

---

# KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

---

## PAUL CELAN ÉS PILINSZKY JÁNOS KÖLTÉSZETÉNEK SZELLEMI KÖTŐDÉSEI

D A N Y I M A G D O L N A

A mikor párhuzamba állítom Paul Celan és Pilinszky János költészetét, bírom abban, hogy egy ilyen kísérlet segítségünkre lehet Pilinszky költészetének megértésében. Hangsúlyozni kívánom, nem hiszem, hogy Pilinszky költészetére közvetlenül hatott volna Celan költészete. Nem tudom, Pilinszky ismerete-e egyáltalán Celan költészetét. Ez nagyon valószínű, különösképp utolsó alkotói korszakában, a hetvenes években, amikor Celan költészete már világhírűvé vált.

Pilinszky és Celan kortársak voltak. A költészetükben fellelhető szellemi rokonságot azzal magyarázhatjuk, hogy élettapasztalataikban mindkét fiatal költőt hasonló traumatikus élmények befolyásolták: a második világháború és a fasizmus. A fasizmus megtapasztalása tette őket nemzedékké, s amikor erről gondolkodunk, nem szabad megfeledkeznünk a lengyel költőkről sem, s a jugoszláv/szerb költőről, Vasko Popáról sem. A fasizmus traumatikus, ugyanakkor katartikus élménye szükségszerűen arra készíti a költőket, hogy a költészet elemi meghatározóira kérdezzenek rá. Elkerülhetetlenül fel kellett tenniük a kérdést: Mi a költészet? Hogyan juthat a költészet a fasizmus iszonyú embertelenségei után újra az emberi szellem szintetizálójának a szerepéhez? A költészet elemi kérdéseit kellett újragondolni, meg kellett tisztítani őt használhatatlan elemeitől, hogy majd „első és utolsó emberként” megteremthessék a maguk költői nyelvét. Celan szembenállása tragikusabb volt, mint Vasko Popáé vagy akár Pilinszkyé. Celan sorsa is tragikusabb volt, s a nyelv – a német nyelv – megtisztítása történelmi elhasznátságától szintén tragikusabb szellemi feladat volt.

Nem egyszerűen a fasizmus, az emberi helyzete a fasizmus után tematizálásáról van szó, sokkal inkább az Adorno által megfogalmazott kérdésről: Lehetséges-e költészet Auschwitz után? Celan vitázik erről Adornóval, a kérdésre kétségbevonhatatlan igennel felel, a kérdés feltevésének a szükségességét azonban nem tagadja.

Celan törekvése, hogy létrehozzon egy olyan költői nyelvet, mely, ahogyan a *Der Meridian* (1960) című esszéjében írja, az „iszonyú elnémulás” ellenében a „lélegzetváltást” (Atemwende) jelentheti, egy út volt, amelyen végig kellett menni, s nem egyszerűen állásfoglalás. Korai kötetekben, a *Mohn und Gedächtnis* (1952), a *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) kötetekben, eltekintve az általa később megtagadott első kötetétől, a *Der Sand aus Urnen* (1948) kötetétől, a költői magatartás még a költői hagyományokra támaszkodik, amikor *tematikusan* foglalkozik az emberinek az embertelenségek közepette kijutott helyzetével, s a költői nyelvtől csak a kifejezőerőt várja el. Korai verseinek költői nyelve, ahogyan Horst Bienek írja *Korunk sebhelyei* (1959) című kritikájában, „akkora gazdagságát mutatja fel a szokatlan, merész, vizionáló metaforáknak, melyet a szürrealizmus eredményei után nem tartottunk lehetségesnek”. Ez a költői nyelv azonban nemcsak metaforákban gazdag, hanem későbbi költészetével összehasonlítva, egyszerűen gazdag a szavakban, jóllehet igaza van Walter Jensnek, amikor *Józanság és precizitás a himnuszokban* (1959) című kritikájában a következőket írja: „verseinek pátosza józan; egzakt figyelem és a vivisekció precizitása idegenítik el a verset himnikus lendületétől; a dikció olyan ember nyelvére utal, aki sem a bizakodás reményét, sem a félelem méltóságát nem tagadja”. „A szavak szigorú egymásrataltsága”, ahogyan Karl Krolow írja *A szó mint konkrét anyag* (1959) című kritikájában, majd csak később, a *Sprachgitter* (1959) kötet verseiben következik be.

A nyelvnek e korai versekben egyedül csak kreatívnek kell lennie: „valóság tervezőnek”, ahogyan Celan *Brémai beszédében* (1958) mondja:

„Elérhető, el nem veszített mind e veszteségek közepette egyedül a nyelv maradt.

Ő, a nyelv, nem vezett el, igen, mindennek ellenére. Ám keresztül kellett mennie a válaszdásra való képtelenségén, keresztül kellett mennie az iszonyú elnémuláson, keresztül kellett mennie a halált hozó beszédek ezer sötéttségén. Keresztülment, s nem volt szava mindarra, ami történt; de túljutott a történéseken. Túljutott, s újra napvilágra kerülhetett, »gazdagodva« mindentől.

Ezen a nyelven kíséreltem meg azokban az években s a rájuk következő években verseket írni: hogy beszélhessek, hogy tájékozódjam, hogy felderítsem, hol vagyok s hova akarok eljutni, hogy a valóságom megtervezem.”

1959-ben megjelenik Celan harmadik verskötetete, a *Sprachgitter*, mely költői nyelvében kifejezett változást mutat. Megváltozott a költői magatartás a szavakkal szemben, a nyelvvel szemben. A mondatszerkezet feszes lett, feszsé vált a szó helyzete a mondatban, mely gyakran elliptikus. A metafora átalakul chiffre-vé, jelentése homályos lesz, a vers *hermeneutikus* megközelítést igényel. Ahogyan Alfred Kelletat írja *Accessus Celan Sprachgitterjéhez* (1966) című tanulmányában: „igen, a nyelv maga egy rács, melyen át másképp lehet

szólni, mintha a nyelv maga jutna szóhoz; s harmadszor: mi a formán át beszélünk, a rácsszerkezetekben; talán csak ilyen tökéletlen módon tudunk beszélni.” Kelletat szerint a „Sprachgitter” (nyelvrács) „egy sajátos élmény- és előadástruktúra, mely a a kihagyásokban, átugrásokban, elfedésekben és felcserélésekben a nem közölhető és elő nem adható egész áttörő közlése, kanavássza a létnek – mint a valamikor volt vagy a jövőtervezet maradéka, mint a még nem – egy erősen átluggatott kép, melyben főként a hiányzó, a nyitott helyek lesznek hozzáférhetőek”. Amikor Kelletat a tanulmányát írta, nemcsak az új verseket ismerte, hanem Celan új esszéjét is, a *Der Meridian* szövegét is; azt a szöveget, mely a vers, a költészet *hermeneutikus* megközelítési kísérlete, sajátos ars poetica, mely ugyanúgy „megfejtésre” vár, miként a versek, s amely központi helyet foglal el Celan „nyelvrács”-költészetének megértésében.

Pilinszky költészetének olvasói könnyűszerrel felismerhetik a hasonlóságot Celan költészetének alakulásrajzával. Amikor Pilinszky első verskötete, a *Trapéz és korlát* 1946-ban megjelent, a kritika a fiatal költőben a magyar költészet legjobb hagyományainak a folytatóját látta, anélkül hogy kezdő költőnek tartotta volna. Emlékezhetünk Németh László mondatára: „Nem volt még magyar költő, aki ilyen kis számú verssel így beírta volna magát igényes líránk jobbjai közé.” Későbbi kritikussai, akik már egész életművével foglalkoznak, költészetében a magyar líraiság egy új modelljét látják, mely merít ugyan a hagyományokból, de amely a hagyományok felől már nem közelíthető meg. A fiatal Pilinszky metaforikus nyelvhasználatára figyelmeztetnék itt, melyet én korántsem a fiatal költő impresszionisztikus korszakának látok, hanem az abszurditásként megélt magányosság kifejezési kísérletének. Az impresszionista oldottság és a felszínen lebegés helyett Pilinszky metaforikus költői nyelve egy vizionáló vagy pedig mélyen átgondolt struktúrájú szöveve a metaforáknak és a vallomásoknak, amelyben „a szóértelem a konkrétumokban mutatja magát, miközben a kép már áttelepült az elvonatkoztatásokba” (Kelletat).

Nem jelenti Pilinszky korai verseinek lebecsülését, ha igazat adunk Tüskés Tibornak, miszerint ez első kötet verseiből a költői nyelv minden átszellemültsége és kisugárzása ellenére hiányzik az élmény, „amely új és súlyos szavakat présel ki ajkán. Hiányzik a rendezőelv, amely tengelyét adja egész lírájának.” Ez az élmény a fasizmus megélése, a teljes embertelenség megtapasztalása, mely kifejtett költészetének, a *Harmadnapon* (1959) című második verskötetének a meghatározójává lesz.

A szakirodalom felismerte e versek jelentőségét, olyannyira, hogy Pilinszky kései költészetét, kései köteteinek rövid verseit épp velük szembeítve nem értékeli kellőképpen, fragmentumoknak nevezve őket. Írásomban épp ezt a kérdést szeretném megvilágítani, mielőtt azonban rátérnék, szeretném hangsúlyozni, hogy a *Harmadnapon* kötet antologikus értékű nagy verseiben, mint a

*Parafrázis, Harbach 1944, Francia fogoly, Frankfurt, Apokrif* s más versek, az ember tragédiája a világháborúban, a fasizmusban nem egyszerűen témaként jelenik meg, hanem az általános emberi tragédia hordozójaként, ahogyan Bélá-di Miklós írja, Pilinszky számára „a lét a maga egészében lesz tragikussá”. Pilinszkyt tragikus létforma tudatosítása teszi tudatos költővé. Nem paradoxon, hanem következetességét mutatja, amikor az elnémulás költőjévé lesz. Még a hatvanas években írta egyik prózai írásában: „Úgy szeretnék írni, mintha voltaképpen hallgatnék.” A hallgatás poétikája nem jelent nyelvnélküliséget. A hallgatás poétikája a nyelv hermeneutikus megközelítési kísérlete, hogy az emberi/költői beszéd újra hallható és mondható legyen. A hallgatás poétikája, amelyről Pilinszky az *Ars poetica helyett* című esszéjében írt, párhuzamba állítható Celan *Der Meridian* című esszéjének gondolataival, miként a hatvanas és hetvenes években írott versei is párhuzamba állíthatók Celan „nyelvrács”-költségzetével. Nem akarom elmosni a határokat a két költészet között; két átgondolt poétikáról, két szuverén költészetről van szó – magatartásuk azonban rokon, s ez irányadó, ha meg akarjuk érteni költészetüket.

A *valóságkeresés*, melyet Celan a vers céljaként s a szubjektum céljaként jelöl, az írás paradoxális folyamatává lesz. A nyelv csak abban az értelemben használható, „el nem veszített”, hogy a költői tapasztalat hajlékony szervezőelveit ki tudja fejezni, beszéddé tud lenni. Celan az „aktualizált nyelvről” beszél, „mely radikálisan, ugyanakkor a nyelv által kijelölt határok között szabaddá tett, miként a nyelv lehetőségeit tudatosító individuáció is”. Az individuáció, a személyiséggé válás megfelel a valóságkeresésnek, a szubjektum kreativitásigényének, a beszélés lehetőségének. Ahhoz, hogy személyiséggé legyünk, személyiség maradjunk, megszólíthatóak más személyiségek részéről, szükséges a vers mint a szabaddá tett *Én lélegzetváltása*. Celan hisz a versben, tudja azonban a nehézségeket is. „A vers, s ez elkerülhetetlen, erős hajlamot mutat az elnémulásra...” – írja, „... a vers a maga határvonalán tételezi önmagát; hívja és felhossa önmagát, hogy legyen, kiemelve a maga már-többé-nem-jéből vissza a maga még-mindig-jébe”.

Az *Ars poetica helyett* című esszéjében Pilinszky látszólag egészen másról beszél. Az igénytelenségről beszél, melyet egyedül a Bibliából ismerhetünk, az alázatról beszél, „magunkra venni a világ képtelenségének súlyát, mintegy beleöltözve a lét és tulajdon ellentmondásaink terhébe”, beszél ez alázathoz való felnövés nehézségéről, s végül beszél a hallgatásról, mely „magát a költőt kötelezi, élete egészét követeli már”. Pilinszky vallásos volt. Amikor a költészetről gondolkodik, a vallásos költészetre gondol; számára a művészet, ha valóban az, mindig vallásos. Ebből következően az individuáció alatt sem ugyanazt érti, mint Celan. Ami közelíti őket, az a realitás keresése. Celannál ez a valóságkere-

sés, Pilinszky „teremtő képzetnek” nevezi, mely a teremtés elhomályosult valóságát, az inkarnáció valóságát beteljesíti. Ne tévesszen meg bennünket Pilinszky vallásos gondolkodásmódja. Amikor az alázatra való képessé válás nehézségeiről, sőt lehetetlenségéről beszél s a *nyelvi szegénységet* céllá teszi meg, általa látva elérhetőnek a bibliai igénytelenséget, Pilinszky elvárásai a szabaddá tett Én-nel szemben ugyanolyan radikálisak, mint Celané. Pilinszky úgy gondolja, hogy a bűnbeesés, nem annyira az első, mint épp az utolsó, melyet megéltünk, s amelyet fasizmusnak nevezünk, elhomályosította értelmünket, s „*azóta a művészet, a képzelet morálja, hozzájárulása, veritékes munkája a teremtés realitásának, inkarnációjának a beteljesítésére, helyreállítására*”. Pilinszky „evangéliumi esztétikájában” ez lenne a vers „legegyénibb” célja, a versé, mely Pilinszky tudatában is „a maga határvonalán tételezi önmagát, s erős hajlamot mutat az elnémulásra”.

A *Harmadnapon* kötet s még inkább a későbbi kötetek, a *Nagyvárosi ikonok* (1970), a *Szálkák* (1972), a *Végkifejlet* (1974) és a *Kráter* (1976) versei ennek a poétikának a szellemében íródtak. A kritika *hermetikus költészetnek* nevezi őket, én inkább a „szabaddá tett Én” költészetéről beszélnék, s állítom, hermetikus képződményekként fogva fel e verseket nem annyira e versek zártságára utalunk, hanem a magunk képtelenségére, hogy individuumokként „megszólítsuk” őket.

A *hermetikus* költészet számomra elsősorban a közvetlen szemlélet rendszer kifejtését jelenti, amikor is tekinthetünk az egyes versekre úgy is, mint részre a költői rendszeren belül, ez azonban korántsem jelenti, hogy az egyes verseket fragmentumoknak tarthatnánk. Nem lehetnek ugyanis kételyeink e versek költői-nyelvi megszervezettségét illetően. Megszervezettségük egy poétikára utal, a *nyitottság* poétikájára, melyben a költői szemlélet a közvetlen megnevezésre törekszik. Esztétikailag szemlélve, e versek olyan *kisformák*, melyek a közvetlen szemlélet korlátait is megmutatják. Lehetőségeik azért korlátozottak, mert a költői közvetlen szemlélet *explicite* nem alkot rendszert, a rendszer csak *implicit*e létezik, az egymáshoz tartozó, egymásra utalt részek *evidenciájában*. Az evidenciának ez a tudata alapjaiban határozza meg a költői szemléletet. Az evidencia van, a költői szemlélet része, ezért nem magyarázza önmagát. Az Én hisz a „mindenség modellálhatóságában”, ahogyan Pilinszky *Gótika* című versében olvassuk. Hisz a lét megváltoztathatóságában a költészet által. Megrázónak tartom, hogy e hit megnevezésére Pilinszky ugyanazt a metaforát használja, mint Celan, a *templom* metaforáját. „Also / stehen noch Tempel. / Ein / Stern / hat wohl noch Licht. / Nichts, / nichts ist verloren.” („Tehát / állnak még a templomok. / Egy / csillagnak / fénye van még. / Semmi, / semmi sincs veszve.”) olvassuk Celan *Engführung* (*szűkmenet*) című versében; Pilinszky *Gótika* című versében pedig a következő sort: „A mindenség modellje, áll a templom.”

Hangsúlyozni szeretném: a korábbi, az úgynevezett „nagy” versek ismerete nélkül nem érthetjük meg Pilinszky kései költészetét, ám ha értelmezni akarjuk e verseket, korábbi költészetének szempontjai nem elégségesek. Pilinszky e kései verseinek költői nyelve szükségszerűen *elvontabb* lett, ahogyan ezt a kritika rendre felrója. Ezt az elvontságot hiányosságnak tartani azonban azt jelenti, hogy alapjaiban elutasítjuk Pilinszky költői magatartását, költői szemléletét. Jóllehet legtöbb értelmezője szerint Pilinszky költészetében megvalósult az a *nyelvi szegénység*, amiről Pilinszky beszélt, mintha nem lenne kedvük tudatosítani, hogy a nyelvi szegénység épp e kései rövid versekben lett a költői nyelv meghatározójává.

Az elvonatkoztatottság természetesen nem azonosítható a nyelvi szegénységgel. Amikor összefüggésbe hoztam őket, tettem ezt azért, mert hiszem, hogy hermeneutikus megközelítéssel kellene megkísérelnünk e versek poétikájának, költői nyelvének a leírását. Elsőként bizonyára a *költői kijelentés* mibenlétével kellene foglalkoznunk, mely Pilinszky kései költészetében a költői-nyelvi megszervezettség hordozó eleme, egy olyan költői alakzat, melynek leírásával közel juthatnánk mind az elvonatkoztatás, mind a nyelvi szegénység értelmezéséhez.

(A dolgozat *Perspektiven der Lyrik von Paul Celan und János Pilinszky* címmel az 1990. október 4-étől 6-áig Szegeden megtartott nemzetközi komparatvizitikai tanácskozáson hangzott el német nyelven.)

