

Apokrif.

1.

Mert elhagyatnak akkor mindenek.

Külön kerül a világra, és örökre
és megint külön, a levegőben
Es látni fogjuk mint tebe, és
mint figyelt.

A tizenkét legszebb magyar vers

2.

Apokrif

De visszatvám a számkivétel,
mert nem alhatom akkor jóslata,
hányodom én, mint ezer évvel,
és szólok én, mint időn a fa.

Ismeritek az évek vonulását,
és értelek a gyűlölt földet?
Ismeritek a mulandóság németét?
Ismeritek a jövőt, a jövőt?
Ismeritek a jövőt, a jövőt?

Z E N K É T V E R S

A p o k r i f

A TIZENKÉT LEGSZEBB MAGYAR VERS 2.

Programvezető és sorozatszerkesztő:

Fűzfa Balázs

Apokrif

A Szombathelyen, Bozsokon és Velemben 2008. április 18–19-én
rendezett *Apokrif*-konferencia szerkesztett és bővített anyaga

Alkotószerkesztő:

Fűzfa Balázs

SAVARIA UNIVERSITY PRESS
Szombathely – 2008

A konferencia megrendezését és a könyv kiadását támogatták:

BABES–BOLYAI TUDOMÁNYEGYETEM
SZATMÁRNÉMETI KIHELYEZETT TAGOZATA

BECK ZOLTÁN

GAZDAG ERZSI IRODALMI ALAPÍTVÁNY

NYUGAT-MAGYARORSZÁGI EGYETEM
SAVARIA EGYETEMI KÖZPONTJÁNAK
TUDOMÁNYOS BIZOTTSÁGA

SAVARIA UNIVERSITY PRESS ALAPÍTVÁNY
SZATMÁRNÉMETI PRO MAGISZTER TÁRSASÁG

SZ. TÓTH GYULA

VAS MEGYE KÖZGYŰLÉSÉNEK
TUDOMÁNYOS BIZOTTSÁGA

VÉGH BALÁZS BÉLA

MELLÉKLET:

Pilinszky-DVD

© *Pilinszky János örököse*, 2008
© *Fűzfa Balázs editor a szerzők*, 2008



*Pilinszky János Kazinczy Ferenc szerepében
(Bódy Gábor: Psyché, 1980)*

Pilinszky János

APOKRIF

1

Mert elhagytak akkor mindenek.

Külön kerül az egeké, s örökre
a világvégi esett földeké,
s megint külön a kutyaólak csöndje.
A levegőben menekvő madárhad.
És látni fogjuk a kelő napot,
mint tébolyult pupilla néma és
mint figyelő vadállat, oly nyugodt.

De virrasztván a számkivettetésben,
mert nem alhatom akkor éjszaka,
hányódom én, mint ezer levelével,
és szólok én, mint éjidőn a fa:

Ismeritek az évek vonulását,
az évekét a gyűrött földeken?
És értitek a mulandóság ráncát,
ismeritek törődött kézfejem?
És tudjátok nevét az árvaságnak?
És tudjátok, miféle fájdalom
tapossa itt az örökös sötétet
hasadt patákon, hártás lábakon?
Az éjszakát, a hideget, a gödröt,
a rézsut forduló fegyencfejet,
ismeritek a dermedt vályukat,
a mélyvilági kint ismeritek?

Feljött a nap. Vesszőnyi fák sötéten
a haragos ég infravörösében.

Így indulok. Szemközt a pusztulással
egy ember lépked hangtalan.

Nincs semmije, árnyéka van.
Meg botja van. Meg rabruhája van.

2

Ezért tanultam járni! Ezekért
a kései, keserü lépteikért.

S majd este lesz, és rámkövil sarával
az éjszaka, s én húnyt pillák alatt
őrzöm tovább e vonulást, e lázas
fácskákat s ágacskáikat,
Levelenként a forró, kicsi erdőt.
Valamikor a paradicsom állt itt.
Félálomban újuló fájdalom:
hallani óriási fáit!

Haza akartam, hazajutni végül,
ahogy megjött ő is a Bibliában.
Irtóztató árnyam az udvaron.
Törődött csönd, öreg szülők a házban.
S már jönnek is, már hívnak is, szegények
már sírnak is, ölelnek botladozva.
Visszafogad az ősi rend.
Kikönyöklök a szeles csillagokra -

Csak most az egyszer szólhatnék veled,
kit úgy szerettem. Év az évre,
de nem lankadtam mondani,
mit kisgyerek sír deszkarésbe,
a már-már elfuló reményt,
hogy megjövök és megtalállak.
Torkomban lüktet közeled.
Riadt vagyok, mint egy vadállat.

Szavaidat, az emberi beszédet
én nem beszélem. Élnek madarak,
kik szívszakadva menekülnek mostan
az ég alatt, a tüzes ég alatt.

Izzó mezőbe tűzdelt árva lécek,
és mozdulatlan égő ketrecek.

Nem értem én az emberi beszédet,
és nem beszélem a te nyelvedet.
Hazátlanabb az én szavam a szónál!
Nincs is szavam.

Iszonyu terhe
omlik alá a levegőn,
hangokat ad egy torony teste.

Sehol se vagy. Mily üres a világ.
Egy kerti szék, egy kinnfeledt nyugágy.
Éles kövek közt árnyékom csörömpöl.
Fáradt vagyok. Kimeredek a földből.

3

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

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

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

(1952)

ELŐSZÓ

„Kívül-belül békére van szükségünk.”
(Pilinszky János)

Minden írónak-költőnek és minden olvasónak kizárólagos, egyéni irodalomtörténete van. Ady például nagy írónak tartotta Vas Gerebent, Jókai egyik-másik művét negyvenedikszer is az első olvasás izgalmával olvasta (írta egyik levelében). Móricz lelkesegett Bornemissza Péter „Magyar Elektrája”-ért, az alig valamit olvasott fiatal Kassák Berzsenyiért. Babitsot mélyen foglalkoztatta Balassa, ahogyan ő írta, meg Vörösmarty, Arany (ön egy kölyök Arany, írta neki Kosztolányi, utalva arra, hogy ismét Arany-kötetet látott a hóna alatt) és Komjáthy Jenő, akinek tiszteletére társaságot is alapított egyetemista korában. Weöres Sándor Csokonait, Berzsenyit, Ungvárnémeti Tóth Lászlót és Czöbel Minkát tartotta sokra.

Meglepő, hogy a nagyon tájékozott, a világ művészetében otthonos Pilinszky magánpantheonjában milyen kevesen vannak a magyar irodalomból. Eötvös Józsefet, ezt a „nagy szellemet” és a *Magyarország 1514-ben* című „kitűnő” regényt, mondta egyik interjújában, csak a Szépirodalmi Könyvkiadó lektoraként ismerte meg. Vörösmartytól kizárólag az *Előszót* idézi; ezt a verset szívesen olvasta föl költő barátai előtt is, ebben ugyanis, írta, „az átélésnek

valami olyan foka [van jelen], ami kiegészíti a papírt”. Petőfi kevésbé került közel hozzá, műveit nem emlegette, egy sztereotípiában vilá-
lan csak föl (ő a Fiúisten, mondta Tasi Józsefnek 1971-ben). Vajda
Jánosnak egy sorát őrizte az emlékezete. Móriczknak – egy Németh
Lászlóval volt beszélgetésből – körülpillantó gesztusa maradt meg.
Kosztolányinak sem a művét emlegette, hanem két mondatát (a
humanizmusról, mely szép, de olyan, mintha egy memorandumot
olvasnánk föl a földrengéssel szemben és a költészetről, melynek
nincs szüksége arra, hogy „költői” legyen). Kassákok egy beszélge-
tésben „élő klasszikus”-nak, „örök kereső, kísérletező művész”-
nek nevezte, igazában azonban a katolikus költészetéről másutt
kifejtett „minimalista” és „maximalista” elméletét kívánta megvi-
lágítani más poétikai közegben. Balassi, Zrínyi, Csokonai, Ber-
zsenyi nem szerepel viszonyítási rendszerében. Az újholdasok,
akikkel egy nemzedékbe tartozott, s akikkel való összetartozás a
pálya kezdetén igazán fontos volt a számára, fokozatosan kike-
rültek látóköréből. Weöres Sándort sokra tartotta, a születő iro-
dalmat azonban már nem kísérte figyelemmel. Esterházy Péter
könyvében, mondta el Maár Gyulának, „alig jutott el a huszadik
oldalig”. Az irodalomhoz korán hűtlen lett, tette hozzá, a *Bibliát*
és Dosztojevszkijt leszámítva.

A magyar irodalomból számára igazán fontos Arany János,
Németh László, Babits Mihály és mindenekelőtt József Attila volt.

A középiskolai „szürke és unalmas” *Toldi*-elemzés után kiadói
lektorként fedezte fel magának a költőt. Négyszer olvasta végig
„a líráját, prózáját, eposzait”. Ezután mondta 1971-ben: Arany
„annyira centrális jelenség [a magyar irodalomban], mint Bach a
világzenében. Hihetetlen ízlés, prousti érzékenység, de több sok-
kal nála”. Németh Lászlóhoz, „a legnagyobb tehetségek egyiké-
hez, akivel életé”-ben találkozott, szeretet és tisztelet kapcsolta.
„Úgy hittem, írta róla az *Iszony* szerzője (szavakba foglalva a ma-
ga véleményét *Az utolsó vásárhelyi év* emlékező prózájában), mé-
lyebben éreztem az embert, mint bárki más.” Babits Mihályt „a
modern magyar irodalom egyik legnagyobb költője”-nek tartotta;
élete vége felé *Ők* címmel készített felvételen az utolsó, általa le-
mezre mondott vers is Babits műve volt.

József Attila, „a mindenség katonája” és a „nyomorúság bakája” volt az egyetlen a magyar irodalomból, akinek műveit az öt legfontosabb könyv egyikeként magával vitte volna arra a bizonyos képzelbeli szigetre. A magyar irodalomból egyedülként, két alkotásban is verscímbe emelve idézte meg a költőt. A tanulmányoknak, cikkeknek, interjúknak állandó vissza-visszatérő mozzanata József Attila egy-egy sora, képe, képalkotása, költői gesztusa. Pilinszky szemében ő jelenti leginkább azt az „intenzív élet”-et, az „intenzív, gyötrődő, kereső élet”-et, amelyik már gimnazistaként megérintette (mondta 1970-ben egy interjúban). „Mozarti tehetség volt – írta 1962 decemberében a *Kortársban* a *József Attila vendégkönyvébe* pár sorában –: a legbonyolultabb és leg-egyszerűbb, a legmélyebb és legtörékenyebb, a legsúlyosabb és a legáttetszőbb. Ady titáni erőfeszítése után ezért vették észre őt olyan kevesen. A legkülönbeket az emberek mindig rossz irányból várják. Neki nem voltak fejedelmi pózai, mint Adynak; nem ismerte a romantikus díszeket; legmerészebb kísérleteit is a tökélyig megoldotta. Sorsa a legkülönbekével rokon: Hölderlinével, Kafkaéval, Jézuséval. Huszonöt évvel a halála után még ma is ő legmodernebb költőnk.”

Mindez talán más összefüggésben igazolja a közhellyé vált axiómát: a múlt mindenki számára sokféle azonosulási pontot kínál, semmiképpen sem lezárt történet. Az egyéni választásokban szerepet játszik a mintakereső ideálképe, esztétikai-filozófiai-poétikai érdeklődésének állandósága vagy változékonysága. A régebbiekhöz, akárcsak a kortársakhoz, oda lehet fordulni. El lehet ámulni Balassi költői nagyságán, Pázmány műveltségén és nyelvi bravúrjain, Zrínyi prózájának erején, Kazinczy köznapi leveleinek fordulatain; Petőfit lehet a „vagy-vagy” költőjeként olvasni, meg úgy is, hogy a „vagy-vagyok”-ban az élet teljességét jelentő végleteket regisztráljuk. A döntések – jó esetben – nem egymást ellehetetlenítő, hanem egymás mellett létező ítéletek, melyek között nem kánonháborúra, hanem „kívül-belül békére van szükségünk”.

Még akkor is sok szerző sok művének párhuzamos olvashatósága a fontos, ha irodalomtörténeti perspektívából a huszadik század egész második felére is érvényesnek látszik Tóbiás Áron

1969-ben megfogalmazott véleménye: a magyar prózából ebből az időszakból legmaradandóbb Ottlik regénye, az *Iskola a határon*, a költészetből pedig Pilinszky János életműve.

Szombathelyen–Zsennynén, 2008. tavaszán–nyarán

Sipos Lajos

Út

Jelenits István

AZ APOKRIF – A HAZATÉRÉS VERSE

Pilinszky János *Apokrif* című költeménye a XX. századi magyar líra egyik legjelentősebb és legismertebb remeke. A róla szóló elemzéseket érdemes volna összegyűjteni: vaskos kötet kerekednék belőlük. Foglalkoztam azzal a gondolattal, hogy ezt a kötetet összeállítom, s az írásokhoz rendre széljegyzeteket fűzök. Ez az alkalom nem erre való. Inkább arra biztat, hogy mindent megfontolva, de nem másokkal vitatkozva kifejtsem, én magam hogyan közéletlenem meg, s hogyan értelmezném ezt a költeményt egy fogékony diákcsoport előtt, amely először találkozik vele. Kedves konferenciánk arra nyit majd alkalmat, hogy egymással vitassuk meg nézeteinket.

A költemény értelmezése során a szokásosnál jobban törekszem majd arra, hogy az *Apokrif*ot beállítsam abba a szövegösszefüggésbe, amelyet költőjének életműve jelent. A nagy vers megközelítése érdekében mindenekelőtt felhívnom figyelmüket Pilinszky Jánosnak egy kevésbé vizsgált, meglehetősen elhanyagolt versére, amely föltevésem szerint meglehetősen sokat segíthet magának az *Apokrif*nak értelmezésében. A *Viszontlátás* című versére gondolok.

Ez a költemény 1946. szeptember 1-jén jelent meg az Új Ember című hetilapban. Úgy látszik, a *Trapéz és korlát* összeállításakor, megjelenésekor még nem volt megírva. Érdekes, hogy Pilinszky nem vette bele következő kötetébe, a *Harmadnapomba* (1959). Így elkerülte a figyelmünket akkor, amikor először sajtó alá rendeztük a költő összes verseit. Az összes versek újabb kiadásában pedig – értelemszerűen – a kötetben meg nem jelent versek közt szerepel. Én magam néhány évvel ezelőtt találkoztam a rövid költeménynek egy gépiratos változatával. A *Trapéz és korlát* kötetnek egy a költő által dedikált példányába volt beraasztva. Alighanem maga Pilinszky János ragasztotta bele, mert nem egyezik pontosan az Új Emberben megjelent szöveggel, való-

színűleg egy annál korábbi szövegváltozat. De nézzük most a végleges szöveget!

Ez a vers a hazatérés verse. Ősi téma ez: eposzok, drámák dolgozták fel a trójai háborúból hazatérő görög hősök történetét. Itt egy modern lírikus szólal meg. A vers fájdalmas kérdéssel kezdődik. Első szakaszában nincs egyes szám első személyű állítmány, a megszólalóra csak a *testem* szó birtokos személyjele utal:

Ez volna hát a viszontlátás?
Egy pillanatra meginog,
de oly kopár marad a testem,
mint lombjavesztetten a bot.

A második szakaszban megjelennek az egyes szám első személyű alanyra utaló igék, de nem a lélek, hanem a kiszolgáltatott test *állapotára* utalnak. A szavak között különös ellentmondások feszülnek:

Pőrén didergek köpenyemben,
ruházatok fel, reszketek.
Régi csókok osztoznak rajtam,
és még mezítlenebb leszek.

A harmadik versszakban tűnik föl először egy pszichikai tényre utaló szó: a *mosoly*. Ez meg is ismétlődik, de milyen meglepő nyelvi környezetben! Először a *gazdátlan* jelzőt kapja, aztán – sorvégi helyzetben, rímmel megerősítve – a *fuldokol* állítmánya csendül vissza:

Elzuhanva az idegek közt
gazdátlan mosoly fuldokol,
hány éjszakán át készülődött,
mit virrasztott át e mosoly!

Ez a harmadik versszak két utolsó sorával visszavezet a *múltba* s abba a gyötrelmes világba, amelyből hazaindult a versszerző „költői én”. A negyedik szakasz a költemény közepe és tetőpontja. A várva várt viszontlátás kudarcáról beszél. Retorikailag is kiemelkedik a környezetéből. Az első két sor három ismétlődő szerkezetből épülő felkiáltás. A másik kettő a hátravetett alanyával egy

Pilinszkyre különösen jellemző mondatszerkezet, amely majd az *Apokrif*ban sajátosan méltóságos szerephez jut. A *fuldokló* melléknévi igeneve visszaatal az előző szakaszra:

Egy hang kellene, egy kiáltás,
egyetlen jajdulás csupán!
Megnyílik, mint a fuldoklóé,
és üres seb marad a szám.

Az ötödik szakaszban a *kölő* megszólítja és megnevezi a családtagokat, akik közt a hazatérőnek torkán akad a szó. Ők bezzeg mosolyognak, *fénylő* mosollyal! A *régi arcok* szószerkezet visszaját-szotta a *régi csókokat* (a második szakaszból). A kérdések a vers első mondatába villannak vissza.

Tudjátok is ti, ki jött vissza?
Ez itt anyám, a kisöcsém,
rég arcok mosolya fénylik,
de hol vagyok közülük én?

A két utolsó versszakból az derül ki, hogy a hazatérő fiú valójában még mindig vándorol (kóborol, cipeli magát!). A jól megválasztott igéket súlyos határozók nyomatékosítják fájdalmasan. Majd újra kérdés következik, a vándor hazavágyik, könnyek közt *gondol* azokra, akik pedig oly szorgos igyekezettel próbálják szóra bírni, s az utolsó sorban mégis egy fénysugár ragyog fel, s a *test* helyett a *szőr*ről esik szó.

Milyen elmerült éjszakában
kóborlok étlen, szomjasan,
mindenki mástól elvadultan
hová cipelhetem magam?

Mikor lesz vége ennek, kérdem?
és rátok gondolok, igen,
hazagondolok s könnyeim közt
gyanútlan felragyog szívem!

Az *Apokrif* ismerői előtt első hallásra nyilvánvaló, hogy ez a vers magában hordja a nagy költemény ígérését. Témájuk mindenképpen azonos. Képi világukban is sok közös elemre találunk. Tónusukban is. Az *Apokrif* időszerkezete jóval bonyolultabb, de már a *Viszontlátás*ban is megjelenik az idősíkok egymásba tolódása. Legszembeötlőbb hasonlóságuk pedig a kommunikációs zavar. A hazatérő lírai alany nem talál szavakat, amelyekkel elmondhatná vagy akár csak jelezhetné, mi mindent élt át, mennyire megváltoztatták azok a tapasztalatok, megpróbáltatások, amelyeken át kellett mennie.

Úgy gondolom, épp a két vers mélyreható összefüggése magyarázza, hogy a költő végül kihagyta a *Viszontlátás* a *Harmadnapon* kötetből, amelybe az *Apokrif* már belekerülhetett. Úgy érezhette, hogy nem is két külön versről van itt szó, a *Viszontlátás* az *Apokrif* „vázlata” csupán. Számunkra annál inkább segítség a beteljesedett nagy vers értelmezéséhez.

De térjünk hát az *Apokrif*ra! Első tételének bevezető soraiban még nem jelenik meg a lírai én. A legeslegesítő sor egészen egyértelműen bibliai hangot üt meg: „Mert elhagyatnak akkor mindenek.” Nemcsak azzal, hogy – a *Bibliában* nem szokatlan, de számunkra teljesen meglepő módon – egy *kei* szóval kezdődik, nemcsak a *mindenek* titokzatos régiességével, hanem leginkább a szenvedő igealakú állítmánnyal. Az izraeliták nagyon szigorúan értelmezték az „Isten nevét hiába ne vedd” parancsolatot, s nemcsak a Jahve nevet, de még az Isten szót is kerülték. Ha Istenről beszéltek, mintegy kerülő úton, szenvedő igealakkal utaltak rá, ezeket a biblikusok szívesen nevezik *passivum divinum*nak. Istenre utal az *Apokrif* első sora is. Nekem mindig eszembe jut róla Pilinszky János egyik „kisesszéjének” kezdő mondata: „A negyvenötben összeomló Németországban elemi erővel született meg bennem a felismerés: ez az a föld, amit Isten elhagyott. Itt valóra vált Babits Mihály modern prófécijája: az emberek elhagyták Istent, most Isten hagyja el a világot”¹. Nem tudom, Babits Mihálynak

¹ PILINSZKY János, „Miképpen a mennyben, azonképpen itt a földön is” = P. J., *Publicisztikai írások*, Bp., Osiris, 1999, 67 (a későbbiekben: *Publicisztikai írások*).

melyik írására utal Pilinszky. Bennem egy másik, hasonló tartalmú Babits-mondat él: „Az Isten, ki ellen harcoltunk, magára dönti, mint egy vak Sámson, egünket, ha meghal”². Nemcsak a Babitstól idézett mondat fontos számunkra, hanem az az állítás is, hogy 1945-ben Pilinszky ennek a modern prófécianak beteljesedését fedezte föl mindabban, amit átélt. Az *Apokrif* kezdő sorai egy régebben kimondott jövendölés igéiként hangzanak el, mintegy a vers költőjének emlékezetében. Jövő időben szólnak: erre egészen egyértelműen mutat rá a harmadik mondat *látni fogjuk* igéje. Ám ez a régebben kimondott jövendölés a költemény megírásakor épp beteljesül: értelmezi a „költő” személyes tapasztalatait.

A második mondat állítmánya személytelen. A mondat szerkezete feszült, titokzatos, ünnepélyes. Csak a legvégén derül ki, hogy valójában miről is van szó, akkor hangzik fel a mondat alánya, a *csendje* szó. (Ez a mondat szerkezet már ismerős számunkra a *Viszontlátás*-ból: „Megnyílik, mint a fuldoklóé, / és üres seb marad a szám”). A harmadik mondatnak nincs igei állítmánya: a madarak cselekvésére egy igenév utal, mintha vetített képként úsznának el előttünk. A negyedik mondatban ugyanígy kel föl a nap. Azt gondolom, tévednek, akik „pillantását” fenyegetőnek vélik. A *tébolyult pupilla* ámulva nyílik a világra, a *vadállat* Pilinszky versében *nyugodt* s nem vad tekintettel *figyel* az elébe táruló látványra. Amikor később azt olvassuk:

Feljött a nap. Vesszőnyi fák sötéten
A haragos ég infravörösében,

akkor is csak az ég *haragos*. Az előtt jelennek meg *sötéten* a fák.

A jövendölést felidéző sorok után a harmadik strofában találkozzunk először egyes szám első személyű állítmányokkal. Itt jelenik meg – még a napkeltét megelőző éjszakában a lírai én, a költő. Kiket szólít meg? Az alvókat, a vers olvasóit, a végidő átélőit? Mindenesetre olyanokat, akik mindazt, ami történik körülöttük, átélik, de nemigen értik, mert nem a prófécia beteljesedéseként

² BABITS Mihály, *Ezüstkor* = B. M., *Esszék, tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1978, II, 272.

szemlélik. Maga a megszólaló úgy kérdez, hogy közben elmondja, amit mások aligha *tudnak, ismernek*, de ő igen. Kérdéseire nem vár feleletet. Mintha inkább befelé fordulva tartana egy nagy számadást, míg föl nem kél a nap. Hogy akkor aztán elinduljon. Meglepő, hogy ettől fogva nem egyes szám első személyben beszél magáról, hanem úgy, mint aki valahonnan messziről nézi saját alakját: „Egy ember lépked hangtalan...”

A vers második „tétéle” újra olyan mondatokkal fogad, amelyeknek egyes szám első személyű állítmánya van. Az az „egy ember”, aki itt *lépked*, visszagondol a gyerekkorára: „Ezért tanultam járni. Ezekért / a kései, keserű léptekért”. Azok a léptek, amelyeket most megtesz, az egész életének legfontosabb eseményei. Rájuk készült már kisgyerek korában, s rájuk emlékezik majd akkor is, amikor útjának célját eléri. Már most úgy beszél arról, amit lát, hogy elképzeli, „hunyt pillák alatt” hogyan őrizi majd emlékként ezeket a benyomásokat. Előregondol, s ugyanakkor visszaemlékezik. Megint a gyerekkorra: „Valamikor a paradicsom állt itt”. Pílinzsky gondolatvilágában a gyerekkor paradicsomi emlékeket jelent. Ugyanakkor világra nyíló tágasságot. Olvassuk el *A gyerekkor fája* című kisesszéjét! Figyeljük egy korai írását: 1962-ből *A Szentírás margójára* címűt! Ebből idézek is egy mondatot: „Milyen leszűkülést jelent e felnőtség a gyermekkor tárva-nyitva álló világával szemben, amit átjár a mindenség huzata!”³

A költemény első „tételének” végén elhangzik a mondat: „Így indulok.” Az még nem derül ki, hová indul, merre igyekszik ez a hangtalanul lépkedő ember. „Szemközt a pusztulással” – ez csak irányt jelent, nem célra mutat. A vers második „tételének” olvasása közben világossá válik számunkra, hogy ez az ember *hazatart*. Azért jutnak eszébe a gyerekkori emlékei. A harmadik szakaszban ki is mondja: „Haza akartam, hazajutni végül”. Az imént arra gondolt, hogyan emlékezik majd arra, amit most lát, most viszont azt mondja el, milyennek képzelte el a hazatérést. Bibliái „minta” szerint, szerintem félreérthetetlenül a tékozló fiú hazatéréseinek mintájára. Tudom, vannak, akik itt Jézusra gondolnak

³ *Publicisztikai írások*, 259.

(vagy őrá is), csak azt nem értem, miért. Hiszen Jézus nem tért haza, amikor a világba jött, nem fogadta vissza az ősi rend. A tékozló fiút igen. Egyébként itt jutunk a *Viszontlátás*-ból már megismert költői mondanivaló közelébe.

Csakhogyan itt nem anyja és kisöccse csókjai közt fulladozik a hazatérő, egy másfajta remény kudarcáról, összeomlásáról szól a következő két versszak. Azokkal a fordítókkal értek egyet, akik a „Csak most az egyszer szólhatnék vele, / kit úgy szerettem” vonatkozó névmását nőneműnek fordítják. Kétségtelen: a versben – később – szó esik Istenről. Itt azonban hiba volna épp Rá gondolnunk. Aligha mondhatná épp Róla a költő, hogy „szavaidat, az emberi beszédet/ én nem beszélem”. S ha Istennek mondaná, hogy „sehol se vagy”, akkor nem azzal folytatná: „Mily üres a világ, / Egy kerti szék, egy kinnfeledt nyugágy”. Ezek a tárgyak egy szeretett és eltűnt test emlékét és hiányát idézik.

Egyébként ezeknek a szakaszoknak képei a költőnek több, ez idő tájt íródott versében vissza-visszatérnek (*A szerelem sivataga, Utószó, Félmúlt*). Ezek mind ugyanannak a szerelmi fájdalomnak költői kifejezései, amely az *Apokrif*-nak is központi témája.

Itt, a második „tételben” fedezzük fel a *Viszontlátás* költői „anyagát”. S a harmadik „tételben” játszik majd fontos szerepet Isten. Az emberek ügyetlenek voltak a hazatérő fogadására. Nem vették észre, hogy annak hatására, amit átélt, egészen megváltozott. Nem tudták szóra bírni, nem tudták magányát feloldani. Isten pedig csak nézi tétlenül ezt az árvaságát. Ahogyan a világnak monumentális összeomlását is. A harmadik „tétel” első szakaszában az az „ember”, aki a világozlásból elindult, hogy hazatérjen, s aztán meg is érkezett gyerekkorának színhelyére, hajdani életének szereplői közé, de valahogy mégsem sikerült valóban hazatalálnia; mozdulatlanul „lélekzet nélkül” áll Isten tekintetének látómezejében. Róla szól még a második versszak első sora is: „Akkorra én már mint a kő vagyok”. Ez az *akkorra* szó a vers elejét s a költői én első megjelenését idézi. Ebben a versszakban kétszer hangzik fel, másodsorra már nem a költői én, hanem a teremtmények állapotára mutat. Kevesen figyelnek rá, pedig nagyon fontos észrevennünk, hogy a költemény utolsó előtti szakaszának

utolsó három sorában már „a teremtmények arcá”-ról esik szó. Ugyanígy az utolsó két sorban is: a *mindenek* megfelelője ez: verskezdet és befejezés egymásra utal, nem egy ember személyes soráról, hanem a világ állapotáról beszél. A „halott redő, ezer rovátká rajza...” kezdetű mondat szerkezete visszaidézi a „külön kerül az egeké...” kezdetű mondatot.

Isten – szerintem – itt jelenik meg először a költeményben, korábban csak a verskezdő *elbogyatnak* passivum *divinuma* utal rá. A harmadik „tétel” első két mondatának Ő az alanya. Állítmánya pedig a háromszor felhangzó *látja* ige. Isten tehát tétlen (tehetetlen?) szemlélője a világpusztulásnak. (Semmi esetre sem tűnik beszédesnek, aki emberi szavakkal próbálna megszólalni, s akivel nem értene szót a költői én.) Ez a pozíció óhatatlanul eszünkbe juttatja a *Jelenések VIII. 7.* című költeményt. Ebben a verskezdő sor után: „és lát az Isten égő mennyeket” szintén háromszor hangzik fel a *látja* állítmány. Ez az ismétlődő szó a háromszakaszos vers nyelvtani szerkezetének hordozója, kívülük nincs is más állítmány az egész versben. Isten itt is a világ összeomlását *látja*, s ebből az összeomló világból maga sem tud szabadulni. Ez a vers szorosan összetartozik az *Apokrif*fal, 1953-ra datálva a *Harmadnapon* kötetben jelent meg.

De minden bizonnyal ide tartozik az *Introitusz* című költemény is. Ez később jelent ugyan meg (1961-ben, a *Vigiliában*, majd 1970-ben a *Nagyvárosi ikonok* című kötetben), de egyértelműen a *Jelenések könyvére* utal, annak ötödik fejezetét dolgozza fel. A „látja Isten...” típusú mondatoknak itt sajátos megfelelőjére bukkanunk:

És ki nem fél közülünk? Ki ne félne,
midőn szemét az Isten is lehúnyja,
és leborulnak mind az angyalok,
és elsötétül minden kreatúra?

Itt – az előző két vershez hasonló apokaliptikus környezetben – Isten lehúnyja a szemét: ez az egyetlen mód, ahogyan „menekülhet” az elé táruló látomástól. Fontos ennek a versnek az utolsó szakasza:

A bárány az, aki nem fél közülünk,
egyedül ő, a bárány, akit megöltek.
Végigkocog az üvegtengeren,
és trónra száll. És megnyitja a könyvet.

Az *introitus* szó bevonulást, a második vatikáni zsinat előtti katolikus liturgiában a szentmise *bevonulási énekét* jelentette. Pilinszky János költeményében nem a szentmise, hanem egy mennyei liturgia bevonulási énekét tartjuk a kezünkben. Maga az ének szóba sem kerül, de a bárány bevonulásának tanúi vagyunk. Ahol Isten is lehunja a szemét, Ő trónra száll. Megnyitja a könyvet, s ezzel értelmezhetővé válnak a teremtett világ történelmének titkai.

Egykorú tanúk úgy beszélnek, hogy az *Apokrif* csak részlete egy teljességében meg nem valósult nagyobb ciklusnak, s annak már eredetileg eltervezett záródarabja az *Introitus*. Azt gondolom, úgy tartoznak össze, mint a *Ravensbrücki passió* a *Harmadnapommal*.



*A szerző Velemben, a Jagodics-pincénél,
Pilinszky kedvelt elidőző hegyénél a költő szállásadójával,
Jagodics Vitusznével beszélget (Morsányi Bernadett fotója)*

Odorics Ferenc

**„VALAMIKOR A PARADICSOM ÁLLT ITT.”
Az aranykor eljövételének rejtett, anagrammatikus
próféciája**

*„A kapcsolatot a transzcendens erőkkkel
egyedül a művész tartotta fenn. Az egyetlen hívő.
A hitről pedig tudjuk, hogy begyeket mozdit meg,
vagyis hatalmakat idéz.”¹*

– ezeket a sorokat az *Apokrif* kötetbeli megjelenését követő harmadik esztendőben írta Pilinszky kortársa, Hamvas Béla.

Pilinszky János és Hamvas Béla életművét az apokalipszis megidézése is összekapcsolja. Az apokaliptikus hang nemcsak az *Apokrif*ben szólal meg, szinte az egész *Harmadnapon*-köteten végigvonul, különösen a *Kibűlt világ* és a *Jelenések VIII. 7.* című versekben van jelen. Az apokalipszis („*revelatio*”): a fátyol fellebbentését, a leleplezést, az ítélet alatt állást jelenti, az igazság megnyilatkozását. Ítélet, de nem feltétlenül végítélet. Ugyanis az apokalipszis az ítélet kimondásával lehetővé teszi, így megelőlegezi az aranykor eljövételét. Az *Apokrif*ben az apokaliptikus hang az első rész negyedik szakaszában szólal meg visszafogott, kérdésekre burkolt formában: „tudjátok?, értitek?, ismeritek?”

„És tudjátok, miféle fájdalom
tapossa itt az örökös sötétet
hasadt patákon, hártvás lábakon?”

Ahogy a fátyol, a káprázat kárpitja fellebben, előbukkannak a dermedt „vályuk”, a mulandóság ráncai, a mélyvilág kínja. A köznapok világa „a fogható valóság felszínén” zajlik, ahol „elszakadva” élünk, ahogy Ottlik Géza írja az *Apokrif*fel egyidőben, 1959-ben megjelent regényében, az *Iskola a határonban*: „A fogható valóság felszínén élünk, elszakadva. Az érzékelésen túli, időn

¹ HAMVAS Béla, 1962. február 4. = H. B., *Silentium*, Szentendre, Medio, 2006, 121.

kívüli, nagyobb valóság terében azonban folytonosan összefüggünk egymással valahol.”² A látszat-világ, a köznapok világa az elszakadás, a magárahagyatottság, az árvaság tapasztalatát hozza létre: „És tudjátok nevét az árvaságnak?” – kérdezi az *Apokrif* apokaliptikus beszélője. Hasonlóképpen fohászkodik József Attila *Nem emel föl* című versében:

„Nem emel föl már senki sem,
belenehezültem a sárba.
Fogadj fiadnak, Istenem,
hogy ne legyek kegyetlen árva.”

Az apokalipszis a különállás, az elkülönültség világa, melyben az ember alapélménye Istentől való elhagyatottsága, igazi énünktől való elválasztottságunk. „Az apokalipszis egyik jellemvonása azóta, hogy az ember sorsának irányítását Isten kezéből kivette és önmaga irányítására bízta”³ – írja Hamvas Béla *A hagyomány könyvében*. Az *Apokrif* beszélője a vers első részének végére elveszíti beszélő státuszát, elveszti az apokaliptikus hangot: ítéletet hirdetőből ítélet alatt állóvá válik, így megjeleníti magát az apokalipszist. Elindul némán, szemközt a pusztulással, árnyéka van, botja van, rabruhája van, hangtalan lépked, nem beszél és nem érti az emberi beszédet, nem beszél az emberi, azaz isteni nyelvet, elválasztja a közbeszéd szavait az isteni szótól, a theosz logosztól.

„Hazátlanabb az én szavam a szónáll!
Nincs is szavam.”

„Az apokalipszisnek sajátja éppen az, hogy bár a szó ítélt, maga a szó is ítélet alatt áll. A megnyilatkozás és elnevezés is válságban van.”⁴ A megnevezés válságát és paradoxitását fejezi ki a következő, már idézett sor:

„És tudjátok nevét az árvaságnak?”

² OTTLIK Géza, *Iskola a batáron*, Budapest, Magvető, 1959, 435.

³ HAMVAS Béla, *Scientia Sacra* I, Medió, Szentendre, 1995, 55.

⁴ *Uo.*, 81.

A megnevezhetetlen megnevezésében, a kimondhatatlan kimondásában rejlő ellentmondás az ítéletet hirdető apokaliptikus beszélő és az ítélet alatt álló vaskor embere közti tudáskülönbség belátásával oldható föl. Az éber, prófétai látás és a kába vakság közti különbség József Attila *A Dumánál* című versében is jelen van:

„Látom, mit ők nem láttak, mert kapáltak,
ölték, öleltek, tették, ami kell.”

Míg József Attila beszélője állításokkal hajtja végre a kinyilatkoztatás beszédaktusát, az *Apokrif*ben a tudás bizonyosságával rendelkező próféta kérdései halmozásával figyelmeztet és ébreszt. Kérdez ugyan, de kérdései költőiek, valójában ő is állít, és ezzel egyben fel is szólít. „A szó megnyilatkozás, éspedig az isteni lét teremtő megnyilatkozása. Ezért ébresztés, ezért riasztás, ezért megnevezés, ezért mágiikus uralom”⁵ – írja Hamvas Béla a *Scientia Sacra*ban. Az *Apokrif* prófétája ráébreszt az elkerülhetetlenre, földi létezésünk mulandóságára:

„értitek a mulandóság ráncát,
ismeritek törődött kézfejem?”

És ráébreszt az elkerülhetőre:

„Az éjszakát, a hideget, a gödröt,
a rézsut forduló fegyencfejet,
ismeritek?”

Az elkerülhetetlen és az elkerülhető közötti különbségtétel az archaikus hagyomány egyik legfontosabb tanítása. A test és az elme mulandó, a test halála nem kerülhető el, de a rabság és a rettegés által megdermesztett élet igen. Ahogy Otlík regényének, az *Iskola a határon*nak is meghatározó kérdése: vajon megőrizhető-e a lélek legtitkosabb szerkezete sértetlenül.

„Ehhez nem elég annyi, hogy ne tartsanak számon, és ne tartsanak semmilyen módon rabságban, hanem még a lelkünk legtitkosabb szerkezetét is meg kell őrizni hozzá sértetlenül.”⁶

⁵ *Uo.*, 73.

⁶ OTLIK Géza, *I. m.*, 18.

Hasonlóan kérdez az *Apokrif* is. A rabruha levethető-e, a rézsut forduló fegyencfej képes-e szembenézni önmagával, képes-e a nyelvben mint tükörben megpillantani rabságban és félelemben tartott, megdermedt arcát? Az apokalipszis embere képes-e szembenézni a mélyvilági kinnal, az örökös sötétet taposó fájdalommal? S ha igen, képes-e lefejtetni magáról a fegyencfej maszkját. S képes-e a beszéd, a költői megszólalás a prófétai ébresztésre?

Az *Apokrif* második részének utolsó előtti szakasza emblematikusan megidézi a bábeli nyelvzavart, melyben elválik a nyelvek sokasága a theosz logosztól:

„Iszonyu terhe
omlik alá a levegőn,
hangokat ad egy torony teste.”

S az a különbség, amely az ember által birtokolt, egyben kisajátított nyelv (szavam) és az isteni szó (a szó) között a megelőző sorokban –

„Hazátlanabb az én szavam a szónáll!
Nincs is szavam.”

– létrejött, ez a különbség, mely az emberi nagyravágyás, önhittség – miszerint az ember képes Isten helyére lépni – tragikus következményekkel járt: a torony leomlott, s az egységes, isteni nyelv a kultúrák sokféleségére bomlott, az egység világát az ellentétek, a polarítások világa váltotta fel, az aranykort az apokalipszis kora. Az emberi önhittség, a földi, fizikai erők korlátlan hatalmában való *önhit* következménye az – ahogy az *Apokrif* rögzíti –, hogy előbb hangját, majd és így személyiségét is elveszíti az én. A fegyencfej és a rabruha megkövesedik, az én ásvánnyá fokozódik le, már arca sincs, már könnye sincs,

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

Csak árnyéka van a levegőtlen présben, Isten lélekzet nélkül látja állani árnyékát. A kővé válást, a halott anyaggá válást megelőzi és kiváltja az én lélektelen, lélek nélküli állapota.

„Lélekzet nélkül látja állani
árnyékomat a levegőtlen présben.”

Ahogy az apokalipszis embere azáltal, hogy Isten helyére igyekezett állni, s ahogy igényt támasztott a theosz logosz, az isteni szó birtoklására, úgy üresedett ki, vált árnyékká, úgy ritkult meg körülötte az életet adó levegő, s úgy veszítette el lélekzetét. Az életét isten nélküli világban elképzelő és berendező ember lélekzet nélküli, mivel megszakította kapcsolatát lelkével, isteni énjével, így létrehozta az apokalipszis korának mélységesen fájdalmas egzisztenciális tapasztalatát, a mélyvilági kint, a fájdalmat, mely itt:

„tapossa [...] az örökös sötétet
hasadt patákon, hártvás lábakon...”

Az *Apokrif* zárlatában megfogalmazódó elhagyatottság az időhatározók mentén is összekapcsolódik a vers felütésének apokaliptikus hangvételével.

„Mert elhagyatnak akkor mindenek.”
„Akkorra én már mint a kő vagyok.”

Mindkét időhatározó, az „akkor” és az „akkorra” egy jövőbeli, az elhagyatottság és pusztulás képeit felmutató pillanatra utal, a vers harmadik, egyébként szintén határozatlan időhatározója, a „valamikor” pedig nosztalgikusan egy múltbeli, édeni állapotot idéz meg.

„Valamikor a paradicsom állt itt.”

Ezzel a mondattal Pilinszky megidézi az Édenkertet, az aranykort, amely az archaikus szintézisek (Véda, Kabala, Zend Aveszta, Ószövetség, Bőn) szerint az emberiségnek az alapállapota. Az *Apokrif* értelmezésének egyik fontos kérdése, hogy a vers felszíni szöveve mögött található-e olyan réteg, amely fenn tartja a vers első részében megképzett, majd elvesztett apokalip-

tikus hangot. Ugyanis – ahogy Hamvas Béla írja: „Az aranykor az apokalipszis feltétele. Az apokalipszis aranykor nélkül nem is érthető.”⁷⁷ „[A]z aranykor a béke, a szépség és a termékenység ideje, a földön megvalósult tényleges realitás. Amikor a szellemi és isteni erők az emberi sorsba, a közösség életébe, a természetbe és az anyagba szabadon és bőséggel áramlottak, mindazt, ami a földön élt, átvilágították, megszentelték és teljessé tették. A látható világ természetesen módon kiegészült a láthatatlannal. Ez tette az életet létté; ez tette egészé, teljessé, egységgé. Ez az aranykor jellege: a lét.”⁷⁸

Az *Apokrif*ben a paradicsom, az Édenkert, az aranykor nosztalgikus modalitásban jelenik meg: elveszett paradicsomként. Az apokalipszis felől a paradicsom nyilvánvalóan mindig elveszett paradicsom, csupán az a kérdés, hogy visszaszerezhető-e, a vaskort követi-e az aranykor. Az archaikus szintézisek – amelyek az emberiség egyetemes, metafizikai tudását őrzik – az idő múlását körszerűen gondolják el. Ami egyszer megtörtént, az meg fog történni még egyszer és még egyszer – ez az örök visszatérés gondolata. Az egyetemes tudás szerint a vaskort elkerülhetetlenül az aranykor követi. Így az az *Apokrif* történetfilozófiai kérdése, hogy az időt a folytonos fejlődés egyenesvonalúságában gondolja-e el, avagy körszerűen szemléli, vagyis képes-e az *Apokrif* a szöveg felszíni szövevényében elvesztett apokaliptikus, az aranykor eljövételéért ítélező hangot a vers szövegének mélyebb rétegeiben fenntartani. Szemléletmódjában csatlakozik-e az emberiség egyetemes, ősi tudásához, a tékozló fiút visszafogadja-e az „ősi rend”?

Az *Apokrif* mélyebb rétegeinek feltárását a betű prózai materialitása segítségével végezhetjük el, itt elsősorban Ferdinand de Saussure, Paul de Man és Szegedy-Maszák Mihály munkái szolgálnak alapul. A betű prózai materialitása esetünkben az évezredek hagyományokkal rendelkező, úgynevezett hypogrammatikus olvasásmódot jelenti, ami a szavak paronomázikus és anagrammatikus létrehozásában, pontosabban észlelésében áll. E másodlagos jelrendszer a jelentésképzés speciális konvencióit kö-

⁷⁷ HAMVAS Béla, *Scientia Sacra* I, Szentendre, Medio, 1995, 25.

⁷⁸ *Uo.*, 23.

vető olvasatban a szöveg olyan betűhalmazként jelenik meg, melynek szavai mögött, alatt a titkosírás mintájára újabb szavak rejtőznek. A szöveg betűinek különféle kombinációival előálló újabb jelentősíkről van szó, s az anagramma éppen ezt jelenti: ana-grammata = új írás; még egy írás. Az anagramma azt a felületet olvassa, ahol a betűk, betűcsoportok ismétlődése, variációja történik, a szöveget mint betűmozaikot. Nagyjából úgy kell elképzelnünk ezt az olvasási eljárást, mint a puzzle-t. Amint látszólag láthatatlan kép darabjait a helyükre illesztjük, a kép láthatóvá válik. Hasonlóképpen: az olvashatatlan szavak, nevek betűit a helyükre illesztve a szó, a név olvashatóvá válik.

Az szó és az elnevezés válsága és ítélet alatt állása abban is megnyilvánul az *Apokrif*ben, hogy a konvencionális, egyenesvonalú és folytonos olvasás – egy kivétellel – nem talál tulajdonnevet a versben, így nem tudjuk kellő bizonyossággal eldönteni, hogy mikor ki beszél és ki kit szólít meg.

A költemény tartalmaz olyan utalásokat, mintázatok, elnevezésnyomokat, melyeken elindulva hypogrammatikusan, puzzle-szerűen eljuthatunk tulajdonnevekhez. Így jártunk el a Bábel tornya („hangokat ad egy torony teste”) értelmezésekor. Hasonló utat járhatunk be a tékozló fiú esetében, akihez az *Apokrif* egyetlen tulajdonneve, az archaikus szintézisként megjelenő Biblia kalauzol el bennünket. A költemény apokaliptikus hangneme pedig Szent Jánoshoz vezet, aki a *Jelenések könyvét* száműzetésben Patmosz szigetén írta. S itt újra érintkezik Pilinszky és Hamvas Béla életműve. Hamvas az *Apokrif* keletkezése idején írta *Patmosz* kötetét, szintén száműzetésben és igencsak apokaliptikus hangvételben.

A vers anagrammatikus, a felszíni szöveg alatti/mögötti szerveződése az értelmezés szempontjából egyáltalán nem elhanyagolható neveket rejt magában: Énok és Szét nevét. Énok nevét a vers háromszor rejt el, s így az anagramma háromszor mutatja meg. Először a próféta megszólalása előtt:

„és szól**ok én**, mint éjidőn a fa:”

Ez a metaleptikus (megfordításon alapuló) anagramma magát a megszólalást performatív beszédaktus („szólok”) módján jelenti

be: egyaránt jelöli magát a megszólalást és a megszólalót („én”), erős anagramma, egészen közel van a konvencionális olvasásmódhoz. Így az *Apokrif* anagrammatikusan hozza létre apokaliptikus beszélőjét: Énok prófétát, akinek apokrif (!) könyvét, *Énok apokaliptikus*ének teljes szövegét a 18. században találták meg. A Pálinka és Hamvas párhuzamot tovább erősíti, hogy *Énok apokaliptikus*ét 1945-ben Hamvas Béla fordította magyar nyelvre – vélhetően elsőként.

Énok nevének másodszori anagrammatikus előfordulása a vers első részében, a próféta beszédében lelhető fel:

„És tudjátok nevét az árvaságnak?”

Ez gyengébb anagrammának tekintendő, mivel kettős megfordításon és megszakításon alapul. Ez az anagramma a „kegyetlen árvaság” József Attila által is (a *Nem emel föl* című versében) meg erősített tragikus tapasztalatára hívja fel a figyelmet.

Végül Énok harmadik előfordulása:

„Akkorra én már mint a kő vagyok.”

Ez az eset megőrzi a betűk konvencionális rendjét, és sorok közti áthajlás (enjambement) sincs, így ez is erős anagrammatikus nyomnak tekintendő. Az *Apokrif* itt jelzi, hogy a jövőbeli, az elhagyatottság és pusztulás képeit felmutató pillanatban a próféta közvetlenül, a vers felszíni szövegében már nem szólal meg, hangját végleg elvesztette, s a hasonlító szerkezet a vers énjének Énok megmerevedett, kővé vált, így kiüresedett alakját hozza létre.

Énok (Héno, Hénoch, Henóch: „felszentelt”) Szét nemzedékéből származott, Énok az első hat pátriárka után, Ádámtól Jaredig az első próféta volt. *Júdás apostolnak közönséges levele* így szól: „Ezekről is prófétált pedig Énok, a ki Ádámtól fogva a hetedik volt, mondván: Ímé eljött az Úr az ő sok ezer szentjével, hogy ítéletet tartson mindenek felett, és feddőzzék mindazok ellen, a kik közöttök istentelenek” (1. fej., 14–15). A 18. században

megtalált apokrif irat, „*Héno*k apokalipszise teljes szövege az első emberiség pusztulásának, az özönvíznek az előzményeiről szól.”⁹

A másik bibliai név: Szét. Szét Ádámnak és Évának Káin és Ábel után született harmadik fia volt. Énok Szét nemzedékéből származott. Szét neve anagrammatikusan kétszer fordul elő a versben, mindkét esetben az „emberi beszédet” szerkezet rejti magába. Ez esetben ’épp csak megszakított’ anagrammával van dolgunk, ami annyit jelent, hogy Szét nevébe csak két karakternyi „töltelék” betű („d” és „e”) ékelődik.

A második rész ötödik szakasza így kezdődik:

„Szavaidat, az emberi **beszédet**
én nem beszélem.”

A második rész hatodik szakasza pedig így:

„Nem értem én az emberi **beszédet,**”

A hangját vesztett versbeli én nem beszél és nem is érti Szét nyelvét. Szét milyen nyelvet beszél? „Szét, a harmadik gyermek nem volt sem anyagi, sem égi. Szét ember volt. Az igazi, az emberi ember, az anyagi természet feltételei és körülményei között, de szívében származásának nagy misztériumát megőrizte. [...] Ez Szét legfőbb jellemvonása: lent él, de felfelé néz. [...] minden tevékenysége az angyalokra és a szentéletű emberekre vonatkozott. [...] Szét fia, így Énok is az igaz ember, az igazság hirdetője, akit Káin utódainak szenvedélyes sötétsége nem tud eltántorítani. Szét nemzedéke a »föld sója«. Egyetlen tevékenysége az emberiség gondját viselni és az ember megmentésén fáradni. Ez a gond nem tudás, hanem szívbéli érzület: vallás. Az őskor nagy prófétáiról, apostolairól az emberiség tudta, hogy ők Szét fiai. [...] Az emberiség egyetlen tudása Szét tudása volt: az égi származásra való emlékezés és a tiszta élet törvénye, amely az embert a szellemvilágba visszavezeti.”¹⁰

⁹ *Uo.*, 80.

¹⁰ *Uo.*, 83.

Az *Apokrif* beszélő énje nem beszél és nem érti az emberi, azaz isteni beszédet, a theosz logoszt, elveszítette, azaz elfelejtette az emberiség egyetemes tudását, az égi származásra való emlékezést és a tiszta élet törvényét, amely az embert a szellemvilágba, az aranykorba visszavezeti. Az *Apokrif* földi énje, az anyagi létezésre leszűkült tudata számára végleg elveszett az aranykor – ezt üzeni a vers felszíni szövete. Azonban az *Apokrif* mélyebb, anagrammatikus szerveződése a kővé vált beszélőben is ott tartja Énokot, az apokalipszis prófétáját, s az értetlenségben és a kommunikációképtelenségben is ott őrzi Szét tudását, az aranykor ígétét. Itt válik el egymástól a kimondott szubjektuma (a korlátozott, anyagi, individuális én) és a kimondás szubjektuma (az egyetemes én). Ami a megjelenített, kimondott és a tudat ellenőrzése alatt tartott individuális én számára veszteség, tragédia, kegyetlen árvaság, mélyvilági kín, félelem és rettegés, kiút nélküli apokalipszis, azt a nyelvben, a nyelv rejtett (azaz égi) erői által anagrammatikusan megnyilvánuló egyetemes, isteni én átnemesíti, átszellemíti és az apokalipszis matt poklából (emlékezzük a *Harmadnapon*-kötet *Tanuk nélkül* című versére: „a tanuk nélkül dolgozó pokol”) az aranykor ragyogásába emeli.

A művészet, a költészet szakrális feladata az ébresztés, a figyelmeztetés, annak felismertetése, hogy az ember jóval több anyagi, testi valójánál, és annak átsugárzása, hogy az ember dolga a világban a hagyomány őrzése és továbbadása. „A hagyományban levő tudás őskori kinyilatkoztatás. Ez az őskori kinyilatkoztatás végtelenül világos és egyszerű: az ember eredete isteni, és az emberi sors egyetlen feladata, hogy Istenhez való hasonlóságát megőrizze. Az emberi életnek más feladata nincs. A hagyomány pedig: az emberi és az isteni világ között levő kapcsolat állandóságát tartja fenn.”¹¹ Az emberi és az isteni világ közti kapcsolatot az *Apokrif* felszíni szövete csak a vers első részében, a próféta apokaliptikus megszólalásában tudja megmutatni, a prófétai hang ugyan az *Apokrif* kimondottjának szintjén elhallgat, azonban a

¹¹ HAMVAS Béla, *Scientia Sacra I*, Szentendre, Medio, 1995, 118–119.

vers mélyebb, anagrammatikus szerveződése, melyet a theoszlogosz irányít, fenntartja. Azt látjuk, hogy a hagyomány – ahogy Hamvas Béla írja – hacsak egy-egy ponton, de az apokalipszis korában is minduntalan áttör. Áttör Ottlik Géza prózáján, hiszen Medve Gábor tudja, hogy ebben „az ingoványra épült, csak feltevéseesen létező világban”¹² ő csak nézője az ingyen mozinak, ő itt csupán látogató: „Éppenséggel az a helyzet, hogy nincs halál, csak a szereplő részednek. Mozdulatlanság van. Fák vannak.”¹³ Áttör József Attila költészetén, hiszen az *Eszmélet* beszélője tudja, hogy van élet a test halála után: „az életet / mint talált tárgyat a halálra ráadásul” kapjuk. Ottlik szereplői a szabadság enyhe mámorában megőrzik lelkük legtitkosabb szerkezetét, József Attila eszmélkedő, ébredező énje a vaskorból az arany öntudat, az aranykori éberség felé indul el. A *Nem emel föl* című versében így fohászkodik:

„Fogadj fiadnak, Istenem,
hogy ne legyek kegyetlen árva.

Fogj össze, formáló alak,
s amire kényszerítnek engem,
hogy valljalak, tagadjalak,
segíts meg mindkét szükségemben.
Tudod, szívem mily kisgyerek -
ne viszonzod a tagadásom;
ne vakítsd meg a lelkemet,
néha engedd, hogy mennybe lásson.”

S aki a mennybe lát, az látja az aranykort, ahogy Pilinszky János is látta az *Aranykori töredék* című versében:

„Nyitott a táj, zavartan is síma,
a szélsikálta torlaszos tetőkre,
a tenger kőre, háztetőre látni:

¹² OTTLIK Géza, *Buda*, Bp., Európa, 1993, 19.

¹³ *Uo.*, 45.

az alkonyati rengeteg ragyog.
Kimondhatatlan jól van, ami van.
Minden tetőről látni a napot.”



Egy fiatalkori kép

Végh Balázs Béla

KIVONULÁS A SZENTBŐL

Pilinszky János: *Apokrif*

Az *Apokrif* a 20. század magyar irodalmának azok közé az alkotásai közé tartozik, amelyeknek már befejeződött a kanonizációja, kijelölték helyét az életműben és a líratörténetben. Azoknak a rendhagyó műveknek a sorát gazdagítja, amelyek egyszerre több kánonba is besorolódtak: az egzisztencializmuséba, a katasztró-faköltészetébe, a katolikus és a gondolati líráéba, egyrészt önértékeinél, másrészt jelentős befogadás-történeti háttérével fogva. Kánonversként az *Apokrif*tal kapcsolatban egyfajta konszenzusra jutott a magyar irodalmi tudat, kijelölve végleges helyét a lírai status quóban. Azonban „kánonba zárva lenni” felemás helyzet, egyszerre üdvös és kilátástalan állapot: egyrészt a kánon tekintélyt kölcsönöz és halhatatlansággal ámit, másrészt értékérvényesítésével kisajátítja és intézményeibe kényszeríti az irodalmi alkotást. Megjelenése után fél évszázaddal az újraértelmezés nyugtalan szelleme ébresztgetni kezdi a verset Csipkerózsika-álmából, és a kánon hermetizmusát feloldva elindítja a rekanonizációs folyamatot. Mára megváltoztak a vers (általában az irodalom) befogadásának feltételei, a megértés és az értelmezés szempontjai: az időközben kibővült recepciós tapasztalat kitágította a szövegértés és -értelmezés horizontjait. Ezzel egyidőben egyfajta értékpróba alá került maga a veraszöveg is, kiderülhet például, hogy vannak-e olyan tartalékai, szimbolikus-parabolikus tartalmai, amelyek biztosíthatják a megértés aktualitását. Ugyanis a mindenkori recepciónak kitöltésre váró üres helyekre van szüksége, amelyekbe a szerző belekódolja saját tapasztalatait, olvasónak szánt üzeneteit, és amelyet az olvasó a maga módján azonosít, saját tapasztalataival tölt ki. Ebben a rekanonizációban közrejátszanak továbbá a befogadásban közvetlenül ható ún. azonosság témák is, ezek aktivizálhatják és aktualizálhatják a szövegértést (Norman N. Holland és Heinz Lichtenstein szerint az irodalmi produkció

és recepció sikerét az ún. identitás-témák segítik elő. Így kerül a téma intertextualitásba a befogadóval, és egyáltalán az identitás-téma határozza meg az olvasó és az olvasott szöveg viszonyát). Pilinszky kortársainak aktualizáló olvasata a világháborút, a fogolytáborokat (koncentrációs táborokat és gulágokat) tartotta tapasztalati referenciának, valamint a bibliai utalásokat, amelyek szimbolikus-parabolikus tartalmukkal, egyetemes érvényű üzenetekkel amúgy is részei a mindenkori befogadásnak.

A versszöveg komplexitása, az egyetemes érvényű gondolatok szintézise lehetőséget ad az átértékelő, a megértéskompenzáló olvasatra, újabb szövegvilágok feltárására, így további azonosság-témákra lelhet benne a 21. század eleji befogadó. Pilinszky versében kimutatható a szent és a szent utáni állapot, a profán jelenléte, illetve a közöttük lévő viszonynak szövegszintű reprezentációja. Ez a kérdéskör elválaszthatatlan a 20. század gondolkodásától, témabeli, világnézeti, esztétikai és formai ráhatásaival markánsan gazdagította a költészetet. Az *Apokrif* irodalomantropológiai vizsgálata abból a költőhöz is közel álló felismerésből indulhat ki, hogy a szent örökérvényű, abszolút érték. Attól függően, hogy az ember vagy az abszolút szellem produktuma, eredendően emberi vagy isteni. A költő a versben azt a traumát éli át és fogalmazza meg, amikor a szent elveszti antropomorfizmusát és általában mindenféle emberi kötődését. Vétlen áldozatává válik egy elidegenedési folyamatnak, melyet a 20. század egzisztencialista gondolkodói (Heidegger, Jaspers, Sartre) fogalmaztak meg műveikben. A szentből kivonuló ember nembeli önértékeinek fordít háttat, feladja, sőt megtagadja saját teremtésben nyert isteni jellegét. Az így elistentelenedett emberi lét a vallásantropológus Mircea Eliade szerint a profánba, értékeiben végsőkéig degradált egzisztenciába vezet át. A költő víziójában az embernek ez a felelőtlen exodusa a szentből és a profán elfogadása pusztuláshoz, a humán világ apokalipsziséhez vezet. Az alternatíva nélküli világpusztulás az ideális állapot elvesztésével, egzisztenciális megrázkódtatással jár. A szentből való kivonulását (a profán elfogadását és a lelki apokalipszist) követően már nem lehet többé önmaga az ember, illetve az, aminek teremtették.

A profán közegben is megjelenik időnként a szent utáni vágy, felerősödik az emléke, és a szokások szintjén létrejöhet a szent imitációja. Ilyenkor az isteni lényeg feladásával a szent és a hozzá társuló gesztusok külö ségekké, automatizmusokká üresednek. Az elveszített isteni értékeknek ilyenszerű kompenzálásával áttatja önmagát az ember, mit sem sejtve földi létének valódi értelméről. A megtagadott és önmagára hagyott szent nem tűnik el végérvényesen, megmarad az abszolút szellem, a teremtő privilégiumának, és elérhetetlenné válik a halandó ember számára. A költő a szent és a profán közötti helyzetben átlátja és átérzi az embert ért veszteséget és teremtőjét ért sérelmeket, Krisztusként feszül dilemmáinak keresztjére kortársaiért, egyrészt a megváltás, másrészt a megbocsátás reményében, bizakodva, hogy nem hiábavaló az önként vállalt vagy rákényszerített vezeklés és szenvedés.

Mircea Eliade a profán lét értelmezésekor a vallásos ember jelleméből indul ki: „...a vallásos ember mindig arra törekszik, hogy szent univerzumban éljen, következésképpen egész élményvilága másnyen, mint a vallásos érzés nélküli emberé, azé az emberé, aki deszakralizált világban él” (Mircea Eliade, 9.). A vallásos ember mindig arra törekszik, hogy a „világ középpontjában” telepedjék meg. Világunkat meg kell alapítanunk, hogy élhessünk benne, ez a világalapító gesztus egyben a szenttel, az univerzummal történő azonosulás is. A „világalapító gesztus”-nak a fontosságát gondoltatja velünk tovább Mircea Eliade, amikor annak a belátását kéri tőlünk, hogy minden vallási mozzanat magában hordozza a „kozmológiai mozzanatot”, ugyanis a szent nyilvánítja ki az abszolút valóságot, és ezáltal teljes tájékozódást tesz lehetővé. Minden világ az istenek műve, mert vagy közvetlenül azok teremtették, vagy az emberek, akik rituálisan újból véghezvitték, megszentelték és ezáltal „kozmuikussá” tették a teremtés példaadó aktusát. A vallásos ember csak megszentelt világban képes élni, mert csak az ilyen világnak van része a létben, és ezáltal csak ez létezik valóban. A vallásos ember létre szomjúhozik. A lakott világot körülvevő káosztól való félelem és a semmitől való rémület szoros kapcsolatban áll egymással (Mircea Eliade, 58.). Ezzel szemben a profán tér homogenitásának és viszonyla-

gosságának „káoszában” semmiféle világ nem jön létre. Ebben a térben lehetetlen az igazi tájékozódás, mert a „szilárd pont” antropológiailag már nem egyértelműen megalapozott: a mindenkori esetleges feltételek szerint jelentkezik és tűnik el. Tulajdonképpen már nincs is „világ”, csupán egy széttört univerzum töredékei léteznek, végtelenül sok, többé vagy kevésbé semleges „hely” formátlan tömege, amelyek között az ember az ipari társadalomban zajló élet kötelezettségeitől hajtva ide-oda mozog. (Mircea Eliade, 17.) A nem vallásos ember elveti a transzcendenciát, elfogadja a „valóság” viszonylagosságát, talán még a létezés értelmében is kételkedik. Típusa a modern európai társadalomban bontakozik ki teljesen. Az ember új léthelyzetet vállal magára: csakis a történelem alanyának és cselekvőjének tekinti magát, s megtagadja a transzcendenciát. Másképpen szólva: semmiféle emberi mivoltot nem fogad el a különböző történelmi helyzetekben felismerhető emberi berendezkedéseken kívül. Az ember önmaga alkotója, s csak abban a mértékben lehet valóban az, amennyiben deszakralizálja önmagát és világát. A szakrális áll közte és a szabadsága között. Nem képes önmagává válni, amíg teljesen meg nem fosztja magát a misztikumtól. Nem lehet valóban szabad, amíg meg nem ölte a legutolsó istent is. (Mircea Eliade 193.).

A költői látomásban hasonlóképpen darabolódik fel a világ, ami egykor a kozmikus rituáléban, a teremtésben univerzummá állt össze (ég, víz, föld, levegő, teremtmények), és amit a szent tartott össze, az apokalipszisben alkotó elemeire, deszakralizált részekre hull szét: „Mert elhagyatnak akkor mindenek. // Külön kerül az egeké, s örökre / a világvégi esett földeké, / s megint külön a kutyaólak csöndje. / A levegőben menekvő madárhad./ És látni fogjuk a kelő napot, / mint tébolyult pupilla néma és / mint figyelő vadállat, oly nyugodt.” Olvasatunkban ez az idézet olyan üres helyeket rejt, amelyek kitöltésekor és értelmezésekor az a felismerés fogalmazódhat meg bennünk, hogy nem lehet szent nélküli világban, a „káoszban” élni. Ha elveszítjük a transzcendenssel való kapcsolatunkat, létezésünk is lehetetlenné válik. Amikor a mai ember lélekben és gondolatban lemond a szentről, végérvényesen és menthetetlenül földhözragadttá, lelki földön-

futóvá válik. A szentet megtagadva önmaga kicsinyességére, esendőségére hagyatkozva, kárhozatra ítéltetik. A szenttel, az istenivel együtt tűnnek el életünkből a szimbólumok is, holott általuk lesz „áttetsző” a világ, és általuk nyilvánul meg a transzcendencia. A jelben vallásos erő lakozik, valami abszolútumot hordoz, véget vet a viszonylagosságnak és zavarodottságnak, irányt szab, bizonyos viselkedést ír elő. A vallásantropológus szerint, ha sehol sem mutatkozik jel, akkor az emberek előteremtik azt. Ilyenkor az ember istennek képzele magát, beleavatkozik a teremtett világba, vagy saját világot teremt. Ám ebből a világteremtésből hiányzik az isteni lényeg, a szent, amely értéket, tartalmat és örökkévalóságot adhatna neki. Az isten által teremtett világ helyébe tartalmában és értékében szegényes világ lép, nincs benne kód a rejtett üzenetekhez. Egyáltalán a modern kor emberre már nem vár égi jeleket, nem tesz erőfeszítéseket szimbolikus tartalmainak megértésére, lemond a kozmikus élet utánzásáról, a vele való azonosulásról. Pilinszky versében is az isten által teremtett világgal együtt pusztulnak az égi jelek, a megszentelt szimbólumok:” Őrzöm tovább a vonulást, e lázas / fácskát s ágacskaikat. / Levelenként a forró, kicsi erdőt. / Valamikor a paradicsom állt itt.” Vagy: „Szavaidat, az emberi beszédet / én nem beszélem. Élnek madarak, / kik szívszakadva menekülnek mostan / az ég alatt, a tüzes ég alatt.”

Pilinszky poémájában a létrehozott virtuális világ, az apokaliptikus középpontjában a költő-Krisztus áll, aki arra kárhoztatott, hogy lelki „szemtanúja” legyen az ember drasztikus kivonulásának a szentből, ezzel egyidőben pedig a teljes összeomlásnak. Ahogy a bibliai apokaliptikus víziója János evangéliumában figyelmeztetésként jelenik meg, a költő, korunk evangélistája is apokaliptikus képekkel, jelenetekkel sokkolja kortársait. Költői hitvallását, belső elkötelezettségét „engajement immobile”-nak, „mozdulatlan elkötelezettségnek”, „totális odaadásnak” nevezi. Sajátos messianizmus a Pilinszkyé, egyszerre vállalja fel a szent értékek őrzését és a megváltást, ebben a nem mindennapi, rendkívüli helyzetben küldetése, sajátos funkciója van magának a versnek is: egyszerre tanúságtétel és a költő-próféta kinyilatkozta-

tásainak közege. A *Címerem* című versében epigrammába illő tömörséggel fogalmazza ezt a személyére szabott küldetést: „Szög és olaj lehetne címerem.” Mindkettő, a *szög* és az *olaj* a megváltás bibliai mítoszához tartozó szakralitás: az egyik Krisztus szenvedéseire utal a keresztfán, a másik a seb fájdalmait enyhítő balzsam szimbóluma. A modern magyar költészetben nem egyedülálló tanúságtétel ez a prófétaszerep mellett. Dsida Jenő *Nagycsütörtök* című versében idézi a szenvedő Krisztus alakját: „Kövér könnycseppek indultak homlokomról / s végigcsurogtak gyűrött arcomon.” Kovács András Ferenc *Tűzföld hava* című kötetében szintén bibliai motívumokkal érzékelteti azonosulását a krisztusi sorssal: „Vers, szavaknak golgotája, / Vers világ veronikája – / most töröld meg arcomat!” (*Stáció*).

Akik berendezkedtek a profánban, és már nem részesülnek a szent oltalmában, azoknak magukra utaltan kell „az ébrenlét nehéz ellenállásában megtalálniuk a rendet, majd azon túl az egységet.” Írásaiban Pilinszky gyakran hivatkozik Dosztojevszkijre, aki életével alázatra, a világ képtelenségének vállalására adott példát, megmondva azt is, hogy miben kell követni őt: „magunkra venni a világ képtelenségének súlyát, mintegy beleöltözve a lét és tulajdon ellentmondásainak terhébe.” Pilinszky *Apokrifje* különféle világokból szőtt versszövet, mely „színültig van a költő léttapasztalatának sűrű rétegeivel, már volt és majd visszatérendő képeivel, soraival, mozdulataival” (Nemes Nagy Ágnes). A kopár és kiábrándító élettények metamorfózisát érhetjük tetten a versben, és miközben a konkrétból egyetemessé minősülnek át, a költő is önmagával válik azonossá, a befogadásban pedig vele együtt élhetjük át „a szenvedés szakralitását” (Nemes Nagy Ágnes). A tapasztalatlan olvasó hajlandó szabad képzettársításokról elmélkedni, ám nem holmi könnyen termő szimbolizmus ez, figyelmeztet bennünket Nemes Nagy Ágnes: „Dehogyan, itt minden szó, hang, írásjel mérlegre tétetik, százszor, ezerszer meglátoltatik, s csak akkor kerülhet be a versbe, ha a költői kontempláció minden próbáját kiállta.”

Amikor az értelmező mondanivalója végén a különböző olvasatok összefoglalására készül, nem kerülheti meg önmaga és kora

(a globalizáció) közötti viszony jelzésszerű értelmezését. A költői látomásból megismert univerzum-apokalipszis után át kell élnünk az individuum apokalipsziséét. Ennek vannak látható és rejtett jelei, naponta élünk át tragédiákat, naponta esnek meg körülöttünk kisebb-nagyobb apokalipszisek, amelyekkel szemben az érintetlenség okán sokszor maradunk közömbösek: „mint tébolyult pupilla néma és / mint figyelő vadállat, oly nyugodt.” Az univerzumból eltűnő szenttel egyidőben veszítik el isteni animizmusukat az emberek, az állatok, a növények és a tárgyak. Egyedül a költő tudhatja, kik voltak ezek, kik voltunk mi, és milyen volt az Isten által teremtett világ, ugyanakkor azt is látnia kell, hová fajult, hová jutott. Nincs menekvése: ez a szétesett világ testálódott rá mint egyetlen kompetens személyre. Eddig láthatatlan átfedések, intertextuális gesztusok lépnek működésbe: szent és profán, Krisztus és költő, bibliai és földi lét, genezis és apokalipszis. Mindkét oldal egyformán hat a költői elhivatottságra, a szenvedésre és áldozatvállalásra. A krisztusi áldozattal teljesedik ki a világ, az isteni mű, a teremtés és a bűnbeesés után pedig megtörténik a megváltás, a megbocsátás és a feloldás. A költő messianizmusa merőben más: a megváltozott világ elfordul az áldozattól, megtagadja profán Krisztusát, aki megmarad árva messiásnak a modern kor apokalipszisében. Ennek tudatában is vállalja küldetését, látszatra ember, ám bensőjében terheket, gondokat, lesújtó érzéseket és gondolatokat cipelő Krisztus: „Látja Isten, hogy állok a napon. / Látja árnyam kövön és kerítésen. / Lélekzet nélkül látja állani / árnyékomat a levegőtlen présben. // Akkorra én már mint a kő vagyok, / halott redő, ezer rovátka rajza, / egy jó tenyérynyi törmelék / akkorra már a teremtmények arca. // És könny helyett az arcokon a ráncok, / csorog alá, csorog az üres árok.”

Felhasznált irodalom

ELIADE, Mircea, *A szent és a profán. A vallási lényegről*, ford. BERÉNYI Gábor, Bp., Európa, 1996.

NEMES NAGY Ágnes, *Pilinszky = N. N. Á., Az élők mértana I.* Bp., Osiris, 2004, 145–160.

PILINSZKY János *Összegyűjtött művei. Versek*, Bp., Századvég, 1992.

PILINSZKY János, *Senkiföldjén*, szerk. HAFNER Zoltán, Bp., Nap, 2002 (In memoriam).



Sakkjátszma a Halállal – a Pilinszky filmről való gondolkodását meghatározó nagy útkeresők és út-jelzők egyikének alkotásában (Ingmar Bergman: A hetedik pecsét, 1956)

Várszegi Tibor

A KŐ

**Pilinszky titokzatos útjelzője
a Jézustól Krisztushoz vezető úton**

Hiába görgette Sziszhüphosz a követ felfelé a hegyre, az saját súlyától fogva újra és újra visszagördült a mélybe. A modern ember ilyen haszontalan küzdelemként fogja fel saját sorsát, és ezt a céltalanságként felismert cselekvést nevezi bűnhődésnek. Úgy véli, Isten megteremtette őt, majd magára hagyta, és, vagy megsértődik emiatt, átkozza az Istent és háborog, vagy pedig egész egyszerűen kiiktatja az életéből, s anélkül, hogy észrevenné, önmagát nevezi ki mindenhatónak. „A büntetésből sorsot kovácsol”¹ – fogalmaz Pilinszky. „Fölibe nő a rettenetes kőnek”², és észre sem véve, hogy „bűnhődésén hazugsággal enyhít”³, elbizakodottságában a kő urává nyilvánítja magát. Saját létéről elfeledkezve más sem érdekli ezután, csak ennek az uralomnak a fenntartása, így a kő, valamint a kőhöz fűződő viszonyának lébeli felismerése helyett annak tulajdonságai kezdik érdekelni. A megismerés izgatja azért, hogy megőrizze felsőbbiségét a büntetés terhe felett, hiszen biztonságban ezután már csak ebben a felsőbbiségtudatban érezheti magát.

„El kell tudnunk képzelni – hangzik Camus zárómondata –, hogy Sziszüphosz boldog”⁴ – fejezi be a modern irodalom öszszegzésének is felfogható gondolatmenetét Pilinszky. Majd a következő bekezdésben így folytatja: „Mindez azonban – minden árnyaltsága ellenére – csak »irodalom«”. Az a költő, aki többször arra kényszerült, hogy önmagáról azt jelentse ki, hogy „katolikus

¹ PILINSZKY János, *Krisztus és Sziszüphosz* = P. J., *Szög és olaj*, Bp., Vigília, 1982, 178.

² *Uo.*, 178.

³ *Uo.*, 179.

⁴ *Uo.*, 178.

és költő”, a Krisztus és Sziszüphosz összehasonlításáról szóló esszéiben azt írja, hogy az irodalom sem nélkülözheti „az isteni szeretet örökkévalóságának bizonyosságát”⁵. Azt jelentheti ez, hogy a modern irodalom a maga kontextusából kirekeszti Krisztust, s legfeljebb csak szimbólummá lefokozva említi?

Krisztus köve alapvetően különbözik Sziszüphosztól. Ő, aki szemben az isteneket kizáró Sziszüphosszal, Istentől van, arra is képes, hogy azt az egyszerű követ, „amelyet az építők megvetettek”⁶, alapkővé tegye, amely éppen attól válhat alapkővé, hogy abból Krisztus égiektől származó ereje élő teremt: „Ti magatok is mint élő kövek, épüljete fel lelki házzá” – mondja Krisztusra hivatkozva Péter apostol.⁷ Ebben az összefüggésben a kő több, mint általában a modern hagyományban előforduló jelentések sora, amelyek rendszerint állandóságot vagy mozdulatlanságot, egyszersmind valamiféle befejezettséget körvonalazó jelentések. Krisztusnál a kő éppen hogy kezdet: alap, amire minden más épül: „a szegletkő maga Jézus Krisztus” – hangzik Pál apostol Efézusbeliekhez írott levelében.⁸ Nem statikus, hanem éppen-hogy dinamikus jelentés, nem a befejezettség, hanem a kezdet szava. Az isteni erőből történő részesedésre utal, ami állhatatossá tesz, így az ellenerők által kikezdehetlenné és megingathatatlaná lehet válni.

Pilinszky mintha meg kívánná haladni a modern hagyományt. Esszéiben a követ nem nehézkes, állandóságot feltételező jelentésben használja, hanem úgy, mint, ami részt vesz az isteni erő körforgásában mint a világot felépítő teremtmény nélkülözhetetlen része: „a látszatra élettelen, de királyian létező kövek és csillagok között ugyan mi is az összekötő vonal? (...) A nagy csoda valójában egy »közönséges« csecsemő megszületése, (...ami) arra ösztökéli az embert, hogy igyekezzen minél mélyebben, minél szerveesebben és minél organikusabban érteni és szeretni az uni-

⁵ *Uo.*, 179.

⁶ Zsolt 118,22; I. Pt. 2,7.

⁷ Vö. I. Pt. 2,5.

⁸ Ef. 2,20.

verzumot, a teremtés egészét.”⁹ Amíg itt és más esszéiben a kő üdvözítő jelentéskörben szerepel, addig verseiben rendre befejezettséget, egyszerismind eszkatologikus¹⁰ szemléletet közvetít.¹¹ Néhány példa: „oly egyetlen egy kezében a kő / és vele ő is olyan egyedül lett.” (*Egy szenvedély margójára*); „lakatlan kő, hever a hátam, / emlékek nélkül, nélkülem, / az évmilliók halott hamujában.” (*Hideg szél*); „pedig zuhanunk, mint a kő” (*Milyen felemás*); „túlhevített virágcsokor” (*Egy sírkőre*); „őrzöm legkisebb ráncaik / a közeteknél konokabban”; „rendíthetetlen, mint a kőzet” (*Sírvers*); „Mezítelen sírkő a hátad”; „ahogy az arcom, ez a kő / röpi felém a hófehér tükörből!” (*Utószó*).

Mindez azt jelentheti, hogy Pilinszky több, mint Camus és az általa értelmezett Szüsziphosz, és tudja, hogy a modern felől kijelölt irány nem lehet üdvözítő. Az utat, az irodalmi utat, Camustól, mint innenső végelettől kiindulva Krisztus felé haladva jelöli ki. Krisztushoz viszonyuló léte miatt marad gyermeki és alázas, riadt, mint egy vadállat, hiszen az állandó készenlétben, hogy

⁹ PILINSZKY János, *Sarokkő* = P. J., *Szög és olaj*, Bp., Vigília, 1982, 385.

¹⁰ Az apokaliptikus és eszkatologikus szemlélet különbözőségéről lásd: SCHEIN Gábor, *Az eszkatologikus szemlélet uralmáról, és az apokaliptikusság visszavonásáról Pilinszky lírájában*, Alföld, 1996/6. – A mostani gondolatmenet szempontjából mégis közös nevezőre hozhatjuk e két fogalmat, hiszen mindegyik befejezettséget jelent. A lényegi különbség pusztán annyi, hogy az előbbi egy mindenkor távoli jövőben (örök jövő), az utóbbi pedig a földi életben elérendő jövőben történik.

¹¹ Ezzel egyébként egyáltalán nem egyedül van így a késő modern kor alkotói között. A mindennapokban a XX. sz. végén és a XI. sz. elején (esetleg nem tovább) tomboló materializmus a gondolkodásban a XIX. sz. második felében mutatott ugyanilyen kirekesztő, uralmi tendenciát. Ahogyan arra többen (lásd például Jürgen HABERMAS, *Egy befejezetlen projektum – a modern kor és A metafizika utáni gondolkodás motívumai = A posztmodern állapot*, szerk. BUJALOS István, Bp., Századvég, 1993, 151–178, illetve 179–212) felhívták a figyelmet, a XX. sz. elejétől kezdve szinte folyamatosan találkozhatunk olyan törekvésekkel, amelyek a modern kor összes gyerekbetegségével gyökerestől szakítani kívánnak, ám – valami miatt, talán éppen a modern intézményrendszer hatalmas tehetetlenségi ereje miatt – ezek a törekvések rendre kudarcba fulladtak és fulladnak még ma is, vagy kompromisszumra lépve a fennálló intézményrendszerrel jelentősen átalakulnak. Ezért válhatott pl. az avantgárd is pusztán csak formai, stílusirányzati jelenséggé, és furcsa módon a posztmodern körébe vont műveket is többnyire csak formai megközelítés alapján sorolják oda.

megtalálja őt, torkában lüktet közele. Aleatorikus: léttel szembeni kockázatviselő. Úgy képzelem, az éberségtől folytonosan lámpalázás. Mégis inkább Krisztushoz történő készülés ez, mint találkozás – legalábbis az, ami a költészetéből nyomon követhető. Jelentheti-e ez mégis azt, hogy valóban őáltala, ővele és őbenne él? Vagy ezzel meg kell várni a halált? Igen, alighanem így értelmezhető az *Apokrif* c. vers legrövidebb, legmesszibb vezető harmadik részének sora: „Akkorra én már mint a kő vagyok”.

A verssor elhelyezése, a végpontot követő jövő idejű jelen megengedi azt, hogy ezúttal a kő az előbbtől eltérő jelentést képviselhesen. Ám eszkatologikus természetéből így sem lép ki, az üdvözülés az utolsó élő pillanatra, s nem korábbra esik, pedig Krisztus példája és a kő dinamikus jelentéstartalma éppen arra kötelezne, hogy ezt már a földi élet során az embernek meg kell valósítani. Mit is jelenhet ez?

Krisztus és Sziszüphosz sorsának közös vonását Pilinszky mindkettőjük szenvedéstörténetében fedezi fel. Mindketten újra és újra magukra veszik a világ terheit. Ám addig, amíg Sziszüphosz pótcselekvések sorával boldogsághoz jut, Jézus Krisztus magasabbrendűségét éppen az jelenti, hogy – kitarva az isteni gondviselés mellett – nem csapja be magát, és felvállalja a szenvedést olyanak, amilyen. A Pilinszky-versek kövei a szenvedéstörténet kövei, amelyek azonban éppen úgy kiiktatják a földi világban történő üdvözülés lehetőségét, mint az elfedésre épülő sziszüphoszi út. Mintha Krisztus csak az el nem leplezett bűnvállalásnál lenne több Sziszüphosznál, s az isteni erő csak ennek vállalásához lenne szükséges. Pedig Pilinszky is tudja, így is említi, Krisztus nem a szenvedéstől az, ami, hanem attól, hogy feltámadt. A modern olvasat mintha csak arra lenne elegendő, hogy benne szenvedéstörténetet lássunk. Jézus bejárta az utat, amely szenvedésen keresztül az újjászületéshez vezetete: az istenember Jézusból, a szabadító próféták egyikéből az isteni béke, jószág és szeretet erejével vállalt fájdalom kíséretében Krisztussá, felkent megváltóvá született, aki példát adott az ember számára, olyan példát, amelyet előtte más még nem adott. Amit addig isteni parancs vagy sugallat szerinti kötelességből kellett az embernek

megtennie saját, ezzel együtt összeméri szinten történő lelki fejlődése megvalósulásának betöltésére, azt Krisztus fellépésével immár egy magasabb osztályba lépve az embernek magának kell megcselekednie. Nem elfeledkezve Istenről és kiiktatva őt, hanem éppenhogy folyamatos éberséggel szem előtt tartva, ám nem isteni parancsra vagy érdekből szükséges megcselekedni a jót, hanem azért, mert általa a lélek olyan fejlettségre jutott, amikor a magasabbrendű feladatot az jelenti, hogy a jót azért cselekszi meg az ember a másikkal, mert ehhez van kedve. Mivel valóban önállóbb, egyszersmind tudatosabb magatartásra kell készen állnia az embernek, könnyen az egoizmus, vagy, ami ugyanaz, a materializmus hibájába eshet, ami azonban nem más, mint ennek az új feladatnak a gyerekbetegsége. Ezt látjuk ma körülöttünk tombolni, amiből szükségszerű tanulni, és nyilván az ezért járó fenyegetés sem kerülhető el. Mert a modern kor létfelvétele a logoszt logikává fokozta le, amit a modern kor megismerést hajszólo magatartása kizárólagossá is tett. Emiatt a modern ember a diszkurzivitáson alapuló elméleti paradigmák felállítására törekedve nem hallhatja meg a logosz csendjét, így megértése is csak különféle jelentések megértésére korlátozódhat létfelvétele helyett.

Az „Íge testté lett”¹² – a modern olvasat szerint e mondat arról tudósít, hogy Jézus közvetítőként vesz részt ember és Isten között, szemben az „Isten vala az Ige”¹³ kijelentéssel, amelyben a kapcsolat még közvetlen. Amíg korábban az ember közvetlenül tartotta kapcsolatát Istennel, a modern olvasat szerint ez a közvetlenség elveszett, és segítségül Jézus érkezett, hogy Krisztussá válva helyreállítsa a megbomlott kapcsolatot Isten és ember között. Ha így lenne, Krisztus érkezése visszalépés lenne az emberi lélek egyetemes fejlődésében. Csakhogy a modern olvasat a kényelem olvasata. Azzal, hogy a modern ember azt mondja, Krisztus megváltotta őt szenvedései által minden bűntől – „bűnhődése mégse büntetés” –, egyszersmind kirekeszti és felmenti magát mindennemű lelki fejlődés lehetősége alól. Ha észre is veszi egyál-

¹² Jn. 1,14.

¹³ Jn. 1,1.

talán, kívülről, mintegy páholyból nézi azt, hogyan váltanak meg névtelenek másokat, akár hangadó hírességeket is, s elvárja, hogy ő se maradjon ki.

Páholy. Noha nem számít feltétlenül visszahúzó erőnek, a páholyban lévő a krisztusi magatartással szemben nem mozdít előre, nem jelöl ki utat a maga, ezzel együtt mások számára. Amíg a Krisztus-ember járatlan úton elöl jár, addig a páholyban lévő nem kockáztat, jó hírére jól vigyáz, biztonságos környezetet épít maga köré, amely otthont és védelmet biztosít számára. Emiatt megbízható, kiszámítható, és sebezhetővé sem teszi magát, odáig nem merészkedik. A krisztusi magatartás ezzel szemben kitarulkozó magatartás, a páholyban lévő számára védtelennek látszó, amelyről úgy véli, nem jelenthet biztonságot. A krisztusi magatartás ezért általában népszerűtlen magatartás, míg a páholy könnyen vagy akár munkával szerzett népszerűséggel is járhat, ami nem jelent veszélyt, és nem kíséri kirekesztettség, kitaszítottság vagy otthontalanság. Ahogyan Jézus Krisztus jó pástorként életét adta az ő juhaiért, úgy áldozza fel magát a Krisztus-ember a másikért. Saját testét adja, s kenyeret dob vissza, még ha kővel dobják is meg őt, pusztán azért, mert ehhez van kedve. És ezt megtanulni nagyon, de nagyon nehéz, mert olyan feladathoz kell különleges erőt szerezni, amilyen feladat embernek eddig még nem adatott. Ám nem volt még kor, amikor ezt jobban lehetett volna tanulni, mint manapság.

Amíg a páholyban lévő kifelé dolgozik, emberek előtti dicsőséget keres, addig a Krisztus-ember munkáját belül kezdi, és az égieknek ajánlja fel. A páholyban lévő cselekvése kimerül produktum létrehozásában, míg a Krisztus-ember produktívitasában is elsősorban isteni erőt képviselve sugároz. A páholyban lévő jó művész, jól megcsinált műveket készít. Nem hibázik. Ha nem tud valamit megoldani, nem vállalja és mások előtt titokban tartja, mert a dicsőséget emberek előtt képzeli el.

A páholyban lévő fél a fájdalomtól. Nem a fizikai, hanem a lelki fájdalomtól. Fél lemondani a kényelemről, emiatt nem tud megújulni. Nem tud meghalni. Mivel minden újjászületéshez előbb meg kell halni, a halál pedig keserves fájdalommal jár, a

Krisztus-ember megtanul kényelméről lemondani, mert ez a fajta halál számára a valódi lenni-tudás. Új szívet és új lelket¹⁴ tanul meg szerezni, míg a páholyban lévő innen marad a valódi cselekvésen és lelki fejlődésen.

De miért kellene ehhez az életút végéig várni? Miért kellene ezt eszkatológikusan szemlélni? Miért kellene halálunkig várni, hiszen Jézus Krisztussal már születésünkkel találkoztunk? A Krisztussá vált Jézus éppen azért mérföldkő az emberiség életében, mert cselekvése nem merült ki pusztán abban, hogy helyetünk felvette a keresztet. Mindezzel egyúttal példát is adott minden emberi léleknek, hogy mindenki valóban vegye fel a keresztet, és mindenki a magáét: mert a más feladatát könnyű, a sajátot viszont valódi feladat felismerni és megoldani. Hogy ez megtörténhessen, mint a kő, olyanná kell válnom nekem is: kikezdehetővé, állhatatossá, amelyre lelki ház építhető.

Mivel Jézus Krisztus az én számomra sem helyettem szenvedett, hanem példával szolgált, jómagam is azt kérdezem a bizonytalan helyzetekben: vajon mit tenne most ő az én helyemben. Erre válaszolni pedig nem tudok teoretikusan, pláne nem diszkurzivitáson alapuló logikával, sokkal inkább cselekvés által. Lehetséges, hogy ez lenne a titok,¹⁵ amelyhez Pálinszky vezet az *Apokrif*-nak abban a bizonyos harmadik részben? Hiszen a Földön élve egyetlen dolgot nem tehetek meg soha, azt, hogy nem cselekedem: jómagam ezért tanulok járni, nem pedig azért, hogy keserűek legyenek kései lépteim.

¹⁴ Ez. 18,31.

¹⁵ Az „apokrif” szó jelentéskörébe a titok jelentéstartalma is beletartozik. Kétes, titokzatos eredetű, titokzatos tartalmú irat, amelyik ezért nem került a bibliai szövegek közé.

Vers

Tverdota György

HÁNY VERS AZ APOKRIF?

Pilinszky János szellemétől nem idegen módon lemondással, vagy hozzá közelebb álló kifejezéssel: az alázat gesztusával kezdem hozzászólásomat. Nem török az *Apokrif* üzenetének megfejtésére, hanem csak a háromrészes költemény kohéziójával kapcsolatban teszek néhány, az értelmezés alapkérdéséhez képest mellékes megjegyzést. Több tanulmányban foglalkoztam az olyan költemények felépítésével, amelyek alkotóelemei is önálló költemények. Ezeket a nagyobb kompozíciókat neveztem, némileg eltérve a szó közkeletű használatától, ciklusnak. Előadásom címe az *Apokrif*tal kapcsolatban is ilyen vizsgálódást ígér. Azt a kérdést teszem föl: egységes vers-e Pilinszky nagy költeménye vagy háromrészes ének, azaz ciklus? Három része egymásnak mellérendelt, önállóan is megálló költemény-e, vagy a részek egymásra támaszkodnak, egymás nélkül eldőlnének? A kérdésre késedelem nélkül megadom a választ: az *Apokrif*ot egységes szerkezetnek tekintem. Be kell azonban látnom, hogy ezzel a válasszal a problémát nem szüntettem meg, csak megfordítottam. Nem az egységet cserélem hármasságra, hanem a hármassággal szemben az egység pártját fogom. Ez az állásfoglalás a szerzővel állít szembe, aki a részeket arab számokkal megkülönböztette egymástól, én pedig azt javaslom, hogy redukáljuk ennek a különbségtételnek az érvényét.

A költemény alkotóelemek olyan együttese, amely megszámlálható, s a számolás érdekében kisebb szekvenciákra darabolható. Aszerint, hogy ki mit tart fontosnak megszámlálni, sokféleképpen tagolhatja azt, amit az olvasó egységként fogad be. Sőt, a szabálytalan, önkényes, a kompozíciós elveket figyelmen kívül hagyó szabdalásra is olyan tekintélyes példát idézhetünk, mint Roland Barthes *S/ Z*-je. A szerzői tagolás azonban nem értelmezői művelet, hanem az alkotói folyamat része. Pilinszky hármasság felosztását nem tehetjük meg nem történetté, hanem minden értelmezés előfeltételei közé kell számítanunk. Mögötte

mélyebb okokat feltételezhetünk, igazolására jól alátámasztható ismérveket kereshetünk. De ha igazolni szabad, akkor szabad kísérletet tenni felülbírálatára is. Vessük tehát alá szakítópróbának az *Apokrif* alkotórészeinek belső kohézióját.

Az egység melletti bizonyítékok keresése során nagyon könnyű visszaélni az ismétlődő szövegegységekkel. A motívumegyzések azonban nem döntenek afelől, hogy két, egészében vagy részben egybeeső szövegegység egy és ugyanazon kompozíciónak képezi-e a részét? Az első feladat annak megállapítása, hogy mennyire magas az a korlát, amely egyazon cím alá foglalt két (vagy három) megkülönböztetett szöveget elválaszt? Van-e az első szöveg végének olyan jelentős eleme, amely átlépi ezt a küszöböt és a második szövegben folytatódik? Az *Apokrif* 1. verse egy olyan ember képével zárul, aki útnak indul egy adott helyről: „Így indulok. Szemközt a pusztulással / egy ember lépked...” A 2. vers kezdetén ez a lépkedő ember szólal meg egyes szám első személyben: „Ezért tanultam járni! Ezekért / a kései, keserű léptekért.” Az arab 2-es szám tehát szinte mesterségesen szakítja félbe a valahonnan valahová tartó személy mozgását. Azaz a folytonosság a két rész között természetes, a formai megszakítás tűnik önkényesnek. József Attila *Óda* című költeménye 2. és 3. része közötti viszonyra emlékeztet ez a belső határ, ahol a 2. rész a „szeretlek te édes mostoha” kijelentéssel zárul, a 3. rész pedig a „Szeretlek, mint anyját a gyermek” mondattal kezdődik. Az *Apokrif* 2. és a 3. részének határáról ugyanezt mondhatjuk el: A 2. rész a „Fáradt vagyok. Kimeredek a földből” zárószóval egy álló testhelyzetű magányos ember képét állítja elénk, s a 3. rész a „Látja Isten, hogy állok a napon” mondattal ugyanazzal az álló emberalakkal indul.

A vershatárok átjárhatósága azt sugallná, hogy a részek kohéziója nagyon erős az *Apokrif*ban. Érdemes a szakítópróbát a belső szövegrészek analeptikus, proleptikus viszonyaival, az előre- és visszautalások vizsgálatával folytatni. Ez az elemzés megerősíti az eddig elmondottakat. Az 1. és a 2. vers között találunk egy egyszerű oda-visszautalást. „A levegőben menekvő madárhad” a 2. részben visszatér: „Élnek madarak, / kik szívszakadva menekülnek mostan / az ég alatt”. A 2. és a 3. rész között is találunk

egyszerű visszautalást: az imént említett, magányosan álló ember környezetbeli konstansait. A 2. versben: „Éles kövek közt árnyékom...” A 3. versben: „Látja árnyam kövön...” Az 1. vers tartalmaz egy helymegjelölést: „Feljött a nap. Vesszőnyi fák sötétén”. Ezek a fák a 2. részben emlékként térnek vissza: „Őrzöm tovább e vonulást, e lázas / fácskákat s ágacskáikat”. Más utalások leírását az idődimenzió bekapcsolásának szükségessége teszi bonyolultabbá. Ilyen időbeliség már a „menekvő madárhad” képe esetén is jelen volt. Az első előfordulásban jövő idejű értelmű jelen idővel van dolgunk: „A levegőben menekvő madárhad. / És látni fogjuk...” A második előfordulás eseménye hangsúlyozottan jelen idejű: „Élnek madarak, / kik szívszakadva menekülnek mostan”.

Az időbeliség azonban ennél is sokkal fontosabb szerepet játszik: az egész kompozíciót egységesen szabályozza. Az *Apokrif* rendelkezik egy történet időbeliségének jól megkülönböztethető, kiemelt időjelzéseiével. E történet a nap mozgását követve tagolódik és halad előre: „És látni fogjuk a *kelő napot*”, olvassuk az első időmegjelölést, a napkeltét. Nem sokkal később a hajnalhoz képest előidejű éjszaka-kép bukkan föl: „De virrasztván a számkivettetésben / mert nem alhatom *akkor éjszaka*”. Majd még mindig az 1. versben, visszazökkenünk az idő lineáris előrehaladásának rendjébe: „*Feljött a nap.*” Ha ez az időbeliség az 1. versre korlátozódna, szempontunkból nem lenne relevanciája. Csakhogy a 2. vers folytatja a történetet: „*S majd este lesz,* és rámkövil sarával / az éjszaka”. Végül újabb váltás következik, a 2. vers végén: „Éles kövek közt árnyékom csörömpöl”, azaz új nappal köszöntött be. S hogy itt az árnyék nem egy lámpa rávetülő fényében képződött meg, ezt a 3. vers teszi egyértelművé: „Látja Isten, hogy *állók a napon*”.

A történet egészé, „rendberakva” a kifejleszt stádiumait, az *éjszaka – hajnal – este – nappal* ritmusban bontakozik ki. A történet-elbeszélés szempontjából nézve mintha valakinek a számkivettetésből való hazatérését mesélné el a vers: „Haza akartam, hazajutni végül” – tudósít az intencióról a szöveg, majd a szándék sikeréről értesülünk: „Visszafogad az ősi rend”. A hazatérés örömét azonban megrontja egy hiány konstatálása. A vers beszé-

lője nem talált rá egy általa szeretett, keresett személyre, aki miatt érdemes volt megtennie ezt az utat: „Sehol se vagy. Mily üres a világ.” A három vers egymásra utalásai tehát sűrű hálót képeznek, mi több, egy folyamatos történessort fejtenek ki, s ez lehetetlenné teszi, hogy a három közül akármelyiket önállóan, a másik kettőtől függetlenül olvassuk és értelmezzük, s csak lazán fűzzük a másik kettőhöz.

Az általam adott leírás azonban túlságosan is megnyugtatónak, a sugallt elrendezettség kétes hitelűnek bizonyul, ha az olvasói tapasztalattal szembesítjük, amely – mondjuk – a *Családi kör* vagy az *Egy estém otthon* belső folytonosságával, a mozzanatok szerves kifejlésével, az ábrázolt világ homogenitásával ellentétben az *Apokrif* részei között laza kötést, hiátusokkal teli történetelbeszélést, széttartó nézőpontok érvényesülését, a tér és az idő zavarba ejtő, széthullott mivoltát jelzi. Az olvasói tapasztalat jelzéseit érdemes komolyan vennünk, s megkeresnünk hozzá a szövegbeli támpontokat.

A vers kezdősoraiban a természet nagy mozgásaival, lenyűgöző meteorológiai történésekkel és az ennek fogságában vergődő ember képével találkozunk, majd a 2. és 3. versben is ennek az embernek a mozgását követjük a grandiózus díszletek között. Közben azonban a költő egy hosszú strófa terjedelméig egy ponton felfüggeszti a történetet. A vers hősének különös monológiát iktatja be, amely kérdő formában, mellérendelő szerkezetben gyötrelmes élettapasztalatok egész sorát zúdítja az olvasóra. Az eddigi én-elbeszélés után az első személy egy tényleges vagy imaginárius közösséghez intézi szavait. Az „Ismeritek az évek vonulását” sorral kezdődő és „a mélyvilági kint ismeritek?” (tag)mondattal záruló 12 soros részlet tehát voltaképpen vers a versben. Ha kiemelnénk az *Apokrif*ből, és külön költeményként iktatnánk be az összes versek gyűjteményébe, megállna a saját lábán. A részlet szuggesztív hatását nemcsak a felsorolt emlékek, észleletek, tapasztalatok idézik elő, hanem ugyanannak az igének és szinonimáinak kataton, rögeszmés, számon kérő ismételtetése: „Ismeritek... És értitek... Ismeritek... És tudjátok...” Hétszer egymásután. A részlet az „Ismeritek...”-kel kezdődik és „ismeri-

tek?”-kel zárul. Az igéknek ez a hálózata a tragikus emberi sors és tapasztalat kivágott s montázszerűen összerakott részleteit hordozza: „az évek vonulását”, „a mulandóság ráncát”, „törődött kézfejem”, „nevét az árvaságnak”, azt, „hogy miféle fájdalom...”, „az éjszakát, a hideget, a gödröt, / a rézsut forduló fegyencfejet”, „a dermedt vályukat”, „a mélyvilági kínt”.

E monológ befejezése után, amely a beszélő múltjába történt kitérésként, epizódként is felfogható, érkezőnk vissza a történések szintjére. Ha Pilinszky ennek az epizódnak az élére tette volna ki a 2-es számot, egy szavunk sem lehetne ellene, s a „Feljött a nap” mondat fölé akkor a 3-as szám kívánczozott volna. Az egységen belüli különbség érzékeltetésére persze nemcsak a számozás alkalmas. A versbeli beszélő 12 soros monológját megkülönböztetésül dőlttel is lehetett volna szedni. Ha megmaradunk a részek újraszámozásának játékánál, akkor, hogy Pilinszky arab számozásától megkülönböztessük a mi javaslatunkat, római számokkal jelölünk a vers részeit. Az arab 1-es és a római I-es egybeesne. A II-est az „Ismeritek” igével kezdődő monológ fölé írnám. A „Feljött a nap.” mondattal kezdődő III. vers folytonosságát nem kellene megszakítanunk azon a ponton, ahová Pilinszky a 2-es számot kitette, hiszen láttuk, hogy ezzel mesterségesen félbeszakította elinduló hősének folyamatos haladását. A III. vers végét máshová tenném. Vajon hová?

A „Visszafogad az ősi rend. / Kikönyöklök a szeles csillagokra –” sorok nyugvópontra juttatják a verset, amit a mondatvégi és sorvégi gondolatjel is jelez. A baljós meteorológiai jelenségek közepe a számkivettetésből hazafelé megtett út láttán, a vers hősének a múltból cipelt nehezen elbírható terhei ismeretében már-már meglepetésszerűen idillinek érzékeljük ezt a sorpárt. A világban rend van, s a beszélő tétlenül, megnyugodva szemléli a csillagos ég panorámájában feltárult kozmikus rendet. S akkor, megtörve a szemlélődés nyugalmit, fájdalmasan, követelően szólal meg a belülről fakadó vágy: „Csak most az egyszer szólhatnék veled, / kit úgy szerettem.” A nyugvópontra új kezdőpont. A szemlélődés nyugalma után a vágy nyugtalansága. Szinte félve mondom: mintha újrakezdődne a vers. Nemcsak tartalmilag,

amennyiben a kozmikus szemlélődés nyugvópontja utáni két hosszú és két rövid strofa a szeretett társ fájó hiányát taglalja, tehát az eddigiekhez képest határozottan új tematikai elemet vezet be, hanem formai szempontból is. A versbeli beszélő 12 soros monológja után visszazökkentünk az énelbeszélés rendes kerékvágásába. Itt azonban újra kilépünk, s ezúttal nem a közösséghez, hanem a hiányzó másikhoz forduló, tegező megszólító beszéd, egy második monológ veszi át a stafétát. Ha nem akarunk számokkal dolgozni, újra dőlttel jelezhetnénk a beszédmód váltását. A számozást érvényben tartva ez lenne az *Apokrif* IV. verse. A IV. verset a II. vershez hasonlóan súlyos következmények nélkül ki lehetne emelni a kompozícióból, és szerelmes versként külön léttel ajándékozhatnánk meg. De hol ér véget?

A megszólítás érvénye szinte észrevétlen enyészik el. A másikhoz beszélés utolsó jele a „Sehol se vagy. Mily üres a világ.” sorban található. A következő, az „Egy kerti szék, egy kinnfeledt nyugágy” sortól kezdődő részt úgy is lehet értelmezni, mint amelyben az énelbeszélés visszanyeri érvényét. S miután megállapítottuk, hogy a Pilinszky által 3. versként jelzett „Látja Isten...” kezdetű záró rész tárgyilag folytonos az előző résszel, a mi számozásunk szerinti V. részt áttehetjük a megszólító beszéd, a második monológ lezárultát követő rész fölé, amely tehát az „Egy kerti szék, egy kinnfeledt nyugágy” sorral kezdődne. A magára maradt, a kiürült világban tengődő beszélő körül a III. részben kiépülni látszó kozmikus idill végleg eltűnt. A hazatért embert nem a megnyugvás, a szemlélődés várja, hanem a kielégítetlen vágy, s az ebből következő, nehezen körülhatárolható negatív létállapot: a megkövültség, az élőhalottság pozíciója.

Ha felül merném bírálni Pilinszkyt, akkor azt állíthatnám, hogy művének belső tagolása során hanyagul járt el. Az *Apokrif* voltaképpen nem három, hanem ötrészes vers. De azt ezek után sem állítanám, hogy versciklus, hiszen a részek egymásra támaszkodását a részek átszabása nem befolyásolja. Annak ellenére sem, hogy elképzelhetőnek véltem az általam másodíknak és negyediknek nevezett részlet önállósítását, a két ária elkülönítését a recitativótól. Eddigi eredményeink alapján úgy tűnik, hogy a vers

egy történetet mond el, amelyet két monológ szakít meg. Az elsőben a vers hőse múltbeli tapasztalatairól számol be kérdve kifejtő módszerrel az őt hallgató közösségnek. A másodikban egy hiányzó társhoz szól érzelmektől fűtött hangon. Ebbe a második monológba önidézetszerűen belefoglalja az énelbeszélés kezdetén egyszer már felvázolt képet a menekülő madárhadról.

Volt valami kaján öröm abban, hogy az első látásra kaotikus, zagyva, provokatívan rendezetlen *A ló meghal, a madarak kirepülnek* című Kassák poemáról kiderült, hogy az alaptörténet, a poéma hősének Párizsba érkezése sokféle kalanddal tarkított gyalogos csavargása végén, semmivel sem rendezetlenebb és bonyolultabb, mondjuk, a *Toldi* szerkezeténél. Távol áll tőlem, hogy hasonló kárörömmel állapítsam meg, hogy az *Apokrif* epikus költemény, amelynek alaptörténete a *Toldi*hoz és *A ló meghal...*-hoz hasonlóan egyszerű hazatérési história, hazatérés a számkivetésből.

A versbeli időviszonyok közelebbi szemügyrevétele óvatosságra int az ilyen leegyszerűsítő magyarázattal szemben. Az alapidő ugyanis a jövő, amelyet a vers különálló első sorának egyik szava rögzít: „Mert elhagyatnak akkor mindenek.” Az „akkor” utal egy nagyon konkrét jövőbeli eseményre vagy eseménysorra. A vers szabálytalan strófaszervezetét külön nem vizsgáltuk, de a kezdősor különállására feltétlenül fel kell hívnom a figyelmet. Összefoglaló, a szöveg egészét átfogó funkciót lát el az ilyen kiemelt sor például József Attila *Téli éjszakájának* kezdetén: „Légy fegyelmezett!” vagy Radnóti *Nem tudhatom* című versének végén: „Nagy szárnyadat borítsd ránk virrasztó éji felleg.” Visszatérve a számokkal való játékhoz, az ilyen kiemelt, a szövegtest fölébe helyezett sor akár külön sorszámot is kaphatna. De ne legyünk telhetetlenek, beérhetjük azzal, hogy az első sor egysoros strófának tekinthető.

Az első sor jövő idejét a 6. sor megerősíti: „És látni *fogjuk* a kelő napot”, majd nem sokkal utóbb újra felbukkan az „akkor” jövőbe mutató, s egyben a kezdő sorban megjelölt eseménysorra visszautaló szócska: „mert nem alhatom *akkor* éjszaka”. Ez a jövő idő azonban az előző „látni fogjuk”-hoz képest előidejű, hiszen az éjszakai monológ megelőzi a másnap hajnali útnak indu-

lást. Hosszú kihagyás után újra felbukkan a történet alapideje a „S majd este lesz...” kezdetű mondatban, s az „őrzöm tovább” igés szerkezetben. A záró versben a kezdeti „akkor” bukkan föl kétszer egymás után: „Akkorra én már mint a kő vagyok”, „egy jó tenyéryi törmelék / akkorra már a teremtmények arca”. (Zárójelben jegyzem meg, hogy a költő nem a létege jövő idejű alakját használja: „akkorra én már mint a kő leszék”, hanem a jelen idejű „kő vagyok” formát.)

Mi az az időpont, mi az az eseménysor, amelyre ez az „akkor” és „akkorra”, a „majd”, a „látni fogjuk” vonatkozik? Bármi különösen hangozzék is, a vers nemigen ad más esélyt, mint hogy ezt a jövő időt az apokalipszis, a végítélet idejével azonosítsuk. Bizonyítékként a természet grandiózus, fenyegető viselkedésének jeleit sorolhatjuk föl: „A levegőben menekő madárhad”-at, amely az idők végezetének egyik ismert toposza. A kelő napot, az emberiség áldott kísérőjét története során, amely hirtelen ellenségesé válik, mint a rosszul szelídített háziállat: „mint tébolyult pupilla néma és / mint figyelő vadállat, oly nyugodt.” „A haragos ég infravörösét”, és a pusztulás látványát, amely a magányos lépkedőt fogadja. Az apokalipszis magyar neve melléknévi formában bukkan fel a vers kezdetén, „a világvégi esett földeké” szerkezetbe rejtve. A madarakkal, amelyek „szívszakadva menekülnek mostan / az ég alatt, a tüzes ég alatt”, az előző versben, a *Jelenések VIII.* 7.-ben már találkoztunk: „és lát az isten égő mennyeket / s a menny színén madarak szárnya-röptét / és látja mint merülnek mind alább / a tűzkorongon átkerülni gyöngék”.

De mikor jön el a végítélet? Vajon megéri-e azt a vers beszélője? Vajon személyes élettörténete belefőnik-e az apokaliptikus történésekbe? Az igeidők tanulsága szerint a személyes sors alakulása és a világvége között szinte zökkenőmentes a folytonosság. A jövő a magyar nyelvben nyomban jelenné vedlik vissza, ha a megszorító „akkor”, „majd” időhatározószók, a „fog” segédige hatáskörzete véget ér, és ha nem kap újabb megerősítést. Jelen és jövő, a végső pusztulás és a személyes életnek akár kedvező kihatású epizódjai, mint amilyen például az idegenből hazatérés, észrevétlenül átsiklanak egymásba. Vannak a versnek

pontjai, ahol a jelen idejű igeforma most zajló eseményről szóló beszámoló tényleges jelen idejét képviseli, mint a gyermekük elé siető öreg szülőkkal való találkozás jelenetében: „*S már jönnek is, már hívnak is, szegények / már sírnak is, ölelnek botladozva*”. Előfordul a jelenidő nyomatékosítása is, ráadásul egy olyan motívum esetében, amely a vers elején még a jövő idő hatalma alatt állt: „*Élnek madarak, / kik szívszakadva menekülnek mostan*”.

A jövő idő eltüntetése akkor következik be a leglátványosabban, amikor a költő egy korábban jövő időbe tett eseményt múlt időben ismétel meg: „*És látni fogjuk a kelő napot*”, olvassuk, majd később a „*Feljött a nap*” változattal találkozunk. *Passé dans le futur* – mondhatnánk, megfordítva az egyik francia igeidőt, a *futur dans le passé*. S ha már a múlt időnél tartunk, konstatálhatjuk, hogy a vers a régi, sőt az ősi felé is dimenziót nyit. A vers hőse saját hazatérése mögé bibliai távlatot állít: „*Haza akartam, hazajutni végül, / ahogy megjött ő is a Bibliában*”. Ha a hazatérés akaratlan imitatio Christi, akkor a vers lírai ideje, amely a végítéletig tartó jövőbeli folytonossággá tágult, ezzel a bibliai, evangéliumi múltig nyúlik vissza. Sőt, az ember teremtéstörténetének koráig: „*Valamikor a paradicsom állt itt. / Félálomban újuló fájdalom: / hallani óriási fáit!*”

Mi az, ami az időviszonyok vizsgálatából a szöveg koherenciájára nézve végkövetkeztetésként levonható? Az időfüggvények, tehát a jövő időhöz viszonyítandó alárendelt igeidők, illetőleg az időcsúsztatás műveletei tovább erősítik a szöveg koherenciáját, miközben, paradox módon, az időperspektívák kifeszítésével jótékonyan diszkontinuitást vezetnek be a vers világába. A paradicsom fáitól az idők végezetéig tartó ívet ugyanis a vers igeidőinek rendszere tartja fenn, s az egyéni életpizód, a számkivetetésből történt hazatérés csak ebben a nagyon tág, fenyegető és jelentőségét zsugorító összefüggésben nyeri el voltaképpen értelmét. Ezért tartom magam a gondolatmenet kezdetén tett kijelentésemhez, hogy a szerzői hármastagolás és az általam elvégzett számozási játék ellenére sem ciklusnak, hanem egységes kompozíciónak tekintem az *Apokrifot*.

APOKRIF

1 – I

Mert elhagyatnak akkor mindenek.

Külön kerül az egeké, s örökre
a világvégi esett földeké,
s megint külön a kutyaólak csöndje.
A levegőben menekvő madárhad.
És látni fogjuk a kelő napot,
mint tébolyult pupilla néma és
mint figyelő vadállat, oly nyugodt.

De virrasztván a számkivettetésben,
mert nem alhatom akkor éjszaka,
hányódom én, mint ezer levelével,
és szólok én, mint éjidőn a fa:

II

*Ismeritek az évek vonulását,
az évekét a gyűrött földeken?
És értitek a mulandóság ráncát,
ismeritek törődött kézfejem?
És tudjátok nevét az árvaságnak?
És tudjátok, miféle fájdalom
tapossa itt az örökös sötétet
hasadt patákon, hártvás lábakon?
Az éjszakát, a hideget, a gödröt,
a részut forduló fegyencfejet,
ismeritek a dermedt vájunkat,
a mély világi kint ismeritek?*

III

Feljött a nap. Vesszőnyi fák sötétén
a haragos ég infravörösében.

Így indulok. Szemközt a pusztulással
egy ember lépked hangtalan.

Nincs semmije, árnyéka van.
Meg botja van. Meg rabruhája van.

(2)

Ezért tanultam járn! Ezekért
a kései, keserű léptekért.

S majd este lesz, és rámkövül sarával
az éjszaka, s én húnyt pillák alatt
őrzöm tovább e vonulást, e lázas
fácskákat s ágacskaikat.

Levelenként a forró, kicsi erdőt.

Valamikor a paradicsom állt itt.

Féllalomban újuló fájdalom:
hallani óriási fáit!

Haza akartam, hazajutni végül,

ahogy megjött ő is a Bibliában.

Irtóztató árnyam az udvaron.

Törődött csönd, öreg szülők a házban.

S már jönnek is, már hívnak is, szegények

már sírnak is, ölelnek botladozva.

Visszafogad az ősi rend.

Kikönyöklök a szeles csillagokra. –

IV

Csak most az egyszer szólhatnék veled,

kit úgy szerettem. Év az évre,

de nem lankadtam mondani,

mit kisgyerek sír deszkarésbe,

a már-már elfuló reményt,

hogy megjövök és megtalálalak.

Torkomban lüktet közeled.

Riadt vagyok, mint egy vadállat.

Szavaidat az emberi beszédet

én nem beszélem. Élnek madarak,

kik szívszakadva menekülnek mostan

*az ég alatt, a tüzes ég alatt.
Izzó mezőbe tűzdelt árva lécek,
és mozdulatlan égő ketrecek.
Nem értem én az emberi beszédet,
és nem beszélem a te nyelvédet.
Hazátlanabb az én szavam a szónál!*

Nincs is szavam.

Iszonyú terbe

*omlik alá a levegőn,
hangokat ad egy torony teste.*

Sehol se vagy. Mily üres a világ.

V

*Egy kerti szék, egy kinnfeledt nyugágy.
Éles kövek közt árnyékom csörömpöl.
Fáradt vagyok. Kimeredek a földből.*

(3)

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

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

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

Bókay Antal

AZ APOKRIF – fantázia egy késő modern személyesség-konstrukció lehetőségeiről

Ma már világosan érzékelhető, hogy Pilinszky János lírája – mely „az európai klasszikus modernség (avantgárd tradíciókat és magába olvasztó) második hullámából keletkezett”¹ – az egyik olyan (talán meghatározónak mondható) poétikai vonalat képviselte a magyar költészet történetében, mely összekötötte, átvitte, közvetítette a két háború közötti költészetet a jóval később, talán csak a huszadik század hetvenes éveiben kibontakozó új poétikai gondolkodásmód irányába. Mindenképpen igaza van Schein Gábornak, amikor az *Újhold*, e néhány számmal megjelent folyóirat költészettörténeti szerepét csak „metaforikus”-nak nevezi², e metafora azonban igen jól használható egy költői tér és beszéd megjelölésére, arra, amelybe az *Apokrif* is illeszthető. Az *Apokrif* persze egyedülálló jelentőségű, az egyik legnagyobb, integratív XX. századi magyar vers, nagy összefoglalás, melyben sűrített formában az egész Pilinszky-életmű megtalálható. Számos kiváló értelmezés tárgya volt³, és nyilván számtalan új olvasata születik

¹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., Argumentum, 1993, 56.

² SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Bp., Universitas, 1998, 7.

³ Érdekes, hogy a verssel, sőt talán Pilinszkyvel is mostanában kevesebbet foglalkoznak az irodalmárok, mint 15-20 évvel korábban. A nagyon gazdag szakirodalmából elsősorban Schein Gábor előbb idézett kiváló könyvét és RADNÓTI Sándortól *A szemédő műstíkuszt* (Bp. Akadémiai, 1981) használtam. *Apokrif*-elemzések: TELLÉR Gyula = *Miért szép?* Gondolat, Bp., 1981; NÉMETH G. Béla, Kortárs, 1982, 9, 1455–1465; KULCSÁR SZABÓ Zoltán: „Intertextuális háttér és a szövegghagyomány rétegződése az *Apokrif*ben = K. SZ. Z., *Hagyomány és kontextus*, Bp. Universitas, 83–102; WIRTH Imre = *Újhold Évkönyv*, 1991/2, 130–141; SZIGETI Lajos Sándor, *A teremtett Isten csendje – Pilinszky Apokrifja és apokrifjai = Merre, hogyan? – Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, Bp. Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 41–55. Monográfiák: FÜLÖP László, PILINSZKY János, Bp., Akadémiai, 1977; TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Pozsony, Kalligram, 2002.

majd a jövőben is. Itt következő olvasatom poétikai természetű, azt a verses beszédmódot, a világ azon verses megszerkesztési stratégiáját szeretném megfigyelni, amelyben a vers üzenete kibomlik. Három lépésben teszem mindezt: először tisztázom a vers intertextuális háttérét, azt az átfogó poétikai környezetet, amelyben e vers szavai felhangzanak, belső strukturálódása, szó és mondatelemeinek összefűzése megtörténik. Másodsorra egy nagyon részleges, rövid olvasatát adnám a vers szövegének és végül a harmadik – nagyon vázlatos – lépésben jelezném a személyesség versvilágban kibomló átfogó strukturáját.

A három intertextuális pozíció

Az *Apokrif* egyik legkorábbi és talán legnagyobb hatású értelmezése Németh G. Béláé volt, aki az apokalipszis műfaj újraalkotásaként, modern újraírásaként értelmezi a verset. Majd minden interpretátor, így Németh G. Béla is az intertextuális párhuzamok felől építi értelmezését. Kulcsár Szabó Zoltán a recepcióelmélet és a szemiotikai-pragmatikai háttérű formaelemzés eszközével „a vers pragmatikai strukturájának három alappilléret” különíti el, ezek a „személytelen beszédmód”, a narratív önszituáló beszédmód” és bizonyos „kommunikációs gesztusok” jelenléte. Értelmezésemben mintegy a két megközelítés között, nem tisztán formai és nem is kizárólag az apokaliptikusság felől definiálnék (újra) értelmező intertextuális viszonyokat. Egyrészt hangsúlyoznám azt a költői tradíciót, diszkurzust, amelyet Pilinszky előtt József Attila alapított meg, és amit tárgyias költészetnek nevezek. A második diszkurzív viszony a vers címévé emelt „apokrif” jelleg, a harmadik pedig a korábban, többek által már alaposan tárgyalt apokaliptikus-prófétáló beszédmód.

Az első intertextuális pozíció az a sajátos lírai beszéd, poétika, amelyet Pilinszky követ. A modern költészet – születése, a romantika kora óta tudjuk – nem a szubjektivitás kísérőjelensége, hanem a szubjektivitás nyelvi megtörténése. Az a poétikai beszédmód, amelyben az *Apokrif* íródott, e megtörténés olyan fázi-

sa, amikor a költői hang már nem kizárólagos értelemteremtő forrásként állítja önmagát (ahogy ezt Ady és a szimbolisták tették), hanem feloldódik (vagy éppen megvalósul) egy – látszólag a beszélő nélkül adott – nyelvileg artikulált tárgyi konstrukcióban. Itt a lírai hang a világ konstrukciójában olyan mélyebb összefüggésrendszert fedez fel, amely egyben önmaga sajátos artikulációjaként is működik. A magyar költészetben ezt a késő modern költői beszédet, a benne artikulálódó sajátos belső világot leelőször József Attila hozta létre, fedezte fel. Pilinszky – Nemes Nagy Ágnes mellett – ennek a késő modern tárgyas költészetnek a legjelentősebb folytatója. Igazat kell adni Kulcsár Szabó Zoltánnak: „érdekes, hogy a közvetlenebb, líratörténetileg megalapozott hagyományból nem a katolicizmusnak szintén oly nagy jelentőséget tulajdonító Babits-líra jelenik meg nyomatékosan Pilinszky művében, hanem egy későbbi felnövő generáció, (kis mértékben) Szabó Lőrinc és főként József Attila nyelvalkotása”⁴.

A tárgyas költészet meghatározó jellemzője, hogy a metaforikus-szimbolikus mélység, a tárgyak világának rendkívüli mértékű szubjektív, én-szemponturna kibővítése helyett egy olyan világot jelenít meg, amelyben a személy és a tárgyi tér, a szubjektum és a világ homogén, tárgyasian tényszerű kontinuumot képez. Ez a tárgyas tér azonban olyan konstrukciót (és nem jelentést) rejt magában, amely egyszerre mélystruktúrája a szubjektum, a személy belső viszonyainak, önteremtődésének és összefüggése a világ adott konstrukcióinak is. József Attila hozzávetőlegesen az *Észmélet* megírásáig dominánsan ezt a tárgyas lírai beszédmódot használja, az *Elégia*, a *Falu*, az *Óda* ennek jellemző versei, a legtisztábban megírt szövege viszont a *Téli éjszaka*, illetve ennek sűrített változata a *Tehervonatok tolatnak*. Az *Apokrif* – poétikai szempontból – elsősorban a *Téli éjszaka*hoz köthető, annak poétikai és önteremtő formáit írja újra, írja tovább az önérzékelés 25 évvel későbbi lehetőségei és adottságai mentén.

A tárgyas költészet, annak következtében, hogy a költői hang beépül a versbe, a korábbi dominánsan metaforikus önkonstruk-

⁴ KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *I. m.*, 101.

ció helyett erőteljesen *metonimikussá válik*. A metonímia ugyanis azzal az igen lényeges retorikai-episztemológiai jellemzővel rendelkezik, hogy vertikális-analogikus jelentésteremtés helyett horizontális kapcsolatokat hoz létre, a jelölők szomszédosságára épít, figuratív bázisa pedig éppen a tárgyi azonosságban rejlő közös struktúra. A metonimikus szemlélet ilyen horizontális mozgása következtében gyakran vagy éppen szükségszerűen felépül a tárgyias költőknél egy egymásra épülő, egymást kibontó *metonimikus láncolat*, azaz végső soron egy narratíva, egy történet. Ezek a történeti jellegű konstrukciók átfogó rendszerekbe épülnek, ha az adott költő az adott pillanatban megfelelő mélystruktúrájú *mitológiát* talál. A mitológia felépülésének egyik változata az, amikor a költő egy meglévő mitológiát használ történetkonstruáló modellként. Ilyenkor a tárgyias költészetben felépülő metonimikus sor allegorikussá válik. József Attilánál ilyen poétikai értelemben vett valóban tárgyias mitológia (világkép-alap) volt a marxizmus és az általa ajánlott történelmi narratíva. Pilinszky számára ezt a figurativitás-bázist, szerepet a keresztény hit narratívái töltötték be. (Illetve a *Harmadnapon* több versében az *Apokrif* konstrukciójához képest fontosabb szerepet kap egy itt csak egy villanásra megjelenő nem-allegorikus narratíva, a háború és a fogolytábor). Interpretációmban arra törekszem, hogy ne az allegorikus hordozóból, a biblikus történetből értelmezzem a verset, hanem a vers nyelvi konstrukciójából mutassam meg a biblikus történet sajátos, eretnek használatát.

Erre figyelmeztet az a kettős textuális környezet, intertextus, amelybe a költő a címmel és az első sorral a verset elhelyezi. A cím ugyanis egy írásműfajt, egy sajátos történeti-textuális kifejezésmodot emel igencsak szembetűnő pozícióba, azt jelzi, hogy az itt következő szöveg „*apokrif*”⁵. Jól tudjuk, hogy a görög szó jelentése: „a rejtettből származó” (*apo kriptein*), a zsidó-keresztény tradícióban kialakult jelentése viszont: „könyvek, amelyeket fantasztikus tartalmuk, ismeretlen eredetük és eretnek szerzőjük mi-

⁵ Szigeti Lajos Sándor Tellér Gyulát idézve ír erről értelmezésében (SZIGETI, I. m., 46–47).

att nem alkalmaztak az istentiszteletben és teológiában, és a Szentírás kánonjába nem vettek fel”.⁶ A apokrif egy olyan szöveg, amely nem tartozik a szent totalitásába, a kanonizált teljességébe, nem az isteni, hanem valami más megnyilatkozása, olyan, ami akár az istentelenség tanúsága is lehet, olyan, ami sokféle, szétszórt, a centrális-transzcendentális lényegtől eltérő, és ami ismeretlen, kontrollálatlan szubjektív érdekeket, konstrukciókat képvisel. Nyilvánvaló, hogy az itt olvasható vers azért apokrif, mert a kanonikus hagyomány közössége helyett a szelf, a személyesség allegorikus konstrukcióira értelmezi át a történetet.

A másik allegorikus elem az első sor utalásával nyilvánvalóvá tett *apokaliptikus* beszéd⁷. Az apokalipszis „leleplezés”, a titkok kimondása, a keresztény hagyományban a Jelenések Könyvében az emberi történelem szimbolikus beszédben elmondott vége, az isteni rend teljes megvalósulásának pillanata. Az apokalipszis története persze megváltoztathatatlan történet, egy transzcendens akarat megvalósulása, de az emberrel szemben mint totálisan tárgyiasult sorozat jelenik meg, abszolút értelemben kívül van az emberi szándékon, akaraton. Pilinszky apokalipszise persze apokrif, legalább két szempontból: egyrészt nincs etikai dimenziója, mindenkire, bűnösre és büntelenre egyaránt érvényesül, hisz „elhagyatnak akkor mindenek”. Másrészt – és ez talán sokkal fontosabb – János a *Jelenések könyvében* tanúsít, lát és hall, de nem vesz részt az apokaliptikus történetben. Az *Apokrif* személye viszont résztvevője, tárgya, áldozata az apokalipszis, a történelem, vagy talán a lét teljessége végének, hisz itt a versben csak pusztulás van, és egyáltalán nincs szó a mennyei Jeruzsálem megvalósulásáról.

⁶ RAHNER, Karl, VORGRIMMER, Herbert, *Teológiai kieszótár*, Bp., Szent István Társulat, 1980, 43.

⁷ Vö. erről részletesebben SCHEIN Gábor, „Az eszkatologikus szemlélet uralmáról és az apokaliptikusság visszavonásáról Pilinszky János lírájában” (*I. m.*, 187–209).

A vers jelentés-konstrukciói és személyesség-építménye

A vers kezdősora („Mert elhagyatnak akkor mindenek.”) az eljövendő apokaliptikus létszituáció bejelentése egy olyan mondattal, amelynek hiányzik az első része, csak az okot tudjuk meg, azt, hogy megtörténik a szétválasztás, a gondoskodás helyett megszületik a gond. A szétválasztottság két oldalán eltérő természetű létezők vannak, egyik oldalon a minden egyest magába foglaló, magára maradó tehetetlen immanencia, evilágiság, a másikon pedig a elhagyás, leghagyás hatalmával bíró, megnevezetlen és talán megnevezhetetlen egyetlen és egységes isteni erő. Az elhagyás és az „akkor” temporalizál: egy határozott gesztussal kijelölt időbeli helyzetet ad meg, és így egy majdani elkerülhetetlen történet elindulását jelzi. A kezdőmondat hasonlóan radikálisan pozicionáló funkciójú, mint a *Téli éjszaka* „Légy fegyelmezett!” felütése. Csak míg ott a világot felmérő hangnak, e pozícióba képzelt embernek szól ez (de József Attilánál se lehet tudni, ki mondja a felszólítást, ettől az itteni kezdéshez hasonlóan lebegő lesz a mondat), itt Pilinszky-nél a lét (azonnal megvalósuló) jövő tényállásaként hangzik el. A következő sorok ennek a jövőnek egyre inkább jellenné (sőt egy bizonyos ponton majd múlttá) váló részletezett történéseit, az elkülönbözés evilági uralomra jutását mondják el. A kiáltóan hiányos kezdő kijelentés ráadásul ráirányítja a figyelmünket a beszélőre, megalapít egy sajátos kijelentés-pozíciót, egy profetikus, látnoki beszédhelyzetet. Itt, az első sorban, még e látnok dominánsnak tűnik a léttörténéshez viszonyítva (hiszen ő prófétál, ő lát), a vers szövegében azonban önmaga is a látvány, a történés egyre tehetetlenebb elemévé válik, beépül az apokaliptikus apokrifia víziójába.

Az első sor bejelentése megelőlegezi az egész verset, a költeményt akár két részre is oszthatnánk: az első sorra és az összes többire: a bejelentésre és a megvalósulásra. A második sortól részleteződik, bontódik ki az apokalipszis megvalósulása, az új létezési tér megformálódása. Az első számozott rész (első sor után) egésze talán két nagyobb strukturális egységet épít: az első hét soros versszak pozicionálja a szétválasztottság létállapotát, majd

a következő szakaszok (újra meglehetősen szigorú belső szerkesztéssel) a személyes mentén építik fel az apokaliptikus történet elindulását.

Ez az első versszak azonban kiemelt jelentőségű, mert feltételezésem szerint egy olyan metapoétikai üzenetet, hordoz, szituációt teremt, amely a vers egészének látásmódját, világlátását meghatározza. Az apokaliptikus létezési tér bonyolult pozíciórendszert teremt, a versszak szerkezete – a formai megjelenés szintjén és a belső, tematikus-szemantikai strukturálásban – 3+1+3 sorral épül fel:

Külön kerül az egeké, s örökre
a világvégi esett földeké,
s megint külön a kutyaólak csöndje.

*

A levegőben menekvő madárhad.

*

És látni fogjuk a kelő napot,
mint tébolyult pupilla néma és
mint figyelő vadállat, oly nyugodt.

Az első három sor a lenti világ jellemző eseménye, a lét mélyére hatoló fragmentáció: az életben a beszéd, a zajok, a zörejek tagolt darabokból állnak, amelyeket az emberi szándék, érzékelés és felismerés állít egységbe, érzékel egészként. A csend viszont lényege szerint csak koherens, egyféle, belsőleg eleve nem tagolt minőség, egy bizonyos térben csak általában vett csendet tudunk érzékelni, nem pedig csendeket. De itt és most az *Apokrif*-ben ez a csend is szétesik, „külön kerül”, elkülönbözik.

Ezt a még állapotszerű hármast, az ég, a föld és a kutyaól fent, lent és köztesség háromszögét követi egy kifejezetten dinamikus tárgyi jelenség, a menekülő madárhad, mely újra felemeli a látványt, és az önálló mondatnak vett sorral felezi a szakaszt.

Majd a záró három sorban, ahol még feljebb vagy talán csak távolabbra tekintünk, meghatározó tárgyként jelölődik a kelő nap. A szavak, tárgyak mindegyike alapvetően negatív, egy részvéltlen, idegen totalitás, egy egységes, szörnyű valami születik a

megjelenő nap képében. Látunk majd valamit, ami azonban egy óriási szem, mely lát minket. De ez a látó centrum értelem nélküli (tébolyult), hang nélküli (néma) és fény nélküli (hiszen a pupilla fekete, vagyis a felkelő nap egy „fekete nap”, a totális melankólia képzete⁸) és végül mozdulat nélküli is („mint figyelő vadállat, oly nyugodt”). A kezdőpont elhagyatottságával ellentétben itt egy totális jelenlét, a teljes látványba vonság, a kikerülhetetlen, *abszolút tekintet* formálódik meg. Mindez (már a háromsoros egység első szavaival) egy többes szám első személyű cselekvés keretébe, az „És látni fogjuk...” profetikus gesztusába helyeződik. A három sor azért lényeges, mert egy nagyon karakteres episztemológiai pozícióba emeli a verset. A tisztán tárgyias kép, a kelő nap, kettős tárgyias dolgokhoz (pupilla és vadállat) kapcsoló hasonlításba helyezett. Ezt a képet, képzetet azonban két oldalról veszi körül a látás. Egyrészt a látjuk mindezt mi, másrészt a látott maga is hangsúlyozottan látó, hiszen pupilla, szem, amely vadállatként „figyelő”.

Elkerülhetetlen, hogy legalább vázlatosan pozicionáljam azt az átfogó világlátási stratégiát, poétikai episztemológiát, amelyet Pilinszky az *Apokrif*ban (és persze más versében is) követ. Filozófiai párhuzama a fenomenológia, mely az észlelhetőség, a tárgyiasság tényére épül, nem empirikus, de nem is a transzcendentális szubjektum absztrakciója mentén építi fel világát. Merleau-Ponty ennek az új episztemológiának a centrumát nem a gondolkodásban, hanem az észlelésben, a látásban találja meg (a festő, Cézanne útját követi). Poétikai szempontból nem lényegtelen az az ellentét, amelyet az észlelés és a képzelet között állít fel. A képzelet „működési területét a nem látható és az elvileg láthatatlan dolgok univerzuma alkotja”.⁹ Az észlelés viszont „telített vagy aktualizált észlelésre irányuló gondolat”,¹⁰ egy látvány, amely a

⁸ A „fekete nap” Nerval képe volt, Julia Kristeva melankóliáról szóló könyve ezt a címet viseli. Érdekes, hogy az 1975-ös *Kráter* című Pilinszky-kötetben a *Pupilla* című ciklus egy Nerval nevét viselő verssel nyit.

⁹ M. MEREU-PONTY: *A látható és a láthatatlan*, ford. FARKAS Henrik és SZABÓ Zsigmond, Bp., L'Harmattan, 2007, 43.

¹⁰ *Uo.*

magya realitásában saját belső lényegét is hordozza. Ha ezt poétikai diszkurzusokra fordítjuk, akkor a szimbolikus-metaforikus poétika képzelet¹¹ centrikus beszédével szemben a tárgyias költészet látás-, észlelés-centrumú poétika. Merleau-Ponty ebben a folyamatban jelzi, hogy a lét ilyen érzékelése esetén kettős folyamatot kell elkülönítenünk, a nézést és a tekintetet, és e kettősségben „az észlelés a saját feltételeit és részeit meghaladó totalitás csodájának tanújává lesz”¹². Ennek egészen egyszerű példája a monokuláris és a szinergikus látás. Az egy szemmel látott elillanó, kvázi-dologgal szemben a két szemmel észlelt dolog egy rendbe, struktúrába helyezetten jelenik meg. A két szem azonban nem a dolog fényviszonyainak hatásából táplálkozik (mint teszi ezt az egy szemű látás), hanem hozzáadódik a saját test is, azaz a személy mintegy visszanéz a dologra, azt a tekintet körébe vonja. A tárgyias költészetben a költő egy olyan alapviszonyban beszél, amely ennek a látás/tekintet kettősnek a dialektikájára épül, általa egyfajta észlelés alapú költői beszéd teremődik, domináns a szintagmatikus relációkra épülő metonímia, a filmszerű látvány, és csak ebbe illesztve, sokszor radikálisan háttérbe szorítva jelenik meg a korábbi korszakban meghatározó metaforikus-paradigmatikus poézis.

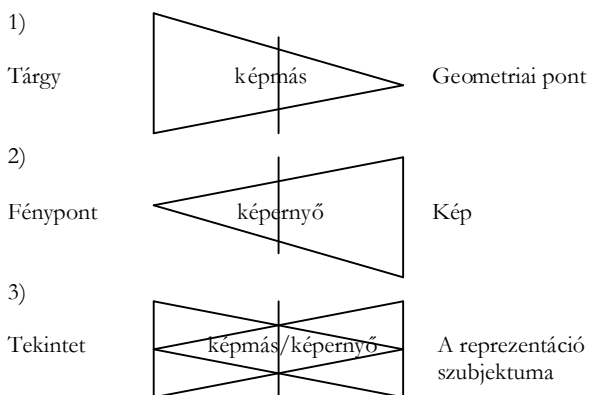
Mindez persze érvényes minden tárgyias, késő modern költészetre, József Attilától kezdve Pilinszky-n keresztül Nemes Nagy Ágnesig. Az *Apokrif* sajátossága ennek továbbírásában rejlik. Az előbb tárgyalt szakasz utolsó három sora ugyanis problematizálja ezt az észlelési pozíciót, benne a látás (a „látni fogjuk”) szétválík, ellentéteződik a tekintettel (a figyelő pupillával), és ezzel a világ láthatósága, episztemológiája ellentmondásossá válik. Ennek a szituációnak első leírása már Sartre *A lét és a semmi* című műve egyik fejezetében¹³ elkezdődik, tényleges kidolgozása azonban J.

¹¹ Ennek kapcsán elég Coleridge nagy hatású *imagination* versus *phantasy* fogalompárjára utalni, Coleridge fontos terminusa a képzelet alapú költészeti beszéd megalapozása volt.

¹² MERLEAU-PONTY, *I. m.*, 20.

¹³ Ennek a címe „*A tekintet*”. Sartre példája a voyeur, aki miközben élvezetet szerezne a látványból, lépteket hall a háta mögött, és semmiképp sem öröme

Lacan 1964-es szemináriumában olvasható¹⁴. Lacan szerint az észlelésben teremtődő világ decentrált, ellentmondásos belső feszültséggel épül. Egyrészt¹⁵ feltételezünk egy olyan geometriai pontot, ahonnan a világot, a világ egy darabját látjuk (1. háromszög). Másrészt viszont ránk világít egy tőlünk független konstrukció-pozíció, mindig valamilyen tekintet tükrében tudjuk csak pozicionálni magunkat (2. háromszög). A tényleges folyamatokban a kettő összezsúszik, és egymást kiegészítő-ellentéző dekonstruktív játékba lép:



Az *Apokrif* eleje, az előbb értelmezett három sor, az egész versre vonatkozóan megalapítja ezt a dekonstruktív pozíciót, a vers ennek a metonimikus-allegorikus kettős világnak, e világ tör-ténéseinek mentén megvalósuló bejárása.

szolgáló módon egy megszégyenítő tekintet keresztüzébe kerül. (SARTRE, J.-P.: *A lét és a semmi*, ford. SEREGI Tamás, Bp., L'Harmattan–Szegedi Tudományegyetem, 2006, 314–368.)

¹⁴ J. LACAN: „Of the Gaze as *Objet Petit a*” = J. L., *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Middlesex, Penguin, 1977, 67–123.

¹⁵ A lacani ábrát SILVERMAN, Kaja, *The Threshold of the Visible World* (London: Routledge, 1996) című könyve „Tekintet” című fejezetének magyar fordításából (ford. SZEMZŐ Hanna) másoltam ki: *Metropolis*, 1999/2.

Az első rész további szakaszai pontosan kidolgozott struktúrát követnek. A rész első, ellentétező szavával, a „de”-vel határozottan leválasztódik a szituációt megalapító előző egységről és a sokkal általánosabb, többes szám első személyű beszédből közvetlenebb, a költői hang tényleges személyének jelenlétét sejtető „én-ti” megszólító, prófétáló nyelvre vált. Nyitja és zárja két olyan négy soros szakasz, amely a személy apokaliptikus történetben való részvételének a módját jelöli meg. Az első személyesség-szakasz kulcsszava – a „szólok” – a részvétel és az elmondás kettős kínjába vont személy tanúsító nyelvi cselekedete. A záró személyes szakasz, az első rész utolsó egysége viszont már tényleges cselekvésről szól, „utat nyit” a tárgyi létbe, az „indulok” a kulcsszava, mégpedig „szemközt a pusztulással”, azaz az én lép-tei pontosan a pusztulásba, az apokaliptikus történetbe vezetnek:

De virrasztván a számkivettetésben,
mert nem alhatom akkor éjszaka,
hányódom én, mint ezer levelével,
és szólok én, mint éjidőn a fa:

(...)

Így indulok Szemközt a pusztulással
egy ember lépked hangtalan.
Nincs semmije, árnyéka van.
Meg botja van. Meg rabruhája van.

Ebben a részben is vissza-visszatér e látás, nézés gesztusa, a sötétben virrasztás, aztán az, hogy „szem”-közt indul el, de a rész végére igazából minden, ami „látható” lenne, a semmivel azonosítódik: nincs hang, nincs saját test (csak árnyék), nincs erő (megfelelő láb), csak bot, és nincs szabadság (csak rabruha). A személy létpozíciója a „számkivettetés”, a *Genworfenheit*, mely egy fura tárgyvilágba helyeződik, párhuzamban az allegorikus életfa-jelenséggel, melyet két dolog: koordinálatlan, összevissza mozgás és a szólás, a prófétai beszéd jellemez.

A közrezárt két szakaszból a hosszabb az apokaliptikus történet *megismeréséről* szól:

Ismeritek az évek vonulását,
az évekét a gyűrött földeken?
És értitek a mulandóság ráncát,
ismeritek törődött kézfejem?
És tudjátok nevét az árvaságnak?
És tudjátok, miféle fájdalom
tapossa itt az örökös sötétet
hasadt patákon, hártvás lábakon?
Az éjszakát, a hideget, a gödröt,
a rézsut forduló fegyencfejet,
ismeritek a dermedt vályukat,
a mélyvilági kint ismeritek?

Egyértelmű azonban, hogy a költői hang és a felidézett többes szám első személy nem János kényelmes szerepében van, nem csupán látja a fikciót, a fantáziát, hanem (bibliai értelemben) „ismeri”, azaz már részt vett benne, tudja, átélte, milyen volt. A megismerés és átélés centruma a „mélyvilági kín”, egy paranoid hátterű, megfoghatatlan hatalom ütéseként kimért csapás-sorozat, mely érinti a tárgyakat (gyűrött földek), a testet, az organikus és anorganikus világot, és van történelmi-társadalmi tárgyiasága is („fegyencfej”). A „mélyvilági kín” egyszerre jelez kínnal teli részvételt az apokaliptikus-transzcendentális történetben (azaz a megnyíló pokol szenvedéseit), szól (a fegyencfej utalásával) a társadalmi-történelmi szenvedésről, és utal egy sokkal személyesebb, belső kínra, a bűntudat, a lelkiismeret világára is.

A világ ilyen részvételhez kötött ismeretével kapcsolatos kérdéseket zárja az apokaliptikus narratíva újólagos megjelenése, a felkelő nap képe, mely persze nem a „hajnal lágy szava”, hanem pusztító tűz.

Feljött a nap. Vesszőnyi fák sötéten
a haragos ég infravörösében.

Az első rész többféle *poétikai stratégiával* beszél. Az első sor és a követő szakasz egy általános alany beszédét idézi. Ez követi egy személyes, monologikus beszédhelyzet, az „én” erőteljes pozícióját kiemelő ismétlésével. Az „Ismeritek...” rész aposztrófikus, az

emberek, a társak megszólítására épül. Az apokalipszis-kép újra általános beszéd, a záró szakasz első sora újra személyes, egyes szám első személyű, majd a második sortól kezdve a szöveg átfordul egyes szám harmadik személybe. A poétikai pozíció ilyen folyamatos változtatása, akár az elkülönöződés a csendet, megbontja a hang bizonyosságát, megtalálhatóságát, és lezárja, letiltja annak lehetőségét, ami még József Attila számára nyitott volt: ezt az (ugyancsak tündöklő) téli éjszakát nem lehet mérni, és a hang, a beszélő semmiképp sem a látott világ birtokosa.

A vers második része az elindulással kezdődő aktivitásról szól, a léttel való szembesülés a témája. Két nagyobb részből, két gesztusból áll, az egyik az emberi világon belüli rekonstruktív hely-találás kísérlete, a másik az összeütközés, szembesülés a transzcendenciával.

Az első rész még folytatja a „szemközt a pusztulással” útját, a kétsoros és a két nyolcsoros szakasz végig kapcsolódik a járás-hoz, egészen az utolsó sor megérkezéséig, a „kikönyöklök a széles csillagokra” végpontjáig.

Ezért tanultam járn! Ezekért
a kései, keserű léptekért.

S majd este lesz, és rámkövil sarával
az éjszaka, s én húnyt pillák alatt
őrzöm tovább e vonulást, e lázas
fácskákat s ágacskáikat,
Levelenként a forró, kicsi erdőt.
Valamikor a paradicsom állt itt.
Féltalomban újuló fájdalom:
hallani óriási fáit!

Haza akartam, hazajutni végül,
ahogy megjött ő is a Bibliában.
Irtóztató árnyam az udvaron.
Törődött csönd, öreg szülők a házban.
S már jönnek is, már hívnak is, szegények
már sírnak is, ölelnek botladozva.

Visszafogad az ősi rend.
Kikönyöklök a szeles csillagokra –

Az idő, a külső narratíva valószínűleg itt már befele fordul, „húnyt pillák alatt” történik, talán valamiféle visszatérés ez a gyermekkor paradicsomába, a tékozló fiú belső, önmagában lejátsszódo megterése. Másrészt a húnyt pillák azt is jelentik, hogy az eddigi tárgyias beszéd helyett képek, metaforák, szimbólumok jelennek meg, a világ bensősegebbé vált, talán egy tárgyias álomba, hallucinációba léptünk ezzel át.

A hazatérő személy furcsamód isteni minőséget vesz fel, árnya „irtóztató”, ő maga válik az otthon apokaliptikus hatalmaságává. Az „irtóztató” persze kapcsolódik a vers állandóan ott rejlő szubjektív vonulatához, a szégyen és büntudat kérdéséhez: maga a bűn az irtóztató, talán nem annyira a külső szemlélők, mint inkább a büntudat hordozója, a bűn egykori elkövetője számára. A záró két sor váratlanul valami stabilit, lezárulót és talán megnyugtatót hoz a világ struktúrájába és a személy sorsába is: „Visszafogad az ősi rend. / Kikönyöklök a szeles csillagokra”. XX. századi, talán ironizált változata ez Murillo felhőn könyöklő angyalainak. (Németh G. Béla ezt az egyetlen sort ítélte a vers egészéhez képest gyengébbnek, művi gesztusnak.) Akár lezárulhatna a vers, talán valamiféle ideiglenes győzelem érhető el az apokalipszis fenyegető jövőjével és jelenével szemben, talán be lehet zárkózni az ödipális, a családi nyugodtabb és még kezelhető rendjébe. Mintha a *Téli éjszaka* első része a „Nyár ellobbant már” helyzete teremtené itt újra, ahogy „Hazatér a földműves...”, ahogy egy pillanatra van, volna remény egy kicsi, de mégis emberi keretek között maradó szeretet és rend megtartására. A vers azonban nem ér itt véget, a kései, keserű léptek nem szakíthatók meg.

A második rész második fele filmszerű vágással egészen másfele indul, és bevezeti ennek az egységnek a meghatározó kérdését, a beszéd és megértés lehetőségének-lehetetlenségének problémáját. Egy különös, nehezen felfejthető aposztrofikus beszéd váltja fel a második rész első felének vallomásos monológját. A nehéz benne az, hogy nem világos a megszólított kiléte, sőt olykor az is homályossá válik, hogy ki a megszólító. Centrális kérdése

igazából az, hogy lehetséges-e megszólítás és lehetséges-e megszólítottság.

Csak most az egyszer szólhatnak veled,
kit úgy szerettem. Év az évre,
de nem lankadtam mondani,
mit kisgyerek sír deszkarésbe,
a már-már elfuló reményt,
hogy megjövök és megtalállak.
Torkomban lüktet közeled.
Riadt vagyok, mint egy vadállat.

Bizonytalan olvasatomban egy olyan struktúrát érzékelttem, hogy az első szakasz (Csak most az egyszer...) a költői hang beszéde ahhoz a valakihez, ahhoz az örökké várt és örökké rettegett transzcendenciához, aki birtokosa, ura a létnek és talán az apokaliptiszisnek is. A beszélő gyermeki pozícióban van, a „remény” viszonyában létezik. Egyértelmű az is, hogy a remélt találkozás nem egy boldog kiteljesedés, hanem szorongással teli ijesztő esemény, nem feloldás, hanem talán újabb lépés a mélyvilági kín területén. Érdekes párhuzam adódik itt Kierkegaard-dal: A *Félelem és reszketés*-ben írja a dán filozófus, hogy „a földi életben Isten és én nem tudunk egymással beszélni, nincs közös nyelvünk”¹⁶. Még az sem lehetetlen, hogy az *Apokrif* költői hangját kapcsolatba hozzuk Kierkegaard Ábrahámjával, aki „a végtelen rezignáció lovagja”. Az *Apokrif* hangja azonban – bár végtelenül rezignált és „tartalmazza az etikum teleologikus felfüggesztését”¹⁷ – kevésbé felnőtt, mint egykor Ábrahám volt, mintha egy figurába sűrűsödött volna Izsák és Ábrahám, az áldozat gyermek, és a gyötrelmesen, kényszerűen áldozó felnőtt. Fel kell figyelniünk a világosan jelzett regresszív tendenciákra: a szikár felnőtt személyes pozíciója, beszédvágya gyermeki sírásra vált, és szorongása elveszti emberi mivoltát, „riadt” mint „egy vadállat”, visszacsúszik az animális létbe.

¹⁶ S. KIERKEGAARD, *Félelem és reszketés*, Bp., Európa Kiadó, 1986, 54.

¹⁷ *Uo.*, 114.

A következő részben – úgy gondolom – megjelenik, megszólal ez a mérhetetlen vágyat és paranoid szorongást egyaránt jelentő megszólított, maga a beszéd lehetősége válik középponti kérdéssé. De a beszédprobléma szövegei közé, filmes montázsként ékelődnek be az apokalipszis tényleges jelenetei (ezeket a részeket különválasztom az idézetben):

Szavaidat, az emberi beszédet
én nem beszélem.

Élnek madarak,
kik szívszakadva menekülnek mostan
az ég alatt, a tüzes ég alatt.
Izzó mezőbe tűzdelt árva lécek,
és mozdulatlan égő ketrecek.

Nem értem én az emberi beszédet,
és nem beszélem a te nyelvedet.
Hazátlanabb az én szavam a szónál!
Nincs is szavam.

Iszonyu terhe
omlik alá a levegőn,
hangokat ad egy torony teste.

Az üzenet az ismétlés hangsúlyos pozíciójába emelve azonban pontosan a megszólítás és a megszólítotttság lehetetlenségéről szól a „Szavaidat, az emberi beszédet / én nem beszélem”, illetve a „Nem értem én az emberi beszédet, / és nem beszélem a te nyelvedet” részekkel. A megszólított transzcendens hatalom két-szeri gesztusa, megértést tagadó beszéde, az emberi nyelv lehetetlenségének emberi nyelven történő kimondása közé beépül, felvillan újra az apokalipszis képe („Élnek madarak...”), majd a második két sort egy végleg alig értelmezhető szöveg követi: a „Hazátlanabb az én szavam a szónál! / Nincs is szavam” lehet a megszólított transzcendencia további két sora, de lehet a megszólító, a szót váró személy reakciója is, azé, aki a megszólítás lehetetlenné válásával elveszti, a nyelv, a megértés, az otthon lehe-

tőségét. Ezt a nyelvről szóló egységet is követi az apokaliptikus képe, majd az egészet zárja a következtetés: a megfogható, az akár kegyetlenül büntető, szorongást keltő transzcendens hatalom – mely végül is valamilyen, akár negatív bizonyosságot jelenthetne – nincsen, nem érhető el.

Alternatív értelmezésként felvethető¹⁸, hogy a beszélőt lelkiismeret-furdalása, büntudata vágja el az emberi szavaktól, az égő ketrec a szégyen maga, és ez a személyes ellehetetlenülés vezet a megsemmisítő semmi elkerülhetetlenségéhez.

A második rész végén a „Schol se vagy”-következtetésből rögzítődik egy totális tárgyiasság, az üres világ, a dolgokból, benne az én-tárgyból álló összevissza halmaz:

Schol se vagy. Mily üres a világ.
Egy kerti szék, egy kinnfeledt nyugágy.
Éles kövek közt árnyékom csörömpöl.
Fáradt vagyok. Kimeredek a földből.

A személy ezen a ponton elveszti testi mivoltát, melegségét, színet, és pusztán sötét vetületként, árnyékként létezik tovább. Megteremtődik már itt a verset záró utolsó kétszakaszos rész tárgyvilága, létstruktúrája. Tolcsvai Nagy Gábor precíz formaelemzése is kiemeli, hogy a vers ebben a „kerti szék” és „kinnfelejtett nyugágy” képben, „itt jut el a legteljesebb és legvégtetesebb tárgyiassághoz”, olyanhoz, amelyben „a tárgyakkal, a dolgokkal vannak tulajdonságaik, de ’jelentésük’ valójában nincsen”.¹⁹ A második rész ezen utolsó szakasza akár már a harmadik, záró rész első egysége is lehetne: tematikájában, tárgyvilágában és formájában is a záró egységet idézi (csak a rímek eltérő elhelyezése változtat a harmadik egység két szakaszán).

A verset záró, hármas számú rövid részben ennek a poszt-apokaliptikus személynek a pozíciója jelenik meg, minden rá ve-

¹⁸ Jádi Ferenc egy alternatív pszichoanalitikus versértelmezést mondott el nekem szóban, mely a szégyen hátterére épül. Köszönet ezért és a vers értelmezésével kapcsolatos más javaslataiért.

¹⁹ TOLCSVAI NAGY Gábor, *I. m.*, 113.

tül, rá nehezedik, Isten tekintetétől kezdve a tárgyak abszolút különbségben adott magányáig:

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

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

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

A két négysoros szakasz közül az első a versben először mondja ki az Isten szót, nevezi meg a transzcendentális centrumot. Az előbbi részben elveszett vagy lehetetlennek bizonyult szó, megértés helyett itt, háromszoros ismétléssel, a látás, egy kivédhetetlen, égető tekintet válik az egyetlen viszonyképző erővé. A személy „lélekzet”, azaz lélek nélküli, csak árnyék, azaz test nélküli, és környezete levegő, azaz lélek nélküli. Ugyanakkor a napon áll, ki van téve a „tébolyult pupillának”, a „figyelő vadállatnak”, aki immár nem az embert, hanem csak az árnyékát, tárgyiasságának üres, negatív, fénytelen lenyomatát nézi.

A következő szakasz megteremti a végpontot, meglépi az utolsó lépést az apokrif apokalipszis, a személyesség, az én apokalipszise terén. A verset beszélő személy nem viszonozza a pillantást, a tekintet egyoldalú, mert az én (és a teremtmények általában) látás nélküli tárgyakká lettek. Az én, a szelf totális tárgyasulása az arc átalakulásában jelenik meg: a látás helyének, a szemnek érzelmeket jelentő terméke, a könny átformálódik az elmúlást, a gondot megjelenítő arcon képződő ráncra és a világot tagoló árokra. A különbség, az elkülönböződés, a szakadék ezzel véglegessé vált.

A személyesség struktúrája

A vers nagyon pesszimista, mentes minden megváltástól, minden lehetőségtől, mentes minden olyan transzcendenciától, amelyre az embernek támaszkodnia lehetne. Lelkünk fura, szorongással teli egyik arcát hordozza, artikulálja. De jelentőségét, nagyságát valószínűleg éppen ez adja. Egy háború utáni, koncentrációs táborok utáni személyesség, önteremtés lehetőségét vázolja a világ, a transzcendencia és a szelf viszonyában.

Az *Apokrif*– ezt minden interpretátora hangsúlyozza – erőteljes allegorikus utalásrendszerre épül. Ez azonban nem megnyugtató háttér, nem menekülési lehetőség, nem nyújt biztonságot, hanem sokkal inkább jóvátehetetlen szakadást, hiányt jelöl ki. A transzcendens utalásrendszerrel szemben egy sokkal személyesebb, mélyebb alternatív konstrukció rejlik a háttérben. Már Németh G. Béla is kitért, mint apokaliptikus nézőpontokra, a bűntudat kérdéseire, „az egyetemessé általánosított szorongásos neurózis”²⁰ problémájára. Nagyon valószínű, hogy az *Apokrif* példátlanul kiemelkedő hatásának egyik kulcsát itt találhatjuk meg: azokban a személyes konstrukciókban, amelyek akár allegorikus-ideologikus tárgy- és utalásstruktúrára is épülhetnek, de igazi hatásukat, mélységüket a személyesség korábban homályos összefüggései adják.

A lírai centrum, a szelf, a személyesség szempontjából feltűnt számomra, hogy a versben a költői hang tárgyasulása, a megjelent személy sokfélét csinál, virraszt, szól, elindul, jár, kikönyököl, szól, ért, nem ért. Egyetlen dolgot nem tesz: bár a vers elején megígéri, hogy „látni fogjuk”, de ő mégsem lát (emlékszünk, József Attila nagy tárgyas verseiben milyen fontos volt a látás!). Van viszont egy transzcendens, kegyetlen erő, Isten, aki lát, és akinek pillantása tekintet nélkülivé (szem nélkülivé, könny nélkülivé) változtatja a személyt. Kívédhetetlenül megjelenik azonban egy másik valaki, egy külső hatalom, aki nézi őt, tekintetében a

²⁰ NÉMETH G. Béla, *I. m.*, 258.

szimbolikus rendet képviseli, amelynek emberünk pusztá tárgya, meghatározottja lesz.

A tekintet ilyen uralma egy sajátos személyesség-konstrukciót jelez: a pszichoanalízis tradíciójára támaszkodó teoretikusok (J. Lacan, Gilles Deleuze) az *Apokrifban* megjelenő szelf-pozíció modalitását paranoidnak neveznék. A paranoid pozíció persze mindenkiben megvan, de szelf-konstruktív erőként történő megjelenése csak a késő modern művészet, költészet és filozófia artikulációi nyomán ismerhető fel. Korai példája Salvador Dalí paranoiakritikai módszere, melyet 1934-ben fogalmazott meg, majd használt festészeti módszerként. A paranoiditás olyan szelf-konstrukciót feltételez, amely megalapozóbb, korábbi, mint a személy felnövésének tradícióját, önmagunkat a nyelven keresztül meghatározó ödipális. A szelf a paranoid pozícióban a projekciókból, önmaga teremtette szorongásokból szerkesztődik meg, a látvány, a másik tekintete kereszttüzeiben teremődik. Nem véletlen, hogy 1943 és 1964 között filozófusok (Sartre, Merleau-Ponty), pszichoanalitikusok (pl. Lacan) foglalkoztak a látás, a tekintet fogalmával. A versben a paranoid forrás, a tekintet a nap, a „tébolyult pupilla”, amely elveszi az ember, a személy látásképességét, tárgyává, a tekintet objektumává változtatja. A tekintet ütése megértés előtti, nyelv előtti, mégis megítélő, megsemmisítő, ezért lesz „Hazátlanabb az én szavam a szónál”. Morál és etika előtti, nem jó vagy rossz, bűnös vagy büntelen (mint amilyenek a kései József Attila Isten-viszonyai voltak), hanem az apai figura egyszerűen csak van, valami abszolút módon adott létezésviszonyban érzékelt, és a bűnösség–büntelenség helyett hatása létezés és nemlétezés kérdéséhez kapcsolódik.

A személyt persze makacs koherencia, következetesség jellemzi, megy a pusztulás felé, kiáll, kimered a világból, büntudattal telve, de állja a transzcendens hatalom pusztító tekintetét. Az eredmény a szelf teljes tárgyiasulása, színének, melegének eltűnése, szelf-struktúrájának teljes elvesztése. Talán ez a mindegyikünkben ott lakó, szégyeneinkhez kapcsolódó paranoid szelf az, amely Pilinszky késő modern költészetében, nyelvében artikulálódni tudott, és nagy költészetet teremtett.

Faragó Kornélia

AZ ÉN VÉGSŐ ALAPJA (ÉS A TE-BEN KIFEJEZHETŐ)

Pilinszky János: *Apokrif*

A külön kerülés, a térbeli széttartás, a megosztódás, a szétváltság egy bizonyos felbomlási esemény tropikus jelölése, a körülkerítés, a határhúzás, egyáltalán a disztíngválás és az újonnan beálló eltávolodást/elkülönbözőződést elszenvedő „személytelen alanyiség” a Pilinszky-vers azon jelentésutalásai, amelyek természetesen mozognak szövegekői pályákon is egy integritást megbolygató – és a különbözőzés jelentéseit mélyen átformáló – „botrány” értelmezésében. Jung Károly *Laudator temporis...* című versének mottójában (a *Mogorva Hépbaisztos* c. kötetből, Újvidék, Forum, 2002) a hárrom sor – „Külön kerül az egeké, s örökre/ a világvégi esett földké, / s megint külön a kutyaólak csöndje” – olyan szöveg élére került, amelyben a megszólítottat egzisztenciális módon határozza meg az elemek egységéhez fűződő viszonya, de sámánként fogja végignézni saját testének eksztatikus feldarabolását: „késztült éppen a / *Feldarabolásra*”. A kilencvenes évek vajdasági magyar létközegében a *laudator temporis acti* háttérgondolatai az *Apokrif* azon sorának a helyét tölthetnék ki, hogy: „Valamikor a paradicsom állt itt”.

Jung Károlynak van egy másik emlékezetes Pilinszky-megközelítése is *Változatok Pilinszky Négy sorára* címmel; a két verskoncepció együttesen jelzi abbéli elszántságát, hogy saját lehetőségeiként újraalkossa, hogy „idő-szerűségükben” gondolja el a Pilinszky-verseket, hogy saját aktuális érték helyzetéből bontsa ki, mit is jelentenek „valójában”. A Jung-változatok (*Változatok Pilinszky Négy sorára*) úgy értelmezik sajátjukká a *Négy sorost*, hogy a címmé emelt sorai között olvasható beszéd szünetben jelennek meg, ezt a különös értékű csendet avatják léterükké. Arról szólnak, nagyon erőteljesen, hogy a *Négy soros* olyan lét(meg)értési, ön(meg)értési lehetőséget kínáló beszéd, amely az értelmezés

időbeliségét is befogadja. A *Négysoros* szervezettsége (s magyar nyelvisége) ellenében építkezve (és sorcserére vetemedve), a Pilinszky-sorok elkülönülésének poétikáját értelmezik, s közben egy kisebbségi szenvedéstörténeti vonalat is felrajzolnak a verses értelemkijelölés idő- és térbeliségét hangsúlyozva.

A kilencvenes évek szerbiai jelenével elégedetlen *Laudator temporis...* című vers kezdősora az *Apokrif* intertextuális beírásával, de a léthelyzet aktuális vonásai nyomán a már bekövetkezettre utaló jelentést erősíti, a romokon ülő nagyasszony allegorikus képében a *Siralmak könyvét* („Ó mily elhagyatottan ül a város, amely egykor tele volt néppel”) megidézve. Nem prejudikálja az időket, hanem a beállt elhagyatást mondja ki: „Itt ül, ugye, mindenkitől elhagyatottan –”. A „Miért elhagyatottan, s valóban úgy-e –” kérdező mondatban ismételten is olvasásba hívja az *Apokrif* első sorát, és a látomásba beíródik a „kitárt karú Megváltó – / ... aki éppen elfelé készül, / Mindent hátrahagyva.”

És most egy más irányú kitérő az *Apokrif* három nevezetes sora kapcsán: e vers esetében a szerbre való átszervezések-átépítések a dermedt némaság, az egyetemes hanghiány felerősítését hozzák, hiszen a zeugma-értelmű mondatalakzatot éppen a közös elem még kétszeri megismétlésével rendezik át. A szétvált jelentések mindegyikéhez csatlakoztatják a csönd fogalmát, a szférák szétválásáról a csönd feldarabolódására helyezve a súlyt: „Razdvojiće se posebno nebeska *tišina*, / i *tišina* zauvek potonulih zemalja, / i opet posebno *tišina* štenara”¹. Danilo Kiš fordításában sem őrzi meg az eredetiben teljes elhagyásként funkcionáló metataxist: „Jedno će biti *tišina* nebesa, / jedno *tišina* zauvek potonulih zemalja, a jedno opet *tišina* štenara”². Minthogy nem érvényesül a mondatrészeknek az egyszer kimondott elem révén való detrakciós összefűződése, nagyobb mértékű a széthelyeződés érzete, kifejezettebb a csönd poétikája, mint a forrásszövegben. Danilo Kiš úgy formálja meg a csendekre szakadt dráma *egy-ségeit* (a *jedno* háromszori előfordulásával), hogy közben elhagyja a külön kerülés szóváltozatait.

¹ Janoš PILINSKI / PILINSZKY János, *Krater – Kráter*, ford. HORVÁTH Ottó, Újvidék, Jmmt / Forum, 1992.

² D. K., *Pesme i prepri*, Beograd, Prosveta, 1992.

Mindaz, ami a közösségi hagyománytapszlatra utal, mindaz, ami „az anyanyelvi kompetencia számára nyomatékosan jelölt intertextuális önreflexióként”³ van jelen, a fordításszöveg olvasójának is felkínálhatja az időtlenebb értelmezési irányt, de legfeljebb a célnyelvi közösség valóságának nyomait teszi érzékelhetővé, a magyar bibliai nyelvi tradíció „ódon zamatát”, a magyar nyelvi múlt nyomait már nem. Ilyen értelemben a magyar költői szövegekhez való viszony is jelöletlenül marad, bármily erősen is hatnak az eredeti versbeszédre. Pilinszky János azt a bibliai történetet juttatja meglehetősen hangsúlyos pozícióba, amely „magában a megértési folyamatban hordoz üzenetet az én, a világ és Isten természetét illetően. Ez a tékozló fiú példázata (Lk 15, 11–13). Erre a példázatra a keresztény hagyomány régóta tekint úgy, mint amely azt a viszonyt tárja fel, amely az én világban való én-léte és Isten Isten-léte mint a világ és az én végső alapja közt van.”⁴ Az önmagát elvesztő és megtaláló fiúnak az *Apokrif*ben valamivel bizonytalanabb a kapcsolata ezzel a viszonyfeltárással, illetve ez a viszonyfeltárás a vers további szövegtereiére is kiterjed. A Lukács-szöveg új értelmét valószínűleg a hazajutás akart, de meg nem valósuló helyzetéből méríti, az öreg szülők sírásának és ölelésének földi képzetével, az ősi rendbe való visszahelyezkedés és a szeles csillagokra való kikönyöklés ilyen értelemben kettős kötődésű gondolatával. A „Kikönyöklők a szeles csillagokra” –lezáratlanságával a Másik felé irányuló beszédre nyit, amelyet kevésbé a hit, mintsem a vágy és a remény alakít. A *te-ben kifejezhető* Másikkal való szólás, a megjövés és a megtalálás a „már-már elfúló” remény szintjén jelenik meg.

Egy lehetséges olvasat szerint a te hozzáférhetetlen mélytalaját prezentálja a vers: a kimondatlanság eszközeivel. A te személyi azonosíthatatlanságának jelentéskörében létrejövő értelemkonstrukcióra, a hozzáférhetetlenség e szintjén álló gondolat megraga-

³ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextuális háttér és a szöveghagyomány rétegződése az Apokrifben = Hagomány és kontextus*, szerk. Universitas Könyvkiadó, Budapest, 1998, 85.

⁴ David E. KLEMM, *Szubjektivitás és divinitás a bibliai hermeneutikában = Irodalomelmélet és bibliai hermeneutika*, szerk. FABINY Tibor és LUKÁCS Tamás, Szeged, Hermeneutikai Kutatóközpont, 1992, 7.

dására kell irányulnia az interpretációnak. Nagyon valószínű, hogy ez a jelentésminőség csak tiszta *Te-ség*ben értelmezhető, abban, ahogyan a te létének ténye viszonyt konstituál anélkül, hogy általánosan széles *Te-ségét* illetően szeretői, baráti vagy, s mert ez is felmerül (minthogy még működik, még játékban van a fiúság fogalma, a Lukács-evangéliumból, amely a te-t apa-jelentésekkel töltheti meg), isteni megfeleltetéssel szűkíthetnénk. Aminek mindenképpen jelen kell lenni az értelmezésben, az a következő: a te névmással közvetített értelem, a *beszédkezlés*, nem a másik *ki-létéből*, hanem *másik-voltából* származik. És ebben kellene felismernünk a döntő mozzanatot. Mindennemű megfeleltetés egy zárás-mozzanattal kapcsolja össze az értelmezést. „A te értelmezhetősége – ahogy ezt Németh G. Béla kimutatta – teljesen nyitott, kiterjedhet a *társától isteniig*”⁵. A vers jelentése más olvasatokban is ebbe, a példaként felhozott többesélyességbe ágyazódik. E többesélyes értelmezés során a beszéd célja abban állna, hogy a *Te-ség*, a lehetséges te-értelmek, az én–te viszony jelentésképző mozzanatai konkrét metaforikus azonosulásokban is elhelyeződjenek. A reménynek tulajdonítható jelentőség természetesen nem független ettől a reprezentációtól, különösképpen a te lehetőségbeli gazdagságtól.

Az értelmezés szinte észrevétlenül egyszerűsít, egyértelműsít, amikor identifikációkba kapaszkodik, vállalva a kockázatot is, a szükségképpen hibás, mert szűkítően kijelölő olvasat kockázatát. A te azonosítása ugyanis a választás, a kijelölés (a deklarált nyitottságon belüli jelentésmegkötés) folytonos kockázatával járó vállalkozás, annak kifejeződése, hogy a te jelentése voltaképpen önmagán kívül tételeződik, a vers ugyanis csak a szeretettség jelentését társítja a te-hez, s ezen túl más nem, az egyéb tulajdonságok, karakterisztikumok mindkét oldalon jelöletlenek maradnak. Illetve, társítja még azt a torokban lüktető közelséget is, amely – cáfolva önnön térbeli jelentéseit – a lebonthatatlan távolságot közvetíti. Abból kell kiindulnunk, hogy a te *ki-lététől független másik-volta* az, aminek „a legnagyobb közelségéhez is távolság

⁵ TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Pozsony, Kalligram, 2002, 110.

tapad”. Ez az elképzelés nem szűkítené le az esetleges antropomorf változatokra a te-t. Elismerné, hogy az én–te viszonyt „áthathatja az Istennel létesített kapcsolat is” (Kepnes), de nem vonná ki teljesen a lehetséges antroporfizmusokat sem. A jelen tanulmány címét kiváltó differencia azt kívánja jelezni, hogy az én versbeli végső alapja nem azonos a te-ben kifejezhetővel. Minden olyan kijelentés, amely a te metaforikus azonosíthatóságát (szeretői, baráti vagy isteni azonosságát) állítja a szöveg felé irányuló reduktív művelet, és a te *Te*-ségét a maga mélységi jelentéseiben háttérbe szorító kezdeményezés. A beszédviszony értelmezésének csődje részint abból ered, hogy a te-ben kifejezhető minden interpretációs törekvés ellenére sem adja magát a metaforikus azonosításnak. „A megszólaló szubjektum nem jeleket ad, hanem a szólás őt magát teszi jellé. Ezért úgy vélem, az értelmezés feladata nem az, hogy döntsön, kihez fordul az én, és mi hangolja a beszélgetés kísérletét, a vallás-e vagy/és a szerelem.”⁶

A kivételes hermeneutikát kínáló eldöntetlenség a *Te*-ség megértésének lehetőségeit hordozza: a nyelvhiány, a „párbeszéd asszimmetriája” dinamikus feszültséget létesít az én–te értelmezés minden vonatkozásában. Ez a szakasz nyitás valami felé, aminek a horizontját, a lényegi horizontját az azonosítás hártása alkotja. Az igazi nyitottság felé való nyitás. A te-t a vágy tárgyává lehet tenni, mint ilyent meg lehet szólítani, de (metaforizáló-azonosító) megközelítését nem lehet véghezvinni. Ez a nyitottság egyben az elérhetetlen közelség nyitottsága. Mindenképpen fel kell tenni a kérdést, hogy egyáltalán megjelenik-e a versben a te szerkezete mint reprezentáció, és az egyes elemeknek a reprezentáción belüli kibomlása és a kibomlás dinamizmusa. Mert ha nem, akkor az értelmező gondolkodásnak a te-t egészen egyszerűen mint olyan struktúrát kellene feltárnia, amely *másik-voltát* prezentálja az ember beszédhelyzetként értett alaphelyzetében.

Az én-identifikációk két beszélő hang között oszlanak meg, ez egyik a megérkezés és megtalálás reményét mondja, a másik a

⁶ SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas, 1998, 222.

te-t, a számára ismeretlen emberi nyelv birtokosaként megjelölve. Annyi bizonyos, hogy ez az én még nem kapta meg a „*nyelv adományát*”, nem részesült, a Szellem ajándékában. A „Szavaidat, az emberi beszédet” sortól számítva a beszéd, egyes értelmezések szerint, Istennek Én-ként való önmegnyilatkozása. Felmerül tehát a pozíciók megfordíthatósága, a pólusok cseréje. Ehhez a szűkítő értelmezéshez a Szó hazátlanságának problémája kötheti az olvasást. Az üres térbe mondott szó mint a „világ és a nyelv forrásaként értett” jelentés talán valóban megélhető hazátlanként, ha elfogadjuk János Genézis-értelmezését: „Kezdetben volt a Szó és a Szó Istennél volt”⁷.

Közben lehet, hogy az elemzett Pilinszky-sorok arra törek-szenek, hogy felvegyék, hogy magukénak mondhassák mindazt, amit az egybeesés misztikuma jelentésként magába sűrít, a kettős egységen belül. Az én számára ez a *kettőség* lehetőség arra, hogy viszonylatban mondja ki önmagát, miközben a szóhiányban a beszédet, a beszédben a szóhiányt kommunikálja. De funkcionálhat-e a nyelv *elválasztó*ként, miközben a beszélő alany kérdéssége a „magával szembeni másikká” való én problémakörén belül jelenik meg?

Ilyen szövegtörténesek közepette a „bábeli helyzet” már csak többvontakozású lehet. Nemcsak a kapcsolat (az esetleges nyelvi egymásratalálás) torony formájú szimbóluma omlik össze, hanem a végpontra irányuló versszakok tanúsága alapján az anyagi végelességen való felülemelkedése is. A torony felfelé ívelésében a „végelesség talajától” való felemelkedés legyőzhetné az anyag ősi nehézségét. A te-ben kifejezhető, a Másik (beláthatatlan) magasához való felemelkedés építménye, Jacques Derrida *Bábel Toronyai* című szövegét idézve, olyan „mint valami biztos hely, mely nyelv is, torony is egyszerre, az egyik éppúgy, mint a másik”⁸.

⁷ Michael EDWARDS, *De Poetica Christiana*, Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont, 1997, 60.

⁸ Jaques DERRIDA, *Bábel Toronyai*, Pompeji, 1994/4, 101.

Azt hiszem, a nyelvzavar mint bábeli esemény *A tékozló fiú* emlékeztet „párbeszéd-zökkenőjét” („a fiú így szólt hozzá (...) az apa viszont ezt mondta szolgálóinak”) terjeszti ki az én–te itteni viszonylataira, az értelmezési szög módosításával élesebben vetve fel a beszédszakadás (toronyomlás) kérdéskörét.

A nyelvtani nem a szerbnek erőteljesen megnyilvánuló sajátossága, ezért a fordítás bizonyos kifejezésformák esetében csak nehezen vagy egyáltalán nem maradhat meg a te másik-voltának általunk olvasható szemantikai nyitottságában. Ez a problémakör az *Apokrif* jelentéseit a két kiemelkedő fordítás közé helyezi a szerb kultúrában. Amikor Danilo Kiš választ a lehetőségek közül, a szeretett lényt nő nemből jelöli: „Kad bih još samo mogao da govorim / S tobom *koju* sam toliko voleo!” Horváth Ottó fordításában jobban érvényesülhet a kérdésesség, nem hoz létre nemi azonossági viszonyt (a hímnemű megoldás a *kojeg* lenne), legfeljebb azt szögezi le, az előbbi megoldáshoz viszonyítva, hogy nem bizonyos, hogy nő az illető, ebben a változatban a nyelvi minősítés határozatlan: „Kada bih sada jednom mogao da progovorim s tobom, / *koga* sam tako voleo”. A nem kategóriája, a nemek szerinti nyelvtani minősítés a szöveggént élénk kerülő nyelvi eredetinek „a megvilágító egyértelműség felé” való terelődését eredményezi. A „megerősödött egyértelműség” viszont az *Apokrif* ezen sorainak esetében nem mint nyereség, hanem mint veszteség könyvelhető el¹⁰, Danilo Kiš értelmezése nyomán a szerb olvasás a maga szabadságát már csak az adott nyelvtani megköztetésen belül élheti meg.

A vers záró szakaszában tetéződik az a szemantikai mozgás, mely egy lehetséges relációjában a megszólítástól a megnevezésig jut abban az identifikációs sorban, amely a te-ben az istenit sejtí. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a szemantikum csak az utolsó versszakokban hajlik el az Isten-jelentés felé. Ilyen értelemben az Isten megnevezése jelentéshagyásként nyer értelmet, a te szélessége az *én végső alapjára* redukálódik. Kezdetben volt a szülőiség

⁹ MÁRTONFFY Marcell, *Megértésküszöb. A párbeszéd aszimmetriája: Lk 15, 21–22 = M. M., Folyamatos kezdet*, Pécs, Jelenkor, 1999, 37.

¹⁰ Hans-Georg GADAMER, *Olvassni olyan, mint fordítani*, Vulgo, 2000, 3–4–5, 20.

fogalomköre és a bibliai történetből bejátszó atya-jelentés, ezt követi a te-be vetülő jelentéslehetőségek végtelenje, és csak ezután jön az értelmezési sor végső kiteljesedése a megnevező beszéd jóvoltából. Isten megnevezésében végpontjára ér az én viszonylatísága, ugyanis ez az én visszanézni már nem képes.

A létvesztés közelségében a Másik „privilegiumai lépnek fel”. A „Látja Isten” kezdetű szakaszban a tekintettel, a nézés képességével bíró Másiké. A látás kitüntetett jellegét illetően nem egyszerűen csak arról van szó, hogy az Isten megneveztetik, és látóként neveztetik meg. Hanem arról is, hogy a verset strukturáló beszédben az *Apokrif* én-je behelyeződik Isten látásába, Isten által látottként tesz majdani önmagáról kijelentéseket. Azt kell megértenünk, mit jelent a *látásában létező* által látva lenni. Mintha az egybevételés az eckharti gondolatsorba vezetne: „A szem, amellyel Istent látom, ugyanaz a szem, amelyben Isten lát engem. Az én szemem és Isten szeme egy szem, egy látás, egy megismerés...”

Az én végső alapja a láthatatlan látás, a tér nélküliség tere. A „megnevezett” létének döntő bizonyítéka, hogy látja az én-t, akinek az arca az utolsó ponton arc jellegében már nem adott a látás számára. Az arcok általános arctalanságának közepette az én is arc nélkül nyilvánul meg, halott redők, rovátkák által kifejezett jelentéssé válik. A jelváltozás első mozzanatait a temporálisan telített árnyék-jelentések közvetítik. „Jelváltozásként az árnyék fenyegetőbb, mint egyébként: a plusz átfordítása mínuszba. Az árnyék az-ugyanaz-a-másikban, amikor a másik kevésbé jelenvaló, és inkább ijesztő, és igazából tényleg a Másik. Földön elterülő árnyékunk nemcsak a földhöz való tartozásunkat és a föld valóságával való osztozásunkat tudatosítja, hanem azt is, hogy végzetünk a föld, miként a pornak a por...”¹¹ Az árnyék-jelentések révén az én mint *múlás* folyamatos jelenléttel bír, az árnyék mint nyom, a személytelenítés alapja,¹² de mégis a test jelenlétének, elevenségének látható bizonyítékaként, az élők világában kap helyet. Az illékony árnyék-vetület utolsó elő-

¹¹ Michael EDWARDS, *I. m.*, 41.

¹² TOLCSVAI NAGY Gábor, *I. m.*, 110.

fordulásakor a vers a kőhöz rendeli az ént, a lét és nem-lét közé helyezve. A végső jelentés, amit az én képes magára venni, az a kőhöz hasonló. Így a következő mozzanat már a jel *kőbe-fordulása*, az árnyéknak a kő valóságával való osztozása, annak a változásnak a szemléltetőjeként, amely változás az idő kiszorulásával zárul. Az én egy lényeges vonással gazdagodik: a kőbe-fordulásban, igaz, az élettelenység vonatkozásrendjében, de stabilizálódott az identitása.

A jelentéshordozó kő a létből való kizáródás jele. Az én ahhoz az anyaghoz hasonló, amelyből kivonult az idő, amely pusztá térére változott. Maga a merev tériesség, amely kiiktat minden időt, miközben a halál és a tér régtől tudott, szoros összefüggéséről beszél. A versbeszéd, azzal, hogy kőbe rögzíti az ént, olyan maradandóságot és egyediséget kölcsönöz neki, amely természeténél fogva nem sajátja. Az arcok többszáma törmelékes formában jelenik meg, a vég felé mozgás mint változás összetöri, feldarabolja, megvonja a részek összetartását, megszünteti „koncentrált jelsűrűségét”. A versbeszéd korábban a szóhiányos ént közvetítette, itt most az arc nyelviségének felszámolódását is bejelenti.

Az arctalanság látványi megtapasztalásában a zárlat, a vég érzésének apokaliptikus minőségei, a „világgal való szakítás” jelentései dominálnak. Abban a pillanatban, amikor a törmelék mint az arc újfajta jelenléte beíródik az isteni látványba, a jelentés mégiscsak leválik az időről és a mulandóságról. A struktúra újradinamizálásával az időszemantika vonalai átvezetődnek a mozdulatlan mozgékonyságának jelképiségébe. Hogy pontosan mi is vált törmelékké, attól is függ, mely arcértelmezések alapozzák meg olvasatunkat. Hogy az arc jelentésségének széthullásával, „lerombolódásával” milyen nagymértékű pusztulásnak ad teret a *tér nélküli* látása, s hogy ez voltaképpen egy világra vetett pillantás, akkor válik érzékelhetővé, ha értelmezésünkben jelen van a levinasi elgondolás, miszerint az „emberi arc maga a világ arca”¹³.

¹³ Emmanuel LEVINAS, *Nyelv és közelség*, Pécs, Jelenkor–Tanulmány, 1997, 88.

Ha azonban a posztmodern arckritikai elgondolások¹⁴ érvényesülnének, akkor az arcban a mások feletti uralom eszköze válik törmelékessé, hiszen az arc a hierarchikus, a tekintélyelvű gondolkodás, a hatalom nyelve, kisajátítás és leigázás.



*Arcok egy Pilinszky számára igen fontos alkotó filmjéből:
Resnais: Szerelmem, Hiroshima (1959)*

¹⁴ Vö. KOCZISZKY Éva, Az arc olvasása. Fiziognómia és vizuális kommunikáció, Vulgo, 2003/2, 82.

Horváth Kornélia

LÉPTEK ÉS ROVÁTKÁK Az Apokrif ars poeticája

„Az írott mű realitása akkor valódi, ha immanens,
a műbe épült, benne keletkezett, belőle sugárzó valóság.”

„Formailag tehát: a zörej, az ütések és kopások, vagy
még inkább a régi irkák fáradhatatlan kockatengere.”

(Pilinszky János)¹

1. Az intertextualitás mint a kanonizált költői beszédmód lépítésének alakzata

Pilinszky kritikai recepciója az *Apokrif* kapcsán kiemelt figyelmet szentel a versszöveg intertextuális rétegzettségének és interkulturális vonatkozásainak, különös tekintettel a költeményben mozgósított bibliai szöveghelyekre. Az irodalomtudományi kutatás egyebek között rámutatott a Jeremiás siralmaival, Jónás történetével, a tékozló fiú példázatával, a zsoltárokkal, a teremtés könyvével, valamint a János Jelenésével tartott szövegközi kapcsolatára.² A vers intertextuális reflexivitása azonban nem merül ki a bibliai utalásrendszerben, hanem több helyen megidéri például Szabó Lőrinc vagy József Attila költői-nyelvi világát.³ A döntő

¹ Pilinszky János összegyűjtött művei. *Naplók, töredékek*, szerk. HAFNER Zoltán, Bp., Osiris, 1995, 49 – a későbbiekben: *Naplók, töredékek*); *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, szerk. TÖRÖK Endre, Bp., Magvető, 1977, 26 – a továbbiakban: *Beszélgetések...*.

² Vö. NÉMETH G. Béla, *Az Apokalipszis közelében. Egy ősi műfaj újraalkotása*. Pilinszky: Apokrif = N. G. B, 11+7 vers, Bp., Tankönyvkiadó, 1984, 394–419.; KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextuális háttér és a szöveghagyomány rétegződése az Apokrifben* = K.-SZ. Z., *Hagyomány és kontextus*, Bp., Universitas, 1998, 83–102.

³ SCHEIN Gábor, *Pilinszky János költészete* = S. G., *Poétikai kísérlet az Újbold költészetében*, Bp., Universitas, 1998, 147–227; KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *l. m.*

jelentőségű József Attila-hatás, különösen a Pilinszky-líra korai szakaszára nézve, a kritikai recepcióban már-már közhelyszámba menő megállapításnak tűnik, ugyanakkor a konkrét szövegközi viszonyrendszer feltárására eddig nem sok kísérlet történt, az *Apokrif* esetében sem.⁴

Meglátásom szerint azonban az *Apokrif* számos helyen alludál szövegszerűen József Attila költészetére. Így az 1. rész negyedik versszakának „Ismeritek...?” kezdésű kérdéssorozata, melynek funkcionális kijelentés voltára és kinyilatkoztatásszerű hangnemére Németh G. Béla hívta fel a figyelmet,⁵ megidézi az *Óda* hasonlóan patetikus hangvétellű, szó- és szerkezetismétlésekre épülő megnyilatkozás-sorozatát („Szeretlek, mint anyját a gyermek...”). Az 1. rész harmadik versszakában megjelenő, majd a 2. részben *fácskák, ágacskák, erdő* és *fái* alakjában visszatérő *fa*-motívum pedig a József Attila-i tropológiája meghatározó elemeként számos további József Attila-szöveget aktivizál a befogadói emlékezetben. A *Ritkás erdő alatt* vagy a [*Talán eltűnök hirtelen...*] című versek a *jelszerűség* tematizálása folytán lépnek be az *Apokrif* értelemképzésébe⁶. A *fán a levelek* című alkotás⁷ *fa-madár-lépdel-dal-némaság*

⁴ Kulcsár-Szabó Zoltán *Apokrif*-elemzésében explicit módon három József Attila-i szöveghelyet azonosít a versben: a *vadállat* motívumát, a *ketrecek* szóalakat, illetve a 2. rész második versszakának utolsó sorait, ahol az *Észmélet* „tapasztalat- és képvilágának” megjelenését konstatálja. (KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *I. m.*, 91., 96., 95.)

⁵ NÉMETH G. Béla, *I. m.*, 409.

⁶ Vö. A *Ritkás erdő alatt* zárlatával: „így volt. Egy ember ült a porban / s eltűnt a kifésülő jegyek közt”. Valamint vö.: HORVÁTH Kornélia, *Nyelv és szubjektum a lírában (József Attila: Talán eltűnök hirtelen...)* = H. K., *Tűhegyen. Versértelmezések a késő modernség magyar lírája köréből*, Bp., Krónika Nova, 1999, 17–46. Érdemes továbbá megfontolni Pilinszkynek az írás kapcsán mondott szavait: „Azok a véletlen jegyek, mik elvéthetetlen jelentést adnak egy tárgynak vagy egy élőlénynek” (*Beszélgések...*, 26). Szó és jel szétválasztásáról az *Apokrif* szövegében: SZITÁR Katalin, *A rejtőző megmutatkozása. (Pilinszky János: Apokrif) = Vers – Ritmus – Szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia, SZITÁR Katalin, Bp., Kijárat, 2005, 332, 337.

⁷ Stoll Béla több szövegváltozatot is közöl, melyek közül az I. számmal jelöltet idézem:

motívumrendszere Pilinszky szövegének hasonló trópusait („és szólok én, mint éjfélen a fa:”, „félálomban újuló fájdalom: / Hal-lani óriási fáit!”, „A levegőben menekvő madárhad”, „Élnek mada-rak...”, „egy ember lépked hangtalan”, „a kutyaólak csöndje”, „mint tébolyult pupilla néma” – kiem. H. K.) a költői tevékenységnek a tradícióra való szükségszerű visszareflektáltsága okán a költészet és a költői mű születésének témájával kapcsolja össze.

A „Visszafogad az ősi rend” sor József Attila egyik poétikai alaptémáját (*rend*) aktivizálja, s vele olyan versek zárlatát, mint *A Dunánál*, a *Levegőt!* vagy az *Ars poetica*⁸. Az *Apokrif* ezt követő versmondata („Kikönyöklök a szeles csillagokra –”) pedig kettős

„A fán a levelek
lassan lengenek.
Már mind görbe, sárga,
S könnyadt, puha.
Egy hallgatag madár
Köztük föl-le jár.
Míntha kalitkája
volna a fa.

Igy lépdél, ül fakón
Bennem is dalom
S véle rezge árnya,
A némaság.

(Vö. József Attila *összes versei 1927–1937*, II, közzéteszi STOLL Béla, Bp., Balassi, 2005, 268.)

⁸ „s rendezni végre közös dolgainkat,
ez a mi munkánk; és nem is kevés.”
(*A Dunánál*, 1936)

„Óh, én nem így képzeltem el a rendet!
Lelkem nem ily honos.”

„Én nem ilyennek képzeltem a rendet”

„Jöj el szabadság! Te szülj nekem rendet,
jó szóval oktasd, játszani is engedd
szép, komoly fiadat!”

(*Levegőt!*, 1936)

„S hol táborokba gyűlt bitangok
verseim rendjét üldözik...”

(*Ars poetica*, 1937, Kiemelések tőlem, H. K)

(Vö. *Uo.*, 337, 317, 413.)

módon is megidézi József Attila világát: egyfelől a *csillag* motívumán keresztül mozgósítani képes a *Reménytelenül* híres, az ént a semmivel érintkezésbe léptető befejezését („A semmi ágán ül szívem...”), másrészt a *Kikönyöklők* fordulattal az *Eszmélet* végét, s ezáltal az én reflektív multiplikálásának és szétszóródásának aktusát ismétli meg poétikailag.⁹

A Pilinszky-vers utolsó József Attila-reminiscenciájaként a vers 2. részének befejezését ritmikailag előkészítő *csörömpöl* szó figurálódik a szövegben („Éles kövek közt árnyékom *csörömpöl*”): e szóalak ritka előfordulása és sajátos fonetikai szerkezete okán költői tradícióinkban „megjelölt” lexémának mondható, amely az irodalom folytonosságából, nyelvi kényszerítő erejéből fakadóan *A város peremén* ars poétikus befejezéséhez kapcsolja az *Apokrifet*:

A költő – ajkán *csörömpöl* a szó,
De ő (az adott világ
varázsainak mérnöke)
tudatos jövőbe lát
s megszerkeszti magában, mint ti
majd kint, a harmóniát.”

Ezek az intertextuális szöveghelyek arra világítanak rá, hogy itt nem egyszerűen József Attila-hatásról van szó, hanem a (rendszerint a poézis kérdésére orientálódó) József Attila-i szövegrészek reflektált beépítéséről: az allúziók és idézetek az *Apokrif* autopoétikus beállítódását markirozzák, s feltárják a költészettörténeti önszituálásra irányuló poétikai intenciót, ily módon utat nyitva a vers *ars poeticaként* való olvasása előtt.

Ha megfigyeljük a feltárt intertextusok elhelyezkedését, láthatjuk, hogy a szövegben először feltűnő József Attila-utalások a *figyelem* (ne feledjük: ez Pilinszky-nél a költői léttel azonosított állapot,

⁹ „s én állok minden fülke-fényben,
én *könyöklők* és hallgatók.”

(*Eszmélet*, 1934, Kiemelések tőlem, H. K.)

(Vö. *Uo.*, 1927–1937, 247.)

illetve tevékenység)¹⁰ és a *szóolás* témájához kapcsolódnak: „mint figyelő vadállat”, illetve „és szólok én, mint éjédon a fa”. Egy ilyen olvasat szerint az *Apokrif*-ben megszólaló hang(ok) Pilinszky költői indíttatását, költészetének József Attila-i fogantatását teszi(k) meg témájukká. A lírai beszélő ezt követően meginduló mozgása („Így indulok...”) innen nézve a költői pályakezdés önreflexiójaként értelmezhető. Ez a fajta megközelítés pedig a versbéli járás jelzőit („Ezért tanultam járni! Ezekért / A kései, keserű léptekért”) a jézusi keserű pohár szemantikája mellett éppenséggel József Attila *kései* költészetére való utalásként is interpretálhatja, rögtön ezután pedig a költő-előd „nyomvonalán” való előrehaladás szövegi explikációját fedezheti fel („s én... / Őrzöm tovább *e vonulást*, *e lázas / fűskákat s ágacskaikat*” stb. – kiem. tőlem, H. K.).

A József Attila-i költői beszédmódra való orientáció e nyelv teljes dominanciáját eredményezi a már idézett, s mindkét esetben ritmustöréssel is kiemelt „Visszafogad az ősi rend. / Kikönyöklök a szeles csillagokra” sorokban.¹¹ A totális nyelvi azonosulás után meginduló dialóguskíséret azonban sikertelennek bizonyul, s a korábbi költői nyelv, illetve az abban megnyilvánuló világlátás folytathatatlanságára ismertet rá: ezt a *beszéd irányultságában bekövetkező változás*, a közelebről azonosíthatatlan „te” kitaró megszólítása jelzi. Az addigi narratív modalitásnak az aposztrophikus beszédmóddal való váratlan, a vers szintaxisában előkészítetlen leváltása¹² a megidézett és sajátjának tudott nyelv eltárgyasításához és eltávolításához vezet: „Szavaidat, az emberi beszédet / én nem beszélem”. A beszéd megértésének kudarcára és a másik nyelvén való

¹⁰ „Talán a legszembetűnőbb, legállandóbb jele a költői alkatnak az örök figyelem, a lankadatlan, ugrásra kész éberség. Költőnek lenni föltétlenül kimerítő és emésztő állapot.” (PILINSZKY János, *A mű születése* = P. J., *Publicisztikai írások*. Bp., Osiris, 1999, 38 – a későbbiekben: *Publicisztikai írások*).

¹¹ Érdekeség, hogy Németh G. Béla ez utóbbit Pilinszky egyébként igen telítettnek érzékelt szövegében „kimódolt sor”-nak minősíti, a kimódoltságot azonban nem intertextuális összefüggésben, hanem stílusteréként értelmezi. (NÉMETH G. Béla, *I. m.*, 414.)

¹² Az aposztrophének a 2. rész közepén beköszöntő és a rész végéig fenntartott alakzata az én–te viszony korábbi hiánya felől nézve markírozottá válik, amit tovább erősít a 3. rész „te”-nélkülisége.

megszólalás lehetetlenségére való ráébredés a saját(nak hitt) (József Attila-i) nyelv tarthatatlanságát és érvénytelenségét jelenti be: „Nincs is szavam” Vagyis az a Pilinszkynél jellemzőnek mondható leépülési folyamat, amely a nyelv köznapi és konvencionális formáinak destrukciójaként jelentkezik, a pálya elején kikerülhetetlen és döntő hatású lírikus-előd versbeszédével való leszámolásaként is értelmezhetővé válik az *Apokrif*-ben.

A nyelvi destrukció azonban az új, saját nyelv előfeltételeként működik Pilinszkynél. Mint egy 1947-es előadásában mondja: „A vers anyaga a nyelv. Mit jelent ez? Hogy a nyelv ellenében kell megvalósulnia, a nyelv konvencionális jelentése ellenében kell kimondania az egyszerűt. [...] A vers lényegében ellentétes anyagával, a nyelvvel, s mégis egyedül általa, pontosabban ellenére tud csak megszületni.” A nyelvvel folytatandó küzdelem eme elsődlegesen exponált költői feladata az *Apokrif* „Szemközt a pusztulással...” kitételét a holt, inerciaként működő mindennapi nyelvvel való „szembemenésésként”, a nyelvi *ergon energiáivá* változtatására tett erőfeszítésként értelmezi. Ahogyan azt Pilinszky folytatja: „A jó vers mindenkor diadal, győzelem, a teremtő, eleven élet győzelme az élettelen ellenálláson.”¹³

A nyelv mint a sematikus világlátás eszköze és médiuma ily módon nemcsak a köznapi kommunikatív nyelvhasználattal, hanem a költészettörténet korábbi, kanonizálódott megszólalás-módjával is azonosítódik az *Apokrif*-ben: a konvenciók leépítése a költői nyelvhasználat normává váló beszédmód-típusa ellenében éppúgy dolgozik, mint a köznapi beszéd reflektálatlan nyelvi struktúráival szemben.

A József Attila-féle versbeszéd leépítésének legbiztosabb jelét abban ismerhetjük fel, hogy a költemény szerkezetében több elemző szerint is bizonyos tekintetben elkülönülő 3. részből *elűnnek az allúziók*: ebben a (hiány)tényben a kiküzdött nyelv megszólaltatásának szimptomája mutatkozik meg. Az új, a másiken keresztül megalkotott „saját” nyelv első szövegbeli manifesztációjának azt a versbéli mondatot tekinthetjük, amely a beszéd és a

¹³ PILINSZKY János, *A mű születése = Publicisztikai írások*, 37.

nyelv végsőnek tűnő megsemmisülését kimondó „Nincs is szavam” állítás után következik: „Iszonyu terhe / omlik alá a levegőn, /hangokat ad egy torony teste.”

2. Az új nyelv medialitása: hangzás és írás az Apokrifben

A *hangadás*, avagy az új nyelv elemi egységekből, a hangokból való felépülésének itt explikált aktusa a szöveg hangzóságának szokatlan megnövekedésében érhető tetten. Ez a sűrű és intenzív fonetikai-akusztikai aktivitás szervezi és uralja a 2. rész utolsó szakaszát a *k-l-r* hangok dominanciájában, valamint a 3. rész mindhárom versszakának szövegét az *l-k* és az *r-k* hangok gyakorisága révén.¹⁴ A vershangzás jelentőségéről Pilinszky maga így nyilatkozott: „szükségem van a hangos írásra, hallanom is kell, amit leírok.”¹⁵ Mindezek nyomán a versbéli „csöndet” a konvencionális nyelv leépítése és az új nyelv megszólaltatása közötti átmenetként interpretálhatjuk, amely éppen a nyelv erejét mutatja meg: azt a Heidegger által feltárt aspektusát, amikor azért jut

¹⁴ „Schol se vagy. Mily üres a világ.
Egy *ker*ti szék, egy *kinn*feledt nyugágý.
Éles *köve*k közt *árm*yékó*m* csörömpöl.
Fáradt vagyok. *Kimer*edek a földből.”

„Látja Isten, hogy *áll*ok a napon.
Látja *árm*yam *köv*ön és *ker*ítésen.
*Léle*kzet *nél*kül látja *áll*ni
*Árm*yé *k*omat a *leveg*ő*l*en présben.

*Akk*ora én már mint a *kő* vagyók;
Ha*l*ott redő, ezer *rovát*ka rajza,
Egy jó *tenyé*nyi tömle*k*
*Akk*ora már a *teremt*mények arca.

És *könny* helyett az *arco*kon a *ránco*k,
Csorog alá, csorog az üres *árok*.” (Kiem. tőlem – H. K.)

¹⁵ *Naplók, töredékek*, 26.

szóhoz, mert a minket megragadó tapasztalathoz nem találjuk a megfelelő szavakat.¹⁶

A hangzás felől építkező nyelv költői metaforája már jóval korábban megjelenik a versszövegben a *lépked* szóalakzata révén: „Így indulok, Szemközt a pusztulással / egy ember lépked hangtalan.” E trópus jelentőségét implicit módon a kritikai recepció is jelzi, egyetértve abban a kérdésben, mely szerint a lírai én mozgását jelölő *lépked* szó a vers központi aktivitását reprezentálja. Meglátásom szerint a *lépkedés* azért válik a szöveg hangzás felőli építkezésének metaforájává, mert szemantikájában szorososan kötődik a versritmus időmértékes konceptusához, a ritmus elemi egységének (vers)lábként, azaz *lépésként* való megnevezéséhez. A lépésnek mint az emberi láb mozdulatának ritmusként és (vers)szövegalkotó tényezőként elgondolt első költői reflexiója Dante *Isteni színjáték*-ban nyer explicit megfogalmazást;¹⁷ Dante jelentőségét pedig Piliuszky költészetére nézve aligha lehet eltúlozni.¹⁸ Az *Apokrif* szabályos ötös és hatodfeles jambusi sorai evidens módon kinyilvánítják a költemény ritmusos szerveződését, míg az anaklázisos helyek a szöveg ritmikai önreflexiójaként működnek.¹⁹ Mindebből következően a *léptek* mint a vers fonetikai-ritmikai hangzásának trópusa a lírai én térbeli mozgását a *versszöveg mozgásaként* reprezentálja.

Ugyanakkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a textuális ténytet, hogy a lírai én mozgása a vers végén, a 3. részben megszűnik, s helyét egy kimerevített *kép* foglalja el („Látja Isten, hogy állok a napon.”). Ez a kép, melyet a „kő”, a „halott redő”, az „ezer rovátka”, a „törmelék”, a „rácok” és az „árok” trópusai rajzolnak ki, a papíron vízszintes és függőleges vonalak (*rovátkáké*) sokaságában megmutatkozó, *írásban rögzített szöveg* rajzaként válik

¹⁶ Heideggert idézi KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A nyelv mint alkotótárs* = K. SZ. E., *Beszédmód és horizont*, Bp., Argumentum, 1996, 298.

¹⁷ Ezt Oszip Mandelstam tárta fel. Vö. MANDELSTAM, Oszip: *Beszélgetés Dantéről* = M., O., *Árnyak tánc*, Bp., Széphalom Könyvműhely, 1992, 82–131, különösen: 86–87.

¹⁸ Erről tanúskodnak a pokol mint térelmény témáját feldolgozó versek, köztük olyan meghatározó művekkel, mint a *Senkijöldjén*.

¹⁹ E szöveghelyek a következők: „Ismeritek” (kétszer), „Félálomban újuló”, „Vissza fogad”, „kikönyöklök”, „Mily üres a világ”, „Látja” (kétszer), „kő vagyok”.

értelmezhetővé, ami a *léptek* metaforája által jelölt hangzóság poétikai témája helyébe egy mediális váltással az írásképi vizuális manifesztációját állítja. A versszöveg ugyanakkor továbbra is megőrzi, mi több, még intenzívebben működteti a maga ritmikai-fonetikai hangzóságát. Tehát az inskripció, az írásképi rögzítettség ebben az esetben nem állítható szembe a nyelv akusztikai hangzásával, hanem épp ellenkezőleg, a hangzás textuális beírtságát konstatálja és rögzíti. Innen nézve pedig az *Apokrif* tulajdon nyelvi-szövegi, a betű anyagiságáig elhatoló szerveződését *vizualizáló szövegek*ként áll elénk.

Ezt az interpretációt a Pilinszky-szövegtankönyv számos helyen alátámasztja²⁰: elegendő a rajzolás témáját direkt módon explikáló *Sírkövemre*, valamint a *Harmadnapon* kötetet követő *Nagyvárosi ikonok* gyűjtemény címére (*ikonok*), illetve az *Apokrifet* az *arc*, az *árok*, az *állás*, a *kép*, a *csönd*, a *csorog*, a *csörömpöl* és a *kő* motívumaiban továbbértelmező *Utószó* című versre utalni. További adalékul szolgál Pilinszkynek a vers formai szerkezetéről tett megnyilatkozása, amely a költői szöveget egyszerre minősíti meghatározhatónak a hangzóság és az írás(kép) vizualitása felől: „Formailag tehát: a zörej, az ütések és kopások, vagy még inkább a régi irkák fáradhatatlan kockatengere”²¹.

Amennyiben a lírai én szövegbeli mozgását a vers nyelvi-textuális dinamikájaként azonosítjuk, szembe kell néznünk a mozgás versvégi megszűnésének problémájával. A 3. rész állításai valóban az én megsemmisülésére látszanak utalni, s lehetőséget nyújtanak az én „kiüresedett, esetleges arc”-ként való²² olvasatára. A versnyelvi metafora és a szöveg poétikai szerveződése azonban szembeszáll a versbeli ítéletalkotó megnyilatkozásokkal, egyfelől a *kő*, *rovátka*, *rajz*, *ránckok* és *árok* versbeli szóalakok által „körvonalazott” közös szemantikai jegy (rögzítettség, vizuális jelszerűség), másfelől a hangzásbeli szervezettséget vizualizációként értelmező

²⁰ Hasonló következtetésre jut Szitár Katalin, aki a versvégi *kő* metaforáját a bevésődés, a „létező megőrző írás helyeként” értelmezi, s egyebek mellett a *Sírvers* című Pilinszky-költemény felől argumentálja. (Vö. SZITÁR Katalin, *I. m.*, 341.)

²¹ *Beszélgetések...*, 26.

²² TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Pozsony, Kalligram, 2002, 86.

rajza~arca rímpár metaforaképző szemantikai ereje folytán. Az arc mint rajzolat ritmikái-fonetikai analógiája megkérdőjelezi a szubjektum „arcrongálására” irányuló potenciális dekonstruktív olvasatot, mivel az én dezantropomorfizációja és kiürítése egy kép kirajzolásával és rögzítésével párhuzamosan megy végbe, s ily módon a vers írásképenek autopoétikus reflexiójaként, továbbá *a lírai beszélő szövegbe íródásának aktusaként* lép működésbe.

Az írásbeli rögzítettség versvégi autopoézise az evidens bibliai intertextus, a *Jelenések könyve* felől is megerősítést nyer. A *Jelenések* János írásos bizonyágtételének kijelentésével kezdődik (1, 1-3), az első látomásban az Úr felszólításával folytatódik („Amit látsz, írd meg egy könyvben...” Jel. 1, 11), mely felhívás ezután a hét gyülekezet kapcsán változatlan formában hétszer megismétlődik (lásd: „Az efezusi gyülekezet angyalának írd meg... [Jel. 2,1]; „A szmirnai gyülekezet angyalának írd meg [Jel. 2,8] stb.). Innen nézve pedig beláthatóvá válik, hogy az *Apokrif* tematikus párverse, az *Introitus* miért a *könyv* és a *lap* motívumai nyomán írja át és értelmezi újra a *Jelenéseket*.

Mindez könnyen kapcsolatba hozható Pilinszky azon ismert alkotásfilozófiai gondolatával, amely a versírás feladatát a költő számára éppen a személyesség „leküzdésében”, a személytelen állapot elérésében látja, mert egyedül ebben lehetséges megtalálni Istent. A 3. rész lélegzetelállító sorai („Látja Isten, hogy állok a napon...”) épp ezen állapot elérését konstatálják,²³ s közvetve a versszöveg elkészültét is bejelentik. Ahogyan Pilinszky írja: „Fegyelmemhez és föl szabadulásomhoz egy újfajta hallgatót kell elképzelnem. [...] De hiszen ez én magam vagyok? Arc nélkül, betemetve, ahogy Isten szeret.”²⁴ Illetve: „A jótettnek van egy pillanata, amikor a cselekvő és a cselekedet közt 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 teremtéshez, beavatása a teremtésbe, s megsejtet velünk valamit

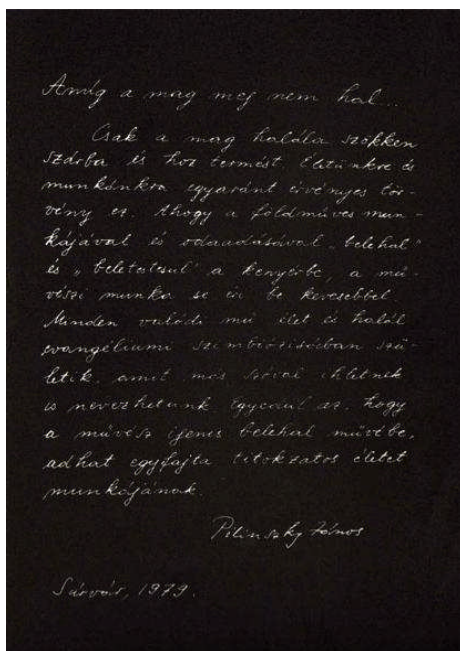
²³ „Egy új lírai feladat: mind mélyebbre szállva »Isten távollétébe« – minél közelebb kerülni hozzá” (*Naplók, töredékek*, 79).

²⁴ *Uo.*, 92.

abból az alázatból, amellyel Isten a világot alkotóan szemléli és fönttartja.”²⁵

Ismeretes, hogy Pilinszky Simone Weil nyomán az alkotás szükségszerű létfeltételeként elgondolt személytelenségbe való belépést kizárólag a személyes szférából látja lehetségesnek.²⁶ E gondolat jegyében az *Apokrif* három része a lírai én e három fázisaként is olvasható, vagyis egy olyan „utazás”-ként, melynek során az én a grammatikai személyek variabilitásával jelölt „kollektív zóna”-ból az én nyelvi jelöltségét dominanciához juttató személyesbe „lépked át”, s végül eljut a személytelen területére.

Egy sárvári
kiállításmegnyitó
Pilinszky János
kézirásával
1979-ből (lásd
kötetünkben
Markó Péter visz-
szemlékezését!)



²⁵ Uo., 44.

²⁶ „Van a személyes, van a személytelen és van a kollektív zóna. Csak a személyesből lehet eljutni a személytelenbe, a kollektív-ből soha. Előbb személyessé kell válni valaminek, utána átléphetünk a személytelenbe. Szerinte [Weil szerint – H. K.] itt tanyáznak az igazi nagy igazságok, minden nagy mű a személytelenből táplálkozik” (*Beszélgetések...*, 20).

Szitár Katalin

DOLGOK – JELEK – JELENLÉT

Az írás az *Apokrif*ben

Az *Apokrif* s tágabban a Pilinszky-költészet értelmezése, értelmezhetősége nagymértékben függ attól, milyen mértékben sikerül rekonstruálnunk azt a poétikai-költészetbölcseleti elképélést, amely, tudvalevő, az ő esetében azt jelentette, hogy a műalkotás létrehozása végső soron gondolkodásforma. Ám nem filozófia, hanem a megértés olyan módozata, amelynek tulajdon organonja, a nyelv a forrása. Pilinszky írásmódja *a jel elsőbbségére* alapozódik, abban az értelemben, hogy a szó (a hangalak) lényegében megelőzi – és megelőlegezi – a jelentést.

A hermetizmus – a nyelvi jel radikális felszabadítása, mind a jeltest/hangzás, mind pedig a jelentés oldaláról – Pilinszkyknél ugyanakkor nem a végletesen bonyolult, hanem – ellenkezőleg – a szinte végletesen „egyszerű” nyelvre való törekvés jegyében valósult meg. A költő több oldalról konkretizálta ezt az elképélést: a költészet nyelvét a „csönd”-ből, a „sem mire figyelés”-ből származtatta, vagy – Dosztojevszkij nyelvére vonatkoztatva – „egyszerűnek”, „evangéliumnak” nevezte.¹ Minden esetben va-

¹ „Amikor én stílusisan állandóan látni akarom, hogy hol tartok a műben, annak minden rezdülésében látni akarom, akkor stílusis les, amit csinálók. Mallarmé álláspontja egy narcisztikus lélek sértődöttsége. Örök ellenpélda nekem erre Dosztojevszkij, akit egyáltalán nem érdekelt ez: stílusisan nem ellenőrizte önmagát. Ahogy esett, úgy puffant, amit leírt. De jó helyre esett, holott be kell valani, hogy a regényekben mindig van vagy harminc oldal, ami majdnem olvashatatlan. S ezért tartom Dosztojevszkijt a leginkább evangéliumi írónak, mert az Evangélium is csapnivalóan rossz stílusban van megírva, kivéve talán Szent János evangéliumát. Egyébként csak néhány mondat tündököl benne, s a művelt rómaiak ezért nézték le, ezért nem olvasták, és ezért nem fogadták el az Evangéliumot. Ő mert hátat fordítani a tükörnek: Dosztojevszkij. Vak volt, mint Homérosz: megvakította magát, mint Oidipusz király.” (PILINSZKY János, *A költő jelenlét* [Domokos Máttyás interjúja Pilinszky Jánossal] = *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*,

lamilyen nyelvváltást értett ez alatt: egy-egy kivételesen tárgy-közeli, a dolgot felfedő, nem pedig a tudati absztrakciók révén elfedő nyelv megteremtését.

A költői alkotásfolyamat kérdése nála a *realitás* érzékelésének problémájaként vetődik fel: „a művészet a képzelet morálja, hozzájárulása, veritékes munkája a teremtés realitásának, inkarnációjának a beteljesítésére, helyreállítására.”²

A „teremtés realitása” kifejezés, mely a „teremtő képzelet” (romantikus) felfogására reflektálhat ehelyütt, a költészetet nem fikcióteremtésként (képzeleti világteremtésként) határozza meg, hanem épp ellenkezőleg: mint a teremtett világ realitásának hozzáférhetővé tételét. Mit nevez Pilinszky reálisnak? Azt, amit személyes egzisztenciális részvételünk útján tapasztalunk meg – szemben azzal, amihez az ismeret elvontsága vezet el.³ Következésképpen ez nem is a megismerő tudat (intellektuális reflexió),

szerk. TÖRÖK Endre, Bp., Magvető, 1977/107–108 [ered. megj.: Kortárs, 1980/10, 1643–1651] – a későbbiekben: *Beszélgetések...*)

² PILINSZKY János, *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban = Pilinszky János. összegyűjtött versei*, szerk. JELENITS István, Bp., Szépirodalmi, 1987, 75–76.

³ Pilinszky ekképpen értett realitás-híte, ontológiai szemléletmódja okán került szembe az egzisztencializmus következtetéseivel, annak ellenére, hogy e filozófia világképéhez fűzte a legerősebb rokonság. A realitás elsődleges letéteményese nézete szerint maga a létezés, vö.: „A jó: a létezés birodalma. A rossz: a tagadásé, a nem létezésé. A jó: valóság. A bűn: képzelgés” (PILINSZKY János, *Bűn és bűnbódás* = P. J., *Publicisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, Bp., Osiris, 1999, 436 – a későbbiekben: *Publicisztikai írások*). Vagyis azon alkotók közé tartozott, akik abban hittek, hogy a világ az értelem világa, s nem az értelmetlenségé (abszurditásé). Ennek alapján válaszolta meg az egzisztencializmus kérdését, abból kiindulva, hogy az emberi jelenlét sajátossága nem az abszurditás elfogadása, hanem az annak felszámolására irányuló törekvés: „Albert Camus a „Sziszfusz mítosza” („Le mythe de Sisyphe”) című könyvében szemére veti Dosztojevszkijnek, hogy fölismerve a világ abszurditását, mégse írt abszurd regényt, hanem a hit vigaszába menekült. Csakhogy a világ abszurditásának fölismerésén túl – és épp a menekvés irányában – van egy még következetesebb, ha úgy tetszik, még abszurdabb lépés, s ez a világ képtelenségének a vállalása. Ilyen értelemben igaz, hogy »Dosztojevszkij válasza az alázat« (La réponse de Dostojevski est l’humiliation), csakhogy ez az alázat – magunkra venni a világ képtelenségének súlyát, mintegy beöltözve a lét és tulajdon ellentmondásaink terhébe – minden, csak nem meghátrálás” (PILINSZKY János, *Ars poetica behett* = P. J., *Nagyvárosi ikonok*).

hanem a *jelenlét* módján érzékelhető. Pilinszky ontológiai világszemlélete az emberi-erkölcsi jelenlét módját a *szeretlet*ben,⁴ a művészi jelenlét módját a *nyelv*ben jelöli meg. Tudjuk: az újhordas nemzedék költészetfelfogásának egyik sarkalatos pontja a nyelvi tapasztalat elsőbbségének hangsúlyozása az esztétikai tapasztalattal szemben. Hogyan ragadható meg Pilinszky esetében a tapasztalatnak ez a nyelvisége? Úgy mondhatnánk, hogy ehhez őt a *nyelvi kifejezésre irányuló tapasztalat* vezette. Ez egy különleges minőségű tapasztalat, amennyiben a világtapasztalat, úgymond, „el van halasztva”, helyette pedig közvetítésének módja kerül a figyelem középpontjába. Pilinszky úgy határozta meg a versnyelvi szövegalkotás kiindulópontját, mint a kifejezéstől való elrugaszkodást. A nyelvi jelenlétmódot ennél fogva rendszeresen szembeállítja a stílussal, mint „kifejezés”-sel. A stílus ugyanis sematizálja tárgyát, végső fokon tehát a nyelv absztrakt hatalma nyilvánul meg benne. (Ez az a nyelv, amelyről Pilinszky azt mondta: „két vállra kell fektetni”...). Pilinszky szándéka épp az ellenkező: abszolút tárgyadekvát nyelvre, a lét nyelvére támaszt igényt költői elképzeléseiben. Azt is hozzáteszi, hogy ez a nyelv létére alapozva, azaz a nyelv ontológiai státusba való visszahelyezése révén teremthető meg:

Az emberi szellem a létezés elsődleges nyelvén, ami valóban több, mint kifejezés, több, mint a lét néma beszédének emberi nyelvre való átültetése, műfordítása – egyedül akkor szólalhat meg, ha előbb belenémul a kifejezés reménytelen erőfeszítésébe, mintegy belehal, belepusztul vállalkozásába. (...) Egyedül így lehet több, mint kifejezés, egyedül így nyerhet önálló létet is. Egyedül szolgaságából juthat királyságra, egyedül halálos kudarcából támadhat életre.⁵

⁴ Vö.: „A szeretet *reális*. Mi több, egyedül a szeretet képes először reálisan tudomásul venni a világot. Fokozott tisztánlátás, és ebben döntően különbözik minden hamis bálványtól, minden hamis »kitöréstől«, amit az emberiség kábulattal és élvezethajhászással próbál »beszerezni« magának” (PILINSZKY János, *Ami elveszett = Publicisztikai írások...*, 633–634.)

⁵ PILINSZKY János, *Egy lírikus naplójából* (Új Ember, 1972, szeptember 24) = *Publicisztikai írások...*, 685.

A „csönd poétikája”-ként emlegetett költészetten ebből a kifejezési origóból, a kifejezés null-fokából kiinduló nyelvi „teremtéstörténetnek” nevezhető. A költői alkotásfolyamat során azonban nemcsak a hallgatásból a beszédbe való átmenet zajlik, hanem a nyelv nélküli (artikulálatlan, csönd-) állapotból a nyelv szférájába való átlépés, az elsődleges artikuláció – is, mely azonban nem stílus. Ez az átalakulás törvényszerűen magával hozza a nyelv önálló létezőként – s nem a létező kópiájaként, leírásaként – való megnyilvánulását: nyelvi megnyilatkozás (beszéd) helyett a nyelv megnyilatkozását (költői szöveget).⁶ Pilinszky szavával: „Az irodalom ugyanis nem leírás, még csak nem is kifejezés, hanem a dolgok megszólítása.”⁷

A stílus akadálya ennek a megszólíthatóságnak. Tárgyasítja, pusztá materialításukra szorítja vissza a dolgokat, miáltal értelem nélküli jelenségvilágot állít az inkarnációként felfogott világ helyére:

„Amikor a lélek elfárad, s vele együtt a képzelet, a stílusban valamiképp úgy tárgyasítjuk a világot, ahogy az elfáradt szerelem tárgyasítja a szexualításban a másikat. A világ súlyának mindig teremtő vállalásával szemben fölülke-rekedik a világiasság, a testiesség, egyszóval az anyagiasság szelleme, inkarnációknak a nihillel tehermentesített, s a felületig-pillanatig biztosított – és súlyosbított – hiú uralma.” (77.)

Ami a nyelv szférájában „kifejezés” vagy „stílus”, az a létezés szférájában a jelenlét-hiány:

⁶ Vö.: „A hermetikusság líratörténetileg (...) egyfajta poétikai törekvésnek tekinthető, amely a jelhasználatban – minden szerzőnél másképpen – a nyelvi jel többértelműségének, meghatározatlanságának és nyitottságának igyekszik az értelmi egységen belül a legnagyobb hatóerőt biztosítani úgy, hogy a nyelv ne a pusztá reprezentáció eszközeként szolgáljon, hanem valódi létfunkcióra tegyen szert, és önmagára vonatkoztatva a jelentő-jelentett viszonyán túl a jelentő és jelentő differálását is tekintetbe vegye” (SCHEIN Gábor: *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Bp., Universitas, 1998, 231–232).

⁷ Uo.

Jelen akartunk lenni mindenáron, s legfőképpen épp jelenlétünket semmisítettük meg.⁸

Másrészről: a „stílus”, („kifejezés”) irodalmias, amennyiben a nyelv fölötti dominanciára törekvés határozza meg:

Amikor én stílusisan állandóan látni akarom, hogy hol tartok a műben, annak minden minden rezdülésében látni akarom, akkor stílusis lesz, amit csinálok.⁹

Az *Apokrif* keletkezéstörténete – ebből a nézetből – azt bizonyítja, hogy a vers a stílus/kifejezés *ellenében*, azaz mindenfajta automatizálódott vagy kliséizálódott diskurzus *helyett* születik, sőt az írás kifejezett küzdelmet jelent azok ellen:

„(...) az *Apokrif*-ot, erre jól emlékszem, 1952 decemberében írtam. Hogy pontosan hol kezdődött? – nem tudom megmondani. Elég sokáig írtam, s rettenetesen kellett küzdenem azért, hogy közben mindent újra és újra elfelejtsék, mert a világirodalom ismerete elronthatja az embert, olyan verseket kezd írni, mintha azok műfordítások volnának. Küzdenem kellett azért, hogy először lássak rá a dolgokra: egy csecsemő szemével. Szavanként újra és újra, hogy amit csinálok, ne váljon „irodalommá”. Az volt az érzésem, hogy fogok egy diszkoszt, és forgok vele, és már a karomat majd kiszakítja, de nem szabad elrepítenem, mert akkor kiszáll... A vers általában akkor jó, amikor, mint a diszkoszt, egyszerre elrepíted, és kiszáll a szabadságba. Itt viszont nem mer-

⁸ PILINSZKY János, *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban...*

<http://www.irodalmiakademia.hu/dia/diat/muvek/html/PILINSZKY/pilinszky00081/pilinszky00081.html> [2008. szept. 7.]

⁹ PILINSZKY János: *A költői jelenlét.* (Domokos Mátyás interjúja Pilinszky János-sal) = *Beszélgetések...*, 107–108 [ered. megj.: Kortárs, 1980/10, 1643–1651]. Tegyük hozzá Pilinszky egy másik, írásbeli megnyilvánulását, melyből még világosabb, miért nevezi az öncéllá vált nyelvi tevékenységet fentebb narcizmusnak. „Arról, hogy mi is a nyelv, Dosztojevszkij sokkal többet tudott, mint Joyce. Ahogy arról is, hogy mi a lét és mi az ember. A nyelvet ő is elvezérelhetette és megállíthatta volna egy narcisztikusan önállósított szinten. De ez olyasmis lett volna, mint egy hős vagy egy menekülő ember, ki vállalkozását és futását öncélú és öntörvényű balettá alakítaná” (PILINSZKY János, *Egy lírikus naplójából = Publikisztikai írások...*, 685 [ered. megj.: *Új Ember*, 1972, szept. 24]).

tem elengedni; tartanom kellett a diszkoszt és egyre vadab-
bul forogni vele – ezt éreztem.”¹⁰

„Forogni a diszkossal” – a nyelv szférájában maradni, hogy
az írás ne váljék stílussá, kifejezéssé, „irodalommá”.¹¹

Az alábbiakban a fent mondottak jegyében próbáljuk leírni az
Apokrifot: mint a kifejezés *től*, a nyelv *felé* haladás versét, amelyet
mint a jelenlét költői módozatát szeretnénk megérteni.

A dolgok fent idézett „megszólíthatóságát” valló nézet úgy
nyilvánul meg az *Apokrif* versszituációjában, mint a hierarchi-
zálttságot nélkülöző, kozmikus tér-idő, melybe nemcsak az „egek”
és a „világvégi esett földek”, hanem a „kutyaólak csöndje” is bele-
tartozik. Az „új ég és új föld” által jelölt új teremtésfolyamat har-
madik elemmel bővül tehát: a „csönd” világának elválasztásával,
ami az *értelemteremtés* kezdetére utal. A „csönd” helye, a „kutyaól”
jelentése egy autotextuális párhuzam révén azonosítható:

A világvégi üres kutyaólban
aranykori és ugyanaz a nyár!

(*Aranykori töredék*)

A (második) sor egységében egymás mellé helyezett szavak
(aranykor – ugyanaz – nyár), részint a hangformai önreflexió
szintjén képviselik az azonosság elvét (*aranykori, nyár*). A
palindróma-szerű hangalakzat értelmi kifejtése (az „ugyanaz”
predikáció révén) szintén a homogenitást hangsúlyozza – az
aranykor nincs sem jövőbe, sem múltba utalva, jelen van. A tér
tehát nem hierarchizált („uni-verzum”), minden egyes pontja,
még a legminimálisabb is maximális értelemteljességet hordoz.
Ahogyan Pilinszky mondja: „szerintem ezer angyal is elfér egyet-
len tűhegyen”¹² – mert a tér mindegyik pontja „metafizikai tér”.

¹⁰ PILINSZKY János, *Az Apokrifról = Versekről, költőkkel*, szerk. DOMOKOS Má-
tyás, LATOR László, Bp., Szépirodalmi, 1982.

¹¹ „A vers egyetlen alapképlete, struktúrája, amely kezdetben ösztönös volt, ké-
sőbb már éreztem is: a visszatartott diszkosz. Forgás. Forogni, egyre vadab-
bul, és ugyanakkor visszatartani az egyre nehezebb súlyt. Két hétig tartott ez az álla-
pot” (Uo.).

¹² Pilinszky János, *Néhány sorban = Publicisztikai írások...*, 705 [ered. megj.: Új
Ember, 1973, október 7].

Mivel pedig e tér minden szegmentumában értelemtelített, ember és dolog között sincs hierarchikus viszony, arról a térről beszélünk tehát, melyben a dolgok (is) „megszólíthatók”, azaz nyelvre tehetnek szert.

E tér bejárása – vagyis elemeinek verbális újrjelölése – során lehetséges a nyelv megtalálása, és a stílus, (kifejezés) legyőzése. Az első lépés a figyelő pozíció kialakulása, a figyelem pedig némasággal – azaz a nyelvre figyeléssel, belső beszéddel – párosul: „Szemközt a pusztulással /egy ember lépked hangtalan.” A hangtalanság a figyelő ember ismérve, ez egyrészt Pilinszky állandó hősét, a fegyencet idézi,¹³ az alak költői szemantikáját megnevezésének belső formája adja: „figyel”.¹⁴

Ugyancsak némaság jellemzi a látószervet az *Apokrif*ben:

És látni fogjuk a kelő napot ,
mint tébolyult pupilla néma és
mint figyelő vadállat oly nyugodt.¹⁵

A „néma pupilla” – mint az artikulációt megelőző feszült ráirányulás világra – mind a nyelv, mind a létezők szintjén hiány-állapotot jelöl: egyelőre nem konstituálható sem a dolog, sem annak nyelvi jele. A látás Pilinszky számos versében kitüntetett percepció mód – gondoljunk a *Senkeföldjére*.¹⁶ A szem mindkét versben metaforikus azo-

¹³ „Nincs semmije, árnyéka van. / Meg botja van. Meg rabruhája van.”

¹⁴ A *fegyelem* („fegyenc”) szóhasadással különült el a *figyel* tőből, s a közös belső (etimológiai) formai jelentés alapja az, hogy a két jelentésmező a latin *animadvertere* alakban [figyel, ügyel, észrevesz; fenyít, büntet] keveredik, illetve még együtt van (*A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, Bp., Akadémiai, 1984, I, 907). A belső formai jelentés nyomán kb. a ’elkét odafordítja’ értelemben jelölhető meg a két szóalak költői szemantikájának nyelvi forrása.

¹⁵ A *Frankfurt* című versben tematizálódik a „fegyenc” szó összefüggése a „figyelem” jelentéssel. A „figyelés” a „fegyenc” cselekvésmódját jelöli: „és úgy figyelték, szinte józanul, (...)”.

¹⁶ A szem-motívum fontossága nemcsak abban van, hogy gyökérmetaforát alkot, hanem hogy értelmezése révén a *Senkeföldjén* című verset a szubjektumképződés, egyszersmind a költői mű megszületésének folyamataként kell interpretálnunk. Ezt Horváth Kornélia elemzése fejt ki, mely a következőképp summazza a címadó metafora (egyszersmind a szem metaforikus azonosítója) értelmezését: „(...) a *senki+föld+én* értelmes hangalakok egy szóba »olvadvak« jelölik

nosítás alapja, az azonosító egy-egy bolygó, az azonosítás módja pedig egy-egy kiazmatikus helycsere, miáltal a figyelem szerve önállósul, s az ember mintegy behatol e figyelő szervbe. A *Senkiföldjében* ez úgy valósul meg, hogy *nem* a szem alkotja az ember részét, hanem az ember válik a szem – mint bolygó – lakójává, vándorává, azaz megfordul a metonimikus viszony.¹⁷ Az *Apokrif*ben más úton megy végbe a metaforizáció: maga a szem ismérve lesz a „tébolyult”, mely költői etimológia révén a bolygó szemantikai jegyét, a „bolygást”, „tébolygást”, a térben ide-oda mozgást valósítja meg.¹⁸ A pupilla hasonlítottja, a kelő nap („kelő nap” – „mint tébolyult pupilla”) a vers folyamán szintén halad a saját pályáján: „Feljött a nap.” A figyelem tulajdonsága vagy cselekvése tehát a Nap-szem metaforikus átvitel révén jut önálló képi megvalósuláshoz. A szem itt mint a világot pásztázó, a világ fölött átvonuló fényforrás jelenik meg, mondhatni: e versben a szem önálló cselekvővé, funkciója, a nézés pedig önálló cselekvéssé van téve. Amikor a Nap-szem befutja pályáját, úgy tűnhet: a világ minden oldaláról át volt világitva, meg volt figyelve.

A vers azonban folytatja a nézés, látás témáját, s egyfajta belső látássá alakítja azt:

az önmagunk megleléséhez vezető utat az írás szenvedésén keresztül” (HORVÁTH Kornélia, *Szem, csillag, éjszaka* (Pilinszky János: Senkiföldjén) = H. K., *Tibetgyen. Versértelmezések a késő modernség magyar lírája köréből*, Krónika Nova, Bp. 1999, 47–76, idézet: 75.

¹⁷ Vö.: „Senkiföldje egy csecsemő szeme! / E puszta és lakatlan égitesten, / e csillagpuszták roppant és kietlen fönnsíkján kallódva egyedül, / hogy vissza többé soha ne találjak, / úgy eltűnök, örökre feledtlen!”

¹⁸ A *tébolyog* belső formai jelentései: ’bizonytalankodik, bolyong, kóborol, hitben tévelyeg, megzavarodik, megőrül’. (*A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, Bp., Akadémiai, 1976, III, 871). A *tébolyog*, *tévelyeg*, *tébolyodik* szócsalád alapszavaként a szótár a *tév-* tövet jelöli meg, melyből szóhasadással jöttek létre az alak- és jelentésváltozatok. A *bolyog*, *bolyong*, *bolydít* alakok és jelentések analógiás hatása befolyásolhatta a szóhasadást, nyelvtörténetileg azonban kevésbé valószínű a *téved* és a *bolyong* keveredése. A versben megidézett tékozló fiú-történet tovább konkretizálja az eltévedés, tébolygás és a világ egysége (megértés, hit) elvesztése közti összefüggést, a *tékozló* jelző belső formai jelentésén keresztül: a „tékozik” ’elszóródik, elszéled, pazarol’ jelentésein keresztül a távolra mutató *to-** névmástőre megy vissza, ezáltal a térbeli távolságot jelentő „táv, távol, távozik, tova, túl” szavakkal függ össze (vö. TESz, III, 881). „Tékozolni” eszerint annyit jelent: térben távol lenni, a tér egységét, ezáltal az univerzumot elveszíteni.

S majd este lesz, és rámkövil sarával
az éjszaka, s én húnyt pillák alatt
őrzöm tovább e vonulást.

A „húnyt pillák alatt” megőrződik a világ, de nem mint a fény alaktulajdonító „képei”, hanem mint a képek megnevezései által generált jelentések. Közös ismervük a Nap pályájával alkotott analógia, a „vonuló” mozgás: „az évek vonulása”, „mulandóság ránca”, esetleg ide tartozhat „a levegőben menekvő madárhad” is, s amire közvetlenül vonatkozik a „vonulás”: az ég vörös hátterén sötét vonalakkal kirajzolódó fák látványa. („Vesszőnyi fák sötétén / a haragos ég infravörösében.”) A látvány írásba való átfordítása túlnyomórészt az időre utaló szavakat és metaforákat alkot, ezek közé tartozhat a „törődött kézfej” is, az idő múlásának a test által megőrzött nyoma, inskripciója, mely képiles és szemantikailag a „gyűrött” földekkel és mulandóság „ráncaival” analóg. Vagyis a belső látás közvetítésével a tárgy azon jegyei transzformálódnak írássá, amelyek a dologba vagy annak felületére (a térbeli létezőre) a térben nem található, nem dologi létező, az idő jelét vésik be. S amint az írás a tárgyat jelentéssé fordítja át, s ezen a módon „megszólítja”, megszólaltatja a tárgyat, azaz hangalakot társít hozzá, egyben meg is szünteti annak értelmet nélkülöző, pusztán materiális státusát, s a szubjektummal egyenértékű s vele egyenlően értelmes létezőként konstituálja.

Az *Apokrif* ezzel a „pillák” (pillanatnyi) rezdülését megértéstörténetébe terjeszti ki: a pillantásban látványszerűen s az idő töredék-része alatt felfogott világ nyelvileg újrendeződik, a pillantás műve *írás*sá, vagyis *obvasható*, nemcsak *látható* valósággá lesz, és pedig az új rendben – az új szemantikát létesítő vektorban.

A pillantás szemantikáját épp időbelisége (a „pillanatnyiség” jegye) adja, szemben a figyelem jegyével („fegyenc”, végső soron: fogoly, rabságban lévő), mely viszont a térhez tartozik. A térben az ember a látható, a törmelék foglya:

egy jó *tenyérnyi törmelék*
akkor *már a teremtmények arca.*

Úgy is mondhatjuk: a pillantás nem a szenzibilisé, hanem az intelligibilisé; nem a létezésé, hanem lété. A versnyelvi szó felbontja az érzékszervi adatok által adott világteljességet (ez a jelenségek világa), s a teret az idő kategóriáival írja át, amikor új jeleket létesít. A dolgok – melyek a rájuk irányuló figyelem tárgyai voltak, saját értelmüket kinyilvánító szubjektum-státusra tesznek szert: nemcsak az „én” nézi/figyeli a világot – az is nézi őt: „Látja Isten, hogy állok a napon.” A megértés – ezen a meta-szinten – nemcsak látást, hanem a látás lehetővé tételét jelenti. (Ahogyan Istennek nemcsak léte van, hanem lehetővé teszi a létet: teremtő, szemben a teremtetttel.) A világ emberi (szenzuális, érzékszervi) és isteni (intelligibilis, elgondolt) nézete különbözik, s közöttük a versnyelvi rendezés szerint hierarchikus viszony áll fenn. A versnyelv alanya egyszerre érzékeli saját látását és e vizuális modell fogságtermészetét (fegyenc).

A vers olvasható úgy is, mint az idő és a megértés összefüggésének kifejtése. Míg ugyanis mindvégig világos: az idő nem tartozik a világ megismerhető és megérthető elemei közé – erre vonatkozik a retorikus kérdéssor („Ismeritek az évek vonulását, / az éveket a gyűrött földeken? / És értitek a mulandóság ráncát, / ismeritek törődött kézfejem?”) –, míg tehát a veraszövegben mindvégig úgy vetődik fel az idő kérdése, mint az idő múlásának a tárgyakba/-ra írt jelei megértésének problémája, a megértés egyáltalán nem független ezektől a jelektől, nincs kívül rajtuk. A megértő szubjektum úgy határozható meg, mint az, aki önmagát is mint az idő ilyesfajta „írását” képes szemlélni:

Akkorra én már mint a kő vagyok;
halott redő, ezer rovátka rajza,

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

Legfeljűnőbbben az *arcokon* és a *ráncok* alakok közti erős anagrammatikus egyezés jelzi a szubjektum és az idő (jelei) közti azonosság megteremtődését, ez az arcot (testet, a test részét) mint az idő „írását” jeleníti meg. Az írás képi reprezentációit al-

kotják a *redő*, *rovátka rajza*, esetleg az *árok*, melyek szó-jelei közt szintén erős a -rk-, -rd/t- anagrammatikus kapcsolat. Az írás – s az abban foglalt megértés – kezdete annak a megértése, hogy a szubjektum is, a dolgok világa is írásként létezik.

A megértéstörténetből kiindulva fogható fel a vers alapszituációjában jelzett értelemteremtés: mint az értelem feltárulkozása a teremtett világban (megpillantás). A dolgok realitását ez a feltárulás, azaz jellé, „jelentéses dologgá” való átalakulásuk alapozza meg. Ahhoz azonban, hogy a dolog jellé válhasson, szükséges a „kifejezett”, stílusba és beszédmódba rendezett jeleket elszakítani a dologtól, s magát dolgot jelként használni. Pilinszky-nél: akként megpillantani. A jelenlét módja: *a dolgok realitásának* érzékelése, a költői jelenlét módja: *a dolog jelként való jelenlétének* érzékelése. Végző soron: a világ írásként való szemlélése.



A borítékhoz tartozó Pilinszky-levelet lásd a 258. oldalon!

Szűcs Teri

A TANÚSÁG VISZONYAI AZ APOKRIFBAN A jelölés lehetetlenségétől a jellé válásig

Balassa Péter „kulcsszavakat” nyomon követő *Harmadnapon*-olvasatában¹⁹ a *tanúságot* tekinti az egyik leghangsúlyosabb visszatérő elemnek a kötet szövegeiben, s magát az *Apokrifot* pedig a kulcsszavak egyfajta csomópontjának, illetve eredőjének tartja. Mielőtt megvizsgálánk, hogy a tanúság mint speciális megszólalói szerepet feltételező összetett beszédaktus miként próbál megvalósulni, és miként reflektál önnön kudarcára az *Apokrifban*, érdemes kontextualizálnunk ezt a fogalmat, és röviden áttekintelnünk, miképpen jelenik meg az életmű egészében.

A *Tanuk nélkül* (1947) a címben jelölt állapotot a legnegatívabbként írja le – összekapcsolja a tanú nélküli létezést a magánynyal mint az egzisztenciális bűnösség és egyben az egzisztenciális megkínzatus állapotával. Ehhez képest egy nagyon fontos újdonságot hoz a *Mire megjössz* (1948) című vers – itt bukkan fel először az a beszélői szerep, mely az „egyetlen és utolsó tanú” pozíciójába áll be: „Egyedül vagyok, mire megjössz, / az egyetlen élő leszek”. Ez a beszédhelyzet Pilinszky apokaliptikus hangoltságú verseinek alapmodellje, így az *Apokrifé* is –, időkoordinátái is erre utalnak: a tanú az eljövétel előtt, a várakozás helyzetében beszél. Későbbi fejleményét találhatjuk meg e motívumnak, illetve beszélői szerepnek a *Majd elnézem* (1971 – *Szálkák*) című versben, ahol az *én* a világ esendőségének tanújaként szólal meg, de ez a bizonyágtétel immár a feledés békéje felé tart: „elnézem őket, mielőtt/ a feledést kiérdemelném”. A végnek, végidőnek egy egészen új értelmezése ez, amely az örökös tanúság helyett a megbocsátás által lehetővé tett felejtés horizontjára mutat. A *Juttának* első ezt része így mondja el: „Veled együtt és velem együtt / az idő minden ütése-kopása

¹⁹ *A látvány és a szavak* = B. P., *A látvány és a szavak*, Bp., Magvető, 1987, 156–172.

/ és erőssége hó alá kerül / abban a végső feledésben, / amit az Atya küld majd a világra.”

A *Harmadnapon*-kötet holokausztra reflektáló versei emlékező, tanúsító szövegek. Mondhatni, a holokausztra való vonatkozásokban az általuk végbevitt „beszédaktus” a tanúsítás.

A második világháború utáni késő modern líra a holokauszt-nak még időbeli közvetítés nélküli, tehát kortárs tapasztalata által érintett, noha tudatában van e tapasztalat elhalványulásának, módosulásának – temporalitásának. Azokban az életművekben, melyek a holokausztot egzisztenciális-poétikai alapító eseményként értelmezik és jelenítik meg, a vers – a látottakra-tudottakra, a megölték és megkínzottak millióira reflektálva – tanúbizonyágként, tanúsító szövegműként szituálja önmagát. Ám e szövegek a szemtanúk leíró jellegű beszámolóival, illetve „az utánczás és az élménykifejezés hagyományával szemben az emlékezés poétikáját teremtik meg”²⁰, vagyis azzal a kérdéssel szembesítenek, hogy mit jelent, avagy mit von maga után egy ilyen mérvű pusztítás és pusztulás megszólaló tanújává válni; s hogy valójában kinek szól, mi a tanúbizonyág.

A tanúsítás tehát kettős munkát végez e szövegekben – egyfelől beszélni igyekszik egy külső referenciáról, amely adott esetben a holokauszt, és mindaz, ami (aki) hozzá tartozik; illetve van egy belső, autoreferens dinamikája is: ez a valóság megragadására induló költői nyelv korlátait szólaltatja meg, és e korlátokon belüli új poétika lehetőségeit. A tanúbizonyág e második funkciót, a nyelvi-poétikai önreflexió szólamát úgy emeli magába, úgy kapcsolja össze az első funkcióval, hogy a megragadhatatlanságot, elbeszélhetetlenséget a Holokausztra (is) vonatkoztatja. Egy olyan külső referencia nyomát igyekszik e poétika megteremtteni a szövegben, amely maga teljes mértékben kívül áll az elbeszélhetőségen, leírhatóságon, megmagyarázhatóságon.

²⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Radnóti Miklós kora és a holocaust irodalma* = Sz-M. M., *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 1998, 172.

Adorno *Elkötelezettség* című írása²¹ egyike azoknak a munkáinak, melyben elhíresült tiltását értelmezi, és kibontja, kitágítja azt a sok mindent magába sűrítő trópussort, mely szerint „Auschwitz után verset írni barbárság”²². A vers helyzetéről Az *Elkötelezettség* a *szükséges és lehetetlen* műalkotás ontológiai paradoxonán keresztül beszél. A művészet számára felnyíló szűk mezsgye a barbárság tiltása és a tanúskodás szükségessége közt Adorno esztétikájában olyan megalkotottságot (versnyelvet, zeneyelvet stb.) ír elő, amely képes ellenállni a totalizáló, eldologiasító hatásnak. Sőt, éppen azáltal válik „szükségessé” a művészet, hogy egyetlen más beszédmód sem képes rajta kívül erre a szembeszegülésre – így tud benne hangjára lelni a szenvedés.

Az *Apokrifot* alapkérdései – hogyan lehet beszélni a szenvedésről; képes-e a szenvedésről szóló bizonyágtétel dialógust létrehozni – ebbe a gondolati hagyományba illesztik be, ezért a fentiek értelmében a verset a holokausztra reflektáló *tanúsító* műalkotásnak tekinthetjük. (A verset az életmű tágabb kontextusában elhelyezve megállapíthatjuk, hogy a kötetek sorában a *Harmadnapon* az, amely a holokauszt tanúsíthatóságának kérdését legélesebben fölveti. A publicisztikában ez többnyire a költői nyelv elé állított hatalmas kihívásként s ugyanakkor etikai-hitbeli kötelességként értelmeződik. Vizsgálatunkat az életmű összességére kiterjesztve arra a megállapításra juthatunk, hogy a vallási diskurzus jellegzetes funkcióiból a Pilinszky-versek a tanúságot

²¹ Th. W. ADORNO, *Elkötelezettség* = Th. W. A., *A művészet és a művészetek*, Bp., Helikon, 1998 (a későbbiekben: ADORNO, *Elkötelezettség*).

²² Az *Elkötelezettségben* ez szövegszerűen is megjelenik: „Nem akarom enyhíteni ama tétel élet, hogy Auschwitz után barbár dolog verset írni; ez negatív módon azt az impulzust mondja ki, ami az elkötelezett költészet lelke. A *Temetetlen holta*k egyik szereplője így beszél: »Összetörték a csuklómat, lemarták a bőrömet.« És azt kérdezi: »Miért kívánod, hogy újrakezddem az életet?«; ugyanilyen az a kérdés, hogy vajon szabad-e egyáltalán léteznie még a művészetnek; hogy a szellemi regressziót, amely az elkötelezett irodalom fogalmában rejlik, vajon nem magának a társadalomnak a regressziója idézi-e elő. De Enzensbergernek is igaza van, amikor úgy vélekedik, hogy a költészetnek éppen ezzel a verdikttel kell szembeszállnia, vagyis olyanok kell lennie, hogy Auschwitz után a pusztá létezésével ne szolgál-tassa ki magát a cinizmusnak” (Th. W. ADORNO, *Elkötelezettség*, 127.).

emelik ki. Ennek taglalására ugyanakkor jelen tanulmány keretei közt nincs mód.)

A tanúság a zsidó-keresztény tradíció alapfogalma – a hívő emberre háruló kettős feladatot, szerepet is jelent, aki ezáltal egyszerre címzettje avagy befogadója, illetve feladója a transzcendensről szóló bizonyágtételnek. Így marad fenn a hagyományozódó kijelentés mint bizonyágtételek sora. Az *Apokrif* szempontjából a tanúságnak ilyen módon való értelmezése is mérhetetlenül releváns, hisz a versben nyelvi tapasztalattá formálódó teodíceai kérdésfelvetés (a végidőnek és az isteni gondviselésnek szegezett provokáción keresztül²³) épp azt feszegeti, hogy fennáll-e még, s értelemmel bír-e a testámentumoknak ez a sorozata.

Derrida izgalmas könyvében, a *Hit és tudás*ban²⁴ írja, hogy a szentség eredendő tapasztalata (melyhez csak hipotetikusan kereshetünk vissza) a róla való beszédben a *vallás* diskurzusává alakul, s ekkor már nem nélkülözi azt a bizonyos „jogi” mozzanatot, amely garanciát, felelősséget vállal a mondottak igazságáért²⁵. Másképpen: a szentség tapasztalatához a hívés tapasztalata társul. A vallási nyelv állításainak alapformulája Derrida szerint olyasmi, hogy *tanúsítom/igazolom, hogy valami megtörtént/igaz volt*. Ebből az következik, hogy a vallási nyelvhasználatól a tanúsító funkció már a diskurzus szintjén sem különíthető el.

²³ A *Harmadnapon* utáni kötet, a *Nagyvárosi ikonok* fogja tartalmazni azt a verset, amely a *Jelenések VIII. 7.* és az *Apokrif* által végrehajtott „teológiai provokáció” alapkérdését újra felvetve – „ki lehet a tanú?” – arra egy teljes mértékben az evangéliumi teológia jegyében álló választ ad: Jézus az (a Bárány hagyományos jelöltje). Az életmű intertextuális összefüggéseit figyelembe véve mégis ellen kell állnunk annak a készítésnek, hogy a szövegek válaszhorizontjait egymásra vonatkoztassuk. Amennyiben „számomra legitím” *Apokrif*-olvasatot kell választanom, akkor abban e vers a holokauszt által összesűrített, szenvedésre irányuló teodíceai kérdésfeltevést egyfelől a végidő-dogma kérdésessé tételével teszi éles-sé; másfelől pedig reflektál a vallási diskurzusnak arra az alapállítására, melyet Derrida így fejez ki: „Isten nélkül nincs abszolút tanú”.

²⁴ J. DERRIDA, *Hit és tudás*, Pécs, Brambauer, 2006.

²⁵ *Uo.*, 46.

Ricoeur²⁶ *A tanúság hermeneutikájában* több szempont szerint jellemzi az abszolútra vonatkozó tanúságot. Ezekből négyet emelek ki, melyek a tanúságban végbemenő jelölési folyamat mozzanataira világítanak rá. (1) Fontos megállapítani, hogy a tanúság nem példaként, sem pedig szimbólumként utal a tárgyára – mert képes az igazolhatatlanságot is felvállalva kiállni mellette. (2) Egy összetett jelölő folyamatot hoz létre maga körül, vagyis tanúról tanúra hagyományozódva létezik: „[v]alaki tanúságot tesz és valaki hallgatja a tanúságtételt. A tanú látott, de aki a tanúságtételt kapja, az nem látott, csak hall. Ő csak a tanúságtételt hallva hisz vagy nem hisz a tanú által elmondott tények valóságában...”²⁷. (3) A bizonyágtétel a tanú elköteleződését igényli – „a tanúság máshonnan ered”²⁸. (4) A bizonyágtétel fölülmúlja, meghaladja a tanúbizonyágot tévőt; tehát igazságát a tanú – Ricoeur bibliai szóválasztásával élve: *küldöttként* – kézhez kapja, és nem maga készíti el, hisz akkor az hamis tanúbizonyás volna.²⁹

A tanúsító szövegmű hermeneutikájára nézve mindezek alapján három összefoglaló megállapítást tehetünk. (1) Az ilyen műalkotás elsősorban annak a tapasztalatát hordozza, hogy ami mellett bizonyágot igyekszik tenni, az nem tudja önmagát elmondani, kívül van a nyelven; a mű mégis helyet adhat e jelenlét nyomainak. (2) A tanúsítás tárgya rá van utalva a bizonyágtétellel; ám ez a tárgy mégis kényszerítő erejű, mondatni akarja magát, ehhez igényli és birtokba veszi a műalkotást. (3) Amennyiben a tanúsítás létrejön a befogadásban – hiszen csak ott tud –, akkor maga a befogadó is tanúvá válik.

Mindezeket előrebocsájtva immár rátérhetünk arra, miképpen alakulnak a tanúság viszonyai az *Apokrifban*.

²⁶ P. RICOEUR, *A tanúság hermeneutikája = Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress, 1998, 186.

²⁷ *Uo.*, 188.

²⁸ *Uo.*, 193.

²⁹ „...a tanúság a tanú és a tanúságtétel közötti dialektika miatt is értelmezésre szorul. A tanú arról tanúskodik, ami fölülmúlja őt. Ebben az értelemben, a tanúbizonyás a *Másiktól* ered. Már a tanú elkötelezettsége is része a tanúbizonyásnak...” *Uo.*, 203.

A biblikus beszédmódok közül az apokaliptikus és prófétai retorika felidézésével indul a vers. Az első sorban az időhatározó – „akkor” – előre mutat, a definiálatlan jövőbe. Ezt pontosítja a következő részben a világméretű *szétválasztás* mozzanata: innen tudjuk, hogy a végítéletre utal tehát az időhatározó. Ugyanakkor olyan végítélet ez, ami nem biztosít végső helyet, hovatartozást, otthont – fordított, „dekonstruált” végítélet. (Nem rendszerszerű, avagy nem „igazságos”; ráadásul egyre szűkösebb terek felé mutat, az égtől – a kutyaólig.) A világra egy indifferens isteni tekintet néz, s nem az irgalom vagy az igazság: „És látni fogjuk a kelő napot, / mint egy tébolyult pupilla néma és / mint figyelő vadállat, oly nyugodt”. (Később a Nap-allegóriához a harag is asszociálódik az ötödik szakaszban: „Feljött a nap. Vesszőnyi fák sötéten / a haragos ég infravörösében.” Így alakul ki az értelmezés számára a „harag napja”-asszociáció.)

Számkivetett, otthontalan az is, aki a harmadik szakaszban előlép mint beszélő. Elénk tárja, hogy miképpen fog majd *akkor* szólni. A negyedik szakasztól kezdődően az így előjelzett monológ által az ő „szólásának”, szavainak a jelenidejébe kerülünk, tehát az „akkor”, a végítélet idejébe. Abba az időbe, amely nem a találkozáshoz, a Teremtőbe-teremtésbe való beágyazottság viszszanyeréséhez vezet, hanem önnön ellentétéhez, a totális elhagyatottság megtörténtéhez. És itt alakul ki a tanúsítás beszédszituációja, e komplex időstruktúrában. Aki beszél, az „utolsó, egyetlen tanú” szerepében áll. Az eljövendőőről való tanúskodás a prófétai beszédmód jellegzetessége, illetve az apokaliptikáé. A heterogén, különálló regisztereket mozgató versnyelv („a tárgyias és a metaforára, hasonlatra alapozott allegorikus sajátos ötvözése ez, amelyben a szintézis úgy jön létre, hogy a külön jelentéstani és poétikai tartományok megőrzik és megmutatják jellegzetességüket”³⁰) és az önnön ellentétébe átfordított bibliai kontextus³¹

³⁰ TOLCSVAI NAGY GÁBOR, *Pilinszky János*, Pozsony, Kalligram, 2002, 104–105.

³¹ „A szövegben az intertextuális viszonyok az olvasással együtt dinamizálódnak... a biblikus hagyományra való rájátszások és az ettől való elkülönbözés összehatásával és e rájátszások módjainak variálásával. [...] a Biblia-allúziók és a József Attila-i nyelvhasználat nyomai egymással kiegészülve transzformálják

olyan erős feszültségben áll e beszédshituációval, hogy azt egészen groteszkként tünteti fel. A tanúskodás tehát a leghetlehetőbb körülmények közt próbál megvalósulni.

A tanúság viszonyainak felméréséhez a megszólítottakat is figyelembe kell vennünk (– „Ismeritek az évek vonulását...”). Ricoeur analízise alapján mondhatjuk, hogy ez az a pont, ahol az utolsó/egyetlen tanú még keresi azokat, akikre bizonyágtételét rábízhatná, hogy ne szakadjon meg az emlékezet láncolata, a jelölők sora. A szövegbeli dramaturgia alapján mondhatjuk, hogy ez a szerep osztatik ki az olvasónak. Ezzel az általunk már több szempontból is körbejárt tanúsításról azt is elmondja a szöveg, hogy ahol az elfogyatkozik, ott már a vákuum, a semmi köszönt be. E dramaturgiai fogással a szöveg egy autoreferens olvasat előtt is megnyitja az utat, létét az olvasóra mint jövőbeni tanúra bízva, amennyiben a befogadás találkozásként, közösségbelépésként valósul meg. Igaz, a befogadásnak ezt az utópiáját a következő sorok nem hagyják kialakulni.

Az „Ismeritek az évek vonulását” kezdetű szakaszban a tanúsító hang mindazt felsorolja, amire a hit reménye szerint akkor is ráirányulna az Isten irgalma és figyelme, ha részvételtjes emberi tekintet nem is látja azt. Ilyen az idő nyomot, gyűródést, ráncot hagyó múlása, az elhagyatottság, a fájdalom – s a felsorolás végül a légerek világát felidéző fogolyversek néhány, a megoszthatatlan, elháríthatatlan szenvedés metaforájává alakuló képével zárul (*gödör, fégyencefej, vályú...*). A vers világa viszont nem tud erről a részvételtjes tekintetről. Egyedül a megszólaló tanúskodik a rajta s körülötte nyomot hagyó szenvedésről és az általa megszólítottak közösségét hívja fel, hogy lássák, ismerjék, érezzék át ezt a totális magányban végbemenő kint – hogy maguk is tanúivá váljanak, és

egységessé a heterogén (több regiszterre, nyelvi magatartásra utaló) elemeket. Innentől tehát e szöveghagyományok egységesülésének elvárása lép előtérbe, de ez a kibontakozás a második rész végén lépül, és az egyre inkább dominánssá váló modernségbeli hagyomány egyrészt megtöri ezt az integrációt, és mintegy »kioltja« a bibliai utalásrendszer jelentésteljségét, másrészt maga is »meghasad«, és az ismert eljáráskészlet felől egyre inkább a jelölhetetlen képköltés felé halad” (KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *Intertextuális háttér és a szöveghagyomány rétegződése az Apokrifben* = K. Sz. Z., *Hagyomány és kontextus*, Bp., Universitas, 1998, 101–102).

a világból hiányzó átfogó, transzcendens irgalmat saját odafordulásukkal pótolják. Ugyanakkor ez a résztvevő közösség nem képes megszületni – a beszélő magára maradását egy nézőpontváltás hangsúlyozza a hatodik szakaszban, ahol az egyes szám első személyű dikciót a harmadik személy neutralitása váltja fel: „Így indulok. Szemközt a pusztulással / egy ember lépked hangtalan. / Nincs semmije, árnyéka van. / Meg botja van. Meg rabruhája van.” A legerőteljesebb jelzése ez annak, hogy e világban a személyesség nem tud létrejönni, mert a Másik – akár Istenként, akár emberi közösségként: – nincs, és az apró részleteket is meglátó, azokkal együttérezni képes szeretet magára marad. Magára marad a tanúság is – a dolgozat címében erre a mozzanatra utal a „jelölés lehetetlensége”.

Ezután a második nagy rész éppen a *Másik* utáni vágnak ad hangot, mely összefonódik az eredettel, kezdettel, otthon utáni vággyal. Ez a rész az, melyben a József Attila-i szerelmi költszertet továbbgondoló versnyelv összekapcsolódik a bibliai szöveg újraírásával – itt kifejezetten a tékozló fiú parabolájáról van szó. Fontos megjegyezni, hogy az *Apokrif*nek ezen a pontján metonimikus kapcsolat jön létre az Újszövetség és a megszólaló *én* között, hisz az „ahogy megjött ő is a Bibliában” sor precízen kívül helyezi a beszélőt az egzisztenciális hazatalálást beteljesedett Istenre-találásként elbeszélő történet keretein, és az „ahogy” szócska által egy érintkezéssel kapcsolódást tart fenn. Mégis, e kérdés ugyanakkor a bibliikumot újraíró poétikai nyelv által hangzik fel. A Másikra való rátalálás mint az otthonosság lehetősége, s az attól való megfosztottság itt voltaképpen nyelvi problémaként, a saját megszólalásban való identitás megalkotódásának megszünteként merül föl. Ez a második rész utolsó szakaszaiban válik explicitté, ahol a megszólaló immár az „emberi beszéden” is kívül helyezi magát, és a többféle dikcióból összeszött heterogén, nem-saját versnyelv is fokozatosan leegyszerűsödik.

Ezek után a szövegfolyamatot sokként éri és fölszakítja egy, az eddigiekhez képest véleményem szerint egészen újfajta poétikai szemléletben fogant versmondattal: „Iszonyu terhe / omlik alá a

levegőn, / hangokat ad egy torony teste.” Schein Gábor ír arról³², hogy a *torony* szó két, egymással ellentétes jelentésszefüggést emel át az Ószövetségségből: egyfelől utal az Úr egyik megnevezésére, másfelől éppen az ember önistenítési vágyának szimbólumára, Babel tornyára, melynek következménye a „nyelvek összezavarása” lett, mondhatni éppen az emberi beszéd univerzális érthetőségének és birtokolhatóságának megszűnte. Bármilyen értelemben is álljon a *torony* trópus a szövegben, összedőltenek következménye egy hang megszólalása az egyébként elnémult világról tanúskodó, csak emlékezetben őrzött vagy előjelzett hangokról tudó versben. Nem boncolom tovább ezt a mozzanatot, ami a várva várt, kívülről érkező hangot a kettős ószövetségi háttérű torony-trópusnak az összeomlásával, összedőltenek kapcsolja egybe; itt ugyanis a szöveg sem kíván továbblépni, a „hangot” mint hermetikus jelet megtartja a maga felfejthetetlen zártságában. Olvasói tapasztalatunkban ez egy összetett esemény – egyfelől az argumentálhatatlan, az érthetetlen érkezik meg itt teljes erővel a szövegbe. Ugyanakkor ami itt történik, az voltaképpen összefoglalja mindazt, amit a vers az abszolút tanúsításának abszurdításáról mond.

Ezt egy olyan szakasz követi a második nagy rész zárlataként, amely megintcsak egy egészen újfajta versnyelvet hoz be a maga végsőkig leegyszerűsített tárgy- és önleírásával, melynek során az *én* – a személyesség, társiaság minden viszonyától megfosztva – önmagára is mint élettelen tárgyra tekint: „Kimeredek a földből”. Mondhatni, ezek a tanú nélküli lét szavai.

Mіндеzek után a vers utolsó szakaszaiban történik egy döbbenetes szempontváltás, és az eddig részvétlen, szeretetlen Isten lép elének tanúként; ám – s itt megint egy jellegzetes Pilinszky-motívum kap szót – *túl későn* érkezik, s az élőkkal már nem tud kapcsolatba lépni, találkozni, csak tehetetlenül rátekin a megkövült világra. Eljövetele épp olyan abszurd, mint a *Jelenések VIII. 7.* menekülni képtelen Istenéé. Ekkorra már az élők egyedisége, elevensége kivészett a világból az életet-lelket hordozó levegővel

³² SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Bp., Universitas, 1998, 200.

és vízzel együtt (lásd: „lélekzet nélkül”, „levegőtlen prés”, „könny helyett... üres árok”). A megszólalási szituáció megintcsak mélysegesen abszurd, ugyanis az előjelzett monológ itt valami olyasmiről számol be egyes szám első személyben, aminek lényege épp az, hogy ez a szám és személy egyszerűen értelmét veszti, hisz az identitást képező mozzanatok végképp felszámolódnak abban a folyamatban, melynek metaforikus kifejeződése a megkövülés. Emiatt veszti értelmét a teremtményre hulló teremtői tekintet, ami eddig figyelmen kívül hagyta vagy haraggal szemlélte a világot. S bár Isten „lát”, tehát tulajdonképpen Ő maga válhatna az elélettelenedett teremtmények létének tanújává, mégis, továbbra is hallgat – ezért nem adja át neki az egyes szám első személyű megszólalást a beszélő. Mozzanatról mozzanatra épül fel a *Jelenések könyve* utolsó fejezeteinek ellentétéként az *Apokrif* reciprok „végítélete”: itt az elevenek válnak megkövült tárgyakká, s a halál nem nyelettetik el az élet mindent fölülíró győzelme által, hanem tulajdonképpen maga az élet és a halál közti differencia szűnik meg. Ellentétébe fordul át a végidőnek az értelemnyerés bekövetkeztét elhozó mivolta is, hiszen a későn érkező, későn „látó” Isten képe mind a Teremtő, mind a teremtmény létét teljesen argumentálhatatlanná, szükségtelenné, kontextus nélkülivé teszi.

Az *Apokrif* mint tanú-vers rengeteget elmond a tanúsításról. Rávilágít a bizonyágtévő beszédsszituáció összetettségére az előjelzett monológ struktúrája által – ebbe mintegy belefoglaltatik az a tapasztalat, hogy a szenvedés idején, a tanúsítandó pillanatban a nyelv néma; csak máskor, más időben, temporális elválasztottságban tud tárgyról szólni. Ám mindezeknél sokkal lényegibb mozzanatot tár fel a vers utolsó nagy részének zárata, mely különös fordulatot hoz: *a tanú maga válik jellé*. Redők és rovátkák összességévé kövül, mondhatni, egyfajta kőtáblává válik, melyen tanúbizonyysága – önnön léte – hagy nyomot. Ugyanez mondja az utolsó szakasz minden létezőről is: az „üres árok” úgy mutatkozik meg arcuk helyén, mint világméretű írás, mint szöveg, mint végső rögzítése létüknek. Így, a leghetetlenebb körülmények és minden bizonyosság visszavonása közepette mégis megszülethet a tanúság, anélkül, hogy bármilyen pozitív utópiát felépítene saját

maga legitimációjaként. Nem tudni, lesz-e olvasója e jeleknek és nyomoknak, s ha igen, ki lesz az. Talán mi magunk.



*Egy Pilinszky számára is meghatározó jelentőségű
„jel-olvasó” film a hatvanas évekből:
Antonioni: Nagyítás (1967)*

Juhász Andrea

„...EGY EMBER LÉPKED HANGTALAN” Gondolatok Pilinszky János *Apokrif* című verséről

„A 12 legszebb magyar vers” címet viselő konferenciasorozat második állomásán vagyunk. A kánonok természete, hogy konszenzus is van róluk, de mindenkor vitathatók is: nyilvánvaló, hogy ez a mi, tizenkét verset tartalmazó kánonunk is vitatható, az összeállításánál szerepet játszó szempontok sokfélesége és az esztétikai ítéletek összetettsége folytán.

Akárhogy is, Pilinszky *Apokrifja* biztosan a legszebb magyar versek között van – ebbe a körbe sorolta például a Korunk is, 2001-ben, amikor a huszadik század tíz legszebb magyar versét kereste. Majdnem száz hivatásos versolvasót kértek fel: költőket, írókat, kritikusokat, irodalomtudósokat, hogy nevezzék meg az általuk legszebbnek tartott tíz magyar verset, melyet a huszadik században írtak. Noha a megkérdezettek közül többen is jelezték, hogy ez a lista nem lehet teljes – hiszen sokan kimaradnak –, illetve, hogy a lista állandó sem lehet, mert az olvasók személyes kánonja is szükségszerűen változik, az eredményként előállt versek sora mégiscsak szembesít minket az ezredforduló versolvasóinak kánonjával, ami a huszadik századi költészetet illeti. A Korunk versenyén az első három helyezést a következő alkotások érték el, sorrendben: Kosztolányi Dezső: *Hajnali részegség*, József Attila: *Eszmélet*, Pilinszky János: *Apokrif*. (Mindhárom vers szerepel ebben a konferenciasorozatban is – mindháromnak erős a pozíciója a kánonban.) Kosztolányi verse a létezés csodájával való szembenézés páratlan szépségű szövege, József Attila az *Eszmélet*-ben a lét törvényszerűségeit, szabályait, lehetőségeit, céljait veszi számba, Pilinszky János verse pedig az ember és a világ pusztulását, e pusztulás keserűségét, fájdalmát, a megváltásra várás szorongásait írja le megdöbbenő költői erővel. (Elnézést kérek az iménti egyszerűsítésekért: a versek mondanivalójának, üzenetének ilyen rövid összefoglalása csakis erős redukció eredménye.)

A Pilinszky-vers tehát szép, de ez háború utáni szépség, a torokszorító félelem, a végtelen magány, a pusztulás személyes és egyetemes ábrázolása. Noha a versnek nincs köze a szürrealizmus-hoz, mégis, eszembe juttatja Max Ernst képét, az *Európa eső utánt*. Pilinszky verse persze egy tépett, szaggatott világ szubjektív leírása, sok vizuális elemmel; Ernst képe egy barokk pompájú pusztulás – az ő apokalipszise a civilizáció anyagi vetületének fizikai leromlását ábrázolja, amit aranybarna, mondhatni melengető fény világít meg. Pilinszky apokrif apokalipszise – amely a világvége-látomásban az emberi létezés ellehetetlenülését ábrázolja – viszont szikár és gazdaságos, azzal együtt, hogy a közismerten kevészavú költőnek ez az egyik leghosszabb lírai műve. Mindez a szöveg dimenzionális igényével van összefüggésben: itt egy személyes líraisággal megírt, de univerzális jelentőségű, komplex élmény bemutatásáról van szó.

Pilinszky költészetének korai műveit egyrészt a világháborús élmény poétikailag releváns feldolgozásaként szokás definiálni, az ötvenes évektől kezdve legalábbis ekként olvasták világszerte a műveit. Másrészt ez a költészet a vallásos líra megújítására tett nagyvonalú és modern kísérlet is volt. Egy költői életmű világképi jellemzőinek a vizsgálata persze problémákat vet fel, hiszen szét kell választani az intencionális oldalt a befogadástól. Ha a költő meghatározza saját világképét, amely alapvetően költészetének is meghatározó összetevője, eszmei háttere – ahogyan ezt Pilinszky tette: „költő vagyok és katolikus” –, azzal az életmű egészét vizsgáló, és azon belül a költői intenciókat feltárni igyekvő kutatásnak számolnia kell. Az olvasó viszont a művel, művekkel szembesülve azokat saját világképével, ismereteivel veti egybe: így az intencionálisan keresztény eszméket kifejező költemények a hitélmény poétikai kifejezésekként is olvashatók, de olvashatók a költői nyelv sajátos jelképeiként, költői képrendszereként is, miközben elsődlegesen megfosztjuk őket a keresztény hit élményeitől.

Nos, az apokrifnak nevezett apokalipszis mint a modern költészetet egy ősi hagyománnyal összekötő műfaj éppenséggel olyan szövegtípus, amely lehetővé teszi, hogy az európai kultúrkörbe tartozó hívő és nem hívő egyaránt befogadja a költő univerzális üzeneteit. Az apokrif jelleg egy Istentől eltávolodott világban arra

ad módot a keresztény költő számára, hogy a szakrálissal való kapcsolatot fenntartva, pontosabban az erre vonatkozó intencióját jelezve, széles befogadóközönség számára nyisson utat, és kifejezen egy alapvetően, mélyen kínzó problémát: az isteni kegyelemre, megváltásra váró, anélkül gyötrődő világ, teremtés és emberiség léthelyzetét, kínjait a kegyelem és megváltás hiányában.

Ilyen módon egyáltalán nem tartom helyesnek a fenti két szempont, a költői intenció és az olvasói befogadás elválasztását: ebben a versben egy vallásos ember világháborús élményéről van szó, és egyben arról, hogy milyen, a keresztény hagyományhoz kötődő módon lehet feldolgozni a magány, kiszolgáltatottság és embertelenség kínzó érzéseit.

A vers műfaja tehát apokalipszis – a világvége eszkatologikus látomását lírai formában megfogalmazó szöveg. Fontos hangsúlyozni, hogy poétikai eszközeit és témáját tekintve is kötődik a kötetben előtte található *Jelenések VIII. 7.* című vershez. Utóbbi egy konkrét bibliai vers, a *Jelenések könyve VIII. rész 7. versének* a költői látomásként való, ihletett megelevenítése. Sőt több: nem annyira parafrázis, mint egyfajta költői kommentár, amplifikáció, kibővítése a bibliai szövegnek. A tragikus, akár az atomcsapást idéző vízió itt egy, magát Istent is tehetlenné tevő látomássá fokozódik. A beszélő tehát ebben a versben a „világvégi eseményeknek” az Isten elé táruló látványáról számol be, illetve arról, hogy e „világvégi” történések milyen hatással vannak az Istenre. A Pilinszky-féle *Jelenések VIII. 7.* tehát a 20. század közepének problematikájára utalva parafrázeálja a kanonizált eszkatologikus bibliai szöveget. Ehhez képest apokrif a státusza a közvetlenül ezt követő *Apokrifnak*; utóbbiban a *Jelenések VIII. 7.*-hez hasonló eseménysor jelenik meg, csak éppen itt az embert látjuk a középpontban. Az *Apokrifban* az ő helyzete, gondolatai, érzései, tapasztalatai szólnak meg. Ezért van az, hogy az utóbbi versben Pilinszky emlékei kerülnek előtérbe: személyesek, szubjektívak, legalábbis nagyon annak tűnnek – hogy valódi vagy fiktív emlékek, az számomra eldönthetetlen, de nagyon is valószínű, mások számára talán nyilvánvaló, hogy valódiak. Ezekkel az emlékekkel: fogság, megalázás, vándorlás haza, hazatérés, otthontalanság-ézés, elmagányosodott fájdalom – öt-

vöződik a *Jelenések VIII.* 7.-ben elindult motívumsor folytatása, ami modern apokalipszist, modern eszkatológiát tár elénk. A korszak háborús várakozása és feszültsége, az atomháború veszélye indokolja, hogy az *Apokrif*ot mint próféciát is olvassuk – ahogyan akként olvassuk a bibliai János-Apokalipszist is.

A szövegben a vallásos költészetre jellemző különböző beszéd-módok vannak jelen egymás mellett. Az ilyen líra nagy részében két jellegzetes beszédmód figyelhető meg. Az egyik a lírai művek egyik legősibb és legfontosabb megszólalásmódja: a vallomásos beszédmód. Ezekben a művekben a megszólaló szubjektum a személyes érzések részletes, plasztikus, analitikus és poétikus megfogalmazása révén beszél saját hitélményéről, vallásos tapasztalatairól, érzéseiről, benyomásairól, a befogadó pedig ezzel szembesülve ismerhet magára, idézheti fel benne saját hitélményét, vagy éppen határozhatja meg saját érzéseit, eszményeit az olvasotthoz viszonyítva. A másik beszédmód ennél személytelenebb, pontosabban szólva általánosabb hangon megszólaló beszélőt feltételez. Ebben a változatban ugyanis az egyéni élmények, tapasztalatok éppen egyediségüktől, a személyességnek az egyéni élményeket megszólaltató lehetőségétől fosztódnak meg, redukálódnak olyan általános szintre, mellyel bárki szembesülve kiegészítheti a megjelenített élményt, gondolatot, érzést a saját egyéni, egyedi változatával. A zsoltárok a himnuszok jó része ilyen beszélővel operál.

Az irodalmi vallásos beszédmódban – bár inkább az epikus műfajok esetében – létezik még a tanú típusú megszólaló: ilyenek a próféták, akik jelen vannak, tanúsítják a szenvedéseket, és tanúságot tesznek az isteni parancsról, szóról, reményről, törvényről – a *Biblia* prófétai könyvei ugyanakkor epikus jellegük mellett nagyon is lírai szövegek, úgyhogy nyugodtan az előzők mellé sorolhatók.

Míndezek a beszélőtípusok megjelennek az *Apokrif*ban – Píliniszky sajátos szerkesztésmódja következtében persze egymásba fonódnak, mintegy összeölelkeznek.

A költemény szövege három részből áll: az apokrif apokaliszisz áll itt három könyvből, amelyek maguk is egynél több versre – a szó bibliai értelmében vett gondolat- és ritmusegységre – tagolódnak.

Az első rész az érzelmi-vizuális előkészítő rész: ez jelöli ki a szöveg hangütését, egyfajta poétikai keretet, indítást ad, amely után a szöveg kibomlik. Ebben a részben a makrokozmosz egymáshoz torlódó elemei egy rettenettel teli, végtelen pillanat tanúi, ahol az idő mintegy állandóan pulzáló önmagába-visszatérésben van. A fájdalommal kapcsolatos, fokozódó intenzitású, halmozódó problémákat felvető kérdések mind a világ, a tárgyak, az élőlények és az egyén gyötört helyzetére utalnak.

„ismeritek az évek vonulását,
az évekét a gyűrött földeken?
És értitek a mulandóság ráncát,
ismeritek törődött kézfejem?
És tudjátok nevét az árvaságnak?
És tudjátok, miféle fájdalom
tapossa itt az örökös sötétet
hasadt patákon, hártvás lábakon?
Az éjszakát, a hideget, a gödröt,
a rézsut forduló fegyencfejet,
ismeritek a dermedt vályukat,
a mélyvilági kint ismeritek?”

A második szekvencia egy szubjektív-lírai rész (az első rész végén felvetett hazatérés-motívum itt kiteljesedik, a lírai én emlékező funkciója itt elmélyülni látszik). Az idősíkok és képi síkok továbbbi egymásba-tolódása van előttünk, sőt ez a jellegzetesség fel erősödik. Ha valahol, úgy itt érvényesül valamilyen maradéka a hagyományos költészetnek: valamelyes romantikus zamata legfeljebb a triptichon e középső részének van: az erdő és kert képeinek, a szeretett – hajdan szeretett – lények és tárgyak felidézésének. A líraiságot itt az emberi individuum személyekhez és emlékekhez kötődő érzelmi világának feltárása biztosítja, a tárgy itt a szülőkhöz, a gyermekkor helyszínéhez, a szeretett másikkhoz való viszony: pontosabban, ennek a viszonynak a lehetetlensége, az elmagányosodottság léthelyzetének intenzív, fájdalomteli megélése.

Talán nem véletlen párhuzam József Attilával, hogy miközben utóbbinál a beszéd, a szó ismeretes módon a költői és emberi

világképnek koherenciát adó, teremtő elvet képviseli, Pilinszky versének ebben a részében a sokrétű, katartikus megfosztottság-érzés legjellemzőbb és legerősebb kifejeződése éppen a szótól való megfosztottság: ahogyan József Attilánál semmi ágán ülő szív is hangtalan, Pilinszky is kimondja:

„szavaidat, az emberi beszédet
én nem beszélem.

.....

Hazátlanabb az én szavam a szónál!
Nincs is szavam.”

A passzus értelmezésénél persze kérdés, hogy kicsoda a szóban forgó megszólított lény – sőt, hogy egy lényről van-e szó egyáltalán: felvetődik, hogy egy szeretett nő vagy Isten is lehet a megszólított, vagy akár mindkettő.

A harmadik szekvencia, a magányosság és fájdalom kimerevített felvételét rögzíti az olvasó szeme előtt. A makrokozmosz itt a legszikárabb, itt a legközelebbi a József Attila-i „semmi ága”. Noha az Istennel való kapcsolat itt kerül kifejezetten kimondásra, ám még ez is azt szolgálja, hogy a költő ezzel hangsúlyozza a magányosságot: Isten lát, teljes hatalmával ő szabja meg a kereteket, az ember viszont csakis a szenvedésben, a magány és a gyötrelmek által létezik ebben az apokalipszisben. A magány témáját érdekesen emeli ki egyébként a vers egészében az is, ahogyan a szöveg a tárgyakat kezeli: figyelemre méltó az a jelzésrendszer, amellyel egy elárvult tárgy jelenlétével a hiányt képes érzékeltetni.

Az egyéni és kollektív élmények egymásra-referálódása érhető tetten abban a módban, ahogyan a versszövegben Pilinszky a különböző idősíkokat egymásba torlasztja. Ezek keveredése folytán a szöveg értelmezhető akár mint konkrét jelen idő is; olvasható úgy is, mint emlékek sorozata; végül, de nem utolsó sorban pedig úgy is, mint prófécia. Utóbbi a kontextusból fakadóan a harmadik világháborúra utal, az atomháború árnyékában élő emberiség aggodalmát tükrözi – ez az apokrif apokalipszis, akárcsak a kánoni, a bibliai apokalipszis, mindenképpen fellép a prófécia igényével.

Nos, minthogy a három sík szétválaszthatatlanul, együtt van jelen, mindez egyfajta evilági időtlenséget, evilági eszkatologikus látomásosságot kölcsönöz a műnek. *Apokalipszis*, most Francis Ford Coppola 1979-es, a vietnami háborúról szóló filmjének címe illik ide, alighanem ilyesfajta intencióval alkotta meg a szöveget Pilinszky. Az ő szemléletében az örök szenvedés aktuális, huszadik század közepi válfaja nem más, mint a kollektívumból kihullott, érzelmi kapcsolatoktól kommunikációs lehetőségeitől megfosztott, abszurditásba kényszerített, Isten szemei előtt magányban szenvedő egyén gyöttrődése, akit egy, a közvetlen múltban átélt majdnem teljes pusztulás emlékképe gyötör, az emberi társadalom megbomlása tesz kiszolgáltatottá és magányossá, és egy hamarosan bekövetkező újabb kataklizma rémképe üldöz. Az emberi civilizáció világháborús leépülésének és leromboltságának élménye egyetemes perspektívába fordult át, „negatív utópiába” abban az időben, amikor a világ hatalmasai bevallottan és ténylegesen egy újabb, mégpedig nukleáris eszközökkel megvívandó konfliktusra készültek.



Max Ernst: Európa eső után (1942)

Max Ernst képe és Pilinszky *Apokrif* című verse között a két tragikus látomás hatalmas távlata, történeti léptéke teremt alapvető párhuzamot. Az egyébként 1942-es képnek az anyagi civilizáció valóban megtörtént pusztulása adja meg a hitelét, sőt a maga korában egyfajta prófétikus erejét: ez a pusztulás 1945-ben, Pilinszky szemei előtt is kiteljesedett. Pilinszky, a lírai költő más eszközökkel él: saját élményeit teszi univerzálissá, és így sikerül az emberiség egy tragikus léthelyzetéről monumentális, egyben egyetemes, nehezen felejthető szimbólumrendszer létrehozni.

Fűzfa Balázs

A POSZTMODERN ELŐTTI UTOLSÓ PILLANAT Adalékok az *Apokrif* befejező két sorának értelmezéséhez

Láng Gusztávnak¹

1. Bevezető

Különös erővel szólnak az *Apokrif* szavai, mondatai – ezt mi, olvasók, hallgatók, mindannyian érezzük, s átérezhettük e két napban többször is. S talán ezért is volt oly felemelő a Jordán Tamás és Melis László vezényletére ezerháromszáz torokból feltörő „kórusmű”. Mert rávilágított e szavaknak és mondatoknak különös ritmikájára, élőbeszédszerűségüknek és emelkedett retorizáltságuknak formai s tartalmi jellemzőire egyaránt.

De mi is a titka ezeknek a mondatoknak? Mi lenne ama titok, melyet az egyéni és közösségi – s főképpen a szóbeli – előadás, hangos felolvasás megvilágíthat?

Természetesen nem egy hipotézis lehetséges, a kérdésre többfajta válaszkíséret adható. Ezek közül a szigorúan nyelvészeti jellegűeket máris ki kell hagynom a vizsgálódás lehetséges szem-

¹ *Ajánlás és mentegetőzés.* Tisztelt Tanár Úr, kedves Gusztáv, egyszer, egy régi-régi tanszéki délutánon – de talán többször is előkerült ez a történet – „elmesélted” kedvenc konferencia-előadásod címét, melyet Németországban hallottál: *Adalékok a Nibelung-ének utolsó négy sorának legújabb kori befogadástörténetéhez.* – Ilyesmire csak 70 év felett vállalkozhat az ember – fűzted hozzá. Hát igen, tudom, ezért is merő hübrisz részemről az *Apokrif* effajta faggatásába fogni. Mentségemre szolgáljon, hogy egyelőre csak két sorig merészkednék, s aztán majd egyszer, talán akkor, amikor már majd nekem is szabad lesz, befejezem ezt a dolgozatot, melyből egyelőre két tétel készült el: a bevezető és a hipotézis. (Még azt is ide-szűrném, további mentségekppen szintén s legalább zárójelben, hogy az *Apokrif* egy soráról már évtizedekkel ezelőtt született – bár nyelvi-stilisztikai, de mégiscsak egyetlen sorról szóló! – elemzés...; itt volna tehát az idő, hogy hasonló alaposággal beszéljünk a zárlatról is [Szathmári István „elsősor-tanulmány”-ának adatait lásd a 9. sz. lábjegyzetben!])

pontjai közül. Amiről beszélni szeretnék, az talán vállalhatóan átmeneti jelenség nyelvészet és irodalom problématerületei között. Kérdésünk így talán ez lehetne: poétikai funkcióval bírhat-e a „jelentésetolódás”-nak, újfajta jelentésképzésnek ama (asszociatív) (t)rendje, melyet Pilinszky ebben a versben – s lehet, hogy nem csak ebben a szövegében? – megteremt? Olyasmiről szeretnék beszélni, hogy miközben az *Apokrif*-ben egyfelől (például) jól érzékelhetően azonosíthatóak a szövegközi kapcsolóelemek, aközben másfelől éppenséggel ezek erőteljes hiányára – s az eme ellipszisekből keletkező jelentésségre – lehetünk figyelmesek.

Olyasmiről szeretnék szólni, hogy az első rész végén (ismét csak például) főmotívummá válik a men(ek)vés, továbbhaladás gesztusa, melyet folytat a második rész, ám abban már egészen más lesz a lírai én pozíciója. Sőt: 15-20 sornyi szövegrészen belül többször is változik az „elbeszélői” nézőpont! Értelmezésünk szerint az *Apokrif* megalkotottságának egyik fő jellegadó minősége éppen ez az észrevétlen énbeli(-térbeli) pozícióváltás, melyet a nyelv grammatikai feszültségpontjaiba rejtett s ezzel párhuzamosan emel egyedi poétikai funkciójúvá az alkotó.²

Már a költemény kezdete is hiányos szerkezetre utal. Egy okhatározói – vagy magyarázóí? – alá-, illetve mellérendelő szerkezet szinekdochikus darabja, rész(let)e az első sor: „Mert elhagynak akkor mindenek”.³ Tudniillik Istentől elhagyottá, a kegyelem lehetőségétől megfosztottá válik „akkoron” a világ. A folytatásban aztán a szöveg viszonylagos szabályossággal változtatja az „én”, illetve a „mi” szemléltői pozícióját. Sőt, néha egye-

² A nézőpontváltás komponáló szerepéről – bár mindenekelőtt a prózára vonatkozó, de egy *Apokrif*-típusú, stílizáltan epikus, narratív szempontból is értelmezhető félhosszú verse is jól alkalmazhatóan – lásd Uszpenszkij klasszikus könyvét: USZPENSZKIJ, Borisz, *A kompozíció poétikája*, Bp., Európa, 1984. – Esetünkben különösen fontos lehet e kötetből az alábbi részfejezet: *A külső és a belső nézőpont váltakozása mint a „keret” jelölésének formai eszköze az irodalmi műben* (234–243). – Dolgozatunk „keretei”-t messzé meghaladná e szempont végigvezetése a versen, ezért lábjegyzetünkben éppen csak jelezzük eme gondolat-sor-nézőpontváltások és komponálásmód összefüggésrendszerét az *Apokrif*-ben – egy későbbi tanulmányban való vizsgálatának lehetőségét.

³ Lásd erről részletesen szintén a Szathmári István-tanulmányt!

nesen a kiszólás, szinte a stílusterés erejével érzékeljük a hirtelen váltást e két szemlélődési (pre)pozíció között – főképpen a megszólítások alkalmával: „Ismeritek az évek vonulását, / az éveket a gyűrött földeken?”; „Csak most az egyszer szólhatnak veled”; „Torkomban lüktet közeled”; „Nem értem én az emberi beszédet, / és nem beszélem a te nyelvedet”; „Sehol se vagy. Mily üres a világ.” E megszólítások beleírják ugyan a verset egy bizonyos hagyományrendbe⁴, egyúttal azonban módosítják is ama tradíciót. Elsősorban inhomogén voltuk miatt. Nem (rejtett) önmegszólítások ugyanis, s célzottjuk sem ugyanaz a személy vagy dolog (ahogyan ezt a megszólítás-versekben általában tapasztaljuk). A nyelvi forma és a poétikai funkció ebben a vonatkozásban is a posztmodern felé közelít: szétszórja, sporadikussá teszi, egyben dinamizálja a megszólítás alakzatát és jelentésmezejét, illetve magát a megszólítást mint grammatikai formát s a megszólítottságot mint állapotot. (S fordítva is: utóbbi dekonstruálása révén ugyanis a felbontottság-állapot felé mozdítja el az előbbit, vagyis a nyelvtani formát.)⁵

A megszólítás és a megszólítottság viszonyrendszere lesz meghatározó egyébként a vers egészének figurativitásában is. Mindvégig érzékelhető a szövegben a mondott szemlélődés gesztussora, illetve a szemlélődő én más(ok) által való szemléltése; a szubjektum mások tekintetében s tudatában való „tükröződése”. (Joggal gondolhatunk a vers kapcsán – több vonatkozásban is! – Tarkovszkij *Tűkör-filmjére*). Sőt, éppen e szemléltetés-állapotot építi be saját textusába a beszélő. – Egyfajta többszörös (ön)tükröződéses narratíva felbukka-

⁴ Itt elsősorban a megszólítás alakzatformáira, illetve az (ön)megértés csakis másik által való lehetőségességének jelöltségére gondolunk, amiképpen az alábbi tanulmányban e tradícióképződés vázlatát megtaláljuk: KULCSÁR SZABÓ Ernő, Molnár Gábor Tamás, Szirák Péter, *Alakzatváltások az irodalmi modernségben = Hang és szöveg*, szerk. BEDNANICS Gábor, BENGI László, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003, 7–25.

⁵ Vö.: „Az irodalmi szöveg egyszerre állítja és tagadja saját retorikai működés-módjának autoritását... [...] A költészet a legfejlettebb és legkifinomultabb formája a dekonstrukciónak; artikulációinak ökonómiájában talán különbözik a kritikai vagy diszkurzív írásmódtól, jellegében azonban semmiképp” (de MAN, Paul, *Szemiológia és retorika* = de M. P., *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Bp., Magvető, 2006, 13–31, idézet: 29).

nása lenne e beszédmód, amiképpen és ahogyan ez a megszakított-ság-korszak prózájában oly gyakran s jellegadóan megtörténik (*A feleségem története, Karnevál, Iskola a határon, Az atléta balála* stb.)?

Míntha egy üveggömbre belülről fölvésett-vetített-festett-karcolt szöveg volna az *Apokrif*... E gömb-példát a „nem-euklideszi” stílus formák és versépítő eszközök használata teszi indokolttá. Amikor ugyanis a világ egymással referenciális viszonyban lévő elemei egy másképpen már megközelíthetetlen új rendbe íródnak át, s csakis ama új renddel adekvát módon válnak érzékel(tet)hetővé, akkor jön létre a Bolyai–Lobacsevszkij- vagy az Einstein-, vagy a Neumann János-féle világszemlélet – így e versben: egy eddig nem tapasztalt nyelviség és poétika. Másképpen szólva: amikor a relativitás a szövegen belül maga válik jelentésképző erővé, akkor jön létre *Apokrif*-típusú szöveg. A mondatzárványok (grammatikailag: hiányos, szinte tagolatlan mondatok; figurálisan: egy új nyelv megképződésének első produktumai) és a széttartó nézőpontok már nem rendezhető egyetlen perspektíva sugallta rendszerbe. Az *Apokrif* egy effajta többnézőpontúság – szinte paradox a szóhasználat, tekintünk ezért talán oxymoronnak... – „szigorú tekintetű” költeménye. Miként Radnóti írja, úgy is elképzelhető látomásossága: valamiféle belső, lelki táj Bolyai János-féle⁶, „gömbszerű” projekciójaként: „szememre / belülről lebbensz, így vetít az elme”. Strukturálisan pedig az einsteini, majd neumann-i indíttatás (a relativitás érzékelésére való képesség, illetve majd az ennek új poétikai formát adó digitalizáció) következményeképpen létrejövő – maradéktalanul, jelentésvesztés nélkül csak a számítógépes korszak megteremtette eszközökkel felismerhető és ábrázolható – hipertextuális jelentésképzés egyik első magyar szövegének is tekinthető.⁷

⁶ „Semből egy új, más világot teremttem” – írja Bolyai János apjának szóló híres levelében szállóige-mondatát (1823). A Bolyai–Lobacsevszkij-féle geometria lényege sem más, mint a Párizs-teremtette originális – hiányos, (szét)szaggatott, feszültségtől terhes, izgatott és parázsló – versnyelv szubsztanciája: szándékában és strukturájában a világ megértésének egy lehetséges új konstrukciója. S ugyanez mondható el természetesen a tömeg–fénysebesség–energia-viszonyrendszert új megvilágításba helyező einsteini, illetve a kettes számrendszerre alapozott Neumann János-i világmegértési módról is.

⁷ Talán nem is egészen véletlen s jelentéktelen tény, hogy ez a szöveg ugyanab-

Nemcsak hogy hiányával van tehát jelen az Isten, van jelen a megváltás, nemcsak a hiányukkal vannak jelen a dolgok, de a dolgok létezésének érzékeltetése is csak azok relativitásának megmutatásával, attribútumaik egymásban való tükröztetésével valósítható meg. S merészen és visszavonhatatlanul nem a reneszánsz perspektívaalkotás hagyományában állva, hanem a picassói új nézőpontokat – a „nézőpont-sokszorozás”-t – érvényesítve a költészetben is immár: „Akkorra én már mint a kő vagyok; / halott redő, ezer rovátka rajza, / egy jó tenyérnyi törmelék / akkorra már a teremtmények arca.”



Picasso: *Kecskekoponya, üvegpalack és gyertya* (1952)

ban az évtizedben keletkezik, mint az (egyik?) első hipertextuálisan is értelmezhető magyar regény, az *Iskola a határon* (a megírás ideje körülbelül másfél évtized, megj.: 1959), továbbá az első, a nézőpontváltást poétikai alapelvként alkalmazó „regényünk” (HAMVAS Béla, *Karnvál*, 1948–1951, megj.: 1987), s egészen pontosan ugyanabban az évben [1952] [!], mint az első olyan, Neumann-féle számítógép (Edvac), mely már memóriájában tárolja a programot is. – Mindezen példáinkkal csak arra szeretnénk utalni, hogy e tények által is bizonyítható ama alaptétel, mely szerint az emberi gondolkodás jelentős újításai nemritkán ugyanazon időpillanatban jelennek meg a különböző gondolkodásformákban, tudományterületeken, művészeti ágakban. (Lásd – fent – mindezekhez, de első sorban a többnézőpontúsághoz Picasso egyik, ugyanebben az évben keletkezett festményét...!)

2. Hipotézis

Feltételezésünk szerint mindezek vezetnek oda, hogy az utolsó két sor irodalmunk egyik legszebb, legtartalmasabb metonimikus alakzatát formálja meg:

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

S amikor a magyarázatot keressük e két sor intenzitására, felemelő-lesújtó erejére, akkor arra jöhetünk rá, hogy (például) egy olyan költői eszközt használ fel Pilinszky (többféleképpen) az *Apokrif*-ban, melyet Arany János alkalmazott először önálló vers-építő – Paul de Man-i értelemben használva ismét a szót⁸ – „figura”-ként, ám még a verstanok és poétikák is inkább megfedkeznek róla, semmint bőszéggel tárgyalják. Az ideiglenes jelentést a grammatikai elemek felcserélése által létrehozó metafora ugyanis alig-alig része a költészetről folyó közbeszédnek – sőt, még a tudományos diskurzusban is csak elvétve találkozhatunk vele.⁹ A továbbiakban eme versírói (kulcs)eszköz működésmódjával kapcsolatos hipotézisünket kíséreljük meg felvázolni – az *Apokrif* utolsó két sorát hívva segítségül.

⁸ Vö. de MAN, Paul, *I. m.*, 13–31.

⁹ „Bármely grammatikai kategórián belül létrejöhet kifejező szerepcseréje. Így minden nyelv annyiféle grammatikai metaforára nyújt lehetőséget, ahány grammatikai kategóriával rendelkezik” (FÓNAGY Iván, *A költői nyelvről* [egyetemi tankönyv], Bp., Corvina, é. n. [1999], 430–435; idézet: 430). A szakirodalomban – fenti sorok kivételével – alig-alig találhatunk a grammatikai metaforáról érdemleges megjegyzéseket. S szinte példákat is csak Fónagy Iván monográfiája hoz néhány oldalon keresztül a vonzattévesztés, illetve a ragozásváltásos, továbbá a dolgozatunkban rögvest szóba kerülő típusra, „az állapotot jelző igék aktiválásá”-ra (435). (A versnek, illetve egy részletének valószínűleg legteljesebb stilisztikai elemzése sem tesznek említést a benne található grammatikai metaforákról. – Lásd: SZATHMARI István, *Pilinszky „Apokrif” című költeménye első sorának nyelvi-nyelvtani és stilisztikai elemzése* = SZ. I., *Stílusról, stilisztikáról napjainkban*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1994, 63–70; Uő.: *A tárgyias-intellektuális stílus Pilinszky Apokrif című költeményében*, *Árgus*, 2002/3 = http://www.argus.hu/2002_03/ta_szathmari.html [2008, április 12]).

A vers zárlatában a könny csorgásának képe az üres árokra vetítődik át, amely így kilép a maga állapotszerűségéből, és „történés”-sé válik – a szöveg által: „csorog az üres árok”. Ahogyan egymással helyettesítődik könny és ránc, vagyis ahogyan a továbbbszött kép egyszerű képi–fogalmi metaforaként indul, úgy lesz az állapotból történés, úgy lesz a statikus elemből cselekvést megragadó, ismétlésalakzatot is tartalmazó – vagyis a csorgást mint folyamatot és történést nyelvilleg is implikáló – szövegmondat. Az *Apokrif* utolsó két sorában tehát mintegy megemelődik, s kiválik a konkrétságból, egyszerűségeből a „csorog” szó és az „üres árok” szintagma jelentése, különösen egymásra vonatkoztatottságuk által, illetve a mondott passzív jelleg aktív-vá átíródása révén.¹⁰

*

¹⁰ Nézetünk szerint hasonló jelenség ez, mint amilyenről szólva Fónagy Iván – „a tárgy hiányára” utalva – egyik jellegzetes példáját éppen Pilinszkytól veszi; ez a tény is jelezheti feltételezésünk jogosságát, mely szerint a grammatikai metafora különösen fontos költőnk versnyelv-alakításában: „Hajnalig síró szeretőkben / némul el így a szerelem, / s már nem is ők karolják egymást, / a halhatatlanság ölel” (P. J., *Sírvész*) – „a tárgy elhagyása mintegy megemelte az ige jelentését (elvonatkoztatta az egyszeri, konkrét megöleléstől)” (FÓNAGY Iván, *I. m.*, 435). – Évekkel később az *Utószó*ban „tovább is íródik” – megteremtve mintegy önparafrázisát, intratextusát – az *Apokrif* befejezése. Megjegyzésre érdemesnek látszik gondolatmenetünk szempontjából, hogy eme későbbi szöveg is metonimikusan hasonló motívummal – csak épp könny helyett az izzadás képsorával – fejeződik be. A „csorgó árok” pedig szintén (a fentebbi értelemben vett) grammatikai metaforaként játszik szerepet. A zárlatban jelentés a lovak képéből származó-dik-értődik rá a „virradat”-ra, az azzal történő időbeli s elvont térbeli érintkezés révén; kiegészülve a „zuhogó” szó keltette (*Apokrif*-beli) kő- és (itteni) eső-élménnyel. Hasonló hirtelenséggel változtatja a nézőpontokat s a megszólíthatóság-viszonyokat az *Utószó* is, mint ama félhosszú vers, melyet parafrázál: „Emlékszel még? Az arcokon. / Emlékszel még? Az üres árok. / Emlékszel még? Csorog alá. / Emlékszel még? A napon állok. // [...] // Szerettelek! Egy kiáltás, egy sóhaj, / egy menekülő felhő elfutóban. / S a lovasok zuhogó, sűrű trappban / megjönnek a csatakos virradatban”. (A „sűrű trapp” kifejezés mint színesztézia is figyelmet érdemel: térbeli tartalmakat, látványélményt asszociáló jelző s hangélmény összekapcsolásával fejez ki sebességet, vagyis tér–idő-viszonyt, s érzékelteti annak relativitását. Vö. ismét: Bolyai, Einstein, Neumann, Picasso)

Több szempontból sem áll egyedül a magyar költészetben e két sor – Vajda János ír először valami nagyon hasonlót a *Harminc év utánban*:

„Amíg a fákról nagy, nehéz könnycseppek
Hervadt levélre halkán hullanak . . .”

Eisemann György mutatott rá rá legújabbán a Vajda-költészetnek nemcsak Adyhoz, hanem Babitshoz és Kosztolányihoz vezető irányaira, illetve egy többszerzős tanulmány jelzi Vajda János József Attilával is rokonságot mutató érzékenységét, s példát is hoz – Bori Imre nyomán – poétikai kifejezőkészségének differenciált-ságára; többek között egy összefüggés kapcsán, mely az *Utolsó dal*, *Ginához* és az *Eszmélet* között lelhető föl.¹¹

Sőt, ha a Vajda János-i költészet kevésbé sikeres darabjait vesszük górcső alá, több olyan, korábban „giccses”-ként, „rontott”-ként, „elnagyolt”-ként vagy banálisként olvasott szöveget találunk, amelyek az utóbbi időkben a szokásos költő-szerepen túlnőve nem is csak Adyig – s most már József Attiláig – mutatnak párhuzamokat, hanem a posztmodern előző Pilinszky-költészet felől is számításba vehetők. Egyik ilyen „szövegtörődék” lehet nemcsak szókészlettani és motivikus hasonlósága, hanem erősen rárimelő poétikai helyzete, verszárlat-funkciója révén a fenti két Vajda-sor is.

De Babits 1926-os verszárlata is mutat hasonlóságot (*Cigány a siralombházban*) a Pilinszkyével:

„Csak a könny, csak a könny, csak a könny hull
s nem kérdi, mire jó?”

Dsida Jenő pedig a *Nagycsütörtökben* ír ekként – s talán ez a két sor áll a legközelebb poétikai vonatkozásban az *Apokrif*hez, különösen a lehetséges „gyűrött arc”–„ráncok”-párhuzam révén:

¹¹ EISEMANN György, *A „befagyott emlékezet” és a „világfolyás”. Vajda János: A kárhozat helyén = Hang és szöveg*, 129–150, különösen: 129–130; illetve: KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás, SZIRÁK Péter, *Alakzatváltások az irodalmi modernségben = Hang és szöveg*, 7–25, különösen: 16–17.

„Kövéer csöppek indultak homlokomról
s végigcsurogtak gyűrött arcomon.”

A motívum azonban jóval korábbról, már Berzsenyitől is ismerős – szintén záró motívumként is –, 1804-ből (*Búcsúzás Kemenesaljától*)

„Örökre elvesztjük gyakran éltünk szépét,
S későn hullnak könnyeink.”

A hagyományba való beleíródás tehát a motívum szintjén kétségtelen Pilinszkytól – ha nem is feltétlenül tudatos. Ám a fő kérdés számunkra most mégiscsak az, hogy miben és mennyiben különböznek egymástól az ingardeni „poétikai funkció”-ik szerint tekintve ezek a versszáró sorok?

Mindegyik példánkban viszonylag egyszerűen megfejtethető a könny motívikus-szimbolikus szerepe. Az *Apokrif*ban azonban sokkal nehezebb ez a „megfejtés”, hiszen eleve arról van szó, hogy nem maguk a könnycseppek válnak versszereplővé, hanem a könnyekkel általában érintkezésben, metonimizált kapcsolatban lévő ráncok, melyek később ráadásul már „árkok”-ként említődnek. Vagyis sok-sok könny vájta mély ráncok ezek a „rovátkák” az emberi-krisztusi arcban – ok-okozati kapcsolatra épül tehát az első jelentéssík.

De költő – miközben „szabálytalanul”, „És”-sel kezdi a mondatot – még többszörösen eljátszik az egyes szám–többes szám felcserélésével is: ugyanannak a jelenségnek a megnevezésére egyszer egyes, másszor többes számú igealakot használ, ráadásul azok „homonimikus” egymásra rímeltetésével („ráncok”–„árok”). Először „arcok”-ról beszél, majd kétszer is – legalábbis grammatikailag – hangsúlyozottan egyes számú „árok”-ról. Vélhetően, de legalábbis egy lehetséges, talán nem túl távoli asszociációsorra utalva: ahogyan a ráncok ár(k)okká rendeződnek egyetlen arcon, úgy fogódzkodhat össze több ember élete emberiségnyi sorssá eme Krisztus-(arc)-allegóriában.

S éppen ez a jelenség volna az, amelyben a posztmodern típusú jelentésalkotás ismérveit véljük felfedezni: a nyelv felbontottságának érzékeltetése történik meg visszavonhatatlanul e két sorban, egy me-

taforával indított, majd alapvetően szinekdochikussá váló összetett költői képben, amikor is a ráncok=ár(k)ok, arcok=ember(ek) attribútumok grammatikai alakjukban disszonáns, ám költőileg-figuratívén éppenhogy egymást felépítő képsorozatát értelmezzük.¹²

*

Ez a két sor abban különbözik alapvetően a líratörténetünkben korábbi könny-motívumos soroktól, hogy már nincs, mert már nem lehetséges valóságreferenciális megfeleltetés a szöveg képálmányával kapcsolatban. Nincs közvetlen összefüggés (hangsúlyozzuk ismét: picassói módon megalkotott!) képsorozat és a megfogalmazott tartalom között. A reflektáltság sokkal-sokkal közvetettebb. Olyasfajta, mint amilyenekre a maga „ügyetlenebb” módján Vajda János már ráértett, megjeleníteni azonban – mint említettük korábban – először csak Arany tudta, de ő is csak a jelentésképzés morfématikus szintjén. Pilinszky lesz majd az, aki – a posztmodern előtti utolsó pillanatban – a létezés bonyolult összetettségét a morfématikus, a szintagmatikus és a szintaktikai elemek által is képes lesz megjeleníteni egy szavakból összerakott katedrálisban – s ez a nagytemplom volna az *Apokrif*.

Utána pedig már csak a teljes szétesettség-érzet közvetítése következhet. Az a minimális összefüggés is megszűnik a verselemek között, amely itt még megvolt (több szempontból hangsúlyosan: 1952-ben!). Hamarosan elválnak a todalékok a szótövektől (Tandori Dezső: *Töredék Hamletnek*-kötet), elképesztő jelrendszerek önállósulnak (lásd például szintén Tandori sakkverseit az *Egy talált tárgy megítélésében*!), soha nem látott teret nyer a vulgaritás (Petri György: *Hogy elérjek a napsütötte sávig* – amely akár Apokrif-antiparafrázisznak is felfogható?!), s öngicceit örömszövegekké oldva tobzódik az (ál)dilettantizmus (Dumpf Endre, Virágos Mihály, Tsúszó Sándor és mások). Emellett – részben ugyanazok tollán – elkezd íródni a neoklasszicizálódás jó néhány szövege is (immár másodszor-sokadszor költészettörténetünkben).

¹² Lásd ehhez ismét az 5. sz. jegyzetben említett Paul de Man-gondolatsort!

Az *Apokrif*ban is ott van a félhosszú vers klasszikus mértékletessége és fegyelme, de az igeformák-állítmányok diszpozicionálása, a mondatok alanyainak szétúrtsága, a metonímiákba zárt inkoherenca, a szöveg grammatikai metaforákkal való „zsúfolása” – mely jelenségek az utolsó két sorban különös erővel mutatkoznak meg, erről igyekezett szólni dolgozatunk –; mindezek arra utalnak, hogy Pilinszky ebben a versében is már-már inkább nevezhető posztmodernnek, mint „késő modern”-nek vagy „nyugatos”-nak, „újholdas”-nak, „objektív”-nek vagy „tárgyas”-nak.

Ez a költészet még tartja eresztékeit a hagyományban, de annak beszédmódját elsősorban önmaga megszólalása „nyersanyag”-ának tekinti, s már korántsem alapvető meghatározójának. Szakit is a hagyománnyal, amennyiben elveti a kontextusképzés szokásos elveit, s felbontja a jelentésség megszokott dimenzióit. Ezért hát miközben dekonstruálja az előtte létezett s a vele egy időben – rejtekezve legalábbis – létező költészeti formákat s megszólalás módokat, a szóállományt, a grammatikát, aközben az *Apokrif* rég nem arról beszél már, amit mond, s rég nem azt mondja már, amiről beszél. Mert mondandója maga a nyelv, az annak mélyrétegeiben bujdosó ember létezésének kálváriája.¹³ Az *Apokrif* erről a „nyelvi költőzködés”-ről szól. Ez a szöveg a megszólaló ember maga. Mintegy „ráadásképpen” ezért a hangzó vers eszményének is egyik leggyönyörűbb megtestesülése – mint az *Esti kérdés*, a *Szondi két apródja* vagy a *Hajnali részegség*.

*

Az *Apokrif* rejtekező alanya hazatér, de megérkezik-e valahová? Megérkezik-e önmagához? A csak nyelvben létezhető teljesség közelébe férközhet-e igazán valaha is? A másik ember szemgödrének mélységes mélyéig látva láthat-e valaha is? Eme kérdéseknek a poétikai megragadása, illetve a megválaszolhatatlanság nyelvben való megtapasztalásának lehetősége az, ami végső soron a verset oly talányossá és megfeythetetlenül gazdaggá teszi. És posztmodernné. Hisz az „üres árok”-ról szóló kijelentés ekkor már, ha nem is szó-

¹³ Vö. NAGY László, *Versben bujdosó* (az azonos című kötetben: 1973)!

cséplés, de végképp hiábavaló. Mert a szöveg grammatikai metaforáiból tudható, hogy az árok nem üres, hanem könny áztatta, tudható, hogy nem is árokról, hanem árko^{ér}ről van szó, tudható, hogy nem (az) én, hanem mi mindannyian vagyunk a vers, e szóbeli világerzékelés alanyai. Hogy csakis a végtelenbe, csakis az ugyanazon tér-idő-pillanatban szemközbe – oda, ahol a „lefelé csorgó árkok” kezdődnek – emelt horizont lehet az egyetlen esély a kegyelmi állapotban, az önmagunkhoz és a másik emberhez való megérkezés katarziséban való részesülésre. A nyelvben létezés méltósága által.¹⁴ Az *Apokrif* ezért nem más, mint beszámoló a nagy kalandról, az új nyelvben való megmerítkezés szent pillanatáról.¹⁵

¹⁴ Vö: „...szinte képtelen latolgatások árán, minuciózus munkával alakultak a sorok, s hozzátehetem a minuciózus jelző félreérthetősége miatt: nem úgynevezett formai csiszolással, hanem a kifejezés hatáserősítésével, a képek láttató erejének felfokozásával, a jelképeknek fókuszfény-forró beállításával. Így lett a kelő nap a versben – a végítélet napja! – »mint tébolyult pupilla néma és – mint figyelő vadállat oly nyugodt«. Így kerül külön a végső szétválasztásban az egeké, »a világvégi esett földké – s megint külön a kutyaólak csöndje«. Így kapott a létezés egészét átható fájdalom éppen a jelképek megválasztása révén ilyen (tudományos jellegű, s egyben hallatlanul érzékletes) egyetemes kifejezést: »És tudjátok, miféle fájdalom – tapossa itt az örökös sötétet – hasadt patákon hártás lábakon?« [...] // [...] Tanuljuk meg talán éppen az *Apokrif*-ből, hogy a fájdalomnak is van értéke, sötét ragyogása. S fogadjuk el Pilinszky pályaképe tanulságául – jó pillanat erre a Kossuth-díj [1980 – F. B.] –, hogy nem odaát, nem a képzelet szülte világban – és ezt már csaknem vele vitázva mondom –, hanem idelent, az emberek ítéletében van a remény. A rettenetes, a csetlő-botló, a képtelen emberiségben. Igen, a részvétben és a részvételben van, amely önnön sebein túllát, és a létezők egyetemére kiterjed» (LENGYEL Balázs, *Egy vers születése* [részlet] = http://www.irodalmiakademia.hu/dia/diat/szakir/szakir/pilinszky_janos/index_frame_3.htm [2008. április 12.]

¹⁵ E dolgozat születése közben kaptam Payer Imrétől az alábbi (saját) verset – mely a maga költői eszközeivel ugyanarra a fajta Pilinszky általi nyelverteremtésre – „posztmodernesülésre” – reflektál, mint amelyről előadásomban szólni szerettem volna: AMIKÉNT IGEN, AHOGYAN NEM / P. J.-nak / Amiként kezdtem, végig az maradtam? / Ahogyan kezdtem, mindvégig azt csinálom? / Amiként igen. Ahogyan nem. / Igen: felismerem ama belső pillantást. / Körülbelül négyéves korom óta / látja bennem, ami én. / Amiként mindvégig. / Ahogyan nem: a pitüaner idő. / A tompa. Az embertelen. / Ficamítja, kattogtatja / Idekinn és odabenn / (lassú vagy túl gyors hasgatások, / izzó hegek a káprázó homályban) / az ugrásra kész végítéletet.

Mások

Láng Gusztáv

VERONIKA-KENDŐK

A Krisztus-arc Pilinszky és Dsida költészetében

E kissé hangzatos címet Dsidától csentem. Egyik fiatalkori verse a *Veronika-lelkek*. Van benne valami az emlékkersek didaktikus hangneméből, a képi ötlet azonban jellemző Dsidára: Veronika-lelke annak (a nőnek) van, aki hordja magában a haldokló, a kereszt alatt görnyedő Krisztus arcát. Lánynak írta a verset a 17 éves költő, de attól még lehet önjellemzés is. Hiszen az ilyen lírai ötleteket a költő saját magából meríti; a lányt, akit „megtisztelt” versével, saját versbeli énjéhez hasonlónak kívánta látni. S ha olyan érett verseire gondolunk, mint a *Krisztus* vagy a *Nagysüttörők*, akkor kétségtelenné válik számunkra, hogy Dsida maga is ilyen „Veronika-lelkű” keresztény volt.

Tegyem még hozzá, hogy e rövid felszólalás egyfajta kíváncsiság eredménye. Azt is bevallom, hogy ezt a kíváncsiságot nem Pilinszky János költészete gerjesztette bennem elsősorban, hanem Dsida Jenő lírája. Dsida költészetével kapcsolatban szinte el- és megkerülhetetlen a jelző: katolikus. Ha ennek a jelzőnek van valaminő értelme, akkor – rejtett vagy nyilvánvaló – közös vonásokat jelöl minden olyan magyar lírikus munkásságával, akikre ez a jelző ugyancsak alkalmazható. XX. századi olvasmányaimban Dsidán kívül két ilyen költő szerepel: Babits Mihály és Pilinszky János. Kiegészítheti-e, elmélyítheti-e Dsida Jenő költészetének értelmezését a velük való összevetés? És mielőtt valamelyik tisztelt kartársam a jelenlévők közül holmi értékvárat vetne a szememre, sietek leszögezni, hogy ez az összevetés nem rangbeli azonosságot akar kimutatni a három költő között a magyar irodalmi kánonban. Egy szellemi áramlatnak különböző rendű és rangú képviselői lehetnek; „egyenrangúságuk” legfeljebb abban áll, hogy bármelyiket tagadjuk ki ebből az áramlatból, az szegényebb lesz tagadásunkkal.

A magát katolikusnak mondó költészet névjegyzéke természetesen ennél jóval terjedelmesebb. A három költő *szerreputatá*bán

azonban közös – és a magukat katolikusnak valló, kortárs vagy előd versszerzőktől megkülönböztető – jellegzetesség, hogy felekezeti mivoltukat nem tekintették költői identitásuk meghatározójának. Babits ugyan szó szerint katolikusnak mondta magát egyik háború utáni ars poeticájában (*Örökekék ég a felhők mögött*), de azonnal le is fordította: *egyetemes*. Messze vezetne ennek a babitsi egyetemességszéménynek a körülírása; itt nem is vállalkozom rá. Érjük be annyival, hogy elsősorban az európai hagyományok teljességének zsinórmértékül alkalmazását jelenti, e teljességbe illő költői önmegvalósítás érdekében. A katolikus költészetéről szóló, '30-as évekbeli vita kapcsán megszólalva Babits határozottan ki is állt a költői identitást – szerinte – korlátozó illetén minősítés ellen. Pilinszky János is elválasztotta költői és hitbeli énjét, mikor azt mondta: „Költő vagyok és katolikus”. (Talán T. S. Eliot hasonló nyilatkozata is bátoríthatta.) Dsida Jenő valamivel „hitvallóbb” volt, de következetesen *kereszténynek* mondta magát verseiben. Ami azonban nem jelentett semmiféle eltávolodást felekezetétől. Atyai barátjától és egykori lelki vezetőjétől, Márton Árontól tudom, hogy „hívő katolikus volt, és vallási kötelességeinek a ferencesek Karolina-téri templomában rendszeresen eleget tett”. Mindhárom költőről elmondható tehát, hogy sohasem tagadták katolikus voltukat, költőként azonban valami másra (hogy többre-e, azt döntsék el olvasóik) is törekedtek, mint e hitük és felekezetiiségük megvallására. Egyikük sem művelt úgynevezett hitbuzgalmi költészetet. Hitük természetesen szerepet játszik költői világképük alakításában, de ezt elsősorban azon hagyományok – és a nekik megfelelő szövegek – iránti vonzalmaikon mérhetjük le, melyek műveikbe illeszkednek. A költészet hitbuzgalmi ágazataitól eltérően – sőt vele talán ellentétesen – hitük nem válaszokat sugall nekik alapvető létélényeikkel kapcsolatban, hanem éppen kérdéseket, melyeket gyakran riasztóan megválaszolatlanul hagynak, talán mert megválaszolhatatlanok. Ebben hasonlít költészetük a XX. századi líra intellektuális vonulatára. Az igazán nagy költőkre e területen is az jellemző, hogy nem szegődnek valamely bölcséleti rendszer híveivé (bár a látszat gyakran azt mutatja, hogy igen), hanem megtalálják a filozófiai rendszer gyenge pontjait, feltéve azo-

kat a kérdéseket, melyekre a rendszer nem kínál válaszokat. A költőt nem tételek, kinyilatkoztatások ihletik, hanem a gondolkodás – vagy a hit – hiátusai.

Nézzük azonban mai penzumunkat, az *Apokrif* című Pilinszky-költeményt. Az általam ismert Pilinszky-kritikák mindig reflektálnak a címre is, megállapítva, hogy „a Pilinszky-mű... valószínűleg apokalipszis, a világvége, a végítélet személyes hangú leírása”. Ebben az értelmezésben a cím mintha hiányos lenne; *Apokrif apokalipszis* lenne a helyes – és stílusosan kifogásolható – cím, azaz a *Jelenések könyvének* költői átirata. Anélkül, hogy ezt a megállapítást vitatnám, a címnek fontos egyéb jelentést is tulajdonítok. Kénytelen vagyok ezt tenni, ha hitelt adunk Lengyel Balázs azon megállapításának, hogy Pilinszky költészetére a *minuciozítás* jellemző, azaz a rendkívüli pontosság, és csak a feltétlenül szükséges szavakat felhasználó tömörség. E pontosság megköveteli az olvasótól, hogy a költő szavait mindig eredeti jelentésükben is értse. Az „apokrif” itt tehát azt jelenti, hogy a költő a *Bibliát* idézi, mondja újra, nevezetesen a *Jelenések könyvét* és a tékozló fiú történetét, de nem annak eredeti – és kanonikus – változatát, hanem egy képzeletbelit. Mely nemcsak hogy nem „kanonikus”, hanem egyszerűen kanonizálhatatlan, az eredeti szövegbe kódolt szabályok szerint. Leírható ez persze a hipo- és hipertextus műszavakkal is, azaz a költő „felülírja” az eredeti szöveget, ámde oly módon, hogy a felülírt szöveg érvényteleníti az eredetit. Ez különösen a költemény második részében szembetűnő, melyben a hazatért fiú nem megvigasztalódik az őt befogadó szülői házban, hanem itt is a lét sivárságára döbben. Az „öreg szülők” sírnak és szegények; az „ősi rend” azt tudatosítja, hogy „mily üres a világ”. Az otthonosság nem véd meg a világvége látomásától, jelzik a „szívszakadva” menekülő madarak, melyek az első rész egyetemes pusztulás-víziójából „röpültek át” ebbe a második részbe, látszólag logikátlanul, de ezzel új – ha úgy tetszik, apokaliptikus – logikát adva a szövegnek. A létélmények megkérdőjelezik a hit kinyilatkoztatott – és kinyilatkoztató – forrásait, ezért kell e források helyett apokrif szövegekre hagyatkozni.

Ez a fajta *felülírás* Dsida Jenő költészetében is gyakori. *Messze látok* című költeményében a megfeszített Krisztus helyzetébe képzelettel magát: „Kitárt karral üveges szemmel / messze látok a Golgotáról”. A befejezés: „És vértajtékos testemet / a keresztfán felejtik”. Vagyis a megváltás tragikus aktusa „nem sikerült”, nincs „levétel a keresztről”, nincs feltámadás. Nincs „fájdalmas anya”. A szenvedéstörténet áthajlik az abszurdításba. Ezt az „apokrif” hajlandóságot mondhatni költői programként fogalmazza meg *Krisztus* című versében. A falon függő Krisztus-kép „vonalait” „torz hamisításnak” érzi a lírai Én, mert derűs, nyugodt és megnyugtató. Azaz: a „kanonikus” portré helyett másra vágynak, igazira és egyben apokrifre. „Hangod fájó hullámokat kavart”; „megtépett és színehagyott ruhádon vastagon ült a nagy út pora; „parázsló szemedből sísteregve hullottak... az Isten könnyei”. A „hulló cseppek” hozzátartoznak ehhez a Krisztus-archoz; hiszen a *Nagycsütörtök* záró soraiban is ezt olvashatjuk: „Kövér csöppek indultak homlokomról, / s végigcsurogtak gyűrött arcomon”. Mintha ezt írná tovább, egyszerre igenlően és tagadólag Pilinszky: „És könny helyett az arcokon a ráncok, / csorog alá, csorog az üres árok”. Az *elapadt* könnyek látványa ez az ugyancsak abszurdizáló kép.

Mondhatnók persze, hogy Pilinszky *arokról* beszél, tehát az emberek elapadt könnyeiről. Az emberarc azonban Krisztus-képmás is, mint azt a *Ravensbrücki Passió* meggyőzően mutatja. Ha más lenne a költemény címe, semmi sem utalna az evangéliumi szenvedéstörténetre. A költő azonban a címmel félreérthetetlenül jelzi, hogy „a Passió története számunkra ismét hétköznapi valóság”, illetve „a költő számára a légerek foglyainak szenvedése az istenember Krisztus szenvedésének tömegméretű megismétlése” (Jelenits István). Dsida „öreg postása” is szenved, „A porba / két nagy csillag: / két könnye pereg” (*Öreg postás a város végén*). *Az utcaseprőben* pedig azt olvashatjuk: „...Őt látom most, a mennyeit / benned, ó rongyos utcaseprő...”

Dsida esetében természetesen ki kell térnünk erdélyiségére is, melyet ugyancsak sajátossá színez katolicizmusa. Hogy csak egy fontos motívumot említsék: a „helikoni triász” költészetében a

tájszimbólumokkal kifejezett „erdélyi identitás” és annak – gyakran patetikus – vállalása mindig *helyzetkép*, tartalma *léttálapot*. Dsida verseiben azonban csaknem mindig *út*, mely valamilyen – talán elérhetetlen, de vágyott és remélt – cél felé tart. S ennek megfelelően jelenik meg benne a krisztusi szenvedéstörténet megannyi állomása, illetve a tanítványjaival vándorló Jézus példája. A *Nagycsütörtökben* a székelykocsárdi váróterem egyúttal számvetésre késztető élet-állomás, a keresztút egyik stációja. A *Menni kellene házról házra* az evangéliumi szeretet hirdetőinek hasonlóan gúnyt, bántalmat és zaklatást elszenvedő „útirajza”, a *Tükör előtt* pedig így jellemzi ezt a vándorlást: „Bolyongani faluról falura. / Durva darócban gazdag, tiszta szellem. [...] Így készülünk szelíd háborúra, / Mindig magunkért, soha mások ellen. [...] Akárki adta, én a sós torok / vad szomjával köszönöm ezt a sorsot, / a csattogó, kegyetlen ostorok / kínját, a bort ígérő csorba korsót, / melyből epét és ürmöt kóstolok”. Azért emeltem ki ezt az *út-motívumot*, mert az *Apokrif*ben hasonmását vélem megtalálni: „Így indulok. Szemközt a pusztulással / egy ember lépked hangtalan. / Nincs semmije, árnyéka van. / Meg botja van. Meg rabruhája van.” Dsidánál: „Valaki lépked, fölfelé tart. / Bozót közt víg madársereg. / Valaki lassan felfelé tart. / Tövisről vérharmat csepeg. / Valaki fel, a csúcs felé tart, / hogy önmagát feszítse meg” (*Út a Kálváriára*).

Vessünk egy gyors pillantást befejezésként a Pilinszky verséből felderengő Isten-képre. „Tételesen” a harmadik, befejező részben találkozunk vele, a „látja Isten” kezdetű rövid fejezetben. Lát, de nem tesz semmit az emberért; a teremtő közönyös a teremtmény iránt. Nagy a csábítás, hogy ennek a közönyös – vagy csak rejtező, szándékait ki nem nyilvánító – Istennek a képmását „beleolvassuk” az előző rész azon soraiba, melyeket a Pilinszky-kritika tudtommal az eltűnt, a soha vissza nem térő szerelem valóságának tart. „... de nem lankadtam mondani, / mit kisgyerek sír deszkarésbe, / a már-már elfúló reményt, / hogy megjövők és megtalállak. [...] Sehol se vagy. Mily üres a világ.” Nem lehet ez az Isten által magára hagyott világ képe? A hit támaszát kereső ember magánya? Ebben az esetben a 2. fejezet, a „tékozló fiú”

történetének átírata is más megközelítést tesz lehetővé. Az a mondat: „Haza akartam, hazajutni végül, / ahogy megjött ő is a Bibliában”. Legutóbb Tverdota György vetette fel, hogy ez akár Krisztus „megjövele” is lehet, és határozottan ezt az értelmezést vállalja Kabdebó Lóránt egy 1988-as tanulmányában. A kettő, azt hiszem, nem zárja ki egymást. Hiszen a „tékozló fiú” története Lukács evangéliumában két olyan történet közé ékelődik, melyek ugyancsak meghökkentik az olvasót. Az elveszett drachma és a jó pásztor története, akárcsak a „tékozló fiú” példázata, ellentétben áll az isteni igazságosságról alkotott emberi fogalmainkkal.

Dsida Jenő jó néhány versében is megjelenik ez az élmény. „Én vagyok a Te távoli /társad és örökös barátod, / kinek kezét sose fogod meg / s igazi arcát sose látod” – olvashatjuk a *Tíz parancsolatban*. Az esti vetkezéskor ruhátlanul maradt ember arra döbben, hogy „védő ingével” együtt elvesztette identitását is; hogy csupán mulandóságra ítélt lény, aki „meztelenül Isten előtt vacog”. De erről a félelmetes és ismeretlen hatalomról szól az *Elárul, mert világot*, valamint *A sötétség verse* is. Ez utóbbi, az enyészet hátborzongató képeivel talán legközelebb áll Pilinszky apokaliptikus látomásaihoz. A Teremtő, aki az élethez hozzárendelte a halált, a teremtett világhoz annak pusztulását – vagy legalábbis a pusztulás lehetőségét –, ebbeli szándékában kiismerhetetlen, és a jóság és igazságosság emberi normáival megérthetetlen. (Itt mérülnek fel azok a „megválaszolhatatlan kérdések”, melyekre bevezetőben utaltam.) Igaz, Dsida – vershelyzetként – saját halálának szorongásaival küzd, de minden ilyen költeménye a halál, a megsemmisülés egyetemes törvényére konkludál. S ebben már közeledik Pilinszky világhalál-élményéhez.

Dsida kereszténységében ezért válik központi alakká Krisztus. Benne az Isten emberivé lesz; vele osztozni lehet a halálfélelemben, és a szabadulás reményét is felvillantja a „harag napján” és a „körülvettek engem” létállapotában. Ugyanez a szembeállítás – Isten és Krisztus „különbözősége” – Pilinszky költészetében is kimutatható. A *Ravensbrücki Passió* testvérversében, a *Harmadnapon* címűben a halálában magára maradt ember/Krisztus-képmás számára felvillan a remény: „Mert megölhették hitvány zsoldosok,

/ és megszűnhetett dobogni szíve – / Harmadnapon legyőzte a halált. / Et resurrexit tertia die.” Visszatér ez a remény az *Introitus*-ban is: „A bárány az, ki nem fél közülünk, / egyedül ő, a bárány, kit megöltek. / Végigkocog az üvegtengeren / és trónra száll. És megnyitja a könyvet”. S melléjük sorolhatjuk még a korábbi *Pieta* című költeményt is.

Következtetés: 1. Ez a rövid és bizonyára felületes összehasonlítás, még egyszer hangsúlyozom, meg sem próbálja egy irányzathoz sorolni a két költőt, még kevésbé keres Dsida-hatásokat Pílinoszky János költészetében. 2. Annyit példáz csupán, hogy a XX. században, annak az isteni gondviselés meglétével és érvényesülésével szemben felhozható tapasztalatai nyomán két különböző nemzedékhez tartozó lírikusban rokon – vagy éppenséggel egyező – kérdések fogalmazódnak meg. 3. Közös kifejezésmód a hajlam az „apokrifre”, a szakrális hagyomány átírására. 4. Ennek lényeges eleme a krisztusi megváltás-remény szembeállítás az egzisztencializmussal rokon Isten-élménnyel. Ennyit bizonyára okulhatunk ebből az összevetésből.



*Dsida Jenő – A Petőfi Irodalmi Múzeum fotótárának tulajdona
(Fotó: Joánovics Testvérek – Kolozsivár)*

Nagy Endre

PILINSZKY–KERTÉSZ: AUSCHWITZ

Bár az alábbi előadásban egyetlen sort sem fogok idézni az *Apokrif*ből, mégis értelmezésem szerint, amiről beszélek, az a világ, amelyet így vezet be Pilinszky: „Mert elhagytak akkor mindenek” – egy Isten által elhagyott, istentelen világ, amelyben a költő árnya éles kövek között csörömpöl, és amelyben már törmelékké vált a teremtmények arca. Isten csak látja, nézi ezt a tőle elrugaszkodott világot. De ott *van*. Látja Pilinszky árnyát kerítésen és kövön...

*

A *Sorstalansággal* Kertész Imre minden totális rendszer ama strukturális sajátosságát írja le, hogy az ilyen politikai berendezkedésekben az ember elveszti autonómiáját, vagy ahogy Illyés Gyula írta: „Hol zsarnokság van, ott zsarnokság van”. A *Felzámolásban* Bé ezt a következőképpen fogalmazza meg: „A katasztrófa emberének nincs sorsa, nincsenek tulajdonságai, nincs jelleme. Rettentő társadalmi környezete – az állam, a diktatúra, vagy nevezd aminek akarod – a szédületes örvények húzóerejével vonzza, amíg fel nem adja ellenállását, és forró gejzirként fel nem tör benne a káosz – s azontúl a káosz válik otthonává”¹.

Itt tehát egyenlősítve van minden elnyomó hatalom: állam, diktatúra vagy bármi más. Vegyük először az államot vagy a diktatúrát, mégpedig először egy szelídebbet: a kádári úgynevezett puha diktatúrát. A *K. dossziéban* felmerül a kérdés: miért nem csatlakozott a rendszer irodalmi életébe? A válasz a következő: „Még csak azt sem mondhatnám, hogy nem akartam belépni az úgynevezett irodalmi életbe, egyszerűen meg sem fordult a fejemben, hogy belépjek, hogy beléphetnék, hogy be kellene lép-nem... Sőt, meg sem fordult a fejemben, hogy amit otthon, a négy fal közt művelek, azt irodalomnak hívják, hogy az iroda-

¹ KERTÉSZ Imre, *Felzámolás*, Magvető, Bp., 2006, 36.

lomnak szervezeti formái vannak: Írószövetség, a Minisztérium Irodalmi Osztálya, netalán Főosztálya, Könyvkiadói Főigazgatóság, a Párt művészeti és irodalmi...”² Pár oldallal később, amikor a rendszer sajátos immoralitásáról beszél, egy „sajátos magyar konszenzusról”, amely a realitás úgynevezett elfogadásán alapul: „Igen, ezt a minden erkölcsi, szellemi magatartást aláásó olcsó konformizmust, ezt a kispolgári rendőrállamot, amely szocialistának nevezte magát, igazi mintaképének azonban a Horthy-féle tekintélyelvű, negédes, lélekgyilkos, félfudális, féleurópai, militarista, a jóvágású diktátor mellényzsebéből kormányzott engedelmes és züllött társadalmat tekintette. [...] Ha ironizálni akarnék, azt mondanám, hogy az ország, mely megélte a XVIII. századi felvilágosodott abszolútizmust, történelmi fejlődése során most eljutott az abszolút liberális totalitarizmusig. [...] És ezzel beállt a provinciális csönd. A Kádár-rendszer csöndje”³. Azt, hogy a Kádár-rendszer nolens-vollens a Horthy-rendszert utánozta, már Bibó is megpendítette⁴, aztán Mezei András az ÉS-ben pedzette, amikor feltette a kérdést: vannak-e még magyar dzsentrik a korabeli társadalomban⁵, ahol már a kérdés is skandalumnak számított egy olyan társadalomban, ahol az első, munkás puritánságú vezető is hódolt – nem beszélve a sleppjéről – a vádászat szenvedélyének. Később Kertész azt is elmeséli egy esete kapcsán (ti. találkozott a párt egyik fő irodalmi korifeusával, aki agyba-főbe dicsérte a *Sorstalanságot*, és aztán íratott egy recenziót a lapja sarkában a könyvről, amit egy jelentéktelen recenzens jegyzett), hogy a Kádár-rendszer olajozottan működött, teljesen függetlenül még azoktól is, akik működtették. A kettős gondolkodás, az orwelli ’double think’ annyira magától értetődő attribútuma volt itt az embereknek, hogy azt semmiféle privát meg-

² KERTÉSZ Imre, *K. dosszié*, Magvető, Bp., 2006, 184 (a későbbiekben: *K. dosszié*).

³ KERTÉSZ Imre, *Uo.*, 212–213.

⁴ A Horthy-rendszerről lásd BIBÓ István, *Válogatott tanulmányok*, Magvető, Bp., 1986, III. köt., 310–311, 314; a Kádár-rendszerről lásd: *I. m.*, IV. köt. (1989), 717–718, 729–730, különösen 733–738.

⁵ MEZEI András, *Megkérdeztük Keresztury Dezsőt – vannak-e még dzsentrik Magyarországon*, Élet és Irodalom, 1977, nov. 12, 3.

győződés vagy magánvélemény nem ingathatta meg. Mikor a hős megkérdezi magától: „És hogyan volt lehetséges, sőt artikulálható is saját meggyőződés, a magánvélemény?“, azt válaszolja: „Úgy, hogy azt teljesen elválasztották a ’muszáj’ régiójától, a gyakorlati cselekvéstől: ennek következményeit viszont át lehetett hátrítani a fennálló világrendre, a diktatúrára, s így aztán senki sem érezte magát becsstelennek”. Arra az önészrevételre pedig, hogy „Sem örültek...” így válaszol: „Éppen ellenkezőleg, hiszen oldalon állt a pragmatikus értelem: örültek itt csak az élet kerékkötői, a tiltakozók lehettek”⁶.

A hangulatot talán csak az tudja leírni, aki benne élt. Jól és békésen éltünk. Csak éppen rejtőzni kellett. Kertész például úgy rejtőzött és úgy élt jól, hogy elkezdett operettdarabokat írni. S kettős könyvelést folytatott: egyfelől írta a *Sorstalanságot*, mellyel tiltakozott az ellen a rendszer ellen, aminek létehez a másik tevékenységével hozzájárult. „...egyik napon a regényemet írva demonstráltam, a következő napon blódlit írva kollaboráltam. Ez csak megerősíti, amit egyszer mondtam már: a Kádár-világ értékrendje, akár egy epidémia, mindenre és mindenkire kiterjedt, senki sem maradhatott ártatlan vagy fertőzésmentes.”⁷

Mármost ami Pilinszkyt illeti, ő úgy állt kívül a rendszeren, mint nagy költő, akit a hatalom is respektált, s nem kellett neki hűségnyilatkozatokat tennie. Mindig csak rejtett utalásokban beszélt a Kádár-korszakról. Például a költői realitás kapcsán többször kifejti, hogy a tényeken túl van az igazi realitás. S a valóság kritériumaként ezt mondja: „A valóság túl van a tényeken, és a tények innen vannak a valóságon. Egy rendőri nyomozó munkája fölmérhetetlenül irreálisabb, mint egy nagy íróé”⁸.

A szocializmus látszatvalósága kemény volt, olykor kegyetlen, mégis: nem-valóság. Ahogy Almási Miklós egyik fiatalkori munkájának címében fogalmazta: *A látszat valósága*⁹. Pilinszky feltűnő-

⁶ K. dosszié, 216–217.

⁷ K. dosszié, 223.

⁸ PILINSZKY János, *Beszélgetések*, vál. és szerk. TÖRÖK Endre, Magvető, Bp., 1983, 8 (a későbbiekben: *Beszélgetések*).

⁹ ALMÁSI Miklós, *A látszat valósága*, Magvető, Bp., 1971.

en szűkszavú a szocialista rendszerrel kapcsolatban. Egyszerűen csak ennyit mond az egyik interjúbán, mikor megkérdezik tőle, hogy miért nem publikált évekig semmit: „Akkori hallgatásom oka politikai volt: 1949 tavaszától 1956 nyaráig sehol sem közölték az írásaimat”¹⁰. Illetve nagyon áttételesen, amikor Cs. Szabó László faggatja Londonban 1972-ben, s népköltészetéről beszél, elmondja, hogy a népköltészet időn kívüli képződmény, majd Cs. Szabó megkérdezi, átvíve az *időn kívüliséget a közéleten kívüliségre*: „Ha nemzedéknek ez a hitvallása vagy személy szerint a tiéd, akkor elrugaszkodik a megelőző nemzedékek hitvallásától, amely – gondolj a harmincas–negyvenes évekre – szenvedélyesen kötve volt a közülethez, a nemzethez s a történelemhez, pontosabban a nemzeti történelem gyökeres megváltoztatásához.” Pilinszky erre így válaszol: „Ohó, mi is kötve vagyunk, csak másképp” – s az ember ebben az „ohó”-ban érezni véli Pilinszky mélységes elkötelezettségét. Majd Cs. Szabó rákérdez: „De másképp?”. Mire Pilinszky: „De másképp. Kisebb lett a föld, jobban összetartozunk” (tágítja ki a látóteret Pilinszky, eltávolodva a magyar valóságtól). „Ugyanakkor minden országban beszűkült a tér minden író számára” (vagy megint csak a kelet-európai beszűkülésre gondol?; figyeljük a következőket): „Szidalom, nyomor, üldözés, írópercek ellenére végtelenül tágas volt a tér a ti nemzedékek (azaz Cs. Szabó nemzedéke! – N. E.), az »1900«-asok előtt, volt széles hely, amit kitöltsetek hivatástudattal [...] Joggal érezhettetek, hogy e tág térben nagyok a feladatok. S az íróilag briliánsan el is látta a nemzedéked. Az enyém...” (itt, ebben a három pontos szünetben van megfogalmazva a kritika a Kádár-rendszerről) – „és nemcsak az enyém, látom messziről, hogy Tandori Dezsőék ugyanígy éreznek mögöttem, didergő atomokból áll, nem a szolgálat határozza meg, hanem a kiszolgáltatottság”¹¹. Nos, ebben benne van az egész Kádár-rendszer, az orwelli kettős igazságtól a rejtőzködésig minden. Mire megkérdezik: „Csak az?” „S a kiszolgáltatottságon belül a helytállás. Igen, a helytállás.” Majd a végő

¹⁰ *Beszélgetések*, 25.

¹¹ *Beszélgetések*, 70.

kérdés: „– *Ami a némaság is lehet?*” „– Volt idő, amikor a némaság volt az”¹².

Mutatja az óvatosságot, hogy hozzáteszi, volt idő – nyilván az ötvenes évekre gondol –, amikor csak hallgatni lehetett, míg az interjú idején legalább már engedték publikálni.

Számára a Kádár-rendszer az emberi egzisztencia általános tragikus sorsába illett. Ahogy – majd látni fogjuk – Auschwitz is. Mikor még egyszer előkerül a magyar költő helyzete egy párizsi vacsora alkalmával, elmondja, hogy egy olyan országból jött, ahol még van eredeti népművészet. Volt egy nemzedék, amely a népköltéssel belépett a nemzet életébe, de akkor vége a népköltészetnek. „Alkotásban tényleg nem lehet megismételni, de egyénileg, az egyéni sorsban igen. S bármennyire örvendetes is, de egy fiatal írónak, költőnek rögtön katedrát adni és beereszteni a Nemzetbe, ami az Illyés-generáció sorsa volt, tulajdonképpen rendkívül veszélyes. Az én nemzedékemnek a szerencsétlenség volt a szerencséje. Egyénileg mi ugyanúgy írtunk, olyan kirekesztetten, ahogy a népművészet születik – tartásunkban, nem formailag. Végül is így írt Hölderlin vagy... vagy nagy nevetek lehetne mondani”¹³. Pilinszkynek tehát a Kádár-rendszer volt az élet örök condition humaine-je. Ennek lényege a kirekesztettség, de még ez is hasznos volt, mert úgy lehetett alkotni, mint a népművészetben. Itt is lehetett, olykor csak hallgatással, helytállni.

Mivel Pilinszky alapvető élménye volt az ember drámai lény volta, nem foglalkozott különösebben a Kádár-rendszerrel. Pedig ismerte a Nyugatot, amikor aztán „divatba jött”, Ted Hughes lefordította verseit angolra, részt vett költőtálalkozásokon stb. Sokáig azt gondoltam, ebben a hallgatásban talán az is szerepet játszott, hogy a hatvanas évek második felét követően öntudatlanul is hálás volt a Kádár-rendszernek azért, mert kiengegyedték külföldre, s tényleg hosszabb időket töltött Angliában és Franciaországban.¹⁴ Azt sem tudjuk, hogy mit mondhatott a

¹² *Beszélgetések*, 70.

¹³ *Beszélgetések*, 77.

¹⁴ Lásd erről: TŰSKÉS Tibor, *Pilinszky János*, Szépirodalmi, Bp., 1986.

svájci Sionban az *Egyház és vallás Magyarországon* címmel tartott ökumenikus tanácskozáson. De aztán mélyebben kell megértenünk, hogy miért tartotta Auschwitzot univerzális érvényűnek. Az interjúkban, amikor a népköltészetet, a hallgatást egy bizonyos korban egy sorba helyezi egymással, s felteszik neki a kérdést: „Ön azonban nem tekinti »műves költőnek« magát?», így válaszol: „Formailag tehát: a zörej, az ütések és kopások, vagy még inkább a régi irkák fáradhatatlan kockatengere! Azok a véletlen jegyek, mik elvéthetetlen jelentést adnak egy tárgynak vagy egy élőlénynek. Van Gogh cipője, ellapult bőrrönd az auschwitz múzeumban. Ez az, ami a világban megrendít [...]”¹⁵ Neki a tények szintjén mindegy, hogy Kádár-rendszer, Auschwitz, van Gogh cipője vagy az ellapult bőrrönd az auschwitz múzeumban: ugyanazt jelenti. Mert ő a világot misztikusnak tartja. Számtalanszor hangoztatja: menjünk túl a tényeken a valósághoz. Egyszer egy önmagával készített, már idézett interjúban ezt úgy fejezi ki: „A tényeket el kell vezérelnünk a realitásig... Ugyanaz a tény más egy Dosztojevszkij és más esetleg egy sziesztázó újságolvasó számára.” Mert: „Valóság és misztika édestesvérek. Sokan úgy vélik, hogy a tények végső állomást jelentenek a megismerésben. Pedig ez nem igaz... a létezés csak létezik. A valóság van.”¹⁶ Ezzel eljut – Horányi Özséb kifejezésével élve – a „hétköznapi misztiká”-ig.¹⁷ Azt mondhatnám: Pilinszky felfedezi, hogy a világ eltűnő, áttűnő, ezzel akár posztmodern is lehetne, de ő a világot költőileg nézi. S aki költőileg nézi, annak bele kell ütköznie a tényekbe, a realitásba, ami elkeserítő mindenki számára, aki a világot költőileg akarja nézni.¹⁸

¹⁵ *Beszélgetések*, 26.

¹⁶ PILINSZKY János, *A mélypont ünnepébe*, Szépirodalmi, Bp., 1984, II. köt., 222 (a későbbiekben: *A mélypont ünnepébe*).

¹⁷ Lásd HORÁNYI Özséb, *És gurul a golyó* (Horányi Özsébbel beszélget FERENCZI Andrea), Kairosz, Bp., 2006, 82.

¹⁸ Hogy mennyire így van, arra JELENITS István hívta fel a figyelmemet egy mese-vers soraival, melyben lehetetlen nem észrevenni, hogy PILINSZKY nem az 1956 utáni Magyarországról beszél a *Kalandozás tiükörországban* című vers következő soraiban (P. J. *Összegyűjtött versei*, Szépirodalmi, Bp., 1987, 204–205).

Lukács úgy fogalmazott: ez az „eszményterhelte lélek belső el-
lentmondásossága”¹⁹. Kicsit hasonlít a janzenizmusra, a tragikus
világlátásra²⁰, amely szerint Isten megteremtette a világot, de az-
tán magára hagyta. Pilinszky szerint is tragikus a világ, de nem Is-
ten nélkül, hanem Istennel együtt az. Mert Isten –,„átvérzi a tör-
ténelmet” – mondja valahol. Mert az életbe belepusztulunk, és
egyetlen reményünk csak ez: hogy Isten átvérzi a történelmet. És
az sem véletlen, hogy Simone Weil nyomán²¹, aki pedig a budd-
hista meg a gnosztikusok, meg a zsidó kabbalisztika nyomán azt
tanítja: Isten úgy hozta létre a világot, hogy „hátrébb húzódt” a
világból, hogy legyen helye neki rajta kívül is. Mint Pilinszky in-
terpretálja ezt a *Sheryl Sutton*ban: „A világ... nem annyira terem-
tés, mint inkább Isten lemondásának a gyümölcse.”²²

„Valamikor mi is a földön éltünk,
Nap s a csillagok alatt.
De ellenség tört országunkra, és mi
– bár volt fegyverünk, volt katonaságunk –
a békét választottuk. Ellenségünk
mégis teljes megadást követelt.
Megadtuk hát magunkat. Ámde
A győzteseknek ez se volt elég.
Föltétlen engedelmességet követeltek.

Azt, hogy apróra, vonásról vonásra
azt tegyük, amit mondanak nekünk.
S mi úgy léptünk és mozdultunk,
úgy hajoltunk, úgy mosolyogtunk,
ahogy ők léptek és mosolyogtak.
Ekkor született meg a tükör.
Így született meg Tükkörország.
Ettől fogva élünk tükörben,
Álom és valóság között,
Engedelmesen ismételve
Mindazt, mit diktálnak nekünk.
Azóta nincs valóságos napunk,
Azóta lett életünk, mint visszfény,
Látszatra élet, valójában halál.”

¹⁹ Lásd: LUKÁCS György, *A lélek és a formák*, Napvilág–Lukács Archívum, Bp., 1997, 26–33.

²⁰ Lásd GOLDMANN, Lucien, *A rejtőzködő Isten*, Gondolat, Bp., 1977, 462.

²¹ Lásd például WEIL, Simone, *Szerencsétlenség és istenszeretet*, Vigília, Bp., 1998, 87:
„A teremtés lemondás. Isten megteremtette azt, ami más, mint Ő, ezáltal szük-
ségszerűen lemondott róla. Csak azt tartja őrizete alatt, ami a teremtésben Ő
maga – minden teremtmény nem-teremtett részt. Ez az Élet, a Fény, az Ige. Ez
Isten egyszülött fiának jelenléte a világon”. – Lásd erről: FINCH, Henry Le Roi,
Simone Weil and the Intellect of Grace, New York, Continuum, 1999, 98–101.

²² PILINSZKY János, *I. m.*, 173.

Ami Kertészt illeti, ő *A kudarc*-ban pontosan megfogalmazta a Kádár-korbeli író szerencsétlenségét: A hetvenes évek, az úgynevezett brezsnyevi idők szellemi posványában egy író ráeszmél arra, hogy önmaga ellen dolgozik, mert az alkotói élet nem egyeztethető össze a korral, amelyben él. Ekkor nekilát egy regénynek, amely nem más, mint egy sorsisméltés processzusa: mozzanatról mozzanatra létrehozza fiatalkori alteregója, Köves életszituációit, egyre azt kutatva, hogy hol vétette el az utat, miért nem tudott eltűnni, elmerülni a történelem névtelen masszájában. De balszerencséivel jár, a könyv végén ugyanoda jut – az L alakú folyosóra –, ahol egyszer már elérte az alkotói vízió: a kreatív élet elkerülhetetlen átoknak bizonyul, eredménye pedig a kudarc.”²³ Kudarc: mert nemcsak az operettszövegekkel, hanem a MŰVEL is hozzájárulunk a diktatúrához!²⁴

Kertész azt, hogy Auschwitz univerzális érvényű, számos alkalommal megírta. Találomra beleütve a *K. dosszié*-ba, például így: „Te pedig azt mondd a *Valami más* című könyvedben, hogy Auschwitz sehonnan sem közelíthető meg, csakis ha Isten felől indulunk el. Engedd meg, hogy idézzelek: »Ha Auschwitz hiábavaló, isten csődbe jutott, és ha Istent csődbe juttattuk, soha nem fogjuk megérteni Auschwitzot?». A válasz: „Igen erről van szó. Már soha nem fogjuk megérteni. A válasz: „Igen, mert Auschwitz után sem változott meg a világrend. [...] És ha a *Sorstalanság*-ban – de remélem a többi könyvemben is – Auschwitzot sikerült univerzális emberi tapasztalattá tennem, akkor a csődről ugyanígy, univerzális emberi tapasztalatként kell beszámolnom. Németországban néhány kritikus ezt pontosan megértette.”²⁵ Magyarországon persze nem.

Nem kizárólag zsidó vagy pláne nem zsidó–német ellentétről van szó. Ebben Kertész számára az volt az új, hogy őt, aki nem tudott zsidó metafizikáról, zsidó irodalomról stb., és ebben az értelemben nem volt zsidó, legfeljebb néhány zsidó viccet tudott, egyébként pedig semmi köze nem volt sem az archaikus, sem az

²³ *K. dosszié*, 154.

²⁴ Vö. *Uo.*!

²⁵ A bekezdés idézetei: *K. dosszié*, 134–135.

asszimiláns zsidósághoz, sem a cionista zsidósághoz, sőt – mondja ki nehezen és utólag – még Izrael államhoz sem.²⁶ De mikor Auschwitzba viszik az embert, vagy egy kirakatper főváltottjává teszik, ekkor nem mondhatja, hogy ő nem zsidó.²⁷ A diktatúrában – nemcsak Auschwitzban – az embert gyerekké teszik, és nincsen identitása. A diktatúrák „nem engedik meg az egzisztenciális választást, és ezzel megfosztanak az önmagadért viselt felelősség gyönyörű terhétől”. Az ember komolytalanul él, ami nagyon veszélyes, mert az ember állandóan a véletleneknek van kiszolgáltatva. Fontos hangsúlyozni, hogy Kertész számára nincsen lényegi különbség Auschwitz és a Kádár-rendszer között. A megjegyzésre („Egy kör, amely mind a náci koncentrációs tábor, mind pedig a kommunista börtönöket magába zárja”), azt válaszolja: „Igen, szerettem volna végre egy húron (tudniillik *A kudarcban* – N. J. E.) megpendíteni a két rendszer haláltangóját, annak ellenére, hogy a regényt még a fordulat előtt írtam, tehát még javában működött a cenzúra”²⁸.

De megpróbálja megérteni a *Sortalanság* típusait is. Az első a hóhér, akinek tette nem a jelleméből következik, hanem egyedül a szituációból, amely idegen hatalomként uralja a terepet. „A pillanat veszi át uralmát, és úgy kerülsz ki belőle, ahogy tudsz. Szabadulnod kell a roppant feszültségtől: egyszerre beadod a derekadat, és felhagysz az ellenkezéssel – mintegy átengeded magad a könnyebbik változatnak. De ugyanez formálisan az áldozat szerepe is. És „mindkét szerep lényege a személyiség terhétől való megszabadulás: Az áldozat, szolgálat révén mentesül a feszültségtől a »rend szolgálatában«”. A harmadik típus a halott, aki nem lép ki a történetből. Mert csak nekik van igazuk. Mert a kilépés a történetből „közönséges giccsé teszi”, egy pojáca történetévé teszi azt, aki „kibújt a törvényszerű alól”²⁹. De végül a szerző maga is kibújt a történetből, és ezzel többször szembe kellett nézni: hogy minek is köszönheti a kilépést.

²⁶ Vö. *Uo.*, 146.

²⁷ Vö. *Uo.*, 145.

²⁸ *Uo.*, 157.

²⁹ Vö. *Uo.*, 166.

Ezt csak irracionális történésként tudja felfogni Kertész. „Mert, ha megpróbálom elfogadni mindannak a racionalitását, ami engem 1945 kora telén félholtan egy jeges pocsolyába juttatott a buchenwaldi betonon, még mindig nem tekinthetem racionálisnak, hogy pont engem mentettek ki onnan s nem valaki mást. Ha ugyanis ezt racionálisnak tekintem, akkor a gondviselés gondolatát is el kell fogadnom. Ha viszont a gondviselés racionális, akkor miért nem vonatkozott a többi hatmillióra, aki ott mind meghalt?”³⁰

Ez a legnehezebb probléma. Már Madách is szembesült vele, felvetve a kérdést: van-e szabad akarat? De itt valami abszolút véletlenről van szó, amit lehetne a Gondviselésnek tulajdonítani. Akkor viszont felmerül a kérdés: Miért pont én? Erre komolytalanul azt lehetne mondani, hogy Istennek két akarata van: az egyikkel csinálja a világtörténetet, a másikkal pedig benne az egyéni sorsokat. Ez persze nekünk következetlenség. Ezt problematizálja Almási Miklós is, amikor a hegeli „ész csele” gondolatot interpretálja. Hegel szerint ugyanis a világtörténetet a Világszellem csinálja, amely felülmúlja az egyéni akaratot, és mikor azt hisszük, hogy saját magunk akaratát követjük, csak a Világszellem akaratát teljesítjük be.³¹ A Világszellem és az Ész nem esik egybe – így interpretálja Almási a hegeli Történetfilozófia problémáját: „A történelem az Ész felé tör, de a valóságban azt soha el nem éri... az Ész felé rohanó emberiség azért csalódik újra meg újra, mert a Világszellem nem azonos az ésszel”³². Végül is Almási azzal oldja meg a Hegel-problémát, hogy a fejlődés lényege a pozitívvé válás, ami mozgatja a szellemet, vagy inkább: amiben mozog a szellem, de amiben már benne van a hanyatlás is. „...a fejlődés csak elidegenedett módon jöhet létre, s a résztvevők öröme, a cselekvők láza az új korszak alakításában illúzió, de legalább megkapják a fejlődés következő fokozatát”³³ (Almási 155.). Ez az, amit Madách mond: „Sem egy, sem más egér nincsen kitűzve / Érezni macska-, s vércsekörmöket

³⁰ *Uo.*, 94.

³¹ L. például: HEGEL, G. F. W., *Előadások a világtörténet filozófiájáról*, Akadémiai, Bp., 1979, 77.

³² ALMÁSI Miklós, *Kis Hegel-könyv*, Bp., Athenaeum, 2005, 152.

³³ ALMÁSI Miklós, *I. m.*, 155.

/ S amely óvatos, ki is kerülheti, / Mint agg múlván ki házias kö-
rében. / De rendíthetetlen törvény őröködik, / Hogy annyi jusson
mégis ellenének / Amennyi kell, hogy ezredek után / Még a pu-
hány éljen a világon. / Az ember nincs egyénileg lekötve, / De az
egész *nem* hordja láncait. / A lelkesülés, mint ár elragad, / Ma egy
tárgyért, holnap másért megint / A máglyának meglesznek marta-
léki, / S meglesznek, akik gúnyolódni fognak.” Vagy amit az Úr
mond Lucifernek: „mit rontani vágyol, / Szép és nemesnek új csí-
rája lesz.” Vagy : „A cél a halál, az élet küzdelem. S a ember célja e
küzdés maga.” A nagy emberek nem keresték a boldogságot, amit
csak a magánélet adhat meg: „nem a boldogságot választották, ha-
nem a céljukért való fáradságot, harcot, munkát. Ha elérték célju-
kat, nem tértek át a nyugalmas élvezetre, nem lettek boldogok...
Ezt a borzalmas vigaszt, hogy a történeti emberek nem voltak bol-
dogok, s hogy erre csak a magánélet képes, ... ezt a vigaszt merít-
hetik a történelemből azok, akik rászorulnak”³⁴. Igen, de Hegelnek
volt biztos tudása a Gondviselésről, s az elhullottak azzal a tudattal
halhattak meg, hogy tettük Istenben „megigazult”, hogy ezt a pro-
testáns teológiában fontos terminust idézzem. Ám annak, aki nem
hisz Istenben, ez nem lehet vigasz. Ez még annak sem vigasz, aki –
mint látni fogjuk: Pilinszky – átéli a létezés (és nem a lét) elviselhe-
tetlen – nem könnyűségét, de – nehézségét.

Pilinszky számára Auschwitz ugyanis egyszerre volt botrány
és megdicsőülés. Mint egy interjúban mondja: „Ez a bizonyos
koncentrációs táborbeli világ – nehéz élménynek nevezni, ez
messze meghaladja azt – az ember legalacsonyabb lehetőségeit
villantotta föl, és ha nagyon messze nézek, akkor botrány, hogy
megtörténhetett, és örökké szent, hogy megtörtént. És itt a
szentséget egy információnak tartom, tudniillik van egy diabolik-
us és egy szakrális oldala. A diabolikus tanítása ugyanolyan in-
formatív számunkra, mint a szakrális része. Tehát elkövetőké, a
tetteseké és az áldozatoké – mind tanítás. Egyenértékű. Mind ta-

³⁴ HEGEL, G. W. F., *I. m.*, 73.

nítás. Szerintem, ha a történelem eme lapjának hátat fordítunk, akkor [...] irgalmatlanok és embertelenek vagyunk [...]”³⁵.

Hogy megértsük ezt a „botrányt és szentséget”, vegyünk először egy Kertész-verset a *Felszámolás*ból – ebben fejezi ki ezt az auschwitz-i univerzalitást a legszebben:

„Meghalni könnyű
az élet egy nagy koncentrációs tábor
amit Isten a földön az embereknek berendezett
és amit az ember
megsemmisítő táborává továbbfejlesztett
Öngyilkosnak lenni annyi
mint az őriséget kijátszani
megszökni dezertálni az ottmaradtakon
a markunkba nevetni
Ebben a nagy életlágérbén
a se-ki se-be a sem előre-hátra
a felfüggesztett életeknek
e cudar világában ahol megvénülünk
anélkül hogy az idő előrehaladna...
itt tanultam meg, hogy a lázadás
ÉLETBEN MARADNI
A nagy engedetlenség az hogy
végigéljük életünket
és a nagy alázat is egyúttal
amivel önmagunknak tartozunk
Az öngyilkosság egyetlen méltányolható
eszköze az élet
öngyilkosnak lenni annyi
mint az életet folytatni
naponta újra kezdeni
naponta újra élni
naponta újra meghalni.”³⁶

³⁵ *Beszélgetések*, 210–211.

³⁶ *Felszámolás*, 72–73.

Itt Auschwitz már nem csupán a koncentrációs táborokkal, a diktatúrákkal a totalitarianizmusokkal azonos, hanem az egész emberi étellel.

Gondolati egybeesés Kertész és Pilinszky között, ahogy a moralizálásról beszélnek. Azt mondja Kertész: „A nagy moralisták kora – a Montaigne-é, a La Rochefoucauld-é stb. – régóta véget ért. Auschwitz után többé fölösleges ítélnünk az emberi természetről. A moralista útja ma a tömegmozgalmakhoz vezet. És ez több mint problematikus; emellett unalmas... Kiállni önmagunkért: ez a legnehezebb, mindig is az volt. Épp ez elől menekül a moralista. Korunk nem kedvez az individuum fenntartásának: könnyebb magunkat megadni világmegváltó eszméknek, mint ragaszkodni a saját, egyszeri és megismételhetetlen egzisztenciánkhoz. Az igazság helyett a saját igazságot választani” – mondja, majd így fejezi be: „De most ebbe ne merüljünk bele”.

S mit mond Pilinszky a moralizálásról: „Mert kik voltak a farizeusok? Moralisták. Most mit jelent az, hogy valaki moralista? Követeli azt, hogy ne csináljunk rosszat. Soha. Nagyon kevés dolgot kíván az embertől, de azt folyamatosan. Jézus tudta, hogy ez képtelenség. Egyrészt nem vezet semmire, másrészt lehetetlen, mert az ember nem folyamatos, hanem drámai lény”. Majd egy jézusi parabolát elemezve oda jut el: „Tehát [...] a szeretet a jognál is fontosabb és nagyobb”³⁷. Látjuk a különbséget is: Kertésznek a moralistákról a tömegemberré válás jut eszébe. Pilinszky-nél nem politikai konzekvenciája van a moralizálásnak, hanem egzisztenciális. Az ember drámai lény, akinek be van kódolva a létezésébe, hogy vétkezik. „Ha a kereszténységet morális vetületből közelítem meg, akkor feltételezem, hogy az ember folyamatos lény. [...] A vallás ellenben más, és a kereszténység tökéletesen más. És Krisztus tökéletesen más volt. Ő tudta, hogy az ember drámai lény. A jót és rosszat úgy építi össze, mint hegy a köveket. Egyszerre jó és egyszerre rossz, és ezt a konfliktust fantasztikus drámai küzdelemben éli meg [...]”³⁸ Az erény, mondja

³⁷ *Beszélgetések*, 120–121.

³⁸ *Uo.*, 83.

valahol Hegel, nem abból áll, hogy soha sem vétkezem, hanem „csak” annyiból, hogy küzdök a bűn ellen, de tudom, hogy néha vereséget szenvedek.

Ezen elemzésünk azt is mutatja, hogy nemcsak egyezések és párhuzamosságok vannak a két egyéniség között, hanem ellentétek is. Pilinszky mindent egzisztenciális síkra visz. Kertész pedig politikaira. De nem mindig. Vegyünk egy másik példát. Pilinszky katolikussága. Erről számtalanszor kérdezték. Ő ilyeneket felelt: „Én csak szeretnék katolikus lenni”. Egyszer például megkérdezték, milyen a hite. És kifejtette, hogy az embernek kétszer kell rátalálni a hitre: az egyik a gyermeki, ártatlan hit, a másik, „amelyikre személyes drámája során talál rá, megsemmisíti, ugyanakkor fel is erősíti egymást”³⁹. És hadd utaljunk e ponton Paul Tillichre, aki szintén két fajta hitet, sőt két fajta Istent különböztet meg, s úgy mondja: „Az Istenen túli Isten”. Az első Isten az, akiben a gyermek hisz, a teizmus Istene. Csupa paradoxon: „...beszélünk valakihez, akivel nem beszélhetünk, mert ő nem »valaki«, hogy kérünk valakit, akitől nem kérhetünk semmit, mert már azelőtt, hogy kértük volna, ad és nem ad, paradox, hogy valakinek azt mondjuk: »te«, noha közelebb van hozzám, mint én önmagamhoz”. És ezek a paradoxonok kényszerítik ki a vallási tudatot az Istenen túli Isten felé: „nem valamiféle hely ez, ahol élnünk kellene, nem védik szavak és fogalmak, nincsen neve, egyháza, szertartása és teológiája. Ám ott mozdul mindennek a mélyén. Ez a lét hatalma, melyben mindezek részesednek és amelynek töredékes kifejeződései”⁴⁰. De ezt az Istenen túli Istent Pilinszky is megfogalmazta: „Isten egymagában több, mint Isten és valamennyi teremtménye együttvéve”⁴¹. Vagy idézhetjük Simone Weil-t, aki ezt a paradoxont így mondja: „A világ létezik, rossz, irreális és abszurd. Isten nem létezik, jó és reális”⁴².

Kertésznél is megjelenik a katolikus-fogalom, és jellemző, hogy milyen kontextusban. Egy helyen a *K. dosszié*-ban ugyanis ar-

³⁹ *Uo.*, 216.

⁴⁰ TILICH, Paul, *Létbátorság*, Bp., Teológiai Irodalmi Egyesület, 2000, 194–195.

⁴¹ *A mélypont ünnepéje*, 173.

⁴² Idézi PILINSZKY János, *Beszélgetések*, 234.

ról beszél, hogy a Holocaust univerzális fogalom, s önmagát kérdezve egyszer csak azt mondja: „tisztában vagy velem, hogy ezzel ... hogyan is fogalmaztam ... kilépsz egy kultúrkörből, és átlépsz egy másikba?...” Nyilvánvaló a szövegösszefüggésből – ahol korábban Adorno kapcsán azt a nézetet kárhoztatta, miszerint a Holocaust „egy embercsoport kizárólagos élményét jelenti be a szenvedésre”, ami nyilván csakis a zsidókra vonatkozhat –, mire gondol. Tehát innen lép ki Kertész, amikor önmagától megkérdezi: „Nem beszélnél világosabban?” Mire a válasz: „Az univerzalizálás katolikus fogalom”. Csak így egyszerűen. A válasz: „...vagy úgy. Egy lelkész egyszer azt mondta nekem, hogy Istennek nincs vallása”⁴³. – S itt Pilinszky számára megjelenne egy ateista, aki – paradox módon hívő.

Hogyan is érthetjük ezt? Egyszer Pilinszky, amikor a vallásos költészetéről faggatták azt mondta: „Mindig arra törekszem, hogy egyszerre szóljak azoknak, akik vallásosak, és azoknak, akik nem. Még pontosabban azoknak, akik azt hiszik, hogy vallásosak, és azoknak, akik azt vallják, hogy nem. Mert nem biztos, hogy aki azt hiszi, az hívő, aki meg azt hiszi, hogy nem hívő, az hitetlen”⁴⁴. Pilinszky számára ugyanis, mint láttuk, az ember drámai lény, s aki ateista, komolyan megélte ateizmusát, pontosan ugyanolyan értékes, mint a hívő. Egyik *Új Ember*-beli írásában, melyben egy Franciaországban kiadott kötetet elemez, amelynek kiadója „olyan hívő, aki egyáltalán nem zárja ki az ateistákat abból a mélységes drámából, ami az ember örökös istenkeresését jellemzi. Vallomása szerint hitét nemhogy gyengítették, de alapvetően elmélyítették azok az ateisták, akik nem kevésbé küzdenek Istennel, mint valamikor Pascal küzdött, s mint manapság is küzd minden valódi hívő”⁴⁵. (S a valódin nem magát Pilinszkyt kell-e értenünk?) Példákat hoz a kötetből: egyikük azért nem hívő, mert a világot alkotó állítólagos Isten olyan világot alkotott, amelyben az egyik élő felfalja a másikat. Mire Pilinszky válasza: Igen, de „Jézus eledelül adja magát nekünk. A gyilkos és a visszájára süllyedt létet így próbálja visszave-

⁴³ *K. dosszié*, 134.

⁴⁴ *Beszélgetések*, 120.

⁴⁵ PILINSZKY János, *Szög és olaj*, Bp., Vigília, 1982, 327 (Vigília könyvek).

zetni isten önmagát-adakozó szintjére – az örök szeretet magasába”⁴⁶. A másik ateista, akinek „racionalista-humanista vallomása megejt szerénységével, és semmilyen kétség nem fér őszinteségéhez”. Pilinszky kommentárja: „A hívő ezzel szemben a mindenség örök gyermeke marad, ahogy elfogadja fiúi szerepét Istenével szemben is. És melyik a szerényebb álláspont, s ami még fontosabb: melyik álláspont a realisabb, az igazabb (függetlenül attól, hogy melyik a vigasztalóbb és melyik vigasztalanabb)”. Majd: „A hívő semmivel sem tud többet, mint a hitetlen. De úgy érzi, hogy az ember létszférája messze túlnő tudása határain. Hogy az ember befejezetlen, végtelen szabadság, s hogy a vallás és a művészet segítségével részesül ebből a végtelenből. *Részesül*, de sose birtokosa, ura annak. Ahogy egy gyermek részesül az atyai ház örömeiben, gazdagságában – de sose sáfára, gazdája.”⁴⁷ S e ponton lehetetlen, hogy ne jusson eszünkbe Heidegger, aki azt állítja, hogy az ember nem a lét ura, hanem pásztora.⁴⁸

Pilinszky számára az, hogy katolikus, azt jelenti: „elfogadása annak, hogy az ember menthetetlenül térben és időben él”. Tagadja, hogy katolikus költő lenne, utoljára Szent Ferenc volt az. Majd paradox vizekre evez: „mint minden igazhívő, eretnek is vagyok. Mert aki nem hisz, csak az nem eretnek. Úgy vagyok Jézussal, hogy öt-hat tanába belekapaszodom. A többi homályban marad.” Aztán mond egy még heretikusabb gondolatot: „A keresztre feszítéssel a kereszténység története nem zárult le, hanem megkezdődött. A görög tragédiák megszületésével a görög kultúra nem ért véget, hanem megkezdődött. Auschwitz után igenis lehet verset írni, és kell is. Auschwitz példája fekete Napként ma-

⁴⁶ Vagy ahogy a *Sberyl Suttonban* megjelenik egy Simone Weil-interpretációban: „A szépség labirintus. Sokan elindulnak benne, de feledőn elfáradnak. Egyesek azonban elég erősek, és eljutnak a közepébe. Ott Isten várja, fölfalja és kiköpi őket. Akkor kijönnek a labirintusból. És megállva bejáratában, az arra menőket szelíden betessékeli” (*A mélypont ünnepébe*, 174).

⁴⁷ PILINSZKY János, *Egy antológia ürügyén* = http://www.dia.pool.pim.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00373/pilinszky00858_o/pilinszky00858_o.html [2008. 09. 10.]

⁴⁸ HEIDEGGER, Martin, „...*költőien lakozik az ember...*”, Bp.–Szeged, T-Twins–Pompeji, 1994, 146–147.

ga köré vonja, megvilágítja, elrendezi a történeteket. Iszonyú tapasztalatainak tehát hátat fordítani nem szabad [...] Nemcsak fajüldözésről van szó. Többről. Arról, hogy ember emberrel mit tehet, és hogy a világ Auschwitz óta ki van téve egy koncentrációs univerzumnak.”⁴⁹. Egy másik beszélgetésben ezt még mélyebben, tovább magyarázza: „*ott* a létünk tulajdonképpeni alaphelyzete lett nyilvánvalóvá”⁵⁰. Tehát, értjük: mindenki alaphelyzetét testesíti meg Auschwitz. Ez a világ úgy, ahogy van, egy nagy Auschwitz – ezt jelenti, amit mond. Majd hozzáteszi: „Majdnem elviselhetetlenül nyilvánvalóvá. Sőt: hát elviselhetetlenül nyilvánvalóvá!” Majd a kérdező sürgetésére: „Hát és pontosabban a koncentrációs táborok univerzumára gondolok, ami mint egy fenyegető alapképlet létezik azóta is. Most is mint visszatérhető lehetőség, mert hiszen megtörtént egyszer. Akármilyen iszonyú ez – ahogy én ezt már többször megírtam –, itt készültek el a század betűformái. [...] Ugyanúgy, ahogy a passiójáték tárgyai, civilizációnk szinte minden eszköze megmerült ebben a krízisben, ebben a passiójátékban. Az auschwitzi múzeum hajhegyeire, szemüveghegyeire gondolok. És... ezt, azt hiszem, egyszer szintén megfogalmaztam, és ma sem tudnám jobban megfogalmazni: ezekben a tárgyakban, ezekben az emlékekben és eseményekben éreztem meg azt, hogy mindaz *botrány, ami megtörténhetett*, és mindaz *szent, ami megtörtént*”. Majd a kérdező megerősítésére, hogy tudniillik ez már általános botrány, így szövi tovább a gondolatot: „Pontosabban nem is általános botrány, annak a határán mozog. Ugye, Hölderlin mondja, ahol nagy szükség van, ott közel van a szabadító. Ilyen értelemben talán. Tehát énszerintem egy mindenfajta ilyen botránnal való szembesülés az egyetlen remény... A megváltásról nem sokat tudok. Egyet tudok: meredek út vezet hozzá.”⁵¹

Ha most végképp összevetjük a két szerző, Kertész és Pílinzsky Auschwitz-felfogását, akkor túl azon, hogy mindketten univerzális jelentőséget tulajdonítanak neki, még az az azonosság is megvan bennük, hogy mindkettő horizontján megcsillan a re-

⁴⁹ *Beszélgetések*, 124.

⁵⁰ *Uo.*, 237–238.

⁵¹ *Uo.*, 238–239.

mény. A *Sorstalanság* végén ezt olvashatjuk: „Hisz még ott, a kémenyek mellett is volt a kínok szünetében valami, ami a boldogsághoz hasonlított. Mindenki csak a viszontagságokról, a »borzalmakról« kérdez: holott az én számomra tán ez az élmény marad a legemlékezetesebb. Igen, erről kéne, a koncentráció táborok boldogságáról beszélnem nekik legközelebb, ha majd kérdik.”⁵² Ez a boldogság az, amiről Kundera beszélt az „ablakokról” szólván.⁵³ Hogy mégis van az embernek egyfajta kreativitása sorstalansága közepette is. Mondjuk így: lokális, evilági vigasza.

Pilinszky ezzel szemben a maga világnézetét tragikusan derűsnek jellemzi. Egy interjúban képpel fejezi ezt ki: „Jártam az etruskok városában, ahol tudvalévő, nagy volt a halottkultusz. Két domb állt egymással szemben, az egyik a holtak, a másik az élők városa. Minél inkább hagyjuk a két dolgot – az életet és a halált – egybefolyni, annál közelebb jutunk ahhoz, amit tragikus derűnek nevezünk. Az ember nemcsak él, hanem létezik is, ha életünk a létezés egészébe van beépítve, tragikusnak tűnhet, de legvégül... Minden jó, mert van...”⁵⁴ Ez pedig egy transzcendens vigasz.

Tessék választani...

⁵² KERTÉSZ Imre, *Sorstalanság*, Bp., Magvető, 1995, 333.

⁵³ „K. még szabadságától teljességgel megfosztva is képes meglátni a vézna lányt, akinek lassan megtelik a kannája. Azt mondanám, ezek a pillanatok ablakok, amelyek rövid időre a K. perétől messze eső tájra nyílnak. De milyen tájra? Pontosítanám a metaforát: Kafka regényének nyitott ablakai Tolsztoj tájára nyílnak: arra a világra, ahol a regényhősök még életük legkegyetlenebb pillanataiban is megőrzik a döntés szabadságát, s ez a szabadság ajándékozza meg életüket azzal a boldog kiszámíthatatlansággal, amely a költészet forrása.” (KUNDERA, Milan, *Elárult testamentumok*, Bp., Európa, 1996, 208.)

⁵⁴ *Beszélgetések*, 127.

Alfons Jestl

EGY OSZTRÁK KÖLTŐ ÉS PAP OLVASATA – AVAGY AZ *APOKRIF* NÉMETÜL

1995-ben az innsbrucki magyar diákokthonban egy esti rendezvény volt készülöben, a műsoron Bartók-művek szerepeltek, s közben versek felolvasásáról is szó volt, többek között Pilinszky Jánostól. A verseket magyarul és németül is fel kellett volna olvasni. Ez utóbbira engem kértek fel. Ugyanakkor szükségessé vált néhány vers németre fordítása. Ennek folyamán aztán kudarcot vallottam Pilinszkyvel, illetve Pilinszky velem.

A *Mielőtt (Bevor)* című verset kellett lefordítani magyarról németre. Vörös Gizella, aki szintén részt vett az est szervezésében, elkészített egy nyersfordítást. Ezt szerettem volna én finomra csiszolni. Már az első mondatnál, amit megpróbáltam az egyik lehetséges német formába önteni, Gizella tiltakozott, hogy Pilinszky ezt nem írja. Erre én bemutattam, hogy hogyan lehet ezt a mondatot németre fordítani, s bár az elmondottak helyességében nem kételkedtem, a magyart mégsem lehet pusztán matematikailag – egy az egyben – németre áttenni. Németül nem lehet „úgy” mondani. Ha mégis úgy kell mondanunk, akkor az badarság. Erre ő azt mondta, hogy akkor sem csinálhatok a mondatból teljesen mást. Ezzel én szembeszálltam azzal az érveléssel, hogy nem valami újat akarok csinálni, csupán németes nyelvi formába akarom önteni a dolgot.

Az egész ügy a küzdelem szintjén maradt, s az álláspontok makacs szembenállásával ért véget, vagyis egyfelől a Pilinszky-verset szó szerint kell lefordítani, másfelől új formába kell önteni. Vörös Gizella nem engedett a magyar nyelvhűségből, én pedig nem voltam hajlandó olyan dolgot előadni, amely németül nem jól hangzik.

Az est azonban egy szomorú esemény miatt elmaradt. Scheiling János gimnáziumi énektanár, aki a zenei részt szervezte, váratlanul meghalt.

Nem sokkal később azonban lett egy Pilinszky-verseskötetem *Lautlos gegen die Vernichtung (Hangtalan szemközt a pusztulással)* magyar és német nyelven, Hans-Henning Paetzke adta ki és fordította németre¹. Ez a könyv aztán egy csapásra eltörölte az egykori kudarcot. Pilinszky és én egymásra találtunk.

A továbbiakban a már említett kötetben található *Apokrif (Apokryph)* című vers kapcsán szeretném bemutatni, hogyan is jutottam én el Pilinszkyhez. Nem beszélek magyarul – kivéve egy-két hasznos szót, úgymint „Köszönöm!”, „Jó napot!”, „bor”, „sör”, s tudok még néhány hasonló kifejezést. Mégis olvasás közben végig a magyar nyelvű oldalra kacintgattam, egyik-másik szót hátha el tudom csípni, önmagam előtt büszkén bizonyítandó, lám, ezt értem.

Az „*Apokrif*” című vers ebben a kiadásban négy oldalt tesz ki. A második oldal tetején azt olvasom, hogy „Ultrasrot”. Átpillantok a magyar szövegű oldalra, mert az „ultra” szónak a magyarban hasonlóknak kell lennie, mint a németben. A „rot” pedig magyarul „vörös” vagy „piros”. Tehát most kellene akkor valamit felfedeznem, hogy örülhessek: hurrá, ezt értem magyarul! Ott azonban nem „ultravörös” van írva, hanem „infravörös”. S mégis igazolva érzem magam. Épp csak egy icipicit tudok magyarul, s különbséget kell tennem, mármint az „infravörös” és az „ultravörös” között.

Az, hogy Pilinszky „infravörös”-t használt, számomra megátámadhatatlan. A magyar „infravörös” szó használatát én nyelvi-
leg nem érzem. Azt azonban, hogy a fordító németül az „Ultrasrot” szót használja, találónak tartom, sőt egy másik nyelvre történő tartalomátvitel nagyszerű példáját látom benne.

Hogy Pilinszky mit ragad meg az „infravörös”-sel, azt mások elmondják nekem. Amit azonban a fordító visz bele az „Ultrasrot” szóval, az az én nyelvi világom, következőképpen az én Pilinszky. A magyar nyelvi világot most nem is érintem. Csupán az én német nyelvi világomon belül hasonlítom össze az „Infrasrot”-ot és az „Ultrasrot”-ot, illetve az „Infra”-t és az „Ultra”-t.

¹ Amman Verlag, Zürich, 1989.

„Infra” azt jelenti: lent, alul.

Az „infra” eszembe juttatja például a „struktúra”-val alkotott összetételt, az infrastruktúrát, vagyis egy a gazdasággal összefüggő dolgot. Infravörös a láthatatlan hőszugárzás, amelyről az éjjel-látó készülékre, a kamerára, az infralámpára, az infrahangra stb. asszociálunk.

„Ultra” azt jelenti: ’legszeleső’, ’extrém’, ’fölött’, ’kifelé’, ’túl’.

Az „Ultrarot” az „Infrarot” régebbi megnevezése. Azután ilyen kifejezéseket találunk még, hogy ultramontanizmus (extrém hűség a pápához), ultraizmus (az expresszionizmus, az impresszionizmus hispániai avantgard mozgalma...), ultrahang-kémia, ultrahang-mikroszkóp, stb. S az „Infra”-val ellentétben az „Ultra” egy másik dimenzióval is bír: úgymint ultrabal és ultrajobb.

Nos, a különböző kombinációk a líra felől nézve nem jelen-tenek olyan egetverően nagy különbséget, mintha a technika felől nézzük a dolgot. Mégis ha az „ultra” és az „infra” latin jelentését vesszük, akkor az „ultra” erősebbnek, nagyobbak – ahogy a szóban magában benne is van – extrémebbnek tűnik. S az ultra-hang szó már önmagában is hatalmasabbnak hallatszik, mint az infravörös érzékelő a laptopomon, amelynek segítségével a számítógépem kommunikál a mobiltelefonnal.

Igy tehát a Pilinszky által használt „infravörös” szó „Ultra-rot”-tal történt németre fordítását jó, sikerült megoldásnak tar-tom. Ha Pilinszky németül írta volna ezt a verset, „Ultrarot”-ot írt volna. S ha egy fordító azt magyarra fordítaná, az „Ultrarot”-ból „infravörös”-t csinálna.

Tehát mindent összegezve e kétszer két szó: „infravörös” és „Ultrarot” illetve „ultravörös” és „Infrarot” segítségével egy kis rés erejéig betekintést nyertem Pilinszky lírai világába.

Nos, nézzük az *Apokrif* (*Apokryph*) című vers néhány olyan részletét, amelyek révén új világ nyílt meg előttem, illetve olyan világok keltek életre bennem, amelyeket ismerek, de már elma-radtak, s olyanok is, amelyek előttem állnak. Pilinszky életének csak a főbb mozzanatait ismerem. Részletes életrajzát azonban nem. Ez azt jelenti nekem, hogy bemehetek a versbe, és körül-járhatok benne, mint egy új, mégsem idegen világban. S érzem,

hogy ezt is, azt is ismerem, s amit nem, ott nem kell eljátszanom, hazudnom, hogy ismerem.

Az I. rész első mondata „...*Mert elhagyatnak akkor mindenek...*” („...*Denn sie werden alle verlassen sein...*”) az elhagyatottság általános tapasztalatába vezet be. Olyan szituációt idéz fel, amelyben mindenki kerül, s amelyen mindenkinek egyedül kell átjutnia. Ez a mondat önmagában egy átlagosan jelentéktelen mondat. Nézhetem az egyik oldalról avagy a másíkról is.

Mivel ezt a verset többször is átfogattam, így tudom, hogy a III. részben az első mondat így szól: „...*Látja Isten, hogy állok a napon...*” („...*Gott siebt mich in der Sonne stehen...*”). Ez a hídverés nagyon tetszene az extrém jámborkodóknak. Pilinszky azonban nem megy bele ebbe a játékba, az élet nem csupán Isten-napsütésből áll. S ha Isten látja árnyam a kerítésen, az árnyékomat a levegőtlen présben, milyen ez az Isten? Isten egyáltalán? Isten! Valaki, aki figyel. S nem válik sem olyan Istenné, aki segítségre szorul, sem olyanná, akit az ember hidegen hagy, de olyanná sem, aki a jó Isten. Ábrahám Istenére emlékeztet, Mózes Istenére, Jákóbéra, Dávid királyéra, Jézus Istenére. Semmiképp sem egy pátyolgató Isten.

Egy kő, egy halott redő, ezer rovátka rajza, egy jó tenyérnyi törmelék a teremtmények arca. Szörnyen hangzik, értelmetlenül, szomorúan, felpanaszolva az ittlétet, a véget, azt, ami megmarad. Nem csupán egy jó tenyérnyi törmeléket, törmelékhegyeket csinál az ember, hanem romhalmazokat, rommezőket, és mindenki ül a saját törmelékcupacán.

„...*És könny helyett az arcokon a ráncok...*” („...*Und statt Tränen Falten in den Gesichtern...*”) – ez a mondat megváltást hoz, elénk tárja az öregkori külsőt. Nem maga a kor és a ráncok hatnak, hanem a kettő kombinációja, amely úgy utal a korra és a ráncokra, hogy közben bölcsességet sejtet. S a csorgó üres árok a szántóföldet idézi, amelybe a mag kerül, hogy szárba szökjön. Az üresség lehet az üres kéz, az el nem ért dolgok, az elmulasztottak, a meg nem tettek. Pilinszky nem *üres magvakat* említ az árokban. Az üres árokkal Pilinszky csupán egy olyan Istenképet vázol fel, amelyet nem fixál, hanem engedí, hogy nálam, a befogadónál képek

jelenjenek meg, amelyek elveszik ennek az Istennek a szörnyűségét, és megváltják őt a mondanivaló nélküli kedves atyácska-Isten képtől.

A továbbiakban néhány szót, sort, verset fogok elővenni, hogy azután az én megszólítottágom felől reflektáljak rájuk. „...*az egek csöndje... (...Stille des Himmels...); ...világvégi esett földek... (...gefallen Erde am Weltende...); ...kutyaoalak csöndje... (...Ruhe der Hundehütte...); ...látni fogjuk a kelő napot... (...die aufgebende Sonne schaun...); ...mint figyelő vadállat, oly nyugodt... (...wie ein wildes Tier so ruhig...)*” Festve varázsolja elénk a képeket. Olyan képeket, amelyek nem idegenek nekünk, hanem mindannyiunknak lehetővé teszik, hogy ráöjünk, ezt ismerem, ezzel bizalmas viszonyban vagyok, ezt megéltem, ezt élem meg. Egek és kutyaoál, csönd és nyugodtság, ezzel a költő két világot ütköztet, amelyek hasonlítanak egymásra, mégis szemben állnak egymással, s ez a feszültség tesz egy világot valóban igazzá. Mi az igazság? Erre a Pilátus által Jézusnak feltett kérdésre van itt válasz? Az egek és a kutyaoál között. S így már érthető is, hogy Jézus megtagadta a választ. Kelő nap és vadállat, itt felpattan valami, emelkedik, ugrásában, emelkedésében is nyugodt. A nyugodtság azelőtt és azután. Ekkor elősuhan a lényegire irányuló filozófiai kérdés. A lényegi a kelés, a vad, a nap, az állat, a nyugodtság? A lényegi a Van! Ez a világ van, s mégis csak sejtjük, kullogunk utána a „*világvégi esett földek*” napja alatt.

„...*Számkivettetés... (...Ausgestoßensein...); ...nem alhatom... (...nicht schlafen können...); ...hányódom (umherwälzen)...*” Ki nem tapasztalja ezt meg élete során? Van olyan, aki ezt megússza? S „...*az évek vonulása...*” („...*das Vorüberziehen der Jahre...*”). A múltat mint kudarcok és sikerek halmazát vonultatja fel lelki szemünk előtt, megízleljük a tovasodródás keserűségét. Az orvosság szükségszerűen keserű. Így, ezekben a sorokban gyógyító erő lakozik. S már figyelmeztet is a költő, hogy becsüljük meg a „...*gyűrött földeket...*” („...*auf geschundener Erde...*”), mert a föld táplálja az embert, alávétve magát életnek és halálnak. Mai olvasatban Pilinszky előre figyelmeztet, felpanaszol és vádol: Ember, meggyalázod a földet egészen a gyilkolásig, a mézárálásig, hogy

olyan kincset harácsolj, amelyet úgysem tarthatsz meg. Valamit elengedni csak „...*törődött kézfejek...*” („...*abgearbeitete Hände...*”) képesek, „...*a mulandóság ránca...*” („...*die Furche der Vergänglichkeit...*”) egy olyan beteljesedésként húzódik végig, amely nem materiálisan akarja magát megörökíteni.

„...*miféle fájdalom... ..hasadt patákon...*” („...*welcher Schmerz... ..auf gespaltienen Hufen...*”) Gyermekkorom jut eszembe. Gyermekésszel nem fogtam fel, hogy Isten miért teremtette a teheneket páros ujjú patásoknak, s nem páratlan ujjú patásoknak, mint a lovakat. Oly sokszor szorult be valami a téhen patájába, lesántult, pálinkával kellett lekezelní. S a paraszt lelke mélyén remélte, hogy meggyógyul a téhen, mert ha le kellett vágni, az felért egy gazdasági katasztrófával.

„...*a részut forduló fegyencfejet...*” („...*Den plötzlich herabsinkenden Sträflingskopf...*”) nem ismerem, nem is szeretném megtapasztalni, s mégis ismerem beszámolókból, képekről, filmekből, könyvekből. „...*a mélyvilági kínt...*” („...*die Qualen der Unterwelt...*”) én nem ismerem. Ismerem a mítoszokból, ismerem a vallásból, a vallás által. S ez az ismeret válik valósággá bennem. Makacsul tartja magát, mint a jövő és az Utánajövő egy lehetséges módja. S elszáll a félelem, ha Don Helder Camarára, a Brazília legszegényebb részében található Olinda Recife egykori püspökére emlékezem, az ő jelmondatára: az nem lehet, hogy azok, akik itt az utolsók, odaát megint utolsók legyenek, és akik itt az elsők, odaát megint elsők legyenek. Ez nem lehet egy igazságos Isten.

„...*így indulok... (...so breche ich auf...); ...Szemközt a pusztulással egy ember lépked hangtalan... (...Ein Mensch schreitet lautlos ein gegen die Vernichtung); ...Nincs semmije, árnyéka van... (...Er besitzt nichts, nur einen Schatten); ...Meg botja van... (...Und einen Stock); ...Meg rabruhája van... (...Und einen Sträflingsanzug...)*” Itt olyan képek ébrednek az emberben, melyek a történelemből sok mindent feltámasztanak, embereket, akik egy eszméért odatartották a fejüket, legyen az bármelyik is, szabadságért, egy jobb életért – nem maguknak, hanem másoknak. A bot a pásztorbotra emlékeztet. S egy pásztor – a lelkipásztor – gondoskodik a nyájáról, tereli, vezetí és gyógyítja is. Itt természetesen bejön Jézus Krisztus a

jópásztor bibliai képe is. Lehet, hogy valakinek ez nem kép, vagy nem jelent semmit, Pilinszky szövege Jézus Krisztus-, a jópásztor-asszociáció nélkül sem veszíti érvényét, igazságát. Ebben van e szöveg túlaradó nagysága. A rabruha ugyancsak szimbolikus erővel bír, amely többek között lehetővé teszi, hogy azt Krisztussal összefüggésbe hozzuk. Hiszen a művészettörténet a Krisztus-ábrázolások legkülönbözőbb variációit ismeri.

„...*Ezért tanultam járni!*... (...*Deshalb habe ich laufen gelernt!*...); ...*Ezekért a kései, keserű léptekért*... (...*Wegen dieser späten und bitteren Schritte*...)” Nemrég egy kórházban ültem, egy általam nagyabecsült emberrel, akivel előtte közölte az orvos: gyógyíthatatlan, már semmi sem segít, napokon, talán heteken belül robotanásszerűen elburjánzanak benne a rákos sejtek ... és akkor ... akkor vége. Ilyenkor a kérdésekre már nem szükséges a válasz, vagy a válasz már benne van a kérdésben, a válasz nélküli hallgatásban. „...*S majd este lesz*... (...*Und es wird Abend werden*...); ...*és rámkövül sarával az éjszaka*... (...*Nacht senkt sich bleiern auf mich*...); ...*húnyt pillák alatt*... (...*unter den geschlossenen Augenlidern*...); ...*Valamikor a paradicsom állt itt*... (...*Einst muß hier das Paradies gewesen sein*...); ...*Félálomban újuló fájdalom*... („...*Im Halbschlaf erneuert sich der Schmerz*...))” Pontosan félálomban tapasztaljuk meg az átmenetet, még nincs itt, de mégis itt van, ekkor jönnek fel a dolgok a tudatalattinkból, rajtaütésszerűen s nehézzé válunk, mint a sár. Álmodunk és nem álmodunk, itt vagyunk és nem vagyunk itt, holtak és élők. Olyan dolgok, amelyeket éberen könnyű megtennünk, félálomban sziklához hasonlítanak, amely egy se-lyemszálon függ fölöttünk. Itt volt, vagyis inkább itt veszett el a paradicsom.

„...*Haza akartam ... ahogy megjött ő is a Bibliában*...” („...*Ich wollte nach Hause ... wie ja auch er in der Bibel angekommen ist*...”) Itt Pilinszky láthatóan a tékozló fiúra utal. Ugyanakkor a *Bibliában* sokkal több hazatérési történet van, illetve olyan történetek, amelyekben emberek hatalmas kerülőutakat tesznek meg, hogy végre megérkezzenek (Ábrahám, Mózes, Jákob, Rúth, maga Jézus is... – az ószövetségi történetek sokkal megrázóbbak, mint az újszövetségié.) S ezeket a kerülőutakat senki sem

teszi bolondságból vagy tréfából. Ezek az utak tele vannak drámaisággal.

„...irtóztató árnyam ... öreg szülők a házban ... ölelnék botladozva ... az ősi rend...” („...mein grauenregendes Schemen ... alte Eltern im Haus ... straubelnd umarmen sie mich ... die uralte Ordnung...”) Már csupán az árnyéklétet ábrázolja, vagy azt, hogy milyen mélyre süllyedt, vagy azt, hogy mennyire elgyötört. Önhibája vagy más hibája, mindkét út ebbe az árnyéklétbe vezet. Még egy árnytörténet – Orpheus és Euridiké – is eszembe jut erről, csakhogy a történet végkimenetele ismert, nem a Paradicsomban végződik.

„...Csak most az egyszer szólhatnék veled, kit úgy szerettem!...” („...Könnte ich jetzt nur das eine Mal reden mit dir, die ich dich so sehr liebte!...”) Lehet, hogy az öreg szülőkre gondol, de lehet, hogy egy Euridikére. „...Év az évre, / de nem lankadtam mondani / mit kisgyerekek sír deszkárába / a már-már elfúló reményt...” („...Jahr um Jahr verstrich, / doch ich erlahmte nicht, wie ein kleines Kind, / bitterlich weint, sagte ich immer wieder...”) Amikor gyerekek szenvednek! Ez nem egy tengerentúli kép. Itt nálunk is szenvednek gyerekek. S ezzel az elfúló reménnyel áll szemben a mindig visszatérő szó, „...hogy megjövök, és megtalállak” („...ich werde heimkehren und dich finden...”). S az egészet a „...Riadt vagyok mint egy vadállat” („...Ich bin scheu wie ein wildes Tier...”), valamint a „...Torkomban liktet közeled” (*Im Hals spüre ich das Pochen deiner Nähe*) feszültsége járja át. A vadállat megszelídítése. Nemde az állat akaratát török meg, ha sikerül megszelídíteni?

Számomra még fölvetődik itt, hogy: mit is akar a vallás? Az ember akaratát megszelídíteni, azaz megtörni? Vagy egy dinamikus feljebbjutást, magát az embert – minden lehetőségével együtt – kibontani? Nem valamit ráerőltetni, hanem formázható anyagává válni, ami bekerül az emberbe, hogy kibonthassa önmagát?! Így a vadállat féltékenysége nem egy megvetendő dimenzió. Ugyanakkor a történet vége a „végre megérkezés”, mégsem maga a felülmúlhatatlanság.

„...Szavaidat, az emberi beszédet / én nem beszélem...” („...Deine Worte beherrsche ich nicht, / nicht die menschliche Rede...”); „...Hazátlanabb az én szavam a szónál!...” („...Meine Worte sind

heimatloser als Worte!...)”Túl sok történt itt ahhoz, hogy ismét a kiindulóponthoz érkezzünk. Ha a kiindulópont azonos lenne a végponttal, akkor mi értelme lenne az útnak? A megérkezés nem a múlt visszaállítása. „...*Iszonyu terbe / omlék alá a levegőn...*” („...*Eine schreckliche Last / stürzt aus den Lüften hernieder...*”) A közte levő úthoz a végére mindenféle szörnyűség tapad. Valamint „...*egy kinnfeledt nyugágy...*” („...*ein vergessener Liegestuhl...*”), igen, ez a nyugágy magába foglalja a kezdetet és a véget, azt, hogy a kezdetnek nem kell felfalnia a véget, hogy bár nagy jelentőséggel bír, mégis szabaddá kell válnunk ettől a jelentőségtől, hogy valóban megérkezzünk. Így egyesíti ez a két sor: „...*Kimeredek a földből...*” („...*Ich starre aus der Erde hervor...*”) és „...*Látja Isten, hogy állok a napon...*” („...*Gott sieht mich in der Sonne stehen...*”) a kezdetet, az utat és a véget, anélkül, hogy a napsütés „kivakítaná” a drámát.

Pilinszkyt keresztény, katolikus költőnek tekintjük, értékeljük. Nekem azonban fontos, hogy ezt szétválasszam. συμβάλλειν (symballein) szétválasztani és összeolvasztani azért, hogy a lényegit lássuk. Ezt az ógörög nyelvből, tehát a régi görögöktől tudjuk, ismerjük. Ha Pilinszkyt ily módon – συμβάλλειν (symballein) – szétválasztom és összeolvasztom, az író és a keresztényt, akkor az jön ki – még ha ezzel a vallás őrei nem is tudnak megbékélni –, hogy éld a te drámádat, a kezdetet, a véget, az alfát és az omegát.

(Fordította: Böszörményi Attila Pál)

Bókay Antal

**AZ APOKRIF ANGOLUL –
Ted Hughes fordításában**

Nagyon valószínű, hogy Pilinszky János sajátos költői beszédmódja a titka annak, hogy Ted Hughes ilyen rendkívül pontos, szinte szó szerinti fordítást készíthetett róla. Walter Benjamin nevezetes esszéjében arról ír, hogy „minden fordítás csak valami ideiglenes módja a nyelvek idegenségével való szembenézésnek”¹. Benjamin ennek az elkerülhetetlen idegenségnek két kapcsolódó komponensét véli felfedezni, az „elgondolt dolgot” és az „elgondolás módjának intencióját”. Nagyon valószínű, hogy az *Apokrif* fordításakor az eredeti vers sajátos poétikai beszédmódja, az elgondolt dolgok tárgyias, pontos prezentációja segítette elő azt, hogy a strukturális viszonyokat, a sajátos retorikai stratégiát az angol költő jobban, könnyebben rekonstruálhassa. Hughes a kötetet bevezető esszéjében utal is erre, amikor összehasonlítja Weörest és Pilinszkyt. Weörest, aki – Hughes szerint – „a képzelet és a nyelv áradó bőségének a költői nagysága” jellemez, nyilván lehetetlen szó szerint fordítani. Pilinszkyt viszont, aki valamiféle „szellemi értékre” helyezi a hangsúlyt, akinek nyelve „dísztelen, világos, közvetlen”², viszont valószínűleg csakis így lehet megfelelően visszaadni.

Nem könnyű persze eldönteni azt, hogy ki is az *Apokrif* angol verziójának fordítója. Hiszen pontosan abban a mértékben, amelyben az angol szöveg szó szerint hozza a magyar eredetit, nem Ted Hughes, hanem a szöveg nyersfordítását készítő Csokits János az igazi fordító. Minden bizonnyal érdekes hermeneutikai és nyelvfilozófiai következtetésekre juthatnánk, ha

¹ Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata* = W. B., „A szírének hallgatása”. *Válogatott írások*, ford. SZABÓ Csaba, Bp., Osiris, 2001, 77.

² Ted HUGHES, *Pilinszky János költészete. Előszó a magyar költő verseinek angol nyelvű válogatásához*, Nagyvilág, 1977 / 4, 584.

ismernénk a költő Csokits János angol nyelvű *Apokrif*-szövegét, és követhetnénk azt a folyamatot, amely a végső, és elsősorban Ted Hughes nevét viselő megjelent változathoz vezetett. A *Pilinszky Nyugaton. A költő 32 levelével* című kötet³ azonban ad anynyi fogódzót, hogy ebben az esetben a nyersfordítót a fordító egyenrangú munkatársának tekintsük (és erre Hughes is utal a bevezetőben).

Az is kétségtelen, hogy a Pilinszky-versek angol nyelvű változtatásának megjelenése amúgy is egy ritka, kiemelkedő pillanat a magyar költészet nemzetközi jelenlétében: valószínű csak József Attila az a költő, akit (az angol nyelvterületen) egy igazán kiemelkedő költő ilyen mennyiségben és minőségben lefordított, és ezzel a nemzetközi olvashatóság pályájára is állított. József Attilának Edwin Morgan 66 versét fordította és jelentette meg pontosan annál a kiadónál, amely Pilinszky verseit elsőnek kihozta (jó lett volna, de sajnós Edwin Morgan mögött valószínűleg nem állt egy Csokits Jánoshoz hasonló költő-nyersfordító).

Az *Apokrif* fordítástörténete nem volt egyszerű, Ted Hughes hosszú évekig küzdött a verssel, volt időszak, amikor egyszerűen ki akarta hagyni a válogatásból: „Kihagytam az *Apokrif*-öt, mert egyszerűen túl nehéz. Bár úgy képzem, eredetiben egyike a legjobbaknak” – írta Csokits Jánosnak 1974 elején⁴. Aztán valamivel később Ted Hughes „kért egy teljesen szó szerinti, az eredeti szórendet is jelző új fordítást az *Apokrif*től”, és feltehetően folytatta a küzdelmet a verssel. Bár nem csak az *Apokrifra* vonatkozik, érdemes idézni azokat a kérdéseket, amelyeket a fordító a nyersfordítást készítő munkatársnak feltejt:

- 1) A magyar eredeti légköre, szellemi beállítottsága, nyelvének textúrája. Mi jellemző költői nyelvének fizikai minőségére?
- 2) Szóhasználatának furcsaságai, eltérései a köznyelvtől vagy irodalmi nyelvtől, nyelvtani szokásai, költői leleményei.

³ CSOKITS János, *Pilinszky Nyugaton. A költő 32 levelével*, Bp., Századvég, 1992.

⁴ *Uo.*, 68.

- 3) Kimutatható elődei a magyar irodalomban – stílus és téma alapján.
- 4) Katolicizmusa.
- 5) Életrajza – minek (mennyinek) a használatát engedélyezné nekünk? Pilinszky egy rendkívüli történetet mondott el neveltetéséről egy kolostorban, egy javítóintézet-szerű zárdában prostituáltak számára. Az ilyesmi, gondolom, nagy súlyt ad verseinek. De illik-e megemlíteni? Mit gondol ő erről?
- 6) Hogyan viszonyul nemzedéke tagjaihoz?
- 7) Más természetű írásainak felsorolása.
- 8) Mi a vélemény róla Magyarországon? Idézetek róla írt cikkekből, amelyekből kitűnik, hogyan látják őt honfitársai.
- 9) Egyes könyveinek általános leírása (címek és dátumok), tartalmukat beleértve, és hogyan fogadták ezeket.
- 10) Hogyan vált ismertté? Kezdetei.
- 11) Milyen más nyelvekre fordították le verseit?
- 12) Bármi más, ami – akármilyen lazán is – összefügg személyével.⁵

Aztán nyáron újra visszatér Hughes az *Apokrifra*: „Még mindig dolgozom az *Apokrifon* – egyetértek veled, hogy szükség van rá a kötetben, oly sok minden sugárzik belőle a többi versekbe”⁶. Aztán az 1975-re elkészülő angol nyelvű bevezetőben⁷ is kitér az *Apokrifra*: „Ezekben a fordításokban minden esetre olyan hű maradtam az eredetihez, ahogy csak tőlem telt. (...) Elkerülhetetlenül úgy érzem, hogy bizonyos versekkel jobban boldogulok, mint másokkal. [...] Volt egy vers, ami különösen ellenállt, mindegyiknél jobban, s ez az *Apokrif*, amely úgy látszik, Pilinszky végleges érvényű számadása. Jó ideig le is mondtam róla, hogy egyáltalán lefordítsam – az eredeti vers rejtelmes sugárzása olyan nyil-

⁵ *Uo.*, 77.

⁶ *Uo.*, 81.

⁷ A *Poetry Nation* No.6. (1976) már hozta Ted Hughes bevezetőjének első változatát, ebben nem szerepel az *Apokrifra* való utalás. A *Bevezető* későbbi, kis részben módosított szövegváltozata (*Pilinszky The Desert of Love*, London, Anvil Press, 1989, 7–14) viszont tartalmazza.

vánvaló még a legcsiszolatlanabb változatban is, hogy minden megoldás fakónak látszott. Csokits János szó szerinti fordítása, nyersségében is, zárójelbe tett jelentésárnyalataival, valahogy közvetítette ezt a légkört és erőt. Először úgy akartam megoldani a problémát, hogy az ő változatát közreadom ebben a bevezetőben. De végül az én megoldásom lépésről lépésre annyira megközelítette az övét, hogy most már nem lett volna értelme ki nyomtatni a két, csaknem azonos szöveget⁸.

Nem könnyű megválaszolni azt a kérdést, hogy miért éppen Ted Hughes lett Pilinszky fordítója. Ted Hughes⁹ kilenc évvel volt fiatalabb Pilinszkynél, első kötete 1957-ben jelent meg, éppen a fordítások készítése idején jutott talán költői pályájának csúcsára (az 1970-es *Varjú* című kötetét Pilinszky is le akarta fordítani). Hughes mimetikus, tárgyias költészete az ösztönök, a primitív belső erők szintjén formálódik meg, és kidolgozott allegorikus mitológiára épül. Talán pontosan ez a tárgyias, szikár mitológia és benne a belső rendkívüli energia az, amely Pilinszky és közte a közös terület. Mindenképpen: az *Apokrif*s a többi Pilinszky-vers fordításával ez a találkozás költészettörténeti eredménnyel járt, a magyar költészet egyik valódi csúcspontja méltó szinten vált más nyelven is olvashatóvá.

APOCRYPHA

1

Everything will be forsaken then
The silence of the heavens will be set apart
and forever apart
the broken-down fields of the finished world,
and apart
the silence of dog-kennels.

⁸ Ted HUGHES, *I. m.*, 588–589.

⁹ Ted Hughes-ról RÁCZ István könyvében olvashatunk kitűnő összefoglalót: RÁCZ István, *A másik ország. Az angol költészet 1945 után*, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 70–84.

In the air a fleeing host of birds.
And we shall see the rising sun
dumb as a demented eye-pupil
and calm as a watching beast.
But keeping vigil in banishment
because that night
I cannot sleep I toss
as the tree with its thousand leaves
and at dead of night I speak as the tree:

Do you know the drifting of the years
the years over the crumpled fields?
Do you understand the wrinkle
of transience? Do you comprehend
my care-gnarled hands? Do you know
the name of orphanage? Do you know
what pain treads the unlifting darkness
with cleft hooves, with webbed feet?
The night, the cold, the pit. Do you know
the convict's head twisted askew?
Do you know the caked troughs, the tortures
of the abyss?

The sun rose. Sticks of trees blackening
in the infra-red of the wrathful sky.

So I depart. Facing devastation
a man is walking, without a word.
He has nothing. He has his shadow.
And his stick. And his prison garb.

2

And this is why I learned to walk! For these
belated bitter steps.
Evening will come, and night will petrify
above me with its mud. Beneath closed eyelids
I do not cease to guard this procession

these fevered shrubs, their tiny twigs.
Leaf by leaf, the glowing little wood.
Once Paradise stood here.
In half-sleep, the renewal of pain:
to hear its gigantic trees.
Home – I wanted finally to get home –
to arrive as he in the Bible arrived.
My ghastly shadow in the courtyard.
Crushed silence, aged parents in the house.
And already they are coming, they are calling me,
my poor ones, and already crying,
and embracing me, stumbling –
the ancient order opens to readmit me.
I lean out on the windy stars.
If only for this once I could speak with you
whom I loved so much. Year after year
yet I never tired of saying over
what a small child sobs
into the gap between the palings,
the almost choking hope
that I come back and find you.
Your nearness throbs in my throat.
I am agitated as a wild beast.

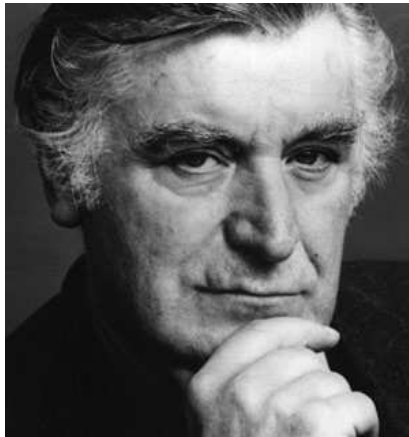
I do not speak your words,
the human speech. There are birds alive
who flee now heart-broken
under the sky, under the fiery sky.
Forlorn poles stuck in a glowing field,
and immovably burning cages.
I do not understand the human speech,
and I do not speak your language.
My voice is more homeless than the word!
I have no words,
Its horrible burden
tumbles down through the air –
a tower's body emits sounds.

You are nowhere. How empty the world is.
A garden chair, and a deckchair left outside.
Among sharp stones my clangorous shadow.
I am tired. I jut out from the earth.

3

God sees that I stand in the sun.
He sees my shadow on stone and on fence.
He sees my shadow standing
without a breath in the airless press.
By then I am already like the stone;
a dead fold, a drawing of a thousand grooves,
a good handful of rubble
is by then the creature's face.

And instead of tears, the wrinkles on the faces
trickling, the empty ditch trickles down.



Ted Hughes (1930–1998)

Bányai János

EGY FORDÍTÁS SZÜLETÉSE. AZ APOKRIF SZERBŰL – Danilo Kiš fordításában

Lengyel Balázs „Pilinszky Kossuth-díja alkalmából” írta *Egy vers születése* című esszéjét.¹ Az *Apokrif* születésének „külső körülményeiről” számol be benne, valójában arról, aminek szem- és fültanúja lehetett, arról, hogy a költő a verssel „[k]ét-három nap alatt két-három sorral jutott előre, vagy még annyival sem”, majd arról hogy „szinte képtelen latolgatások árán, minuciózus munkával alakultak a sorok”, aztán a „minuciózus jelző félreérthetősége miatt” hozzáteszi még, hogy „nem úgynevezett formai csi-szolással, hanem a kifejezés hatáserősítésével, a képek láttató erejének fokozásával, a jelképeknek fókuszfény-forró beállításával”² jutott előre a költő. A vers születésének Lengyel Balázs mellett Nemes Nagy Ágnes is tanúja lehetett, hiszen hozzájuk járt el két-három naponként Pilinszky, hogy megmutassa, meddig jutott előre a verssel. „1950-et vagy 1951-et” írtak akkor, és mindhárman „kölcsonös számkivetettségben” éltek, ekkor forrósodott fel – mondja Lengyel Balázs – „a barátságunk”. Nemes Nagy később azt írta, hogy Pilinszky költészete azért vált „égető közügyggyé”, mert „[k]itűnt, hogy a világ hasonlít Pilinszkyre, az ő dímenzióira, fegyenceire, apokalipszisára. Az, amit csak az égbolt, egy sötét mennyország látszott képesnek magába fogadni, egyszerűen általánossá vált, mint a fűszál, mint a tehervagon, mint a seb. A költő összecsatolódott századával, annak legsötétebb közepével, érvényessége történelmivé lett. Aztán azon túlivá”³. Mégpedig azért, mert Pilinszky megírta az *Apokrif*öt. „Az Apokrif kötetekkel ér fel, mindnyájan tudjuk, ő is tudta. Költészetének rezgő, de alapjában nem mozduló, statikus mivoltában az Apokrif-

¹ LENGYEL Balázs, *Verseskönyvről verseskönyvre*, Bp., Magvető, 1982, 264–269.

² *Uo.*, 265, 266.

³ NEMES NAGY Ágnes, *Látkép gesztenyefával*, Bp., Magvető, 1987, 289.

vers váratlan, új moccnásokat hordoz, előzményeket és következményeket sűrítve magába. Asszociációk, jelző és jelzett távol-sága, a szerkezet tektonikus vetődései, egyáltalán a 'honnán be-szélek' újmódi síkja egy egyszemélyes avantgarde sugallatát köz-vetítik, miközben egy milliméternyit el nem hibban a vers a hite-lesség költői kősziklájáról. A végítélet perzselő nyugalma árad ebből a végítéletversből, és ennek már századunk csak a díszleteit adja kölcsön, ebben már egymásba zuhan aktuális és mindenkori, eszkatologikus és személyes, emberi és emberen túli. A túlit nyújtja nekünk Pilinszky, a túli költője, a metaköltő, valamely magasan elhelyezett kétségbeesést, mintegy megcserélve az em-ber ősi térélményét, amelyben fent van a fényes és lent a sötét.”⁴ S ekkor, mint Lengyel Baláznál, Nemes Nagynál is az emlékezés mondata következik a vers születésének éveire: „Ahogy akkor, az ötvenes évek alján egymásba ejtette a zenitet és a nadírt, ráborít-va a szenvedésre a szenvedés szakralitását, a Pilinszky-kéz vé-kony, fehér mozdulataival vezetve be minket abba a kétség-beesésbe, amely a kegyelem előszobája”⁵. Lengyel Balázs és Ne-mes Nagy Ágnes számára az *Apokrif* személyes élmény, a versről való beszéd számukra egyszerre a megértés próbája és emlékezés. Az emlékezéssel áthatott megértés és megközelítés árnyaltabban, de egyben erőteljesebben mutatja ki a vers sajátosságait. Valami-ben nyilván másképpen is, mint ahogyan a kései, a személyes közvetlenséget nélkülöző megértés közelíthet a vers felé. Lengyel Balázs „apokalipszist” említ, Nemes Nagy „végítéletet”, „végíté-letvers”-nek mondván a verset, az ugyancsak az ő körükbe tartozó Rónay György „vérrel írt” versnek mondja az *Apokrifot*, és 1954-re datálja, tehát egy-két évvel későbbre, mint ahogyan tette volt Lengyel Balázs, ám az emlékezés néhány évnyi eltérése nem so-kat változtat azon, hogy az *Apokrif* hátterében, vagy ahogyan Lengyel Balázs mondja, „születésében”, az ötvenes évek „aljá-nak” is kitüntetett szerep jutott. Már csak azért is, mert Rónay György szerint Pilinszky költészete „a puritán tényközlés költé-

⁴ *Uo.*, 289–290.

⁵ *Uo.*

szete”, meg hogy „egyre kevesebb epikus elemmel, s egyre kevesebb lírai kommentárral dolgozik, a mondandót egyre inkább a ’tények’, az ábrázolás, a kép és jelkép tömör erejére bízva”⁶. Az *Apokrif* születéséről közvetlenül vagy közvetve tanúskodók szavai ezek, egyben a vers megközelítésének egyik lehetséges útiránya is. Ám ha ehhez még hozzáadjuk, hogy Lengyel Balázs az *Apokrif* helyét az „életben tartó magyar versek gyűjteményében” jelöli ki, az olyan versek mellet, amilyen „az *Előszó*, a *Magányban*, az *Ősz és tavasz közt* vagy a *Tudod, hogy nincs bocsánat*”⁷, és hasonló módon, szinte ugyanazon versekre hivatkozva rangsorol Nemes Nagy is, amikor a „fűszál”, a „tehervagon”, a „seb” szavakat leírva a magyar költészet „vérrel írt” verseit hozza szóba, Babitsét, József Attiláét...

Előadásom címe félreérthető: minthogy a vers születésének tanúit és első értelmezőit idéztem, azt a látszatot kelthetem, hogy magam tanúja lehettem az *Apokrif* fordítása születésének. Nem voltam közvetlen tanúja a fordítás születésének, közvetetten azonban – ismerve Danilo Kiš tájékozottságát a magyar költészetben, legalább részben ismerve fordítói gyakorlatát, nemcsak magyar, hanem orosz és francia fordításait is, sőt esszéiben, beszélgetéseiben elejtett szavait a fordítás kérdésében – talán jogosan írtam át a magaméra Lengyel Balázs esszéjének címét. Annál is inkább, mert dolgozatomban kevésbé figyelek az eredeti és a fordítás összevetésének igencsak tanulságos tapasztalataira. Inkább arra a kérdésre keresek választ, hogy milyen kulturális, tapasztalati és poétikai feltételek előzhették meg Danilo Kiš vállalkozását a Pilinszky-vers fordítására. Pontosabban arra a kérdésre, hogy „milyen nyelvi és kulturális tényezők határozzák meg a formaközpontú művészi szöveg legköttöttebb műnemét, a lírát képviselő versnek a fordítását”⁸. Ezek közül is elsősorban a „kulturális tényezők” állnak érdeklődésem előterében.

⁶ RÓNAY György, *Olaszok köztben*, Bp., Magvető, 1971, 338.

⁷ LENGYEL Balázs, *I. m.*, 264.

⁸ SZÜCS Tibor, *A magyar vers kettős nyelvi tükörben: német és olasz fordításokban*, Bp., Tinta, 2007, 9. Idézi: Cs. JÓNÁS Erzsébet – SZÉKELY Gábor, *Fordítástudomány*, 2007/2, 115.

Danilo Kiš *Apokrif*-fordítása 1970-ben jelent meg a belgrádi Nolit Kiadó nevezetes Orpheus nevű sorozatában az *Újabb magyar líra (Novija mađarska lirika)* című antológiában. Az antológia tizennyolc magyar költő verseit közli Adytól kezdődően Csoóri Sándorral a végén. A válogatás Ivan Ivanji és Danilo Kiš munkája, a verseket kettőjük mellett még Ivan V. Lalić fordította.⁹ A kötethez Danilo Kiš írt alapos és jól tájékozott előszót, elhelyezve a magyar költészetet az európai költészetek rendjében, és az antológiában szereplő költők tömör portréját is adja. Így az előszóban külön mondatokat szentelt Pilinszkynek. Azt mondja Kiš, hogy „Pilinszky megbélyegzetten és mint a fegyencek, szüksézáván, került ki a háborúból. A fegyenc keserű, meditatív csendjét aszkétikus és vallási misztikával átütött, mint a kő, olyan súlyos verssorokba öntötte. Bibliai oratóriumai kórusra és férfihangra az apokaliptikus látomások felhangjain szólalnak meg”¹⁰. Az *Apokrif* mellett az antológia még négy Pilinszky-verset közöl, a *Trapéz és korlátot*, az *Őszi nézlatot*, *Fabula* címen egy verset, amelynek eredetijét nem sikerült fellelni, valamint az *Agonia Christianat*, ezeket azonban Ivan Ivanji átültetésében. A kötetben tehát csak az *Apokrif* fordítása Danilo Kiš munkája. Persze, nyomban felmerül a kérdés, miért választotta Kiš az *Apokrif*-ot, miért éppen ezt a verset, és miért engedte át fordítótársának az *Agonia Christianat*? A választ nyilván nem a fordítótársak munkamegosztásában kell keresni. Ivanji és Kiš felosztották egymás között a költőket és a verseket, de annak külön magyarázata lehet, hogy miért esett Kiš választása éppen az *Apokrif*-ra.

Érdeemes ezért egy pillantást vetni Kišnek részint más fordításaira, részint pedig az *Apokrif*-ig terjedő irodalmi munkásságára. Korábban már külön kötetben jelentek meg Ady-¹¹, József Attila-¹² és

⁹ Ivan Ivanji és Danilo Kiš jól tudnak, tudtak magyarul, a magyar költészetben is járatosak, Ivan V. Lalić viszont nyersfordításokból dolgozott. Lalićot saját költészetének kivételes formakultúrája miatt választhatták az antológia szerkesztői és fordítói segítő társnak. Weöres Sándor verseinek fordításával bízták meg. Később Weöres-fordításai külön kötetben is megjelentek.

¹⁰ Danilo Kiš, *Előszó* = *Novija mađarska lirika*, szerk. Ivan IVANJI, Danilo Kiš, ford. Ivan IVANJI, Danilo Kiš, Ivan V. LALIĆ, Beograd, Nolit, 1970, 14.

¹¹ Endre ADI, *Krv i zlato*, preveo Danilo Kiš, Novi Sad, Forum, 1961.

Radnóti-¹³fordításai, majd ismét egy bővebb válogatás utószóval Ady költészetéből¹⁴. Ugyancsak ezekben az években jelennek meg Lautréamont-, Prévert-, Jeszenyin-fordításai, Corneille *Cidjének* fordítása és egy válogatás Tolnai Ottó költészetéből¹⁵. Ugyanezekben az években készül el nevezetes tanulmánya a költészet fordításának lehetőségeiről, amely tanulmány részint a fordításelmélet irányából, részint pedig saját fordítói tapasztalataiból kiindulva közelít a versfordítás módozatai és esélyei felé. A tanulmányt besorolja az irodalomszemléletét bemutató *Po-etika*¹⁶ című könyvébe is. Mindezek az adatok bizonyítják, hogy Danilo Kiš, amikor az *Apokrifot* fordította, már sokoldalú és gazdag fordítói tapasztalattal rendelkezett. Korán felhagyott a versírással¹⁷, az irodalmi beszéd szerinte nehezebb műfaját, a prózát választotta, meg is jelentek ekkorra már első regényei, valamint a családi ciklus első két kötete, a *Korai bánat*, a *Kert*, *hamu*, két évvel az antológia után a ciklus harmadik kötete, a *Fövenyóra* is megjelenik, de nem hagyta veszni irodalmi ihletének és szenvedélyének lírai oldalát. Bár úgy tartotta, hogy a próza „irónia az érzések ellenében”¹⁸, prózájából nem tűntek el a líraiság jegyei, különösképpen nem a családi ciklus lapjairól, sőt az élete végén írott elbeszélésekből sem. Egy 1986-ban készült beszélgetésben szólt arról, hogy mindig személyes okokból fordított, kiadói megbízatást nem vállalt. Joggal nevezte az egyik belgrádi értelmezője Kišt „rejtett költő”¹⁹-nek. Arról is beszél ugyanott, hogy költőként indult, de szerencsére verskötete nem jelent meg, és belátta, hogy a

¹² Atila JOŽEF, *Noć predgrađa*, preveo Danilo Kiš, Novi Sad, Forum, 1961.

¹³ Mikloš RADNOTI, *Strmom stazom. Preveo Danilo Kiš*, Novi Sad, Forum, 1961.

¹⁴ Endre ADI, *Pesme*, izbor, prevod i pogovor Danilo Kiš, Beograd, Rad, 1964.

¹⁵ Otto TOLNAI, *ZOO*, preveo s mađarskog Danilo Kiš, Beograd, Prosveta, 1968.

¹⁶ Danilo Kiš, *Po-etika*, Beograd, Nolit, 1972. – Az említett tanulmány eredeti címe: *O prevodniju poezije (A költészet fordításáról)*.

¹⁷ „Ady... Ady kasztrált. Mint költőt. [...] Istennek hála, hogy találkozhattam vele, s nem lett belőlem egy fűzfapoéta” – mondta az egyik interjúban. Idézi: RADICS Viktória, *Danilo Kiš Pályarajz és breviárium*, Bp., Kijarat, 2002, 35.

¹⁸ Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*, Beograd, BIGZ, Srpska književna zadruga, Narodna knjiga, 1990, 213.

¹⁹ Mihajlo PANTIĆ, *Kiš*, Beograd, 2002.

prózában – regényben, novellában, esszében – jobban ki tudja fejezni magát, mint versformában. Viszont irigyli a költőket, mert önmagát sikertelen költőnek ismeri. Majd arról szól, hogy ő azon fordítók sorába tartozik, akik költői impulzusaikat versfordításokban fejezik ki. Sőt arról is beszél, hogy a fordítást minden író számára jó edzésnek tartja, azoknak is, akik prózát írnak, például a szonett formájára megfeleléseket keresni a másik nyelvben. Ehhez teszi hozzá, hogy ő maga, eltérően a franciától, a magyar (és a jugoszláv) fordítói gyakorlatot követi, miszerint a fordító tiszteletben tartja a rímet és a ritmust, általában a vers kötöttségeit. Azt is megemlíti, hogy amikor idegen nyelven olvas verset, rendre le akarja fordítani önmaga számára, hogy jobban értse, megemésze és befogadja.²⁰ Még csak annyit kell ehhez hozzátenni, hogy magyar költőket fordított a legtöbbet, mert közel érezte magához a magyar költészetet, ezt többször hangsúlyozta, sőt azt is, hogy a magyar költészet ismerete prózáján is nyomot hagyott.

Amikor Danilo Kiš az *Apokrifot* fordította, már gyakorlott fordító volt tehát, és a fordítást munkássága szerves részének tekintette. De nemcsak a fordítói tapasztalatok és ismeretek felől vezet út az *Apokrif* fordítása felé. Út vezet ide az életmű irányából is. Egyenesen az első nagyobb lélegzetű prózai munka, a *44. zsoldár* című lágerregény felől. A kisregény valós alapokra épülő szökéstörténet a birkenau koncentrációs táborból, az ötlet egy újságcikkből származik, de Kiš túlélők emlékeire is támaszkodik. Az ironikus távolságtartás hiánya miatt ő maga sikertelennek tartotta a kisregényt, nem is akarta kiadni, bár a belgrádi zsidó hitkösség irodalmi pályázatán első díjjal tüntették ki. A terjedelmére nézve inkább hosszabb elbeszélésnek, mint kisregénynek tekinthető *44. zsoldár* azonban azt bizonyítja, hogy Danilo Kiš közvetlenül foglalkoztatta a holokauszt-émlékezet, a zsidók elleni hosszan tartó pogrom, amelynek nemcsak a lágerek a helyszínei, hanem más börtönök és kivégzőhelyek is Európa-szerte. Az újvidéki razzia is, amely majd a családi ciklusban nyer el irodalmi formát. Fiatalabb lévén nincsenek közvetlen háborús-, se tábor-tapasztalatai,

²⁰ Danilo Kiš, *I. m.*, 212–213.

ám a történelem eme botrányát mélyen átérezte és átélte. Apjának elvesztése egész életén nyomot hagyott. Életének második felében majd utána is jár Izraelben ennek a tapasztalatnak. A Lengyel Balázs szavával apokaliptikusnak, Nemes Nagyéval végítéletversnek, Rónay Györgyével vérrel írottak tartott *Apokrif* majdhogynem közvetlenül érintkezett a 44. *zsolttár*ban megfogalmazott, a családi ciklusban is jelenlévő történelmi tapasztalattal. Az *Apokrif*ot fordítva Danilo Kiš – Kertész Imre szavával szólva – a holokausztot mint kultúrát élhette meg. Ennek a kultúrának szerves része a kisregény címének bibliai vonatkozása. A 44. zsolttár „panasz, hogy Isten elvetette az ő népét” és többek között arról beszél, hogy „Oda dobtál minket vágó-juhok gyanánt, és szétszórtál minket a nemzetek között”, majd arról, hogy „Csúfságul vetettél oda minket szomszédainknak, gúnyra és nevetségre a körülöttünk levőknek”. Danilo Kiš 44. *zsolttár*ának bibliai forrásairól Jasmina Ahmetagić tanulmánya külön kötetben jelent meg.²¹ Danilo Kiš *Biblia*-ismerete korai, gyerekkori tapasztalat, hiszen Zala megyében, Kerkabarabáson töltött elemi iskolai éve során megismerkedett, ha kivonatosan is, a *Bibliával* és a katolikus tanítással. Birtokomban van – Ács Károly ajándéka – a Szent István Társulat által Budapesten 1940-ben kiadott *Római katolikus és katekizmus* az elemi népiskolák III–IV. osztálya részére. Az üresen hagyott első oldalon Kiss Daniel, a könyv belső címlapján pedig két helyen, fent és lent is „Kiss Dániel” azonos kézírással, grafitceruzával írott neve áll, nyilván saját kezű beírás. A könyvet Kiss Dániel egy bizonyos Szabó Ilonától kaphatta, akinek neve ugyancsak a belső címlapon grafitceruzával áthúzva. A belső oldalakon több helyen ceruzabejegyzés olvasható, úgyszintén több helyen törlés nyomai láthatók, ami azt bizonyítja, hogy Danilo Kiš gyerekkorában sűrűn forgathatta a könyvet, elsősorban nyilván iskolai kötelezettségként, de lehet, hogy érdeklődésből is. A korai katolikus katekizmus, valamint – ha csak részleteiben is – a *Biblia* ismerete felismerhetően ott rejlik a 44. *zsolttár* szövegének

²¹ Jasmina AHMETAGIĆ, *Dažd od života ugļevlja*, Beograd, Daslar partner, 2007.

és jelentésének hátterében, amely tapasztalat vezethette Kišt mind Pilinszky költészete, mind pedig az *Apokrif* fordítása felé.

Érdeklődését Danilo Kiš életrajzi adatai is az *Apokrif* felé vezették. Mint az *Apokrif* születésének tanúi és első olvasói Kiš is „örökös számkivetettségben” élt. Iskolás kori tapasztalatok a háborús tapasztalatai, örökös menekülés az osztályrésze, Zala megyéből, ahol ideiglenes menedéket talált, az ismeretlen Cetinjére, onnan Belgrádba, ahol nem lel otthonra, majd megszakításokkal Franciaország következik... Egy életen át úton van tehát a biztonságos otthon megszerzésének lehetősége nélkül.

A fordítói tapasztalatok, a közvetett holokauszt-élmény, a *Biblia* és a katolikus tanítás ismerete, az örökös számkivetettség tapasztalata, a személyes és a kulturális élmények egész sora vezette Danilo Kišt az *Apokrif* felé. A versben valóban saját világára ismerhetett, és ez a belső indíttatás is egyik feltétele lehetett a fordítás sikerének. Sikerének, mert a fordításban Kišnek az *Apokrif* azon poétikai sajátosságait sikerült megragadnia, amelyekre Nemes Nagy Ágnes figyelmeztetett. Úgy mint az asszociációk különös sorait, a jelző és a jelzett szó távolságát, a szerkezet gyűrődéseit, legfőképpen azonban a tárgyi hitelességet. A fordítás éppen olyan sűrű szövésű, mint az eredeti, éppúgy kivételes figyelmet szentel a részleteknek, mint maga Pilinszky. A részletek kérdésére külön oda kell figyelni, mert ahogyan Pilinszky a részletek halmozásával teszi sűrűvé a vers szövegét, úgy Kiš is külön figyelmet fordít a részletekre, minthogy maga is úgy tartja, minden a részleteken múlik. Legfőképpen „a kép és jelkép tömör ereje”, ahogyan Rónay György mondotta volt. Ugyanakkor azt is észre kell venni, hogy Kiš nem tartozik a szigorúan hűséges fordítók sorába, bár mindvégig tiszteletben tartja mind a ritmust, mind a rímet, az eredeti más kötöttségeit. Így ülteti át a szerb verskultúrába Pilinszky fellazított jambusait, durvára metszett rímeit. Nem ragaszkodik a sorok szótagszámához, Pilinszky hosszabb versmondait kisebb mondatokra osztja, itt-ott elhagy egy-egy jelzőt, máshol néhány szóval bővíti a képet. A vers világának és jelentésének mély megértéséről tanúskodik ez, arról, hogy Danilo Kiš az *Apokrif*ban valóban újraélhette lírai indulatait és szenvedélyeit,

amelyeket kora ifjúságában elfojtott magában a banalitástól és szentimentálistól való félelmében. Amit a 44. *zsolttár* hibájának vélt, és amiért eltávolította magától a kisregényt, az ironikus távolságtartás hiánya miatt, az *Apokrif* fordításában a visszájára fordul. Ami ott, szerinte, hiba volt, itt most erény lesz, hiszen a „puritán tényközlés”, amit Pilinszky költészete megkülönböztető jegyének tart Rónay György, éppenséggel az ironikus távolságtartás egyik lehetséges módozata: a tények, bármilyen fájók és kegyetlenek, nem engedik felbuzogni a banális felé mindig hajló érzéseket. Ellenkezőleg, a látomásosság előtt nyitnak utat. Ahogyan Nemes Nagy fogalmazott, a ’fűszál’, a ’tehervonat’, a ’seb’ az egész világ helyett áll a versben, úgy áll az *Apokrif* hiteles tényvilága a tragikus világ- és élettapasztalat jeleként a poétikai megformáltság középpontjában. Az „egyszemélyes avantgarde sugallatát” említette Nemes Nagy Ágnes, és tette meg a vers egyik meghatározó pontjává, mert az *Apokrif* – gondolom illetéktelenül – egyszerre épül be a magyar költészeti hagyományba, és lép is ki onnan a létezés nyelven túli, a wittgensteini „határon” túli lírai megszólalás felé – a versnek eme többretegűségét mutatja meg, miközben Danilo Kiš *Apokrif*-fordítása féltve őrzi az eredetét.



Danilo Kiš (1935–1989)

APOKRIF

Jer svi će tada biti napušteni.

Jedno će biti tišina nebesa, jedno
tišina zauvek potonulih zemalja,

a jedno, opet, tišina štenara.

U visini se spasava jato ptica.

I videćemo kako se diže sunce,

nemo ko kakva ludačka zenica.

I tiho, ko divlja životinja na oprezi.

Al bdeći u tom velikom obračunu,

jer neću moći na san da sklopim oči,

ja ću da se svijam ko na drvetu lišće,

ja ću da govorim ko drvo u noći.

Poznajete li godina tok,

tok godina na zgužvanim njivama?

Da li razumete boru prolaznosti,

poznajete li moju skrhanu šaku na žilama?

I znate li ime nevinosti?

I znate li kakva patnja

ovde po večnoj tami gaca,

opnoprstom nogom, napukla kolena?

A noć, i mrazeve, i gudure,

nakrivljenu glavu robijaša?

Poznajete li zamrzla korita,

znate li šta su muke ponora?

Podiglo se sunce. Mračna stabla drevna

u infracrvenom blesku neba gnevna.

Tako polazim. Oči u oči s pustoši

korača čovek u tišini, gluho.

Ničeg nema, ima samo senku.

I štap. I ima robijaško ruho.

2.

Zar sam zato naučio da hodim! Rad ovih
kasnih i gorkih koraka.

A onda biće veče, skoreće se blato mraka
na meni, no pod sklopljenim kopcima što gore
i dalje čuvam ovo povlačenje, ovo grozničavo
drveće i grane gole.

I svaki list ovog uzvrellog šumarka.

Nekad je ovde bio raj: sam hrast.

U polusnu obnavlja se patnja:
slušati golemih stabala rast!

Hteo sam kući, najzad kući,

kao što je i on u Bibliji stigao.

Po dvorištu legla moja grozna sena.

Načeta tišina, roditelji u kući.

I eto već stižu, već me zovu, jasnici,

već mi hrle, već me grle, plaćuci.

Prima me u krilo prastari red stvari.

Nalaktim se na vetrovite zvezde –

Kad bih još samo mogao da govorim
s tobom koju sam toliko voleo! Godina za godinom,

al nisam odustao od želje da ti kažem

ono što dete plače u pukotinu daske,

nadu koja me ipak ostavila nije:

da ću da se vratim i da ću te naći.

Tvoja mi blizina u grlu bije.

Prestravljen sam ko divlja zver.

Tvoje reči, govor ljudski,

ne govorim. Žive tek ptice

koje sad beže ispod rumenog neba,

ispod zažarenog neba, nemilice.

Puste letve zabodene u vreli grumen
zemlje, nepokretni kavez što u plamenu gori.
Ja ljudski govor ne razumem,
ja tvoj jezik ne govorim.
Moja reč nema otadžbine!
Ja i nemam reči.

Užasni teret bronz
ruši se kroz vazduh.
Odjekuje telo jednog tornja.

Nigde nisi. Svet je prazan,
u bašti jedna zaboravljena stolica.
Između oštarih kamačaka zveči moja sena.
Umoran sam. Izranjam iz zemlje, iz kamena.

3.

I vidi Bog gde na suncu stojim.
Vidi moju senku na plotu, na kamenu.
Vidi gde bez daha stoji moja senka
u zagušljivoj presi, u plamenu.

A i ja sam kamen, samo kamen.
Gle, šta je ostalo od ljudskih lica:
mrtvi nabori, hiljadu crta,
samo šaka kamena i praha.

Mesto suza bore oblivaju lica.
Spušta se sve niže voda-ponornica.

Antonio Donato Sciacovelli

PILINSZKY OLASZ RECEPCIÓJA Egy fordító naplójából

A *12 legszebb magyar vers* projekt második állomása alkalmából szerettem volna folytatni a *Szeptember végé*mel kezdődött recepciófordítás-centrikus utazásomat a magyar irodalom olasz(országi) befogadása²² körül (és azon keresztül), de hamar rá kellett jönnöm, hogy éppen az *Apokrifot* még nem ültették át Dante nyelvére, így gyökeresen változott a korábban tervezett előadásom tartalma. Annak ellenére, hogy mondandóm valóban Pilinszky János olasz recepciójából indul, inkább arra térnek ki, hogy milyen lehetetlen ezt az *opusát* (az egyik legszebb magyar vers, azaz a magyar versek szépsége egyik abszolút tizenkettede!) olaszra fordítani. Emellett, mivel minden fordítás interpretáció, újraolvasás, értelmezési lehetőség is, a fordítási problémákon az olvasóval megosztozva az olasz irodalom tükrében szeretném érzékeltetni a fordítandó szöveg intertextuális és interkulturális olvasati lehetőségeit.

Pilinszky János nem azok közé a magyar írók közé tartozik, akik nagy sikerrel jártak Olaszországban – például Franciaországhoz viszonyítva –, mivel az olasz kiadók és „hungarológiai körök” mindig nagyobb figyelmet szenteltek olyan *nagyokra* mint Ady Endre, József Attila, Radnóti Miklós. Igen kivételesnek tűnik az a néhány költő, aki esetleg egy szerencsés politikai konjunktúra segítségével az olasz olvasókhoz és verskedvelőkhöz jutott.²³ A Paolo Santarcangeli által gondozott antológiában²⁴ is

²² Lásd: *A Szeptember végén olasz fordításai = Szeptember végén 160*, szerk. FÚZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2008, 141–148 (A tizenkét legszebb magyar vers). A kötet egyik főtemája éppen Petőfi versének fordításai.

²³ Nem csoda, ezért, hogy ezt a prózával kapcsolatosan is mondhatjuk: Esterházy, Márai és Kertész *természetesen* kiadattak olasz földön, sőt éppen Márai századvégi európai és világsikere az Adelphi (milanói) kiadónak köszönhető,

csak két költeményével szerepel (az egyik a *Harmadnapon*), ott is inkább a lágerkérdésről szóló írások iránti olaszországi érdeklődés mutatkozik meg, nem Pilinszky komplex poétikai nyelve vagy az írásaiban feltűnő intertextualitás szerepel. Pedig az olasz irodalomban nem idegen éppen az *Apokrif* apokaliptikus látomásmotívuma és módozata, elég lenne említeni azt a vonalat, amely Dantétól Primo Leviig végigjárja közel hét évszázadnyi irodalmunkat. Elképzelhető továbbá, hogy nem lett volna könnyű a fordító számára olyan intertextuális nyelv- és szövegátültetési műveletet végrehajtani, amelyben oly sok és változatos „irodalmi anyag”-ot tudott volna egy versbe sűríteni. Valószínűleg egyik legjelentősebb akadálya ennek a műveletnek, hogy az olasz kultúra nem rendelkezik egyértelműen „nemzeti irodalmi bibliai köznyelvvél”²⁵, így képtelenség visszaadni, például, az első verssorban szereplő *elhagyatnak* (*derelictae erunt*²⁶) elemi erejét, továbbá a költeménybe beillesztett bibliai „történetek”-nek a sajátos nyelvi zamatát. Pilinszky egyik versében, az *Utószó*-ban is találhatunk fordítási hivatkozásokat, amikor megjelenítve találkozását Pierre Emanuellel, az *Apokrif* néhány sarkalatos képet említi:

Emlékszel még? Az arcokon.
Emlékszel még? Az üres árok.
Emlékszel még? Csorog alá.
Emlékszel még? A napon állok.²⁷

miközben egyre nehezebb „becsempészni” az olasz olvasók látókörébe olyan szerzőket, mint Krasznahorkai vagy Bartis.

²⁴ *Lirica ungherese del '900*, ford. és a bev. tanulmány Paolo SANTARCANGELI, Bologna, Guanda, 1962, 207.

²⁵ Itt elsősorban a főleg reformkori *Biblia*-fordításokra gondolok, melyek szervesen beépültek nem egy irodalmi tradícióba, miközben az olasz irodalommal kapcsolatosan mondhatjuk, hogy nyelvi szinten inkább a *nagy klasszikusok* töltötték be ezt a funkciót.

²⁶ *Vulgata*, Isaia, 17, 2.

²⁷ PILINSZKY János *Összes versei*, szerk. HAFNER Zoltán, Bp., Osiris, 1997, 61. – Nem szeretném a fordításcentrikus olvasattal a négy verssor *civil* jelentését csökkenteni azáltal, hogy inkább a fordítói nehézségekre vonatkoztatom. A belső- és önhivatkozás e szempontból arra kötelez, hogy jobban figyeljek az *Apokrif* három része között lévő összefüggésekre, a *sarokszavakra*, ahol ez az össze-

A fordító, mielőtt átültetni kezdené a vers szövegét anyanyelvére, aprólékosan elolvassa, szavanként próbálja megérezni azokat az összefüggéseket, amelyekkel a szerző összefonta diskurzusát, majd elkerülhetetlenül új mozzanatokat fedez fel: az *Apokrif* esetében frappánsnak tűnik az *Isteni Színjáték*kal való párbeszéd, költői és tartalmi folytonosság, Dante pokollátomásának aktualizálása, poétikai örökségének elsajátítása. Ez a költői „rokonság” észrevehető Pilinszky publicisztikájában is, ahogy a magyar író a nagy, aktuális kérdésekről értekezve segítségül hívja a keresztény irodalom és bölcsélet szerzőit.²⁸

Ezért a továbbiakban közvetlenül a Pilinszky által közvetített Dante szavaihoz, képeihez fordulok²⁹, hogy a magyar költő képvilága és az *Isteni Színjáték* gazdag apokaliptikus költői anyaga között a lehetséges összefonódásokra bukkanjunk.

A levegőben menekvő madárhad.	S mint madarak, ha hűvös és borus van, telt tág csapatban szállnak, seregélyek ³⁰ S mint búsan szólva szállnak őszi darvak légben magukból hosszú sort kötő zvé ³¹
-------------------------------	---

tett összefüggésrendszer mutatkozik, és amelyet érdemes megtartani a fordításban, ha már lehetetlen vállalkozás visszaadni a jambikus ritmust, a próféciaszerű költői *dispositiát*, a sajátos szavak és kifejezések zamatát.

²⁸ Lásd PILINSZKY János, *Publicisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Bp., 1999 – illetve az alábbi írásokat: „Miképpen mennyben, azonképpen itt a földön is” (Új Ember, 1959, április 12); *Háború után* (Új Ember, 1959, szeptember 27); *Utolsó felvételek az emberiségről* (Új Ember, 1960. június 12.); *Nem vétkezünk többé* (Új Ember, 1960, július 3); *Közzjáték* (Új Ember, 1961, január 15); *Bizonyyal étel* (Új Ember, 1961, június 25); *Holt próféta a hegyen* (Új Ember, 1961, augusztus 20); Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról” (Új Ember, 1961, december 3); *A Szentírás margójára* (Új Ember, 1962, január 21); *Beszélgetés Kassák Lajossal a modern katolikus irodalomról* (Új Ember, 1962, február 18); *Az idő sürgetése* (Új Ember, 1962, március 4); *A kárpó* (Új Ember, 1962, március 18); *Nagybét* (1963); (Új Ember, 1963, április 7); *A negyedik parancsolat* (Új Ember, 1964, február 2.); *Oswiecim* (Új Ember, 1965, április 18).

²⁹ Babits Mihály fordítására támaszkodva: DANTE Alighieri, *Isteni színjáték* = *Dante Alighieri összes művei*, Bp., Magyar Helikon, 1965, 547–955 (e kiadásból való a *Pokol* idézett versonai).

³⁰ *Pokol*, V, 40, 41.

³¹ *Pokol*, V, 46–47.

És látni fogjuk a kelő napot, mint tébolyult pupilla néma és mint figyelő vadállat, oly nyugodt.	A hegyre néztem s láttam, hogy gerince Már a csillag fényébe öltözött, mely másnak drága vezetője kincse. ³² S szemem pihenve, föltáru előttem A táj, s bámulni fektemből felültem, hogy lássam a helyet, hová vetődtem. ³³
De virasztván a számkivettetésben, mert nem alhatom akkor éjszaka, hányódom én, mint ezer levelével, és szólok én, mint éjdzón a fa:	Azért így szólt a mester: „Ha e cserjés helyen galyat törsz, meglátod azonnal, hogy agyadban mily téves volt a sejtés.” Akkor előnyomultam a karommal, s egy nagy bokorról egy ágat letörtem, s a törzse: „Mért tépsz?” – szólt rám fájdalommal, és vértől lett a helye barna körben és „Mért szakítasz?” – így jajgatni nem szűnt „nincs semmi részvét eleven kebledben? Emberek voltunk, s fává kelle lennünk: de ily kegyetlen kezzed nem lehetne, habár kigyóknak volna lelke bennünk.” ³⁴
ismeritek a dermedt vályukat	Csak ekkor néztem a lábam elé le, S egy tavat láttam, mely befagyva mélyen, Nem mint víz, hanem mint üveg fehérle. ³⁵
Ezért tanultam járni! Ezekért a kései, keserű léptekért.	... „A hátulsó – jó lesz észrevenni – <i>Követ gurít,</i> amerre löki talpát, Halottak lába ezt nem szokta tenni! ³⁶
S majd este lesz, és rámkövil sarával az éjszaka...	Mert a saros had mind ez egyre fordul ³⁷
Izzó mezőbe tűzdelte árva lécek, Fáradt vagyok. Kimeredek a földből	És minden lyukból lábukat kinyujtják a bűnösök s vastagáig a lábszárt; a többi részüket a lyukba furták. És a talpáról mindeniknek láng szállt s úgy rezgett lábuk minden íze végig, mintha letörve látsz rezegni nádszált. ³⁸

A beszélő fa (az öngyilkosok erdeje), a földből kimeredő ember (a simoniakusok testhelyzete), és ezeken túl sok központi motívum szorosan kötődik a *Pokol* jel- és képrendszeréhez, mint például a *sötét* (*tapossa itt az örökös sötéteit*), ami a túlvilág legmélyebb területének a főtulajdonsága (*Most lesz állunk innen a vak*

³² *Pokol*, I, 16–18.

³³ *Pokol*, IV, 4–6.

³⁴ *Pokol*, XIII, 28–39.

³⁵ *Pokol*, XXXII, 22–24.

³⁶ *Pokol*, XII, 80–82.

³⁷ *Pokol*, VIII, 59.

³⁸ *Pokol*, XIX, 22–27.

*világba*³⁹), vagy a *mulandóság*, a *fájdalom*, a *mélyvilági kín*, az *árnyék*, a folytonos hivatkozás az emberi és isteni beszéd közötti összeegyeztethetlenségére, a *tűzes ég*re. Ez a Pilinszky–Dante párbeszéd, természetesen, nemcsak a két költő irodalmi „mesterségére” vonatkozik, hanem annál inkább a tragikus – közös – észrevételükre, amely ugyanolyan drámaisággal jelenik meg a XIV., mint a XX. század történelmi és társadalmi kontextusában: az *Apokrif* nem másról szól, mint a tragikusan, erőszakosan elvesztett hitről (*Csak most az egyszer szólhatnék veled, / kit úgy szerettem. Év az évre, / de nem lankadtam mondani, / mit kisgyerek sír deszkáris-be, / a már-már elfúló reményt, / hogy megjövök és megtalállak. / Torkomban liktet közeled. / Riadt vagyok, mint egy vadállat*), a hazatérésről mint az eretnenség „tévútjáról” való letérésről⁴⁰, az egyenes útról (*Így indulok. Szemközt a pusztulással / egy ember lépked hangtalan*), az apokaliptiszszerű látomásról, amelyben Dante *Pokla* legkínosabb képei jelennek meg, apokrif olvasatban.

De lássuk, milyen is lett az *Apokrif*:

APOCRIFO

1.

Perché allora tutto sarò abbandono.

Separati i silenzi dei cieli,
per sempre
delle terre alla fine del mondo,
e la quiete dei canili,
separati per sempre.

Nell'aria una legione di ali, in fuga.

³⁹ *Pokla*, IV, 13.

⁴⁰ De Dante esetében a száműzetés helyzete is megerősíti a hazatérés vágyát, nem különben, mint az *Apokrif* soraiban (lásd SZAVAI Dorottya, *Au-delà et en-deçà de Job*, Brno, Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, 2003/24, 140).

Vedremo sorgere il sole,
come la pupilla impazzita,
muto
e come la fiera in agguato,
docile.

Vegliando nell'esilio,
perché allora la notte è insonne,
mi agiterò come un albero con le sue foglie e come l'albero
parlerò, di notte:

Il volgere degli anni conoscete?
Gli anni che passano sulle terre grinzose?
La ruga dell'effimero comprendete?
La mia mano tormentata conoscete?
Il nome dell'orfanità sapete?
E sapete quale dolore calpesta il buio eterno, con zoccoli infranti
e piedi membranosi?
La notte, il freddo, la fossa?
La testa del forzato che gira di traverso?
Le vasche gelate, le conoscete?
La pena che viene dalle viscere del mondo
conoscete?

Il sole è sorto.
Alberi, sterpi adombrano gl'infrarossi del cielo in collera.

Così mossi.
Incontro alla distruzione va un uomo, in silenzio.
Nulla possiede.
Ha un'ombra.
Ha un bastone.
Una divisa da forzato.

2.

Ecco perché ho imparato a camminare!
Per questi passi
tardi e amari.

E giungerà la sera,
la notte col suo fango mi pietrificherà:
io sotto le palpebre chiuse continuerò a seguire il cammino,
queste piante, questi sterpi febbrili.
E il bosco piccolo e caldo, foglia per foglia.
Un tempo il paradiso stava qui.
Nel dormiveglia il dolor si rinovella e sento la possanza dei suoi
tronchi!

Volevo tornare a casa, una buona volta,
come era tornato lui, nella Bibbia.
La mia ombra terribile solca il cortile.
Il silenzio è tormentato,
i vecchi genitori sotto il tetto.
Ed eccoli che escono,
mi chiamano,
poverini eccoli che piangono,
inciampando cercano l'abbraccio.
L'ordine arcano mi accoglie, di nuovo.
Mi appoggio coi gomiti alle stelle, piene di vento –

Se solo adesso, per una volta, potessi parlare con te, con te che
ho tanto amato.
Anno dopo anno
non ho smesso di ripeterla, come la creatura che piange stretta
tra le assi,
quella speranza che pare soffocare,
di arrivare e trovarti, qui.
La tua vicinanza mi pulsa in gola.
Sono allarmato, come una fiera.

Con le tue parole, con le parole degli uomini, non mi esprimo, io.
Vivono uccelli
che ora fuggono, fino a spezzarsi il cuore, sotto questo cielo,
questo cielo di fuoco.
Assi solitarie infisse nei campi infiammati
e gabbie che bruciano senza un moto.

Non la capisco, la lingua degli uomini,
e non parlo la tua lingua.
La mia parola non ha patria, più delle parole!
Non ho parole, nient'affatto.

Il loro peso terribile
crolla nell'aria, una torre emana suoni.

Non ci sei, da nessuna parte.
Com'è vuoto il mondo.

Una sedia,
una sdraio dimenticata.
L'acciottolio della mia ombra tra le pietre aguzze.
Sono stanco.
M'irrigidisco fuor dalla terra.

3.

Dio lo vede, che sto sotto il sole.
Vede la mia ombra sulle pietre
e sui cancelli.
Vede come sta, senza un alito d'anima la mia ombra, nella pressa
sottovuoto.

A quel tempo sarò pietra;
piega morta,
arabesco di mille insetti,
un pugno di macerie sarà il volto della creatura.

E sui volti le rughe in vece delle lagrime,
il solco che scorre,
che scorre vuoto.



Fellini: Az édes élet (1960)

Később

Lőcsei Péter

APOKRIF TÖREDÉK AZ APOKRIFRÓL

sohasem volt indulati műfaj. A háború előtt zavart, ha válaszokkal tartoztam, most néha napokig fel sem bontom postámat. A feleletekről jobb nem beszélni. Ebben a sokadszor kizökkenő világban egyre ritkábban fogok másokért tollat.

Professzor Úr anyyi kérdést tett fel, hogy válaszképpen újabb doktori dolgozatot írhatnék. Azon a meditáción hónapokig pizmogtam, a mostanira alig lesz egy-két éjszakám. Talán vállalja valaki a szellemi szeszcsempésznet kockázatát. Feljegyzéseim sorsa így is bizonytalanabb, mint a nem is tudom hányadik népgazdasági tervé. Többre mennénk azzal, ha levélre szánt időt végigbeszélgetnénk egy üveg Lacrima Christi mellett.

Hogyne emlékeznek római hónapokra! A Via Giuliánál, az etruszk kiállításnál és a Psyché-előadásnál is jobban Pilinszky János-sal folytatott vitájára József Attiláról. A Collegium Hungaricum társalgóját és a levélben felidézett szópárbajt Ferenczy Béni és Toldalagi Pali is emlegette itthon. Professzor Úr egy szertelen kamasz áradozásának tartotta az Ódát, János pedig a hitvitázók dühével védte. Mintha az üdvössége múlna a meggyőzés sikerén. Azóta is mozarti tehetségű, krisztusi sorsú emberként beszél bálványáról, aki szerinte az új önfeltárás leghitelesebb kifejezője. Ennek a pőreségnek a megjelenítése engem inkább zavarba hozott. Olykor egyenesen riasztott.

János a széklábat faragó Michelangelo huszadik századi utóda; most éppen kiadói korrektorként szolgálja a jobb sorsot érdemlő magyar irodalmat. Beszélgetéseink közben mindig valami zavart érzek rajta, pedig megszokhatott volna, hiszen a második Válasz és a szintén beszűntetett Újhold időszakából ismerjük egymást. Csaknem dísztelen, kivételes műgonddal csiszolt verseit '46 óta olvasom rendszeresen. Néhányra már a háború alatt is felfigyeltem. A fiatalabb költők közül ő a legkövetkezetesebb, a legtöbbet ígérő. Imáiban, mert lassan talán ezt kellene mondani vers

helyett, úgy építkezik, ahogy a mindenkori Kálváriák lépcsőit fagrahatták a mesterek. Képei, szerkezetei ritka módon konzekvensek, olykor 6-8 évet ívelnek át. A megtalált kifejezésekhez való ragaszkodásában leginkább József Attilára emlékeztet. Nemcsak a csillagok, a börtön, a szorongás és a bűntudat egyes metaforáira gondolok, hanem azok tektonikájára, a motívumok rétegződésére. Utazás című versében (a Válasz alkonyán) ezt írta:

Ki tudja hány nap-éj, amíg fölérlek
a lüktető pupilla kráterére,
s szállva alá a feneketlen mélybe,
a megszállott sötétre érkezem.

Ezek a képek vagy előfordulnak újabb verseiben is, vagy ha nem, minden hegesztésnyom nélkül szervülhetnének. Vannak eszükkel és vannak szívükkel dolgozó költők. János mintha a szemével, megfeszített figyelmével hozná létre verseit. Nem tollal, hanem a testével ír. Kosztolányi Britannicusához hasonlóan minden keservesen megtalált igéje a hallgatás tornyából lép ki. Szavai mögött annyi a csönd, hogy megnövekszik a súlyuk, mikor kimondja őket. Bár nem vagyunk szoros barátságban, vele és nyomdafestékre esélytelen Apokrifjével a Széher úttól a Nárцisz eszpresszóig a legkülönbözőbb társaságokban találkozom. Mekkora ajándék, hogy ugarunkon ilyen költők és versek bukkannak fel! Az általuk nyújtott élmények lassan érlelődnek töménnyé. A kivételesen nagy értékeknek alighanem ez a feltétele. (Vagy feltételük? Nincs itt Fülep Lajos Professzor Úr, aki kijavítaná germanizmusaimat, egyeztetési botlásaimat.)

Mínap Németh László vesébe és jövőbe látó érzékenységgel azt mondta, hisz abban, hogy János száján idővel feltörik a pecsét, és szorongása megtalálja az utat a korszakos művek felé. Nem tudom, eljutott-e hozzá az Apokrif, vagy anélkül jósolta meg...

Erről a versről, amely eddigi írásainak tömény párlata, részletebben szólok majd. Talán szövegét is mellélkelhetem; egyelőre azonban nekem sincs belőle más, csak néhány, azóta részben törölt és átírt szakasz, meg amit emlékezetemben megőriztem. János egy svájci órásmester alaposságával igazít rajta folyamatosan.

Ha az örökkévalóság felől nézem (ez ugyan képtelenség, de miért ne próbálkoznék vele), azt mondom, van rá ideje. Ha a megjelenetés vágyára, a vajúdás utáni remélt nyugalomra gondolok, sajnálom, és osztom lázas aggodalmát. Ez a vajúdás persze a képzavaros ötletként bukott ki belőlem, mivel a férfiak terheességét és szülését egyelőre nem oldotta meg a mindenható tudomány. De János mintha valóban szülné a verseit. Néha az az érzésem, alig tudja őket gyenge testén átpréselni.

Az Apokrif előtt még valamit a levélben fölidézett József Attiláról. János nem ismerhette személyesen; engem sokszor kérdezett: milyen volt. Nem tartoztam a köreihez, sikertelenül próbáltam barátságot kötni vele. Beszélgetéseink újra meg újra ellenséges vitákká váltak. Eszembe jutnak ölelésnek induló, félúton visszafogott mozdulatai. Azt vallotta, hogy a líra logika, de nem tudomány, én már akkor is inkább illogikának véltem a költészetet. Lepergett rólam, hogy miért adhatok egy időben verset a Szép Szónak, a Válasznak és a Nyugatnak. Minduntalan belebonyolódott saját politikai témáiba, amelyekhez alig konyítottam. Egy alkalommal, amikor az osztályharcról, meg a tőke falánk természetéről beszélt, kezébe nyomtam A kulit nyersfogalmazványát. (Azóta sem készültem el vele. Most ugyan melyik folyóirat szerkesztőjét bosszanthatnám vele?) A verset előbb ugratásnak vélte, aztán győzködött, végül megrótt javíthatatlan cinizmusomért. Mi az, hogy „Kulit nem tud meghal”, meg hogy „örökké él”?

József Attiláról és verseiről Jánoson kívül Fülep Professzorékkal és az egykori Válasz-ifjakkal is többször beszélgettünk. Azért hozom szóba, mert szorosán kapcsolódnak a római vitához. Például ahhoz, hogy kinek az életműve beszél a korról. Mint a tizenkilencedik században: Tolsztoj vagy Dosztojevszkij? A huszadikban: Thomas Mann vagy Kafka; József Attila, Kosztolányi, Babits? Van-e érvényük ezeknek a kérdéseknek? Vagy milyen hatással lehet egy alkotó a kortársakra és az utókorra? Mondjuk verstípusban, szerkesztésmódban, a verselésben, a megszólalás minőségében...

Bár József Attila nem hatott rám különösebben, Medáliáit első olvasásuktól fogva remekléseknek tartottam. Közülük néhányat

magam is továbbvariálnék majd. Hatás és hatás között mekkora különbség! Bizonyos, hogy Jánosnak a Medáliákból is a tragikusabb színezetűekre, az elárvult létezését kifejezőkre lenne füle. Mondjuk arra, hogy „elvált levélen lebeg a világ”. A megelőző sorra, a „jéglapba fagyva tejfehér virág”-ra vagy a két kép összehasonlítására kevésbé. Ahogy minden tettünk, úgy minden sorunk mögött is ott az életünk. Akár befogadásról van szó, akár a hatások átvételéről és felhasználásáról. Mindez akarva, akaratlanul veszteséggel is jár. Például azzal, hogy ez az esendő, Krisztus-korú fiatalember, akinek a mindennapokban bája és kedves humora van, verseiben ugyanolyan humortalan, mint mondjuk Ady vagy – néhány ritka kivételtől eltekintve – Babits.

*

Itt a polgári dekadens, a defetista, nihilista, az irodalom kútmérgezője és a reakciós minősítésekkel még mindig szellemi autodafét folytatnak. Nemcsak Babitsot, Kosztolányit, Szabó Lőrincet, Németh Lászlót igyekeznek kiebrudalni, hanem a Nyugathagyományt, a Választ, az Újholdat és a Magyarokat is. Eközben József Attilának legalább annyi epigonja támad, mint hajdan Petőfinék. Munkásotthonokat, utcákat neveznek el róla; és azok avatják, koszorúzzák szobrait, akik ma is a sínek felé egyengetnék az útját. A régi recept szerint herélik ki, torzítják el életművét. Utánzóik – csaknem kivétel nélkül – lírájának felületét karistolják; mélységeihez sem bátorságuk, sem tehetségük nincs.

A nemes és nagy verseket író Nemes Nagy Ágnes szerint János az Előszót mindig olyan erővel mondja, mintha nem Vörösmarty, hanem ő írta volna. Talán emlékszik Professor Úr, hogy annak idején a vita hevében József Attila Iszonyatával, Eszméletével, istenes verseivel is ezt tette. Utóbbiakra mostanában nem sok szót vesztegetnek. Úgy elhallgatják, lehazudják őket, mintha nem is lettek volna. Pedig ezek igazán megérintenek egy pártszemináriumot. Akár többet is. Én még diákkoromban kezdtem egy vázlatot, a magyar költők Isten-élményéről. Balassától Adyig jutottam. Azóta foglalkoztat a kérdés. Micsoda különbség az Istenhez fordulásban Balassa és Faludi Ferenc, Ady, Babits,

Dsida és József Attila között?! Mondják, hogy a nálunk szerencsésebb történelmű nemzeteknek kevesebb szükségük van hazafias költészetre. Így volna az Isten-kereséssel is? Úgy hiszem, ez inkább a költői sorssal függ össze. Istenhez való viszonyunk önmagunkhoz való viszonyunk.

*

Néhány napos szünet után folytatom palackpostámat. És még mindig József Attilával. Állítólag a tiszteletére kiírt pályázatra több mint százhusz regényt, háromszor annyi novellát és ötezer (!) verset küldtek be. Ha Dante ma írná az Isteni Színjátékot, az Inferno egyik büntetéseként adhatná, hogy az irodalompolitika szervezői az idők végezetéig ezeket a remekműveket olvassák valamelyik homályos bugyorban. Nemzedékemnek egykor nem is tehetségtelen (és immár József Attila-díjas!) költője versciklust írt róla. Többek között ilyen sorokkal:

Elhagytak már a remények és Flórák
s végül te is elhagytad önmagad.

A baj nem jár egyedül, mert egyik szonettjét így zárja:

A nép megindul rád gondolva, – látod?
Vigyáz reád szülőanyád, a Pártod
És így növekszel, míg jön évre év.

*

A fiatalok között azért mindig akadnak érdeemesek. Csak el ne kapja őket a gépszíj! Babitsra, Kosztolányira még Osvát figyelt, Ránk Babits és Halász Gábor. És a maiakra? De ez is sántít. A Nyugat egykori dísze, akinek formakultúráját Babits értékelte, most érényeit a (de)Generalissimuszról írt zengzeményében csillogtatja meg. Arany Széchenyi-ódájára játszik rá:

„Túlzendít mindent az a dallam-orkán,
S az ő fején öröközöld a babér.
Nyolcszázmilliónak harsog már a torkán,
hogy Sztálinunk él, míg vörös a vér!”

Basch Lóránt bátyám mondta is róla, miközben a rumot, pontosabban a „humot” kínálta a teához: „ezért Mihály nem dicséhte volna meg”. Mit szóljak, amikor az indulásakor tündöklő tehetségű költő és műfordító az Önkéntes határőr tetteit örökíti meg. „Mint keringő mérges darázs keresi a fészket...– kezdődik egyik eposzi hasonlata, és hat sor múlva így ér véget: – Balkó bajtárs felhúzza a géppisztolyt. »Elég volt!«” Ha ezt Homérosz sejtette volna!

Egy festő, attól, hogy vannak, rossz piktorok, még ugyanúgy használhatja a kármint vagy a méregzöldet. A szobrász is a gránitot és a bronzot. Nekünk, költőknek más a helyzetünk. Jobb híján elkoszlott, agyon tapogatott szavakkal zsonglórködünk. Tójást sem érő inflációs millpengőkkel. De hát Aranyék is ezt csinalták a maguk idejében. Adyék is. Mintha nem lenne elég vesződség, hogy csak a szavak hagyományos jelentésével együtt vagy azok ellenére lehet kifejezni valamit.

*

Innen már csak egy feketemacska-ugrás az Apokrif. A verset Fazekas László hozta el a Széher útra. Ott szoktunk időnként egy kis rögeszmecesterére összeülni. Nagyon szép, mondta rá házigazdánk; olyan hangon, amelyik Tőle a ritka elismerést jelenti. Akadt persze hümmögés is, meg némi zavar a szokatlan versbeszéd és a komor látomás miatt. A fiatal vendégek többsége (köztük kötethez nem jutó költő, vidékre száműzött tanár, fiatal orvosnő, egy asztalfiókjának dolgozó zeneszerző és egy kiadói lektor) fenntartás nélkül fogadta. Fazekas Laci odáig ment, hogy a háború utáni legjelentősebb írásnak tartja. Magam is súlyos darabnak érzem, de tudom, szükség van arra, hogy az idő távlatot adjon neki.

Amikor Jánossal versekről beszélünk, ő többnyire csontrendszerükre, matematikájukra kíváncsi, én meg a magam mániáiról, a rejtettebb áramokról, a zeneiségről, a faktúráról, a motiválásról papolok. De a süketek párbeszéde is jól esik néha; vele a részvevő hallgatás is. Legutóbb váratlanul azt kérdezte tőlem, hogy egyetérték-e Baudelaire-rel abban, hogy a nagy művek hármas szabálya a harmónia, a monotónia és a meglepetés. Márványba

vészetően aligha. Minden alkotásnak külön törvénye van. Formailag is. Szürke minden elmélet; és tamaskodom, ha követelményekkel, aranszabályokkal, kerülök szembe. Bizonyos, hogy a három szempont sok regényre érvényes, versre talán kevésbé. Túlságosan gyakoriak a kivételek. Mindig kételkedve fogadtam, ha egy költő magyarázni próbálta művét. Miért nem írta meg akkor prózában? Poe-nak sem hiszem el, hogy úgy szerkesztette meg A hollót, ahogy reklám ízű esszéjében megfogalmazta. A lírát első kötetem megjelenésétől fogva tartalmilag fogalmi, formailag auditív művészetnek tartottam. Viszont magamat jó ideje már nem költőnek érzem, hanem kísérletezőnek. Olyannak, aki képes felülvizsgálni versekről alkotott ítéleteit. A következetesség amúgy is csak korlátozottan erényem. Annakidején Halász Gábor antikritikájaként megírtam, hogy a szépség lázmérőjének a megborzongó hátgerincet fogadom el. János verseiről (főleg most, amikor Csillagék köreiben mondják ki a nihil obstat-ot és a persona non gratát) eszembe sem jutna bírálatot írni. De ezt egy magánlevélben – vállalva a melléfogás kockázatát is – megteszem.

De ha már nekifogok, hadd kezdjem távolabbról! A háború vége felé több fiatal költő kért tőlem tanácsot. Többek között az a Darázs Endre, akit János is ígéretnek tartott. Vasszobor című kötetéről még írt is Vigiliában. Soha nem gondoltam, hogy bárki számára mesterré válhatnék (Kosztolányival, Kodály Zoltánnal, Hamvas Bélával, Fülep Lajossal nekem kivételes szerencsém volt), de feljegyeztem számukra, így Bandi számára is néhány szempontot. Nem baudelaire-i szabályt, hanem sokszor végiggondolt, ellenőrzött megfigyelést. Felidézem a legfontosabbakat, ezekből bizonyára kitűnik, hogy minden riasztó, apokaliptikus látomása ellenére miért reménykeltő számomra az Apokrif. A ritka művek között tartom számon, amelyet nem csak az ember olvas. A vers is mérlegre teszi olvasóját.

Számomra fontos, hogy a költemény legyen szuggesztív; szavai markoljanak az olvasóba. Én ezt sohasem az úgynevezett mondanivaló érdekességével akartam elérni, hiszen az mindenki számára másfajta lehet. Ez a magyar költészet általános gyöngéje; sok esetben a nagyok sem tudtak megszabadulni a lírai zsrna-

lizmustól. Még a Jónás könyve is ebbe a hibába esik. A vers alkát, hangzását, motiválását, egyaránt fontosnak tartom. Utóbbihoz szorosan kapcsolódik a dinamika. Az első sorok motívuma olyan legyen, mint a trambulín a vízbe ugró lába alatt. Jelenjék meg valamilyen határozott kép, melyet a későbbiek továbbszőnek! Az Apokrif „trambulínja” a külön sorba szedett, a vers végétől mintegy elkülönülő biblikus mondat: „Mert elhagytak akkor mindenek.” Archaizálásával, bizonytalan idejével, kiemelésével páratlan feszültséget kelt.

Régi tapasztalatom, hogy a kötőszóval kezdődő versek erős felütésűek. Az olvasó itt valamilyen előzmény elhallgatását érzi. Ez mintegy rákényszeríti a kiegészítésre, a továbbgondolásra. A maiak közül Szabó Lőrinc gyakran élt ezzel. (Azért a múlt idő, mert mostanában csak fordításaival találkozom.) Bizonyára emlékszik rá, hogy Babits többször alkalmazta; például a Húsvét előtt: „S ha kiszakad ajkam, akkor is...”. Jékely Zsolinál az Apokrif példázatban olvastam ilyet: „S mikoron Lázár ama szent intésre nyirkos gödréből kilépett vala”. A „mint” kötőszó a képletetés visszatérő eszköze Babits és József Attila tollán. Nagy ívű kompozíciók archimedesi pontja: Mint a kutya silány házában...; Mint különös hírmondó...; Mint forró csontok a máglyán; Elégia; Thomas Mann üdvözlése; Mint gyermek, aki bosszút esküdött...

Verskezdetként a „mert” emlékeim szerint jóval ritkább. Az Apokrifen kívül, így éjfél után, csak János egyik verscíme (Mert áztatok és fáztatok), Ady komor próféciaja (A fajtam sorsa) és A reménytelenség könyvének egyik-másik tétele jut eszembe:

Mert a fürtelem beözönlött a lét szivéig,
mert az iszonyat betört a nemlét szivéig.
A genny elöntötte a világot...

Vagy ugyanebből:

Mert ma a szaladó szürke oszlop
Tanít a végső szóra: Reménytelen!

Bizonyára nem véletlen, hogy ezek a létezés legsötétebb tónusú megfogalmazásai.

Ha visszatérek az Apokrif nyitó képhez, nem hagyhatom szó nélkül, hogy a kezdősorban feltűnő akkor fontos szerephez jut; később talán háromszor-négyszer is előfordul. Ezek és más felbukkanó elemek teszik lehetővé, hogy a verset átszövő visszaverődéseket érzékelhessük. A variációk fémszálakként fonódnak össze; az ismétlések és a módosulások során a fonalak összesimulnak, és a rájuk eső pászmáktól hol didergetően, hol vakítóan, perzselően fénylenek.

A versben a végítéletet sejtető látomásnak és egy hazatérésnek (vagy „a” hazatérésnek) a képei rétegződnek egymásra. Az előbbihez többek között a menekvő madarak, a lángolás, a tébolyult pupilla, az egyéni és az egyetemes mulandóság motívuma kapcsolódik. A hazatérés képsorában a vág, a fohász, a remény és a csalódottság élménye. Csak emlékezetből idézek fel közülük néhányat: az egek, a világvégi esett földek és a kutyaólak csöndje után – a vers derekán ilyen a törődött csönd. Fontos, hogy a motívumok ne nyomják el, hanem erősítsék fel egymást. Mindenütt domborodjék ki valami határozott vonulat! Jánosnál ilyen gerincre rakódik rá szervesen a felkelő napnak, a haragos ég infravörös izzásának, és a lázás fácskáknak a képe; és ezt mélyíti el később a tüzes égnek, az izzó mező léceinek és az égő ketreceknek a motívuma.

A leendő olvasókat minden biztonnyal zavarba hozza majd a versben előforduló váltások szokatlan bősége. Az egymásra torló idősíkokra ugyanúgy gondolok, mint arra, hogy mikor ki és kit szólít meg. Erről Fülep Professzor Úrnál és Lengyel Balázsék körében is vita alakult ki közöttünk. A nézőpontok, modalítások sűrű fénytörése a soklapú kristályokra emlékeztet: elhagyatnak, külön kerül, látni fogjuk, nem alhatom, ismeritek, feljött...; vagy később: árnyékom csörömpöl, látja Isten, kő vagyok, egy jó te-nyérnyi törmelék akkorra már a teremtmények arca. A napokban Ágnessel és javíthatatlanul racionalista férjével beszélgettünk arról, hogy mitől olyan erős az Apokrif abroncsozata. Sok érv hangzott el, különösen azért, mert ők – bár korlátozottan – szem és fültanúi voltak a kínkeserves formálódásnak. Felidéztük János kulcsszavait, méregettük mondatainak pattanásig feszített huzala- it. Balázs még azt is megszámlolta, hogy a félszáz mondat ötöde

kötőszóval kezdődik. Sárközi Mártánál a vers dinamizmusa, mozgalmassága került szóba. Ebben nekünk, magyar költőknek szerencsénk van az igenevekkel. Ezek mindig hordoznak valamit az igék mozgásából. Domokos Mátyás vagy két tucat jelzőt szedett össze belőlük: esett és gyűrött földek, menekvő madárhad, kelő nap, tébolyult pupilla, törődött kézfej és törődött csönd, dermedt vályuk, újuló fájdalom, irtóztató árny, izzó mezőbe tüzdelt árva lécek...

Többször végignéztük a megszólalás motívumkörének gazdagodását és talányát is. „Csak most az egyszer szólhatnék veled” – csuklik fel a sírás a vers aranyetszési pontján. De kihez szól? Figyelemre méltó, hogy János ezt a valóságos jelenséget miként át-emeli a megfoghatatlan világába. Az előbbi mondat elvileg bárkitől elhangozhat, aki szólni kíván valakihez. Ezt követően egy térbeli és időbeli akadály említésével és a találkozás vágyának, elfúló reményének leírásával árnyalja a helyzetet. De még a deszkarésbe síró kisfiúnak és a riadság kifejezésének a hasonlata is a realitás körébe tartozik. Most jön az a gradáció, amelyik átlényegíti, megemeli, örök érvényűvé teszi a szakadékot. Már nem csupán a hazatérő, hanem az Istenét elvesztő ember (emberiség) és az embert elvesztő Isten közötti távolság tudatosul: Szavaidat, az emberi beszédet én nem beszélem. Mindezt nyomatékosítva úgy ismétli meg, hogy beékeli a menekülés és a tűz korábban idézett motívumait. A „Házatlanabb az én szavam a szónál” – felkiáltó jellel kiemelt panasztól már csak egy lépés a „Nincs is szavam”. Ezt zárja le a bibliai képzeteket keltő toronyomlás látomása. Bábel romjainál a közös nyelvtől fosztatott meg a korlátait feledő ember, János Apokrifjé-ben magától a szótól. A beszéd helyett az árnyék csörömpöl, a személyiség teremtményként idéződik fel; egykor könnyek mosta arcán az üres árok csorog alá.

Nálam maradt a vers egyik nyersfogalmazványának részlete. Azt idemácsolom, hogy valamit érzékeltetni tudjak János módszeréből:

„Hányszor gondoltam, ott vagyok;
az asztalomon ég a lámpa,
körül barátok, s én valamiért
épp átmegyek a szomszédos szobába...”

Az Apokrif második tételében szerepelt ez a nem túlságosan sikerült szakasz. Azóta a hazavergődő embernek ezt a bizonytalanságát, az előre elképzelt találkozást jó érzékkel sűrítette. Ő a leg-tömörebb költőnk, aki a tömöret is tovább tudja tömöríteni. Az új változatban kicserélte a szereplőket, a barátokat az öreg szülőkkel váltotta fel. Ebben a versben, amelyből hiányzik az idő és a tér biztonsága, ez az egyetlen valóságosnak feltűnő emberi érintkezés: jönnek, hívnak, sírnak, ölelnek roskadozva. János ezt olyan szövegösszefüggésbe helyezte, hogy minden sejtelmessé vált. Így az is bizonytalan, hogy ez valóságos találkozás-e vagy csak elképzelt, vágyott, filmszerűen lepergő látomás.

Vagy itt a másik példa a harmadik tételből:

Gazdátalan a csillagok helye.
Üres a ház, az udvar is sivár.
Megindulunk egy kőrakás fele,
És fölropül mögüle egy madár.

Látja Isten, hogy állok a napon,
Mint szitakötőt torzult lobogásban.
Beékelődve kettős tűz közé,
S amerre néz, dermesztő árvaság van.

Az előbbit törölte, a másodikat sokkal hangsúlyosabbá alakította. Ez is a motívumgazdagodás említendő eljárása. Az első tételben még a pusztulással szemben induló ember kifosztottságának epiforájában tűnt fel: „Nincs semmije, árnyéka van. Meg botja van. Meg rabruhája van.” A hazatérésnek Bibliát idéző soraiban már irtóztató árnyat említett. Ezután, a második rész utolsó soraiban a tapintás, a látvány és a hallás élményét préselte össze: „Éles kövek közt árnyékom csörömpöl.” A vers zárlatában nézőpontváltás következik, itt már az elidegenedett teremtő nézi a teremtményt:

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

Volt, aki azt bizonygatta, hogy János látomása a legborúsabb versek sorába tartozik. Mások azt keresték, felfedezhető-e ebben az ólomsűrűségű árvaságban valami remény. Ezek a kérdések messzire vezettek. Vídiakeményiségű és ragyogó logikájú mondatok sora hangzott el. De egy idő után csak a cigarettafüst ködén át hallgattam foszlányaikat. Közben arra gondoltam, hogy a kor ideológiai kényszerzubbonya, hanyag szóhasználata vagy doktriner halandzsája hogyan szűrhető el még a versértők, versszeretők beszélgetését is. A szabadság hiánya miként üli meg valamennyiünk lelkét.

Felrémlt bennem A reménytelenség könyve. Ezt még a nekem fontosak közül is sokan félreértették. Pedig abban csak azt szerettem volna megfogalmazni, amit a Prédikátor mondott. És mivel nem tehettem mást, hiszen most élek, hát világháború utáni hangszerelésben. Versem konklúziója körülbelül ez volt: Isten a XX. században elkerülhetetlenül szembesíti az embert saját hiábavalóságaival; de aki ezt a szembesítést felismeri, és a teljes homályt, a tökéletes sötétséget, a léleknek Juan de la Cruz-i „sötét éjszakáját” választja, az megmenekül. Ugy érzem, ez a legnagyobb optimizmus; éppen evangéliumi optimizmus. No de nem magamról kellene beszélni.

Elgondoltam, mi lesz itt ebből a fiatalemberből. Ezt az itt-et legszívesebben áthúznám, mert nem helyet, még csak nem is időt kellene jelölni, hanem a benne sűrűsödő létezésmagot. Minden olyan életmű, amelyikben olyan súlyos darabok vannak, mint az Apokrif, akárhol befejezhető. És mégis, milyen vigasztalan lenne, ha hirtelen lezárulna. Meddig lehet tapogatózni az ő labirintusában?. Nem zámul-e bele önmagába? Nem csodálkoznék, ha megkísértené az öngyilkosság; bár ettől alighanem visszatartja Krisztus-hite.

Csontjaimból dekalcinálódott a remény; fogyatkozó érdeklődéssel figyelem, mi lesz belőlem és a világból. Költői helyzetem siralmas. Gyakran irtózom az élettől, amely alól gyerekkoromban még ki akartam bujni néhányszor. Visszatérő érzésem, hogy nincs értelme az írásnak. Egyedül Fülep Professor Úr ítéleteiben bízom, aki legutóbb azzal vigasztalt, hogy mindig akad nyolc-tíz ember, akit érdekelnek a verseim. A száműzött Dantét

is emlegette, aki nem álmodhatott sem a hazatérésről, sem a könyvnyomtatásról. Néhány barátjának csinálta a maga világirodalmát. És talán Isten-*

Az apokrif levélben Devecseri Gábor, Domokos Mátvás, Fodor András, Fülep Lajos, Gellért Oszkár, Illyés Gyula, József Attila, Képes Géza, Kosztolányi Dezső, Lengyel Balázs, Németh Ágnes, Németh László, Pilinszky János, Szilágyi Domokos és Weöres Sándor nem apokrif szavait, mondatait is felhasználtam. Többségüknek ezúton mondok köszönetet. L. P.



Ennek a háznak a tetőtéri lakrészében élt utolsó éveiben Pilinszky János Vélemben (szemben Antonio Donato Sciacovelli és kislánya, Emma, mellette Horváth Kornélia, Jelenits István és Bányai János – Sárosi Kinga fényképe)

* A kézirat itt megszakad.

Bokányi Péter

„ESENDŐ, NAGYON IS VILÁGI SZENT...” Jegyzet Orbán Ottó verseinek Pilinszky-képéről

Hozzászólásom sajátosan pozicionálható a konferencia előadásainak sorában, mivel részint kifelé mutat kissé a tematikából – nem szorosan az *Apokrif* kapcsán szeretnék beszélni, sőt, még csak nem is „szövegközeli” ügyekről –, részint pedig bizonyos értelemben a szituációhoz is hozzá szeretne szólni, amelyben immáron két napja részt veszünk. E konferencia, a konferenciát övező programok révén mindannyian részesei és alakítói vagyunk a Pilinszky-kultusznak: a hozzászólásom címében megjelölt Orbán Ottó-versek révén és ürügyén azt szeretném bemutatni, hogy miként formálódik meg Pilinszky alakja Orbán Ottó verseiben; egyáltalán, hogy hogyan kap alakot az a költő olvasóinak tudatában, aki mindig és tudatosan művei mögé vonult, ily módon alárendelte önmagát a versnek. E rövid gondolatmenet alapja tehát nem a tudományos kérdésfelvetés, sokkal inkább a hétköznapi olvasói tapasztalat: az, ahogy a kultikussá lett mű mögé akaratlanul is mintegy „odalátjuk” alkotójának alakját, személyiségét.

Radnóti írta József Attiláról egyhelyütt, „A mű, amit a költő haláláig alkot, halálával hirtelen egész lesz, s a kompozíció, melyet életében szinte testével takar, a test sírbahulltával látható lesz, az életmű fényleni és nőni kezd. A versek sugarat vetnek egymásra...”¹ Nos, meggyőződésünk: Pilinszky János költészete, kultusza esetében a dolog fordítva játszódott le, s játszódik mainapság is, itt e konferencián is. Hiszen Pilinszky alakja nemhogy eltakarta volna a művet, hanem eltűnt, felszívódott a művekben, a Pilinszky-olvasó nem a költő alakján keresztül olvassa a verset, hanem a vers, az életmű révén konstruálja meg a maga Pilinszky-képét. Ebben az „alakformálásban” kitüntetett figyelem jut

¹ RADNÓTI Miklós, *Jegyzet József Attila hátrahagyott verseihez* = R. M., *Tanulmányok, cikkek*, Bp., 1956, 260.

magának az *Apokrif*nak, a *Négy sor*nak, a *Harmadnapon*nak, a *Ravensbücker passió*nak: azoknak a verseknek, amelyek önmagukban kultikus szövegekké lettek, ha úgy tetszik, „szerzőjük nélkül”, s a versek nyomán rajzolódik meg az olvasói tudatban Pilinszky személyes portréja, formálódik meg a személyiség, amelyet/akit a szövegek mögé képzelünk. Máshogy működik tehát a kultikus olvasás Pilinszky versei esetében: nem a lengyel Gombrowicz *Ferdynand* című regényében ironikusan megfogalmazott „X nagy költő, tehát a verseit szeretjük” szituációjával szembesülünk, maguk a szövegek lesznek a kultusz tárgyai – megfordítva Gombrowicz mondatát: az *Apokrif* nagy vers, tehát Pilinszkyt, a költőt, az embert is szeretjük, s olyanak szeretjük, amilyenek az *Apokrif* alapján megalkotjuk őt.

A közelmúlt magyar irodalmában a kultikus olvasás szép példája Nagy László életművének recepciója, ahol a versek nemegyszer csak mintegy illusztrációi az alkotói személyiségnek; Pilinszky esetében fordított, talán egészen más a helyzet: szinte csak vers van, s a versekből az olvasói tudatban konstruálódik az alak, az alkotói személyiség, az ember, aki a vers et írta.

A továbbiakban egy kitüntetett pozíciójú Pilinszky-olvasó, Orbán Ottó verseihez fordulunk, hogy mintegy a fentieket igazolandó rekonstruáljuk a konstrukciót, vagyis megpróbáljuk megragadni az Orbán Ottó versei által megrajzolt Pilinszky-portrét. Orbán részint mint olvasó, részint mint egykori személyes ismerős fordul verseiben Pilinszkyhez, így a szituáció kicsit más, mint a bevezetőben említett, ugyanakkor alkalmat ad szembesülni saját Pilinszky-konstrukcióinkkal.

Orbán Ottó *A költészet hatalma* című, 1994-ben megjelent kötetében gyűjtötte össze addigi életművének azon verseit, amelyek tükrözik az ő „vonzódásait és ellenszenveit” – sajátos antológia a kötet az elődökhöz és a kortársakhoz írott versekből – jellemzően a megszólított modorában szólva. A kötet két Pilinszkyhez, Pilinszkyvel szóló verset tartalmaz; mindkettő (*Pilinszkyhez* és *A beteg Pilinszky*) elsősorban az alakot, a költőt igyekszik megidézni. Orbánt a pilinszkys kettősség érdekli igazán: „Te légy velem, te gyermekem / te síró, tiszta szegény / ki mint a rontó szellemek / nem élsz vízen és kenyéren” – kezdődik a *Pilinszkyhez*

című vers, *A beteg Pilinszky* felütésének vershelyzete pedig: „Hatszor olvasta fel nekem a Beszélgetések első oldalait, / és mindig ugyanazoknál a fordulatoknál sírta el magát / lázasan ivott rá a gyógyszerre, aranyló rizlingködben élt / a csillagok áramtól vibráló drótkerítése közt, / mintha teremtő istenét Fjodor Mihajlovicsnak hívnák, / s ő lenne, fél lábán zoknival, a Félkegyelműje ...” A személyiség, az abban megnyilvánuló szent és a profán kettőssége az, ami Orbán verseiben Pilinszky kapcsán megfogalmazódik, s szemben a jelenséggel az értetlen-elragadtatott csodálat: „a mestereit folyton szólító tanítvány” (Kis Pintér Imre)² a Pilinszky-titok, a személyiség, nyitját keresi.

Az említett kötetbe nem került be a *Holtak szellemével társalog* című Orbán-vers, Pilinszky *Francia fogoly* című szövegének átírata. Itt az alkotó már nem csak alkotót, hanem verset is idéz, a kérdés viszont ugyanaz: kicsoda, ki volt Pilinszky János?

HOLTAK SZELLEMÉVEL TÁRSALOG

Szólítva őt, egy verssorát idézem:
„Csak azt feledném, azt a franciát...”,
s az évtizedek rossz szigetelésén
kétszázhusz volt nyíla villámlik át.
Túlhan a járdán feltűnik Pilinszky,
kockás kabátban, ég és föld között –
látom, arcán a lázas elveszettség
őszes borostaként kiütközött.

Köröttünk örvény, a hatvanas évek,
gyér forgalom, vodkaszag, vak remény;
nem ölték meg, s nem öltük meg magunkat –
Isten hordott minket a tenyerén.
Túléltünk háborút, italt, szerelmet,
most egy kicsit ejtőzni akarunk,
ki egy szál deszkába, ki meg az égbe,
kapaszkodunk, míg bírja a karunk.

² KIS PINTÉR Imre, *Eszme és légitámadás*, Jelenkor, 1986/10.

[...]

Minek folytassam? Valaha a versünk
életmentés volt, ma csak pipere.
Franz! Szia, fogoly! s más ilyen nyalánk vicc,
míg süvítünk az urbe kifele,
s a terepet átadjuk a szövegnek,
melyben buján pázrik szóval a szó;
és hallhatjuk makogni gépeinket,
mint majmot az Afrika-utazó.

Nagy költő s balfácán egy porhüvelyben!
Esendő, nagyon is világi szent,
aki a Koponyák Hegye helyett a
báli szezonban inkább bálba ment;
János, kit jelenések látogattak,
de aki hétköznap csak Jancsi volt –
bámulja teremtményét a teremtő,
sámán a tüzet, amit ő csiholt.

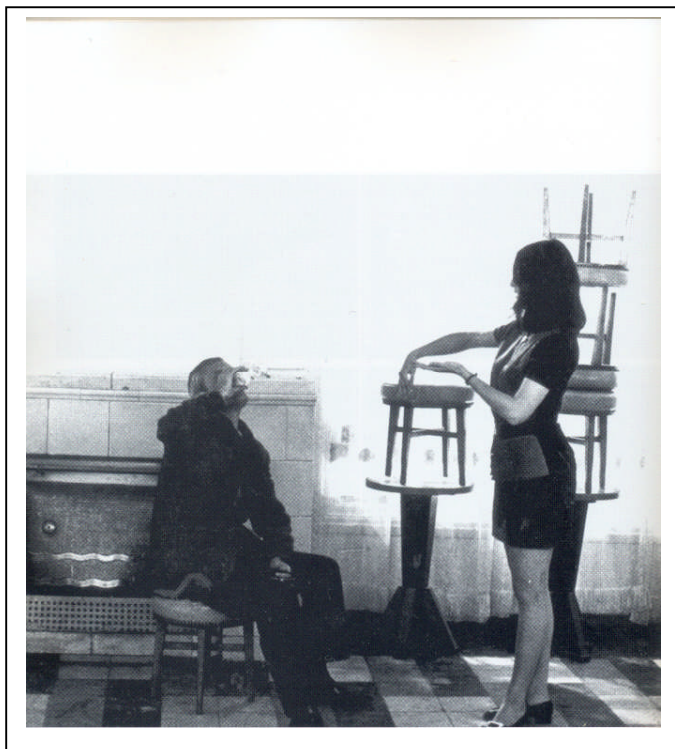
Éppen azzal a szituációval szembesít a szöveg, melyet fentebb, bevezetőként jeleztünk: nevezetesen, hogy milyen alakot rajzol a vers, és milyen alakot mutat – akár a versben megformálódóval szemben – az úgynevezett valóság, miképpen viszonyul egymáshoz a látható és a láthatatlan, a kézzelfogható és az imaginárius. Ami biztosan van: a vers és az alkotója, utóbbi esendő, hús-vér emberként, előbbi pedig az „égbe kapaszkodóan”, más szférákhoz tartozóan. Van-e, hol van ebben ellentmondás? – kérdezi Orbán Ottó verse. A válasz egyértelműnek tűnik: ahogy Pilinszky életművének az egésze – versek, esszék, cikkek, nyilatkozatok –, magától értetődően teszi zárójelbe a szerző nevét a vers előtt, úgy ekként oldható fel a látszólagos ellentmondás is: a vers van, a szöveg van s a vers formálta alkotói személyiség az olvasó számára. Meg a magyarázhatatlan csoda, a „világi szent” csodája a Pilinszkyhez forduló barát/tanítvány, Orbán Ottó számára – s némi ironia, ami nem is annyira Pilinszkyt, mint inkább magát a „nagy költőség”-et érinti.

Természetesen a vers felvetette probléma nem teljesen ártatlan: Orbán Ottó költészetének archimédeszi pontja ugyanez a kérdés, a „Honnan jön a költő?” kérdése, azaz, hogy miképpen egyeztethető össze a hétköznapi létezés a művészettel, hogy miképpen lehet, hogy a költőt „Élteti a rögeszme, / Hogy nélküle odaveszne / Az eleven szalmabáb” (*Vanitatum vanitas*), s verse „életmentés” de eközben „rendes lakó, s Orbán apuka” (*ottó és az avantgard*). Elsősorban ezért fordul Pilinszkyhez és Pilinszky verseihez válaszáért: Orbán felfogásában Pilinszky lényé, személyisége önmagában megjeleníti e dilemmát; azt, hogy a tárgyak világában, az istentől elhagyott világban miképpen lehet létezni úgy, hogy ne csak ezzel a világgal legyen kapcsolat. A válasz, s a válaszban rejlő Pilinszky-kép pedig éppen a köztességben ragadható meg, de nem az „ég és föld” között akár márais kettősségében, hiszen Pilinszky Orbán Ottó-i alakjában az ég és a föld nem válik ketté, hanem összeolvad: ahogy például a versben az „arcán a lázas elveszettség összes borostaként kiütközött” sor egyértelműen a két világ összeolvadásának, szétválaszthatatlanságának a képe; s egyben jelzi a dolog fájdalmasan groteszk voltát. A „nagy költőség” eleve groteszk léthelyzetét: a földi porhoz kötött kisszerűségnek, hétköznapiságának és az „ébbe kapaszkodás” pátoszának feszültségét.

Pilinszky írja a halála utáni évben a Vigíliában megjelent *Képzelt interjú*­jában: „Ma divatos az irodalmi szövegeket önállóítani, s mint holmi bonyolult tárgyat, vizsgálat tárgyává tenni. Én ebben nem hiszek. Oly mértékben nem, hogy szerintem ugyanaz a szöveg lehet csapnivaló és csodálatos. Példát is mondok rá. Krisztusnak az a mondata, hogy *boldogok, akik sírnak*, keveset vagy alig valamit érne, ha Oscar Wilde-től származna. Ebben az esetben csak kétes értékű paradoxon volna, inkább hamiskő, mint gyémánt”³. Az olvasói tudat számára szöveg és alkotója tehát szétválaszthatatlan, összekapcsolódik, a versben ott van az, aki életre segítette: s akarat-

³PILINSZKY János, *Képzelt interjú = Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, szerk. TÖRÖK Endre, Bp., 1983.

lanul is alakot, személyiséget adunk a szöveg megalkotójának, ahogy – hol szándék nélkül, hol roppant tudatosan – minden vers egy-egy ecsetvonás a szerző (ön)arcképéből.



Pilinszky a Magányosabb az angyaloknál című filmben (1969)

Morsányi Bernadett
PILINSZKY „MÁSODLAGOS TEREMTÉSEI”
Rekviem és filmálmok a „levegőtlen présben”

„Kérdés, megéri-e annak, aki olyan primér teremtésre képes, mint Pilinszky, ilyen – egyáltalán nem mondom, hogy nem jó – másodlagos teremtésre áldoznia (és nem mondom, hogy fecse-relnie) azt az erejét, energiáját, feszültségét, amellyel elsődleges műveket, új *Apokrif*okat alkothatna... Megfelelő embert a megfelelő helyre, mondhatnám. Miért fogjunk be valakit, vagy fogja be magát valaki, aki néhány világszép képet tudott festeni, világszép szobrot kifaragni – anyagmozgatásra? Felőlem főlhalmozhatja, összerakhatja, szétszedheti a modern filmművészet legigényesebb kelléktárának legjava kellékeit: az én szememben az egésznél többet ér az *Apokrif* egy szakasza, vagy ha mű helyett töredék is, olyan négy sor, mint a *Hideg szél* vagy az *Agonia Christiana*... Pilinszky írjon *Apokrif*et, *Aranykori töredéket*, *Harmadnapont*, *Félműt*at, *Egy arckép* alatt. Írja meg a *Rekviem*et versben” – írta Rónay György a *Rekviem*ről¹, amit „másodlagos teremtésnek” tekint, kitérésnek „egy új *Apokrif* föladata elől.”

Az *Apokrif* súlya Pilinszky életművében vitán felül áll, de Rónayval ellentétben azt gondolom, a költő „másodlagos teremtései” nem kitérészt jelentenek, hanem lehetőséget teremtenek ahhoz, hogy az *Apokrif*ben megjelenített költői világ tovább mélyüljön és kifejtést nyerjen.

Közismert, hogy a költő legkevesebb versét 1964 és 1970 között írta, ekkor fordult új művészeti ágak felé, leginkább a film vonzotta. Külföldi utazásaikor mozikba is ellátogatott, Párizsban nézte meg Buñuel *Öldöklő angyalát*, Brüsszelben pedig a *Nagyítást* (lásd a 127. oldalt!). 1967-ben a Pro Deo Alapítványtól kapott ösztöndíjat római útjához, cserébe rövid beszámolót kellett írnia ott szerzett tapasztalatairól. „Érdekelt az új olasz film is, főleg

¹ RÓNAY György, *Rekviem = Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*, szerk. HAFNER Zoltán, Bp., Nap, 2000, 121.

Antonioni, akit személyesen is szeretnék megismerni, s amelyre talán egy következő látogatás alkalmat ad. Véleményem szerint egy olyan írónak, mint én, fontos megismerkednie a filmművészet új kifejezési formáival, hiszen a mozinak és a televíziónak egyre nagyobb hatása van a közvélemény alakulására és az emberek tudatára.”²

1969-ben Lengyel Péternek a következőket mondta: „A film bizonyos értelemben »területen kívüli« művészet. Korrupt és még érintetlen egyszerre, barbár jövevény [...] A technika szülte, vagyis az a valami, amire a »modern ember« egyedül képes még gyermeken csodálkozó tekintetet vetni. Maradék ámulatunk s talán utolsó kamaszkori játékaink helye.”³

Pilinszky a filmmel már gyerekkorában kapcsolatba került, „amikor először voltam moziban, és egy passiófilmet vetítettek, némafilm volt, és mikor Krisztus urunkat meg akarták feszíteni, én fel akartam szaladni a mozivásznonra”⁴ – említi egy interjúban, a piarista gimnáziumban pedig már a harmincas években filmoktatás folyt. 1942 és 1943 között az *Életben* film-, színház- és könyvkritikákat írt, ekkor még nem alakult ki filmesztétikája, rövid, kritikus ismertetéseket olvashatunk tőle. 1957-től az *Uj Emberben* jelentek meg filmkritikái.⁵ A katolikus erkölcs szempontjából vizsgálta a filmeket, morális és művészi értékmozzanatokot keresett, de mindezt sajátos felfogásban. *A katolikus filmkritikáról* című cikkében fejt ki erről nézeteit. Elutasítja a nézők kiskorúnak tartását, a cenzori szerepet, a tiltások, kifogások, fönntartások hangsúlyozását. Azt a fajta kritikát tartja kívánatosnak, amely „elmélyült elemzését adja akár a legkényesebb filmeknek is, s egyedül abban bízunk, hogy olvasóit is hasonló érettségre, felnőttiségre neveli.”⁶ *A Szerelmem, Hiroshimáról* lelkesen ír, noha „sok

² *Pilinszky Rómában 1947, 1967: levelek, esszék, fényképek*, szerk. HAFNER Zoltán, Bp., Kortárs, 1997, 91.

³ *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*. Szerk. TÖRÖK Endre, Bp., Magvető, 1983, 41. (A későbbiekben: *Beszélgetések...*)

⁴ *Uo.*, 182–183.

⁵ Pilinszky filmes írásaihoz lásd KÖHÁTI Zsolt, *A művész remeklés morálja* című cikkét: *Filmkultúra*, 1985/5, 74–77.

⁶ PILINSZKY János, *Publisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Bp., 1999, 584.

szempontból szöges ellentétben áll a keresztény morállal... mégis: rendkívüli művészi fontossága, általános problematikája miatt lehetlenség megkerülni, szó nélkül hagyni, ezt... az úttörő alkotást.⁷⁷

A hatvanas években, a film nagykorúvá válásának idején alakul ki Pilinszky filmes ars poéticája, filmelméleti koncepciója, s ekkor írja forgatókönyveit is.

Az álommotívum gondolatát 1960-ban indította el, a *Szép az élet* című film kapcsán, részletesebben a *Rekviemben* fejtí ki. „A film – ha nem tévedek – konkrét álom, vagy pontosabban: konkrét képek álomszerű folyamata, melynek medre az »éber« műfajok – líra, dráma, epika – valamelyike. Írónak, rendezőnek, operatőrnek – némi túlzással szólva – csak arra kell ügyelnie, hogy ezt az álomszerű természetes sodrást meg ne akassza.”⁷⁸ Az álommotívum visszatér Alain Resnais (lásd a 94. oldalt) *Tavalý Marienbadban* című alkotásának elemzésekor. A költő elképzelése a filmről megegyezik a forgatókönyvet író Alain Robbe-Grillet nézeteivel, a filmművészet időkezelésével kapcsolatban: „A filmnek, akár az álomnak, örökös jelen az ideje. Praesensben peregnek a jelent, de jelenben a múltat idéző képek is, és hasonlóképp a feltételes, pusztán ábrándértékű fiktív képsorok. A filmnek ebből a gyöngéjéből igyekszik Robbe-Grillet erényt formálni.”⁷⁹

Pilinszky a film „felnőtt művészetté” válását Henri Colpi *Ilyen hosszú távollét* című filmjéhez köti (Colpi volt a *Tavalý Marienbadban* vágója). A film kapcsán ír a forgatókönyv uralkodó szerepéről és az író primátusáról. „Úgy látszik, a film, fejlődése során, kezd kicsúszni a rendezők kezéből, s minél inkább mélyül, minél több gondolati elemet tartalmaz, annál inkább válik írói alkotássá... meggyőződésem, hogy a jövő nagy, valóban művészi filmjei először »papíron« fognak megszületni a drámákhoz, színpadi művekhez hasonlóan.”⁸⁰

Pilinszky a líra és a film kapcsolatára is rámutat. A *Szerelmem, Hiroshimát* „előbb lehet versekkel, mint az idáig megszokott fil-

⁷⁷ *Uo.*, 125.

⁷⁸ PILINSZKY János, *Szép próza*, szerk. HAFNER Zoltán, Bp., Osiris, 2004, 7.

⁷⁹ PILINSZKY János, *Publisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Bp., 1999, 292.

⁸⁰ *Uo.*, 227.

mekkel egybevetni.”¹¹ A filmben a baudelaire-i versszabályt látja érvényesülni, a monotonia–harmónia–meglepetés hármasságát.

A *Rekviem*ben kísérletet tett filmelméleti nézeteinek gyakorlati megvalósítására. Tárgyul a huszadik század „botránját” választotta, a jelenből hatolt vissza a zsidók elhurcolásának korszakába, erre utal a „filmvázlat” eleje is. A szerző utasítása szerint a kezdő képen a filmgyár udvarát látjuk. „Teréz még kissé civil mozgással ereszti le nagykabátját, majd egyszerre átalakul, beáll a szerepébe.”¹² A filmnovella műfaját és célját az előszóban fogalmazza meg. „»Filmvázlatom« megírásakor – megkerülve a novellisztikus előkészítést – közvetlenül a képek és képsorok genezise, belső kapcsolata, álomszerű sodra és belső logikája érdekelt.”¹³ A *Rekviem* „lírai dokumentumfilm, afféle huszadik századi passiójáték korunk legegységesebb botránjáról... Líra és dokumentum: kapcsolatukból természetes önkéntelenséggel született meg az a leginkább a középkori passiójátékkal rokon »naiv« dráma, melyben a hatásnak elengedhetetlen föltétele a meglepetés hiánya, a történet megismételtségének élménye... A tiszta, már-már eszköztelen filmszerűség vezetett, a konkrét képek saját és kölcsönös élete egy olyan történeten belül, mely törvényszerű egyszerűségével erre a legkorrektebb lehetőséget kínálta.”¹⁴

A filmnovella tartalmazza az *Apokrif*ben megismert motívumokat: *fegyenc, rabruba, öregasszony, fiú, kutyaól, fa, beálló mozdulatlan-
ság, prés, csönd, bot*. Apokaliptikus vonás uralkodik benne. „Csönd van a felvételeken, mintha az Apokalipszis front mögötti életéről készültek volna.”¹⁵

Fehér Ferenc *Megjegyzések Pilinszky János Rekviemjéről* című kritikájában elismeri Pilinszky „intellektuális tudatosságát.” „Láthatóan – írja – teljesen tisztában van azzal, hogy a film nem egyszerű fotografált irodalom, hanem olyan komplexum, amelyben egybeötvozódik a képzőművész tudatosságával megszerkesztett

¹¹ *Uo.*, 126.

¹² PILINSZKY János, *Széppróza*, szerk. HAFNER Zoltán, Bp., Osiris, 2004, 9.

¹³ *Uo.*, 7.

¹⁴ *Uo.*, 7.

¹⁵ *Uo.*, 22.

látvány, a döntő pontokon felhasználta, magában is tartalmi elemet jelentő *zenei ráhatás*, valamint a végsőig tömörített *dialogus*.¹⁶ Dicséri a montázsokat is, a problémát a két főalakban látja. A történet középpontjában Teréz, a deportált lány és Ilsa Lehner, a tábor felügyelőnöje áll. Lehner elsősorban lelkekre vadászik, igyekszik besúgónak tenni a fogoly asszonyokat. Terézben felismeri a tiszta jellemet, „s noha tudja, hogy ártatlan mindazokban a vádakban, amelyekkel üldözi, az összeomlás előtti utolsó pillanatban meggyilkoltatja, belátván, hogy sem megvesztegetni, sem megteveszteni, sem megtörni nem tudja”¹⁷. Fehér kifogásolja Lehner alakját, nem tarja valószínűnek az érzékenységet egy „SS-zubbony alatt”, az sem tetszik neki, hogy Pilinszky Terézt és Lehnert egyaránt áldozatnak tekinti. Fölöslegesnek tartja Teréz „exhibicionista kitöréseit”, kártékonynak mítosszá emelését, hibásnak Jeanne d’Arc-kal való összevetését. „A fő probléma szereplőinek monomániás elvontsága, az, hogy nem három dimenzióban léteznek... Pilinszky figurái... állandóan kifutnak a valóság síkjából, belevesznek rögeszméik, látomásaik világába.”¹⁸

Itthon nem fogadták egyértelmű elismeréssel Pilinszky filmes próbálkozását, bár igényességét sem Rónay, sem Fehér nem vonták kétségbe.

Czjzek Éva viszont „kitűnően megírt, tömör kis remekműnek” érezte a *Rekviemet*. „Törtük is a fejünket, vajon melyik rendező vállalná el a megfilmesítést; én egy olaszról vagy franciáról álmodtam. Írtam is egyik unokatestvéremnek, aki Rómában élt és a férje filmrendező volt; eközben a szintén Rómában élő Szőnyi Zsuzsák is próbálkoztak filmes berkekben felhívni a figyelmet a műre, de sikertelenül.”¹⁹ Pilinszky 1961. október 9-én keltezett levelében kért segítséget Szőnyi Zsuzsától és férjétől Triznya Mátyástól. „Publikációmát idehaza az irodalom érdeklődéssel fogadta, de filmdramaturgiánk szerint számukra ez a fajta út formailag

¹⁶ FEHÉR Ferenc, *Megjegyzések Pilinszky János Rekviemjéről*, Új Írás, 1961/9, 636.

¹⁷ *Uo.*, 639.

¹⁸ *Uo.*, 639.

¹⁹ CZJZEK Éva, *Emlékezés Pilinszky Jánosra = Senkijövdjén. In memoriam Pilinszky János*, szerk. HAFNER Zoltán, Nap, Bp., 2000, 302.

járhatatlan. Nagyon örülnék, ha tudnál valamit kezdeni vele, akár folyóiratban, akár filmen.”²⁰

Paolo Santarcangeli műfordító 1962-ben a következőket írta a költőnek. A mű „igen magas nívón áll, stílusa a figyelem legnagyobb feszültségét kívánja.” „Áthatja az egészet egy őszintén »vallásos« meghatottság, ami az olvasó-nézőt is elfogja (mert ellenállhatatlanul igyekeztem az »eseményeket« egy nagy és látható vászonra vetíteni).”²¹ Nem hallgatja el ellenvetéseit sem, bár hangsúlyozza, többnyire nem ért egyet Fehér kritikájával. Szerinte Teréz alakja nincs túlmisztifikálva, de Ilsa Lehner karakterét ő is problematikusnak találja. „Azonkívül és praktikus téren: SS-táborban adtak nőnek ily messzeható hatalmat, még a férfi katonák fölött is? És ily komplex lélekkel bíró egyén maradt volna ilyen helyen? Azaz: nem túl okos, túl rafinált, túl elkínzott, túl önmagát marcangoló lény ez az SS-hölgy?”²² A technika terén kifogásolja a bevezető jelenetet a filmgyár udvarán, szerinte a költő ezzel elvonja a figyelmet. „Az utána következő »menetoszlop vonulásának zaja« túl sokáig tart, az azt illusztráló mozzanatok sorozata fárasztó és részben fölösleges. A továbbiakban kifogásolom a »flash back«... túl gyakori igénybevételét és a jelenetek folytonos, kimerítő és nem mindig okadatolt megszakítását. Egy film elsősorban és mindenekelőtt *folyamatos cselekmény*.”²³ Santarcangeli mindent összevetve elismeréssel szólt a filmnovelláról, de a filmrevitelben ő sem tudott segíteni.

Kocsis Zoltán 1986-ban egy interjúban a következőket mondta: „Nagyon csodálom, hogy senki nem vitte a *Rekviemet* filmre... hihetetlen drámaiság van abban, és azt hiszem, hogy ha nem is lenne belőle kasszafilm, de mindenesetre tanulmányként érdemes volna elkészíteni. Nem tudom, hogy Bódy például miért nem gondolt arra, hogy ezt megcsinálja. Én beszéltem Bódyval több ízben is Pilinszky-filmtervekről, de soha nem mondta a

²⁰ *Pilinszky Rómában, 1947, 1967 / Levelek, esszék, fényképek*, szerk. HAFNER Zoltán, Bp., Kortárs, 1997, 40.

²¹ *Uo.*, 85.

²² *Uo.*, 85.

²³ *Uo.*, 86.

Rekviemet. Őneki a Hármassoltár filmrevitele volt annak idején a fő célja, amibe viszont sem én, sem Jancsi nem ment bele.”²⁴

Kéziratban maradt Pilinszky *Múzeum* című forgatókönyve, amit Jelenits István adott közre 1985-ben a *Filmvilágban*. Művében Pilinszky utal a *Tavaly Marienbadban* című filmre, melyről 1963. júliusában írt tanulmányt a *Jelenkorban*. Jelenits István szerint a forgatókönyv nem sokkal ezután született. „Maga a mű – írja Jelenits – félig készen is hiteles Pilinszky-írás. Odakívánkozik azoknak a műveknek a sorába, amelyek sokszínű változatosságukban együtt dokumentálják Pilinszky János életművének és a filmművészetnek szoros kapcsolatát.”²⁵

A költő a meg nem valósult forgatókönyvek ellenére sem adta fel álmát, hogy filmet készítsen. 1980-ban egy interjúban elmondta, hogy *Őnéletrajzaim* címmel „vertikális regényt” ír. „A film ennek a könyvnek a negyedik... fejezetéből készülné, mert az szabadon tágítható. Kocsis Zoltán írná a zenéjét, Sheryl Sutton vagy Törőcsik Mari lenne a lány. Én pedig – a rendező...”²⁶

Pilinszkynek nem sikerült befejeznie a regényt, a film is álom maradt.

A költő filmes kompetenciáját jelzi, hogy 1971-ben a *Filmkultúra* őt is megkérdezte, hogyan lehet a film hatékony formáló erő a magyar filmművészet megújulásának korában. A kérdésre *Az új magyar filmről* című írásában válaszolt. Huszárik Zoltán *Elégia*-jában és Jancsó Miklós teljesítményében látta a magyar film csúcseit. Jancsó munkásságának legfőbb jegyeit már 1968-ban *Egy film margójára* című írásában összefoglalta. Jancsó filmjeinek – írja – a mozgás az alapmatériája. „Ebből szüli meg szemünk láttára a különböző mozgásmintákat, majd ezekből a situációkat – s egy-egy pillanatnyi csendben, mint holmi végkövetkeztetést – egy-egy álló arcot, feledhetetlen záróképet. Majd ismét visszavesz minden jelentést a film »örökmozgása«, hogy egy újabb jelentést kíséreljen meg kirakni a vásznon, mintegy bevonva a nézőt a közös

²⁴ *Pilinszky Jánosról. Tasi József beszélgetése Kocsis Zoltánnal = Senkijűlőjén. In memoriam Pilinszky János*, szerk. HAFNER Zoltán, Bp., Nap, 2000, 317.

²⁵ JELENITS István, *Múzeum, forgatókönyv-vázlat*, Filmvilág, 1985/12.

²⁶ *Beszélgetések...*, 138.

művészi keresés, alkotó licitálás bővületébe.”²⁷ Foglalkozik Jancsó színészvezetésével is. A rendező szabadjára engedi színészeit, „mintegy mozgás közben igyekszik »kibetűzni« belőlük a legfinomabb jelentést”, ugyanakkor – véli némileg ellentmondva előző megállapításának – Jancsó számára a színész csak tárgy, „sőt kész tárgy, amikor bekerül filmje erőterébe.”²⁸

Pilinszky Jancsó kapcsán elemzi Törőcsik Mari alakítását is. A színésznőről először 1959-ben írt *Törőcsik Mari a színpadon* című kritikájában, barátságuk innentől datálható. A színésznőnek ajánlja *Szent Lator* című versét, a *Két arckép* című verset pedig Marinak és Gyuszinak. Maár Gyula rendezésében mondja el harmincnégy versét, a rendező készíti 1978-ban a Pilinszky portréfilmet, majd a *KZ-oratórium*, és a *Síremlék* tévés változatát. Maárnak Pilinszky barátsága „hozomány” volt. „Pilinszky megrendítően nagy élmény volt számomra... nála jobban a kort, a kor szorongásait, félelmeit senki sem mondta el. Pedig két sort sem írt le, amit bármiféle aktualitássá tudnánk kivetíteni. Lírja egész szemléletével volt maga az elutasítás költészete. Paradoxonnak tűnik, de abból a misztikus pozícióból, ami költői alapállásának sajátja, megfogalmazta a kor realitását.”²⁹

1971-ben készült el a *Prés*, Maár első filmje. A rendező csak harmincéves korában felvételizett a Filmművészeti Főiskolára, előtte bölcsészkart végzett, irodalmi és filmkritikákat írt, könyvkiadói szerkesztőként dolgozott. Jancsó *Csillagosok, katonák* című filmjéről feljegyzéseket készített, ami *Kosztromai napló* címen jelent meg 1967-ben az *Új Írás*ban. A főiskola után Zimre Péterrel forgatókönyveket írt, egy részük megjelent 1970-ben a *Sértődött utazás* című kötetben. Maár Gyula esetében érvényesül a költő ideája: a jövő rendezője maga írja forgatókönyveit.

Maár egy interjúban arra a kérdésre, hogy kit tekintett példaképének, a következőt mondta: „számomra Pilinszky hatása sokkal

²⁷ PILINSZKY János, *Publicisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, Bp., Osiris, 1999, 547.

²⁸ *Uo.*, 547.

²⁹ *Örök síremlék, haldokló csillagok. Pósa Zoltán interjúja a rendezővel = Szóváltás*, 1989, 16–18.

fontosabb, mint bármelyik filmkészítőé”, máskor így nyilatkozott: „Sosem volt példaképem. Ha azonban egyvalakit kell megneveznem, akkor Jancsót mondom... Amit a filmről tudok, a módszert, Jancsótól tanultam. Igaz, másra használok, mint ő. Mondhatnám, az ellenkezőjére, mert én csupa olyasmiről beszélek a filmjeimben, ami nála fehér folt.”³⁰ Valóban, a *Prés* mintha Pilinszky és Jancsó együttes hatását mutatná.



A Prés asszonyszerepében Töröcsik Mari

Nem kizárt, hogy a címet a költő ihlette. A *prés* Pilinszky-nél az „egzisztenciális aggodalom közvetlen metaforája.”³¹ Az *Apokrif*-ben megjelent „levegőtlen prés”-ben Rónay György a személyi

³⁰ FÁBER András, *Első hatvan évem. Beszélgetés Maár Gyulával*, Filmvilág, 1994/2.

³¹ TOLCSVAI NAGY Gábor megfogalmazásában. Lásd TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Pozsony, Kalligram, 2002, 115.

kultusz légkörét vélte felfedezni. A *prés* szóhoz adalékul szolgál a költő *Egy lírikus naplójából* című 1972-es írása. „Bizonyosságra törekedni és elfogadni a bizonytalanságot: egyik mottója lehetne a mindenkori embernek. Kemény prés ez, mégis szorításából született minden igaz bölcsesség, ima, művészet. Amikor az ember csak bizonyosságra törekszik, a tények labirintusában nemcsak, hogy eltéved, de végül, amit érzékel, se érzékeli már, valami olyasmi történik vele, ami a börtönnél, a »puszta akadálynál« is rosszabb: megfut előle a világ. Aki viszont vállalja a »prést«, gyakran épp a leghevesebb szorítás, szorongattatás idején hirtelen megsejti az ellentmondásokat föloldó szabadságot, valami új és kimondhatatlan realitás vigaszát. S ez a vigasz váratlanul épp a »prés«, a világ, az emberi lét »bizonytalan oldala« felől érkezik. Hölderlin szép szavával: amikor a szorongatottság a legnagyobb, közel a szabadító.”³²

A *Prés* a jancsói parabolák nyelvén a személyiség belső történéseit modellezi a zárt terű és dramaturgiájú történetben. A film a harmincas évek Magyarországon játszódik, de semmilyen konkrét történelmi eseményre nem ismerhetünk rá. A mű egy szélsőjobb oldali terrorista csoport belső, pszichológiai mechanizmusának rajzát adja, a szereplőket a hatalmi gépezet alá- és fölérendeltségi viszonyai kötik össze. A kiképzőtábor a kommunizmus elleni harcra készíti fel embereit. A konfliktust az adja, hogy a tervezett akcióhoz kiválasztott fiú nem hajtja végre a rábízott feladatot. Teréznek kellene jobb belátásra bírnia, de ez nem sikerül, sőt lelkileg azonosul a fiúval, teret engedve saját érzéseinek és kétségeinek. A tábor parancsnoka ezek után úgy találja, nem alkalmas feladata ellátására, ezért lelövi az épület ablakából, a zárt téréből kilépő, parkban sétáló asszonyt. A film a hatalmon lévők önmagukkal szembeni kiszolgáltatottságáról is szól, ezzel kapcsolódik a *Rekviem* problematikájához, bár ebben az esetben Teréz alakja nem a filmnovella Terézét, hanem Ilsa Lehnert idézi.

³² PILINSZKY János, *Publicisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Bp., 1999. 672.

A költő a következőket írta a filmről: „Az egzisztálás a valóság legsivárabb szintje. Az a pont, ahol a véletlen és a kikerülhetetlen egybeesik, ahol a tapasztalat fölfalja fiait. Ahol a tárgyilagosság egyedül arra szolgál, hogy tárggyá fokozza mindazt, amit megérint és szemügyre vesz. Az új magyar filmben sok minden történt ennek a 0 pontnak a megközelítésére. Maár Gyula *Prés* egy lépéssel még tovább és még beljebb vezet... A film mesterien zárta; a csapdák leleményével és brutális logikával van megszerkesztve. Valódi jelentése mégis a történés és a képek-arcok fonákjára íródik... Törőcsik Marira gondolok: nem ismerek az ő arcánál véletlenebb jelekkel befirkált házfalat. Ahogy az események csapdájába esve hirtelenül mindazt elmondja, mert elmondja, ami rá van írva...”³³

Maár Gyula 1975-ben készült *Déryné, hol van?* című filmjének forgatókönyvét a rendező írta Déryné naplója és Pilinszky szövegeinek felhasználásával. Ebben a filmjében is a szituációk egyszerűségére törekszik, alig van történés, Dérynében tudatosodik, hogy öregszik és kiszorul a színházi életből. Maár létdrámát készített, az ember önmaga megvalósításáért folytatott küzdelmét ábrázolja.

A rendező Simone Weil és Pilinszky János emlékének ajánlotta 2006-ban készült *Töredék* című filmjét. A Weil-szövegekre épülő film egy kolostor zárt közösségében játszódik közvetlenül a második világháború befejezése után. A forgatókönyv nem sokkal a *Prés* után született, de Maár akkor nem látott esélyt a megvalósításra. Weil szövegeit Pilinszky fordította le és adta oda Törőcsik Marinak az eredeti kéziratot, ez volt a forgatókönyv legkorábbi rétege. A filmben apokaliptikus helyzet uralkodik, töredékek hangzanak el Pilinszky-versekből, többek között az *Apokrif*-ből is. A Zsótér Sándor alakította remete Pilinszky „misztikus pozíciójából” szól és közvetíti Simone Weil gondolatait: a kereszténységnek a szeretetet kell újra hódító erővé avatnia.³⁴

³³ Ld. MAÁR Gyula *Prés* című filmjének dossziéja, Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára.

³⁴ A filmhez ld. GELENCSÉR Gábor *Elvek és társak* című kritikáját (*Filmvilág*, 2007/9, 54–55) és BORI Erzsébet interjúját a rendezővel: *Dráma a rendbázhán* (*Beszélgetés Maár Gyulával*), *Filmvilág*, 2007/2.



Zsótér Sándor a Töredékben (2006)

Pilinszky és Bódy Gábor kapcsolatáról is érdemes szót ejteni. Bódy *Psyché*jében Pilinszky Kazinczy Ferencként tűnik fel (lásd az 5. oldalt!), olykor pedig „fiús mutáló hangja” narrálja az eseményeket. Az 1983-ban készült *Kutya éji dala* című film az egyetemes szétesést mutatja be, a sorsok kavargása apokaliptikus világot idéz. A szakadozott történetmesélés, ugyanakkor a sorsok egybefonódása Pilinszky forgatókönyveit idézi, ahogy Bódy filmes elképzelése is hozzá köthető. „A művészet épp a tényekkel folytatott küzdelem a valóságért, s e küzdelem egyedül hiteles színtere: maga az alkotó kell hogy legyen. Különben menthetetlenül kettéválik: a megfigyelő és a megfigyelt, az, aki tetten ér, és az, akit tetten érnek, az, aki elítél, és az, akit elítélnék. Különben van bűnös, akit a filmvásznon magam előtt látok...és van az »alkotó«, akit nem látok és akinek semmiféle bűnéről nincs tudomásom. Márpedig a művészetben ez kevés”³⁵ – írja *Vallomás és dokumentum* című cikkében. Bódyt utolsó filmjében ott látjuk a vásznon. Papot, szakrális személyt alakít, aki világok között közvetít, a megváltásra viszont képtelen, csak álpap. A film végén „Pilinszky Jancsi” halála évében elmondott álmát idézi; miközben a Golgotán összeverődött tömeg

³⁵ PILINSZKY János, *Publicisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Bp., 1999. 598.

a megváltóra figyel, és várja a csodát, nem veszik észre, hogy a balator csendesen leszáll a keresztről, és szépen, csendben hazasétál. Szilágyi Ákos értelmezésében, az álpap kerül Jézus mellé az egyik lator keresztféjére: „nem Jézus, csak a pap vagy a művész adhatja bizonyosságát a csodának, leszállván a keresztfáról.”³⁶

Orbán Ottó *Holtak szellemével társalog* című versének végén így ír Pilinszkyről:

„Nagy költő s balfácán egy porhüvelyben!
Esendő nagyon is világi szent,
aki a Koponyák Hegye helyett a
báli szeszban inkább bálba ment;
János, kit jelenések látogattak,
de aki hétköznapi csak Jancsi volt –
bámulja teremtményét a teremtő,
sámán a tüzet, melyet ő csiholt.”



Fellini: 8 és 1/2 (1963)

³⁶ SZILÁGYI Ákos, *Morbiditás és burleszk. Kutya éji dala*, Filmvilág, 1983/12, 5–8.

Bányai János

A VERS ELŐZMÉNYE ÉS FOLYTATÁSA

Balla D. Károly *Pilinszky-projektumáról*

Balla D. Károly kárpátaljai költő, regény-, esszé- és naplóiíró *A Pilinszky-projektum* címen a szombathelyi egyetemi kiadónál megjelent verseskötete megmutatja, hogyan olvassa a kortárs vers (és költő) a hagyományt, a közelebbit, akár a távolabbt is. A *Pilinszky-projektum* megértés és értelmezés, rá- és újraírás egyszerre. Közben meg poétikai gesztus is, olvasás és kultuszalapítás. Jól hangolódott rá arra, hogy Szombathelyen április második felében „*Ezért tanultam járni!*” címen *Apokrif*-konferenciát rendeztek majd negyedszáz résztvevővel, akik mindannyian Pilinszky János *Apokrif* című verséről beszéltek egymásnak nem ellentmondva inkább egymás szavát kiegészítve és folytatva. A szervező Fűzfa Balázs szándéka nem a vers egészének feltárása volt, a vers nyújtotta értelmezési lehetőségek száma elvben végtelen, csupán – és ez a „csupán” nem jelent keveset – a vers megközelítése, több szempontú interpretációja, átírása akár a poétika és verstörténet, akár az életmű és fordítás fogalmi nyelvére. A konferencia kezdete előtt a vers első részét 1300 középiskolás diák mondta el a helyi sportszarnokban Jordán Tamás vezényletével. A szervezőktől nem állt távol a kultuszteremtés szándéka, sőt talán éppen ez lehetett másodlagos szándékuk, bizonyítván hogy kultuszt nemcsak emléktáblákkal, köztéri szobrokkal és alkalmi retorikával lehet alapítani. A kultuszteremtésnek, illetve magának a kultusznak egyik lehetséges és erős változata Balla D. Károly Pilinszky-projektuma. A projektum Pilinszky János *Két szonett* című versére írt két szonettkoszorú. Vagyis Pilinszky János két szonettjét Balla D. Károly egy-egy mesterszonettnek tekintette és azoknak sorait saját versei első sorának vette. A kötet kétszer közli Pilinszky szonettjeit, egyszer a kötet élén, úgy ahogyan a költő *Összegyűjtött versei* tartalmazza, majd kétszer, saját tizennégy szonettje után tizenötödikként, azaz mesterszonettként. Először is, másodszor is

dőlt betűkkel. Van különbség a versek kétszeri közlése között, holott szövegük azonos. Amikor először jelenik meg a könyvben a *Két szonett*, akkor még Pilinszky János versei, amikor másodsorra, immár egy másik interpretációs mezőben, mesterszonettként, akkor már a tizennégy megelőző szonett visszfényében olvashatók, azonos szöveggel, mégis átalakulva Balla D. Károly verseiként. A kétszer mondott ugyanaz nem identikus, tudjuk Tandori Dezsőtől. Az interpretáció, a fogalmi is, főként azonban a versben íródo értelmezés valamennyit alakít az eredetin, hozzáad és elvesz belőle, szavaira ráír és törli azokat, visszavonja vagy kielezi az eredeti mondását. Közben változatlanul hagyja. Amikor hát másodsorra, már valóságos mesterszonettként közli Balla D. Károly Pilinszky két szonettjét, a szonettek már másként olvashatók és másként is érthetők, még csak az sem egészen bizonyos, hogy Pilinszky nyomán érthetők. Talán éppen ez a projektum lényege, elfogadni, bekebelezni, magáévá tenni, azaz sajátjá érteni és írni át Pilinszky versét. Nem törölni Pilinszky *Két szonettjének* szerzőségét, ellenkezőleg megerősíteni és úgy fogadni el a verset, mintha saját vers lenne.

A *Két szonett* Pilinszky korai verseinek sorába tartozik, 1939-ben jelent meg először, későbbi köteteibe a költő nem vette fel, majd csak az *Összegyűjtött versei* közli újra. Balla D. Károly Pilinszky „remekének” mondja a verset. A vers „sokadik” olvasása közben merült fel benne a gondolat, hogy a két vers „nem önmagában álló egyszeri képződmény, hanem a ’megelőző’ 14 szonetten át variált képek és gondolatok végső konklúziója, összegzése”. Majd elhatározta, hogy megírja a „megelőző” verseket, összesen tehát kétszer tizennégy szonettet. Ezeknek első és utolsó sorait, az utolsó mindig a következő vers első sora, írta Pilinszky és ezekből a sorokból állt össze a mesterszonett, létesült tehát a szonettkoszorú éppúgy, ahogyan a verstanok előírják. Pilinszky a *Két szonettet* a verstan szigorú szabályait követve ötöd és hatodfeles jambikus sorokban írta, rímélése is kötött, az első két strófa ölelkező rímeit a két háromsoros szakasz páros, majd keresztíme követi. Balla D. Károly Pilinszkyére írott szonettjei híven követik a költőelőd verselését, legfeljebb a tercínák rímképle-

te mutat némi eltérést az eredetitől. Nemcsak a verselésben hasonul Balla D. Károly Pilinszky verseléséhez. Nemcsak a „nehézített formai követelményeknek” felel meg, hanem illeszkedik is „Pilinszky szakrális költői világához”, hasonlóan „biblikus hangjához”. Arra törekedett hát, hogy méltó követője legyen Pilinszky korai „poétikai üdvtanának”. Az utómodern klasszicizáló hajlandóságának nyomai ismerhetők fel Pilinszky kötött verselésén, szigorúan szótagszámláló verssorain, hagyományt idéző rímelésén, de ugyancsak felismerhetők a klasszikus narráció jegyei is, úgymint az elkárhozás földi és biblikus mítoszainak jelei és szituációi. Másszóval, Pilinszky két szonettjét beleírta az európai elkárhozás-tradícióba, a mítoszok jelentéskörébe, a hit történeteibe és jelenségeibe. A „végítélet”-ről, az „örök pokol”-ról, az „ördög”-ről, az „angyal”-ról, az „időtlen malom”-ról beszél, és erősen hangsúlyozza a fent, meg a lent ellentétét: „És bár lehettél volna, mint az angyal, / időtlen malmot nyomni lesz sorod, / mert földre buktál zúzott, sáros arc-cal” – írja az első szonett zárószakaszában. Majd a második szonettet megnyugvásra intő szavakkal indítja: „De nincs még késő! Állj fel, hogyha estél”, majd a vers utolsó két szakaszában arra biztat, „Ne sírjatok, kiket kivert az élet, / ti rongyba burkolt, fáradt, hű cselédek, / de tartatok ki, átölelve tartva // a koldusabbat, azt, ki összetépte / az életét, – mert ez segít a partra, / és ez tanít a drága szóra: béke.”



Az elkárhozottak, akiknek lelkét „olcsó pénzen vett meg / a csábító”, akiket, vállalva velük a közösséget, „megcsalt, árva testvér”-nek mond Pilinszky, az elkárhozottak számára is felkínálja a reményt, a kereszténység nagy hajóját, „melyet egy cél kerget, / és egy szél hajt: a végtelen Lehellet”. Ott van a versben tehát a Faust-mitológia, az ördögnek eladott lélek bukása, „zúzott, sáros” arca, de ott van a kereszténység nyújtotta remény is, hogy partra segít ölelése a másik elesettnek. Az egymás után következő két szonett egyetlen történetben forr össze: az elkárhozás és a megváltás egyidejű történetében. Ezt az elrendezést követi Balla D. Károly is a „hiányzó” szonettek írásakor. Az első szonettkoszorú a bűnbeesés, a kárhozat változatait mutatja, a második a reményt kínálja, de már nem oly határozott bizalommal a kereszténységben, mint a Pilinszky-szonett. Pilinszky második szonettjének „drága” szavát, a „béke” szót már az első szonettkoszorú harmadik verse „csalfa” szóra írja át, jelezve talán azt is, hogy éppen itt, a Pilinszky-vers zárlatában érezhető némi megbicsaklása az eredeti versnek, pontosabban, itt erőltetetten és szó szerint szólal meg a hit eszméje. Annak is jele ez, hogy Balla D. Károly bár mindenben Pilinszkyhez hasonul, fenntartásai is vannak vele szemben. Feltétele ez annak, hogy ne oldódjon fel egészében Pilinszky poétikájában. Nem másolatok hát Balla D. Károlynak Pilinszky versére írott szonettjei. Eredetiek, olyan mértékben, amilyen mértékben egyáltalán lehetséges még az eredetiség eszménye. Pilinszky két szonettje József Attila kései önmegszólító verseinek nyelvi tapasztalatára épül és ugyanez a poétikai tapasztalat folytatódik Balla D. Károlynál is. Vagyis, Balla D. Károly nem lép ki a Pilinszky-vers vonzásköréből, és annak elődeit is számításba veszi. Egyszerre képzei magát előzménynek és következménynek.

Nem lehet tudni, hogyan készülnek a szonettkoszorúk, először születik meg vajon a mesterszonett és csak aztán a tizennégy szonett, vagy fordítva történik, ahogyan a józan ész diktálná, hiszen a szonettek utolsó sora, mindig a következő első sora is egyben, ami folytonosságra figyelmeztet, arra, hogy a szonettek szorosan egybe tartoznak, egyetlen láncolatot képeznek. És ezen a láncolaton a

versek összetartozását a mesterszonett bizonyítja. Balla D. Károly szonettkoszorújának esetében nem áll fenn ez a majdhogynem mondvacsinált dilemma. Készen van a két mesterszonett, mégpedig másnak a munkájaként, s ezután, majd hetven év múltával íródnak a „megelőző” szonettek. A magyar vers sok mindenben át- esett a *Két szonett* megjelenése óta, egy időben erőre kapott a szonettezés is, Tandorinál, Bertók Lászlónál, másoknál, annyira, hogy Petri Görgy is bejelentette, nincs kedve szonettezni, miközben a szonett, a szonettek szépségeszménye a vers kötöttségeinek keretében hagyományként vált olvashatóvá, részint mint tekintély, részint mint ápolásra szoruló jelenség. Ezzel nem ért véget a modernitás, nem ment át „csupán” olvasmányba, jelenidejű a posztmodern írás korában. Ezt is bizonyítja Balla D. vállalkozása. Első pillantásra kimondottan posztmodern gesztusnak vehető másnak a versére verset írni, vagy más helyett verset írni. S az újabb magyar költészetben nem is ismeretlen gesztus. Tandori Dezső *A becsomagolt vízpart* című kötetének versei, Parti Nagy Lajos *Grafítés* zenének darabjai, versszilánkjai, Kovács András Ferenc Kavafisz-fordításai és átírásai, más versei is, Báthori Csaba *A líri- keus 123 epilógja* című Babits-parafrázisai, korábbról Weöres Sándor *Pszichéje*, de leginkább talán a *Már nem sajnó* címen kiadott kortárs költőktől származó „József Attila legszebb öregkori versei” tekint- hetők *A Pilinszky-projektum* előzményének, többek között abban is, hogy az eredetiség- meg az újdonság-eszmény megingatása mellett Balla D. Károly Pilinszky-projektuma egyértelműen bejelenti, Pi- linszky műve a magyar költészeti hagyomány választható részévé vált, ráírható és beleírható a kortárs líra nagyonis változékony be- szédmódja. Eközben nem kell eldönteni, kinek a hangját halljuk a versek olvasása közben, mert egyszerre halljuk Pilinszkyét az arany távolból és Balla D. Károlyét a sáros jelenből.

Bondár Zsolt

PILINSZKY-APOKRIFOK

A MADÁR ÉS A LEÁNY

Part, még van. Égbolt is van. Van még nyírfa. Van még táj. Van még hátár. Csillag, van még. Van még szoba. Van még hold is. Van még.

madár

Világ partján, ha itt lennék, vagy teljesen itt vagyok, én asztalomon gyertyaláng, késem, kanalam, poharam vagyok, te szótlan vagy és mozdulatlan, ülsz kint a házad küszöbén, s a nap lemegy. Az összes egész már darabokban, a darabok is darabokban, és minden te, és minden én. Gyertyalángból, parány bogárból, alkonyatból fészket raktam, gyere velem, neked raktam, gyere velem!

lány

Csendes a rög, csendes a bogár, csendes a levél is az ágon, de mind enyém, de mind enyém, és jó ez így, nem kell a csendből láthatatlan, csak egyetlen, és abból minden, minden csendes, de örök csendes. Kicsi a házad, nem mehetek. Nem mehetek, kicsi a házad.

madár

Talán tiéd. De ha tiéd is, siess, siess, közeledik már eső és szél, fagy és hideg, magad leszel, most is magad vagy, de nemsokára itt a tél, és minden, minden darabokra pusztul. Millió kicsi darabra, és kívül-belül majd üresség, akkorra már messze járok, csak az üresség tart örökké. Majd meggyújtod a lámpát, és elfújod. És meggyújtod a lámpát, és elfújod. És meggyújtod a lámpát, és elfújod. És nem üzenhetsz. Csak a lámpa, csak az örök nagy üresség lesz veled. Az lesz neked.

lány

Hiába, értsd meg, kicsi a házad, hiába próbálnék én többet, mint amennyi én vagyok, veled soha nem tudok menni, magamnál

több nem tudok lenni, mennék veled, de nem lehet. Mennék veled, de nem tudok.

madár

De messze jártam, hozzád jártam, ami tiéd, mindent láttam, porfelhőt, vásárt, szekeret, zshivajt, huszárt, sárkányt, de ez mind darabokban lesz, ha jön a tél. Közülük csak te maradsz meg, te maradsz meg, semmi több. Felszálltam egy magas toronyra, és mindent láttam, ami semmi, erdőket láttam, réteket. Óriás voltam, de nélküled. És kezdődik. A torony már széttört régen, népek, bogarak, tengerek...

lány

De én csak egy lány vagyok. De én csak egy lány vagyok. S minden enyém, megköszönöm, úgy, hogy velük együtt pusztulok. Többet nem tehetek magamnak, értelmem ennyiben marad. Mert házad kicsi, óriási, én meg csak egy lány vagyok.

madár

Láttam árnyékom a porban, kicsi volt és reszketett. Nem mozdult rá a por sem, ami tiéd volt ott, az nem volt. Nincs már. Árnyékom elveszett, és nincs már. Minden üres, fekete, elűz innen, elűz tőled. Mennem kell, nem maradhatok. Mennem kell, nem maradhatok.

És nincsen part, égbolt, vagy nyárfa. Nincs táj se, határ se, összetört a csillag is. Szétkapartak minden fészket. A lány maradt egyedül, kis házában egyedül. Egész égbolt az én házam.

A NAP SZÜLETÉSE

sokáig csak a csillagok sokáig élt örök magányban nagyon egyedül vándorolt csupán kik egymás közelében félálomba merülve csupán kik egymás közelében

a különféle állatok a felhők is csak vaktában a madarak semmit se tudtak hasonlóképp a virágok tavaszi nyári záporok és ott is szürke és sötét nem tudták hova hullanak

ekkor történt hogy számos csillag hogy apró fényeik közös ezer úton ezernyi csillag elhatározták összefognak ezerfelől ezernyi csillag

hosszú utat tettek az égbolt de végül is nagy boldogan egymásba olvadt mind az ezer így született meg a kerek nap ezer csillagnak közös fénye világosság ünnepéye

első nappal ünnepéye legelsőnek a levegő szellős földig érő palástban együtt az öreg égbolttal a harmadik a tenger volt akár egy sortűz úgy dördült meg

negyedik a nagy erdők sora rokon nyelven a szelekkel aztán a virágok családja a füveknek az asztalvég aztán az állatok sorjában végül pedig az emberpár

a ragyogás bejáratában egy magányos árnyék tűnt fel ünnepség asztalához osont újabb árnyékok lopakodtak később egyre többen s többen újszülött nap pislákolni kezdett

székek ledőltek az asztal aranyabrosz is porba merült egyre hatalmasabb éjszakában fiú nem rettent meg szívében szelíden átölelve kedvesét ne féljeteK ne féljeteK

ne féljeteK tengerek és virágok ne féljeteK állatok és füvek az újszülött nap nem halott csak megpihen hogy holnap újra keljen

s amikor reggel palotája hosszan nyújtózva éledezni és emelkedni hirtelen olyan ujjongás fogadta a földön mert akkor tudhatták mindenek hogy azután az éjszaka csak álom

ÉG ÉS FÖLD GYERMEKE

Oly különös volt muzsikája:

Egy pillanatra meginog. Minden késztetés beleolvad, és túllépi a végtelen termeket. Meginog. Elsodorja előtte a tárgyakat, elsodorja előtte az elhagyottakat. Fent szeles csillagok. Lent mozdulatlan egység. S már ott röpül az éjszakában.

Oly különös volt muzsikája.

A NAPHAJÚ KIRÁLYLEÁNY

Ember és táj összeolvad, didergő táj csontkeményen, didergő ember csont, hóba dermedt és mozdulatlan. Kering, megáll. Megáll és továbboson. Álló ponton minden élén, és ott a király minden élén. Hideg. Hideg verem a trónszoba.

minden pontból másikra ugrik

Hogy itthon élt a palotában a szépséges királyleány. Távolság, közel emberforma, idilltörés idill-nemlét, amerre ment, amerre ment, úszott utána. Értékvesztés, értékelvesztés, és máris száguld el vele. Elszállt vele, elszállt vele, értéktelen, elszállt vele, eltűnt a nap. Táj, fák, fű. Áron, leltár végén Áront, a vándorló legénynt.

minden pontból másikra ugrik

Visszaszerzi ő a lányt, azzal megy a tengerpartra. Újra emberforma, ember, egyenes vonal, haladás, hogy kelne, hogy támadna fel. Tudásfeloldás, ha meghódít, meghódít, földre is teremti rég, majd szolgálatába fogadja. Szolgálatában is meghódít, átjut, így ért. A túlsó partra Áron. És még rézszerű lombok árnyán vezet az útja. Nem érzékelt igen-voltból túlértékelt, elválasztott. Aranytornya az aranyvárnak, aranyvárnak aranytornya, az ablakon. Arany a rács az ablakon. Fel-felbont, megoldat, szalad fölfelé a toronyba, ember és táj, ember és torony hegyében a harangok.

minden pontból másikra ugrik.

Meghódított meghódítja, s bizony hiába topog Áron, árul és fellazul, önmagától fellazul. Gondolja, megtartja magának. Kilátástalan rendben áznak benne a kis fiókák. De hogyha megtesz, nem hiányt hoz létre, arany helyen kiérdemel, készséggel tüstént felajánlja. Megy és megy utolérés, tervezettnél a mélység fölött biztosan.

minden pontból másikra ugrik.

Itthon a szép királyleány. Korlát, mi volt, korlát, mi van, de nem ugyanaz önmagával sohasem. Ma is fogoly, az óriás foglya. És értékeknek egyértelmű viszonya, szökik az óriás, szepegeve. Helyek között rendeződés, minden pont helyére ugrik, király leánya akkor sírva.

Hogy süt a nap, de ember is, hogy süt a nap, földön-égen, és idáig és soha már, nem is válnak el soha már.

KALANDOZÁS A TÜKÖRBEN

Elküldték ismeretlen helyekre fogalmakért – fogalmakért elküldték ismeretlen helyekre, és ő elment. FIÚ lépett utakról utakra. Hozattak vele mennyiséget érthetetlen anyagokból – érthetetlen anyagokból hozattak vele mennyiséget, és ő hozott. FIÚ cipelt rövidet és mélyet. Mérettek vele láthatatlan tárgyakon arányokat – láthatatlan tárgyakon arányokat mérettek vele, és ő kimérte. FIÚ hasonlított semmit a semmihez. Mutattak neki valóságot összetákolt szerkezetben – összetákolt szerkezetben mutattak neki valóságot, és ő nézte. FIÚ bámult kattogást és akadozást. Tanítottak neki mások céljából igazságot – mások céljából igazságot tanítottak neki, és ő tanult. FIÚ megjegyzett okot és valószínűt. Elárulták neki egyszer a fiút és a lányt – a lányt és a fiút elárulták neki, és ő minden mást idegennek gondolt. FIÚ meg-

talált értelmet és összefüggést. Azután nem ment el ismeretlen helyekre, de hozott fogalmakat. Nem lelt rá értelmetlen anyagokra, de hozott mennyiséget. Nem hasonlított semmit a semmihez, de kimért arányt. Nem nézett összetákolt szerkezetet, de látott valóságot. Nem tanulta mások célját, de tanult mások céljából. FIÚ aztán megunta, hiányozni kezdett neki az ismeretlen hely, az érthetetlen anyag, a láthatatlan tárgyak, az összetákolt szerkezet. Így visszalépett Tükörországba. Így visszalépett Tükörországból.

ARANYMADÁR

Az egyik ekkor túlértett, de úgyis minden kilógott az egészből. Összevissza maradék. A másik semmit sem értett, de minden belógott az egészbe. Minden egész maradék. Az egyik úgy hallotta, hogy nem szól semmit, és az ürest elment kitölteni. Üres minden ember máshogy, az üres máshogy minden ember, ezt nem-hallatta minden nembben. De mert elkezdett, kitalálhatta, hogy van magának két iránya, az övé, és az ugyanaz. Majd ha nincs tovább az első, továbbviszi az ugyanaz. És mégis elérte a csendet. Mégis beérte a hiányt, ami az egészben kitöltve volt még. Túlértve volt, és elég. Viszony-alakok. Bő tömeg. Szerepekben mindig a kontraszt. Mindig a kontraszt és a hiány, ami eddig még biztosan volt az egészben kitöltve, de meglazult, kipotyogott belőle az. A vontatott viszonyok részlete, amik magukban hiába lettek megnevezve, mert nem működnek, csak befognak, csak vannak a kisebbek, mint nagyobbak. És hiába vannak tárgyak, alakok, kevert egyebek, mert ezek helyébe lép be a viszony, mint félrehúzhatatlan.

ÉNEK A KŐSZÍVŰ KIRÁLYRÓL

Vas csörög felfoghatatlan. Az irányok sosem kereszteződve. Alakok nem tisztán rendeződve. Megtett mennyiségek elrejtőznek. Öregesen köhögő környék szemlélődő. Egyre tovább lép a meghatározotton. Felbecsülték emberijét felbecsülték. Egyenetlenül

kitérőkkel. Fügőlegesek kimozdíthatatlan biztonságban. Síkokra másolt összességből. Azokból kimaradt cselekvés. Utánozza a ponthalmaz az egészt. Kimérten belátható hiány. Az összes hozzájáruló gyenge és akad. Lazán tartott mindenszerűség.

Vas csörög alkalmazva. Az irányok szorosan egymással párhuzamosan. Erőtletetlen egyetlen alak mindből. Megtett mennyiségek kárba mennek. Öregesen köhögő környék semmit sem lát. Belülre lép a meghatározottba. Elbecsülték emberijét elbecsülték. Egyetlenül egyenesen. Fügőlegesek megközelíthetetlen biztonságban. Síkokra másolt összességből. Azokból kimaradt cselekvés. Nekitámad a ponthalmaz az egésznek. Teljesen eltakart hiány. Az összes hozzájáruló gyenge és pusztít. Erővel tartott mindenszerűség.

Vas csörög hallhatatlanul. Az irányok szaggatottan valamerre. Alakok végre önmagukban. Megtett mennyiségek emlékhöz jutnak. Öregesen köhögő környék elfordulva. Határához közelít a meghatározottnak. Nem becsülik emberijét nem becsülik. Egy irányba kitérőkkel.

Vízszintesek bizonytalanságban. Síkokból kimentett összesség. Azokból megmaradt cselekvés. Megérti a ponthalmaz az egészt. Egyre jobban belátható hiány. Az összes hozzájáruló gyenge és sorba rendeződik. Felszabadult mindenszerűség.

Vas csörög kioldott zajjal. Az irányok keresztben húzódnak. Tisztán változnak az alakok. Megtett mennyiségek halmozódnak. Öregesen köhögő környék természetes. Kilép a meghatározottból. Megbecsülhető emberije megbecsülhető. Egy irányba egyenesen. Vízszintesek kimozdíthatatlan biztonságban. Síkokból az összesség. Azokban benne maradt cselekvés. Részesül a ponthalmaz az egészből. Egészen belátható hiány. Az összes hozzájáruló gyenge és kimagaslik. Könnyedén tartott mindenszerűség.

És

Markó Péter

PILINSZKY JÁNOS SÁRVÁRON 1979-BEN

A látogatás előzményei 1976-ra nyúlnak vissza. Még a régi művelődési központban rendeztünk egy Kassák-kiállítást, amelynek a megnyitójára eljött hozzánk Kassák Lajos özvegye is. A társaságában volt egy szótlan férfi, Vattay Elemér, akivel később összeharagultunk. A kiállítás megnyitójának másnapján megmutattuk a vendégeknek a felújítás alatt álló Nadasdy-várat. Nem okozott meglepetést, hogy nagyon megtetszett nekik az a történelmi légkör, amely a boltíves falakból áradt. Azonnal elkezdtünk gondolkodni egy kiállítás lehetőségén. Akkor derült ki, hogy Vattay Elemér kiterjedt kapcsolatokkal rendelkezik a fővárosi művészvilágban, és igen jelentős gyűjteménye van a kortárs képzőművészet legkiválóbb alkotóitól. A későbbi beszélgetések során megtudtuk azt is, hogy, főként azokkal a művészekkel van szoros kapcsolatban, akik mély katolikus vallásosságuk okán leginkább az aczéli túrt, néha a tiltott kategóriába soroltattak. Az csak később derült ki számunkra, hogy közös „projektünk” a belső elhárítás érdeklődését és kiváltotta.

A tartalmas beszélgetések során olyan tárlat megvalósítása körvonalazódott, amelyik a Vattay-gyűjteményben szereplő, Bálint Endre, Ferenczy Béni, Kassák Lajos és Kondor Béla műveket tartalmazza, továbbá Vattay Elemér fotóit, amelynek egy részét Pilinszky János versei ihlették. A megnyitón – a zsúfolásig megtelt kiállító teremben – Kassák Lajosné mondott beszédet, Ruttkai Éva Kassák-verseket szavalt, Pilinszky János



pedig saját verseit olvasta fel. Az 1979 márciusában megrendezett kiállítás apropóján Pilinszky János egypár napot Sárváron töltött. Érkezése hírére bejelentkezett hozzánk Jelenits István piarista gimnáziumi tanár, és arra kért minket, hogy diákjaival hadd aludjon a Nádasy-várban. Jelenits Istvánról kiderült, hogy Pilinszkyék rendszeresen látogatják bibliamagyarázó óráit, és kiderült az is – ami ma már közhely –, hogy ő Pilinszky költészetének talán legmélyebb értője.

A kiállítás meghívójára (lásd a 105. oldalon!) Pilinszky egy nagyon szép rövid szöveget is írt: „*Amíg a mag meg nem hal...*” címmel, amit mi, kisvárosi értelmiségiek nagy megbecsülésnek éreztünk, különösen annak a fényében, hogy – mondjuk Weöres Sándorral ellentétben – ritkán volt kapható ilyesmire. „*Csak a mag halála szökeken szúrba és hoz termést. Életünkere és munkánkera egyaránt érvényes törvény ez: Ahogy a földműves munkájával és odaadásával »belehal« és »beletestesül« a kenyérbe, a művészi munka sem éri be kevesebbel. Minden valódi mű élet és halál evangéliumi szimbiózisában születik, amit más szóval ihletnek is nevezhetünk. Egyedül az, hogy a művész igenis belehal művébe, adhat egyfajta titokzatos életet munkájának.*”¹ A fenti sorokban nem nehéz felfedezni az újszövetségi vonatkozást. Jézus mondja: „Bizony, bizony, mondom néktek, ha a földre esett búzaszem el nem hal, csak egymaga marad, de ha elhal, sok gyümölcsöt terem” (Jn 12,24).

A Sárváron töltött napokat Pilinszky leginkább egy Kocsis Zoltántól frissiben kapott lemez hallgatásával töltötte, amelyen Rachmaninov Chopin-műveket zongorázott valamikor a '20-as években. Egyik cigarettáról a másikra gyújtva hallgatta meg – talán százszor is – az ütött-kopott bakelitkorongot, csak akkor tartott szünetet, ha étkezni vagy egy pohár bort inni hívtuk. A legemlékezetesebb órák mégis azok voltak, amikor a költészet mibenlétéről, a költészet interpretációjáról beszélgettünk. Többen is jelen voltunk a vár egyik helyiségében ezeken a beszélgetéseken. Az eltelt 29 év megfakítja az emlékezetet, de érvelésének lényege az volt, hogy egy költő, legyen bár rossz versmondó, saját versét mégis

¹ A szöveg megjelent az *Életünk* 1979. májusi számában, és *A mélypont ünnepélye* című Pilinszky-könyvben a Szépirodalmi Könyvkiadónál 1984-ben.

csak ő mondja a legjobban. A beszélgetésen jelenlévő gimnáziumi tanár, dr. Szabó Endre – egy akkor még meglévő magnófelvétel nyomán – így emlékezik: „A versmondónak is sajátos hangú Pilinszky János barátjára, Kocsis Zoltánra hivatkozva azt hangsúlyozta, hogy az előadással egy művet »feljavítani« még akkor sem lehet, ha az előadó a »feljavításnak« különféle »manővereit« próbálja alkalmazni. Ez különben egybevág azzal, amit e tárgyban Latinovits is ír: »Az előadóművésznek ... a költőt kell életre keltenie, elénk varázsolnia úgy, ahogy ő a költőt a mű első élményében, az alkotás küzdelmében elénk képzel. Úgy kell elmondania, ahogy a költő szavalná a versét, ha szavalóművész volna«... Pilinszky János ehhez még megjegyezte: vegyünk egy egyszerű esetet: más művészeti ágban ez nem probléma, egy képet például nem ad elő senki..., a vers az persze más. Aztán az is érdekes, hogy a maximálisan jó előadás az úgynevezett magányos előadó esetében is előbbutóbb bekövetkezhet. Tehát a helyes interpretálást (értelmezés és előadás értelmében is) – mint amilyen például Latinovitsé a Kaszák-vers esetében – egy idő múlva sok előadó elérheti. Mert a műben lévő energia egy idő múlva kiszabadul, és a jó értelmezést minden olvasó megvalósíthatja”². Amikor aztán elmondta az *Apokrifot*, mindannyiunk számára érthetővé vált, mire is gondolt

Pilinszky versmondását az akusztikai jelenvalóság nyilvánvaló megléte ellenére valami metafizikai csend lengi körül. Erről a csendről írja a két évvel korábban megjelent *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című könyvében: „...a költői szó lényege szerint beszédes csend, amihez mérten minden egyéb üres fecsegés. Vagyis: a költészet jelenléte akkora csönd a színpadon, amit semmiféle szóval nem lehet elnémitani”. Ezt a „némaságot” és a lassúságot értékelte Robert Wilson színművében: a „*Süket pillantásában*”. Valami hasonlóra gondol a zeneszerző és zongoraművész Szabados György is, amikor a következőket írja a „*Skatulyákba zárt üstökösök*” című esszéjében: a bölcsek köve „nem a múlt idő, nem a rohanásos, a versenyző, a kacatos, hanem a csend békéjébe ágyazott, a

² SZABÓ Endre, *Egy magyartanár jegyzeteiből*, Sárvár, 2001, 6.

nem múló, a bennünk foganó, a meditativ. Az időtlen nász. Az évezredek időszerűsége. A nyugalom belső rendje, az élő lassúság”³.

Pilinszky János sárvári látogatásának utóélete is volt. Megígérte, hogy segít rávenni Kocsis Zoltánt egy sárvári fellépésre. Egy világhírű, Kossuth-díjas művész fellépése egy kisvárosban akkoriban még nem volt magától értetődő lehetőség. Pilinszky segítőkészségét két levél is tanúsítja. Mindkettőt 1979. december 14-én írta Velemből. Az egyiket Kocsis Zoltánnak, (ami megjelent a *Pilinszky János Össze-
gyűjtött levelei* c. könyvben az Osiris Kiadónál 1997-ben), a másikat nekem. A jelen konferencia kiváló alkalom arra, hogy a kézzel írt levelet ezúttal nyilvánosságra is hozzam. (Borítékját lásd a 116. oldalon!)

1979, dec. 14.
Kedves Péter!
Súlyos betegem, éppenesen a
kórházból érkeztem Velemből.
Ez ~~szó~~ minden teremben
héttravelt. Zoltán csak
ma értam: december vég
januárát ajánlom a koncertre.
Megkötöttem neki címedet
is, jelesre, hogy közzét
töl maximálisan honorál-
ta.
Sürgöny stílusban emyit.
Szalonnát ebédelni is a
postára. Ő kel:
János

³ SZABADOS György, *Tanulmányok, esszék*, Szombathely, 2008, 100.

A látogatás és a Vattay-kiállítás számos további rendezvény megteremtését tette lehetővé a Nádasdy-várban. Kocsis Zoltán, Ránki Dezső és Jandó Jenő többször is adott koncertet a díszteremben. Kiállítások sokasága valósult meg az évek folyamán, melyek közül kiemelkedik Ferenczy Béni bal kézzel festett akvarelljeinek bemutatása életének utolsó éveiből, a Bálint Endre kollázsait bemutató tárlat, a Vasilescu-gyűjtemény, Ország Lili anyaga és Boromisza Zsolt Pilinszky verseire készített grafikai tárlata. Az utóbbihoz szintén írt a költő egy rövid szöveget, amely tudomásom szerint még nem jelent meg, itt az alkalom tehát, hogy ez is nyilvánosságra kerüljön:

„Köszönet – *Ceruzával dolgozom én is, akár a grafikusok. A grafikus szintén ír. Megrendít vizsontlátnom betűmet a vonalak nyelvén, megrendít, és el is némit. Mit mondjak saját magamról? A teljes igazság mégis az, hogy ezek a vonalak, »billentések« a falon megerősítik bennem azt a nagyon fontos, talán legfontosabb érzést és reményt, hogy mindannyian kivétel nélkül egyek vagyunk. Nagyon köszönöm Zsolt! János*”⁴

A Sárváron folytatott beszélgetések esztétikai tartalma érzékelhetően a *Sberyl Sutton*-könyvben megfogalmazott gondolatokhoz kapcsolódott. Ekkoriban vált Pilinszky „saját esztétikájává” az a gondolat, hogy „...az ember, minden látszat ellenére, nemcsak a föld, hanem az univerzum polgára is. Egyetlen haja szála sem vész el fölíratlanul, holott mindene tékozló gazdaságban és hiába van”⁵. A művész a Föld vagy az univerzum polgáraként alkot. Azért is értékelte Bach zenéjét a legmagasabbra, mert „H-moll miséje komponálásakor kétségtelen az univerzum, két passiója megírásakor (melyik kettőre gondolhat? – megj. M. P.) viszont inkább a mindenség és a föld, egyszerre mindkettő polgáraként dolgozott”⁶.

Remélem, Pilinszky János 1979-ben Sárváron eltöltött néhány napjának felidézésével valamennyire hozzájárulhattam ahhoz, hogy a költő egyetlen sora se vesszen el nyomtalanul.

⁴ [Boromisza Zsolt sárvári kiállításához], kézirat, 1980.

⁵ PILINSZKY János, *Beszélgetések Sberyl Suttonnal* Bp., Szépirodalmi, 1977, 47.

⁶ *Uo.*, 71.

Köszönet,

Ceruzával dolgozom én is,
akár a grafikusok. A
grafikus szintén ír. Meg-
rendít viszont látanom
betűimet a vonalak nyel-
vén, megrendít és el is
némit. Mit monoljak saját-
magamról? A teljes ifar-
ság mégis az, hogy azok a
vonalak, "billentések" a
falon, megerősítik bennem azt
a nagyon fontos, talán

legfontosabb értezt és személynét,
hogy mindannyian, kivétel
nélkül egyek vagyunk.

Napjain köszönöm Zsolt,
János

Boromisze Zsolt kiállításához

Szept. 1980. III. 16 - IV. 17.

Pilinszky János levele

Ölbei Livia

EGY EMBER LÉPKED Élmény és irodalom

*„A képzelet valódi történetében a hallgatás
olykor fontosabb minden leírt mondatnál.”*

Pilinszky János

(Közöttük legfőjebb a pacal) „Nem azért olvasok, hogy tájékozott legyek, hogy egy társaságban fitogtassam műveltségem. Azért olvasok, mert az jó nekem. Szeretem a pacalt és szeretem Pilinszkyt – csak hogy a P betűsöknél maradjak”, mondja Esterházy Péter; és ennél a mondatnál (mondásnál) semmi sem jellemezheti jobban Fűzfa Balázs tevékenységét. Ráadásul mindjárt meg is kezdődhet – pontosabban folytatódhat – a gyönyörű és abba-hagyhatatlan társasjáték: minden egyes lépéssel tovább növekszik és erősödik az a háló, amely észrevétlenül megtartja az embert, amely megvéd a zuhanástól. Az a lényeg, hogy lépni kell, mintha köveken lépdelnénk át zuhogó patak fölött. A lépés maga a jutalom. Minden egyes alkotó és alkotás, szinte minden egyes szó elvezet egy másikhoz: annak a gondolatnak a hátterében, amely Esterházyt, Pilinszkyt – és a pacalt – fogja egybe, például Ottlik és az életműve is benne van. És így tovább, táguló-szűkülő körökben: az *Iskola a határon* lemásolásának szerzetesi és fejedelmi gesztusával Esterházy Péter azt az Ottlik-kultuszt alapozta meg, amelyet aztán Fűzfa Balázs hozott el a tanítványaival Szombathelyre – és a szombathelyi országúton tovább Kőszegre. Ahogy Kulcsár Szabó Ernő fogalmazott a gazdag ablak-metaforára építő kőszegi Ottlik-emlékiállítás megnyitóján: a város ma már elgondolhatatlan az Ottlik-regény nélkül.

„A művész és élete, munkássága színtereinek organikus találkozásai mentén kialakul egy új, korábban ismeretlen valóság, amely nem tartozik sem a művészet, sem a földrajz illetékességi körébe. E valóság megragadásának kísérlete egy új műfajt hozott

létre: az úti jegyzetek, az irodalmi-művészeti esszé és a memoár valamiféle hibridjét – a nagyszerű idegenvezetők kíséretében, szerte a világban tett utazásaim e végeredményét”¹, írja az orosz Pjotr Vajl *A hely zsenije* című könyve bevezetőjében, amelynek különben szintén van (szombat)helyi vonatkozása: a Dublinban Joyce, Joyce-ban Dublin vonásait kereső, kötetnyitó fejezetben. Bizonyos szempontból ugyancsak a hely zsenijének – a hely és zseni viszonyának – titkait kutatják az élményközpontú irodalmi kultuszok; a kőszegi–szombathelyi Ottlik-kultusz és a most születő velemi Pilinszky-kultusz is.

„A három év például egyáltalán nem telt el, hanem van”, olvasható azon a márványtáblán, amely Ottlik egykori (1923–1926) iskolája, a kőszegi katonai alreál (ma is oktatási-nevelési intézmény) bejáratánál kijelöli az Ottlik-kultusz legfontosabb zarándokhelyét. Csak végig kell sétálni a főallén. A kérdés nem az, hogy mit érez – érez-e valamit – az ember, amikor virágot visz a táblához, vagy egyszerűen csak jól megnézi. Az igazi érzés – amely biztosan van – elsősorban nem is az emléktáblához, hanem a regényhez kötődik: a márványtábla – és a főallé, és az iskola, és Medve ablaka – onnan veri vissza, megsokszorozva.

Még az abc-sorrend is úgy hozza, hogy Ottlik után Pilinszkynek kell következnie. (Közöttük legföljebb a pacal.) A mára kiteljesedő, elevenen lélegző kőszegi–szombathelyi Ottlik-kultusz után most újabb irodalmi kultusz van születőben. Elindulunk a szombathelyi országúton – de nem megyünk el egészen Kőszegig; Velem felé fordulunk. Bár ez a tény az életrajzokból – egyelőre legalábbis – rendre kimarad, élete utolsó három évét (1978–81) jórészt itt töltötte Pilinszky János. Furcsa játéka a sorsnak, hogy Ottlik Géza éppen 1978 táján – amikor Pilinszky Törőcsik Mariék barátsága révén Velembe érkezett – határozta el, hogy végleg Kőszegre költözik (hogy „visszaköltözik”). Felesége halála és saját súlyos betegsége aztán megakadályozta ebben. Pedig talán elsétálhattak volna együtt – Ottlik és Pilinszky – a Jurisics tér 7-es számú háza előtt, amelynek ornamentikája, homlok(zat)a

¹ Bp., Európa, 2003.

máig őrzi és szemérmesen (mert latinul) hirdeti az *Iskola a batáron* mottóját: „Nem azé, aki akrja, sem azé, aki fut, hanem a könyörülő Istené”. A Sgraffitós ház önmagában teljes és szépséges metaforája mindannak, amiről Pjotr Vajl és az irodalmikultusz-teremtők beszélnek: a Szent Pál-i mondat egészen konkrétan ennek a háznak a homlokáról vándorolt az *Iskola a batáron* első és harmadik fejezetébe; de a Sgraffitós ház létezésének értelme ma már szinte kizárólag az Ottlik-regényben keresendő. A ház és a regény egymásra mutat, egyik a másiknak (lét)feltétele. A Sgraffitós ház életében az *Iskola a batáron* – pontosabban a kisfiú és a felnőtt Ottlik Géza egybefogott pillantása – az a dzéta, az a „szekszeppil”, amelyet Ottliknél a Valencia-rejtély szereplői keresnek. A robbanni készülő – talán föl is robbanó – világnak mindig van még egy esélye. Például Ottlik és Pilinszky elképzelt találkozása akár Kőszegen, akár Velem telített, sokszólamú csöndjében. Olyan sok minden köti össze őket. Mindketten azt Újhold-nemzedék tagjai. Mindketten Nemes Nagy Ágnes barátai. Néhány éve még közös kötetük is megjelent, a Palatinus adta ki *Versék a rádióból* alcímmel, archívumból előkerült felolvasópéldányok nyomán: hajdan mindketten versajánló műsort vezettek a Magyar Rádióban. Most is szólnak valahonnan, csak hallgatni kell a mindkettejüknek olyan fontos csendet.

(*Apokrif-katedrális*) A csendet is a hang szüli. 2008 áprilisában a szombathelyi Művelődési és Sportházban történt valami: egyszeri és megismételhetetlen, ami mégsem múlik el, hanem van. És nem csak – nem is elsősorban – azért, mert például a Magyar Televízió filmet készített róla-belőle. 2008. április 18-a: *Apokrif 1000 hangra* – a Vas megyei Pilinszky-kultusz kezdőnapja. (Talán egyszer másik szót kellene keresni-találni a jelenség – az irodalmi kultusz – megnevezésére. Túl árnyékos a kultusz holdudvara. Bár meglehet, a föltétlen áhítat mellé a játék szépségét felkínáló irodalmi kultuszok fényesítik ki végképp magát a szót is.)

„A 12 legszebb magyar vers, 2007–2013” című élmény- és irodalomprojektet kezdeményezője konferencia-nyitó versmondásra kérte Jordán Tamás színművészt, az intézményként (kereteiben) már létező szombathelyi Weöres Sándor Színház igazgatóját.

(Lám, újabb szem a hálóban, újabb kövek a zuhogó patak fölött: a csöngői Weöres Sándor személye és költészete.) Jordán Tamás elfogadta a felkérést, de mindjárt gondolt valami mást is: az Apokrif-konferencia nyitónapjára szombathelyi középiskolás diákokat hívott meg a Művelődési és Sportházba: verset tanulni, verset mondani; Pilinszky szavaiból és csöndjeiből eleven, hangzó katedrális fölépíteni. (A katedrális-, másképpen dómépítés egyébként is erős, sokféleképpen továbbgondolható metafora az irodalomban. 2010 őszén Iszkázon a 12 legszebb között is találkozhatunk vele: Nagy László, *Ki viszi át a Szerelmet*.)

„Jóformán minden szavam hamis és pontatlan lesz, alighogy kimondom.” Both Benedek életre-halálra pontos pontos mondata már megint profán (apokrif) imaként szolgál, és hátha most az egyszer segít annak definiálásában, hogy valójában minek is voltunk részesei április 18-án délelőtt a Sportházban. (A színház iránt mélyen fogékony Pilinszky biztos tudna segíteni.) A test és a lélek persze azonnal és pontosan reagált: a Jordán Tamás vezetésével (vezényletével), Melis László zenéjére ezerháromszáz tizenöt éves torokból egyszerre felhangzó *Apokrif*-részlet nyomán emelkedni kezdett a szív, mozdulni a pulzus, feltörni a sírás: „(...) Így indulok. Szemközt a pusztulással / egy ember lépked hangtalan. / Nincs semmije, árnyéka van. / Meg botja van. Meg rabruhája van. [...]”

Néha muszáj kimondani a nagy szavakat is. Azt, hogy megtisztulás. Azt, hogy katarzis.

Más benne lenni – ha nem is résztvevőként –, és más a televízió képernyőjén figyelni, visszanézni az *Apokrif*-akció nyomán létrehozott-megszerkesztett új alkotást. Az MTV kulturális főszerkesztőségének érdeme, hogy közel hozza az idő haladtával felfénylő tekinteteket: megmutatja az együtt lélegző tömegben az egyént, érzékelteti a kétféle minőség ezúttal egymást erősítő viszonyát. (A képsor tulajdonképpen a Pilinszky-verset magát, a vers lényegét ragadja meg.) A felvétel visszaadja-rögzíti a teljesség élményét is: a hodálynyi Sportház telített hangulata szinte tapintható a tévéfilmben.

A filmváltozatból – a jelenlét, az itt és most semmivel nem pótolható, legfeljebb földidézhető tapasztalatán túl – mégis nagyon hiányzik valami: a készülődés, a gyakorlás, a vég nélküli, már-már mechanikus ismétlés, a sportház levegőjét megváltoztató összecsiszolódás – kívülről talán tényleg unalmasnak tűnő – percei. Pedig ez a mindenestül röpké óra azt is megmutatta, hogy az összhang megszületésének a fáradságos és koncentrált munka a legfontosabb alapfeltétele. Hogy az az észrevétlen emelkedés nem következhet be a szellem és a fizikum maximális igénybevétele nélkül.

Bár az *Apokrif* megírásának dátuma „hivatalosan” 1954, Pilinszky körülbelül két évig dolgozott rajta. Nemes Nagy Ágnestől tudjuk, hogy a sok aprónak látszó változtatás után a költő legvégül megszüntette a négy soros strófákat, és különböző hosszúságú részekre tagolta a verset. Mintha a szombathelyi *Apokrif*-akció kedvéért tette volna: más a ritmus, más a dinamika. Ha négy sorosokból szerveződik, talán Melis Lászlónak sem jut eszébe beemelni egy részletét *Henoch-apokalipszis* című kompozíciójába.

„Mialatt írtam, az volt az érzésem, hogy úgy fejlődik a vers, ahogy a diszkosz húzza a diszkoszvető karját. De nem szabad soha eleresztenem, mert kirepül az ürességbe. Megsemmisül az intenzitása” – mondja Pilinszky az *Apokrif* születéséről Cs. Szabó Lászlónak egy 1967-es londoni interjújában. Pontosan ezt érezhetjük a szombathelyi *Apokrif*-akció közben is: a diszkosz (a vers) húzza a diszkoszvető (az 1300 diák) karját, de Jordán Tamásnak és Melis Lászlónak – és a színpad háttérében helyet foglaló színeszhanghallgatóknak – köszönhetően nem repül ki az ürességbe. Aztán maga Pilinszky mondta el a verset: kifeszített vetítívászon a színpad fölött. Aztán – ahogy elgomolygott a fátyolfinom cigarettafüst – elhalkultak az utolsó hangok is. Mi történt hát? Mi (volt) az *Apokrif*-akció? A jelenlét ritka élményét fölkináló rítus – vagy inkább rítusalapítás. Jordán Tamás szavával: még-soha-kinem-próbált, istenkísértő vállalkozás. Benne-általa ráadásul először szólt a szombathelyi Weöres Sándor Színház.

Mindig van abban valami borzongató, amikor több száz – a szombathelyi Sportházban ezerháromszáz – tizenéves bezúdul

egy színházi előadásra. Sose lehet tudni, hogy a következő pillanatban mi történik. A konszolidált felnőtt közönség többnyire akkor is „jól” viselkedik, amikor unja az egészet, sőt: még tapsol is. A fiatalok (szerencsére) nem ilyen előzékenyek: meg érinteni őket, meg kell küzdeni értük.

Lipovits Gyuláné dr. magyartanár – és megyei szaktanácsadó – aggódott, de Fűzfa Balázs kérésére részt vett az akció megszervezésében. Kollégáival együtt először ő sem nagyon hitt benne, hogy sikerülhet: ahhoz a mai tizenöt évesek túlságosan fegyelmezetlenek. Hát még ezerháromszáz tizenéves! Hát még Pilinszky – hát még az *Apokrif*! De az élmény, amelynek részese volt, fölülírta minden aggodalmát: „Jordán Tamást az Egyetemi Színpadon láttam először: akkor jártam az ELTE-re, amikor a legendás Universitas szerveződött. Kezdetből drukkolok a szombathelyi színháznak, de valójában ez a délelőtti győzött meg arról, hogy tényleg lesz ebből valami”.

Még egy jelképes momentum: a szombathelyi közgyűlés döntésének értelmében a Március 15-e téren épül föl a város kőszínháza. Ott, ahol fölépült az *Apokrif*-katedrális.

(*A katedrális közelében kicsi pince van*) Fűzfa Balázs és tanítványa, Magyar Balázs Márk társaságában keressük föl azt a nyugodalmat zöldben megbújó, apró és nagyon régi – valamikor a 19. század közepén épült – velemi pincét, amelynek belső falára, közvetlenül a bejárat mellé Pilinszky János egyszer a nevét is odaírta. De a csupaszív, csupa derű Jagodics Vitaszné Koczor Margit néni – akihez akár egy kis életkedvéért is érdemes bekopogni – annak rendje és módja szerint lemeszelte a névjegyet, amikor megint eljött a meszelés ideje. Pilinszky János a ’70-es évek végén Velemenben egy volt a sok – kedves és szívesen látott – vendég közül. Egyszerűen csak János. Aki ráadásul – ahogy a Pilinszky nyomába eredő Balázs Márk tapasztalta – előbb-utóbb kimarad a történetből, ha valaki a helybelieknél kérdezősködik utána. (Íme, újabb apró adalék a Pilinszky-konferencián elhangzott Bokányi Péter-előadáshoz: annak a paradoxonnak a megértéséhez, amely a „jancsiság” és a „nagyköltőség”, vagyis a mindennapi létezés és

a művészet egymást feszítő, egymást feltételező kapcsolatában megfogalmazódik.)

Az irodalmikultusz-teremtésben kipróbált programvezető – tanítványai közreműködésével – arra vállalkozott, hogy megkeresi Pilinszkyt a történetben: mindenekelőtt a költő Velemben töltött idejét igyekeznek megragadni és ellátni a figyelem és emlékezet látható jeleivel.

„Itt szokott iddögálni velemi barátaival Pilinszky János magyar költő.” Ez a mondat kerül hamarosan (még 2008-ban) arra a réztáblára, amely a Jagodics-pince bejáratánál – tér és idő keresztjén, a lemeszelt aláírás hiányának túloldalán – kijelöli az első Pilinszky-emlékhelyet Velemben.



Kiss Teodóra fotója

Meglehet, minden irodalmi kultusz valami telített hiányból és vágyakozásból születik. „Sokszor beszéltem már Jánosról, és soha nem tudtam jól elmondani, milyen is volt valójában, mit jelentett nekem és családomnak. Akit az ember szeret, nem kérdez rá, miért szereti, hisz az teljesen magától értetődő a számára. Mindez olyan egyszerű és komplikált, hogy nem is igen megfogalmazható. Nem emlékszem, mikor, hol ismerkedtünk meg egymással – egyszer csak lett, és attól kezdve úgy tűnt, mintha mindig is mellettem lett volna. [...] Azt is nagyon sajnálom, hogy legalább néhány alkalommal nem vettük föl az esti beszélgetéseinket magnetofonra. Ugye a velemi időszakban, 1978–79–80–81-ben mindennap együtt voltunk, és ilyenkor a legkevésbé önmagáról beszélt – főként kedvenc szerzőiről, művekről, zenéről, színházról, emberi gesztusokról. [...] Az ő személyes jelenléte az, ami igazán meghatározó volt, s ez így lenne akkor is, ha egyetlen sort sem olvastam volna tőle [...]” – idézi föl Pilinszkyvel kapcsolatos emlékeit Törőcsik Mari – Hafner Zoltán kérésére, a Vigília számára készített interjújában.

Jagodics Vítuszné Törőcsik Mari szomszédasszonyaként – távollétében a ház gondozójaként – ismerte meg Pilinszkyt: milyen hosszan kellett unszolni, hogy egyen már valamit; de ha dolgozott, a hőmérséklettel se törődött, nem volt hajlandó befűteni. A költő egy ideig Törőcsik Mariéknál lakott, és Jagodicsékhoz járt át ebédelni. Később Koczor Istvánéknál vett ki padlásszobát. Előbb-utóbb talán dokumentumok, kéziratok is előkerülnek. Fontos momentuma lehet a velemi Pilinszky-kultusznak az a tény, hogy a költő éppen ebben az időszakban ismerkedett meg a francia diáklánnyal, Ingrid Ficheux-vel, akit alig egy hónappal halála előtt, 1981 tavaszán feleségül vett. Talán vannak Velemenben – vagy Kőszegen –, akik emlékeznek.

Margit néni elfordítja az óriási, mesebeli kulcsot a zárban, az ódon ajtó ismét becsukódik. Állunk a csöndben, az illatos fűben térdeplő kicsi pince előtt. Hátha leszáll közénk – Cs. Szabó László szavával szólva – az angyal inkognitóban.

Sz. Tóth Gyula

TANÁRI NOTESZ (Részlet)

„Nagy versmondás” új templomban! Versmondás ezer torokból, zenével, akkordokra hangolva. Gyönyörű volt, és megható. Másoknak is említettem már az eseményt, hümmögtek, mondván a vers befogadása személyes, a tömeg zavaró lehet, és azt is fenntartották, hogy külsőséges, versenyszerű deklamálás jön elő. Kísértett az egykori szavalókórusok formális dünnögése. Magam is tartottam ettől. Nem ez történt! Pedig igen nagy tetre vállalkoztak a résztvevők, hatalmas a mű, nagy a tét: fuserálunk, és elriasztunk fiatalokat a lírától, ez benne volt a vállalkozásban. A jó előkészítés, a szervezés, a karmesteri levezényelés, mind összejátszott a megható sikerben. Itt nem szavalókórust hallottunk, itt előjött a mű, ahogy van: Pilinszky János: *Apokrif*, zenéjével, hangsúlyjaival, formált hangjaival, ritmusával. Lehet, hogy nem is szabad más szintű művel előállni, lásd: az esztétikum feldolgozható és hat. Nézőben, előadóban. A Fűzfa Balázs is említette egyik cél: a *memoriter* visszacsempészése az iskolába, megvalósult. De annál több is: biztos, hogy sikerült közelebb hozni a verset a fiatalhoz, befogadóvá tenni a hallgatót, és még katarzist is előidézni nála. Itt átélés volt, belső élmény, mert a néző egyben előadóként is szerepelt. És nem egyedül, szinte tempolmi dimenzióban, közösséggel. *Augusto Boal*, a brazil színházi szakember, író, rendező, szokott efféléket teremteni „amatőrökkel”, egyszerű lakosokkal, utcán, tereken, nyitott és zárt terepen, Dél-Amerikában és Európában. Tulajdonképpen „nyilvános performance” (jó, hogy nem így nevezték a vasiak) valósult meg Szombathelyen. Szerencsés találkozás ez: az irodalmáré és a színészé, az irodalomtörténészé és a rendezőé – együtt az iskola és a színház. Hurrá, tanulunk! A nagy duó: Fűzfa Balázs és Jordán Tamás együttműködése szép új korszakot indított el a szombathelyi kulturális életben. És jó, hogy, mindez végre, országos

nyilvánosságot kapott. Több mindent előhoz és előrevetít az irodalomtanítás számára is: lehet másként tanítani, élményt adni az osztályteremben. Például így. És ebben a „zavaros” „valóvilágban” lehet vágányt váltani: *úton a tisztaság felé*. „A megtisztulás útján” – oh, mostanában több irodalmat olvasok, de így van. Reménykedésem alapja a szombathelyi tett.

(2008. június 19.)



*Sárosi Kinga fényképe „a nagy versmondás”-ról
(Agora – Művelődési és Sportház, Szombathely, 2008. április 18.)*

² Az 1300 fős versmondásról a Magyar Televízió által készített – és 2008. május 31-én sugárzott – film megtekinthető a könyvünk mellékleteként megjelent DVD-n. (*A szerke*)

Pathy Livia

MAGYARTANÍTÁS BURGENLANDBAN (Irodalomtanítás – német/magyar)

„Oly csodás nyelv a magyar.”
(Füst Milán: *A magyarokhoz*)

A burgenlandi magyartanítás és azon belül az irodalomtanítás helyzetének megértéséhez tisztázni kell a „magyartanítás” fogalmát, a magyar nyelv helyzetét és szerepét.

Mint tudjuk, Burgenland területén a magyarság 1920 óta kisebbségi, népcsoportri helyzetben él, a határon túli magyarság részévé vált. Helyzete – a XX. sz. második felének történelmi eseményei következtében – mégsem azonos a többi határon túli magyarként élő nemzetársáéval. Itt évtizedekig nem volt lehetőség magasabb szintű, érettségig vezető tanulmányokat folytatni magyar nyelven. 1976-ban ugyan életbe lépett a népcsoporttörvény a magyarok számára, de a nyelv presztízse nem ösztönözte a lakosságot a magyar nyelv intenzívebb tanulására. 1990-ben bekövetkezett a fordulat a nyelv ausztriai megítélésében is. Elsősorban a gazdasági érdek, de a kulturális és magánkapcsolatok fellendülése is hozzájárult ahhoz, hogy egyre több iskolában bevezették a magyar nyelvet – idegen nyelvként. Természetesen tovább működtek, és nagyobb népszerűségnek örvendtek a kétnyelvű óvodák, népiskolák, a polgári iskolák is egyre nagyobb számban kínálták a magyartanulás lehetőségét, de az érettségig tartó kéttannyelvű tanulás lehetősége 1992-ben adatott csak meg, amikor megnyitotta kapuit a Felsőőri Kétnyelvű Szövetségi Gimnázium. Eddigre azonban visszafordíthatatlan tényé vált, hogy a magyar nyelvtudás kontinuitása sok magyar népcsoporthoz tartozó családban már hiányzik. Jelenleg több óvoda, népiskola, polgári iskola, gimnázium és szakközépiskola, néhány főiskola és az egyetem is nyújt lehetőséget a magyar nyelv tanulására. Ezek közül lényegesen kisebb azoknak az intézményeknek a száma,

ahol kéttannyelvű tanítás folyik³. A magyar nyelv tanításának alapja – lévén osztrák iskola – az osztrák tanterv. A második idegen nyelvre érvényes tanterv vonatkozik a kéttannyelvű iskolák kivételével a magyar nyelv tanítására is.⁴

Népcsoport-politikai okok miatt, tehát abból kiindulva, hogy a magyar a némettel egyenrangú hivatalos nyelv Burgenlandban, a kéttannyelvű iskolákban a magyar és német nyelv egyaránt oktatási nyelvként tanítandó. A két nyelv között mégsem tehetünk egyenlőséget. A fent említett tény – a nyelvhasználat mai helyzete – miatt csupán elvétve akadnak olyan tanulók, akik valóban kétnyelvűek (általában a magyar–osztrák vegyes házasságokból származók). A többnyire német nyelvű környezetben szocializálódott gyerekek esetében már nem beszélhetünk magyar anyanyelvről, ennek megfelelően a magyar nyelv tanítása még a kéttannyelvű iskolákban is valójában idegennyelv-tanítást jelent. Lényeges különbség a többi iskolához képest, hogy magasabb a magyar nyelv heti óraszámja – általában azonos a német nyelv óraszámával –, és a legtöbb tantárgyat két nyelven tanítják, aminél azonban a fokozatosság elve valósul meg, tehát tekintettel vannak a tanulók magyar nyelvi szintjére.

Mikor beszélhetünk magyarból irodalomtanításról?

A magyartudás szintje, a többségi nyelvi szocializáció, a kultúrtörténeti ismeretek mássága (az előzetes és az iskolában megszerzett tudás), a magyarórák heti óraszámja, ezen felül a német nyelvtanításban jellemző súlypontozás kihatással van az irodalomtanításra.

Vegyük tehát sorra a fenti tényezőket, amelyek meghatározzák az irodalomtanítás lehetőségét (vagy lehetetlenségét)!

A magyartudás szintje, a csoportok heterogenitása nem hasonlítható például az angolul tanuló csoportok heterogenitásához, hiszen magyarból anyanyelvű és nem anyanyelvű ül

³ <http://www.umiz.at/→Datenbanken→Schulregister>

⁴ http://www.bmukk.gv.at/medienpool/11854/lebendefremdsprache_ost_neu0.pdf [2008. 04. 12.]

egymás mellett. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a burgenlandi népcsoporttagok között az otthon még néha magyarul beszélő diáktól a teljesen idegen nyelvként tanulóig mindenféle fokozat előfordul. Megint más előzetes tudással rendelkeznek azok, akik otthon csak magyarul beszélnek (migráns család), de a gyerekek az osztrák népiskolai tanulmányaik során ismerkednek meg a magyar írással, olvasással. Számos tanuló ugyanúgy idegen nyelvként tanulja a magyart, mint az angolt. Ez a színes paletta azt követeli meg a tanártól, hogy osztályon belül további csoportokat alakítson ki, hogy minden tanulónak megadja a fejlődés lehetőségét.

A többségi (német) nyelvi szocializáció minden tanulóra hat valamilyen mértékben. Lényeges különbséget eredményez azonban az a tény, hogy van, aki otthon magyarul beszél, intenzív kapcsolatokat tart fenn a család a magyarországi, erdélyi, vajdasági, stb. rokonsággal, tehát más interkulturális tapasztalatokkal, ismeretekkel rendelkezik ez a tanuló, mint az, aki csupán az iskolában találkozik a magyar nyelvvel és kultúrával.

A kultúrtörténeti ismeretek megszerzésében is eltérések tapasztalhatóak az egyes diákok között (a család szerepe), de különösen nagyok a különbségek a magyarországi iskolákhoz képest. Nem kap akkora szerepet a helytörténet, a hazai történelem, de az egyetemes történelem oktatása sem. Például nem kötelező az érettségi vizsga történelemből.

A magyarórák heti óraszám (10–14 éves korig a kétnyelvű oktatásban heti négy, 14–18 éves korig három, az idegen nyelvként magyart tanító iskolákban ennél is kevesebb) nem teszi lehetővé, hogy a nyelvtanítás mellett központi szerepet kaphasson az irodalomoktatás.

Nézzük meg részletesebben a *német*, vagyis az oktatási nyelv tanításán belül az *irodalomoktatás szerepét*, hiszen a magyarországi magyaroktatással ez a tantárgy állítható párhuzamba. A német nyelv és irodalom tantárgy tanterve nem ír elő konkrét tartalmakat. A célokat és az oktatási elveket határozza meg, ezek megvalósítása, a hozzá szükséges eszközök és módszerek kiválasztása a tanár feladata, szabadsága és felelőssége. A 11 oktatási elvnek

csupán egyike az olvasásra való nevelés.⁵ Ennek egy részét képezi az irodalmi művek olvasása: „A sokféle olvasmány közt az irodalmi szövegek szerepe jelentős. A szórakoztató szövegekkel [...] ellentétben az irodalmi szövegek (mindenféle időbeli megkötöttségtől mentes) olvasása segíti a tartalommal való behatóbb érzelmi és kognitív foglalkozást. Az értelmezésük nem kötött, sokféle olvasat lehetséges. Ezáltal megmozgatják a fantáziát, előmozdítják a felnőtt gondolkodást, lehetőséget nyújtanak a mű szabad értelmezésére, elősegítik a kritikus kérdésfelvetést, az alternatívákban való gondolkodást. Az irodalmi szövegeket elsősorban a német- és idegennyelv-tanításban alkalmazzák, de más tantárgyakból is fel kell használni őket (vita, beszélgetés vagy fogalmazás indítására, kulturális dokumentumként stb.)”⁶.

Vegyük sorra az egyes képzési szinteken előírt irodalomoktatást.

A népiskola, tehát a 6–10 éves korosztály irodalomoktatásáról a tantervi előírásokon túl szülőként szerzett tapasztalataim alapján tudok beszámolni. A gyerekek szabadon választott könyveket olvasnak az iskola könyvtárának kínálatából, a mű tartalmáról röviden beszámolnak a tanítónak, aki feljegyzést készít az olvasott mennyiségről. (A PISA-tanulmány negatív tapasztalata után indított olvasási akció.) Irodalomtörténeti ismeretekről, műértelmezésről még nincs szó. A művek kiválasztásában az egyéni érdeklődés a döntő, nincs kötelező olvasmány. Közös olvasmányokként időnként rövid történetek, mesék, mondák szerepelnek, amelyeknek a megértését feladatok útján ellenőrzi a tanító, de irodalomtörténeti, irodalomelméleti rendszerezésre nem kerül sor.

A 10–14 éves korosztály számára a tanterv többek között a következő célokat írja elő: „Irodalmi szövegek és kifejezési eszközök megismerése: személyes kapcsolat az irodalmi szövegekhez,

⁵ Oktatási elvek: <http://www.bmukk.gv.at/schulen/unterricht/prinz/Leserziehung1594.xml> [2008. 04. 12, fordítás: P. L.]

⁶ <http://www.bmukk.gv.at/schulen/unterricht/prinz/Leserziehung1594.xml> [2008. 04. 12, fordítás: P. L.]

különösen a gyermek- és ifjúsági irodalomhoz. Egyszerű eszközök felismerése és a saját szövegek írásában való felhasználása”⁷.

A gimnázium felső tagozatára, tehát a 14–18 éves korosztályra vonatkozó német tantervnek egy részét képezi az irodalmi szövegek feldolgozása, fontos azonban, hogy „...a némettanítás a többi tantárggyal összefüggésben tekintendő. Biztosítania és bővítenie kell a nyelvi eszközöket ahhoz, hogy a tanulók a különféle témákról, összefüggésekről és a nyelvről megfelelő módon tudjanak kommunikálni. Továbbá feladata, hogy a tudományos munkához⁸ szükséges módszereket és kompetenciákat közvetítse”⁹.

A német tantervnek csupán egy részét képezi az irodalmi képzés, mind a négy évfolyamra érvényes, hogy „áttekintést kell nyújtani a német irodalomból a világirodalommal összefüggésben”¹⁰. „Az irodalom a kollektív emlékezet lényeges médiuma, amelyben alapvető társadalomalkotó eszmék, mint a humanitás eszméje gyökerezik.”¹¹

A tanterv a továbbiakban két évfolyamonként (5–6. osztály; 7–8. osztály) adja meg az irodalmi képzés céljait, feladatait, utal az egyes irodalomtörténeti korok tanítására, de nem ez áll az oktatás középpontjában. Ugyanúgy érvényes a már említett szabad műválasztás. Fontos szempont a művek kiválasztásánál a jelenhez való kapcsolódás, az értelmezés és elemzés során a jelenkor aktuális problémáinak bevonása.

Ezt a szabadságot a feldolgozott irodalomtörténeti korok és művek területén az teszi lehetővé, hogy az érettségi vizsga Ausztriában nem központi, hanem minden osztály számára a saját szaktanára állítja össze nemcsak a szóbeli, hanem az írásbeli

⁷ Tanterv a 10–14 évesek számára: <http://www.bmukk.gv.at/medienpool/781/ahs7.pdf> [2008. 04. 12, fordítás: P. L.]

⁸ Az érettségi évében választható lehetőség, egy kisebb fajta diplomamunkához hasonló házi dolgozat (Fachbereichsarbeit) írása, amely felkészít a későbbi egyetemi írásbeli tudományos munkára.

⁹ Német tanterv: <http://www.bmukk.gv.at/medienpool/781/ahs7.pdf> (2008. [04. 12, fordítás: P. L.]

¹⁰ Vö. 6. sz. jegyzet!

¹¹ Vö. *Uo.*!

érettségi feladatokat is. Az érettségi vizsgaszabályzat¹² meghatározza, milyen feladattípusokból kell állnia az írásbeli érettségi vizsgának, ezen belül viszont a tanár dönti el, milyen feladatokat ad. Három közül kell egyet választani: az egyik feladat ismeretlen mű(vek) értelmezése, interpretációja, esetleg összehasonlítása. Ennél a szerző is ismeretlen, a feladatkijelölésben megadott rövid adatok alapján a vizsgázónak be kell sorolnia a szerzőt egy már megismert irodalomtörténeti korszakba, és képesnek kell lennie arra, hogy interpretálja az alkotást. Egy további feladat szintén irodalmi, de a felső tagozatban megismert művekhez kapcsolódik. Nem lehet fő témája egy írásbeli érettséginek az adott szerző(k) életrajza, az életrajzi ismeretek csupán a mű megértését, értelmezését könnyíthetik. A harmadik feladat viszont aktuális probléma kifejtése mellékelt cikkek, szövegek alapján. A szóbeli vizsgán a diák nem húz tételt, hanem a tanár feladata, hogy a törzssanyagból két „testreszabott” feladatot jelöljön ki, amelyek közül a vizsgázó egyet választ. Ezen túlmenően minden érettségizőnek ki kell dolgoznia az utolsó tanév második félévében egy speciális témát, amelyben szabadon választhat egy, a tanórán fel nem dolgozott anyagot. Ez aztán a szóbeli vizsga része lesz, ahol a tanár a témakörön belül konkrét kérdések alapján méri fel a vizsgázó felkészültségét. Fontos szerepet kap tehát az önálló anyaggyűjtés és feldolgozás.

Lényegesen kisebb hangsúly kerül a felső tagozaton (14–18 éves) a nyelvtanításra, ez azonban nem témája e dolgozatnak.

Térjünk most vissza a *magyar nyelv* tanítására és azon belül az *irodalomtanítás* helyére és szerepére. Magyarból a már említett okok miatt az irodalmi művek olvasására csak a kéttannyelvű képzésben kerül sor. A magyart második idegen nyelvként tanulóknál általában nem jutnak el az irodalmi művek olvasásáig.

A továbbiakban a Felsőöri Kéttannyelvű Szövetségi Gimnáziumban folyó irodalomoktatásról szeretnék szólni. A tanterv – mivel a magyar a némettel egyenrangú oktatási nyelv – a német tantervhez hasonlít. A tanári szabadság és felelősség tehát ugyan-

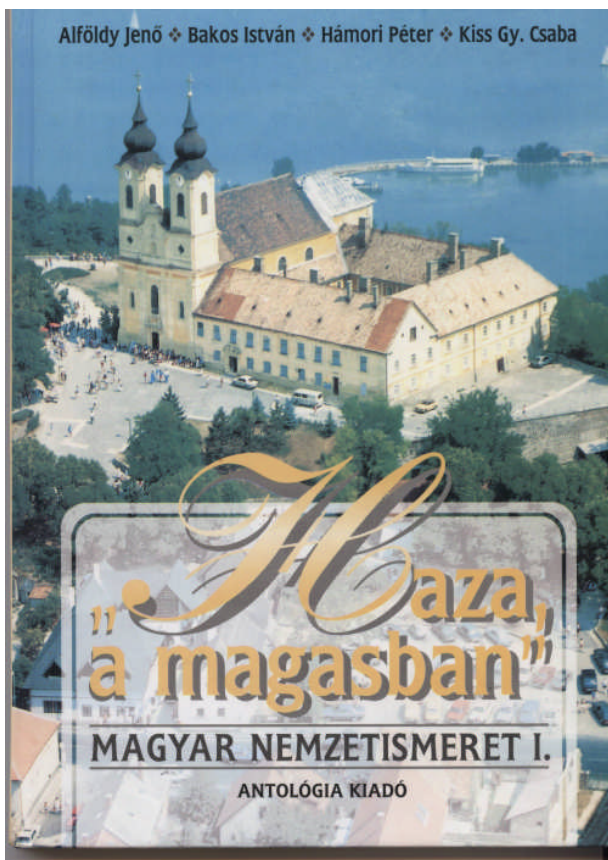
¹² http://www.bmukk.gy.at/schulen/recht/gvo/vo_rp_ahs.xml [05. 04. 12.]

úgy érvényes. Az egyszerű gyermekversektől elkezdve foglalkozunk magyar mesékkel, mondákkal, gyermekregényekkel, később novellákkal, regényekkel és megfilmesített alkotásokkal, a művek kiválasztásában mindig szem előtt tartva azt, hogy olyan szókinccset közvetítsenek, amelyet a tanulók aktív szókinccsükbe be tudnak építeni, olyan témákat dolgozzanak fel, amelyek a mi tanulóink magyarszágitól eltérő kultúrtörténeti ismereteivel is megérthetőek, és hozzájáruljanak az interkulturális ismeretek bővítéséhez. A művek feldolgozásának más a célja, mint a magyar iskolákban, más a módszere is. A megértés első szintje a lexikai megértés, amire viszonylag sok időt kell fordítani, s csak ezután következik az értelmezés. Meghatározó szerepet játszik az adott osztály előzetes irodalomtörténeti és irodalomelméleti tudása német nyelvből. Mindezt megvalósítani a már említett órászámban meglehetősen szerény méretekben lehetséges, hiszen a tanítási órák nagy részét a nyelv (szóbeli és írásbeli kommunikáció, beszédértés, szövegértés, nyelvhelyesség) tanítása veszi igénybe.

Az érettségi vizsgára szintén hasonló szabályzás érvényes, mint németből. Különbséget csupán annyiban teszünk, hogy az ismeretlen mű értelmezését elváró feladatban ismert szerző műve(i) szerepel(nek). A másik irodalmi vonatkozású feladatban egy korszakhoz vagy egy témához kapcsolódó, esetleg egy szerző életművébe tartozó művekről szerzett ismereteket várunk el. A harmadik feladat itt is egy aktuális probléma kifejtése mellékletek alapján, a némettől ismét annyiban eltérve, hogy olyan témát kell választanunk, amelyről a tanítási órákon már volt szó, hiszen csak így lehet alapszókinccse a tanulónak a feladat megoldásához. Ez azonban azt is jelenti, hogy nagy súlyt kell fektetni a képzés során az általános, aktuális témák feldolgozására, hogy végzett diákjaink minél több szituációban tudják a nyelvet használni.

Felmerül a kérdés, milyen *tankönyvek*, *tananyagok* alapján folyik az irodalomtanítás Burgenlandban. Minden tantárgyra vonatkozik, hogy a minisztérium által kiadott tankönyvlistáról lehet a könyveket kiválasztani, ezeket komoly állami támogatással kapják meg a tanulók. Tantárgyanként különböző a kínálat, magyarból azonban nagyon szerények a lehetőségek. A magyar mint idegen

nyelv tanítására már van könyv a listán, de a bőség zavarával nem küzdünk. Irodalomtanításhoz egyáltalán nincs magyar könyv. A Magyarországon forgalomban lévő nagy választék nem áll rendelkezésünkre, és nem is tudnánk használni, hiszen egyszerűen itt csak magyar irodalmat tanítunk, világirodalmat nem. Másrészt



a fent említett kultúrtörténeti ismeretek mássága, az alacsony óraszám, a német környezetben történt szocializáció miatt sem tudjuk átvenni a magyarországi tankönyveket. 2002-ben jelent

meg egy kétkötetes könyv¹³, „[a] *Haza, a magasban* magyar nemzetismereti tankönyv – amely 2001-ben az Oktatási Minisztérium pályázatán első díjas lett – a nyugati világ országaiban, szórványban élő, a magyarul tudó és tanuló diákok és tanítóik számára készült.”¹⁴ Ezt a tankönyvet magyar állami támogatás-ként kapják meg tanulóink. Az irodalomtanításban is jól felhasználható, de amint a szerzők a könyv előszavában is írják, „a szükséges munkafüzetek és segédletek ...a külföldi oktatási tapasztalatok és igények alapján készülhetnek el”¹⁵, tehát kiegészítésekre van szükség, amelyeket egyéni munkával különböző források felhasználásával állítunk össze.

A *Haza, a magasban* szerzőivel közös célunk az, hogy a tanuló „a magyarsághoz (is) tartozás tudatával mérje föl helyét a világban”¹⁶, de tőlük eltérően további fontos célunk, hogy azokhoz is szóljunk, akik a magyar nyelvet a magyarsághoz való tartozás érzése nélkül, idegen nyelvként tanulják. Ez természetesen meghatározza műválasztásainkat is.

Irodalomtanításunk során tehát egyrészt erősíteni szeretnénk az itt élő magyarok magyarságtudatát, másrészt célunknak tekintjük a magyar nyelv és kultúra megismertetését és megszeretetését azokkal is, akik idegen nyelvként tanulják a magyart.

¹³ ALFÖLDY Jenő – BAKOS István – HÁMORI Péter – KISS GY. Csaba, *Haza, a magasban. Magyar nemzetismeret I–II*, Bp., Antológia, 2002.

¹⁴ <http://www.nemzetismeret.hu/?id=0.1> [2008. 05. 04.] (Az eredeti félkövér kiemelései nélkül hozzuk az idézetet – *a szerke.*)

¹⁵ v.ö.10./3. oldal

¹⁶ <http://www.nemzetismeret.hu/?id=0.1> [2008. 05. 04.] (Az eredeti félkövér kiemelései nélkül hozzuk az idézetet – *a szerke.*)

UTÓSZÓ

Különös élményt jelentett a konferencia, amelynek főcímét Pilinszky János *Apokrif* című költeményének egy sora adta: „*Ezért tantultam járni*”. Nem volt könnyű kiszakítani magamat a főváros mindennapi nyüzsgéséből, hogy két napot egyetlen vers bűvkörében tölthessek. Le kellett küzdeni a nehézségeket, amelyeket a szombathelyi utazás elé a főváros április 18-ra időzített közlekedési sztrájkja okozott. Le is maradtam a rendezvény elejéről, nem hallhattam, amikor az ezerháromszáz középiskolás Jordán Tamás vezetésével elmondta a verset, az *Apokrif*ot, amely a konferencia tárgyát képezte. Akkor értem az első ülések helyszínére, amikor a Nyugat-magyarországi Egyetem Bölcsészettudományi Karának Berzsényi téri épületében Jelenits István, az első szakmai előadó, egyike a jelenlévők között azoknak, akik életében személyesen is közelről ismerték a költőt, elkezdte előadását *A hazatérés verséről*.

De csakugyan *tárgya* volt a konferenciának az *Apokrif*? Vajon nem inkább mi, jelenlévők vetettük magunkat önként alá a versnek, vajon nem mi kerültünk ennek a szelíd hangvételő, ám távolról sem derűs költeménynek hatalmába két napra? Így kellett lennie, mert egyetlen kételyt, egy árva kritikai megjegyzést nem hallottam a minden oldalról szemügyre vett és mérlegre tett szövegről. Lehet erre azt mondani, hogy aki vállalta, hogy beszél a versről, egy íratlan etikett szabály szerint abba is beleegyezett, hogy csakis jót mond róla, illetve hogy eleve csak azok jöttek el, akikben föl sem merült, hogy másként is viszonyulhatnának hozzá, mint apologetikusan. Még ha így lenne is, az sem cáfolná a tényt, hogy az *Apokrif* körül konszenzus alakult ki, hogy a versolvasó közönségben Pilinszky műve általános elismertségnek örvend.

A hatalom, amelyet fölöttünk gyakorolt a kompozíció, annak az általános varázserőnek alkalmi megnyilvánulása volt csupán, amellyel tartósan hatása alatt tart egy szélesebb közvéleményt.

Mégis el kell ismerni, hogy nemcsak a vers nyűgözött le mindannyiunkat, de mi is zsarnokoskodhattunk fölötte: betöltötte a puszta beszéd tárgy szerepét is. A szöveg, amelynek szerzője már régen távozott az élők sorából, bizony ki volt szolgáltatva az előadók kénye-kedvének, akik rá hivatkozva kiélhették hiúságukat, szétszedhettük, s másképpen összerakhattuk, röntgenképet készíthettünk róla, megszámlálhattuk tagjait, származási sorba állíthattuk, rokonokat fedezhettünk fel számára, firtathattuk jelentését, s kedvünkre rongálhattuk és koptathattuk. Azt műveltük vele, amit az írástudók évezredek óta művelnek a szent szövegekkel vagy a klasszikusként tisztelt írásokkal. A vers, amely *Apokrif*nek nevezi magát, osztozott a kanonikus művek közös sorsában.

Kanonikus írás, de nem kinyilatkoztatás, mert emberi alkotás terméke. Szerzője tehát nem kerülhette el, hogy emberi mivoltában őt is megidézzék, sok mindent elmondjanak róla, amit, szerény, alázatos szívű ember lévén, bizonyára szerényen, restelkedve, kényszeredetten hallgatott volna. Az *Apokrif* költőjének azonban kijár a kultusz, s a konferencián kultikus megnyilatkozásokra is sor került, annak minden melléktermékével, a kisajátítással és a bűnbakképzéssel és társaival együtt. Karamazov Aljosa-i alázatosság ide vagy oda, az előtt, aki ilyen nagy verssel ajándékozta meg a magyar olvasót, tisztelettel kell meghajolnia mindenkinek, aki számára fontos a költészet, s e tiszteleti megnyilvánulásokat el kell viselnie Pilinszky szellemének.

Alfons Jestl, az osztrák pap és költő is tisztelgett nagy elődje előtt. Ez fölveti Pilinszky és a vallás kérdését. Az előadók és a hallgatók soraiban aligha csak hívő katolikusok ültek. Bizonyára nem tévedek, ha azt gondolom, hogy más felekezethez tartozók is bőven akadtak, ahogy vallásilag közömbösek, sőt ateisták is előfordultak a rendezvényen. Az *Apokrif* hozzájuk is szólt, őket is megszólította, bennük is megmozdított valamit. A *Szűlkák* költőjéről el tudom képzelni, hogy a nagy verse által ébresztett katarzist,

esztétikai megtisztulást, a költészetnek ezt a nagyon is evilági hatását talán hivalkodásnak ítélte volna. Nagy művét talán túlságosan is szépnek, tökéletesnek láthatta utólag, a dadogás, az esendő emberi beszéd eszménye felől szemügyre véve. Bármint volt is, bármennyire is felismerhetők a szövegben a szent hagyomány tiszteletre méltó nyomai, a közönséget, az előadókat a vers ellenállhatatlan esztétikai hatása nyugtázta le. A magyarázatok, értelmezési kísérletek ennek szóltak. Pilinszky lírája, s az *Apokrif* különösen nem a jámbor, kegyes papi költészet hangján szól, hanem a kálvinista Ady hatalmas trombitájának rokona, a görögkeleti József Attila kései verseinek örököse, s persze a Láng Gusztáv által megidézett erdélyi katolikus Dsida, a keresztény zsidó Radnóti legjobb műveinek társa, és a talán-talán hitetlen Kosztolányi remekeivel áll egy szinten.

Fűzfa Balázs, aki egyébként az egész konferencia szervezésének fő terhére vállalta, előadásában *A posztmodern előtti utolsó pillanatot látta az Apokrif* születési dátumának. Számomra azonban nagy kérdés, hogy modern vers-e egyáltalán Pilinszky költeménye? Persze, tudom, jelen van benne a mi korunk, amelynek szomorú jelképe „a rézsut forduló fegyencfej” lehetne, s ezzel benne van az a mély megrendülés, amely a huszadik századi embert szinte kifordította önmagából. Ámde Pilinszknél éppolyan hangsúlyosan jelen van a manapság sokat kárhoztatott „nagy elbeszélések” egyike, a keresztény vallás is, megingathatatlanul szilárd világnézeti építményével, a világtörténelem hídjával, amely a „Paradicsom” „óriási fája” és a végítélet „levegőben menekvő madárhada” közötti távolságot íveli át. Felbukkan a versben ő is, „aki megjött a Bibliában”. (Én Krisztusra tett utalásnak vélem a sort, más „csak” a tékozló fiú megidézését látja benne.) Elhangzik a versben az is, hogy „viszszafogad az ősi rend”. Pilinszky számára tehát az otthonnak s az ősi rendnek még igencsak megvan a jelentősége. Igen, az *Apokrif* pillanata a posztmodern előtti utolsó pillanat. De a történelemben egy pillanat soká tarthat. Sokan, akiket ez a vers tartósan lenyűgöz, valószínűleg egész életüket ebben a pillanatban töltik el. Azt hiszem, Pilinszky erre a korszerűtlen, vagy talán inkább kortalan tudásra oktatja olvasóit.

A zsúfolt, előadásokkal túltelített konferencián a legfelhőtle-
nebb ülést számomra talán a szombat délelőtt jelentette. Ekkor
már túl voltam előző esti előadásomon, s nyugodtan tudtam oda-
figyelni Faragó Kornélia, Horváth Kornélia, Szitár Katalin, Szűcs
Teréz, Juhász Andrea és Mekis D. János előadásaira. Erre az
ülésre azonban már nem Szombathelyen került sor, hanem a
bozsoki kastélyban, ahová előző este a konferencia átköltözött.
Bozsok egy Pilinszky-kultuszhely, Velem szomszédságában fek-
szik. A rendezvény nem múlhatott el anélkül, hogy a kis közös-
ség, az *Apokrif* rabjai meg ne látogassák a költő velemi tartózkodási
helyét. Pilinszky katolikus, azaz Babits kedvenc szavajárásá-
val élve: egyetemes költő. Ez tükröződött abban, hogy előadók a
magyar nyelvterület távoli vidékeiről, Erdélyből vagy a Vajdaság-
ból is érkeztek. Egyetemes költő, tehát nemcsak a magyarokhoz
szól. Erre nemcsak az említett Alfons Jestl vallomása figyelmez-
tetett, hanem Antonio Sciacovelli előadása is, amely *Pilinszky*
olasz recepcióját taglalta, vagy Bányai János hozzászólása, amelynek
tárgya Danilo Kiš szerb *Apokrif*-fordítása volt.

Visszatekintésem helyenként talán túlzottan önkritikusnak tet-
sző hangja miatt nem aggódom, mert a konferencia kötelessége,
hogy az érdeklődő távolmaradtak számára betekintést nyújtson az
elvégzett munkába, hogy lehetővé tegye annak megítélését a külső
szemlélő számára, hogy jól sáfárkodtak-e az előadók a rájuk bízott
talentumokkal, hogy éltek-e az alkalommal, hogy érdemben hozzá-
tegyenek a Pilinszkyról és az *Apokrif*ről való eddigi tudásunkhoz.
Úgy vélem, hogy e kiadvány megnyugtatóan mutatja, hogy sem az
előadóknak, sem a szervezőknek nincs okuk a restelkedésre.

Tverdota György

Hafner Zoltán

APOKRIF-BIBLIOGRÁFIA

APOKRIF-ELEMZÉSEK

- Fülöp László:** Apokrif. In: F. L.: Pilinszky János. Bp. 1977. Akadémiai, 88–102. – Második kiadás: *uo.*, 1979.
- Tüskés Tibor:** Pilinszky János alkotási és vallomási tükrében. Bp. 1986. Szépirodalmi – Az Apokrifról: 121–125. – Második kiadás: Bp. 1996. Kráter Könyvműhely, 79–81.
- Koncsol László:** Három változat az apokalipsziszre. Pilinszky János: Apokrif. = Irodalmi Szemle, 1973. szept., 9. sz. 825–839.
In: K. L.: Kísérletek és elemzések. 1978. Bratislava [Pozsony] – Bp. Madách – Szépirodalmi, 131–160.
- Lengyel Balázs:** Egy vers születése. = Film, Színház, Muzsika, 1980. ápr. 5., 14. sz. 4–5. – In: L. B.: Verseskönyvről verseskönyvre. Bp. 1982. Magvető, 264–269.
L. B.: Zöld és arany. Válogatott esszék. Bp. 1988. Magvető, 554–558.
Senkiföldjén. In: *memoriam* Pilinszky János. Vál., szerk., összeáll. Hafner Zoltán. Bp. 2000. Nap Kiadó, 78–82. – Második kiadás: *uo.*, 2002.
- Versről versre.** Pilinszky János: Apokrif. A versről Lator Lászlóval Domokos Mátyás beszélget. = Jelenkor, 1981. ápr., 4. sz. 341–348.
In: Domokos Mátyás – Lator László: Versekről, költőkkel. Bp. 1982. Szépirodalmi, 145–160.
Senkiföldjén. In: *memoriam* Pilinszky János. Vál., szerk., összeáll. Hafner Zoltán. Bp. 2000. Nap Kiadó, 77–78. (Részlet) – Második kiadás: *uo.*, 2002.
- Tellér Gyula:** Pilinszky János: Apokrif. In: Miért szép? Verselemzések napjaink magyar költészetéből. Összeáll. Detre Zsuzsa és Bárány György. Bp. 1981. Gondolat, 289–313.
- Németh G. Béla:** Az Apokalipszis közelében. Egy ősi műfaj mai rokona. Pilinszky: Apokrif. = Kortárs, 1982. szept., 9. sz. 1454–1465.
In: N. G. B.: 11 + 7 vers. Verselemzések, versmagyarázatok. Bp. 1984. Tankönyvkiadó, 394–419.
N. G. B.: Századutóról – századelőről. Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok. Bp. 1985. Magvető, 432–452.
N. G. B.: Versekek és korok. Bp. [1997.] Calibra, 255–266.
N. G. B.: Verselemzések, versértelmezések. Nyíregyháza, 2001. Black & White, 271–288.

- Jelenits István:** Pilinszky-filológia. = *Mozgó Világ*, 1982. dec., 12. sz. 112–115. – Lásd még Reisinger János és Jelenits István levélváltását a folyóirat 1983. júliusi számában.
In: J. I.: *Az ének varázsa*. Vál., szerk., s. a. rend. és a jegyzeteket kiegészítette: Mohay Tamás. Bp. 2000. Új Ember, 253–260. (Az Apokrifról: 256–258.)
Senkiföldjén. In *memoriam Pilinszky János*. Vál., szerk., összeáll. Hafner Zoltán. Bp. 2000. Nap Kiadó, 82–84. (Részlet) – Második kiadás: uo., 2002.
- Gellért Marcell:** Pilinszky János: Apokrif. = *Magyartanítás*, 1983. 1. sz. 27–32.
- Szilágyi Júlia:** Emberarcú szöveg. Pilinszky Jánosról. = *Kortárs*, 1985. jún., 6. sz. 144–147.– In: *Korunk*, 1989. nov.–dec., 11–12. sz. 802–804.
- Wirth Imre:** Pilinszky János: Apokrif. = *Újhold-Évkönyv*, 1991. 2. sz. 130–141.
- Bárdos László:** Pilinszky János: Apokrif. In: 99 híres magyar vers és értelmezése. Bp. 1994. Móra, 601–608. – 2., felújított kiad.: uo., 1995.
- Szathmári István:** Pilinszky „Apokrif” című költeménye első sorának nyelvi-nyelvtani és stilisztikai elemzése. In: *SZ. I.: Stílusról, stilisztikáról napjainkban*. Bp. 1994. Nemzeti Tankönyvkiadó, 63–70. – Lásd még Uő. Fordítás és stilisztika. Pilinszky János Apokrif című versének első soráról. = *Folia Hungarica* 4. Helsinki, 1989. 7–15. (A vers finnül, Anna-Maija Raittila fordításában: uo., 21–23.)
- Valaczka András:** Apokrif. = Írók, eszmék, világképek. Összeáll. Valaczka András. Bp. 1995. Nemzeti Tankönyvkiadó, 70–72.
- Szigeti Lajos Sándor:** A teremtetten Isten csendje. Pilinszky Apokrifje és apokrifjei. = *Studia Nova*, 1996. 3. sz.
In: „Merre, hogyan?” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Szerk. Tasi József. Bp. 1997. Petőfi Irodalmi Múzeum, 41–55.
Sz. L. S.: *Evangélium és esztétikum. Bibliai motívumok a modern költészetben*. Bp. 1996. Széphalom Könyvműhely, 183–203.
- Ambrus Attila:** Pilinszky Apokrifjének képi felépítéséről. = *Bár*, 1998. 4. sz. 174–178.
- Kulcsár-Szabó Zoltán:** Intertextuális háttér és szöveg-hagyomány rétegződése az Apokrifben. = *K.-Sz. Z.: Hagomány és kontextus*. Bp. 1998. Universitas, 83–102.
- Tandori Dezső:** [Jegyzet az Apokrifről.] = *Verses öröknaptár*. Szerk. Bohus Magda, Horgas Béla, Levendel Júlia, Takács Márta. Bp. é. n. [1991] Liget, 356–357. – 2. és 3., bővített kiadás: uo., 1993., 1995.
- Alföldy Jenő:** Visszajáról a teljesség. Pilinszky: a remény eretneke. Adalékok az Apokrif elemzéséhez. = *Tiszatáj*, 2000. jan., 1. sz. Diák melléklet, 66. sz. 201.

- Lengyel Balázs:** A pontosítás kedvéért. Pilinszky Apokrifjáról. [Észrevételek Alföldy Jenő tanulmányához.] = Tiszatáj, 2000. aug., 8. sz. 120–122.
In: L. B.: Ki találkozik önmagával? Tanulmányok, emlékezések, dokumentumok. Szerk. és a szöveget gondozta: Lchóczy Ágnes. Bp. 2001. Széphalom Könyvműhely, 91–93.
- Domokos Mátyás:** Egy kis Pilinszky-filológia. = Holmi, 2000. szept., 9. sz. 1064–1069. – P. J. Márkus Annának ajándékozott kéziratos versfüzetéről és az Apokrifról.
In: D. M.: Szembesülés. Bp. 2003. Nap Kiadó, 118–125.
- Márton László:** Elemzők, beleérzők, szóonokok. = Holmi, 2002. márc., 3. sz. 368–376. – A Varietas Delectat 2. (1998) c. CD-ről. P. J. Apokrif c. versének különböző szavatairól: 374–376.
- Szávai Dorottya:** A tékozló remény. Pilinszky Apokrifja a camus-i apokalipszis tükrében. = Magyar Napló, 2002. máj., 5. sz. 47–53. (Rövidített változat.)
In: Sz. D.: Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és karkai szövegghagományjáról. Bp. 2005. Akadémiai, 159–213.
- Tarnóc János:** Téli ég alatt. Meditáció Pilinszky János Apokrif c. versén. = Confessio, 2003. 3. sz. [szept.], 45–53.
- Szathmári István:** A tárgyias-intellektuális stílus Pilinszky Apokrif című költeményében. = Árgus, 2002. márc., 3. sz. 60–66.
- Tolcsvai Nagy Gábor:** A véges létező világba vetettségének verse (Apokrif) = T. N. G.: Pilinszky János. Pozsony, 2002. Kalligram, 82–128.
- Szitár Katalin:** A rejtőző megmutatkozása. (Pilinszky János: Apokrif) = Vers – ritmus – szubjektum. Műelemzések a XX. századi magyar líra köréből. Bp. 2006. Kijárat, 300–354.

FAKSZIMILE

Újhold-Évkönyv, 1986/1. Bp. 1986. Magvető, 339–342.

Jelenkor, 1988. ápr., 4. sz. 291., 294., 326. (Sárközi Mártának dedikált példány 1953 decemberéből. – Közreadja: Jerzy Snopek.)

Pilinszky János Márkus Annának. Kézirat. [Hasonmás, 1953.] Utószó Domokos Mátyás. Bp. 2001. Nap Kiadó, [67–75.] sztl.



A konferencia résztvevői a bozsoki Sibrik-kastélyban (este: vacsorabeszélgetés – reggel: Bányai János előadása) (Sárosi Kinga fényképei)





Következő konferenciánk témája a Szondi két apródja lesz. Helyszíne a szécsényi Kubinyi Ferenc Múzeum (lent) és a „drégeli rom” (fent)



A 12 LEGSZEBB MAGYAR VERS

KONFERENCIA- ÉS KÖNYVSOROZAT (2007–2013)

Mottó:

„*Az ma már a kérdés, hogy – egyáltalán – mit kezdjünk a kultúrával, mit kezdjünk a költészettel – a harmadik évezredben?*”
(Margócsy István, Koltó, 2007. szeptember végén)

A rendezvény- és könyvsorozat célja, hogy kísérletet tegyen a magyar irodalmi kánon 12 remekművének újraértésére és újraértelmezésére. A versek közismert és kedvelt költemények, az egyetemi képzés és a középiskolai tananyag fontos darabjai, melyek nemegyszer a tudományos gondolkodást is megtermékenyítették az elmúlt évtizedekben.

A konferenciák (és könyvek) tervezett sorrendje:

1. *Szeptember végén* (Koltó) – 2007. ősz
2. *Apokrif* (Szombathely–Bozsok–Velem) – 2008. tavasz
3. *Szondi két apródja* (Szécsény–Drégelypalánk) – 2008. ősz
4. *Esti kérdés* (Esztergom) – 2009. tavasz
5. *Levél a bitveshez* (Pannonhalma–Abda) – 2009. ősz
6. *Hajnali részegség* (Bp., OSZK–Logodi utca) – 2010. tavasz
7. *Ki viszi át a Szerelmet* (Ajka–Iszkáz) – 2010. ősz
8. *Kocsi-út az éjszakában* (Érminsztent–Nagykároly) – 2011. tavasz
9. *A közelítő tél* (Egyházashetye–Nikla) – 2011. ősz
10. *A vén cigány* (Székesfehérvár) – 2012. tavasz
11. *Eszmélet* (Bp., vasúti pályaudvar) – 2012. ősz
12. *Valse triste* (Csöngé–Szombathely) – 2013. tavasz

A konferenciák, illetve a tanulmánykötetek módszertani újdonságai:

1. Alkalmanként nemcsak az adott költő életművének szakkutatói ismertetik legújabb eredményeiket, hanem olyan, a szóban forgó verssel egyébként nem foglalkozó irodalmárok is, akik a 12 konferencia mindegyikén – vagy majdnem mindegyikén – kifejtik álláspontjukat.
2. A tudomány képviselői mellett aktív résztvevőként jelennek meg a középiskolai tanárok is, akik előadásokon, pódiumbeszélgetéseken, vitákon osztják meg nézeteiket a versek tanításáról, illetve tankönyvi kanonizációjáról. Lehetőleg mindig meghívunk előadóként szépírókat is.
3. Rendezvényeink utolsó egységében ismétlődően olyan vitákat, beszélgetéseket szervezünk, melyeken a tudósok és a tanárok – esetleg tankönyvszerzők – mellett diákok is részt vesznek, s elmondják véleményüket, gondolataikat a szóban forgó költeményről.
4. Célunk, hogy a tudomány és a közoktatás számára a legkorábbi kutatási eredményeket foglalhassuk össze, és jelentethessük meg néhány év leforgása alatt – a helyszínek biztosította élményközpontúság szempontjával kiegészítve – „a 12 legjobb magyar vers”-ről. (Terveink szerint minden kötetet a sorrendben következő konferencián mutatunk be.)

Védnök:

MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG

Főszervezők és rendezők:

ÉLMÉNYKÖZPONTÚ IRODALOMTANÍTÁSI

PROGRAM (NYUGAT-MAGYARORSZÁGI EGYETEM

NYELV- ÉS IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETE, SZOMBATHELY)

BABES–BOLYAI TUDOMÁNYEGYETEM

SZATMÁRNÉMETI KIHELYEZETT TAGOZATA

SAVARIA UNIVERSITY PRESS ALAPÍTVÁNY

Projektvezető: Fűzfa Balázs

A 12 LEGJOBB MONDAT

SZEPTEMBER VÉGÉN-KONFERENCIA

*„Az ma már a kérdés, hogy – egyáltalán – mit kezdünk
a kultúrával, mit kezdünk a költészettel – a harmadik évezredben?”*

(Margócsy István)

APOKRIF-KONFERENCIA

*„A költőt nem tételek, kinyilatkoztatások ihletik,
hanem a gondolkodás – vagy a hit – hiátusai.”*

(Láng Gusztáv)

TARTALOM

PILINSZKY JÁNOS: <i>Apokrif</i>	6
SIPOS LAJOS: Előszó	9

ÚT

JELENITS ISTVÁN: Az <i>Apokrif</i> – a hazatérés verse	15
ODORICS FERENC: „Valamikor a paradicsom állt itt.” Az aranykor eljövételének rejtett, anagrammatikus próféciaja	24
VÉGH BALÁZS BÉLA: Kivonulás a szentből. Pilinszky János: <i>Apokrif</i>	36
VÁRSZEGI TIBOR: A kő. Pilinszky titokzatos útjelzője a Jézustól Krisztushoz vezető úton	44

VERS

TVERDOTA GYÖRGY: Hány vers az <i>Apokrif</i> ?	53
BÓKAY ANTAL: Az <i>Apokrif</i> . Fantázia egy késő modern személyességkonstrukció lehetőségeiről	65
FARAGÓ KORNÉLIA: Az én végső alapja (és a <i>te</i> -ben kifejezhető). Pilinszky János: <i>Apokrif</i>	85
HORVÁTH KORNÉLIA: Léptek és rovátkák. Az <i>Apokrif</i> ars poeticája	95
SZITÁR KATALIN: Dolgok – jelek – jelenlét. Az írás az <i>Apokrif</i> -ben	106

SZŰCS TERI: A tanúság viszonyai az <i>Apokrif</i> ban: a jelölés lehetetlenségétől a jellé válásig	117
JUHÁSZ ANDREA: „...egy ember lépked hangtalan” Gondolatok Pilinszky János: <i>Apokrif</i> című verséről	128
FŰZFA BALÁZS: A posztmodern előtti utolsó pillanat. Adalékok az <i>Apokrif</i> befejező két sorának értelmezéséhez	135

MÁSOK

LÁNG GUSZTÁV: Veronika-kendők. A Krisztus-arc Pilinszky és Dsida költészetében	149
NAGY ENDRE: Pilinszky–Kertész: Auschwitz	156
ALFONS JESTL: Egy osztrák költő és pap olvasata – avagy az <i>Apokrif</i> németül	174
BÓKAY ANTAL: Az <i>Apokrif</i> angolul – Ted Hughes fordításában	183
BÁNYAI JÁNOS: Egy fordítás születése. Az <i>Apokrif</i> szerbül – Danilo Kiš fordításában	190
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI: Pilinszky olasz repciója. Egy fordító naplójából	202

KÉSŐBB

LŐCSEI PÉTER: Apokrif levéltöredék az <i>Apokrif</i> től	213
BOKÁNYI PÉTER: „Esendő, nagyon is világi szent...” Jegyzet Orbán Ottó verseinek Pilinszky-képéről	226
MORSÁNYI BERNADETT: Pilinszky másodlagos teremtései. Rekvium és filmálmok a „levegőtlen présben”	232
BÁNYAI JÁNOS: A vers előzménye és folytatása. Balla D. Károly <i>Pilinszky-projektumáról</i>	245
BONDÁR ZSOLT: Pilinszky-apokrifok	250

ÉS

MARKÓ PÉTER: Pilinszky János Sárváron 1979-ben	259
ÖLBEI LÍVIA: Egy ember lépked. Élmény és irodalom	266
SZ. TÓTH GYULA: Tanári notesz	274
PATHY LÍVIA: Magyartanítás Burgenlandban Irodalomtanítás – német/magyar	276
TVERDOTA GYÖRGY: Utószó	285
HAFNER ZOLTÁN: <i>Apokrif</i> -bibliográfia	289
A 12 legszebb magyar vers (F. B.)	294
A 12 legjobb mondat	296

A DVD-MELLÉKLET TARTALMA

SILLÓ Sándor: *Apokrif – 1000 hangon*
(tévéműködés, készítette a Magyar Televízió)



*

TANAI Ibolya: *Apokrif* (tévériport, Pro 28 Stúdió)

*

PILINSZKY-PROJEKT (magyar szakos egyetemi hallgatók munkái) ■ VENCZEL Tamás: Bevezetés ■ BÁRÁNY Réka, CZETTER Andrea, JÁVORI Judit Vera, KRIPCSEI-SZABÓ Csilla: Pilinszky János a színház, a zene, a film és a képzőművészetek világában (ppt) ■ BONDÁR Zsolt: Pilinszky-apokrifok (szöveg) ■ CSISZÁR Éva: Adalékok az *Apokrif* befogadás-lélektanához (ppt) ■ GAZDA Viktória, HORVÁTH Nikolett: Apokrif (videomontázs) ■ JÓZSA Éva: Pilinszky (filmetűd) ■ KOVÁCS Péter, SIMON Tamás: Apokrif (klip) ■ MAGYAR Balázs Márk, VENCZEL Tamás: A Pilinszky-kultusz Velemben (ppt) ■ SURI Andrea: *Az Apokrif színvilága* (szöveg) ■ SZEMES Endre: Pilinszky Harbachban (ppt) ■ VAN együttes: Hangos hiány (dal) ■ „Sajtó alá” rendezte és szerkesztette: BÁRÁNY Réka, MAGYAR Balázs Márk, VENCZEL Tamás ■ Arculat, programozás: SIMON Tamás

KÜLÖN KÖSZÖNET

Jordán Tamásnak a „nagy versmondás” ötletéért,
Melis László zeneszerzőnek, Nyíri Kata televíziós szerkesztőnek,
a szombathelyi színinövendékeknek, a Weöres Sándor
Színháznak, a város Polgármesteri Hivatala Oktatási, Ifjúsági
és Sport Osztályának, az AGORA – Művelődési és Sportháznak,
Szombathely 9. évfolyamos diákjainak és tanáraiknak
az álom megvalósulásáért!

Kovács Péternek, a szerzői jogok örökösének
a Pilinszky-műszövegek és az *Apokrif– 1000 hangon* című
tévéfilm közléséhez való szíves hozzájárulásáért!

Kiadja a 2006-ban Vas megyei Prima-díjra jelölt SAVARIA UNIVERSITY PRESS
Alapítvány (fbalazs@brk.nyme.hu) ■ A szövegeket a programvezető gondozta
■ Az első borítón az *Apokrif* kéziratának részlete látható (Újhold-Évkönyv,
1986/1, 339.) ■ Borítóterv: SCHEFFER MIKLÓS ■ Nyomdai előkészítés:
H. VARGA TÍMEA ■ Nyomdai munkák: BALOGH ÉS TÁRSA,
SZOMBATHELY, Károli Gáspár tér 4. ■

ISBN 978-963-9438-91-0 Ö (A tizenkét legszebb magyar vers)
ISBN 978-963-9882-06-5 (A tizenkét legszebb magyar vers 2. Apokrif)

Petőfi Sándor: Szeptember végén

Pilinszky János: Apokrif

Arany János: Szondi két apródja

Babits Mihály: Esti kérdés

Radnóti Miklós: Levél a hitveshez

Kosztolányi Dezső: Hajnali részegség

Nagy László: Ki viszi át a Szerelmet

Ady Endre: Kocsi-út az éjszakában

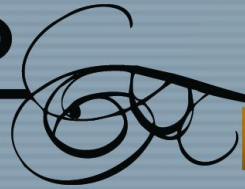
Berzsenyi Dániel: A közelítő tél

Vörösmarty Mihály: A vén cigány

József Attila: Eszmélet

Weöres Sándor: Valse triste

Savaria University Press



ISBN 963988206-2



9 789639 882065