

HANKOVSKY TAMÁS

A „hit közegében” fogant esztétika

Pilinszky János szépirodalmi életművével párhuzamosan és azzal szoros kapcsolatban egy olyan szövegtörzset is létrehozott, amelyben karakteres művészetfilozófiai vagy még inkább művészetetológiai belátásokat rögzített és próbált meg legalábbis a reflexió első szintjén kifejteni. Bár nem jutott el egymással való kapcsolatuk részletes kidolgozásáig, még kevésbé egységes rendszerré ötvözésükig,¹ e belátások szervesen összefüggenek és nagymértékben koherens egészet alkotnak. Pilinszky esztétikájának elsődleges forrásszövegei az *Új Ember* katolikus hetilapban az ötvenes évek végétől gyakorlatilag haláláig megjelenő publicisztikai írások, amelyekben az esztétikai gondolatok hitéleti és morális fejtegetések közé gyűlnek, és a legváratlanabb szövegtörzsetben bukkannak fel. Számos jel utal arra, hogy Pilinszky esztétikája nem rendszeres elméleti vizsgálódásokból, hanem művészi törekvéseire és az alkotás közben szerzett tapasztalataira vonatkozó reflexiókból táplálkozik. Ez fejeződik ki abban is, hogy időről időre *Egy lírikus naplójából* címmel tette közzé esztétikai tárgyú írásait, ahogyan azt a nagy ívű előadását is, amelyben hangsúlyozottan lírikusként és nem tudósként tárgyalja a művészet elméleti kérdéseit.² Másképp, de nem kisebb erővel kapcsolja egybe Pilinszky művészetelméletét és művészetét, hogy a két legkidolgozottabb esztétikai összegzését a *Nagyvárosi ikonoktól* kezdve minden gyűjteményes kötetébe felvette, és hogy a szépirodalmi igénnyel készült *Beszélgések Sheryl Suttonnal* lapjain jórészt a publicisztikájából ismert esztétikai gondolatokat és megfogalmazásokat látjuk viszont. Így akkor is figyelmet érdemelnének művészetelméleti meglátásai, ha csak lírájának értelmezéséhez remélhetnénk kulcsot találni bennük. Megítélésem szerint azonban Pilinszky esztétikája önmagában is érdeklődésre tarthat számot, már csak azért is, mert nagymértékben eltér kora és korunk uralkodó felfogásától.³ Tanulmányom azt az aspektusát mutatja be, amely találónan ragadható meg az „evangéliumi esztétika” megnevezéssel.

¹ Pilinszky egy 1970-es levelében arról olvasunk, hogy egy esztétikai tárgyú kötetet szeretne írni. (*Pilinszky János összegyűjtött levelei*. Szerk. Hafner Z. Budapest, Osiris, 1997. (Továbbiakban: Levelek) 269.) 1973-ban pedig több levelében is említi, hogy készül az angol nyelvű kötetéhez húsz oldalas bevezető tanulmányt ír *Életem és esztétikám* címmel. Se a kötet, se a tanulmány nem készült el. (Vö. Levelek 322, 323, 329, 331.)

² *Egy lírikus naplójából*. (1970) In *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II*. Szerk. Hafner Z. Budapest, Századvég, 1993. (Továbbiakban: TEC II.) 167.

³ A rekonstruálni kívánt gondolatok nemcsak hogy kevés párhuzammal rendelkeznek a közismert művészetfilozófiai irodalomban, hanem azok szemében, akik nem osztoznak abban a hitben, amelyből táplálkoznak, könnyen hihetetlennek is tűnnek. Ezért célszerűnek látszott bőszégesen idézni Pilinszky karakteres megfogalmazásait, egyúttal megadva azokat a legfontosabb helyeket is, ahol ennek az esztétikának a kulcsszövegei rejtőznek.

Az „evangéliumi esztétika” kifejezés feltehetően Pilinszky leleménye. Fennmaradt írásai-ban összesen ötször használja, először 1961-ben, utoljára 1978-ban,⁴ de nem mindig ugyanazzal a konnotációval. Ennek legfőbb oka minden bizonnyal az, hogy Pilinszky egyik alkalommal sem tudta teljesen feltárni a fogalom értelmét, mert az olyan sokrétű, hogy a rendelkezésére állónál jóval nagyobb terjedelemben sem lehetett volna teljes egészében számot adni róla. Az is nehezíti koncepciójának megértését, hogy az „evangéliumi esztétika” valójában többjelentésű kifejezés, de jelentéseit Pilinszky nem különíti el élesen. Először is művészetfilozófiai *rendszerként*, a művészet mibenlétére vonatkozó nézetek összességeként érthető. Másodsor egyfajta *eszményt* jelent, amelynek a konkrét művek többé vagy kevésbé felelnek meg, végül ezen eszmény *megvalósulását* a művészetben. E nehézségek miatt az evangéliumi esztétika körvonalai és belső összefüggései szükségképpen elmosódottak maradnak, ha csak az öt említett szöveg alapján próbálunk tájékozódni. Ugyanakkor azok a jegyek, amelyeket Pilinszky ezekben az esszéikben az evangéliumi esztétikához sorolt, ezer szállal kötődnek más írásaihoz, és ezeket is figyelembe véve egységes gondolatrendszer bontakozik ki, amely alig változott a költő életének utolsó két évtizedében.

Az evangéliumi esztétika mibenlétét legkönnyebben úgy ragadhatjuk meg, ha a nevében szereplő jelzőből indulunk ki. Tartalmilag ugyanis három komponens egységének tekinthetjük, és ez párhuzamban áll azzal, hogy Pilinszky három pontra fókuszált az evangélium üzenetében. Az Evangéliumok először is Jézust állítják elénk, ezért az evangéliumi művészet az *imitatio Christi* megvalósítását jelenti. A művész Jézust főképp alázatában és szeretetében követheti. Másodsor ezen a szereteten *egyesülést* kell érteni, mert Pilinszky szerint az evangélium Isten, az ember és a világ metafizikus egységét tanítja. Végül az evangélium egy győzedelmes vereség örömhíre, egy *csodálatos fordulaté*, amely döntően és példaszerűen Jézus halálában és feltámadásában valósult meg, de amelynek struktúrája vagy belső logikája – éppen a krisztusi megváltás erejéből – a világban máskor és máshol is megvalósulhat, amint ezt a Nyolc boldogság (Mt 5, 3-10) is ígéri. Az evangéliumi esztétika ennek megfelelően a művészetben is ilyen átalakulást tételez fel.

Ha az evangéliumi esztétikát mint konkrét műalkotásokkal és a művészi tevékenységgel szembesíthető eszményt fogjuk fel, akkor az első két aspektus a döntő: az evangéliumi művész *ugyanúgy* alkot, ahogyan Jézus is cselekedett, vagyis alázattal és szeretettel. Ha viszont a művészet mibenlétére vonatkozó elméletként tekintünk rá, akkor a harmadik aspektus a meghatározó, vagyis az a gondolat áll a középpontjában, hogy a művészet a világ sebeinek, esendőségeinek gyógyításában segítkezik, és egy megváltásszerű fordulat előidézésének részese. A művészet ebben az értelemben azért evangéliumi, mert *ugyanazt* teszi, amit Jézus is tett. Így az evangéliumi esztétika egyrészt olyan kritériumot nyújt, amelynek segítségével a művészet világán belül különbséget tehetünk műalkotás és műalkotás, illetve alkotó és alkotó között abból a szempontból, hogy milyen mértékben keresztény, vagyis Krisztust követő

⁴ Az öt előfordulás a következő: *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”* (1961), *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* (1970), *Válasz* (1973), *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* (1976), végül egy interjú (1978). Hatodikként idekíváncozik egy naplóbejegyzés, amely szerint „Az Evangélium lett egyetlen használható esztétikánk.” (*Pilinszky János összegyűjtött művei. Naplók, töredékek*. Szerk. Hafner Z. Budapest, Osiris, 1995. (Továbbiakban: Naplók) 23.)

(vö. ApCsel 11,26),⁵ másrészt keresztény magyarázatot ad a művészet mibenlétéről. A kereszténység felől megközelíteni a művészetet azért indokolt, mert Pilinszky úgy vélte, a művészet még azokban az esetekben is „alapvetően vallásos eredetű”, sőt „kikerülhetetlenül vallásos”, amikor nem Krisztus a mintája.⁶

Kezdjük az evangéliumi esztétika részletes tárgyalását azzal, hogy a művészet mibenlétéről szóló elméletként közelítjük meg! Ekkor Pilinszkyval együtt ezt kell kérdeznünk: „De mi az akkor, ami a művészetnek kikerülhetetlenül vallásos természete, sajátja?”⁷ Erre a kérdésre több Pilinszky-szöveg is hasonló választ ad. Ezek közül talán *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* című esszé a legfontosabb, amely a művészettől a bűnbeesés következtében beállt állapot egyfajta korrigálását várja: „Azóta a művészet a *képzelet morálja*, hozzájárulása, verítékes munkája a teremtés realitásának, inkarnációjának beteljesítésére. »Et incarnatus est« – azóta minden remekmű zárómondata, hitelesítő pecsétje lehetne. Ennek az inkarnációnak a beteljesítése tökéletesen szellemi természetű, s akár az imádság vagy a szeretet, szabadon hatol be az idő legkülönbözőbb állomásaiba. Előszóval választja a múltat, s abból is a tragikusait, a jóvátehetetlent, a botrányt, a »megoldhatatlant«.⁸ A művészetnek egy már megtörtént, lezárult esemény kiigazítására kell vállalkoznia. Ám nem úgy, hogy a korábbi történések jelenben vagy jövőben érezhető hatását enyhíti, vagy hogy felidézi őket az emlékezetben (és másképp idézi fel, mint ahogy megtörténtek), hanem úgy, hogy valamiképpen a *múltban* tevékenykedik. Pilinszky valóban hitt ebben a hatékonyságban, és több írásában is ezt nevezte meg a művészi tevékenység tulajdonképpeni ismertetőjegyeként. Például a teremtő képzeletről szóló esszéje után mintegy hét évvel is ugyanezt a gondolatot fogalmazza meg: A művészetnek „a minőség erejével olyasmibe kell behatolnia, ami a valóságban réges-rég, visszavonhatatlanul és végérvényesen megtörtént. Befejeződött, megtették, bekövetkezett. Minden nagy mű abba hatol be, ahol már nincs mit tennie. És mégis: úgy hat, hogy a hajdani véres és végleges eseményekben Shakespeare vagy Szophoklész hajtja végre az első tiszta cselekvést, ahogy a múlt idő munkálkodik azon, ami voltaképpen megváltoztathatatlan, mi több, megoldhatatlan.”⁹ Egy interjújában a költő már majdnem egy évtizeddel e sorok megjelenése előtt is így nyilatkozott: „A művészetben egyedül a »megoldhatatlan«, a »sakk-matt« helyzet reményteljes. A többi az élet gondja. A művészet viszont olyanra vállalkozik, amire az élet nem vállalkozhat. Különbözik mi szerepe is lehetne?”¹⁰ A művész a megoldhatatlan megoldásán, a jóvátehetetlen jóvátételén fáradozik. Más problémák esetén „okosabb kihívni a

⁵ Így került be Pilinszky kánonába József Attila, és maradt ki belőle Ady. Vö. *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések*. Szerk. Hafner Z. Budapest, Századvég, 1994. (Továbbiakban: *Beszélgetések*) 28-33.

⁶ *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. In *Pilinszky János összegyűjtött művei. Versek*. Szerk. Jelenits I. Budapest, Osiris-Századvég, 1995. (Továbbiakban: *Versek*) 78.; Vö. „Minden művészet – írta Simone Weil – eleve vallásos.” (*Nagyszombat margójára*. In *TEC II.* 98.); Lásd még: *TEC II.* 75, 170.

⁷ *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. In *Versek* 78.

⁸ *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. In *Versek* 78-79.

⁹ *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In *Pilinszky János összegyűjtött művei. Széppróza*. Szerk. Hafner Z. Budapest, Századvég, 1993. (Továbbiakban: *Széppróza*) 160-161.; Ua.: *Egy lírikus naplójából*. (1977) In *TEC II.* 292.

¹⁰ *Beszélgetések* 25.

Vöröskeresztet, vagy valamiféle segélykérvenyt írni” – idézi Pilinszky Ionesco egyik gondolatát.¹¹

A jóvátehetetlen jóvátétele azonban – ha nem csak paradox szójátékról van szó – alapvetően vallásos elképzelés, amely nagy szerepet játszik a kereszténység rendszerében is. A benne való hit minden bizonnyal a vallásosság lényegéhez tartozik. Ha a művészet is képes ilyen jóvátételre, akkor olyan, mondhatni metafizikai (a tér és az idő fizikai törvényeit felülmúló) hatékonysággal kell rendelkeznie, amely csak a vallásos szertartások és a krisztusi megváltás erejével összemérhető. Nem véletlen, hogy Pilinszky egy alkalommal a Nyolc boldogságot idézi, hogy a művészet lényegére vonatkozó intuícióját kifejezze: „minden állapotunk, anélkül hogy változtatnánk rajta, döntő átalakulás, metamorfózis lehetőségét rejtje magában. Még hozzá: minél nyomorúságosabb, annál döntőbb átalakulását. »Boldogok, akik sírnak« – ez nemcsak vallásos igazság, de esztétikai norma is, minden nagy művészet alaptörvénye. Fölismerése annak, hogy számunkra mindenkor a változhatatlan kínálja a legfőbb változás lehetőségét, az egyedül döntő és reális fordulatot – a dolgok rejtett szívében.”¹²

A művészi tevékenységnek ahhoz, hogy képes legyen a jóvátehetetlen jóvátételére, azon túl – de éppen az által –, hogy egy időbeli és térbeli valóságot hoz létre a jelenben, egy korábban és máshol lezajlott eseménnyel is kapcsolatba kell lépnie és módosítania kell rajta. A művész e kétféle hatékonysága nem lehet független egymástól, mert ha anélkül is hatékony lehetne a múltban, hogy a jelenben alkotna, akkor nem művészként, hanem például imádkozó emberként vagy vezeklőként cselekedne, és ha anélkül is lehetne műalkotást létrehozni, hogy ez valamit jóvátenne a művészet szférájától különböző világban, akkor a jóvátehetetlen jóvátétele nem tartozna a művészet lényegéhez. Pilinszky a kétféle hatékonyságot verbálisan azáltal kapcsolja össze, hogy mindkettőt inkarnációnak hívja. A bűnbeeséssel szerinte az ember és rajta keresztül a világ inkarnációja csorbult meg,¹³ és csorbult azóta is minden bűnnel, olyannyira, hogy Jézus „nemcsak a megtestesült Isten, hanem Ádám óta az első tökéletesen megtestesült ember is közöttünk”.¹⁴ Ezért ha a művészet képes változást előidézni a világban, akkor a dolgok inkarnációját kell tökéletesítenie. A művészet a képzelet „hozzájárulása, verítékes munkája a teremtés realitásának, inkarnációjának a beteljesítésére, helyreállítására”.¹⁵

Bár Pilinszky is beszél a művészet teremtő szerepéről (igaz, ekkor is „passzív teremtést” és „co-kreativitást” emleget, ahol Isten az aktív fél), előnyben részesíti a megtestesülés fogalmát. Bizonyára azért, mert a két fogalom teológiai implikációi inkább kedveznek az „inkarnáció” terminus esztétikájába történő felvételének. A kereszténység ugyanis hagyomá-

¹¹ *Hitünk titkairól.* In TEC II. 268.

¹² *Egy lírikus naplójából.* (1968) In TEC II. 113-114. Egy hasonló értelmű megfogalmazás 1976-ból: „A szereplők jövés-menése a mesterművekben csak látszat. A darab mozdulatlanul áll a múlt, pontosabban a minőség tenyerében. Még pontosabban: a befejezettbe és megválthatatlanba először szól bele a valódi cselekedet, ami nem egyéb, mint a megértő minőség, áhítat, érettség és zsenialitás, színházról szólva: a költészet beavatkozása, anélkül hogy bármit is változtatna a tényeken. Minden lejátszódhat újra, holott megismételhetetlen, minden megváltódhat, holott megválthatatlan, jóvátehető, holott jóvátehetetlen, és vadonatúj, holott végérvényesen vége van.” (*Beszélgetések Sheryl Suttonnal.* In Széppróza 161.)

¹³ *Vö. Egy lírikus naplójából.* (1970) In TEC II. 169.

¹⁴ *Egy lírikus naplójából.* (1970) In TEC II. 169.

¹⁵ *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban.* In Versek 78.

nyosan úgy értelmezi a Bibliát, hogy az a semmiből való teremtést tanítja. Ezzel szemben az inkarnáció fogalma szinte automatikusan vonja maga után a kérdést, hogy mi az a valóság, *ami* inkarnálódik, illetve mi az, *amiben* ez a valóság megtestesül. A teológiában a Logoszra, illetve a Názáreti Jézus emberi mivoltára való hivatkozással könnyen megválaszolhatók ezek a kérdések. Pilinszky esztétikájában viszont két különböző és első látásra összeegyeztethetetlen válasz kínálkozik annak megfelelően, hogy a művész kétféle, jelenbeli és múltbeli hatékonysággal is rendelkezik. Az „et incarnatus est” ugyanis, amely „minden remekmű zárómondata, hitelesítő pecsétje lehetne”, egyrészt azt jelenti, hogy megtestesült valami, és ez által létrejött egy műalkotás, másrészt azt, hogy a világ egy darabjának büntől megzavart inkarnációja teljesebben be.

Az előbbi esetben az inkarnációval kapcsolatos „mi?” és „miben?” kérdések alapvetően a tartalom-forma, az eszme-anyag dualitás segítségével közelíthetők meg. A műalkotás ezek szerint érzékletessé tett szellemi tartalom. *A művészi szépről* szóló esszéjében, ahol Pilinszky tételszerűen is állítja, hogy „A művészet: inkarnáció”, az „isteni szépséget” nevezi meg megtestesülő valóságként.¹⁶ E modell szerint a műalkotás anyagi komponense olyan tartalmat fogad be, amely egy gyökeresen új, mert korábbi valóságától mindenestül eltérő lényegi szerkezettel bíró dolgot hoz létre belőle. Az így létrejövő műalkotás egyike a valóságos világ tapintható dolgainak, de különbözik is azoktól, ahogyan Krisztus is, bár valóságos ember volt, istensége révén minden embertől különbözött.

A második esetben az inkarnáció lényege nem egy új valóságelem létrehozása, hanem a régi valóságnak abban az eredeti teljességében való *újraalkotása*, amelyben a bűnbeesés előtt létezett. Itt nem az anyag (a festék, a kő stb.) megmunkálásáról van szó, mert az inkarnációnak nem a világ fizikai szintjén kell változtatnia, hanem a metafizikai létsíkon: „a dolgok rejtett szívében”. Ezért mondta róla Pilinszky, hogy „ennek az inkarnációnak a beteljesítése tökéletesen *szellemi természetű*”, és ezért hatolhat be szabadon a múltba. Eszköze nem a gyakorlati, hanem a „minőségi cselekvés”.¹⁷ Ebben az inkarnációban a világ és az egyes dolgok igazi, csorbíthatatlan valósága az, *ami* megtestesül, a dolgok és az ember bűnnel megjelölt állapota pedig az, *amibe* ez a teljesség beöltözik. Hiszen „a művészet a bűnbeeséssel megszakadt inkarnációs folyamat küzdelmes folytatására, korrekciójára, beteljesítésére tett kísérlet”.¹⁸ Ahogyan az eredendő bűn tértől és időtől függetlenül hatással volt minden emberre, sőt az egész teremtésre, és ahogyan a krisztusi megváltás is mindenkire egyformán kiterjed időben előre és visszafelé, ugyanúgy a műalkotástól különböző világ művészet általi inkarnálása sem ismer időbeli és térbeli korlátokat: bármit megajándékozhat eredeti teljességével. „Egy igazi arckép mintha a megfestett arc isteni változata, Cézanne almái mintha a kerti almák isteni koncentrátumai, Van Gogh cipői mintha a művész valóságos bakancsainak beteljesítése volnának. Igen, nekem úgy tűnik, mintha a művészet a puszta egzisztálásból a beteljesülő realitásba, világunk nihiltől föllazult parcelláiról a megtestesülés bizonyosságába kalauzolna.”¹⁹ Pilinszky szerint tehát a festő nem a vászonra került festékmolekulákat emeli a puszta anyagi lét fölé, de nem is csak a festmény szemlélőjét vagy alkotóját „kalauzolja” a megtestesülés felé, hanem – *a kerti almákat és a valóságos bakancsokat*. Ha a világban fellelhető dolgok ko-

¹⁶ *A művészi szép*. In TEC II. 259.

¹⁷ *Múltunk reménye*. In TEC II. 270.; *Egy lírikus naplójából*. (1970) In TEC II. 169.

¹⁸ *Egy lírikus naplójából*. (1970) In TEC II. 169.

¹⁹ *Egy lírikus naplójából*. (1970) In TEC II. 171.

rábbi állapota felől tekintjük ezt a folyamatot, akkor azt mondhatjuk, hogy ezek a dolgok a művészet által önmagukat transzcendálják saját lényegük irányába. Ha igazi lényegükből indulunk ki, akkor úgy látjuk, hogy a művészet által ténylegesen is beléjük költözik tulajdon rejtett, tökéletes valóságuk, amely a bűn miatt csak potenciálisan volt a sajátjuk. „A költő, a festő nem alkotó a szó isteni értelmében, csupán médium, közvetítő egy teljesebb jelenlétért. Közvetítő a világ és a világ között; tulajdon teste és tulajdon teste között. Aközött, amiről beszél, és aközött, amit mond róla. [...] A művész közvetítése nélkül a világ sokkal kevésbé tudna önmagával érintkezni, önmagával társalogni. A teremtés sokkalta inkább néma és magára hagyatott maradna. A költő, aki egy fáról ír, nem egy fa és egy másik fa közt közvetít, hanem *ugyanaközött a fa között*.”²⁰ Pilinszky a nyelv teherbíró képességét teszi itt próbára, hogy kifejezhesse intuícióját: a művészi közvetítés nem tesz hozzá semmi újat a világhoz, és nem is változtat rajta semmit. Amikor a költő inkarnál, azt inkarnálja, ami már van.

A kétféle inkarnáció között nyilvánvaló kapcsolatot terem, hogy mindkét esetben valami transzcendens testesül meg (az „isteni szépség”, illetve a „kerti almák isteni koncentrátuma”). Első pillantásra problémának látszik viszont, hogy az egyik esetben a műalkotás anyagául szolgáló, a művész által megformált jelenbeli kő vagy festék az, ami befogadja az istenit, a másikban a világ egy autonóm, eredeti formáját láthatólag szilárdan megtartó (akár múltbeli) tárgya teszi ezt. Úgy tűnik, a megtestesülés eseményének „testi” komponense elválasztja egymástól a kétfajta inkarnációt. Pilinszky e két folyamatot mégis szorosan egybekapcsolja: azért teljesülnek be, testesülnek meg tökéletesebben a bakancsok, a kerti almák vagy a művészet egyéb „reális” tárgyai, mert közben a festékekkel, a kővel vagy a művészet más nyersanyagaival is történik valami; és csak akkor válik a festékből valódi műalkotás, ha a reális világban is inkarnáció történik. A kétféle inkarnáció különemű anyaga a lehető leghoroszorában egymáshoz van rendelve; a két anyag sorsa kölcsönösen egymástól függ.

Hogy megértsük Pilinszkyt, fontos figyelembe venni, hogy nemcsak vallási terminusokkal fejezte ki magát, hanem *vallásos esztétikát* is képviselt, a vallások világában pedig megszokott jelenség, hogy személyek és tárgyak a dologi valóságuktól különböző valósággal azonosulnak. Elég csak a legismertebb és a legkidolgozottabb elmélettel rendelkező példára, az eukharisziára utalni. A klasszikus felfogás szerint az ostya nem más, mint Krisztus teste, amit a metafizikus beállítódású teológia átlényegülésre, transzszubsztanciációra vezet vissza. Míg az érzékelhető tulajdonságaiban, akcidenteiben az ostya semmit nem változik, addig szubsztanciája kicserélődik, és Krisztus testével válik azonossá. Pilinszky ennek a kapcsolatnak az időbeli dimenziójára is felfigyelt. „A szentmise liturgikus cselekménye – amely egyáltalán nem utánzat, hanem épp csöndjével és kimért csillagmozgásával idéz meg egy hajdani és halhatatlan, véres cselekményt – egyedül a hit közegében képes egyszerre megtörténni *hic et nunc* az oltáron, s ugyanakkor a keresztút egyszeri idejében. Ez a csoda egyedül a hit közegében lehetséges.”²¹ Az evangéliumi esztétika szerint ugyanez a logika érvényesül a művészetben. Ami a vásznon látható, szoros kapcsolatban áll azzal, ami a hétköznapi világban történik vagy történt. Ha a műalkotás inkarnálja az isteni szépséget, akkor a műalkotás modellje is teljesebben inkarnálódik, és visszaszerez valamit Istentől neki ajándékozott, de elvesztett tökéletességéből. A festményen látható bakancs ugyanis, azaz maga a festmény, titokzatos módon

²⁰ Naplók 116.

²¹ *Egy lírikus naplójából*. (1970) In TEC II. 169.

azonos Van Gogh inkarnációban beteljesülő valóságos bakancsával. „A = a. Ez minden művészet alapképlete.”²²

Pilinszky esztétikája ízig-vérig vallásos elmélet, amely a „hit közegében” fogant, és csak ebben a közegben plauzibilis. A vallás logikáját az esztétikában is érvényesíti, és a művészetnek ugyanabban az emberi drámában ad szerepet, amelynek kedvező kimeneteléért egyébként az istenek, illetve az ő tetteiket ismétlő, megidéző vallási szertartások a felelősek. A művész küldetése is a jóvátehetetlen jóvátétele, a megcsorbult inkarnáció kiteljesítése. Ha képes erre, ha alkotómunkája valóban művészet: akkor evangéliumi fordulatot valósít meg, és ugyanazt teszi, amit a Megváltó is tett, amikor a bűnt eltörölve kiköszörülte a világ inkarnációján esett csorbát.

Az elmondottak fényében válik érthetővé Pilinszky művészi programja: „Az év elején Auschwitzban jártam. Az egyik fotó hozzásegített szemléletem bizonyos újrafogalmazásához. Meszelt karámra emlékeztető deszkák között egy fejkendő öregasszonyt hajtának a kivégzőbarakk felé. [...] Álltam a kép előtt, s erőnek-erejével meg akartam állítani a hús évvel ezelőtti boldogtalanságot – ahogy látszatra a fényképfelvétel megállította. De én a valóságot akartam megállítani. S akkor megértettem, hogy semminek sincs értelme, ha nem tudjuk jóvátenni azt, ami már megtörtént. [...] É]n hiszek abban, hogy jóvátehetjük azt, ami megtörtént, s méghozzá személy szerint azokkal, akikkel megtörtént – személy szerint a meszelt deszkák előtt 1942-ben lépegető öregasszonnyal. A költészet számomra ha nem is pontosan ezt jelenti, de majdnem ezt: a jóvátehetetlen jóvátételét.”²³

A költő tehát a bűn és a jóvátétel, a világ pusztulásának és helyreállításának drámájába szeretne bekapcsolódni, ahogyan ősidők óta erre törekedett a vallásos ember is. Ám Pilinszky nemcsak az olyan hagyományosan vallásinak tekintett eszközökben bíz, mint az ima, az áldozat vagy a bűjt, hanem a művészet erejében is. Ez aligha volna megalapozott, ha nem sorolná a művészetet is a többi vallási aktus közé, ha nem gondolná, hogy a művész „halottaiért úgy imádkozik, hogy inkarnálja őket”.²⁴ Mivel az evangélium, amennyiben a bűn miatt bekövetkezett romlástól való megváltás örömhíre, éppen azt hirdeti, amire a vallás mindig is irányult, a valóban hatékony művészetet keresztény szóhasználatával indokolt evangéliumnak is nevezni. Amikor azonban Pilinszky az evangéliumi esztétikát egyenesen „Jézus személyéhez kötöttnek”²⁵ mondja, nemcsak azt akarja kifejezni, hogy amit a vallások többkevesebb sikerrel megvalósítani próbáltak, azt Jézus beteljesítette, és ezért, ha a művészet maga is a jóvátehetetlent teszi jóvá, akkor neki is Jézushoz kell kapcsolódnia, hanem azt is, hogy a művésznek *ugyanúgy* kell eljárnia, ahogyan Jézus is eljár, vagyis őt kell követnie szeretetében és alázatában.

Túl azon, hogy minden igazi művészet ugyanazt teszi, mint Jézus, egyes művek ezen felül még abban is evangéliumiak, hogy ugyanúgy teszik ezt, mint ő. Ezek a szeretet aktusát valószínűsítik meg. Ez mindenekelőtt azért lehet így, mert a szeretet éppoly kevésbé van alárendelve a világ fizikai törvényeinek, mint az inkarnáció beteljesítése, és „szabadon hatol be az idő legkülönbözőbb állomásaiba”, hogy jóvátehesse azt, „ami a valóságban réges-rég, visszavon-

²² Naplók 116.

²³ *Egy lírikus naplójából.* (1965) In *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek I.* Szerk. Hafner Z. Budapest, Századvég, 1993. (Továbbiakban: TEC I.) 399-400.; Ua.: Beszélgetések 6.

²⁴ *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban.* In *Versek* 79.

²⁵ *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”.* In TEC I. 182.

hatatlanul és végérvényesen megtörtént”. Ilyen szinte korlátlan hatékonyság pedig azért tulajdonítható neki, mert az isteni szeretet az ősképe, így annak lehetőségeiben részesül. Pilinszky hajlott arra, hogy Istent ne hatalma vagy bölcsessége, hanem szeretete felől közelítse meg: „Creatio, Incarnatio, Passio: ugyanannak a feltétlen, ugyanannak a szent Szeretetnek a túláradása, »túlkapása«, amely »Krisztust végül is a keresztre emelte.“²⁶ Aki Istenhez tartozik, aki Krisztus követője, annak magának is a szeretet a legfőbb feladata és a legnagyobb lehetősége. Mivel pedig az *imitatio Christi* „egyetemes fogalom, s nemcsak vallásos, de morális, sőt esztétikai elv is”,²⁷ a szeretet a művészet számára is a krisztusi megváltás művébe való bekapcsolódás és az ahhoz hasonló hatékonyság ígéretét hordja magában.

Többről van itt szó, mint hogy a művészetnek pusztán csak a tárgya, *témája* volna a szeretet. Pilinszky kétségkívül ezt is kívánatosnak tartotta. Egy alkalommal kifejtette, hogy bár korábban más és más állt a katolikus irodalom középpontjában, a „jövőben a szeretetről kell tudnunk vallani – minél mélyebben és minél forróbban. A jövő katolikus irodalmának, szerintem, evangéliumi irodalomnak kell lennie. [...] A nyugati világ ma a magány problematikájával vívódik, a keleti világ a szocializmus kérdéseivel. Így vagy úgy, legfőbb gondunk lett a »másik ember«, a többi, a felebarát. S a felebarát problémája mi volna más, mint a szeretet problémája, az Evangélium veleje.”²⁸ Ám az evangéliumi esztétika nem merül ki ennyiben. Néhány sorral lejjebb Pilinszky más módon is kapcsolatba hozza a szeretetet a művészettel. A „szerelem *realitása*: ez lesz szerintem a megújuló irodalom programja. Az új író, túl az értelem és érzékelés határán, közvetlen szeretetével fogja birtokba venni a világot.”²⁹ A szeretet itt már a művészet *eszközeként* tűnik fel. Az írónak nem elég hűvösen vizsgálnia a dolgot, vagy érzékenyen kitérnie feléjük, hanem szeretnie kell azt, amiről írni akar.

Ha azonban csak annyit mondunk, hogy a másikat megnyilvánulni, kibontakozni engedő szeretet a másik megismerésének eszköze,³⁰ és így nélkülözhetetlen annak „mesteri ábrázolásához”, akkor Pilinszky szeretetesztetikájának épp a legkarakteresebb részéről nem adunk számot. Számításba kell ugyanis venni, hogy ő a szeretet speciális, bibliai fogalmával dolgozott, amelyet többek között az irgalmas szamaritánus példabeszéde (Lk 10,25-37) definiál. Eszerint a szeretet nem érzelem vagy hangoltság, hanem képesség és készség a másik embert bajában és elhagyatottságában észrevenni és segíteni, sőt a szeretet egyenesen a felebarátért végzett konkrét *cselekvés*. Pilinszky egy naplóbejegyzésében éppen erre a történetre utalva közelíti meg a művészetet: „Az írás: felebaráti szeretet. A »feladat«: az árokszálon hever, sebekkel borítottan, tehetetlenül.”³¹ Ennek a gondolatnak Pilinszky élményvilágába illeszkedő párdarabja az a mondat, amely a már említett auschwitzi fényképhez kapcsolódó esztétikai

²⁶ *Karácsonyi gondolatok*. In TEC II. 79.

²⁷ *Az új év elébe*. In TEC I. 248.

²⁸ *Az idő sürgetése*. In TEC I. 197. Vö. „Számos előjele van annak, hogy rövidesen a szeretet lesz a művészet és az irodalom legfőbb tárgya és problémája, olyan értelmi és érzelmi gazdagsággal, amilyen centrális hangsúllyal egyedül és utoljára az Evangélium foglalkozik vele.” (*Tűnődés az evangéliumi esztétikáról*. In TEC I. 183.)

²⁹ *Az idő sürgetése*. In TEC I. 198.

³⁰ Vö. pl. *Egy lírikus naplójából*. (1965) In TEC I. 399.; Ua.: Beszélgetések 5.

³¹ Naplók 87.

felismerésekről szóló beszámolót zárja: „elengedhetetlenül fontos dolgot kell még teljesítenem 1942 őszén Lengyelországban, egy meszelt palánk előtt”.³²

Ha az írás nemcsak a szeretet eszközeivel megismert és „birtokba vett” valóság tükrözése,³³ ha a keresztény művész „szamaritánus”,³⁴ vagyis „nem mesteri ábrázolója kíván lenni hősének, hanem felebarátja, s nem szerencséje, hanem veresége óráiban akar legközelebb férközni hozzá”,³⁵ akkor a művészet szó szerint a szeretet *aktusa*, a másikért végzett irgalmas cselekvés. Ez az állítás hasonló problémát vet fel, mint amilyent már az inkarnáció beteljesítésével kapcsolatban is vizsgáltunk. Hogyan gondolható a művész gyakran magányos tevékenysége a felebarátért végzett szeretetszolgálatnak, főképp akkor, ha e felebarát sorsa – mint az auschwitzzi öregasszonyé – végleg eldőlt már a múltban? A válasz most is hihetetlennek tűnhet, ha nem vesszük számításba, hogy *Pilinszky esztétikája egy radikálisan vallásos elmélet*, amelynek megértése kedvéért a „hit közegébe” kell belépni. Egy ízig-vérig keresztény esztétika állításainak elfogadása éppúgy hitet követel, mint az alapjául szolgáló keresztény valóságfelfogás, illetve dogmatika elfogadása. E hit szemével Pilinszky Jézus szeretetében és annak időben és térben korlátlanul érvényesülő megváltó hatásában a művész szeretetének ősképét pillantotta meg. Nem véletlen, hogy bár később számos aspektusát kibontotta, az evangéliumi esztétikáról szóló első írásában éppen a szeretetet emeli esztétikai elvvé, illetve Jézus szeretetét érzékeli az evangéliumi művekben. Három hónappal később e szeretetet a Máté-evangélium mondatával ragadja meg: „az Emberfia azért jött a világra, hogy megkeresse azt, ami elveszett”.³⁶

Érdekes, hogy Jézus önértelmezését Pilinszky már harminc évvel korábban is esztétikai összefüggésbe helyezte. Hogy esztétikájának radikalitásával szembesüljünk, érdemes elidőzni ezen a ponton. Első nyomtatásban megjelent esszéjében Mauriac művészetével foglalkozik, akit mindenekelőtt azért dicsér, mert „szeretete fájdalmasan nagy, mint a legnagyobbaké, kik az írást mindenkor hivatásnak érezték”.³⁷ A Mauriac által is idézett jézusi mondattal kapcsolatban Pilinszky kijelenti, hogy Mauriac hősei nem „akadályozhatják meg, hogy az Emberfia folyvást keresse, ha nem is engedik, hogy megtalálja őket”.³⁸ Pilinszky ezzel szeretetesztétikájának egyik legnagyobb kihívása elé állít bennünket. Nem elég, hogy egy régen halott öregasszonyt akar szeretni és inkarnálni a művészete által, most azt látjuk, hogy szerinte az Emberfia még a regények fiktív világában is keresi azokat, akik elvesztek. E merész tételhez akár Mauriacról is kaphatta a bátorítást, aki – éppen a szeretet jegyében – maga is felülemelkedett a fiktív és a reális világ határain.

„Thérèse, sokan azt mondják majd, hogy nem is vagy. De én tudom, hogy vagy, és én, aki évek óta leslek, s gyakran megállítalak utadban, lerántom álarcodat. Emlékszem, mint ifjú ember, fülledt tárgyalóteremben pillantottam meg először vértelen ajkú sápadt kis arcodat; ott ül-

³² *Egy lírikus naplójából*. (1965) In TEC I. 400.; Ua.: Beszélgetések 7.

³³ Pilinszky újra meg újra szenvedélyesen elutasította a „tükör irodalmat”. Vö. pl. Versek 79., Széppróza 144., TEC II. 156.

³⁴ *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*. In TEC I. 183.

³⁵ *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*. In TEC I. 182.

³⁶ *Ami elveszett*. In TEC II. 176.; Vö. Mt 18,11

³⁷ *Írás a homokban*. In TEC I. 26.

³⁸ Uo.

tél prédaként, ügyvédeknek kiszolgáltatta [...].³⁹ – Így szólítja meg a hőstét Mauriac abban a néhány kurzíván szedett bekezdésben, amelyet *Thérèse Desqueyroux* című regénye elé illeszt, és amely nem a hősről, hanem a hőshöz szól. Ezzel a fogással a szerző nem azt akarja elfedni, hogy a szó szokásos értelmében vett fiktív történettel van dolguk, hiszen később így folytatja: „Sokan csodálkozni fognak, miként képzelhettem el ilyen lényt, aki minden más hősménél gyűlöletesebb.” Ha Mauriac Thérèse megszólításával valamit el akar hitetni velünk, az minden bizonnyal inkább az, hogy ezzel a „fiktív” hőssel személyes viszonya van: aggódó, gondoskodó, konfliktusoktól sem mentes, valóságos emberi kapcsolata. Sőt Mauriac még hozzátézi: „Szerettem volna, Thérèse, ha fájdalommal Istenhez vezérel; [...] ámde többen, akik pedig hisznek gyötrődő lelkük bűnbeesésében és megváltásában, szentségtörést kiáltoznának.” Hasonló irányba mutat az *Anyaiszten* című kisregény ajánlása is: „Bátyámnak, Pierre Mauriac doktor-nak, a bordeaux-i egyetem orvoskara professzorának. Rábízom ezeket az embereket, szeretetem jeléül. F. M.”⁴⁰ Nem elmés játékról van itt szó, amelyben az író egy valóságos orvoshoz fiktív lényeket utal be. Mauriac a bátyjával való szeretetviszonyában kíván helyet találni azoknak is, akiket ő maga megszeretett. Ezekkel a lényekkel ugyanis ő maga tökéletesen azonosult. Pilinszky szerint Mauriac „zsenialitása éppen abban rejlett, hogy maradéktalanul beöltözött hőseibe, »megtestesült« bennük, másképp hogyan is járhatta volna végig velük éjszakájukat?”⁴¹

Első pillantásra úgy tűnhet, hogy sem az auschwitzit fényképen, amely 15 évig lógott Pilinszky szobájának falán, sem a Mauriac-regényekben felbukkanó alakokat nem lehet szeretni, ha a szeretet nem bennünk ébredő érzelmeket, hanem másokért végzett samaritánusi cselekvést jelent, mégpedig azért, mert az elmúlt korok emberei és a fiktív világ szereplői egyaránt olyanok, akik legalábbis itt és most nem reálisak, nem valóságosak, és ezért a szeretet konkrét aktusai számára elérhetetlenek. Ha azonban a művészet *imitatio Christi*, akkor az általa megcélzott valóság is más kontúrokat nyer, mint amilyenek között a valóság a hétköznapi szemlélet számára megjelenik. A művészet és a realitás viszonyát Pilinszky előszeretettel tanulmányozta a színház általa érzékelt válságán. Úgy találta, hogy a naturalista vagy realista színpad, amely a színházon kívüli valóság elemeinek minél pontosabb utánzására törekszik, „jelenléthiánytól” szenved, mert amit a színész előad, nem történik meg, nincs jelen a színpadon. Hiába a felidézés gazdag eszköztára, amit a néző maga előtt lát, az legfeljebb csak hasonlít valami valóságosra, de maga nem valóságos. Még a színpad deszkáinak recsenése is valóságosabb, mint amit a rajtuk álló színész eljátszik.

Pilinszky általában olyan mondathoz hasonlítja ezt a fajta színházat, amelyben nagy tömegben szerepelnek a jelzők és a határozók, a főnevek és a melléknevek: „Olyan, mint egy állítmány nélküli mondat; egyedül árnyalásokra, »jellemzésre képes«; mintha egyedül a jelzők végtelen lapályát lagná, s hiányzana belőle az állítmány, az ige vertikálisa, mely a jelenlét erejével odaszégezné a drámát a színpadra.”⁴² Ez a színház pontosan *el tudja mesélni*, hogyan történt egy esemény, vagy hogyan néz ki valami, ám maga az esemény mégsem történik meg, az illető dolog nem jelenik meg a közönség *szeme előtt*. Képes elérni, hogy a néző arra *gondol-*

³⁹ François Mauriac: Thérèse Desqueyroux (Ford.: Brodsky E.). In F. Mauriac: *Regények*. Budapest, Európa, 1970. 199.

⁴⁰ François Mauriac: Anyaiszten (Ford.: Pór J.). In F. Mauriac: *Regények*. Budapest, Európa, 1970. 7.

⁴¹ *A tékozló szív*. In TEC I. 347.

⁴² *Szakrális színház?* In TEC II. 80.

jon, amire kell, de ami így a *nézőben* létrejön, az csak egy szubjektív re-prezentáció lesz, nem pedig az esemény objektív prezentációja a *színpadon*. Az ilyen realista színházban nem történik csoda: a felidézett múltbeli esemény ott marad saját letűnt korában, a körülírt tárgy nem jelenik meg a színház falain belül. Pilinszky szerint nem azzal van a baj, hogy a színpad a „reális” világ létezőire utal, hanem ennek az utalásnak a természetével. Ez a színház csupa horizontális, immanens, a saját létszféráján belül maradó kapcsolatot ápol. Ez a kötelék, amelyet hasonlóságnak vagy – Pilinszky keményebb szavával – utánzásnak hívhatunk, nem elég erős ahhoz, hogy odavonja a színpadra azt, amihez kötődik. Mivel pedig a külvilág tárgyai kívül maradnak, *nincsenek jelen* a színpadon, ott jelenléthiány lép fel; és ha valahol nincsenek valóságos dolgok, nem is történhet velük semmi valóságos: ezért hiányzik az állítmány abból a mondatból, amely ezt a fajta színjátszást szemlélteti.

„Ebből a merőben horizontálissá vált színházból keresett kiutat az abszurd dráma. De kudarca nyilvánvaló.”⁴³ Míg a realista színház problémája az volt, hogy hiányzott belőle az „állítmány vertikálisa”, amely jelenlétet kölcsönzött volna neki, addig az abszurdé az, hogy semmi mást nem birtokol, csak ezt, ugyanis „mindent lesöpört a színről, ami a mimikrinek akárcsak látszatát kelthette volna”.⁴⁴ „Az abszurd dráma talán nem is akart mást, mint végre valójában jelen lenni, megtörténni: méghozzá a játék helyén és a játék pillanatában.”⁴⁵ Ennek a célnak az elérése azonban önmagában még nem eredményez *színjátszást*. Ha az abszurd színház beérné a pusztá jelenléttel, „abban a pillanatban megszűnne színház lenni, elvesztené minden levegőjét, játékterét – s egyetlen mozdulattá válva, mozdulatlanul fagyna bele egy mindentől lecupaszított állítmányba.”⁴⁶ Az igazi színjátszás ugyanis egyszerre igényli az állítmányt és az annak környezetét megteremtő többi mondatrészt. Nemcsak egyetlen *történet* akar bemutatni, hanem elmesélhető *történetté* kell terebélyesednie. Ennek feltétele viszont az volna, hogy rendelkezésére álljanak olyan „epikus” eszközök, amelyekkel a realista színpad bőségesen rendelkezik. Csakhogy annak érdekében, hogy jelen lehessen, az abszurd színház eleve megtagadott minden „önmagán túl mutató utalást”,⁴⁷ és így két választása maradt csak: vagy egyetlen pillanat alatt ellobban nehezen megszerzett színpadi jelenléte, vagy az állítmány mellé, amely természeténél fogva sajátja, a többi mondatrészt „kénytelen szemfényvesztő módon visszaszerezni ahhoz, hogy játékát a »jelzők lapályán« is kibonthassa”.⁴⁸

A jelenlétesztés problémájára olyan színház volna a megoldás, amely *hic et nunc* megtörténik a színpadon, vagyis valóban jelen van, ugyanakkor az utánzástól különböző természetű kapcsolatban áll a színházon kívüli valósággal. Mivel a hit szerint éppen ez, vagyis egy korábbi és távoli esemény teljességgel reális, de nem természetes megjelenítése történik a katolikus szentmisében, a mise Pilinszky szemében színházi eszménnyé vált,⁴⁹ amelyhez a hetve-

⁴³ A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In Versek 80.

⁴⁴ Új színház született. (1971. 09.) In TEC II. 199.

⁴⁵ Egy lírikus naplójából. (1970) In TEC II. 168.

⁴⁶ Korunk színházáról. In Pilinszky János: *Publicisztikai írások*. Szerk. Hafner Z. Budapest, Osiris, 1999. (Továbbiakban: PÍ) 525.

⁴⁷ Szakrális színház? In TEC II. 80.

⁴⁸ Szakrális színház? In TEC II. 80-81.

⁴⁹ „Ha azonban egy valóban új színházra gondolok: mintaképem a katolikus szentmise. A papok csillogozgása, a ministránsok gyerekes fegyelme és maguk a szépen hímzett ruhák. Egyszóval: az a

nes évek elején maga is közelíteni próbált a „mozdulatlan” vagy „szakrális” színház és az „oratorikus forma” jegyében született darabjaival. Bár a szentmisében *jelen van* a hajdani keresztáldozat, „Isten különösen szép gondolata, hogy nem kényszerít bennünket áldozata naturalista átélésére, hanem azt mintegy művészi megfogalmazásban nyújtja felénk”.⁵⁰ A „véres áldozatot – mely a valóságban még az apostolok szívét is próbára tette és megzavarta – itt, a szentmisében, egy valóban isteni formaadás szépsége tolmácsolja, közvetíti”.⁵¹ Ráadásul a hit szerint a szentmiseáldozat nem a gyülekezet *lelkében* történik meg, hanem *az oltár „színpadán”,* ahol ugyan semmi nem hasonlít az egykori eseményekre, mégis minden kapcsolatban áll velük. A modern színjátszás és a liturgia között talán az a legnagyobb különbség, hogy az előbbi már „nem hisz utalásainak erejében, csupán az utánzás látható és tapintható jegyeiben”.⁵² Pedig Pilinszky szerint a „*színpadi jelenlét* [...] *egyedül az utalások természetétől függ.* A profán utalás megfosztja a színházat a legbensőbb valóságától, s csakis a transzcendens, metafizikus kapcsolat színház és valóság között adhatja vissza a színpadot a színpadnak és a valóságot a valóságnak”.⁵³

A művészet transzcendens lehetőségeit szem előtt tartó evangéliumi esztétika számára megszűnik tehát az alapvető különbség a köznapi értelemben vett realitás és a között, ami a művészetben első ránézésre fiktívnek tűnik. Ennek kettős következménye van. Egyrészt a „metafizikus kapcsolat” lehetővé teszi, hogy a színjátszás vagy bármiféle művészi aktus tökéletesebben inkarnálja, a „nihiltől” megszabadítva a korábbi állapotánál is valóságosabbá tegye a hétköznapi értelemben véve reális világot, és hogy annak valamely (akár múltbeli) pontján a szeretet aktusát hajtsa végre. Másrészt a műalkotás világában is éppúgy szerethető lények tűnnek fel, mint az úgynevezett valóságban. Ezért a művészi tevékenységnek etikai dimenziója is van. „Ha a színházat csak játéknak vagy csak megjelenítésnek tekintem, legfőbb erejétől fosztom meg. Mert egy drámaíró nemcsak az életében, de művében, a színpadon is bűnbe eshet és megtérhet. Az új színháznak ahhoz, hogy valóban megújulhasson, el kell fednie, nem azt, hogy játék, hanem azt, hogy fikció. Amikor a függöny fölmeleg, *itt és most* valóságosan megtörténik valami.”⁵⁴

Az imént mondtak csak másképp fejezik ki azt, amit már Van Gogh bakancsaival kapcsolatban is megállapítottunk. „A = a. Ez minden művészet alapképlete.” Mivel a színpadon vagy a regényben életre kelő alak nem különbözik attól, aki a modelljének tekinthető, szeretni is lehet. Éppen annyira végig lehet vele járni éjszakáját, mint bármelyik felebarátunkkal, és ez éppen annyira nehéz, mint amennyire az irgalmas szamaritánus bibliai történetében az arra járók többsége számára nehéznek bizonyult szeretni az árok szélén heverő szerencsétlent. A „testvéri megosztásnak”,⁵⁵ amelyet Pilinszky az evangéliumi művészet elé eszményül állított, elsődlegesen nem az az akadálya, hogy akivel bajában osztozni kell, az 1942-ben

tiszta ellentmondás, amivel egyedül lehetséges a világ talán legvéresebb drámáját fölidézni.” (*Beszélgetések Sheryl Suttonnal.* In Széppróza 127.)

⁵⁰ *Szakrális csendélet.* In TEC I. 238.

⁵¹ *Az evangélium és a szentmise.* In TEC II. 19.

⁵² *Szakrális színház?* In TEC II. 81.

⁵³ *Korunk színházáról.* In PÍ 525.

⁵⁴ *Ismét a színházról.* In TEC II. 249

⁵⁵ *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban.* In Versek 81.

megsemmisült Auschwitzban, vagy pusztán csak „fiktív” létező, hanem az, hogy idegennek tekintjük, nem pedig felebarátnak.

A szeretet, amelynek megvalósítását az evangéliumi esztétika a művészettől várja, és amelynek eszménye Jézus, éppen ennek az idegenségnek a meghaladását, legyőzését jelenti. Amilyen radikális a műalkotás és modellje között minden különbséget kiiktató „a = a” képlet, ugyanolyan radikális Pilinszky felfogása a szeretetről, amelyet nem két létező összhangjának, hanem *egységének* tekint. A másikba való „beöltözés”, a vele való „testvéri megosztás” csak akkor lehetséges maradéktalanul, ha a szeretet nem közelség, hanem *azonosság*. Ahogy a Fiú átlépte az istenit és az emberit elválasztó határt, és egyetlen személyben egyesítve a két természetet szeretetből emberré lett, úgy kell egyesülnie az embernek is a szeretetben azzal, akit szeret. Pilinszky utolsó nagy esztétikai összegzésének csúcspontján az evangéliumi esztétika fogalma éppen az egység bibliainak vélt fogalmával asszociálódik: „Jézus megszállottja annak, hogy egyik vagyunk. Isten, ember, fa, kő, minden.”⁵⁶ Ez a keresztény dogmatikától elhajló nyilatkozat az egyik fundamentuma Pilinszky művészetmetafizikájának és -teológiájának. Persze az az egység, amelyről itt szó van, titkos valósága csak a világnak, amelyet a mindennapi tapasztalatban alig-alig élünk meg, ám amelyre Pilinszky az evangélium ígéretként⁵⁷ és az evangélium által élénk tűzött célként tekintett. Szerinte az evangélium „kulcsát abban az új látásban kell keresnünk, amit Jézus az *egységről* tanított. [...] Az Evangélium alapvetően az isteni egység idáig ismeretlen igazságát hozta hírül a világnak, olyan egységet, ami csak a tökéletes szeretetben, egyedül Istenben lehetséges”.⁵⁸ A művészet éppen ezt az egységet realizálja. A remekművek kulcsa „integráló erejük. Az, hogy adott meghasonlottságban és megosztottságban hányódó világot képesek egyetlen tragikus boldogító és üdvöztető egységben fölmutatni, akár egy monstanciát”.⁵⁹ Ezért érezhette úgy Pilinszky, hogy például Kondor Béla festészete által is „a világ egy másodpercre egy lett, és nemcsak a vásznon, és nemcsak egy másodpercre”.⁶⁰

Bár a világ eredeti egysége valóság, a tények szintjén csak lehetőség. Ezért „a művészet ambíciója tulajdonképpen nem más, mint a tényektől eljutni a valóságig”,⁶¹ vagy más megfogalmazásban: a művészetnek „a tényeket el kell vezéreln[ie] a realitásig.”⁶² Nem lehet azonban a valóság eredeti egységét a műalkotásban anélkül realizálni, hogy előzőleg maga a művész is eggyé válna tárgyával. Amikor Pilinszkyt művészetének misztikus vonásairól faggatták, egy alkalommal így fogalmazott: „mindig iszonyú élesen éreztem, hogy az egész univerzum egy alapvető egység, tehát hogy köztem és egy kő között van különbség, de távolról sem olyan döntő, ahogy az kívülről látszik. Na most, szemlélődéssel vagy kontemplációval tulaj-

⁵⁶ *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 182. E Jézusnak tulajdonított, de a Bibliában nem szereplő tétel megalkotásakor Pilinszky talán a János-evangélium híres főpapi imájából (Jn 17,11.22-24) indult ki.

⁵⁷ Pilinszky azt tekintette a „talán legfontosabb érzés[nek] és remény[nek, h]ogy mindannyian, kivétel nélkül *egyek vagyunk*.” (Levelek 641.)

⁵⁸ *Az Evangélium margójára*. In TEC II. 215.

⁵⁹ *A Notre-Dame hátában*. In TEC II. 206. Máshol Pilinszky „a nagy művek mélyén guruló egységről” beszél. Vö. *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In Széppróza 182.

⁶⁰ *Egyetlen pillanat kegyelme*. In TEC I. 395.

⁶¹ *Beszélgetések* 176.; Vö.: *Beszélgetések* 203.; TEC II. 138.

⁶² *Képzelt interjú*. In TEC II. 349.

donképpen be lehet hatolni egy kőbe. Észrevettem, hogy például iksszer leírják, hogy »fa«, de ha előtte nem hatoltak be abba a fába, amiről leírták azt, hogy »fa«, akkor az meghal a papíron, az egy szó; ha behatoltak, akkor nagy ereje van. Nem véletlen, hogy például a magyar irodalomban is azokat a sorokat szeretem legjobban, amik elemezhetetlenek, mert akkor csak arról lehet szó, hogy aki ezt leírta, az valami olyan mélységesen elmerült és eggyé vált azzal, amit leírt.”⁶³

Ez az „esztétikai kontempláció” ugyanúgy az egység megteremtésének vagy még inkább megélésének az aktusa, mint a szeretet, de inkább eszköze a művésznek, mint célja. „A költő szeretni kívánja a világot, igyekszik az univerzumnak legelesettebb csillagai felé fordulni. Az éhezőkért és meztelenekért jött a világra. S dicsősége, ha minél nagyobb meztelenséget ruházhat fel.”⁶⁴ Ennek a világerért vállalt szamaritánusi szolgálatnak az objektív alapja az, hogy a másik, akivel a művésznek közösséget kell vállalnia, a tények által keltett, de a kontemplációban meghaladott látszat ellenére valójában nem idegen tőle. Az „a = a” univerzális képlet. Nemcsak a modell és a műalkotás, nemcsak Van Gogh „valóságos” és festett bakancsa *egy*, hanem a művész és a modellje, például a költő és az auschwitzzi asszony is.

Amikor tíz évvel az evangéliumi esztétikáról szóló első írása után Pilinszky megpróbál válaszolni a gyakran neki szegezett kérdésre, hogy végül is mit ért ezen a fogalmon, két választ is ad. Mindenekelőtt az egység kategóriájához nyúl, és az evangéliumi művészetet, ahogy az első írásban, most is a klasszikus művészettel állítja szembe. A „görög vonal”⁶⁵ legfőbb értéke ugyanis az összhang és a harmónia, módszere az analízis. Különböző tagokat tételez fel, amelyeket pontosan kiszámított viszonyokba rendez, ahol pedig eleve viszonyokat talál, ott ezeket elemzi. A klasszikus irodalom szépségközpontú, és „arányainak mértékével gyönyörködött”.⁶⁶ Az evangéliumi művészet azonban az evangéliumhoz igazodik, amely „mint a boldogság végső helyéről, hazájáról, formájáról, mindig az egységről beszél”.⁶⁷ Ennek megfelelően a „jézusi vonal” a művészetben a szeretetben és a szintézisben jut kifejeződésre. „Az Evangélium nyelve: az egyesülés. Az antikoké: a találkozás.”⁶⁸ Ezek szerint attól evangéliumi egy művészet, hogy az evangélium egységre vonatkozó ígérését valósítja meg, és ennek érdekében „hajlandó akár a mű »szépségét« is fölládozni”.⁶⁹ A művész a szeretet révén realizálja, és műalkotás formájában mutatja fel azt a titokzatos, metafizikus, a tények világában a tér és az idő viszonyai által eltakart egységet, amely a valóságban már mindig is fennáll közte és modellje között. Az evangéliumi művészet objektív feltétele ennek megfelelően a valóság alapszerkezete, a mindent átfogó egység. Szubjektív feltétele pedig a szeretet, amely programjává teszi ennek az egységnek az érvényre juttatását.

A művész szeretete tehát nem hoz létre semmi újat a világban, mint ahogy inkarnációjuk beteljesítése is csak azzal ajándékozta meg a dolgokat, ami bizonyos értelemben eleve a sajátjuk. „Művészi teremtés a szó szoros értelmében nincsen. De az engedelmes képzelet érintkezésbe léphet azzal az abszolút szabadsággal, szeretettel, jelenléttel és otthonossággal, ami-

⁶³ Beszélgetések 188.

⁶⁴ *Egy lírikus naplójából*. (1965) In TEC I. 399.; Ua.: Beszélgetések 5.

⁶⁵ Naplók 23.

⁶⁶ *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*. In TEC I. 182.

⁶⁷ *Válasz*. In TEC II. 234

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*. In TEC I. 182.

vel Isten a világot választotta. [...A]mit mi »teremtő képzeletnek« nevezünk, nem egyéb, mint a képzelet odaadása: *passzív teremtés*.⁷⁰ Más helyen Pilinszky ugyanezt „co-kreativitásnak”⁷¹ nevezi, ezzel is kifejezve, hogy az alkotó művész a teremtő Isten társa. Végso soron ez a kapcsolat magyarázza azt a metafizikus hatékonyságot, amely a keze alól kikerülő műalkotást többé teszi a már meglevő valóság pusztá tükrözésénél, és a „reális” világgal megegyező vagy azt felülmúló valóságosságot, jelenléte eredményez számára. Ugyanakkor ez az istenkapcsolat a művész szerepét és kívánatos attitűdjét is meghatározza. Engedelmeskednie kell az isteni kezdeményezésként felfogott ihletnek, és még ha vannak is birtokában sajátos képességek vagy tapasztalatok, önmagától semmire nem vállalkozhat. Pilinszky olykor kifejezetten radikális megfogalmazást adott annak a véleményének, hogy a műalkotás végső forrása nem az emberben keresendő. Egy helyen például így fogalmaz: „Isten az, s egyedül ő az, aki ír: a történekek szövegére vagy a papírra.”⁷² Ha pedig ez így van, akkor az emberi alkotónak, akiből „Isten »szava szól«”,⁷³ amennyire csak lehet, háttérbe kell vonulnia. Az evangéliumi esztétikában ennek megfelelően kevés szó esik az alkotás gyakorlatáról és magáról a művésztől, aki „csak pusztá szolga [...] az üres lap és a költemény között”.⁷⁴ Összhangban misztikus egységmetafizikájával, amely eleve a személytelennek kedvez a személyessel szemben, mert az, amit személyesnek hívunk, csak elválaszt attól, akivel azonosulni kell, Pilinszky olyankor is minimalizálja a művész személyes jelentőségét, amikor elvétve kifejezetten a műalkotás létrejöttének folyamatáról ír. Ha a művészet a szeretet aktusa, önmagunk odaajándékozása, akkor a műalkotás létrehozásának technikai oldala sem lehet a témáját önkényesen választó, fölötte szuverén módon rendelkező, saját képességeire hagyatkozó autonóm művész teljesítménye. Pilinszky inkább a mű kegyelemszerű kibontakozásának és „az egyéni erőfeszítés kudarcának” tapasztalatáról számol be.⁷⁵ Ennek megfelelően „a nagy alkotók nem a nagy személyiségek, hanem a nagy médiumok. Azok, akik végképp nem emelnek falat maguk köré – maguk és a világ, maguk és áhítatos figyelmük, »odaadásuk« tárgya közé. Az egyéniség: személyiségünk adóállomása. Zavarja a tiszta vételt. Az alkotás tökéletes csendjéhez a legnagyobbak még személyiségüket is lebontották. Hisz épp ez a »megszűnés«, és csakis ez az egyedüli emberi nagyság!”⁷⁶

Személyiségét úgy iktathatja ki a művész, hogy igyekszik „újra és újra semmit se tudni”,⁷⁷ analfabétának lenni,⁷⁸ bal kézzel,⁷⁹ vakon⁸⁰ írni, hogy hagyja mondatait oda puffanni, ahova esnek,⁸¹ hogy lemond a „stílus bizonyosságáról”,⁸² egyszóval mindarról, amit ő maga tehetne

⁷⁰ A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In Versek 78.

⁷¹ Egy lírikus naplójából. (1970) In TEC II. 170.

⁷² A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In Versek 80.

⁷³ Jegyzetlap az alázatosságról. In TEC I. 217.

⁷⁴ Felebarátunk: a világ. In TEC I. 338.

⁷⁵ Egy lírikus naplójából (1970) In TEC II. 170.

⁷⁶ Jegyzetlap az alázatosságról. In TEC I. 217.

⁷⁷ Egy lírikus naplójából (1976) In TEC II. 286.

⁷⁸ Beszélgetések Sheryl Suttonnal. In Széppróza 182.

⁷⁹ Beszélgetések 231.

⁸⁰ Beszélgetések Sheryl Suttonnal. In Széppróza 125., 144.

⁸¹ Beszélgetések Sheryl Suttonnal. In Széppróza 144.

⁸² A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In Versek 79.

a mű sikeréért. Ez a lemondás újra csak *imitatio Christi*, mert Krisztus (Vö. Fil 2, 5-8), sőt egyáltalán Isten alázatát ismétli. „A művészi szép számos titka közül az egyik legszembeütőbb, hogy az mindig egyfajta alázat gyümölcse. Ha jól megfigyeljük, az alkotó képzelet kifejezésének anyagáért mindig földig hajol, mintegy megismételve Isten teremtő gesztusát. Mi több: minél bonyolultabb a mondanivalója, a művésznak annál esendőbb és elhagyatottabb rétegekbe kell leásnia, hogy megfelelő »anyagra« találjon. A művészetben csak az szárnyal, ami földhözragadt; egyedül a szegénység gazdag és a vereség győzedelmes.”⁸³ Ezek a sorok újra a Nyolc boldogság sajátos logikáját juttathatják eszünkbe: ahogy a művészet csodálatos fordulatot hajt végre a valóság metafizikai rétegeiben, úgy a látható és hallható szférában is hasonló változás kíséri. Ezt az evangéliumi mechanizmust Pilinszky maga is összefüggésbe hozta versei sokat emlegetett nyelvi szegénységével. A „művészetben az ilyen szegény nyelv is – ezt a szegények büszkeségével kell hogy mondjam – megváltódhat. A művészetben a süketek hallanak, a vakok látnak, a bénák járnak, minden fogyatékoság teremtő és magasrendű erővé válhat.”⁸⁴ Mindenekelőtt mégsem saját művészi gyakorlata volt az, ahol leginkább igazolva láthatta, hogy létezik egy ilyen mechanizmus, hanem magukban az Evangéliumokban. Amikor a már említett írásában kérdésre válaszolva az evangéliumi esztétika mibenlétét próbálta meghatározni, az egység mellett az Evangéliumok stiláris egyszerűségére hivatkozott, és az ebből adódó követelményre, hogy „a formát ismét el kellene, de csakugyan el kellene felejtünk.”⁸⁵ Hasonlóképpen az Evangéliumok egyszerűségével kezdi akkor is, amikor legutolsó publikált kísérletét teszi az evangéliumi esztétika mibenlétének megmagyarázására.⁸⁶ Ezek a hetvenes évekből származó nyilatkozatok több mint tíz évvel az evangéliumi esztétika gondolatának első felvetése után kapcsolják először szövegszerűen is a fogalom konnotációjához a formai szegénységet. Pilinszky azonban már 1962 első napjaiban ezt írta *A Szentírás margójára*: „Valóban isteni könyv! Minden emberi mű milyen hosszadalmas, mennyire kikerekített az Evangélium mellett! Csak isteni sugallat bízhatott ekkora »remekművet« oly esendő tollforgatóra, amilyen Máté evangélista is lehetett. Mert ezek a szavak akár porba írva is megmaradtak volna. A világirodalomból egyedül Shakespeare műveinél érzek halványan valami hasonlót, a feljegyzésnek valami »szent könnyelműségét«, hiszen e remekművek úgyis elpusztíthatatlanok.”⁸⁷ Pilinszky tehát már abban az időben a „szent könnyelműséget” dicsőítette, amikor költészetében még nem történt meg az a fordulat, amelyet a '60-as évek végére szokás datálni, és amely a *Szálkák* kötet megjelenésével vált nyilvánvalóvá. Sőt, az ekkor kezdődő korszaka felől visszatekintve az iménti sorokban művészi megújulásának egyik gyökerét fedezhetjük fel. Az Evangéliumokból merített formai eszmény ugyanis Pilinszky későbbi költői gyakorlatának is meghatározójává vált. Egy 1980-as interjújában így vallott erről: „Valamikor hiú voltam a versben. Most már szeretnék nagyon nem hiú lenni. A tökéletességigény kövületté fagyasztja a költészetet. Most már majdnem lompos vagyok. Azt is mondhatom: régi verseimet jobb kézzel írtam, most már csak bal kézzel írok. Majdhogynem ügyetlenül.”⁸⁸

⁸³ *A művészi szép*. In TEC II. 259.

⁸⁴ Beszélgetések 65.; Vö. Naplók 171-172.

⁸⁵ *Válasz*. In TEC II. 234.

⁸⁶ Beszélgetések 165.

⁸⁷ *A Szentírás margójára*. In TEC I. 191.

⁸⁸ Beszélgetések 231.

Amennyiben az evangéliumi esztétika az Evangéliumok megvalósította formai eszményt jelenti, számos Pilinszky-vers látszik megfelelni neki. Esztétikai tapasztalatunk Pilinszkyt olvasva gyakran tanúsítja, hogy a művészetben szegény nyelv is „megváltódhat”. Sokkal nehezebb viszont annak igazolása, vagy még inkább saját művészetében való tetten érése, amit Pilinszky a dolgok teljesebb inkarnációjáról, a művész samaritánusi szolgálatáról vagy a műalkotással realizált egységről mond. Az evangéliumi esztétika a „hit közegében” fogant, és még ha a művészethez kötődő jelenségek széles körét foglalja is koherens rendszerbe, csak ebben a közegben plauzibilis. Érdekes, elgondolkodtató jelenség, hogy egy kanonikus, nagy művészet önértelmezése milyen távol állhat a korunkban kanonikusnak számító esztétikáktól.

