

PILINSZKY JÁNOS VERSVILÁGA II.

BORI IMRE

4.

A KZ-lágerek „eseményeinek” emlékképpé vált megidézései — az emberi „pokol” képeinek rajzai, melyeket a költő egyik négy sorosának kifejezésével „magányos exhumációnak” is nevezhetünk, intermezzói ugyan Pilinszky költészetének, s alapjában rövid ideig tartó volt az a közvetlenség is, amely ezeket a verseket jellemezte, hiszen a tábor-versek legtöbbje 1946 és 1948 között keletkezett, de mégis jelentős módon befolyást gyakoroltak költészetére további alakulására. „De ami történt, valahogy mégse tud végetérni...” (Passió) — határozta meg Pilinszky ezt a költészetében oly intenzíven jelenlevő mozzanatot, amelynek érvényét még a hatvanas években is felfedezhetjük passziójátékszerű „filmvázlatában”, a Rekviemben, és „KZ-oratóriumában”, a Sötét mennyországban. Fokozatosan jelenidejűsödik ugyan ismét költészetére, nemcsak a senkiföldjén képzet köré csoportosult versekben, hanem a tábor-versekhez csatlakozó költeménysorban is, de ez a „múlt”, amely a tábor-versekben adott, a felperzselttség, a kiegészítettség, ezután mindig jelen van, ki nem mondottan is, a Pilinszky-versekben. Sötét árnyéka nem fakul ki a ragyogásnak abban az intenzitásában sem, amely Pilinszky költészetét az Aranykori töredék című versében már beragyogja, s mi több: költészetére egyik csodájaként, ez a sötétség a maga embertelen vonatkozásrendszerével, a fény alkotórészévé válik, anélkül, hogy a költő kontraszthatásokra törekedett volna.

A Pilinszky-versek fény- és nyár-élménye ugyanis közvetlenül a tábor-émlékeket megéneklő költeményekből bontakozik ki, s Pilinszky verseinek egy körét nemcsak bevilágítja, hanem versek magjává válva egész költészetére egyik fontos motívumává is válik, olyan elemmé, amely nélkül ez a költészet csonka maradna, s teljessége szenvedne csorbát. A Frankfurt című költeményből csap felénk először ennek a fény- és forróság-képzetnek a hője. Ebben a versben „lángol a beton”, jelenik meg a „zölden visszaáradó világ” képe, hogy azután három sorban megfussuk Pilinszky költészetének „emeleteit”, fokozatait is:

... s a deszaközök sortüze után
a kertek alól kiájuló hőség,
s a hirtelenül ránkszakadt magány...

Ha KZ-lágerek életének képeivel küszködő látomások az egyediség felé indítják el a képzeletet, a fény- és nyár-képzet szervezte Pilinszky-versek az általános, az egyetemes, emberi „poklot” és természetet egyaránt magába rejtő képzeteket revelálják, hiszen e képzetek révén a költő az „aranykor” gondolatát és vágyát éppen úgy kiénekelheti, mint a „világvége” motívumot, illetve a képzetnek egy még általánosabb síkján az élet és halál élményét bogozzhatja, az állandót és a pillanatot egyaránt előcsalva.

Felragyog tehát a versben a nyár bujasága, felcsendül az öröm hangja is, és egy pillanatra a „nyitott táj” „szemérmes szép anarchiáját” láthatjuk munka közben, a vers egének zenitjén a Napot, melyet „minden tetőről látni”, s mely mindenütt, az állandóság és örökkévalóság jelképeként, ott van; az ember környezetében és „a világvégi üres kutyaótlban” egyaránt hirdeti: „aranykori és ugyanaz a nyár!”. Azonban a Pilinszky-versben foltjai is vannak ennek a ragyogásnak, az intenzitása fokozatosan, versszakról versszakra haladva, irányt változtat: az olvasó elé a „forró semmi” képe tárul, majd felmered a kérdés is: „Mi készül itt e tenger ragyogásból?”, a vers utolsó sorai-
ban pedig a hasonlat bezárja ennek a képzetnek azt a sajátos, Pilinszkyre valló látását is: „Mint vesztőhelyen, olyan vakító, és olyan édes...” Az Aranykori töredék utolsó szakasza, amelynek képeiből itt idéztünk, ugyanakkor nemcsak a nyár-képzet sajátos költői szerepéről vall, hanem a költő immár felismert bölcséletéről is, amely a halálban az életre ismer, s az életben a pusztulás lehetőségét latolgatja:

... Mi készül itt e tenger ragyogásból?
Ha lehunyom is süti a szemem,
mi kívül izzott, belül a pupillán,
itt izzít csak igazán, idebenn!
A világ is csak vele fényesül,
az örömtől, aminek neve sincsen.
Mint vesztőhelyen, olyan vakító,
és olyan édes. Ugy igazi minden.

József Attila Eszméletében megénekelt problematika újabb és egy konkrét élethelyzetre alkalmazott értelmezését hozta ez a Pilinszky-vers, hiszen egészen egyértelműen az egyetemes nyár- és forróság képzet belső projekcióját helyezi előtérbe, arról győzve meg az olvasót, hogy a lélek mezején jár már, azon a síkon, amelyen az emlék és a valóság jelen ideje között elmosódnak a határok, s mi az Impromptu című versében mint „édes napszúrás” s mint „káprázat” definiálódik, az egyszerre valóság is, emlék is, egyetemes törvény és egyedi eset: az egészét éppen úgy jellemzi, mint a „részleteket, a kicsiségeket”. A témához ragaszkodás és a hűtlenség sajátos kettségével találkozunk e képzettel kapcsolatban, hiszen Pilinszky költészetében megfigyelhetők azok a „senkiföldje”-képzetbe átjátszó törekvések is, amelyek ismét csak a költő egyetemesítő és elszemélytelenítő módszerére utalnak, s mint a Frankfurt című versében már láttuk, a nyár-képzet újabb fokaként, a magányé következik, mely többek között a „szerelem sivataga” képében realizálódik:

Egy híd, egy forró betonút,
üríti zsebeit a nappal,
rendre kirakja mindenét,
Magad vagy a kataton alkonyatban.

Mint gyűrött gödör feneké a táj;
izzó hegek a káprázó homályban.
Alkonyodik. Dermeszt a ragyogás,
vakít a nap. Sosem felejttem, nyár van.

Nyár van és villámló meleg...

(A szerelem sivataga)

S míg egyfelől a puszta létezés erotikája kínálja képét, hiszen a „szerelem sivataga”-képzetnek semmi köze a férfi és nő viszonyhoz, hanem a szamaritánusi, emberbaráti cselekedeteket revelálja, s a vízivás tényében realizálódik, illetve a „mindenét kirakja” motívum felcsendülését hozza, a levetkezés fizikai tényeinek ígéretként, amely a lágeréletre utal közvetlenül is, másfelől az „örökkétartó pillanat” emezzel ellentétes vonatkozásrendszere mutatja meg magát — a bölcséleti sík, amelynek költői realizációja Pilinszky-nél a „bedeszakázott, szálkás ketrecek”, a „tűz és ganaj” ellentéteinek, a „dirib-darabra törtség” képsorainak révén valósul meg a versekben. S míg a Dél című versében azt olvassuk, hogy „Közeledik, jön, jön a ragyogás egy óriási közérzet egében”, a Jelenések VIII. 7. című versében az „égő menny” képével együtt a reménytelen remény elve is üzen, hogy Apokrif című versében összegeződjenek — maradandó módon lezárja ezt az élménykört s látomás-lehetőséget.

S valóban: ezek a költemények elsősorban már közérzet-versek, melyekben a dél-képzet egyszerre hálózta be az egész verstestet, az élet szenzációjává alakulva, és a versek egy-egy képének materializálódását segíti elő katalizátorként, képekét, amelyek Pilinszky világ-élményének idegenség- és senkiföldje-képzeteit idézik. Dél című versében pl. „az örökkétartó pillanat”, a „meglepett öröklét” absztrakt (s mégis oly konkrét) képeiből száll le a költői figyelem, s még mér, mondván: „egy házat próbál végre messze-messze, méternyire a semmiség előtt”, de a vers második felében már a köldközelt érezzük („Mi látnivaló akad is azon, hogy megérkezik valahol a nap, és ellep mint a vér a melege, hogy odatartott nyakszirtemre csap...”), s kirajzolódik a létezés Pilinszky érzékelté körvonala:

... Várakozom. Növekvő fényességben
köztem, s egy távol nádas rajza közt
mutál vékonyka földi jelenlétem.

E „földi jelenlét”, mely a passzivitás és kiszolgáltatottság revelációjával telített, hiszen nemcsak a tanú magatartását idézi fel, hanem az élni kényszerültét is, az ötvenes évek első felében írott költeményekben a költőiség sajátos, Pilinszkyre jellemző struktúrájában mutatkozik meg. Van ezeknek a verseknek egy olyan rétege, amely a költőnek konstans képzeteit, állandósulni akaró, ismétlődő kifejezéseit, szavait tartalmazza, s olyan képekre bukkanunk, amely ennek az állandóságnak mintegy az ellentéteiként a telitalálat élességével és a megismé-

tellhetetlenség pillanatnyiségával tüntetnek. A versek sorában vakító fény-, nyár- és nap-képzetek, a „vadállati figyelern” jelzős szerkezete, az ismétlődően felbukkanó „mutálás” szó például a Pilinszky-versekben dolgozó állandóságot idézi meg, s összekötnek eget és földet, embert és világot a versben, s válik a jelentésszerű látomás versében szármányá, míg a Jelenések VIII. 7. címűben gyeplűvé, amely a képzeletet nem engedi elrugaszkodni, s a földiséggel telíti, és ezért az egyetemesség megidézésére indulhat a költői imagináció, olyan képek felé, amelyek Pilinszky költészetének felfedezésszámban menő szenzációi, s költőiségének totalitását hordozzák.

Hogy milyen átlók húzhatók meg a Pilinszky-versek ilyen jelenségeinek segítségével, azt a Jelenések VIII. 7. és az Apokrif című költeményének összevetéséből is kibogozhatjuk, különösen ha az Apokrif című költeményének a többi költeményhez kapcsolódó, azokba kapcsolódó vonatkozásrendszerét is figyeljük. A Jelenések VIII. 7. címűben ilyen versszakot olvashatunk:

és lát az isten égő mennyeket
s a menny színén madarak szárnya-röptét
s látja mint merülnek mind alább
a tűzkorongon átkerülni gyöngék...

Az Apokrif című költeményének első szakasza kép-mutációval így idézi fel a nap-jelenetet:

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...

A versszakok szavai és képei ugyanakkor egy sor Pilinszky-versre asszociálnak, s mintegy felerősödnek ezáltal a képek, hiszen variációk kínálják magukat, egyben pedig a Pilinszky-költeményeket behálózó kép- és fogalomrendszerre utalnak. Jellemzőként idézzük csak az Apokrifnak „világvégi esett földekét”, és a „kutyaólak csöndjét” megszólaltató sorait, s tegyük mellé az Aranykori töredék második szakaszából a „világvégi üres kutyaól”, valamint a Dél című versből a „méternyire a semmiség előtt” álló ház képét, s érzékelhetjük ezt a sajátos módon előálló gazdagodást és kép-permutációt, egyben pedig egy szüntelenül visszaminősítő folyamatot is, melynek révén a látszólag szabad értékű képek lekötődnek. Szüntelenül bezáródó körök keletkeznek így a Pilinszky-versekben, s ezeknek költői hatása az, ami a költészet mélyebb rétegeiben munkál. Strukturálista jellegű vizsgálatok tudnák a legkönnyebben kimutatni a Pilinszky-versek ilyen „áram-köreit”, amelyek a költeményeket keresztül-kasul behálózzák, s arra figyelmeztetnek, hogy ennek a költészetnek a mélyén fogalmi és képi törekvések rejtőznek. Külön tanulmányt kellene szentelni Pilinszky versei ilyen vonatkozásainak, ezen a helyen azonban meg kell

elégedniünk még néhány ezzel rokon vers-vonás felelevenítésével. Az Aranykori töredékben olvashatjuk, hogy a nap, „mint vesztőhelyen, olyan vakító...”, a Dél címűben pedig már a „nyakszirtre csap”; a Délben „vadállati figyelemről” esik szó, az Apokrifben a nap „mint figyelő vadállat” jelenik meg.

Az Apokrif című Pilinszky-vers azonban nemcsak az állandóságnak és fogalmi s képrendszernek az egyik legjellemzőbb költeménye, hanem az ebben az állandóságban szüntelenül működő pillanatnyiség megszólaltatásának is, hiszen a versben realizálódó képek a költői imagináció csodái, az állandóság hálójának egy-egy csomópontján realizálódva. Nem nehéz ugyanis felfedezni, hogy az 1954-ben írott vers alapvető kép-élménye az 1948-ban született Frankfurt címűből nőtt ki. Idéztük már ennek a versnek a következő sorait: „A lóversenytér deszakerítése, s a deszkaközök sortüze után a kertek alól kiájuló hőség, s a hirtelenül ránkszakadt magány”. Nos, az Apokrif című Pilinszky-vers legállandóbb motívuma éppen ez a kerítés, s az erre épülő ketrec-képzet, de a képteremtés pillanatnyiségét, az imagináció meglepetéseket és felfedezéseket tartogató munkáját is felvillantó módon. Az első versrészben még csak a „vesszőnyi fák sötétben a haragos ég infravörösében” kép ereje döbbsent fel, s idézi meg, sejtelemként, a második rész két nagy képét, amelyek a deszka-kerítés-képzet síkján realizálódtak. Az első Pilinszky költszetének egyik legerőteljesebb képe:

... Év az évre,
de nem lankadtam mondani
mit kisgyerek sír deszkarésbe,
a már-már elfutó reményt...

A második a látomás egzaltáltabb vonatkozásrendszerét is megidézi:

... Izzó mezőbe tüzdelt árva lécek,
és mozdulatlan égő ketrecek...

Viszont a harmadik részben már megelégszik az egyszerű fogalmi nyelvvel is a költő, s mondja: „Látja árnyam kövön és kerítésen”. A látomás egéből száll a költő a földi realitások síkjára, a nemlét irrealitásából a hétköznapi viszonylatok közé, „megtér”, mint a tékozló fiúk térnek az atyai házba a szenvedések végtelenje után. Rőt parazsával ott villog a vers háttérében ugyan az elmúlt évek borzalma, a „bibliai szörnyek” képzete, de a hazatérés tényében már nem az apokrif megtérés-történet (a bibliára való egyértelmű allúziókkal) mutatkozik meg, hanem az intim földiség, a megnyugvás öröme nélkül, miként a versszak utolsó sora is megidézi:

... 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...

A vers ugyanis elsősorban a hazafelé tartás állapotán ihletődik, s kevésbé a megérkezés tényén, hiszen elég, ha a képeknek arra a meg-megújuló csodájára utalunk, amelyek az éveknél és az embernek a „vonulását” idézik, s arra a tényeket rögzítő egyszerűsége gondolunk, amelyet a megérkezés fentebb idézett versszakában figyelhetünk meg. Azoknak a szakaszoknak, amelyek a hazatérés „keserű lépteit” idézik, erős és széles kiterjedésű mágneses terük van, s olyan dimenzióik, amelyeket a földiség mértéke és kerete már nem bír el, hiszen a keretek az általánosság, az egyetemesség, a névtelenség körvonalalaiba vesznek: az úton a KZ-lágerből megtérő *ember* lépked, haza személy szerint s önéletrajzi hitellel a költő érkezik. Viszont a KZ-láger a költő világképében és érzésrendszerében az egyetemes embertelenségnek a sajátos pokla, s legvéresebb konkrétságával már-már irreális, és a kozmikus számkivetettség materializálódása, a szívszorongató magány állapota. A „világvégéről” indul a költő ebben a versben, amelynek peremén a kelő nap „tébolyult pupillaként” nézi a semmit, s amikor ember-közellbe ér, az embertelenség állapota döbrent meg a képek már jelzett vonatkozásrendszerével:

... Az éjszakát, a hideget, a gödröt,
a rézsut forduló feyencfejet,
ismeritek a dermedt vályukat,
a mélyvilági kint ismeritek?

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...

S milyen reménytelen a megérkezés is, az öröm első hulláma után! Az az „ősi rend”, amely befogadja, nem boldogít, hiszen ott a „senkiföldje” várja, az a riadalom, mit a valóság tényei okoznak:

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

Az Apokrif első részének helyzetét még Radnóti Miklós is vállalhatta volna hazasóvárgó verseiben, s erre utálnak a sorok radnótiás fordulatai is, az asszociációk, amelyek Radnóti-verseket idéznek fel emlékezetünkben. A második rész, a hazaérkezés és „honját nem lelő” ember tragikumának rajzával azonban már a magyar líra ismeretlenebb területeit ostromolja. Árnyék, kő és kerítés, „izzó mező”, „égő ketrecek” valósága üzen ebben a részben, azoknak az illúzióknak a híjával, amelyek egy Radnótit éltetni tudtak még a halál ösvényén is. Hazatérve Pilinszky János a „senkiföldjét” fedezi fel, az elidegenültség egyetemes érvényeként:

... Lélegzet nélkül látja állani
árnyékomat a levegőtlen présben...

S a költőnek még csak a vers utolsó sorait kell leírnia, hogy kiteljesedjék a vers élet-képe:

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

Az Apokrif tehát a kiteljesedett költőiség verse, s a Pilinszky költészetéről szóló vers is egyúttal, tehát a „vers a versről”, ha a költőnek egy friss vallomásra gondolunk, melyet Egy lírikus naplójából cím alatt tett közzé (Új Ember, 1968. X. 6.). Ebben olvashatjuk: „... Úgy érzem, minden igaz mű — kimondatlanul — a tékozló fiú történetének a megisméltése. A világ ama páfördülésének 'kegyelmi pillanata', mely épp a külsőségekben mit se változtatva, mindenkor egy helyben állva történik meg...” S ehhez még hozzá kell olvasnunk azt a reflexióját is, mely szerint a „Boldogok, akik sírnak” gondolatnak nemcsak vallásos igazsága van meg, hanem „esztétikai normát” is reveláló ereje. Pilinszky fentebb idézett megfigyelései azonban nyilvánvalóan elsősorban önnön költészetén belül, s mindenekelőtt az Apokrif című verse viszonylatában, bír érvénnyel, hiszen éppen ez az a verse, melyben ezek a gondolatok költőileg realizálódnak mind a költői alapállás, mind pedig az imagináció síkjain — költői képei struktúrájában.

Az Apokrifet tovább mondani, lezáró tendenciái miatt, már nehezebb, s nem véletlen, hogy Pilinszky az 1958-as vershullámában az idegenség-képzetnek, s a vele társult fájdalom és magány motívumnak már csak variálására, illetve az Apokrif egy-egy vonásának kidolgozására vállalkozik, s a változás, alakulás mindenekelőtt a nyár- és nap-képzetek, forróság-képek eltűnésében észlelhető: már az Apokrifnek a zárórészében a kő és az árnyék szavak az uralkodók („Akkorra én már mint a kő vagyok; halott redő, ezer rovatka rajta, egy jó tenyérnyi törmelék már a teremtmények arca...”), s ezeknek a variánsai és asszociációs társ-képzetei kerülnek túlsúlyban mind négysorosaiban, mind pedig olyan hosszabb költeményeiben, mint amilyenek az Egy arckép alá, a Fél múlt és a Novemberi elizium címűek. Az idegenség-élmény képeiben a hidegség képzetei az alkotó elemek. „Alvó szegek a jég hideg homokban. Plakátmagányban ázó éjjelek” (Négysoros) — idézhetjük nyomban példaként mind a költői kép villámszerű realizálódására, mind Pilinszky idegenség-élményére ezeket a sorokat. S nyomban melléjük állíthatók az Egy arckép alá című versének olyan képei, amelyek a „szürkület gránitporát” vetítik az olvasó elé, s az alkony hidegét így idézik fel: „Kihül a nap az alkonyi grafitban...”. A Fél múlt címűben ugyanakkor ilyen versszakkal találkozunk, József Attila Téli éjszakájának méltó kép-párjaként:

Megérkezik és megmered,
kiül a hamunéma falra:
egyetlen óriás ütés
a hold. Halálos csönd a magja...

A verssorozat záró költeményének, a Novemberi eliziumnak vágydala, a „csak melegedni, mint az üdvözültek”, aligha lenne teljes értelmű a hidegnek fentebb jelzett képzetei nélkül, hiszen a versek, amelyekről eddig szoltunk, tulajdonképpen a szenvedés változatainak

a költeményei voltak. A Novemberi elízium viszont a „lábadozás idejéről” énekel, a költőnek világmérsékletében beálló minőségi változása reflexeként, s mi több, innen már a költészeten kívüli területek is felszelenek: az idegenség-képzet, Pilinszkyé, intenzívitásának a „végki-fejleteként”, hiszen itt már Karamazov Aljosát emlegeti, s a hit problémáit veti fel. A prózai vallomások kora következik, az *Ars poetica* helyett című írása, amelyben a maga szelíd evangéliumát meghirdeti. A vers helyett a magatartás képe kerül előtérbe Pilinszkyé, s itt már csak az ember nyomában járhatnánk: költői eredményei ennek a megtalált elíziumnak mindaddig nem kerültek elének.

5.

A zömükben 1947-ben keletkezett versek Pilinszky János költészetének sajátos körét képezik: kiteljesedik ebben a verscsoportban a még a háborús időkben megfigyelt férfi-agonnak a költői kiéneklése, s egyben le is zárult a költői figyelemnek ez az iránya, bár az innen eredt rezgéseket később keletkezett, s tábor-verseknek minősíthető költeményeiben is érzékelhetjük.

Egy férfi világa mutatja magát ezekben a versekben: konok zártság üzen és a magánosság tüntet mind az érzékek gyötrelmének, mind a „puszta elragadtatás” extázisának síkján. A testnek és a léleknek Pilinszky költészetére oly jellemző vitájából születtek ezek a versek, abból a vitából, amelyet a negyvenes évek elején írott versekben kezdett, mert nem tudott belenyugodni emberi természetének, az érzékeknek esendő voltába, abba a kiszolgáltatottságba, amelybe érzelmei és érzelmei révén jut, pedig őrizni és védeni szeretné magát. Éppen ezért lázad a világgal rákényszerített kommunikáció ellen, hiszen azt vallja, hogy „lehet a legjobb szeretőd, végül is összevárez”, tiltakozik a „világnak adás” kényszerével, perlekedve, s írja:

Miféle vályu ez az ágy,
ugyan miféle vályú?
S mi odalök, micsoda vágy,
tündöklő tisztaság!

(Parafrazis)

A „szörnyű szerelem” relációt éneklé tehát meg: a „végképp senkié” állapotát, s az ezzel járó kiszolgáltatottságot, mert az ilyen „az mindenki falatja” — s így egyik megjelenési formája is annak a világ-idegenségnek, amely Pilinszky János költészetében trónol. Tünetértékű, ahogy imaginációja teljében felidézti ezeket az ellentmondásos élethelyzeteket, s legerőteljesebb képei sorába tartoznak, amelyeket ezekben a versekben találunk:

Kirajzolódok végleg a világból,
mint csupasz falnak állított fogoly,
külön kezel, kivételes magányban
a tanuk nélkül dolgozó pokol.

Egy porcikám se bízná senki másra,
ha únja már, magam kezére ad,
s én folytatom, hol éppen abbahagyta,
a két kezemmel úgy és ugyanazt...
(Tanúk nélkül)

Nem kétséges ugyanis, hogy itt az Én zárt s magát mardosó pokla az adott, melyet a vágy, és a valóság ellentmondásai hevítenek, a szerelem utáni vágy és a szerelemre béna passzivitás, a kommunikációra képtelenség szab meg. Ezért jelenik meg a képekben „az éjszakák didergő csöcselékének” motívuma, az „alvilági házasságokat” idéző hasonlat („Mint alvilági házasságok a forró sodronyon, heverték, mint a bal felem, a balom a jobbomon, s bár oktalan szerelnetek már annyit sem jelent, mint illemhely sivár falán az ábrák és a jelek...” Két szeretőre), s ezért döbben fel az érzékiség hideg és mégis perzselő lázálmá, amely a testiség általánosságában találja meg szenvedésének és szenvedélyének az okát pl. a Bűn című versében, a „test kényszerének” engedelmességgel. A „férfi gyönyörű szüzessége” küzd itt, a „vad szemérem” panaszkodik a jég tüzeivel a halálra és a testiségre (In memoriam N. N.). A test buktatóiról énekel és a „visszahőkölő érzékek” borzadályát rögzíti — ismét csak az idegenség felhangjainak előcsalására. Jellemző, hogy Pilinszky költészetének nagy képei készülnek az életérzésnek a vonzásában:

E világ nem az én világom,
csupán a testem kényszere,
hogy egyre beljebb, mint a féreg
furakodom beleibe...

Egész költői gondolat- és képmenetét illusztrálhatja az a vers-ív, amely a fentebbi első versszaktól az utolsó szakasz idegenség-képzetéig tart, hiszen Pilinszky verseinek vetületei mutatkoznak meg, a vers kezdete és „vége”, a lélek és a test fájdalom és kinti „magyarázata”:

Kihűlt világ ez, senkiföldje!
S mint tetejébe hajtott
őcskavasak, holtan merednek
reményeink, a csillagok.

(Kihűlt világ)

A személyestől, az Én-től az út mindig ebbe az irányba visz, s a nem emberinek is ugyanazok a vetületei derengnek fel a versekben, amelyek mind az idegenség-képzetbe tartoznak. Pilinszky legáttetszőbb, legsalakmentesebb képei ezek, az absztrakció csodái, amelyek a versekben olyan gazdag tartalommal telítődnek meg, amelyek Pilinszky fellépte előtt ismeretlenek voltak a magyar költészetben. Ismét csak az derül ki ugyanis, hogy Pilinszkyt nem érdeklik a részletek, viszont egy-egy kifejezésének, jelzős szerkezetének villámfénye mégsem az absztrakt élet- és képvázat mutatja csupán, hanem a telített életet, s talán először hisszük el a költői absztrakciónak, hogy nem csupán elvonatkoztatás, hanem az élet lényegének a kutatás is. Idézzük a Panasz című versét állításunk igazolására:

Elevenen a csillagok alá,
az éjszakák sarában eltemetve,
hallod a némaságot?
Mintha egy égbolt madár közeledne.

Így hívogatlak szótalán:
az örök hallgatásból,
idegen egeid alól
valahol is kiásol? . . .

Ehhez a képhez hozzá kell még tudnunk a „félelem zátonyainak” ragyogását idéző képet, s a „reszketésem öröme” kifejezést, hogy érzékeljük: valóban elementáris világ-tényekből építkező költőiséggel van dolgunk, valóban „nagyszerű egyszerűségről”, ahogy a Mire megjössz című versében olvashatjuk, mely különben ugyancsak Pilinszky képteremtő erejének egyik mintadarabja. A költői imagináció visszaminősítő és kiteljesítő ereje tetszik ki ezekből a képekből, hiszen a képek imaginárius körének a sugara nő meg már-már a végtelenbe mutatóan, s érzékelnünk kezdjük a gyökerükig élt földi szituációk egy körének „pőre örökkévalóságát”, s ennek univerzumát is — nem csillagképeivel és Androméda-ködeivel, hanem a „némaságnak extatikus torlaszaival”, a kiürült világ totalitásának a mágneses tereivel:

Egyedül vagyok, mire megjössz,
az egyetlen élő leszek,
csak tollpíhek az üres ólban,
csak csillagok az ég helyett.

A temetetlen árvaságban,
mint téli szeméttelenen,
a hulladék közt kapirgálva
szemelgetem az életem . . .
(Mire megjössz)

Pilinszky költői világának makrokozmosza ez: „úri” metszet, túl a földiségen, s éppen ezért a földiség esszenciáival telítetten. S fusson szemünk a másik koordinátán, a költői mikrokozmoszt figyelve, abban is ugyanazokat az „időtlenne csupaszított” törekvéseket látjuk érvényesülni, amelyek a költő egének fordulásait megszabták. Mindenütt roppant távolságok, s mindenütt atomállapotok — azok a relációk, amelyek a modern tudományból üzennek. De Pilinszky esetében mégsem energia-mezőket és göcöket kell emlegetnünk, hanem a „puszta elragadtatás” térségeit, a hideg Erősz munkáját:

Mint tagolatlan kosárember,
csak ül az idő szótalán,
nincs karja-lába már a vágynak,
csupán ziháló törzse van . . .
(uo.)

Egy költőiség nagysága és tragédiája egyaránt megmutatkozik ezeknek a verseknek a képeiben, melyek az embertelenség oly világállapotszerű logikájáról adnak hírt. A „halálos magas”-nak a költészete ez már,

amelynek nem a nagy dolgok és eszmék pátozára van szüksége: elementáris tények és dolgok is elegendőek a magasba röpiüléséhez.

Nagy lélegzetű, összefoglaló verse, a Senkiföldjén, ugyancsak ezt példázza. Az Apokrif testvérabarabja ez a vers, s a keletkezés idejét tekintve meg is előzi a tábor-versek legnagyobbikát. A Senkiföldjén ugyanis az elhagyás verse, az Apokrif viszont már a megtérésé, a „nincsen kiút” gondolatáé. Ugyanakkor tételes vers is, melybe versei egy körének képei: a kisfiú és tenger-képzetnek szálai futnak össze, hogy hirdessék a belső világnaak mind mérhetetlen gazdagságát, hiszen a perspektíva kérdése, hogy a mikrokozmoszt makrokozmosznak fogjuk-e fel, s hogy a makrokozmoszt egy még nagyobb távolságból mikrokozmosznak tartjuk-e, mind pedig a világidegenséget, amely ott lapul a tudat mélységeiben s les a jelképes szemideg részével a világba. Egy világelvről szóló vallomásnaak lehet tehát archimedesi pontja a vers első soránaak tétele:

Senkiföldje egy csecsemő szeme!...

Nem a bűnők, hanem az ártatlanság fedezékeibe tör ezzel a verssel, s annál megdöbbsentőbb, amit megláttat, hiszen a determináltság és az eleve elrendeltség vastörvényei uralmát fedezi fel, az időtlenséget, mert itt is „ezer év egyetlen idegen” látványa foglalkoztatja, s míg szemét tart a „lúktető pupilla kráterén”, s bernerészkedik a „megszállott sötét” területeire, a jelen „senkiföldje” képzetét éppen úgy kibontja, mint az ember előttiség gyönyörúségének a képt és a jövővel közeledő „semmiét” — az ember sorsa predesztinációjánaak rémét. El ettől a jelentől („E pusza és lakatlan égitesten, e csillagpuszták roppant és kietlen fönnsíkjain kallódva egyedül...”), s el a jövőtől, amely jelenné fog válni a növekvő s emberré váló csecsemő „földi helyzetében” is:

... míg ide is majd eljön a világ,
a zúrzavaros expedíció,
hozva házanépt és vagyonaat,
a szutykos és a vad szomorúságot,
a szeretőt és a szenvedélyt,
mindazt, mi eddig is nyomorúság volt,
a semmiséget hozza mindenért!...

A „szép” ebből a perspektívából az az „ember csend”, amelyről Tóth Árpád dalolt, s melynek reflexében Pilinszky első versei is megszűlettek. De itt már egyértelműen az időtlenségbe veszett múlt utópiájaként rajzolódik fel:

... Gyönyörűek az első hajnalok
a sivatagos kopár levegőben!
És gyönyörűek ők, a reggelek,
s az emlék nélkül ráammergő alkony...

Varázslat ez, amely azonban csak addig tarthat, míg az a csecsemőszem először bele nem néz „a mi éjszakánkba”. Aztán ember lesz, fájdalom, szenvedés, sírás, s a költő menekülni kényszerül, keresni

szűz világokat, s ostromolni a reményt, amelyről már tudja, „nem a földet lakja”.

Nyilván ezért kényszerült a remény elvének olyan képleteiben hinni, amelyek költészetén kívüli területek is egyúttal, hiszen a költő a reménytelenségnek, az idegenségnek, a világi pokolnak az énekese volt, a reménynek a képeire viszont mindeddig nem talált. A költő csak a „boldogtalan erejű képek” alkotója, miként Utószó című versében leírta, olyan, akinek „fényeskedik az éj öröküres monstanciája” (Nagyvárosi ikonok). Mintha költői mivolta állt volna ellent annak az emberileg oly természetes megnyugváskeresésnek, amely arra ösztönözte, hogy a kereszténység gondolati és etikai tartalmainak olyan modern interpretációja mellé szegődjek, mint Simone Weilé is. Az elmúlt évek tehát, amelyek a költői hallgatás esztendei is voltak, tulajdonképpen Pilinszky emberi és költői válságának jeleivel vannak tele, s az ideológiai, etikai értelemben felfogott világnézete kérdéseinek tisztázásában teltek el. Pilinszky „negyven napja”, hogy bibliai analógiával éljünk, ha meg is hozza a „belső összeszedettség” oly áhított kegyelmi állapotát, és ha sikerül is neki „beépíteni földi időnkét az örökkévalóság királyi egészébe”, s lemondva a „világiasságról a világot vállalnia”, kérdés, hogy költői mivolta számára is megtalálja-e a megnyugtató feleleteket. *Ars poetica* helyett című vallomásának van ugyanis egy bekezdése, amely olyan ellentmondásokra utal, miket immár a vagy-vagy síkján érzékel:

„... Ideig-óráig mindannyian szegények lehetünk, részesei a szegénység pozicionális szakralitásának, képtelen terhének és passzívan teremtő bizonyosságának.

Személy szerint ekkor ismertem meg először a békét. Nehéz helyzetemből mégis szabadulni kívántam, amikor pedig ez be is következett, nem véletlen, hogy úgy ért a szabadulás, akár az első gyerekkori bűnbeesés.

A tények mögül száműzött Isten időről időre átvérzi a történelem szövetét. Ami nyomot hagy rajta, oly véghetetlenül igénytelen, hogy kérdéses, valaha is föl tudunk érni hozzá? Ha lehet megkülönböztetést tenni, a köztünk beállott *elnémíthatatlan csend* (a kiemelés a szerzőé) többé nem is annyira a költészetet illeti, mint magát a költőt kötelezi, élete egészét követeli már, s *nem lehet nem eleget tenni e hívásnak, ha mindjárt a végleges és tökéletes elnémulás kockázata árán is...*” (A kiemelés az enyém. B. I.). Apró glosszái, amelyek egy lelki napló kiragadott lapjaiként és részleteiként olvashatók, bepillantást engednek ugyan ebbe a lassú és szemérmes költészettől való elfordulásba, de nem pótolhatják a *verset*, amely végeredményben mégiscsak egyetlen megjelenési formája, a költő viszonylatában, a tettnek és az életnek.

6.

Visszapillantva Pilinszky János költészetének „szakaszaira”, idéznünk kell az utóbbi évek ritka jelentkezései közül azt a négy verset, amely, mint Balassi Bálint verskivonatai, költői önéletrajzának legfőbb csomópontjait jelzik, s megrajzolják azt a magatartásbeli utat, azokat a

„gyökerükben élt földi szituációkat”, amelyek Pilinszky költészete szempontjából a legjelentősebbek:

ÖNARCKÉP 1944-BÓL

Sírása hideg tengelyében
áll a fiú.

KÜLÖNÍTÉLET

Különítélet minden éjjel,
magányos exhumáció:
kiemelek egy ismeretlen embert
a semmiből, és eleresztem őt.

PASSIÓ

Csak a vágóhid melege,
muskátliszaga, puha máza,
csak a nap van. Üveg mögötti csendben
lemondanak a mézáróslégények,
de ami történt, valahogy mégse tud végetérni.

A SIRÁS ÜNNEPÉLYE

Akár a föld, hol mozdulatlan
szárnyalok majd és porladok,
akár a víz, olyan közel van
a sirás ünnepélye.

Mintegy tükrei ezek a rövid, egyetlen képben realizálódott versek tehát Pilinszky költői-gondolati útjának, s egyértelműen arra utalnak, hogy Pilinszky költészetének olyan döntő fontosságú képzetei, mint amilyenek a „KZ-láger”, valamint a „senkiföldjén” fogalmával jelölhetők, tulajdonképpen a „földi siralomvölgy” gondolatában egyesülnek — az elidegenültség egyetemességének materializált, s egyben átszellemített végpontjaként.

Ugyanakkor éppen ezek a versek azok, amelyek a maguk oly jellegzetes monotonijával Pilinszky költészetének egy sajátos vonására utalnak, arra az aszkétizmusra, amelyet a versek motívum-rendjében, változatainak aránylag csekély számában fedezhetünk fel, s a költői teljesség problémáját vetik fel. Nyilvánvaló ugyanis, hogy Pilinszky költészete kapcsán a részletek dazdagságáról csak fenntartásokkal szólhatunk. Pár elemmel dolgozik csupán, s idegenkedve háritja el magától a forró temperamentumokra oly jellemző tobzódást. Alapképletekre és elemi tényekre épülő költészet az övé, s versképei is elemi jelentésekre koncentráló törekvésekről árulkodnak. Emlékezetünkbe idézhetjük az *Ars poetica* helyett című vallomásának mondatát: „Mi is tapasztaltuk már elfelejtett szavak — mint éhség, szomjúság és hazátlanság — elemi jelentését, úgy, ahogy azokat az írás mindenkori aranykorának szerzői használták...” S nem véletlen, hogy a monotonia problémájával is szembe kell nézniünk Pilinszky versvilágát vizsgálva, s rögzítenünk kell azt a törekvését, hogy költészetének esztétikai kategóriájává avassa, s mi több, kiemelve az emberi

temperamentum vonzasköréből ezt a problémát, s elszigetelve a költői alkat kérdéskörétől is (hiszen ezeknek nyilván döntő volt a szerepük költői arcélének, versei természetrajzának kialakulásában), világlátása reflexeként fogja azt fel. Az örökkévalóság, az egyetemesség monotonijáról van itt már szó — sugallja a költő „esztétikai töredékeiben”, amelyeknek egyik legutóbbi lapját Egy lírikus naplójából című glosszájában publikálta. Önszemlélete szempontjából éppen úgy fontos vallomást tartalmaz ez az írása, mint ahogy meg nem lehet képzhetővé teszi költészetének azokat a mozzanatait, amelyek az ég és föld távlatait revelálva szoros függésüket mutatják a költői világképpel, mintegy „távlatba” helyezve költészetének egyedi és egyéni vonásait, és a szigorú következetességen inszisztál a vers és a költői gondolat, költői temperamentum és világ költészetében reflektálódó kapcsolatai terén.

Az Egy lírikus naplójából Pilinszky költészetével kapcsolatos kérdést vet fel és világít meg. Az egyik a monotonia, a másik pedig a költői képzetet természetét érinti. Az egyetemesség világelvével a rokonság kérdése a következő részletben vetődik fel, egyben a megoldást is felkínálva:

„Az idő monotonija — az évszakok és a csillagképek, a nappalok és éjszakák örökös körforgásával — egyszerre ébresztheti bennünk egy pokoli taposómalom s egy távoli boldog öröklét földi élményét. A két véglét kifejezési formája ezek szerint egy és ugyanaz. Hasonlóképpen a művészetben rendszerint a legnyomorúságosabb elemek a legalkalmasabbak a 'szem nem látta fül nem hallotta' boldogság megidésére. Például a monotonia, az egyhangúság. A tökéletes zene — írja Simone Weil — a legkisebb változtatásokkal képes figyelmünket ugyanazon a feszültségi fokon tartani. Ez azt jelenti, hogy minden állapotunk, anélkül, hogy változtatnánk rajta, döntő átalakulás, metamorfózis lehetőségét rejti magában...” A Pilinszky-versek képeiben megfigyelhető mutációk, az azonosság változatainak hálózata világosodnak meg a költői benső szándékról tett fentebbi nyilatkozatban, s oly szembetűnő monotonijának összefüggéseire figyelhetünk fel. Közben azonban azt is meg kell állapítanunk, hogy ez a glossza a költészet természetéről leírt legfontosabb magyar költői vallomások közé tartozik, s mind a maga költészetére vonatkozóan, mind pedig a költészet általános vonásait érintően ott kell tudnunk a híres József Attila-i diszsonancia-magyarázat mellett.

Ennek a gondolatnak a kontextusában fedezhetjük fel, ismétcsak visszaminősítésként, Pilinszky már emlegetett formai „igénytelenségnek” réseit is, nemkülönben pedig összefüggéseit a gazdag „monotonia” estétikai kategóriájával. A külsőségeikben oly szegényes és feltűnést kerülő formáknak belső gazdagságára figyelhetünk fel, s ahogy kép-mutációit emlegetjük, úgy kell formai megoldásaiban is mutációkra gyanakodnunk: az „ugyan az” és mégis „mindig más”, a megújuló azonosság diadalaiként. S ezen a fokon már nem az önmagát adó költőiség hatásai vannak a szem előtt, hanem az alakot öltött felismerése is: a költő esztétikumának pánclázatát is kikalapálja.

Erre mutat az a tény is, hogy az Egy lírikus naplójában az elioti „tárgyába intuitíve behatoló” fantáziameghatározást magáévá teszi, és a maga költészete természetéhez kapcsolja. S míg elutasítja a kom-

binatív fantáziát, mert annak gazdagsága, szerinte, csaloéka bőséé, leírja az intuitív képzeloérő dicséretét is:

„... Az igazi fantázia a dolgokat a maguk egyediségében, egyszerűségében képes megragadni — lélekzetelállító erővel. Gondoljunk Van Gogh képeire. Az egyikén egy szék, a másikon egy almafa, a harmadikon pár cipő, a művész ütött-kopott bakancsa. Mégis: valamennyi kimeríthetetlenül gazdag, s épp szegénységében kimeríthetetlen. Valamennyi a csönd és a monotonia 'átváltozásának' csodája, az intuitív fantázia, az egy helyben állas parttalan tűzvése, áradása.”

Ha Pilinszky verseinek képeire gondolunk, azokra a villámfényhatást kiváltó sorokra, amelyek oly döbbenetes erővel, éppen mert alig pár elem az alkotórészük, idézték meg a „senkiföldjén” képzetet, illetve ennek tábor-változatában a totális embertelenség tényszerúségét, akkor az intuitív fantáziáról vallott nézeteinek költészetét jellemző sorái is igaznak minősülnek, s ez vonatkozhat költészetének arra a terére is, melyhez hasonlót Beckett két árva, Godot-t váró hőse lát maga körül. De problematikusabbá teszik a versek külön-külön, hiszen azokban csak a képek azok, amelyek maradéktalanul az intuitív képzeloérő munkájának köszönhetik létüket. Nyilván nem véletlen, hogy Pilinszky a négysoros, epigrammatikus kifejezésmódhoz olyannyira vonzódott. Ezekben ugyanis csak a meztelen kép van — leegyszerűsítő, elemekre bontó, de tömörítő hajlamai reflexeiként.

7.

Pilinszky János különösen a hatvanas években, párhuzamosan figyelmének etikai irányúvá válásával, a keresztény bölcsélet felé való tudatos fordulásával párhuzamosan, az esztétika kérdéseit is vizsgáltni kezdte, s mint már láttuk, a maga költészeteszményének a védelmében és magyarázatiként glosszáiban közre is adta „esztétikai töredékeit”. Jellegzetesen „eszmei” korszakát képezik tehát ezek az esztendők: egyfelől a megtett költői út tapasztalatainak az általánosítására törekedett (és törekszik ma is), másfelől a felmerült kérdések az emberi és költészeti „tovább”-nak a vizsgálatát és kutatását végzi. S míg gondolatait fogalmazta, a gyakorlat kínálta új területek felé is elindult, s ennek eredményeként publikálta Rekvium című „filmvázlatát” és Sötét mennyország című „KZ-oratóriumát”.

Összegező művek ezek tehát, mind a költői gyakorlat, mind pedig az eszmélkedés vonatkozásaiban: mintegy a költő maga végzi el azt, amire a magyar esztétikai gondolkodásnak kellett volna vállalkoznia, kidolgozva a modern magyar líra topográfiáját általában is, egyes képviselőivel kapcsolatban is. S mert homályban maradt a Pilinszky költészete képviselte lírai magatartás és esztétikum a hagyományos magyar líra eredményeihez való hűtlen hűsége specifikumával, Rekviumje bevezetőjében maga végzi el ezt a munkát — nemcsak „lírai dokumentumfilm-szövegekönnyvével”, tehát lírai prózájával kapcsolatban, hanem lírai törekvéseit megvilágító módon is. Arra a lírájára oly jellemző jelenségre keres feleletet, amelyet az Egy lírikus naplójában „monotóniának” nevez majd. Az 1961-es keletkezést viselő előszavában a líra „eleve egyszerűsége” való törekvését emlegeti, „mivel

a líra, minél inkább líra akar lenni, annál kevésbé tűri meg az alapok bonyolultságát, viszont szabadon párosul a puszta tényekkel, e lát-szatra épp nem költői anyaggal...". Lírikusi alaptermészete törekedt nyilvánvalóan az esztétikumteremtés itt felvillanó lehetőségei felé, s ha képvilágának struktúrájára gondolunk, akkor a fentebbi megállapítást a költői spontán rátalálásokkal való végleges szakítás-ként is felfoghatjuk, amelyet az elmúlt években a költő csak elmélyített.

A Rekviem azonban a tudatosság fokán mutatja a Pilinszky-versekben lappangó drámaiságot is. Megfigyelhettük, hogy a költemények egy nagy hányadában az „elhagyás”, illetve a „megtérés” drámája játszódik le: ugyanakkor az emberi helyzetnek ismételt felbukkanó rajzaival találkozhatunk, s ez a drámai vonás különösen tábor-verseiben oly szembeötölő, elannyira, hogy a Ravensbrücki passió című verse már címében is a Rekviem revelációjaként hat, akár csak a vers „helyzete”, s e helyzet passiójellegének az értelmezés szempontjából. Pilinszky költői művével való összefüggésre figyelmeztet a Rekviem előszava is: „A film — ha nem tévedek — konkrét álmom, vagy pontosabban: konkrét képek álomszerű folyamata, melynek medre az 'éber' műfajok — líra, dráma, epika — valamelyike... Témámat és műfaját ezért a lehető legpuritánabbul választottam meg. A 'Rekviem', mint arra címe is utal, lírai dokumentumfilm, aiféle XX. századi passiójáték korunk legegységesebb botrányáról... Líra és dokumentum: kapcsolatukból természetes önkéntességgel született meg az a leginkább a középkori passiójátékokkal rokon 'naiv' dráma, melyben a hatásnak elengedhetetlen feltétele a meglepetés hiánya, a történet megismételtségének élménye, az, hogy a közönség szinte jelenetről jelenetre előre tudja, mi következik, mit kell önmagában és a játék-színen végigkísérnie és átélnie...”

A „monotónia” elvének általánosítási kísérlete is felfedezhető ezekben a gondolatokban, hiszen az itt megfogalmazott „tisztá, már-már eszköztelen filmszerűsége” való törekvés, a „konkrét képek saját és kölcsönös életének” eszménye nemcsak a lírai versben realizálódhat, hanem a többi műfajban is, mit a Rekviem éppen úgy példáz, mint azok az újabb prózai pillanatok, amelyeket a magyar irodalomban megfigyelhetünk (véleményünk szerint különösen Hennádi Gyula prózája van közeledőben az ilyen jelleghez). A Pilinszky-művekben realizálódott és konkretizálódott esztétikum, amelynek természete (a költő utalása szerint) az Eliotéval rokon, nemcsak a világírával áll szoros kapcsolatban, hanem Pilinszky költői magatartásával is, melynek a passzivitás az egyik alapsajátossága — miként már jeleztük. Ennek a passzivitásnak és az esztétikai síkon megjelenő monotónia-ezsménynek együvé tartozása ugyanis kétségtelen, hiszen mind a kettő nem a változásan inszisztál, hanem az állandóságon, a maradandóságon, az örökkévalóságon, s velük Pilinszky temperamentumának mélységei vetik fel magukat.

A Pilinszky-féle passzivitás (és monotónia-elv) azonban ellenáll a szimplifikációnak, hiszen éppen a Rekviem tanulsága szerint az, ami a negyvenes-ötvenes években még az emberi temperamentum reflexe volt a költőnél, ebben a „filmvázlatban”, s az esztétikai jellegű elméleti megnyilatkozásokban is elvvé váltan áll előttünk, s a Rekviem talán éppen az a Pilinszky-mű, amelyben ez az elvvé válás nem csak leját-

szódott, hanem amely immár madaréktalanul is tükrözi ezt az elvet. Ez az a mű ugyanis, amelyben Pilinszky János megszerzi a Simone Weil-i világszemléletet, s a Rekviemet a dekreáció drámájává formálja, a KZ-lágerek kiélezetten embertelen világába helyezve „naiv” passiójátékának ún. csekelményét.

Pilinszky János, művének hősnőjét, Terézt, már Simone Weil fel fogása szellemében jellemzi: „... Passzív szent, az elnyomatás Jeanne d'Arcja ő, ki a tökéletes botrány korában már nem vezet, legfeljebb magára vállalja seregeit és küldetését...” A Simone Weil hirdette dekreáció folyamata kezdődik Teréznél (ahogy azt a tábor valóságát áttörő, múltat idéző emlék-képek mutatják) már akkor, amikor elutasítja, a Fiú rábeszélése ellenére, a menekvés gondolatát, mert megmozdult benne az az etika, amelynek a nem menekvés, hanem a vállalás volt a parancsa. „Nem hagyhatom el őket” — mondja, s kisöccse könyörgése még csak megerősíti abbéli szándékában, hogy vállalja a deportáltak sorsát, azaz a dekreáció kegyelmének (tegyük hozzá: kegyetlen kegyelmének) állapotát. „A dekreáció (jöllehet a kereső és a segítő isteni kegyelem nélkül lehetetlen) szabad elhatározásából fakadó folyamat — írja Hanák Péter Simone Weilről szóló tanulmányában —, s lényegében a mohó, habzsolni, hódítani, élvezni vágyó személyes én- és létezésformáról való lemondást jelenti...” Teréz azonban nem pusztán áldozata a „tökéletes botrány korának” s a KZ-lágerek embertelen világának, hanem szentje, aki tudatosan vállalja sorsát, s ezért léphet át a létezésformából abba a másikba, amelyet ettől megkülönböztető Simone Weil létformának nevez. Teréz (és társai) ugyanis a táborba érve elvesztik nevüket, és számokká válnak, minek következtében ekkor az Én eltűnésének sajátos drámája játszódik le. Teréz tulajdonképpen testét, anyagi mivoltát veszíti el ekkor, mindazt, ami rajta és benne „személyes vágyaink, félelmeink, reményeink hordozója”, azaz, attól szabadul meg, „ami benne tévedés és a bűn része”. Mint akit megjegyeztek, olyan Teréz, a Rekviem hősnője, ezek után már, érzik ezt társai, különösen Herta, az SS besúgója, és a kis Márta, az ártatlanság képviselője a műben, s figyeljél rá Ilse Lehner az SS-tiszt, a tábor réme. Teréz ugyanis annak a jellegzetes „koegzisztenciának” a mestestestülése, amely a másik ember felé való fordulásban tetőződik, abban a gesztusban, amely Simone Weil szerint a másiknak vissza tudja adni „emberi mivoltát”. Ez kényszeríti Hertát, hogy bevallja bűnös és áruló voltát, s ez vonzza Ilse Lehnert is, aki, mint megbabonázott, kering Teréz körül. Simone Weil tanítása szerint ugyanis „az erkölcsi életben a felebaráti szeretet alapja a figyelem. A felebaráti szeretet nem kenyér- vagy ruha-adás — erre egy gép is képes —, hanem figyelmünknek a másik ember, a szenvedő ember felé fordítása. Ez a figyelem kilendít minket önző perspektívánkból, és a másik ember perspektívájából nézeti velünk a világot...” (Hanák Péter). Teréz élete a KZ-táborban a Simone Weil-i lét-forma kiteljesedése, amelyben az „értelmi és erkölcsi-aszketikus” vonatkozások összefonódnak, hiszen Teréz röpke ideig tartó élete a táborban a dekreáció kritériumát kielégíti: „Az önuralom, a megpróbáltatások elviselése, mások segítése párhuzamos a saját semmiségünk és bűnösségünk és egyben a bennünk rejlő tiszta, csupán az istentől elszakadt létezés által elhomályosított szabadság és szeretet megértésével” (Hanák Péter). Nyilvánvalóan ez tette képessé Terézt arra is,

hogy megcáfolja Ilsa Lehnert, aki az értelmetlen, céltalan halál gondolatát szegezi a táborlakóknak, hogy áldozat voltuk kiteljesedjék. Teréz viszont már akkor, amikor a deportálást, a nem-létet választotta, tulajdonképpen üdvösségének indult elébe, követezképpen a halál sem büntetés számára („Bűnünk az, hogy létezni akarunk. Büntetésünk pedig: hogy az hisszük: létezőnk. A vezeklés: nem akarunk létezni; és az üdvösség: látjuk, hogy nem létezőnk”, Simone Weil).

A Rekviem tábor-képei — éppen Teréz magatartásának Simone Weil vallásos gondolatvilágából eredő többlete révén, más előjelűek, mint az ötvenes évek végéig írott láger-versikéi. Azok az emberi alakok, akik ezeknek a verseknek a vásznán felderengnek, nem ismerik a dekreáció élményét és Pilinszky szerint emberré tevő hatalmát, hanem Énük uralma alatt élnék, következképpen kiszolgáltatottak is érzelmeik hatalmának és önzésük parancsainak, ennél fogva „lényük bűnös vagy bűnrekeses összetevőjét” sem tudják gúzsba kötni. Haláluk pedig céltalan lesz: embertelenül éltek, s úgy is halnak meg, egy repáért például.

S a megszerzett tudatosságra figyelmeztet a Rekviemben a költői kép-igény is. Pilinszky „technikája” költeményeiben szinte szín nélküli volt, itt már a fekete-fehér kontrasztjaira építkezik („A képek nagyon fehérek és nagyon feketék...” — írja a Rekviem bevezetőjében), s ahogy egyik bekezdésében olvashatjuk, általános érvényűen, „az elfeketedett háttérrel nyersfehérre kopírozott fotok váltogatják”, s közöttük feltűnik Pilinszky táj-élményének egyik legmarkánsabb és leginkább képzeletéhez nőtt képe is, az a „puszta földhát, középen nedvességtől fekete kutyaóli”, amely legmarkánsabb képeinek eleme volt. A Rekviem filmjeleneteinek tanulmányozása nem véletlenül kecsgethet haszonnal — a költeményekre visszamatató módon is, hiszen ezekben mintegy leírja, részletezi Pilinszky költői képeinek a születését, megleshető a képek születése, az a folyamat, amelynek eredményét a versekben már készen s imaginatív hatásuk mágneses tereivel látunk.

A Pilinszky-intenciók összefüggéseit mutatja a Rekviemmel együtt Sötét mennyország című oratóriuma is, s mi több: ez a mű is akár csak a Rekviem, összefoglaló és átértelmező is egyszerre. A versek világával találkozunk itt is, s a Rekviemben a hősnő, Teréz nevezi „sötét mennyországnak” az otthoni életet. A Rekviemmel szemben azonban a Sötét mennyország a mozdulatlanságon, a megállt időn inszisztál, egy merengő pillanatot szélesít ki imaginárius távlatokat húzva köréje, melyben nem az esemény a lényeges, hanem az állapot, dekreációnak nem a külső, hanem a belső fele, nem a testet öltöttsége, hanem a misztikája, amelynek révén a tábor volt-emberei a hősnő, R. M. szavaival „magukhoz szorítják halálukat”, s nem adják, bár a tábor őrei és hóhérai éppen ezt akarják tőlük elvenni, s ezért mondja ugyancsak ez a hősnő életükről, hogy az „boldogságig lelasult pusztulás”, amikor „már csak a rabruha kifoszló cérnaszála van velük”. Ám a Simone Weil-i gondolat elmozdulása is megfigyelhető az oratóriumban. Az ártatlanságot jelképező kisfiú mondja a mű végén, mielőtt elnémulna:

Boldogtalan a pillanat, mikor
fölfedezi az árva önmagát,
s arra gondol, hogy másnak is
fontos lehet e kéz, e görbeség,
s azontúl arra vágyik, hogy szeressék...

S a tragikum halvány árnya borong az Öregasszony szavaiban is,
amelyben ugyancsak a francia misztikus gondolatai reflektálódnak:

Igen, csak azt az egyet tudhatnánk, hogy
végül is megtörhetjük-e,
nem a magunkét, a **másik** magányát;
az áldozatét, aki fél,
a gyilkosét, ki nem érzi, hogy őlt!
azét, ki már nem is mer tudni rólunk...

Pilinszky János a Sötét mennyország című oratóriumában a vég-
sőkig leegyszerűsített, lemeztelenített közlésformával a dekreáció tes-
tetlenségét, már-már a lelket ostromolja, azt az eksztázist, amelyet a
rettenetesen földi élet és a lélek vágyának találkozása hevít. Ehhez
csatlakozik azután a költő formai kísérlete is: esztétikummmá változ-
tatni ezt az eredetileg az ember lelki életét foglalkoztató kérdést,
s azt, ami profán világosság, a szakralitás révén átvilágítsa és átszelle-
mesítse. Jellegzetesen formai kísérletet tükröz tehát a Sötét menny-
ország: azt, amit a Szakrális színház? című glosszájában az „ige ver-
tikálisának” nevez, vigye be mind a drámai formába, mind pedig az
élménybe, a belső és a formai megújulás segítségével. Oratóriumában
Pilinszky is „drámai kompozíciót, megjelenítő előadás nélkül” ad,
s később Grotowskira hivatkozva utal arra a színpad-eszményre, mely
„eszköztelen és extatikus” is egyszerre. „Oratórikus forma?” című
elmélkedésében, mely a szakrális színházról írott cikkének a kiegészí-
tése, ugyanis mind a nála már megfigyelt „monotónia-elv” érvényes-
ségét, mind pedig a lelki tartalmak megjelenítését, megérzéskítését
mint esztétikai kérdést tárgyalja, s többek között az oratóriumról is
közli megfigyeléseit: „Az oratórium előadói értelmében ugyanis nem
dráma, inkább drámai keret csupán. Egyfajta lemondás, mozdulat-
lanság (ha úgy tetszik 'antiszínház'), ami azonban lehetővé teszi szá-
mára akár a legszélsőségesebb eksztázist...” S hogy a Sötét menny-
ország című oratóriumának megírásával milyen eszmények vonzásába
került, mi sem bizonyítja jobban, mint a szakrális színházról írt
cikkének az a mondata, amely egyben Pilinszky János költői törek-
véseinek is a betetőzése: „... Mozdulatlanságot, nem betű szerint,
hanem valamiféle nagyon nehezen definiálható időtlen formai szabad-
ság értelmében...” S már láttuk, hogy ez a mozdulatlanság-igény,
monotónia-elv művészetének legfőbb kategóriája, ebben találkozik
élmény és forma, s válik költői természetének, világlátásának és esz-
tétikai törekvéseinek is csomópontjává.