

HORVÁTH KORNÉLIA

„Az írás jogos szabadságunk. Isten a szabadság.”

Pilinszky János írásművészetéről és költészetéről

Pilinszky János pályakezdése poétikai értelemben rendkívül magabiztosnak mondható. Az 1946-ban megjelent *Trapéz és korlát* című első kötete minden tekintetben ezt tanúsítja. Ritka, hogy egy költő ennyire kiforrott versekkel és rögtön egyéni hangon szóljon meg már a pályája elején. Meglátásom szerint ez akkor is így van, ha, mint azt a szakirodalom kellően hangsúlyozza, a József Attila-hatás (amely Pilinszkyt egész költői életútján elkíséri) ebben az első kötetben különösen erősen érződik. E tekintetben eleendő talán a *Tilos csillagon* című vers utolsó versszakát idézni: „Én nem kívántam megszületni, / a semmi szült és szoptatott, / szeress sötétben és kegyetlen, / mint halottját az itthagyt.” Itt nem kizárólag a „téma”, a születés-halál-szerelem-semmi sötét-komor interpretációja, az 1930-as évek József Attila-verseire jellemző rövid, egyenes kijelentések idézik a költőelődöt, hanem a formailag tökéletesen kivitelezett sorok, vagyis az az egyszerű letisztultság is, amely József Attila kései költészetét jellemzi. Mindez a versritmus terén Pilinszky költeményében az ötödféles és négyes jambusi sorok váltakoztatásában nyilvánul meg (a magyar és a világlírásban ez az egyik leggyakoribb sorpárosítás, mely számos strófaszerkezet alapját is képezi), amivel Pilinszky eme első kötetében gyakorolta él, szemben a későbbi kötetek verstani gyakorlatával, a „strófátlanítással”, a rímek redukciójával vagy eltüntetésével, és a rövid vers- és versszak-szerkezetek előtérbe helyezésével. Érdekes azonban, hogy az idézett költemény utolsó sorában – mely egyben a vers záró sora – „megenged” magának egy anaklázist, azaz a jambikus ritmustól való eltérést, mégpedig a „mint halottját” fordulatban, kiemelve ezáltal a *halott* és a *halál* témáját. És talán éppen ez a ritmustörés értelmezhető egyfajta eltérésként a József Attila-i hagyománytól, vagy, jobban mondva, egy önálló „versgondolkodás” megteremtéseként.

A „versgondolkodás” metaforikusnak tűnő fogalma alatt leegyszerűsítve a *téma*, a *(vers)forma* és a *szemlélet* szoros egybefonódását értem. Az idézett szövegrészletben például szembetűnő a kései Kosztolányi szemlélet- és versalkotásmódjának jelenléte (pl. *Könyörgés az ittmaradókhoz*). A Kosztolányi-féle versalkotásmód a hivatkozott költemény első szakaszának harmadik és negyedik sorában is megtapasztható: „az égi semmi habja elkap, / játszik velem és visszadob”. Ugyanakkor a Pilinszky-versbeszéd egyéb kijelentéseiben („Nem is tudom, miért vezeklek? / Itt minden szisszenő talány, / ne fusson el, ki lenn a parton, / e süppedt parton rámtalál.”) egy másféle, teológiai alapú gondolat is megszólal, amelyet részint Dante *Isteni színjáték*ához (amelynek erős

* A szerző a Pázmány Péter Katolikus Egyetem egyetemi tanára. A tanulmány A „saját” és az „idegen” a kultúrában c., az orosz–magyar irodalmi kapcsolatok kutatására irányuló pályázat keretében készült. The reported study was funded by RFBR and FRLC, project number 21-512-23003.

„visszhangját” az életműből is kiemelkedő *Harmadnapon* kötet *Senkiföldjén* című versében, s annak második és harmadik szakaszában is jól érzékelhetjük), és nem utolsósorban Dosztojevszkijhez is köthetünk.

Mindez azért is nagyon fontos, mert Pilinszky kapcsán, teljes joggal és több évtizedes hiányt pótlandó, a metafizikai és a teológiai kérdések uralják a szakirodalmat.¹ Ugyanakkor Pilinszky *költői nyelve*, nyelvének sajátosságai mintha jóval kevesebb figyelmet kapnának. Vagyis a poétikai szemlélet és értelmezésmód, ami eleve az egyes szövegek felépítésére irányul, mintha visszaszorult volna az elmúlt két évtizedben. Holott ennek is volt némi hagyománya: elsősorban Németh G. Béla *Apokrif*-elemzésére, valamint Kulcsár-Szabó Zoltán és mások írásaira gondolok.²

A kései Pilinszky-költészet poétikai leírásával, vagy inkább bemutatásával meglátásom szerint még adós a szakirodalom. Nagyon kevés erre vonatkozó írás született eddig.³ Holott az 1960-as évek második felében és az 1970-es évek elején megváltozó Pilinszky-féle versbeszédnek és alkotásmódnak nyilván szemléleti és poétikai okai is voltak, s talán nem függetlenül Simone Weil hatásától, a költő New York-élményétől, valamint Robert Wilson „mozdulatlan színházának” meghatározó hatásától, amelyről egyebek mellett a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című, 1977-ben megjelent különleges, párbeszédes-próza Pilinszky-mű is tudósít.⁴

- 1 Néhány példa: RADNÓTI Sándor, *A szenvedő misztikus* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981); SZÁVAI Dorottya, *Bűn és imádság: A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveg hagyományáról* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005); HANKOVSKY Tamás, *Pilinszky János evangéliumi esztétikája: Teremtő képzelet és metafizika* (Budapest: Kairosz Kiadó, 2011); MÁRTONFFY Marcell, *Biblikus hagyomány és történelmi tapasztalat Pilinszky esszéiben: Poétika és teológia II.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2019); KONTRA Attila: „Dosztojevszkij hatása Pilinszky kárhozatról szóló elmélkedéseiben”, in *Dosztojevszkij 200: Dosztojevszkij kelet- és közép-európai olvasatai*, szerk. FÖLDES Györgyi, S. HORVÁTH Géza és SZÁVAI Dorottya, 272–278 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2021).
- 2 NÉMETH G. Béla, „Az apokalipszis közelében: Egy ősi műfaj újraalkotása”, in NÉMETH G. Béla, *11+7 vers. Verselemzések, versértelmezések*, 394–419 (Budapest: Tankönyvkiadó, 1984); KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Intertextuális háttér és a szöveg hagyomány rétegződése az *Apokrif*ben”, in: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Hagyomány és kontextus*, 83–102 (Budapest: Universitas Kiadó, 1998); TOLCSVAI NAGY Gábor, „»Kimeredek a földből«: Az elemi tér-idő kontinuum Pilinszky lírájában”, *Literatura* 23, 3. sz. (1997): 210–225; SZITÁR Katalin, „A rejtőző megmutatkozása: Pilinszky János: *Apokrif*”, in *Vers, ritmus, szubjektum*, szerk. HORVÁTH Kornélia, és SZITÁR Katalin, 300–354 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2006); SZITÁR Katalin: „Dolgok – jelek – jelenlét: Az írás az *Apokrif*ben”, in *A tizenkét legszebb magyar vers 2.: Apokrif*, szerk. FÜZFA Balázs, 106–117 (Szombathely: Savaria University Press, 2008); HORVÁTH Kornélia, „Léptek és rovátkák: Az *Apokrif* ars poeticája”, in *A tizenkét legszebb magyar vers...*, 95–105.
- 3 Kivételt jelent Tasi József tanulmánya és egy 2003-ban készült TDK-dolgozat nyomtatásban is megjelent szövege. TASI József, „»Zárás és nyitás az utolsó fejezetre«: Korszakváltás Pilinszky költészetében a hatvanas-hetvenes évek fordulóján”, in „*Merre? Hogyan?*”: *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, 75–83 (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997). Valamint: HÖFLE Attila, „Pilinszky nyelv szemlélete”, in *Tudományos diákköri dolgozatok: Pázmány Irodalmi Műhely*, 175–216 (Piliscsaba: Opuscula Litteraria–Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK, 2003).
- 4 PILINSZKY János, „Beszélgetések Sheryl Suttonnal”, in PILINSZKY János, *Széppróza*, szerk. HAFNER Zoltán, 113–178 (Budapest: Osiris Kiadó, 1996). Erről vö. HORVÁTH Kornélia, „Pilinszky János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*”, in: *Magyar irodalmi művek 1956–2016*, szerk. FALUSI Márton és PÉCSI Györgyi, 315–316 (Budapest: MMA, 2021).

Pilinszky életművének helye a 20. századi magyar irodalom történetében különlegesnek mondható. Költői alkotótevékenysége az első, már említett *Trapéz és korlát* című kötetet leszámítva (mely az 1940 és 1946 között született verseket gyűjti össze) a Rákosi- és Kádár-rendszer irodalompolitikai és a magyar irodalom folytonosságát megszakító időszakban bontakozott, sőt teljesedett ki. Különösen érvényes ez a *Harmadnapon* című kötetre, amely csak 1959-ben jelenhetett meg, és az 1948 és 1958 között született verseket foglalja magába. Ez a kötet több elemző, például Kulcsár Szabó Ernő véleménye szerint paradox módon mégis lehetőséget nyújtott a magyar irodalomtörténet folytonosságának biztosítására, az irodalompolitika által „eszközölt” megszakítottság részleges kompenzálására, másfelől kiemelkedő esztétikai-poétikai színvonala okán megőrizte a magyar irodalom és költészet kapcsolatát az európai művészeti és költői minőséggel és tendenciákkal.⁵

Pilinszky Szabó Lőrinc és József Attila örökségét viszi tovább, természetesen minden esetben továbbalakítva azt. A késő modern versnyelv olyan változatát hozza létre, amelyet hermetikus tárgyiaságú és mindenkor ontologikus (a létezés kérdéseivel foglalkozó) beállítottságú költészetként jellemezhetünk. A későbbi költőnemzedékekre gyakorolt hatását illetően ugyanakkor nagyon megoszlanak a szakirodalmi vélemények. Tolcsvai Nagy Gábor olyan erősnek ítéli ezt a hatást, mint amelyet József Attila gyakorolt Pilinszkyre, vagyis igencsak jelentősnek értékeli.⁶ Másfelől Kulcsár Szabó Ernő Pilinszky lírájának egyfajta folytathatatlanságáról beszél.⁷

Nyilvánvaló, hogy a „folytathatatlanság” egyben a költői beszédmód unikalitására is utal, illetve ennek a lehetőségét is magában rejti. A magam részéről úgy gondolom, Pilinszky hatása a későbbi és a kortárs költők szövegeiben valamiféle „búvópatakként” lelhető fel. Sok esetben, szoros szövegelemző vizsgálattal kimutatható Pilinszky hatása a későbbi költőnemzedékekre (egyebek között például Petri költészetében),⁸ de ez a jelenlét sohasem „látványos”, és igen ritkán tapasztalható a szöveg „felszínén”, a könnyen hozzáférhető rétegekben (például a tematikában). Sokkal inkább tetten érhető bizonyos metaforákban, motívumokban vagy a szöveg nyelvi-szemantikai világából kifejthető gondolkodásmódban (a „versgondolkodásban”).

Ami Pilinszky befogadástörténetét illeti, sokan és sokszor ellentétes nézőpontból értékelték a költészetét. Első kötete, a *Trapéz és korlát* (1946) érzékeny fogadtatásra talált, különösen költőtársai, Nemes Nagy Ágnes és Rónay György, s általában az ún. „Újholdasok” részéről. Ezután 1949 és 1956 között, valamint 1956 után 1959-ig lehetetlen

5 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1993), 56–57.

6 TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2002), 27.

7 KULCSÁR SZABÓ, *A magyar irodalom története...*, 56–57.

8 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő és KATONA Gergely, „Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában: Kísérlet a klasszikus-modern líra egy szereptípusának újraértésére: Petri György: *a delphoi jós hamiscsődöt jelent*”, in KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az új kritika dilemmái: Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, 135–163 (Budapest: Balassi Kiadó, 1994). Vö. még: HORVÁTH Kornélia, *Petri György költészete verselméleti és líratörténeti megközelítésben* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2017), különösen: „A versbeszéd egzisztenciál-ontológiai elköteleződéséről (József Attila – Pilinszky János – Petri György)” c. fejezettel: 239–252.

volt bármiféle publikus reakció Pilinszky verseire. (Persze az „Újholdasok” magánköre egymás között megbeszélte és értékelte a szerző műveit.) Az irodalomkritikát 1959 után is a hivatalos ideológia irányította, s ennek a Pilinszky-líra néhol vallásosnak tűnő, néhol a hit kérdéseit költőileg exponáló, de különösen az embert mindig az egzisztenciájában, jelesül a maga létbeli helyzetében vizsgáló „attitűdjei” nagyon nem tetszettek. Ebben az időszakban Pilinszky művészete kapcsán tovább él a korábbi, Lukács Györgytől származó megbélyegző formula, miszerint Pilinszky lírája – akárcsak a többi „újholdasé” – az „izolált én” költészetét valósítja meg. Ez a minősítés természetesen több szempontból is alaptalan. Ha elfogadjuk a későbbi irodalomtudományi szakma egységesnek mondható meghatározását, miszerint Pilinszky lírája és költői beszédmódja az (el)személytelenítés és a tárgyiaság felől értelmezhető, akkor az „izolált én” kifejezés, amely az „én”-nek egyfajta felmagasztalását vagy felfokozását sugallja, aligha tűnik tarthatónak. Az „izolált” kitétel bizonyos logika felől érthető lehet, ha azt az ember egzisztenciájában érintettsége, a létbe való belevetettsége (lásd Heidegger) felől értelmezzük, bár az egzisztencialista filozófusok aligha ilyen értelemben gondolták el az „izoláltság” fogalmát. Mégis, a híres lukácsi terminus tovább él olyan meghatározásokban, mint hogy Pilinszky költészete „emberidegen”, „távol áll a jelen magyar társadalmának életétől”, s „nem igenel társadalmi cselekvést”.⁹ Vagyis leszögezhető, hogy Pilinszky lírája messze nem elégítette ki a marxista beállítottságú, valamint az irodalmat képviselői alapon elgondoló elvárásokat. Fontos hangsúlyozni, hogy ezek az ideológiai közelítésmódok természetesen nem irodalmi szempontok alapján formálódtak meg.

Továbbra is Pilinszky befogadásáról beszélnek: Tüskés Tibor elsősorban az életrajz, a biográfia felől közelíti meg az életművet.¹⁰ Ezzel ellentétben Radnóti Sándor *A szenvedő misztikus* című könyve mérföldkönek tekinthető Pilinszky hazai szakirodalmi befogadásában, noha nem poétikai, és nem is teológiai szempontú megközelítést érvényesít. Érdeme, hogy feltárja Pilinszky költészetének és gondolkodásmódjának a középkori misztikus irodalmakkal való kapcsolatát. Vitatható ugyanakkor, hogy – nem utolsósorban Lukács nyomán – avítnak, anakronisztikusnak ítéli a katolikus transzcendencia-elgondolást.¹¹

Külön érdekesség, hogy Béládi Miklós a magyar diákok körében „Spenótnak” becézett irodalomtörténeti könyvsorozat 6. kötetében (*A magyar irodalom története. 1945–1975*),¹² amely kötetnek maga a szerkesztője is volt, még részint továbbviszi a korábbi „Pilinszky-sémát”, amennyiben hiányolja a társadalmi kapcsolatok meglétét az életműben, ugyanakkor a Pilinszky-oeuvre igen fontos problémaköreire is rámutat, például a *bűn*, a *keletkezés*, a *szubjektum*, az *idő* és a *magány* témájára. S hozzátehető: ezek nem pusztán „témák”, hanem a Pilinszky-líra kulskérdései és kulcsszavai is.

9 BÉLÁDI Miklós, „Pilinszky János”, in *A magyar irodalom története, 1945–1975*, szerk. BÉLÁDI Miklós, 566 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986).

10 TÜSKÉS Tibor, *Pilinszky János alkotásai és vallomásai tükrében* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1986).

11 RADNÓTI, *A szenvedő misztikus...*

12 BÉLÁDI, *Pilinszky János...*, 566.

Szegedy-Maszák Mihály¹³ Pilinszky vallásosságának és transzcendencia-tapasztalatának lírai feldolgozását vizsgálva költészetének változásaira is rámutat, miközben a líra alapvető beállítódását a véges és esetleges emberinek az (Istenként érthető) végtelennel való szembenállásaként értelmezi. Hozzáteve, hogy ebben a végtelenben az ember maga is részesülhet. E részesülés akadályát ugyanakkor Pilinszky számára a személyiség jelenti, amelyet feltétlenül „le kell vetkőzni”, meg kell szüntetni. (Ez a gondolat a kortárs, és szintén az Újhold köréhez tartozó Weöres Sándortól sem volt idegen.) S itt már Simone Weil, de még korábban a 19. századi orosz író, Dosztojevszkij hatását is konstatálhatjuk. Annyiban tartható ez az állítás, hogy mindkét szerző – némiképp más módon – a személyiség leküzdését tekintette a Krisztus által elért és általunk elérendő állapotnak.

Pilinszky éppúgy ellenáll a romantikus személyiséget kultiváló lírai beszédmódnak, mint a kulturális utalásokkal terhelt versbeszédnek. Nyelvét lecsupaszított, a költő saját szavával már-már dadogó, az elnémulás felé tendáló versbeszédként jellemezhetjük. Ez a nyelvi redukció a kései kötetekben, különösen a *Szálkákban* válik szembetűnővé, ahol egyszersmind formaképző erőre is szert tesz.

Pilinszky kapcsán többen használják az „úton levés költészete” kitételt: először Németh G. Béla, majd Kulcsár-Szabó Zoltán és Tolcsvai Nagy Gábor.¹⁴ Az „úton-lét” mindig nagyon fontos Pilinszky számára, ugyanakkor sohasem jelent hitbéli bizonytalanságot, annál inkább a saját feladat és életút felismerésének igényét és ezen az úton történő előrehaladást. Dosztojevszkij-élménye és az orosz szerző írói-szemléleti világával való kapcsolata is nagy valószínűséggel ezen alapszik.

Ez a hatáskapcsolat igen különös: miközben a szakirodalom már az 1980-as években fényt derített rá,¹⁵ az életműben igazából nem találunk közvetlen megfeleléseket. Igaz, hogy az 1973–1974-es verseket közlő *Végkifejlet* kötetben három rövid verset is feltehetünk, amelyek Dosztojevszkij munkásságát idézik meg (*In memoriam F. M. Dosztojevszkij, Sztavrogin elköszön, Sztavrogin visszatér*), s kettő közülük egyenesen az *Ördögök* című Dosztojevszkij-regényt „hivatkozva”. Mégsem lelhető fel közvetlen, kimutatható kapcsolat a két szerző között a közös és bizonyos értelemben igencsak általánosnak mondható témáktól, mint a *bűn, bűnhődés, áldozat, hit, kreatúra*. Meggyőződésem, hogy a két szerző gondolkodása közötti kapcsolat ennél jóval mélyebb, éppen ezért a Dosz-

13 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „A költőileg megformált világkép elemzéséről”, *Literatura* 2, 2. sz. (1975): 74–80.

14 NÉMETH, *Az apokalipszis közelében...*; KULCSÁR-SZABÓ, *Intertextuális háttér és a szöveggyománnyá rétegződése...*; TOLCSVAI NAGY, *Pilinszky János...*

15 TVERDOTA György, „Pilinszky és Dosztojevszkij”, in „*Merre? Hogyan?*”..., 96–104. Valamint lásd még egy időn megjelent kétnyelvű (magyar és orosz) tanulmánykötet írásait a Pilinszky–Dosztojevszkij-kapcsolatról: HORVÁTH Kornélia, „Dosztojevszkij és Pilinszky: Létfelfogás – művészet – nyelv”, in *Dosztojevszkij 200...*, 265–271; KONTRA Attila, „Dosztojevszkij hatása Pilinszky János kárhozátról szóló elmékedéseiben”, in *uo.*, 272–278; SZMESKÓ Gábor, „...válasza az alázat»: Pilinszky és Dosztojevszkij”, in *uo.*, 27–287; BURJÁN Ágnes, „A lét negyedik dimenziója – Rilke, Pilinszky és Dosztojevszkij”, in *uo.*, 288–296; SZÁVAI Dorottya, „Dosztojevszkijnél látom, amit nem látok»: Dosztojevszkij – Pilinszky – Takács Zsuzsa”, in *uo.*, 297–315.

tojevszkij-hatás nem feltétlenül tapintható ki Pilinszky szövegeiben, főként nem azok „felszínén”. Másfelől ez a rendkívül szoros és mély összefonódás, paradox módon, az irodalmi nyelvvel való „bánásmódban” (ha lehet így fogalmazni) érhető tetten. Állításom ellentmondásosnak tűnhet, mert míg Pilinszky rendkívül redukált beszédet művel – s nemcsak a verseiben, hanem drámáiban, prózájában és publicisztikájában is, a költeményeiben pedig különösen –, addig Dosztojevszkijt számos kritikusa a „túlárado” beszéde miatt marasztalta el, illetve rossz stilisztának értékelte. Különös, hogy Pilinszkynek ezzel kapcsolatban is van egy megvilágító mondata:

Elragadtatottságában ő valóban vakon írt, háttal a tükörnek. Rossz stilisztá volt. Mondtai oda estek, ahova puffantak. Volt hova esniök, és volt hova puffanniuk.¹⁶

A személyiség elvesztésének szükséglete vagy szükségessége a „nyelv elvesztésének” igényével társul Pilinszky-nél. A személyiség „levetkőzése”, ugyanakkor egy sajátos, személytelenségben megvalósuló „újrafeltöltése” gyakori téma nála. Az *Egy lírikus naplójából* című cikksorozatának egy 1971-es darabjából idézek:

Van még egy nagy „evangéliumi titka” az írásnak, hasonló az előbbiekhöz. A költő „menet közben” valamiképpen mindig belehal, belebukik abba, amit csinál. „Amíg a mag meg nem hal...” Furcsa módon enélkül az átmeneti kudarc nélkül – amit írás közben az ember mindig véglegesnek érez – nincs autentikus „alkotás”. A halálnak bele kell épülnie a versebe, hogy a sorok életre kelhessenek.¹⁷

Ennek a Pilinszky-passzusnak megvilágító példája lehet az *Apokrif* 3. részének első versszaka, amely az elszemélytelenítést grammatikai módon is megvalósítja, a lírai ént, azaz a beszélőt egyes szám harmadik személyben ábrázolva (lásd az első sort: „Látja Isten, hogy állok a napon”), majd magát a személyt is „eliminálva”, önnön árnyékával, a tradicionális szimbólumtanak szerint a lelkével (azaz a lélegzettel és a levegővel) helyettesítve. S nem véletlen, hogy Pilinszky a *lélegzet* szavunkat régies írásmóddal, a g betű helyett a k-val jegyezte fel, ily módon is jelezve a lélek és a lélekzet közötti, nemcsak nyelvi-etimológiai, hanem jelentésbeli kapcsolatot is:

Látja Isten, hogy állok a napon.
Látja árnyam kövön és kerítésen.
Lélekzet nélkül látja állani
árnyékomat a levegőtlen présben.

A „levegőtlen prés” lehet Pilinszky költői nyelvének és egyben személyiség-felfogásának, pontosabban a személyiség általa vallott háttérbe szorításának a szimbóluma. Úgy

16 PILINSZKY, *Beszélgetések...*, 141.

17 PILINSZKY János, „Egy lírikus naplójából” (1971), in PILINSZKY János, *Publicisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, 639–640 (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 639.

tűnik, Pilinszky a későbbiekben is ennek jegyében írja verseit (és publicisztikai írásait is). Különösen igaz ez a *Nagyvárosi ikonok* című kötetet illetően – itt a címbeli jelzős szerkezet is paradox, a profán és a szent világát párosítja –, valamint az utolsó verseskönyvek közül a *Szálkák* vonatkozásában.

Pilinszky költői megszólalásmódját, mint jeleztem, hermetikus tárgyiasságú, ontologikus irányultságú versbeszédként szokták azonosítani, kiemelve ugyanakkor az „én–te” szituáció és a párbeszéd mindenkori jelenlétét és fontosságát.¹⁸ Mindkét meglátás alighanem kulcskérdésnek minősül Pilinszky költészetét és egész művészi gondolkodásmódját illetően. A párbeszéd igénye, ha a dialógus mégoly megfosztott formában is látszik lehetségesnek (amint ezt az *Apokrif* idézett versszaka is demonstrálja), mindig jelen van Pilinszky lírájában és művészi gondolkodásmódjában: elegendő a *KZ-Oratórium* (eredeti címén a *Sötét mennyország*) című drámai szerkezetű műre, valamint Pilinszkynek a *drame immobile*, majd a Robert Wilson-féle színház iránti elkötelezettségére utalni.

Idéznék Pilinszky *Beszélgetések* című művének általában a művészetet értelmező meglátásaiból is, mégpedig éppen azokat, amelyek az élet és a művészet különleges, bonyolult, egyben szinte dosztojevszkiji kapcsolatát evokálják. Dosztojevszkijt, mert egyfelől Pilinszky kizárólag a művészetben látja az élet kérdéseire vonatkozó megoldást, pontosabban, és ez rendkívül fontos, éppen a művészetben, az irodalomban leli fel az életünkre vonatkozó kérdések lehetséges megoldását. Vagyis a művészet olyasmit is „tud mondani”, amit az élet nem. S Pilinszky tovább is megy – s ebben, talán nem is meglepő módon, nagy közössége van Kertész Imre *Sorstalanság*ával és egész életművével –, amikor a művészet „tárgyát” általában élet és halál kérdésével azonosítja:

A művészetben egyedül a „megoldhatatlan”, a „sakk-matt” helyzet reményteljes. A többi az élet gondja. A művészet viszont valami olyasmire vállalkozik, amire az élet nem vállalkozhat. Különben mi szerepe is lehetne? Élet és halál között közvetítő; akkor szól leg-hathatósabban az élet érdekében, amikor épp a halállal tárgyal.¹⁹

És talán itt össze is érnek a hatástörténeti „szálak” és irányvonalak: Dosztojevszkij (akinek hatása Pilinszkynél megelőzte a többiekét), Simone Weil misztikus filozófus, Kierkegaard gondolatai és Robert Wilson színháza.²⁰ Ezt az „összeérést” költői-nyelvi tekintetben talán a *csend* és a *némaság* (*hallgatás*) témája/gondolata felől ragadhatjuk meg. A csend és a némaság Pilinszkynél a középkori szerzetesek mintájára az Istennel való kapcsolatot jelenti: Pilinszky így gondolta el saját íráspoétikáját. Vagyis a csend, az elhallgatás, a „dadogó” versbeszéd, az elszemélytelenítés és közben a nyelvre való maximális „odafigyelés”, a nyelv legvégső lehetőségeinek a megragadása, s ezeken ke-

18 Vö. KULCSÁR SZABÓ, *A magyar irodalom története...*, 55–57.

19 PILINSZKY JÁNOS, *Összegyűjtött művei: Beszélgetések*, szerk. DOMOKOS MÁTYÁS (Budapest: Századvég Kiadó, 1994), 25.

20 Erről lásd: SEPSI ENIKŐ, „Pilinszky János költészete a hatvanas-hetvenes években és Robert Wilson színháza” in *„Merre? Hogyan?”*..., 139–149.

resztül az Istenhez való közelkerülés: ez mind ott van Pilinszky lírájában.²¹ Amint az *Ars poetica helyett* című esszében írja: „[...] a köztünk beállott csend többé nem is annyira a költészetet érinti, mint magát a költőt kötelezi, élete egészét követeli már, s nem lehet nem eleget tenni e kihívásnak, ha mindjárt a végleges és tökéletes elhallgatás kockázata árán is”.²²

Vagyis Pilinszky költészete kifejezetten a nyelvre orientálódó, a nyelvet azonban szándékosan és tudatosan ösztövé, lecsupaszított, gyakran az agrammatikalitásig leegyszerűsített módon megszólaltató lírát művel. Költői nyelvének eme tendenciája a kései versesköteteiben még inkább kicsúcsosodik.

Pilinszky ún. „evangéliumi esztétikája” igen sok mindent foglal magába. Úgy gondolom, elsősorban az irodalom és az írás iránti elkötelezettséget. A szerző számára ez egyben Krisztus és Isten iránti elkötelezettséget is jelentette. (A világirodalomban aligha volt ezzel egyedül: két hasonló, talán első ránézésre szélsőségesnek ható példát említenék, Dante *Isteni színjátékát*, valamint Gogol műveit, különösen a *Holt lelkeket*.) De ennek a művészi elköteleződésnek és hitvallásnak, mivel a szerző „evangéliumi” esztétikának nevezi, nagy próbatételei is vannak. Pilinszky *Naplójából* idézem:

Az ihlet: fájdalmas, nehéz; végre a dolgokat nézni önmagunk helyett. Ezt az állapotot azonban csak a szent bírja sokáig, állandóan.²³

Pilinszky mint gondolkodó, szerző és költő, valóban magára vette a dolgok súlyát (és itt találhatunk rá a közeli pontra Dosztojevszkij hőseivel), nem utolsó sorban a II. világháború és a holokauszt kapcsán. Nem politikai állásfoglalásról van itt szó (ilyet Pilinszky sose tett), hanem a tragédia természetének felvállalásáról, illetve az azzal való szembenézéssel. Mint írja, „a tragédia természete mindig az, hogy ha szembenézünk vele, akkor ez a sötét Nap világít, ha viszont hátat fordítunk neki, elpusztít bennünket”.²⁴ Szintén Dosztojevszkijre emlékeztet Pilinszkynek az Isten pillantásáról és a jócselekedetről írott naplóbejegyzése:

A jótettnek van egy pillanata, amikor cselekvő és cselekedet között szinte megszakad minden kapcsolat, s amikor a végtelen távolságot egyedül Isten pillantása fogja át. A jótett ily módon talán nem is más, mint az ember misztikus hozzájárulása a teremteshez, beavatása a teremtesbe, s megsejtet velünk valamit abból az alázatból, amellyel Isten a világot alkotóan szemléli és fenntartja.²⁵

21 „Úgy szeretnék írni, mintha hallgatnék. Talán innen tökéletes formai igénytelenségem.” PILINSZKY, *Beszélgetések...*, 36.

22 PILINSZKY János, *Naplók, töredékek*, szerk. HAFNER Zoltán (Budapest: Osiris Kiadó, 1995), 90.

23 Uo., 38.

24 Uo., 34.

25 Uo., 44.

Mindennek hitbéli „fedezete” az alábbi Pilinszky-passzusokban is olvasható: „Az élet önmagában: pusztulásra ítélt öröklét, hurokba görbült végtelen. De vajon öröklét és kárhozat nem csupán geometriai absztrakciók?”²⁶ S talán még fontosabb: „A hit abszurduma: egyedül a hívő meri szemügyre venni az élet teljes értelmetlenségét, s egyedül aki ezt belátja, képes a hitre.”²⁷ S még egy idézet a szerző *Naplójából*: „A világban élő ember nem láthatja Istent. Az Istenben élő ember tisztán látja a világot.”²⁸

Külön érdekes, hogy Pilinszky a *Naplójában* a szabadság három fokozatát különböztette meg, egyáltalán nem vonva meg az embertől az életben élvezhető szabadság lehetőségét:

A szabadság alsó formái: szexualitás, evés, dohányzás, történetek, hírek, dzsessz, flört, részegség.

Középső formái: szerelem, alkotás, gondolkodás, fölismerések.

Magas formái: szentség, Isten-szeretet, látomások, önfeláldozás, halál.

Az „alsó formákhoz” az Élet, a középsőkhöz a Lét, a magas formákhoz pedig az Abszolútum fogalmát társította.²⁹

Ami azonban Pilinszky költői-írói munkásságát illetően különösképpen érdekelhet minket, az a szerzőnek az írásról és a költészetéről vallott felfogása. Erről korábban már említést tettem, mégis úgy gondolom, nem fölösleges szót „vesztegetni” Pilinszky hitbéli meggyőződése, az írás természetéről kifejtett eszmefuttatásai és írásművészeti gyakorlata közötti szoros, mélyen gyökerező kapcsolatáról. Itt egyfelől arról van szó, hogy Pilinszky szemléletében a művészet, az írás a szentség felé való úton bizonyos értelemben az utolsó, de mégsem a legutolsó lépést jelenti:

Az élet: a semmi feladása. A művészet: a tárgyak feladása. A szentség: önmagunk feladása.³⁰

Pilinszky mint ember és író/költő ezt az utolsó fázist vagy lehetőséget kereste – s itt ismét megdöbbenő a párhuzam Gogollal –, ugyanakkor tisztában volt azzal, hogy mint „földi ember” ezt nem érheti el.³¹

Mért félünk a szentség útjára lépni? Földi értelemben érvessztést jelent. *Isten* egyedül szent, én bűnös vagyok. Amíg ragaszkodom énemhez: bűnös vagyok büntetlenül is.³²

26 Uo., 59.

27 Uo.

28 Uo., 54.

29 Uo., 31.

30 Uo., 39.

31 „A kárhozatban egyedül én vagyok. / Az életben a másikat hajszolom. / A művészetben a teljességet keresem, de még keresem. / A szentségben Istent bírom. A szent: Istenre irányuló semmi.” Uo., 38.

32 Uo., 43.

Élet, írás és istenhit közötti szoros kapcsolat elgondolását Pilinszky részéről kiemelt módon érzékelteti az alábbi feljegyzés:

Isten különös kegyelme, ha ez az ihletben teljes élet [az „ihlet” József Attila művészetelméleti munkáinak egyik alapfogalma! – H. K.] átzuhog a metafizikumba, Istenig hatolhat – tehát a „legbensőbb” mögöttes területre! A szentek ezért nem írnak, az írás visszalépést jelentene egy csökkentett életbe.

Számomra viszont előrelépést jelent. Az írás már több is, mint az élet, de az írás számára kihagyhatatlan közeg, se tapadni hozzá, se futni előle nem szabad. Magunkkal kell vinnünk, akár a testünket.

Az írás jogos szabadságunk. Isten a szabadság.³³

Pilinszkynek volt egy saját „terminusa” is az írás illetően elgondolásmódjára, mégpedig az *íródeák* fogalma. Ezzel kapcsolatban ezt jegyezte fel a naplójában:

Az előző keresztény kor irodalma a kegyelemről írt. Nekünk kegyelemből lehet csak írunk. Egyedül Isten irgalmából. Különben el kell hallgatnunk. [...] ³⁴

Értelmet írásomnak – akarva, nem akarva – egyedül Isten adhat, s egyedül ő is ad, akkor is, amikor írom, de főként azután, hogy írásomat befejeztem. ³⁵

Az „íródeák” a költőt, az alkotót kizárólag közvetítőként, „inter-pretátorként” (és nem „predátorként”!) gondolja el. A vállalása a „közbejövője” („inter-pres”), a „nyomhagyó” közvetítőé, nem pedig a „megmondó” szónoké, avagy prófétáé. Az „íródeák” csak leírja, amit diktálnak neki, *mindössze közvetít. Ez Pilinszky költészet-felfogása*, amely mellesleg nem áll távol T. S. Eliotétól, aki szerint a költő csak egy médium, egy tartály, amelyben az események kombinálódnak, variálódnak, permutálódnak. ³⁶

Ugyanakkor fontos hangsúlyozni, hogy az „íródeák” fogalma – amelyet Pilinszky a *Harmadnapon* kötetben megjelent *Senkiföldjén* című költeményben is nevesített –, semmiképpen sem értelmezhető a ’puszta másoló’ fogalmaként (amelyet például Gogol *A köpönyeg* című elbeszéléséhez szokás társítani, teljesen elhibázott módon). Ellenkezőleg, az „íródeák” valamiképpen Isten sugallatának közvetítőjeként értendő, aki épp ezért lesz az alkotás és a teremtés („create”, „kreatúra”) eszköze és résztvevője. Úgy vesz benne részt, mintha nem is cselekedne. De *ír*: Ez a cselekvése. Úgy gondolom, az írás eme szerzetesi, középkori elgondolása inspirálhatta Pilinszkyt is a maga művészetfelfogásában.

Az írás, s elsősorban a versírás Pilinszky számára a *hangzást* is jelenti. A vers ugyanis *hangzik*, mind a ritmus, mind a rímek, mind a „versmondatok”, mind pedig a magán-

33 Uo., 37.

34 Uo., 20.

35 Uo., 89.

36 T. S. ELIOT, *Káosz a rendben*, ford. BÓDIS Edit, FALVAY Mihály, GÖNCZ Árpád és GSPANN Veronika (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981), 38. Naplójában Pilinszky is hasonlólt ír: „A költő, a festő nem alkotó a szó isteni értelmében, csupán médium, közvetítő egy teljesebb jelenlétért.” PILINSZKY, *Naplók, töredékek...*, 116.

és mássalhangzók által. Pilinszky ennek teljességgel tudatában volt, erről több feljegyzése tanúskodik. Például: „Szükségem van a hangos írásra, hallanom is kell, amit leírok.”³⁷ Másfelől: „Úgy szeretnék írni, mintha hallgatnék. Talán innen tökéletes formai igénytelenségem.”³⁸ S ebből következően az íráskép is fontos a számára, azt mintegy a hangzás lenyomataként értelmezi, akárcsak Hans-Robert Jauss a maga irodalomtudományi „partitúra-elméletében”.³⁹ A betűk elhelyezkedése a papíron, az áthúzások és a szöveg képi megjelenése rendkívüli jelentőséggel bírnak Pilinszky szemében, s mintegy a hangok megjelenítésének, reprezentációjának, vizuális alakjának megtestesítőjeként funkcionálnak. Ismert, hogy Pilinszky mindig kézzel, és kockás füzetbe írta a verseit. Ez a hangzás megjelenítése – mint a kottában –, a hangnak, (vers)ritmikái hangnak a papíron való megjelenítése. Ha Pilinszky saját *Apokrif*-szavalatára gondolunk, talán megérthetjük a hangnak és a hang képeinek, a betűnek, a rajzolatnak ezt a szoros kapcsolatát a szerző elgondolásában. Mely elgondolás egyben *költői formaeszmény* is: „Formailag tehát: a zörej, az ütések és kopások, vagy még inkább a régi irkák fáradhatatlan kockatengere.”⁴⁰

Ideje immár konkrét szövegelemzés-példákkal is előállnom. Az első a *Senkiföldjén* című versből származik, amely a nagy sikerű *Harmadnapon* kötetben jelent meg, nem pusztán cikluscímadó versként, hanem a *Senkiföldjén* lett volna magának a kötetnek is a címe. Ezt azonban a irodalompolitika mint túlságosan pesszimista megnevezést elutasította.

A *Senkiföldjéről* – amelynek egyebek között Ottlik *Iskola a határon*jával is vannak áthallásai, jelesül éppen Medve szökésének fejezete kapcsán – sok évvel ezelőtt írtam elemzést.⁴¹ Most azonban éppen az „íródeák” kifejezés miatt citálok ide, amely a vers legvégén, a számozott 5. részben exponálódik, s ezt követi a mindössze egy verssor-mondatból álló 6. szakasz:

5. Elhagylak akkor, szép sivatagom,
nem várhatom be üldözőimet!
Kezdődhetik előlről bujdosásom,
keserűségem kapkodva siet.
Az első csillag! – ezt is ismerem,
hányódtatásunk zord íródeákja.
Épp akkor lát meg, mikor búcsuzunk.

6. Először nézel a mi éjszakánkba.

37 Uo., 26.

38 PILINSZKY, *Beszélgetések...*, 36.

39 Hans-Robert JAUSS, „Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja”, ford. BERNÁTH Csilla, in Hans-Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris könyvek, 36–84 (Budapest: Osiris Kiadó, 1997).

40 *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, szerk. TÖRÖK Endre (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1983), 126.

41 HORVÁTH Kornélia, „Szem, csillag, éjszaka: Pilinszky János: *Senkiföldjén*”, in HORVÁTH Kornélia, *Tühegyen: Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből*, 47–76 (Budapest: Krónika Nova Kiadó, 1999).

A csillag, a fény, az éjszaka és a kölcsönös meglátás kapcsán korábban már kifejtettem az interpretációm. Most a „zord íródeák” kitételt venném röviden vizsgálat alá, természetesen figyelemmel a szövegkörnyezetre is. A „sivatag”, az „üldözők”, a „bujdosás” és maga az „íródeák” szó bibliai reminiscenciákat hív elő: Mózes vándorlását a pusztában, a Messiás üldözőinek képét, a gyermekek legyilkolásának történetét (Heródes parancsára) és mindennek a feljegyzését, ami az „íródeák”, avagy az evangélista dolga és feladata. Másfelől a kifejezések a középkori magyar „bujdosó énekeket”, s Tinódi Sebestyén krónikás énekeit is megidézik („bujdosásom”, „keserűségem”, „hányódtatásunk”, „zord íródeákja”). Az íródeák „zord” jelzője különösen 19. századinak hat: nemcsak mert a 20–21. században ezt a szót jószerivel már nem is használjuk, hanem mert egyszersmind Kemény Zsigmond híres *Zord idők* című regényét is megidézi (szintén a 19. századból).

Az „íródeák” tehát az, aki egy középkori szerzetesnek, vagy éppen Gogol Akakij Akakijeviceinek a mintájára (a gogoli hős apai és keresztnéve egy 4. századi görög keresztény vértanú nevét rejt) lelkiismeretesen és pontosan leírja azt, ami történik velünk. Leírja a „hányódtatásunkat”. A „zord” kitétel valójában nem is az íródeák jelzője (noha grammataikailag ezt a főnevet értelmezi), hanem a sorsunké, az életünké, a „hányattatásunké”. Ugyanakkor ez a zordság az „első csillaggal” találkozok (s itt megint nehéz nem a Messiás érkezésének megjövendölésére, a három királyokra és Krisztus születésére gondolni), amely mintegy bevilágítja a „*mi* éjszakánkat”. Fontos, hogy ez a „*mi*” a szerző szándékából kurziválásra került, vagyis az emberi összetartozás, a közösség értéke is artikulálódik ebben az egyetlen, tipográfiaailag kiemelt szóban. Az „íródeák” meglátásom szerint ennek a „*mi*”-nek, ennek a közösségnek a sorsát kell, hogy rögzítse a betűk kalligrafikus formájában. Amely írás a látás erejét az „éjszakában” és a búcsúzásakor is megadja.

A másik példám az *Apokrif* befejező része, amely mintha szintén a verszene, a vershangzás kalligrafikus kódoltságának kibontott metaforájaként lenne olvasható. A 3. rész két utolsó (egy négysoros és egy kétsoros) szakaszát idézem:

Akkorra én már mint a kő vagyok;
halott redő, ezer rovátka rajza,
egy jó tenyéryi törmelék
akkorra már a teremtmények arca.

És könny helyett az arcokon a ráncok,
csorog alá, csorog az üres árok.

Megjegyezném, hogy az *Apokrif* befejezése – a szöveg kijelentéseivel látszólag ellentétes módon – tökéletes, hibátlan jambikus ritmusban szólal meg, s a félrímes, illetve az utolsó kétsoros szakasz párrímes szerkezetében is magasrendűen érvényre juttatja a versszöveg hangzását és zeneiségét.

Motivikusan ezt a befejezést az *arc* témája uralja, amely a *kő*, a *rovátka*, a *törmelék*, a *ránc* és az *árok* motívumaival kerül kapcsolatba. Mindez számos értelmezési lehetőséget nyit meg: Ószövetség (*kő*), Egyiptom és a hieroglifák (*rovátka*), halál, öregség, puszt-

tulás (*törmelék, ránc*) és ezekkel együtt akár a II. világháború témáját is előhívhatja a befogadói tudatból (*árok*). Ugyanakkor mindez az „arc” motívumának van alárendelve, s tekintve Pilinszky következő, harmadik kötetét, amely a *Nagyvárosi ikonok* címet viseli, talán nem elvetendő az arc ikonként való értelmezése ebben az esetben. Ha így közelítünk az itt „bemutatott” arc fogalmához, akkor a „rovátka”, a „ráncok” és az „árok” az ikonfestészet szabályai szerint megalkotandó arc sajátosságaiként mutatkoznak meg. A „halott redő” és az „ezer rovatka rajza” éppen így kel életre, mintegy „egyetértésben” a versritmus tiszta és tökéletes hangzásával, ugyanakkor ellentmondva a versbeszéd állításának, amely látszólag a pusztulásról beszél egy „arc” kirajzolódását, megképződését, „életre kelését” prezentálva. Különleges szöveggel van dolgunk: az állítás (a tematika) szintjén a végleges halált mondja ki a vers, ritmusában, motivikájában és rímeiben azonban épp ennek az ellenkezőjét, az (új) élet megszületését prezentálja.

Az „arc” mint „törmelék” Krisztus megtörtetett testeként is értelmezhető. Különösen, hogy ez a törmelék „tenyérfnyí” (a felebaráti szeretet, a bensőségesség és a szentáldozás jelképe), s fonetikai felépítésében nagyon is „egybehangzik” a *teremtmények* szóval. Ebből az aspektusból is megragadható a Pilinszky-vers hangzóssága és zeneisége. Másfelől az *Apokrif* zárata a vers hangzásának írássá tételeként is olvasható, különösen az „ezer rovatka rajza”, a „ráncok” és a „csorog alá, csorog az üres árok” kitételek. (A kétszeresen ismételt *csorog* szó a *sorok* mint verssorok gondolatát is exponálhatja a befogadóban, különösen az *árok* szóval való szintaktikai kapcsolatban: mint tudjuk, a *verssor* szó jelentése számos nyelvben a *barázda* – ha tetszik, egyfajta „árok” – szóból származik.) Mindezek után azt mondhatjuk, hogy itt mintha a hangzó versszöveg írásképpé válásáról szólna az *Apokrif* zárata, arról, hogy miként is néz ki a versszöveg a papírra vetve: „halott redő, ezer rovatka rajza”.⁴² Nagy valószínűséggel a hangzásból az írásba való átmenet foglalkoztatja itt Pilinszkyt, mely átmenet nemcsak „arcvesztéssel”, de „arcnyeréssel” is jár, egy jóval szerényebb, s mégis diadalmas értelemben: az irodalmi szöveg megszületésével.

Summary

KORNÉLIA HORVÁTH

”Writing is our rightful freedom. God is freedom.”

About János Pilinszky’s written art and poetry

The paper, first of all, reviews the history of János Pilinszky’s reception in Hungarian literary studies, and also pays attention to the significance of the influence of Attila József’s poetry on Pilinszky. Furthermore, the article tries to reveal the connection between the author’s statements on faith and writing. The final aim of the paper is an approach which examines Pilinszky’s poetic language from this aspect. Consequently, the paper attempts to demonstrate the stages of continuity between faith and the author’s unique and original poetic methods and language with the help of a linguistic and poetic analysis of two prominent text extracts of the Pilinszky-œuvre.

42 „Formailag tehát: a zörej, az ütések és a kopások, vagy még inkább a régi irkák fáradhatatlan kockatengere!” PILINSZKY, *Beszélgetések...*, 38.