴⁶⁸ –, akkor nem egyszerűen kilép a jelenéből, hogy így szerepet vállalhasson a múltbeli eseményben, hanem a korábban vázolt kierkegaard-i felfogásnál is paradoxabb módon *jelenbeli* események,

⁴⁶⁴ Schilson: A liturgia a misztériumok hatékonyságának és jelenlétének helye 8.

⁴⁶⁵ Az emlékezés bibliai értelméről lásd még: Várnagy: *Liturgika* 28-29.

⁴⁶⁶ Odo Casel: A liturgikus ünneplésről. (Ford. Dobszay László) In *Communio* 2002. 2. 20-32.; 22.

⁴⁶⁷ Casel: A liturgikus ünneplésről 22-23.

⁴⁶⁸ *A XXI. század miséje*. In: TEC II. 154.

vagyis a pap szolgálata által teszi ezt. Bár a szobájában magányosan imádkozó ember is megtapasztalhatja Krisztus jelenlétét, a legteljesebb módon mégis az Oltáriszentségben, tehát az *itt* és a *most* közegében, mégpedig az anyagi dimenzió közvetítésével léphet kapcsolatba vele. Úgy is mondhatjuk, hogy a múlt szent eseményeivel ilyenkor szakramentális szerkezetű, hatékony jelekben végbemenő találkozás zajlik le.⁴⁶⁹ Azzal párhuzamosan, hogy a modern nyugati filozófiában egyre nagyobb a bizalmatlanság a hagyományos metafizikai fogalmakkal szemben, és ennek megfelelően a teológia is a *transsubstantiatio* hagyományos modelljének⁴⁷⁰ alternatíváit keresi,⁴⁷¹ a liturgikus megújulás új lehetőségeket teremtett a szentmisére vonatkozó ősi hit értelmezésére. Az úgynevezett „szermélyes jelenlét” kérdései mellett egyre nagyobb figyelem irányul a húsvéti események egészében való részesedés, sőt részvétel lehetőségére. Az „átváltoztatás” terminológiájának egyeduralmát olyan régi-új fogalmak lehetőségeinek intenzív kiaknázása töri meg, mint az elbeszélés, az anamnészis vagy a (reál)szimbólum. Ismét aktív belátássá válik, hogy „*az anamnészisben az »egykor« és a »ma« egymásba olvad, az Eucharisztia ünneplése valóságos találkozás Jézus Krisztussal és az ő történelmével.*”⁴⁷²

Pilinszky nagyfokú liturgikus érzékenységre⁴⁷³ és „spirituális radikalizmusára”⁴⁷⁴ is szükség volt ahhoz, hogy gondolkodásával annyira szinkrónban legyen a szentmise modern felfogásával, mint ahogyan azt hitéleti írásainak betűje és művészetelméleti nézeteinek szelleme mutatják. Az egyik legszebb bizonyítéka ennek a következő szövegrész:

A szentmise liturgikus cselekménye – amely egyáltalán nem utáncolat, hanem épp csöndjével és kimért csillagmozgásával idéz meg egy hajdani és halhatatlan, véres cselekményt – egyedül a hit közegében képes egyszerre megtörténni *hic et nunc* az oltáron, s ugyanakkor a keresztút egyszeri idejében. Ez a csoda

⁴⁶⁹ Aligha lehet eltúlozni az anyagi természetű és jelen-karakterű szentségi jelek fontosságát, ha nem egyszerűen a múltba való visszatérés lehetőségét, hanem a múltban tevékenykedni kívánó művészet koncepcióját kívánjuk megérteni. Hiszen a művész, ha *mint művész* akar cselekedni a múltban, akkor közben mindig tesz valamit a jelenben is, mégpedig művészete sajátos anyagával: a festékekkel, a hanggal vagy színészként saját testével. Azon múlik, hogy jóvá tud-e tenni valamit a jövátéhetetlenből, hogy milyen minőségű a jelenbeli tevékenysége.

⁴⁷⁰ Röviden lásd a 363. lábjegyzetben.

⁴⁷¹ Vö.: Franz-Josef Nocke: Részletes szentségtan. (Ford. Válóczy József és Varga B. József) In Theodor Schneider [Szerk.]: *A dogmatika kézikönyve II.* Budapest, Vigilia, 1997, 235-396. különösen: 311-313.

⁴⁷² Nocke: Részletes szentségtan 309.

⁴⁷³ Vö.: TEC I. 286., 288., 291-292.; TEC II. 18-20., 153-4.

⁴⁷⁴ Vö.: Ambrus Gábor: Jelenvaló lét, szubjektum, kreatúra. In *Pannonhalmi Szemle* 2003. 1. 106-110.; 109.

egyedül a hit közegében lehetséges. Olyan megemlékezés, ami most történik, anélkül hogy az egyszeri történet elbizonytalanítaná.⁴⁷⁵

E sorok teológiai szempontból hallatlanul pontosan és modern szellemben ragadják meg a katolikus hit egyik központi elemét, ugyanakkor annak misztériumjellegét is érzékeltetik. Ugyanis bár a hit a lehető legszorosabban egymáshoz rendeli az első húsvét, illetve a mindenkori szentmise eseményeit és résztvevőit, az oltáron szakramentáris jelenlétet eredményező transzcendens kapcsolat természetét a teológia évszázadokon át csiszolt fogalmiságával sem képes tökéletesen megragadni. Ezt figyelembe véve nem csoda, hogy a színházi jelenlét titkát boncolgató költő is nehézségekbe ütközik, amikor meg kívánja fogalmazni sejtéseit. A legtöbb, amit tehet, hogy következetesen a szentmisére, és az annak közeget biztosító hitre hivatkozik.

A hit szerint, amelyet a vallási tapasztalat újra meg újra megerősít, lehetséges a hajdaninak a jelenben való tökéletes megidézése. A térbeli és az időbeli távolság nem akadályozhatja meg, hogy két egymástól különböző valóság, az ostya és Krisztus teste; a pap és a testét eledelül adó Jézus; a hívők és az apostolok; az oltár és a Golgota azonos lehessen egymással. Számos Pilinszky szöveg megvallja, hogy ez a lehetőség a szentmise keretei között valósággá is válik. A leghatározottabban talán az, amely arról számol be, hogy még a használaton kívüli oltáron is érezni, hogy az „az isteni dráma valóságos színtere”.⁴⁷⁶ Ez az 1962-ből származó elmélkedés fontos dokumentuma az évtized végén publikált szakrális színház-koncepciónak, amennyiben a szentmisét a művészethez közelíti: „Isten különösen szép gondolata, hogy nem kényszerít bennünket áldozata naturalista átélésére, hanem azt mintegy művészi megfogalmazásban nyújtja felénk. A tiszta lényegét a rítus nyelvén.”⁴⁷⁷ Itt – összhangban azzal, hogy a szöveg tisztán hitéleti jellegű – nem arról van szó, hogy a művészet vagy konkrétan a színház képes volna valaminek a reális megjelenítésre, hanem arról, hogy a szentmise azt, amit reálisan megjelenít, eredeti közegéből „egy áttetszőbb, szeráfíbb közegbe” emeli át.

Mintegy négy évvel később ugyanez a gondolat tér vissza: a mise anélkül képes jelenvalóvá tenni Jézus kereszthalálát, hogy egyúttal annak fizikai jegyeivel is szembesítene bennünket. Pilinszky ezzel kapcsolatban nem azt akarja hangsúlyozni, hogy mindaz, ami a szertartásba bevonódik, olyan metafizikai történés részesévé válik, amely a maga természete szerint láthatatlan marad. Sokkal inkább arra figyel, hogy a vallásilag

⁴⁷⁵ *Egy lírikus naplójából.* (1970) In TEC II. 169.

⁴⁷⁶ *Szagrális csendélet.* In TEC I. 238.

⁴⁷⁷ *Szagrális csendélet.* In TEC I. 238.

jelentős történést „egy valóban isteni formaadás szépsége tolmácsolja, közvetíti.”⁴⁷⁸ A szentmise azért lehet számára színházi eszmény, mert *nem pusztán transzcendens*. Vagyis mert a metafizikai átlényegülés, még ha magának az ostyának a látható tulajdonságait nem változtatja is meg, érzékelhető jelek liturgiájába öltözik. A szentmise nem merül ki abban, hogy pusztán szellemi síkon realizál valamit, vagy hogy titokzatos módon túlmutat önmagán. Mert miközben ezt teszi, magával az ostyával is történik valami, ami nem látható, de láthatatlansága csak annak nyers naturalitását takarja el, ami „még az apostolok szívét is próbára tette és megzavarta”.⁴⁷⁹ A véres valóság és a nyugodt felszín „ellenőrizhetetlen helycseréjére” mégsem észrevétlenül megy végbe, mert az itt és most közegének sajátos megformálása kíséri (és teszi lehetővé). „A papok csillagmozgása, a ministránsok gyerekes fegyelme és maguk a szépen hímzett ruhák”⁴⁸⁰ mind-mind megnyilvánulása annak, hogy a szent megjelenik az immanens közegben, vagyis a hierofániának. A világba betörő, sőt magának esztétikai minőséggel rendelkező formát teremtő transzcendens valóság gondolatától pedig már csak egy lépés Pilinszky művészeteszménye:

Kívülről szemlélve is, sőt kívülről szemlélve talán még szembetűnőbb a szentmise tökéletesen egyedülálló művészi szövete. Hol marad ettől a szimbolikától az irodalomé, ettől a formai szabadságtól akár a modern színpadé, vagy ettől a bátorságtól a szürrealisták vakmerősége, ettől az egyszerűségtől akár Beckett tömörítő kopár ereje?

Ez a dráma kétezer év óta érvényes – s kétezer év után még mindig adósok vagyunk tulajdonképpen megértésével.⁴⁸¹

Ahogy a maga teljességében ismeretlen számunkra mind a szentmise valóságának metafizikai szintje, mind pedig az, hogyan hatja át és szervezi meg ez a valóság a liturgia érzékelhető szféráját, ugyanúgy kifürkészhetetlenek a mise hatékonyságát jó esetben is csak megközelíteni tudó jelenlétet birtokló színjátszás törvényszerűségei. A témának szentelt 1967-1968-as elméleti fejtegetéseiben Pilinszky sem képes többre, mint hogy egyrészt hitet tesz a színpadi jelenlét lehetősége mellett, másrészt állítja, hogy ennek záloga a metafizikus, a transzcendens utalás, végül leírja azt a liturgiához hasonló formát, amelyet leginkább összeegyeztethetőnek lát az így megidézett valósággal.⁴⁸²

Amennyiben a dráma, amit a színházban bemutatnak, attól lesz élettel telített, attól történik meg estéről estére, hogy viszonyban áll valami mással a színház világán túl,

⁴⁷⁸ *Az Evangélium és a szentmise*. In TEC II. 19.

⁴⁷⁹ *Az Evangélium és a szentmise*. In TEC II. 19.

⁴⁸⁰ *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 127.

⁴⁸¹ *Az Evangélium és a szentmise*. In TEC II. 19.

ugyanakkor ez a viszony nem lehet pusztán a hasonlóság, akkor – más-más okból – mind az abszurd, mind a naturalista színház kudarcra van ítélve. Ha viszont a megfelelő metafizikus kapcsolatot megteremtve sikerül megszerezni a színházi jelenlétet, a reális világra való közvetlen utalás feleslegessé, sőt, olykor zavaróvá is válik. Nemcsak a néző figyelmét tereli el a lényegről, hanem az előadás létrehozóit is állandó kísértésben tartja, hogy a felidézetre való utalás immanens oldalának kimunkálásával biztosítsák be magukat azzal a kockázattal szemben, amelyet az hordoz magában, hogy a színésznek más művészekkel szemben nincs módja kivárni az ihletett állapotot, hanem estéről estére, a függöny felgördülésének pillanatában kell felmutatnia az ellenőrizhetetlen, titokzatos kapcsolatot. Pilinszky szerint akkor jön létre a megjelenítés mimikri formája, ha a művész már „nem hisz utalásainak erejében, csupán az utánzás látható és tapintható jegyeiben”.⁴⁸³

A liturgia párhuzamától bátorítva Pilinszky a színház általa érzékelt válságából való kilábalását a „mozdulatlan drámától”, sőt egyenesen az oratorikus formájú daraboktól reméli. Ez a forma, amely nélkülözi a „megjelenítő előadást”, elkerüli az utánzást, így a mimikri színház veszélyét, ugyanakkor – hasonlóan az „a zene transzcendenciájára támaszkodó”⁴⁸⁴ oratóriumhoz – nem marad az immanencia foglya sem. „A szakrális utalás és jelenlét ereje ugyanis szinte szabad kezét ad a »cselekmény« számára, s az elveszítetetlen »tartalom« akár »ellenmozgásban« is kifejezésre juthat, mivel nincs utánzásra kötelezve, s minden pillanata eleve az elveszítetetlen teljességet birtokolja.”⁴⁸⁵

Ezzel Pilinszky színházeszményében tulajdonképpen feleslegessé válik, hogy a színpadon a felidézés eszköztárát felhasználó, a szó szokásos értelmében vett színjáték folyjék. A mozdulatlan dráma, amely „valamiféle nagyon nehezen definiálható időtlen formai szabadsággal”⁴⁸⁶ helyettesíti a pontosan kiszámított gesztusokat, mégsem nélkülözheti mindenestül a színészi teljesítményt. Korábbi elemzéseim többszörösen vezettek ahhoz a felismeréshez, hogy Pilinszky szerint minden művészetben közvetítés valósul meg, amelynek a tétje a teljesebb jelenlét. A színház ehhez képest csak annyiban speciális, hogy

⁴⁸² Amikor néhány évvel később Pilinszky találkozik a Wilson-színházzal, és élményét újra meg újra megpróbálja megosztani olvasóival, ennél lényegesen többre akkor sem képes. Bár a színpadi jelenlét tényleges megvalósulását ünnepli Wilsonnál, a jelenség elméleti feldolgozásában nem tud előbbre lépni. Dolgozatomban ezért is nem elemzem külön Pilinszky Wilson-élményét.

⁴⁸³ *Szakrális színház?* In TEC II. 81.

⁴⁸⁴ „*Oratorikus forma?*” In TEC II. 90.

⁴⁸⁵ *Szakrális színház?* In TEC II. 81.

⁴⁸⁶ *Szakrális színház?* In TEC II. 81.

„legfőbb tárgya [...] a művész, maga a művész, aki közvetít odaadásának tárgya és ihletének tárgya között, ami lényegében ugyanaz. A = a. Ez minden művészet alapképlete. A színjátszás legfőbb tárgya azonban, legfőbb megjelenítési gondja, maga ez az egyenlőségi jel.

Nem az utánzás, nem az átélés, hanem a közvetítés (a-tól a-ig, a és a között), méghozzá itt és most.”⁴⁸⁷

A színész feladata „annak a közvetítő folyamatnak a megjelenítése [...] mely nélkül nincs művészet, de amit minden egyéb művészet végrehajt, de sose ábrázol.”⁴⁸⁸ Ez a feladat, amely nem más, mint a titokzatos, transzcendens utalás láthatóvá tétele vagy megtestesítése, nyilvánvalóan nem oldható meg az utalás köznapi, az immanenciából ki nem lépő eszközeivel. Feltűnő, hogy amikor Pilinszky a színészi teljesítmény feltételeiről és mibenlétéről gondolkodik, újra megy újra az alázat, a lemondás és a kockázatvállalás fontosságát hangsúlyozza.⁴⁸⁹ A színész úgy tud a két különböző valóság azonosságának színhelyévé válni itt és most, ha személytelen médiumként a mozdulatlanság magatartását sajátítja el. Ez azonban már önmagában is egyfajta *imitatio Christi*, és tárgyalása az evangéliumi esztétika gondolatának másik nagy területére vezet, amely a művészetet egy „Jézus személyéhez kötött” esztétika szemszögéből tárgyalja.

⁴⁸⁷ Naplók 116.

⁴⁸⁸ Naplók 116.

⁴⁸⁹ Ezek a művészi erények egyben emberi értékek is, így érthető, hogy Pilinszky szerint nem is annyira „új színházról, mint inkább új életformáról kellene beszélnünk.” *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 159.

BEFEJEZÉS

Pilinszky János evangéliumi esztétikája a művészet sajátos, eredeti felfogására épül, amelyet a dolgozatomban is érvényesített meggyőződésem szerint leginkább vallási képzetek segítségével ragadhatunk meg, mindenek előtt azért, mert Pilinszky szerint „a művészet alapvetően vallásos eredetű”. Azok a műalkotások, amelyek megfelelnek az evangéliumi esztétika által rögzített eszményeknek, ezt az eredetet egy meghatározott, csak rájuk jellemző módon juttatják érvényre. Az evangéliumi művészet *differentia specificája* keresztény mivolta, amely éppúgy nem határolja el más művészetektől, hanem inkább azokba ágyazza, mint ahogyan a kereszténység mint vallás is magában hordozza az emberiség vallási örökségének számos elemét; és jellegzetes világlátását, sőt tételes tanítását is részben ezekre és ezekből építi fel. Az evangéliumi esztétika, illetve az ilyen művészet ennek megfelelően egyrészt speciális, csak rá jellemző meghatározottságokkal rendelkezik, másrészt olyan jellemzőkkel, amelyeken Pilinszky szerint minden művészet osztozik. De még ez utóbbiakat is – amelyekkel dolgozatomban mindvégig foglalkoztam – a kereszténység esszenciája, az Evangélium felől érdemes megérteni. Nemcsak azért, mert Pilinszky ténylegesen az Evangélium által nyitott perspektívából szemlélte a vallási tartalmakat, hanem azért is, mert az Evangélium határozott és jól tanulmányozható módon jeleníti meg ezeket.

Az Evangélium annak a meghirdetése, hogy elérkezett az Isten országa, vagyis a világnak az az állapota, amelyben végérvényesen Isten veszi át az uralmat, ezért nincs helye többé a bűnnek, a betegségnek és a halálnak, amelyben minden úgy létezik, ahogyan léteznie kell, és amelyben az ember – mint hajdan a Paradicsomban – újra harmóniában él a természettel, önmagával, a másik emberrel és Istennel. Ugyanakkor már az evangéliumokat papírra vető ősegyház számára is világos volt, hogy még ha igaz is, hogy az Isten országa Jézus Krisztus kereszttáldozata által máris döntő módon győzedelmeskedett a világban, még nem fejeződött be az a folyamat, amelynek végén „Isten lesz minden mindenben” (1Kor 15,28). Isten országának valóságát ezért a „már

igen” és a „még nem” dialektikája határozza meg. Ennek megfelelően az Evangélium nemcsak híradás a beteljesülésről, hanem egyben a beteljesülés ígérete is. Az ember pedig, aki önmagát az Isten országát a földön elindító emberré lett Ige felől értelmezi, a beteljesítésben való részvételre vonatkozó felhívást is lát az Evangéliumban, sőt azt a programot is, amely mentén a végső idők valósága az ő aktív közreműködésével újra a kezdetek valóságához közelít.

Amikor a „világ életéért” meghalt Jézust a keresztények mint a Jó pásztort vallották meg, azoknak az ószövetségi várakozások a beteljesülését szemlélték benne, amelyek többek között a 23. zsoltárban is megfogalmazódtak. Az Úr pásztorként van jelen övéi között, és minden veszedelemtől megőrzi őket. Ám amennyiben a kereszténység nemcsak a megvalósultság megvallása, hanem a küszöbön álló beteljesülésre való várakozás vallása is, szemében a pásztor nemcsak az, aki őriz, hanem az is, aki a megfelelő irányba terel. Az ember pedig, aki az *imitatio Christi* jegyében részt vállal a világ beteljesítésében, maga is pásztor lesz, a beteljesülés, a megvalósulás pásztora. Amint azt a megelőző fejezetek is mutatták, Pilinszky szerint az ember nemcsak általában, hanem mint művész is részt vehet a beteljesítés krisztusi művében. A mottóul választott idézet tehát nemcsak Heidegger Humanizmus-levelét juttathatja eszünkbe, amely az embert „a lét pásztorának” mondja,⁴⁹⁰ hanem közvetlenül kapcsolódik a keresztény örömhírhez is. Az evangéliumi esztétika gondolatának alapja pedig nem más, mint a mottó kérdéseire adott pozitív válasz: „Vajon a tiszta lét felé terelt valóság? A költő mint a megvalósulás pásztora?”⁴⁹¹

Pilinszky meggyőződése, hogy minden művészet – különösképpen a „Jézus személyéhez kötött” evangéliumi művészet – a teljesebb jelenlétért, a félbeszakadt inkarnáció beteljesítéséért és a tényektől a valósághoz való eljutásért végzett szolgálat. Ezek a célok, ha egyáltalán megvalósíthatók, olyan hatékonyságot igényelnek, amely azonos, vagy legalábbis analóg azzal a hatékonysággal, amelyre a vallásos ember minden korban számított, amikor rítusai segítségével megkísérte helyreállítani a világ csorbítatlan isteni állapotát. A kereszténység azonban a művészet elmélete szempontjából sem közömbös módon gondolta újra és értékelt át a világeért végzett emberi tevékenység lehetőségeit. Az Evangélium arról szóló híradás, hogy az Isten maga vállalt felelősséget a világ sorsáért, és a vágyott helyreállítás ettől kezdve nemcsak hogy lehetséges, hanem ha még nem is dicsőséges és nyilvánvaló módon, de „a dolgok rejtett szívében” már végbe is

⁴⁹⁰ Martin Heidegger: Levél a „humanizmusról”. (Ford. Bacsó Béla) In Uő.: *Útjelzők*. Budapest, Osiris, 2003, 293-334.; 307., 316.

⁴⁹¹ Naplók 58.

ment. A vallási élet csúcspontja, az evangélium örömhírét visszhangzó szent liturgia pedig innentől kezdve nem az ember áldozata a világ sorsának megjobbítása érdekében, hanem maga az Isten szolgál általa, az ő szerepvállalása válik benne jelenvalóvá újra meg újra. Ám a liturgia egyszersmind meghívás és felhívás is az ember számára, hogy az isteni cselekménybe bevonódva maga is működjön együtt a megváltással, vegyen részt a jóvátehetetlen jóvátételében, méghozzá Krisztus erejéből és őt követve.

Ennek megfelelően Pilinszky művészetelméletének kiinduló feltevése az, hogy a maga sajátos lehetőségeivel élve a művész is szerepet vállalhat ebben a folyamatban. A művészet eszerint nem más, mint olyan „co-kreatív” tevékenység, amelyben mindig Istené a kezdeményezés, már csak azért is, mert a célja a világ hajdani, Isten által megálmodott, de a bűnbeesés által tönkretett állapotának a helyreállítása, vagyis a teremtés megújítása, és azért is, mert a kereszténység szemében ez a második teremtés a bűnöktől való megváltással, az Ország elindításával máris megvalósulóban van. A művész tevékenysége ezért „passzív teremtés”, amelyben legfőbb eszköze az engedelmes képzelet, kívánatos attitűdje pedig a „mozdulatlanság”, az alázat.

Az evangéliumi esztétika a művészet elé végső soron a „jóvátehetetlen jóvátételének” feladatát állítja, amelynek végrehajtásában az alkotó csak akkor reménykedhet, ha nem csak saját immanens hatékonyságára számíthat, hanem valamiképpen belekapcsolódhat a világ megújításának adekvátan csak vallásilag értelmezhető és csak a vallásos metafizika fogalmaival megragadható folyamatába. A megtestesülés Evangéliumából a művész valóban kiolvashatja az erre vonatkozó ígéretet. Ennek értelmében megfelelő módon tevékenykedve a testi, az anyagi szférában megvalósíthatja azt, ami Pilinszky szerint mindig is az eleve vallásos természetűnek felfogott művészet feladata volt, vagyis a paradicsomi állapot visszahódítását, a tények felszínének áttörését és a teljesebb jelenlét elérését az inkarnáció beteljesítése által.

A már létező Országról tudósítva az Evangélium azt a reményt erősíti, hogy mindez lehetséges. A „már igen” és a „még nem” dialektikája pedig a művészt arra sarkallhatja, hogy ugyanazt az utat követve, amelyen az Ország is elindult – vagyis a szeretet és az alázat módszerével viszonyulva a világ dolgaihoz –, saját csorbítatlan valóságukkal ajándékozza meg őket. Így lesz a művészet evangéliumi, és így lesz a művész a „megvalósulás pásztora”.

HIVATKOZOTT IRODALOM

1. *A II. vatikáni zsinat tanítása.* Budapest, Szent István Társulat, [É. n.]
2. Ambrus Gábor: Jelenvalólét, szubjektum, kreatúra. In *Pannonhalmi Szemle* 2003. 1. 106-110.
3. Aquinói Szent Tamás: *A teológia foglalata.* Első rész. Budapest, Gede, 2002.
4. Balassa Péter: Kierkegaard – Bergman – Pilinszky. In Nagy András [Szerk.]: *Kierkegaard Budapesten.* [Budapest], Fekete Sas, 1994. 352-361.
5. Belting, Hans: *Kép és kultusz.* (Ford. Schulcz Katalin és Sajó Tamás) Budapest, Balassi, 2000.
6. Bende József: Kapcsolatok Pilinszky és Simone Weil életműve között. In *Vigilia* 2000. 7. 514-522.
7. Bende József – Hafner Zoltán [Összeáll.]: *Pilinszky János Bibliográfia.* Budapest, Osiris, 2001.
8. Beney Zsuzsa: Pilinszky „paradoxonai”. In *Műhely* 1995. 4. 43-46.
9. Beyer, Dorothee: *Sinn und Genese des Begriffs „Décréation” bei Simone Weil.* Altenberge, Oros, 1992.
10. Cacciari, Massimo: A törvény ikonjai. (Ford. Galamb György János) In *Athenaeum* 1993. 4. 180-215.
11. Camus, Albert: *A lázadó ember.* (Ford. Fázsy Anikó) Budapest, Bethlen, 1992.
12. Casel, Odo: A liturgikus ünneplésről. (Ford. Dobszay László) In *Communio* 2002. 2. 20-32.
13. Czigány Ákos: A tékozló képzelet sorsa Pilinszkyknél. Az „evangéliumi esztétika” parabolája. In Bazsányi Sándor et al. [Szerk.]: *Útjaidon. Ünnepi kötet Jelenits István 70. születésnapjára.* Budapest, Magyar Piarista Rendtartomány – PPKÉ BTK – Új Ember, 2002, 272-290.
14. Denzinger, Henricus: *Enchiridion Symbolorum. Definitionum et declarationum de rebus fidei et morum.* Freiburg, Herder, ²¹⁻²³1937.
15. Dévény István: A költő és a filozófus. In *Jelenkor* 1994. 9. 788-796.; 1995. 4. 345-355.
16. Dlusztus Imre: Pilinszky evangéliumi esztétikája. In *Katolikus Szemle* 1989. 1. 31-42.
17. Edwards, Michael: *De Poetica Christiana.* (Hermeneutikai füzetek 14.) Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont, 1997, 10-28.
18. Eliade, Mircea: *A szent és a profán.* (Ford. Berényi Gábor) Budapest, Európa, 1987.
19. Eliade, Mircea: *Az örök visszatérés mítosza avagy a mindenség és a történelem.* (Ford. Pásztor Péter) Budapest, Európa, 1993.
20. Eliot, Thomas Stearns: *Káosz a rendben. Irodalmi esszék.* (Ford. Szentkuthy Miklós et al., Szerk. Egri Péter) Budapest, Gondolat, 1881.
21. Fáy Zoltán: Evangéliumi esztétika. Pilinszky János „művészetfilozófiája”. In *Magyar Felsőoktatás* 1992. 9. 37-38.

22. Fila Béla – Jug László [Szerk.]: *Az egyházi tanítóhivatal megnyilatkozásai*. Kisternye - Budapest, Örökmécs, 1997.
23. Florenszkij, Pavel: *Az ikonosztáz*. (Ford. Kiss Ilona) Budapest, Corvina, 1988.
24. Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása* (Ford. Bonyhai Gábor et al.) Budapest, T-Twins, 1994.
25. Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. (Ford. Bonyhai Gábor) Budapest, Gondolat, 1984.
26. Gogol, Nyikolaj Vasziljevics: *Az isteni liturgiáról*. (Ford. Horváth Dori Tamás) Pannonhalma, Bencés, 1993.
27. Götz Eszter: „Az idő színe és fonákja”. *A Pilinszky-próza időszemlélete* In Tasi József [Szerk.]: „*Merre, hogyan?*” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 178-184.
28. Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé*. (Ford. Pályi András) Pozsony-Budapest, Kalligram, 1999.
29. Hafner Zoltán: „Irodalmilag talán a legigénytelenebbnek tűnik” Pilinszky KZ-oratóriumáról. In *Pannonhalmi Szemle* 1996. 1. 100-106.
30. Hankovszky Tamás: A kegyelem esztétikája. Pilinszky és Mauriac. In Lévi-Valensi, Jacqueline – Sebe-Madácsy Piroska (Szerk.): *Nouvelles tendances en littérature comparée III. – Új tendenciák a komparatistikában III*. Szeged – Amiens, 1999, 370-375.
31. Hankovszky Tamás: Krisztus és Sziszüphosz. In Tasi József [Szerk.]: „*Merre, hogyan?*” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 121-131.
32. Heidegger, Martin: *Útjelzők*. (Ford. Bacsó Béla et al.) Budapest, Osiris, 2003.
33. Ióannész Damaszkénosz: Harmadik beszéd a szentképek mellett, ellenzőik ellen. (Ford. Kárpáty Csilla) In Redl Károly [Szerk.]: *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*. Budapest, Gondolat, 1981. 192-198.
34. Jelenits István: *Az ének varázsa*. Budapest, Új Ember, 2000.
35. Kierkegaard, Sören: *Filozófiai morzsák*. (Ford. Hidas Zoltán) Budapest, Göncöl, 1997.
36. Kierkegaard, Sören: *Gesammelte Werke*, Hrsg. von E. Hirsch – H. Gerdes. Abt. 10. Philosophische Brocken [u.a.], Gütersloh, 31991.
37. Léon-Dufour, Xavier et al. [Szerk.]: *Biblikus teológiai szótár*. Budapest, Szent István Társulat, 1986.
38. Lepahin Valerij: *Az orosz kultúra ikonarcúsága*. (Ford. Ferincz István et al.) Szeged, JATE Szláv Filológiai Tanszék, 1992.
39. Mártonffy Marcell: *Folyamatos kezdet*. Pécs, Jelenkor, 1999.
40. Mártonffy Marcell: Inkarnáció. Pilinszky művészettéológiájáról. In Zemplényi Ferenc et al [szerk.]: *Látókörök metszése. Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*. Budapest, Gondolat, 2003. 297-313.
41. Mártonffy Marcell: Szemlélődés, történelem, szolidaritás. Pilinszky esszéi és a teológiai hagyomány. In Bazsányi Sándor et al. [Szerk.]: *Útjaidon. Ünnepi kötet Jelenits István 70. születésnapjára*. Budapest, Magyar Piarista Rendtartomány – PPKE BTK – Új Ember, 2002, 291-308.
42. Menke, Karl-Heinz: *Krisztus, a létezés értelme. Krisztológia a relativizmus korában*. (Ford. Hankovszky Tamás) Budapest, Kairosz – Paulusz Hungarusz, 2002.
43. Nagy katekizmus katolikus gyermekek és megnöttek számára. *A religio történetének rövid vázlatával*. Buda, Szent István Társulat, 1864.
44. Neudecker, Reinhard: *Az egy Isten sok arca*. (Ford. Kerényi Gábor) Budapest, Magyar Keresztény-Zsidó Tanács – Mérleg, 1992.

45. Németh G. Béla: A hit hitele. In Tasi József [Szerk.]: „*Merre, hogyan?*” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 20-25.
46. Nocke, Franz-Josef: Részletes szentségtan. (Ford. Válóczy József és Varga B. József) In Theodor Schneider [Szerk.]: *A dogmatika kézikönyve II*. Budapest, Vigilia, 1997, 235-396.
47. Pályi András: *Képzelet és kánon*. Pozsony, Kalligram, 2002.
48. *Pilinszky János összegyűjtött levelei*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, Osiris, 1997.
49. *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, Századvég, 1994.
50. *Pilinszky János összegyűjtött művei. Naplók, töredékek*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, Osiris, 1995.
51. *Pilinszky János összegyűjtött művei. Széppróza*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, Századvég, 1993.
52. *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek I-II*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, Századvég, 1993.
53. *Pilinszky János összegyűjtött művei. Versek*. Szerk. Jelenits István. Budapest, Osiris-Századvég, 1995.
54. Pilinszky János: *Publicisztikai írások*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, Osiris, 1999.
55. Pilinszky János: Auschwitz. In *Vigilia* 1996. 1. 27-28.
56. Platón: Az államférfi. (Ford. Kövendi Dénes) In *Platón összes művei III*. Budapest, Európa, 1984. 5-150.
57. Pór Péter: Az átváltozott Piéta. Pilinszky és Rilke. In *Alföld* 1998. 12. 82-89.
58. Radnóti Sándor: „*Tisztelt közönség, kulcsot te találsz...*”. Budapest, Gondolat, 1990.
59. Radnóti Sándor: *A szenvedő misztikus. (Misztika és líra összefüggése)* Budapest, Akadémiai, 1981.
60. Radnóti Sándor: A misztikus költő. In *Árgus* 1991. 1. 52-54.
61. Rahner, Karl – Vorgrimler, Herbert: *Teológiai kishoztár*. (Ford. Endreffy Zoltán) Budapest, Szent István Társulat, 1980.
62. Rahner, Karl: *A hit alapjai*. (Ford. Endreffy Zoltán) Szeged, Agapé, ²1998.
63. Rónai László: Pilinszky az Új Ember szerkesztőségében. In Tasi József [Szerk.]: „*Merre, hogyan?*” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 159-162.
64. Schilson, Arno: A liturgia a misztériumok hatékonyságának és jelenlétének helye. (Ford. Török József) In *Communio* 2002. 2. 3-19.
65. Schein Gábor: József Attila kései költészetének hatása Pilinszky János lírájában. In *Műhely* 1994. 4. 33-37.
66. Schönborn, Christoph: *Krisztus ikonja*. (Ford. Szegedi Iván) [H. n.], Holnap, 1997.
67. Schütz Antal: *Dogmatika. A katolikus hitigazságok rendszere*. 1. kötet. Budapest, Szent István Társulat, [1922].
68. Schütz Antal: *Katolikus hittan középfokú iskolák számára*. Budapest, Szent István Társulat, ⁸1929.
69. Sepsi Enikő: Csend-élet a színházban. In *Vigilia* 2001. 11. 856-863.
70. Strukelj, Anton: Az ikonok szellemi szépsége. (Ford. Papp Tibor) In *Communio* 2002. 1. 19-30.
71. Szávai Dorottya: Bűn és imádság. In *Vigilia* 1996. 1. 29-36.
72. Szávai Dorottya: Pilinszky János költészete és az ima teológiája. In Tasi József [Szerk.]: „*Merre, hogyan?*”. *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 56-64.
73. Szilágyi Ákos: *A tények és a lények*. Budapest, Liget, 1995.
74. Szilágyi Ákos: Passé és conditionnel. In *Vigilia* 1982. 6. 465-467.

75. Szörényi László: Pilinszky és Kempis Tamás. In Tasi József [Szerk.]: „*Merre, hogyan?*” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 84-96.
76. Theodórosz Sztuditéusz: Levél atyjához, Platónhoz a szentképek tiszteletéről. (Ford. Kárpáty Csilla) In Redl Károly [Szerk.]: *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*. Budapest, Gondolat, 1981. 201-203.
77. Tolcsvai Nagy Gábor: *Pilinszky János*. Pozsony, Kalligram, 2002.
78. Tverdota György: Pilinszky és Dosztojevszkij. In Tasi József [Szerk.]: „*Merre, hogyan?*” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 96-103.
79. Uszpenszkij, L. A.: *Az ikon teológiája*. (Ford. Kriza Ágnes) Budapest, Kairosz – Paulus Hungarus, 2003.
80. Vanyó László: *Az ókeresztény egyház és irodalma*. (Ókeresztény írók 1.) Budapest, Szent István Társulat, 1980.
81. Várnagy Antal: *Liturgika*. Abaliget, Lámpás, 1995.
82. Várnai Jakab: *A vallás*. Szeged, Szegedi Hittudományi Főiskola, 1998.
83. Várnai Jakab: *Út Jézushoz. Fundamentális krisztológia*. Szeged, Szegedi Hittudományi Főiskola, ²1996.
84. Vető Miklós: *Simone Weil vallásos metafizikája*. Budapest, L'Harmattan, 2005.
85. Weil, Simone: *Ami személyes és ami szent*. (Ford. Pilinszky János et al.) Budapest, Vigilia, 1983.
86. Weil, Simone: *Jegyzetfüzet II.* (Ford. Bárdos László és Jelenits István) [H. n.], Új Mandátum, [É. n.].
87. Weil, Simone: *Kegyelem és nehézkedés. Pilinszky János fordításai*. Budapest, Vigilia, 1994.
88. Weissmahr Béla: *Bevezetés az ismeretelméletbe*. Szeged, 1990.
89. Weissmahr Béla: Filozófiai és fundamentális-teológiai megfontolások a csoda problémájához. In Benyik György [Szerk.]: *Csoda-elbeszélések*. Szeged, JATEpress, 2000, 171-185.