

A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

2000. JANUÁR

66. SZÁM

ALFÖLDY JENŐ

Visszajáról a teljesség Pilinszky: a remény eretneke

ADALÉKOK AZ APOKRIF ELEMZÉSÉHEZ

Az *Apokrif* a keletkezéséig (1954) terjedő életmű összefoglaló költeménye. Gondolati, művelődéstörténeti (irodalmi, bölcséleti és vallástörténeti) vonatkozásokban gazdag, érzelmileg árnyalt, triptichonszerű lírai kompozíció. Tucatnyi elemzés született már róla, de úgy tetszik, bőven tartogat még meglepetéseket.

Bonyolult összetettsége, emlékező jellege, vékony epikai szála – mely részint a felhasznált bibliai hagyományok, részint a költői önarckép és önéletrajz mentén követhető – és felidéző-leíró jellege is elégiává teszi. Hét-nyolcszori hangváltása, tematikai sokfélesége, a költői nézőpont majdnemhogy „szeszélyes” változásai azonban a rapszódia jellegzetességeit is magukon viselik. Prófétaaként jövendöl a költő, és kinyilatkoztatás-értékűen teszi föl kérdéseit az embereknek arról, hogy ismerik-e a *mélyvilági kínokat*, amelyeket ő átélt vagy amelyeknek tanúja volt; rabságáról, majd otthontalanságáról panaszkodik, és hazatérve a semmibe réved; nosztalgikusan szólongatja régi szerelmét – sóvárog utána és lemond róla, hogy még jobban rettegjen a magánytól; végül megsemmisülten adja át magát – nem is magát, csak volt-magát – a személytelen sírásnak, mely már a világ sírása, önsiratása. Ez bizony így eléggé „rapszodikus”.

Am ez a rapszodikusság, bármilyen szélsőségeit mutatja a kedélynek, végigjárva a megsemmisüléshez vezető rossz közérzet minden lehetőségét, mégsem jelenthet műfajkijelölést. Az *Apokrif* nem rapszódia, elsősorban azért, mert csak a negatív érzelmek közt hányódik, s a pozitív érzések kizárólag meghiusult változatban említetnek a műben. A hangváltások ezért nem



PILINSZKY JÁNOS
(1921–1981)

Az Apokrif teljességgel a negatívumok remekműve, mondhatni, a katarzis nélküli katarzisé. Pozitívumai csak a visszajukról nyilvánulnak meg. Minden érték megsemmisül: a paradicsomi szépség és boldogság, az otthon idillje – mint Radnóti nagy verseiben, a Nem tudhatomban, az Erőltetett menetben és másutt.

annyira „rapszodikusak”, mint például *A vén cigány* bordalra hangszerelt rapszodiájában, amelyben a sírva vigadáshoz a félelmetes természeti képek ugyanolyan érvek, mint a történelem, a mitológia és a vallás tragikus érvei, és amelyben a lélek versvégi döntését a mámor, sőt, inkább a mámorból való hirtelen kijózanodás táplálja. De nincs a műben olyan gyökeres ritmikai váltás sem a hangulati töréspontokon, mely a hangulatváltást formailag is kifejezné, mint Petőfi *Egy gondolat bánt engemet* című rapszodiájában. (Petőfi a jambust anapestusra cserélő, lázas gyorsítás után ismét lassú jambusokra és gyászos spondeusokra vált, hogy aztán e ritmusnál megmaradva az eszme iránti lelkesedés kiáltásával oldja fel az önkéntes életáldozat komor fenségét.)

Nem, az *Apokrif* nem „csúszik át” a rapszodiába. Pilinszky, bármennyire nagy szeretettel ír esszéiben Vörösmartyról és Petőfiről, bármily átélt művészzel adta elő versmondóként Vörösmarty kései nagy verseit, a romantikát jócskán túlhaladta, ha érzelmileg nem szakított is vele. Nem is szakíthatott Vörösmartyval, ha annak a nem épp leggyakrabban emlegetett, ámde műfajilag szintén „rendhagyó” rapszodikus-elégikus versét, *Az embereket nézzük. Az emberek az Apokrif* előképe annyiban, hogy feloldás nélkül hagyja „Az emberfaj sárkányfog-vetemény” mitológiai látomását. A Szophoklésztől idézett kép véglelességét azonban éppen meseszerű abszurditása és irrealitása enyhíti. Az *Apokrif* kétségbeesését nem enyhíti semmi. Pilinszky művéből határozottan érezzük, hogy nem csupán egy szubjektíve hiteles, ám kivételes lírai pillanat terméke a vers feloldatlan kétségbeesése, hanem maga az állandósult lelki realitás, olyan, mint a műben az „árnyékom csörömpöl”, a „kimeredek a földből” és az „Akkorra én már mint a kő vagyok” végső állapota, vagy az, amit az „alvó szegek a jéghideg homokban” képe fejez ki kérlelhetetlen determinizmusával a *Négysorosban*.

A rapszódia olyan modernebb változatával sem él, mint Babits az első világháború elleni versattakjában, a *Húsvét előttben*. Az *Apokrif*ban a remény és a csüggedés, illetve kétségbeesés nem a beszélő hangvételében váltakozik, csupán annak emlékeiben; ő maga egyetlen lelkiállapotot éreztet, a mindenén túljutott ember vigaszt nem remélő, rezignált magatartását. A felkiáltások és kérdések ugyanabból a közérzetből fakadnak. A versbeszéd temperáltsága egyenletes.

Erről a temperáltságról sok mindent el lehet mondani. A rímes jambusok zenéje kiegyensúlyozottnak mondható. A szöveg a képeknek és a patetikus előadásmódnak köszönheti magas hőfokát. A reményvesztettségéből fakadó rezignáció tartja medrében a versbeszédet, mely egyenletesen átforrósult, mint a mélyről jövő és szűnni nem akaró sírás. Prófétikus, amennyiben a vers a harmadik szakaszban megszólított, de meg nem nevezett, jelen nem levő sokasághoz szól, melyhez korántsem biztos, hogy eljutnak e szavak. Az ember bizonyos helyzetekben akkor is egy elképzelt sokasághoz beszél, ha semmi reménye a meghallgattatásra. A költemény hordereje és (korántsem a szó publicisztikai értelmében) *közérdekű* mondandója is próféciává, intellemmé teszi a művet. A beszélő, a költemény alanya mindvégig saját tapasztalataival, szenvedéseivel és feloldhatatlan magányával tanúskodik valamiről, ami végtelenül tág és összetett. Tanúskodik az első rész bibliai utalásaival a teremtés kudarcáról vagy éppen visszavonásáról; az első emberpár számkivettetéséről; a közelmúlt történelmi botrányáról; a szabadság kiáltó sérelméről; az „egyetemes sebek”-ről; velük összefüggésben az egyéni boldogság csődjéről – család és szerelem széthullásáról –, a teljes társtalanságról és a kommunikáció csődjéről, végül – mindezek betetőzéseként – a végső menedék, az isteni gondviselés teljes hiányáról. A próféciának egy igen személyes, lírai változata ez, melyben a prófétáló – Jeremiáshoz hasonlóan – saját fájdalmán keresztül akarja meg-

bizonyosítani a sokaságot valami közös véscről. A siralom is prófécia, amennyiben az egyéni fájdalom a közérzületet szóltatja meg, illetve ha olyan fenyegetésről, sorsról vagy büntudatról szól, amellyel a közösség nem tudott, nem akart vagy nem mert szembenézni. Pilinszky nem tart igényt a próféta váteszi szerepére, csupán tapasztalatai és érzelmei súlyát és – Illyéstől véve a szót – *közügy*-vontát érezteti a prófeciával. Az „és szólok én, mint éjődőn a fa:” mondat utáni szólam kérdéssorozatként is igen nagy meggyőzőni akarást jelez.

Visszajáról a világ teljes látomását adja a költő a Mózes első könyvét idéző teremtésmotívumokkal (erről később részletesebben). Ama napon, a harag napján, amelyre főként a „haragos ég infravörösében” költői kép utal, az egek és a „világvégi esett földek” mind elhagyatnak, mint ahogy elhagyatnak a teremtés emberi léptékű, sőt ember alatti tartományába tartozó dolgok is, melyeket egyetlen kép, a „kutyaólak csöndje” példáz összefoglalóan.

Anélkül, hogy a vers elemzésére nézve túlértékelném a szerző egy szinte mellékes közlését a vers indíttatásáról, meg kell jegyeznem, hogy az *Apokrif* egy szerelmi szakítás alkalmából íródott. Ha ilyen szubjektíven vesszük a verskezdetet, akkor így is értelmezhetjük: amikor a kedves elhagy, akkor mindenképp elhagyatnak. De ez maradjon csakugyan háttérinformáció: az elhagyatottság az egész teremtett világra vonatkozik a műben. Bármilyen indíttatása, az egész mű így értelmezi a verskezdetet: amikor az egyén találkozik a történelem botránnyával, akkor minden elhagyatik – minden, a szerelmet is beleértve.

Az első versegységben a látomássorozat képei szédületes tempóban váltanak a mindenség totálnézetéről az emberléptékű, de az ember alatti létet megjelenítő, részben a lélektelen vegetatívát jelző, részben a Szent Antal látomásaira emlékeztető (festők által oly sokszor megjelenített) kiemelésekre. Az árvaság, elhagyatottság, az állatvá alacsonyított létállapot (a *hasadt paták, hártvás lábak* és a *dermedt vályuk*) most hitelesítik – anélkül, hogy megmagyaráznák – a korábban említett *kutyaólake*at. Ezek az animális jelenségek itt az undor és a félelem hordozói, a rettenet jelzései a közérzetben. A körmös-csülkös lények, szárnyasok házi tenyészetre utalnak, de éppen a zárt ólak, a deszkafalak közt szorongó állatok hatnak a költőre nyomasztóan világháborús emlékekkel és a lágerben nyomorgó emberek analógiáival. Ezek között jelenik meg a korábbi Pilinszky-versekből már jól ismert *fegyencfej*, majd a bottal vánszorgó rabruhás alak, aki egyes szám első személyben folytatja az első versegység beszédét, azét, aki a végítélet átéltszenvedésözönére emlékezteti embertársait. Ez a személy, ez az *én* beszél a továbbiakban is, ő mondja el hazatérését a földi pokolból, s azt, hogy többé nem találja helyét a világban, sem a szűkebb hazában, sem a kozmikus felfogott univerzumban, Isten elhagyott világában.

A második versegység részletesebben bontja ki az egyéni sorsot. A bibliai utalások is személyesebbé válnak azáltal, hogy megjelenik a *baza*, a *család* és az *otthon* fogalmát kiemelő *tékozló fiú* motívuma. Ezt a tartományt gazdagítja a költő a szerelmi motívummal, hogy teljes képzetet adjon az emberi létről, ha a visszajáról, ha a hiányokat sorolva is. Így lesz a vers a magyar irodalom egyik legökonomikusabban szerkesztett lírai műve. Ebben a második részben az Éden-motívum is kibomlik, miután az elsőben a „De virrasztván a számkivettetésben” sor jelzésszerűen már utalt rá, hiszen az első emberpárt sújtotta először a számkivetés a földi siralomvölgybe, a pusztaságba, mely azonban akkor még csak megművelésre való ugar volt – mondjuk így Madáchcsal: Edenen kívüli világ –, mostanra pedig a történelmi kínok végkifejletének színtere lett.

Mondhatni, horizontális kiterjedéséből vertikális mélységbe csapott át. A 2. versegység „Valamikor a paradicsom állt itt” sora – a „forró kicsi erdő” és a „lázás fácskák s ágacskák” képével együtt – részletezőn idézi föl, ha csak egy villanásra is, ha csak jelképesen is és ha csak a rabruhában vonszolódó hadifogoly szemével is, az elveszített édent.

A késleltető, továbbfejlesztő és a korábbiakra többször visszautaló szerkezet rendjében, a második versegység végén újra a *viszontlátva elveszített otthon* képei jelennek meg az „Egy kerti szék, egy kinnfeledt nyugágy” emblematikus tárgyaival. Itt már megtörténik a szembesülés Istennel, a világot *viszateremtő* vagy önnön pusztulására hagyó Teremtővel. „Látja Isten, hogy állok a napon”, és látja a beszélő fulladásszerű megsemmisülését. Látja, de már későn: akkorra már nincs, akit lát, csak a sírás, ami már nem a beszélő sírása, hanem a világé. A holt teremtmény néma szemrehányásaként érzékeljük a záró képet: „És könny helyett az arcokon a ráncok, / csorog alá, csorog az üres árok”.

*

Mondhatjuk-e, hogy az *Apokrif* rapszodikus vonásai ellenére elégia? Mondhatjuk, hiszen csupa emlékezés, gyász és fájdalmas lemondás, ahogy az iskoláskönyvekben meg vagyon írva. Ám az elégiának az a sajátosága, amelyet F. Schiller úgy fogalmaz meg, hogy „Az elégiában a gyásznak az eszmény keltette lelkesedésből kell fakadnia”, vajon teljesül-e a versben? Annyiban igen, hogy mindaz *értéket hordozott*, ami válságba jutott, elpusztult vagy megghiúsult. A veszteség súlya érezteti az érték nagyságát. A szerelem és az otthon valamikor pótolhatatlan becsben állt, ha most ennyi fájdalom tölti el a mindenéből kifosztott beszélőt hiányukért.

A szerelmi költészetben is kereshetjük az elégia régi modelljét. Csokonai allegorikus elégiája, *A reményhez* előbb színpompás képet ad arról, hogy mi minden táplálta reményeit, s csak aztán pergeti le szemünk előtt a gazdag virulás kietlen hervadásba fordulását. Ám az eltérés az *Apokrif*től nagyobb, mint a hasonlóság. Az évszak-hasonlat nem hat ránk végzetes erővel, inkább lemondó, búsongó hangulatba ejt. A természet körforgása nemcsak a hervadás képzetét hordja magában, hanem kimondatlanul is sejteti a megújulást. A máshoz pártoló kedvest érezhetjük pótolhatatlannak, s előlötti fájdalmunkat kiterjeszthetjük a mindenségre, de az apokalipszis ettől még szubjektív értelemben is igen messze van. Pilinszky egy szót sem szól mindannak szépségeiről, amit elveszített. Szubjektív fontosságát jelzi annak, amiről le kellett mondania („valamikor a paradicsom állt itt”; „ősi rend”; „Csak most az egyszer szólhatnék veled, / kit úgy szerettem”), de alig veszteget szót ezekre. Csupán a veszteség felől világítja meg az élet értékeit – de így is hiánytalanul. *Az élet legfőbb értékei a mű sugallata szerint a szabadság, az otthonlét a világban, a boldog gyerekkor, a család és a szerelem. Mindez megszűnt, szétesett, semmissé vált az isteni gondviselés hiányában.*

Kétségtelenül hiányzik az *Apokrif*ből az elégiáknak az a nálunk szokott, elterjedt vonása, hogy a remény a műben végül is úrrá lesz a kétségbeesésen. A nagy depressziókra, nemzeti és világméretű tragédiák előérzetére oly fogékony József Attila több elégiájában ultima ratióként szólal meg a bizakodás, ha többnyire saját életén túlra, a távoli jövőbe vetve is. Illyés nagy elégiája, *A reformáció genfi emlékműve előtt* a tragédiák sorozatában, a megtörtént múltban is megéri a rendező értelmet, a „volt bárkié a szándék, / maga az Isten se tudhatta másképp” vigaszát. Említhetjük *Az ember tragédiáját* is, melynek drámai gondolatmenete szinte a Vörösmarty-elégiák és rapszodíák,

a *Gondolatok a könyvtárban* és *A vén cigány* rúgójára jár, bár *Az emberek* is nyomot hagyott rajta.

E jól kitapintható jelzésekhez képest Pilinszky művében más a helyzet. Nála nincs sem elégikus, sem rapszodikus feloldás. Sem a világ rendjének logikája – teremtés-pusztítás körforgása –, sem a szemlélődés öngyógyító folyamata, a lélek homeosztázisa nem hozza vissza a reményt. Az ellenálló, tiltakozó személyiség végső daca, a Vörösmarty *Előszó*jában elhangzó káromlás- vagy átokszerű felcsattanás sincs jelen a teljes vereség költeményében, az *Apokrif*ban. (Míg a hitből fakadó rajongás értelem fölötti vigasz a kétségbeesésben, addig a káromlás értelem alatti elégtétel, a tehetetlen indulatkitörés bosszúja, melynek költői ereje azért vetekedhet mégis a pozitívabb érzelmkifejezésekkel, mert spontánabbnak, őszintébbnek hat.) Pilinszky pontosan annyiban tér el a műfaj klasszikusaitól, amennyiben minden elődénél tragikusabb helyzetben érzi magát a szó kozmikus, történelmi, szociológiai és magánemberi értelmében. A jóvátehetetlenség érzése uralkodik a versen, az égi és földi segítség s a lelkierő tartalékainak elvesztése.

Hogyan lehet ekkora enerváltsággal ilyen elementáris erejű verset írni? Hazai és világirodalmi művek analógiáival is igazolható, hogy lehet. Ez a vers nem reményvers, hanem kétségbeesésvers, és ennek pátozát teremt meg a szerző kivételes művészettel. Hogy az *Apokrif* beszélője nem veszti el méltóságát, az csak az indokolt fájdalom vállalásának tulajdonítható. Gyász, veszteség, rémület és reménytelenség indokolja. De a *Laokoon* esztétikája nem sérül meg a műben, sőt, mintha tovább erősödne: a lírai én a „Lélekzet nélkül” *horror vacui* állapotában sem torzul el – a síráskép a záró sorban éppen hogy az emberi arc, illetve az általa kifejezett lélek legemberségesebb vonásait mutatja föl a végítélet, a biztos egyéni és egyetemleges megsemmisülés állapotában.

Még abszurd formában sem tartja vállalhatóknak a reményt a költő: a „jóvátenni a jóvátehetetlen” Nemes Nagy Ágnes-i megoldása is hiányzik itt. Vagy valami olyasmi, hogy a világon, mely a kárhozott állapotába jutott, semmi sem ad okot a bizakodásra, de én magam legalább erkölcsileg fölöttem állok. Még az a szemernyi önzés is hiányzik e költőből, amely ahhoz kell, hogy ítélkezzék a bűnösök fölött, vagy megbocsásson nekik. Egyikhez sem formál magának jogot. A világ egészében van szeme előtt („Most a világ beszél”, idézhetjük ismét Vörösmartyt *Az emberekből*). Hogy egyben látja a világot egével-földjével és legapróbb részleteivel, épp az bizonyítja, hogy látja: „külön kerül” benne ég és föld, kutyaól és menekvő madárhad. A látásmód eleddig ritkán látott teljessége a megsemmisülés pillanatában valósul meg, s ez a középkori ember és a modern egzisztencializmus gondolkodásával mutat rokonságot.

E mindent-látás objektív kivetítését mutatja a bevezető résznek az a három versorra rúgó képsora, mely egymás mellé helyezi a *kelő napot*, a *tébolyult pupillát* és a *figyelő vadállatot*. Ez a világméretű, félelmetes pillantás a világállapot tükörképe: a világ-vég szubjektív oldala, de nem a költői szubjektum, hanem a személyessé tett világ, mondhatni a világszubjektum „térfelén”. Megdöbbsentő a *kelő nap*, mely „mint tébolyult pupilla és / mint figyelő vadállat, oly nyugodt”. Itt nem a Bárány ítélkezik, mint a *Jelenések könyvében*. A világ itt halált hozó szörny, mely a *Halak a hálóban* személytelen halászánál is félelmetesebb. Babits *Isten fogai közt* című versének Istenéhez így szól Babits: „Mi ez a nagy Közöny, az Élettelen, aki az Életet rágja?” Ez mint megszemélyesítő kép talán visszavezethető arra a bibliai toposzra, hogy „A langyosat kiköpi az Isten”, de jól láthatók a fokozatok is: ami először csupán szemléltetés volt, az Babitsnál egy Istennek tulajdonított, ám az embertől elpártolt magatartásmód lett, Pi-

linszkynél pedig már goyai látomás, egy kozmikus Szörny víziója. S ez éppen a *hívó* látásmódja. Ehhez az istenképhez lesz szüksége Pilinszkynek még sosem látott mértékben a közvetítőre: a Fiúra, Jézusra. Am a feltámadás és a megváltás motívuma az életmű más verseiben keresendő.

Az *Apokrif* teljességgel a negatívumok remekműve, mondhatni, a katarzis nélküli katarzisé. Pozitívumai csak a visszajukról nyilvánulnak meg. Minden érték megsemmisül: a paradicsomi szépség és boldogság, az otthon idillje – mint Radnóti nagy verseiben, a *Nem tudhatom*ban, az *Erőltetett menet*ben és másutt. Talán nem kell kitérnem arra, hogy Radnóti milyen határozottan „jelen van” ebben a műben is, a *Harbach*ban és az egész Pilinszky-életműben, hiszen ez a költemény pontosan ott kezdődik, ahol Radnótié befejeződik; megsemmisül a Radnótinál még töretlen szerelem, a család, a szívesen kívárható, kiküzdhető szabadság. És megbomlik a világ rendje – a világrend felbomlása és az egyén teljes megsemmisülése végeztetik el a költeményben. A mélyen vallásos Pilinszky számára a gondviselés is megszűnt.

*

Miért nincs szó a versben mindvégig bűnről, bűnösről? Miért nincs nyoma a verskezdésben annak a jézusi gondolatnak, melynek búza-konkoly parabolája szerint az utolsó ítéletben kettéválasztatnak a jók és a rosszak – „külön kerül” a bűn és az erény, mint az indító képben az ég s a föld? A bűnösről másutt is alig van szava – a kivétel a „hitvány zsoldosok” Petőfi, Vörösmarty háborgó dühére hajazó kitétele a *Harmadnapon* Krisztussal azonosított ravensbrücki áldozata. (Hóhért is emleget a kései korszakba tartozó versben, *A hóhér pillanatában*, de ott éppen a megváltás reményét villantja föl a gyilkos számára.) Az antifasiszta irodalom legnagyobb hazai képviselője, Pilinszky még publicisztikájában is csak ritkán emlegeti a bűnöst, akkor is csak úgy, hogy meglátja benne a reménytelen középszer, vagy fordítva, a jólnevelt nyárspolgárban, a farizeus-filiszterben ismeri föl a gyilkost. A deviánsban, a prostituáltban, a csavargóban, még az elvetemült bűnösben is lelki rokonra talál, mert a bűntudat szervesen beépült közérzetébe és keresztény világképébe. Morálja az élet tiszteletére alapozott értékudat, amit a versben a fák, az erdő, a madarak és valamiképpen a műben említett öregek és a gyerek villant föl jelzésszerűen. Forró hite nem vallásos buzgóság, hanem a szuverén ember vallásossága. Alázata is az autonóm emberé: Istenhez való viszonyában, istenfélelmében nem találjuk nyomát annak az áttételesen működő alattvalói magatartásnak, amely sok vallásos embernél oly zavaró már azzal, hogy az érényekért cserébe jutalmat vár, melyet üdvösségnek nevez. Neki nincs szüksége bírói talárra, ügyészi vádiratra, hogy véleményt mondjon. Megelégszik a *tanú* szünni nem akaró sírásával, gesztusaival, amelyek, úgy tetszik, mindennél hatásosabbak. (Kései korszakában már csak föl-fölrémlenek az emlékképek. A lélek megnyugszik, a szemlélet letisztul; a tanú már csak aforisztikusan mondja ki azt, amit más nem mondhat ki helyette. A kései versek tárgyai, a náci tömeggyilkosság áldozatainak maradványai a hóhérszerszámokkal együtt immár az áldozatok mártírrá és szentté avatásának szakrális jelentőségű emléktárgyai lesznek.)

Ha érdemes szavakat szánni arra, hogy mi és miért nincs benne a versben, annak az lehet a mentő oka, hogy a teljesség verséről beszélünk. József Attilával szólva „kész a leltár” a versben a teremtésről és az emberi társadalomról, mely darabokra hullt minden értékével, és kész a leltár az egyénről is, aki mindenét elvesztette. A bűn, a bűnbocsánat, a megváltás itt mégis némán marad. E műben a végzet, az apokalipszis teljes-

ségét kellett megmutatni, a belső arányokban az értékeket. Noha Pilinszky a magyar költészet elsőszámú moralistái közül való, e műben nem a morál, hanem egy másik kategória, a boldogság szemszögéből semmisül meg minden.

A morál azáltal „jön vissza a cselédlépcsőn”, hogy a törtétek után, milliányi embertárs megöletése ismeretében nem lehet boldog az ember. De jelen van a morális értéktudat olyan értelemben is, hogy a prófécia annak felismerését hangoztatja, amit nem ismernek föl az embertársak. A költő magányának legtragikusabb mozzanata, hogy *csak ő* látja a katasztrófa egyetemességét; a sokaság a túléléssel, a megpróbáltatások átvészelésével van elfoglalva. S a költő számára realizálódott szenvedés alól nincs megváltás. Egy alapvető érték, a szabadság is értelmét veszti a versben: a beszélő csak testi értelemben szabadul meg rabságából, lélekben az emlékek, a magány és az élni nem tudás rabja marad.

Isten hiányát nem szünteti meg a vers: annyit ad róla tudunkra, hogy messze van, idegenné vált teremtményeitől – csak akkor látja a vers hőstét, a szenvedő (a katasztrófát lényegi értelemben *megszenvető*) embert, amikor már nincsen, a többi teremtménnyel együtt kővé, törmelékké vált. (Babits versében, *Az Isten foga közöttben* a Teremtő vált „ásványi” anyaggá.) Ha azt a helyzetet vesszük alapul, hogy a hithez két tényező kell, a hívő és az, akiben hisz, akkor Pilinszky nem Isten létét tagadja meg a törtétek után, hanem a hívő embert, önmagát. Isten – majd! – látja őt, s ő biztosan tud mindent, de akkorra ő már nem lesz.

Versének alanya, a szenvedésre kijelölt egyén nem részesül abban a „jutalomban”, amellyel a vallás kecsgetti a híveket. Ezért kell különös jelentőséget tulajdonítanunk annak a majdnem észrevétlen körülménynek, hogy a mű harmadik részében előbb egyes szám első személyben mondja ki, hogy Isten látja őt – anélkül, hogy segítene –, majd az utolsó előtti szakaszban kiterjeszti ezt az emberi állapotot a *teremtmények*re. Már nem vagy nemcsak a néhai beszélő hiánya sírja elhagyatottságát, hanem az egész teremtett világ.

Ebben a versében is, másutt is érezteti a költő: nem a hite rendült meg, hanem a reménye. Ez két különböző dolog. A keresztény vallás hit–remény–szeretet hármasságának egyik alaptételéről van szó. Hite rendületlen – ez a *mennyei állandó* költészetében. Radikális változás mutatkozik viszont a két másik tényező arányában. Amennyit veszít reményéből Pilinszky, annyival növekszik benne (műveiben) a szeretet. Viszonylatlanul is, realizál(hat)atlanul is. Érett költőként Isten létében, döntéseinek helyességében (például az *Istenről – Hiánybetegségeink legnagyobbika* című versét író Nemes Nagy Agnessel szemben) sosem kételkedik. (Voltaképp Nemes Nagy Ágnes sem: ő inkább sajnálja, hogy nincs gondviselőnk; ő jószérével *A szabadsághoz* című verse óta *Isten hiányát* szólítja meg. Ő nem hisz – legföljebb a maga teremtette Istenben –, így nem is kételkedhet benne.) Pilinszky úgy jutott a lelkiérő végső határára, hogy mintegy konstatalja: az emberi állapot abban a formában, amelybe a 20. század közepe táján eljutott, immár megrögzötten reménytelen: a gondviselésnek akkor sincs jele, ha a Gondviselő létét nem vonjuk kétségbe. Ennek logikája mentén akár oda lyukadhatnánk ki, hogy a teremtés és az isteni gondviselés terve az Isten magánügyévé vált, amelyhez az élő ember lelke (nemcsak a bűnbeesést előidéző tudat, hanem a hívő lélek!) többé nem ér föl. Ahogy a költő egyik legszuggesztívebb négysorosa, az *Ama kései* mondja ki a végső szót: a remény, „Ama kései, tékozló remény, / az utolsó, már nem e földet lakja, / mint viharokra emelt nyárderű, / felköltözik a halálos magasba.” Pilinszky elégiája úgy elégia, hogy *hiányzik belőle a remény elégikus fölülkerekedése a ka-*

tasztrófán. Ez a poétikai-esztétikai fejleménye az ő szuverén világnézetté kristályosodott világérzékelésének.

Olyan mély Pilinszkyben a hit bizonyossága, hogy azt a teljes reményvesztettség sem kezdheti ki. Nyilatkozatai szerint egy diákkori megingása, rövid ideig tartó „ateista korszaka” óta hite töretlen; Isten létezése az ő számára evidens. Neki nem az jelenti a legfőbb tragédiát, hogy nincs megváltás, hanem az, hogy a létbe úgy vagyunk belévetve, hogy létünk korlátai közt nem adatik meg remélhetni a megváltást szenvedéseink alól. „Bűnhődünk, de bűnhődésünk / mégse büntetés, / nem válthat ki poklainkból semmi szenvedés” – mondja korai versében (*Halak a hálóban*), még mielőtt közvetlenül megismerhetné az igazi, a világháborús poklot. Lehet, hogy van megváltás, de a földi lét dimenziója szerint erről nincsen semmiféle tapasztalatunk. Mintha saját megváltatásunkhoz nem lehetne közünk. A „Jóisten” fogalmáról az ő számára végképp lekopott a „jó” jelző. Ez az Isten már nem jó, inkább félelmetes, hiszen (ugyancsak a *Halak a hálóban* szavaival) „Roppant hálóban hányódunk / s éjfélkor talán / étek leszünk egy hatalmas / halász asztalán”. Mintha visszajára fordítása volna ez annak a jézusi mondásnak, mely „emberhalászokká”, lelkek halászaivá teszi tanítványait a megváltó tanítások szolgálatában. Ebben az összefüggésben a lelkek ahelyett, hogy az üdvösségben részesülnének, mint szerencsés módon az apostolok hálójába jutott lelkek, étkek lesznek egy hatalmas halász asztalán, aki inkább szörnyű leviatán, kiismerhetetlen tengeri szörny, mint „jó” Isten – igen, méltó párja a tébolyult pupillával, vészjósló nyugalommal figyelő napkorongnak, mely egyszersmind egy ragadozó szeme. Az *istenfélelem* hagyományos keresztény fogalma itt egy pillanatra a *félelmetes Isten* fogalmára módosul. Ez nem is olyan meglepő Rilke szava ismeretében: „Irtózat minden angyal”. És bár korántsem ez Pilinszky mindenkori istenképének jellemzője – már a vers végére jutva sem ez –, azért a műben megjelenik az a fajta „eretnekség”, amely finoman körüluggi Pilinszky keresztény világnézését. Ő maga egyik prózájában XXIII. János pápa „eretnekségéhez”, a könyörületesség, a dogmákat feloldó szív és belátás eretnekségéhez hasonlítja a maga gondolkodását némi humorral. Szerintem többről van szó. Reményének életen túli tárgya Istenről Jézusra, az Atyáról a Fiúra tolódott át radikálisan. És ha ennek ellentmond némelyik újságcikke, akkor is: bármennyire is az évszázad egyik legnagyobb hazai publicistáját tisztelhetjük Pilinszkyben, azért a költő Pilinszky jóval radikálisabb és „eretnekebb” az újságírónál. A költő nemcsak az eszével gondolkodik, hanem a szívével is, még Pilinszky esetében is, aki újságíróként is a maximumot adja, ám a vers az ő rangján mégiscsak több – de mennyivel több – a zsurnalisztikánál.

*

Érdekes az ő istenképét összevetni Kosztolányi elégiája, a *Hajnali részegség* jelképes versvégi gondolatával: „mégis csak egy nagy ismeretlen Urnak / vendége voltam”. Kosztolányi istenképe a művelt modernkori ember, mondhatni, szokásos istenképe: nem tagadja kategorikusan Isten létét, de nem is hisz benne. Inkább csak megengedi, hogy legyen, s legfőljebb néha „érzi”, hogy van; amihez nem ér föl a tudata, azzal a szellem ifjúkori fényűzése óta nem foglalkozik sem hívón, sem tagadón. Eljutván szemlélődése végpontjára a *Hajnali részegségben* s beleütközvén a lét nagy kérdéseibe, Kosztolányi tudatába beúszik Isten, az „ismeretlen Ur” képze, mástól nem remélhetvén választ. Az élet, mindent egybevetve, mégiscsak olyan szép, hogy az ember belát-

hatja – Epikurosszal szólva –: Isten vendégeként helyet foglalhatott az élet vendégsz-talánál, csak nem vette észre egészen az életút végéig.

Pilinszkyt, aki rendíthetetlen hívő, a gondviseles hiányát érzékelve előnti a kétség-beesés. Ehhez is, mint sok más léttapasztalatához, talál analógiát a Bibliában. Nem az Ó-, hanem az Újszövetségben. Az ószövetségi próféták, bármilyen szorult helyzetben kell is helytállniuk, Istennel nem veszítik el kapcsolatukat, akkor sem, ha rettenetes próbatételeknek teszi ki őket, mint például Dánielt, vagy ha Isten megleckéztetésül magára hagyja szószólóját, mint Jónást. Még Jób siralma is a barátok meggyőzésének eszköze csupán; ezúttal mint a lehetséges bibliai áthallások egyik esetét idézem őt: „Tudjátok meg hát, hogy Isten alázott meg engem, és az ő *hálójával* vett engem körül. / Ímé, kiáltozom az erőszak miatt, de meg nem hallgattatom, segélyért kiáltok, de nincsen igazság.” (Kiem. A.J.) Jób úgy beszél, mintha volna Isten személyétől független igazság; mintha Istennel szemben lehetne kihez föllebbezni. (Mintha a politeizmus maradványa volna ez.) Pilinszky – ezzel ellentétben – nem az Istent felülbíráló igazság szószólója, csupán az Istentől elhagyott világ kétségbeesett siratója.

A nagy fordulat az Újszövetségben következik be, amikor Jézus a keresztfán, kínjai csúcspontján Istent szólítja meg: „Uram, Uram, miért hagytál el engem?” Ennek jelentőségét az növeli meg minden más próféta szavaihoz képest, hogy Isten fia mondja. Jézus életútjának e végső mozzanata Pilinszky költeményében tartósult állapotá rögződik, mely alól a műben semmi sem ígér feloldást. Nincs feloldás voltaképpen az egész élet folyamán, hiszen a prózaíró Pilinszky több helyen kifejti, hogy az ember tragikus lény, élete folyamatos dráma, melynek nincs feloldása, csak a halál által, a halál után. Ennek is lehet azonban pátosza, ahogy a *Harmadnapon* című vers sora zengi: „Et resurrexit tertia die”, méghozzá a 20. század mártírjára vonatkozóan, egy „ravensbrücki passió” stációinak végén; a *Hiszkegyből* vett idézet Jézusra érti a feltámadást, így az áldozatot nemcsak mártírrá avatja, hanem messianizálja is.

Az *Apokrif*ban nincs ilyen feloldás, felmagasztosulás. A költő jól meggondolt, koncepcionális szerkezeti döntéseként alakult ez így. Kifejti nem is egy nyilatkozatában, hogy az *Apokrif*ban olyan struktúra kialakítására törekedett, amely a diszkoszvető lendületvételéhez hasonlítható, azzal a lényeges eltéréssel, hogy az ő verse nem engedi el a diszkoszt, hanem a végletekig fokozza a centrifugális erőt, anélkül, hogy annak feszültsége véget érne –, anélkül, hogy a jelképes diszkoszt elengedné, és anélkül, hogy az kirepülne. Mesterien alkalmazott eszközökkel teremti meg ezt a hatást. A szinte filmszerű vágásokkal, mondatstruktúrákkal, a közbevetésekkel, az egyes elemek variációs ismétléseivel, a késleltetés megannyi eszközeivel. Az előzmény nélküli kijelentések olyan feltüntetéseivel, mintha valaminek a folytatásai lennének. A kötőszavas mondatkezdésekkel, melyeknek különleges, jelentőség-növelő retorikai hatása van. Umberto Eco beszél erről *A névmás éjszakája* című esszéjében. A Biblia telis-teli van ilyen kötőszavas mondatkezdésekkel. A gyakori hangváltásokkal is, amelyek miatt „rapszódiagyánúsnak” neveztük a verset.

A feloldás nélkül véget érő költemény – ezt a mű befogadója teszi hozzá – mégsem katarzisz nélküli.

Ha visszapillantunk a költemény elejére, ahol a kelő nap „mint tébolyult pupilla néma” és „mint figyelő vadállat, oly nyugodt”, s ezt összevetjük a 3. verssegység újból prófétai hangvételű versszakával: „Látja Isten, hogy állok a napon. / Látja árnyam kövön és kerítésen. / Lélekzet nélkül látja állani / árnyékomat a levegőtlen présben” –, akkor azt látjuk, hogy mégis van valaminő feloldás. A vers elejének fenyegető bestia-

képe nem Istent jeleníti meg, legföljebb közvetve utal rá, oly módon, hogy Isten *hagyta* ilyen bestiálissá válni a világot. (A „riadt vagyok, mint egy vadállat” a vadállathoz hasonlított kelő nappal ellentétben nem a vadságot, hanem a József Attila-i kiszolgáltatottságot fejezi ki.) A „Látja Isten” akkor is kifejezi, hogy Isten mennyire nélkülözhetetlen, ha nem tesz mást, mint *látja* a szenvedő, elárvult embert. De látja, és ez akkor is fontos és fölemelő, ha már késő, mert *akkorra* már az ember nincs ennek a létnek, ennek az eszméletnek birtokában. Akkorra az ember már csak *kő, halott redő, ezer rovátka rajza* (mint a háromezer éves múmiáké), s „egy jó tenyérynyi törmelék / akkorra már a teremtmények arca” – és azután már csak a sírás, ahogy a mű elején egy tébolyult ragadozói tekintet a világ. De a sírás magasabb rendű, mint a versindításban az áldozatára összpontosító világosság, a kelő nap vadállati nyugalma. Ekkor már *látja* Isten az embert. Gyarló emberi mértékkel mérve már későn, de a hívő szerint, a maga mértékével mérve bizonyára jókor látja.

Érdeemes megvizsgálni, hogy a vers képei hogyan tárgyasítják „el” az embert, és hogyan fosztják meg szakralitásuktól a tárgyakat. A középső részben a világháborús pusztítás képzetét fölidéző „hangokat ad egy torony teste” – a szürrealista festőnek, Soutinnak egy székesegyházról festett képe kezeli ilyen profán kínok közt vonaglóan tárgyat: a toronynak „teste” van, mint az embernek, ámde az, hogy „hangokat ad”, már csak végreflex, jajgatás, nem ünnepélyes harangzúgás. A beszélő viszont úgy mered ki a földből, mint egy torony vagy mint egy szög; erre is jócskán kínálkoznak képzőművészeti analógiák – ezúttal csak Yves Tanguyra utalok, aki éles árnyékot vető csontkövületekkel teleszórt sivatagról festett emlékezetes képeket (*Fű és szél között, Lassú nap, Ha... stb.*).

A képzőművészeti analógiák nem indokolatlanok. A film és a fotó ismeretében írhatta csak le Pilinszky nem egy képét – a hosszúra nyúlt alkonyi árnyékok fényeffektusok a fénnel ábrázoló művészetekben, és *a haragos ég infravöröse* (mely különböző variánsokban Pilinszkynek oly sok pályatársát és követőjét ihlette meg) már ezen is túlmutat, hiszen a nem látható, de hőként mégis oly intenzíven érzékelhető fénysugarakkal fejezi ki a végétéleti táj komorságát. Vitatottabb képe a versnek az a sora, amelyben a mű hazatért hőse *kikönyököl a szeles csillagokra* – túlzottan József Attilához kötődik a képkötés Németh G. Béla szerint. Lehet, de az idillbe illő szavak (kikönyöklök, szeles, csillagok) azt fejezik ki szinte kényelmet érzető gesztusukkal és csalóka csillogásukkal, hogy a hazajutott költő az űrbe, a semmibe mered. Ez a raffaeli angyalka-idillt idéző kép (gondoljunk a Sixtusi Madonna mellékalakjaira) megtévesztő tetszetősségével is furcsa katatóniát érzetet. Azt a képzetet erősíti meg – épp akkor, amikor látszólag „Visszafogad az ősi rend” –, hogy a nihil érzékelhető realitás lett; az otthon elvesztette értelmét, a magány zárjának pecsétje feltörhetetlen.

*

A sok szempontból talányos, termékeny homállyal övezett költemény egyik legfogasabb kérdése a beszélő pozíciója. Hol az arctalan, ködbe vesző „mindenkihez”, hol szerelme ismeretlen tárgyához, a „sehol se vagy” megszólítottjához beszél. Lényegében mindenütt magánbeszédet folytat. A triptichon 3. versegységében úgy vetíti önmagát a jövőbe, hogy akkorra már nincsen sem ő, sem senki, akihez beszéljen. De ez nem annyira a fizikai megsemmisülés képzelet, mint inkább a közérzeté. Hiszen a sírás nem múlik el, csak az, aki sír. Ebben az összefüggésben megfordul a korábbi helyzet: a test

halott, de a lélek – mely immár nemcsak a beszélő lelke, hanem a *teremtmények* egyetemessé vált, közös lelke – él tovább időtlenül.

Profécijával, kérdéseivel, fohászával, esdeklésével, panaszával, sóhajaival, szörnyülködéseivel és megalázkodásaival együtt a versbeszéd mindvégig annak a lelkiállapotnak felel meg, amely szerint a beszélő már régen túljutott mindenben. Az élet végét jelző, koravenséghez hasonlítható kimerültség ömlik el rajta, mint a csonttá fogyott lágerlakókon, akiknek oda a maradék életerejé és életkedve is. S nemcsak az élet végét jelzi a költemény, hiszen a *Jelenések könyvéhez* vagy a számos, Izrael és a bűnös emberiség bűnhődésére figyelmeztető ószövetségi próféciahoz hasonló hangmegütése és utalásai világvégi hangulatúak is. Ahogy a mű tudós elemzői már megállapították, mindenképpen *katasztrófa utáni* helyzetet és lelkiállapotot éreztet a verskompozíció. Katasztrófa utáni – de a katasztrófa kimerevített hatása alatti, tehetném hozzá. A lélek nem akarja túltenni magát mindazon, ami történt a világban a 20. században, a megsemmisítő táborokban.

Pilinszky elemzői kimutatták, hogy a költő már pályakezdő korában spontánul – részben talán olvasmányai hatására, de az elméletet aligha ismerve – az egzisztencialista filozófiával rokon gondolatokat szólaltat meg. A költő gyakran foglalkozik olyan irodalmi művekkel és filmekkel, amelyek az egzisztencializmust mint életérzést vagy mint világnézetet kifejezik, és gyakran hivatkozik e filozófia atyjára, Kierkegaardra és őseire, Pascalra. Mindamellet túlzás volna azt állítani, hogy a költő az egzisztencializmus filozófiáját vallja. (*A szerelem sivataga* című Mauriac-regény például, mely eleve nébe találhatott, külön versre ihlette.) Világnézetére vonatkozóan csak annyit állapíthatunk meg biztonsággal, hogy a katolikus vallás követője, aki a korérzet alól nem vonja ki magát, hanem teljességgel átéli azt, s az egzisztencialista nézetekben több szempontból a sajátjával rokon gondolatokra talált.

Az *Apokrif* úgy fogható fel, mint az egzisztenciális határhelyzetben feltoluló, váratlanul megvilágosodó emlékek és tudattartalmak költői kivételése. Az egész fizikai és lelki „önéletrajz” egyben láttatik itt: minden, ami valaha jelentőséget kapott a költő életében, most egyszerre mutatja magát, különös, végső megvilágításban ragyog fel, szinte elviselhetetlen élességgel.

Az egzisztenciális megvilágosodás – írók, filozófusok, filmesek egybevágó nézetei szerint – tragikus-katartikus fölismerés egy különös léthelyzetben, abban a *határszituációban*, amelyben a dolgok élesen elkülönülnek egymástól, megmutatkozik a jó és a rossz, s az egyén átlátja életének döntéseit, azok értelmét vagy értelmetlenségét. Megnyilvánulnak a lélek eltemetett, félig vagy teljesen elfelejtett emlékei, ellenállhatatlan erővel törnek felszínre a bűnök és mulasztások, lelepleződik a választás szabadsága vagy szabadsághiánya, erkölcsi helyessége vagy bűnös tévedése, a determinizmus rab-sága. Az egzisztencializmus erősen korhoz, tragikus társadalmi és történelmi szituációhoz kötött világnézet, melynek táplálója – viszonylagos békében – az egyén kiszolgáltatottsága, biztonsághiánya, beszorítottsága, áruvá silányodása, majd – heveny katasztrófák idején – ágyútöltelek-szerű felhasználása, értéktelen tárgykénti és emberi masszakénti kezelése. Ezért a megvilágosodás az egzisztencializmustól befolyásolt művek többségében sokkal inkább a negatívumok megvilágosodása, mintsem az ényeké, jó döntéseké. Ebben a görög tragédiák isteni végzetszerűségével mutatnak rokonságot. Ha pedig az egzisztencializmus keresztényi változatáról van szó, mint Pilinszky költészetében, akkor az nem a gyűlölet, hanem a szeretet megvilágosodása az ítéltre vagy döntésre készítő (határ)szituációban. A szeretetnek nem a kritikátlansá-

gával, hanem az ítélőerejével: eldől, hogy valami (egy döntés, egy érzélem, egy tett) vagy valaki (aki ezeket elköveti vagy érzi) megfelel-e a szeretet elvének vagy sem, miközben végzete beteljesedik. A költő nem ítélkezik senkiről. Az a kérdés dől el a műben, hogy maradt-e remény az élet folytatásához, vagy sem. Az ítélet a vers hősének sorsát dönti el, nem a bűnösökét s a közömbösekét. Ők azt sem tudják, hogy az apokalipszis közelében, ha ugyan nem közepében élnek. A hős többé nem érthet szót senkivel, sem az öreg szülőkkel, sem régi szerelmével. A „Szavaidat, az emberi beszédet / én nem beszélem” szörnyű ítélet fölötté. Egyedül kell gyötrődnie halálig, abban sem reménykedve, ami a halál után vár rá; az hétpecsétetes titok előtte. Ez is eretnecség. A költő nem érzi magát feljogosultnak arra, hogy bizakodjon a majdani üdvözülésben. Minden itt dől el a földön, s a legsúlyosabb ítéletet a közérzetünk hozza meg fölöttünk. Lelki sebeivel demonstrálva Isten színe előtt – úgy érzem, nem belemagyarázás ilyesmit gondolnom arról, akinek árnyéka *csörömpöl* – a hős evilági léte maga a választalanság.

Az *Apokrif*ben – mely időben lepergő nyelvbéli közlés a maga nyolcvannégy sorával, illetve a bennük lejátszódó epikus jelenetekkel – egyszerre, majdnem szimultán egyidejűséggel, egymást át- meg áthatva, a lelki reveláció törvényszerűségei szerint történik meg a sok síkú, emberi teljességre kiterjedő megvilágosodás. Az egyén – a *Nagyvárosi ikonok* szavával a *kreatúra* – korántsem biztos, hogy ki tud törni a determináció könyörtelen, sűrűn kötött hálójából (gondoljunk ismét a *Halak a bálóban* metaforájára). Ámde azzal, hogy sorsát és annak összetevőit, meghatározóit, akár megváltoztathatatlan körülményeit e kivételes pillanatban egyben láthatja és megértheti –, a megtisztulás és a lelki szabadság egy nemét élheti át.

Létezik az emberben egy olyan ösztön, hogy a halál előtti pillanatban egy-két szóval rendet teremtsen dolgaiban. Nemcsak a regényekben, hanem a valóságban is az elvetemült gyilkos ilyenkor vallja be bűnét, a gyerekrabló elárulja, kik a lopott gyermek szülei, s a javíthatatlan fősvény is megmondja örököseinek, hol rejtette el aranyait. A jelek arra mutatnak, hogy van bennünk egy eredendő adottság, mely nem engedi, hogy a közösség érdekeit szolgáló tudást magunkkal vigyük a túlvilágra. Halála előtt egy perccel mindenkinek van valami végső közlendője a többi ember számára, bárki legyen a közelében. S ha egyedül van, akkor is az villan át rajta, hogy miképpen ossza meg tudását a továbbélőkkel. Mondhatni, mindnyájunk lelkében rejtőzik egy „fekete doboz”, mint a pilótafülkében, amellyel üzeni tud a meghaló az élőknek. (Még a bukott diktátorok is olykor meglepő őszinteséggel írják meg az emlékirataikat.) Az *Apokrif*ben egy tanú beszél, az, aki a világháború végén a földi poklot megismerő fiatal költővel azonosítható. A vers első részének az „Ismeritek” szóval kezdődő kérdéssorában Pilinszkyt az a fajta kollektív felelősségérzet vezérli, amely az általa végigélt, kínzó tapasztalatokba kívánja beavatni a sokaságot. Ez az érdek nélküli megnyilatkozás (a bibliai allúziókkal együtt) mint Pilinszky mindenkori messianizmusának legbiztosabban kitapintható jele avatja prófeciává a szöveget. Nem emel ki egy életrajzi mozzanathoz kapcsolható pillanatot, amely őt szólásra indította, noha több versmozzanat önéletrajzára vagy személyes tapasztalatára utal (az ól vagy akol, mely a harbachi fogolytábor közelében „lakóhelye” volt; a rabruhás foglyok tántorgása egy idilli facsoport közelében; a hazatérés élménye; az otthon emléktárgyai, stb.). Inkább azt érezteti, hogy örökös *körforgásban* örvénylenek, kavarnak a gondolatai – emlékezzünk itt is diszkoszvető-hasonlatára. A feltoluló emlékképek általában konkrét szituációhoz kapcsolódnak, de ezek a múltra vonatkoznak, nem a versbeli beszédhely-

zetre. Az emlékező beszédhelyzete teljességgel elvont, feloldódik a felidézett múlt és a megjövendőlt jövő helyzetében. Ennek legfontosabb jelzése a második versegység vége felé hangzik el: „Hazátlanabb az én szavam a szónál!” és „Nincs is szavam.” Íme a prófécia teljes kudarca. Jónás tragikomikus alaphelyzete – annak minden komikuma nélkül.

*

Amikor bibliai utalásokról beszélünk az *Apokrif*fel kapcsolatban, sokszor a Szentírás – az Ószövetség és az Újszövetség – több részletére is gondolhatunk. Az idézetek általában nem szószerintiek, hanem áthallások, a tudatban jelen levő bibliai ismeretek állandóan működő és ható elemeinek a folyamatos gondolkodás igényeihez alkalmazott, szabadon kezelt variánsai.

Az első sor – a „Mert elhagyatnak akkor mindenek” – történetesen Sofóniás próféta *Büntető ítélet a nép felett* cím alatti szavait visszhangozza: „Mert elhagyottá lesz Gáza, Askelon pedig pusztasággá”. Pilinszky változata tágabb, végérvényesebb, s az egész világra kiterjed. Az *akkor* úgy utal a harag napjára, hogy egyben a megvilágosodás, az egzisztenciális fölismerés pillanatára, ama határhelyzetre is rámutat. Sofóniás prófeciáját egyébként más ponton is érinti a vers: „a küszöbön omladék leszen, mert lefosztatott a cédrus!” A fa-motívum – amelynek élet-jelképe a „vesszőnyi” hajtásoktól az ezer éves fáig, Pilinszky kedves festője, Csontváry *Libanoni Cédrusáig* terjed – több helyen is felbukkan az *Apokrif*ban. „(...) hányódom én, mint ezer levelével, és szólok én, mint éjidőn a fa” – olvassuk a 11-12. sorban; „Vesszőnyi fák sötéten / a haragos ég infravöröseben” – hangzik a 25-26. sorban; a 34-35. sor *kicsi erdejének fácskái*, a 38. sor *óriási fái* folyamatosan jelenvalóvá teszik a fák megszemélyesítő szimbolikáját, hogy a 64. sorban immár végleg emberi lényekként, a beszélő tulajdonságaként adjanak még egyszer jelzést a kiszolgáltatottság és az egzisztenciális magány megmerevedett állapotáról: „kimeredek a földből”. (Sofóniás szavaiban a *küszöb* jelentőségére is föl kell hívni a figyelmet: a versbeli hazatérés motívumának ehhez is köze lehet. Miként a Bibliában, úgy Pilinszky versében is minden tárgynak, lénynek motivikus szerepe és jelképes értelme, képzetköre, holdudvara van.)

A bibliai vonatkozások is éppúgy szimultán módon érvényesülnek a műben, mint minden, ami az időbeliséggel összefügg: a történelem, a háború, a légerek világaról szerzett személyes tapasztalat, az elidegenült társadalom, az önéletrajz. Pilinszky nem csupán egy-egy mozzanatot ragad ki a Bibliából, hanem minden utalásakor érezteti, hogy a Könyvek könyvét, az Írást, a teljes Bibliát gondolatainak és érzelmeinek összehasonlítási alapjaként kezeli: az emberiség közös tudásához méri mindazt, amiről beszél. A tékozló fiú hazatérése az a bibliai részlet, amelyre konkrétan utal. Ezen a ponton ad jelzést arról, hogy bibliai távlatba helyezi mindazt a realitást, amelyet megismernie adatott. „Haza akartam, hazajutni végül, / ahogy megjött ő is a Bibliában.”

Formailag is idézi a Bibliát. Már volt szó arról, hogy a Bibliában sajátos szerepe van a mondatnak mint stílusretorikai eszköznek. A prófétáló előadásmód ismérve, hogy a gondolatok, víziók olyan felsorolásban jelennek meg, amelyeknek nincs hierarchikusan kiemelt centruma, hanem egyenrangúan fontos és jelentős dolgok rendeltetnek egymás mellé, melyek a hallgató figyelmét egyetlen pillanatig sem engedik lankadni. A mondatok így párhuzamokat alkotnak, egy irányban, egyetlen, hatalmas retorikai sodrásban terelik előre a gondolatok, intelmek, víziók sorát. Súlykoló, sokkoló hatásúak. A ma is korszerűnek minősülő költői eszköz, a gondolatrítmus ősmódeljével

szolgálhatnak. A Bibliában – az Ó- és Újszövetségben egyaránt, a szerzők legyenek bár királyok, királynék, nagy- és kispróféták, apostolok vagy evangélisták – rengeteg a kötőszóval (Es, Mert, Meg és más kötőszavakkal) indított bekezdés, „vers”. Ésaías: „Mert elhagytad, Uram, a Te népedet” – ez is modellje lehet az *Apokrif* címet viselő mű kezdősorának. (Maga a cím is jelzi, hogy az *Apokrif* elvileg a Biblia része lehetne, noha teológiai szempontból nem hitelesíthető.) A vers valóságos példatára ezeknek a ritmusfokozó, sulykoló megoldásoknak, noha mértékkel – mondhatni, az azonos alakzatok keltette gondolatritmushoz szükséges minimum alkalmazásával, s nem oly monoton végeérhetetlenséggel, mint amelyet a Biblia oly sok helyén vagy az *Elmegyek meghalni* kezdetű középkori haláltáncénekekben látunk.

Pilinszky a világháborús népiértés és embertelenség passzív, de keresztényi lelkiismerettel részvevő tanújaként intéseket mond az emberiségnek, ahogy a Szentírásban tették a próféták. Sok minden feljogosítja őt erre a próféciára a hazai költészet előzményeiben is. Füst Milán – kedvenc, dörgő hangú költőjét, Berzsenyit idézőn – így zárja *A magyarokhoz* intézett költői szózatát: „Halld meg szavam! / Én prófétáktól származom.” De más költőinktől sem áll távol a prófétálás. Füst nemzedékéből idézhetnénk Adyt, Babitsot is, előbbit a „nagy” próféták idézőjeként vagy parafrázálásáért, utóbbit Jónás, a komikus „kis” próféta történetének önironikus magára vonatkoztatásáért. Prófétáló, népüknek intelmeket mondó, látnokként megszólaló költőink sora igen tekintélyes Sylvester Jánostól, Apáti Ferenctől és Bornemisza Pétertől Kölcseyn, Berzsenyin és Vörösmartyn át egészen Dsidáig, Illyésig, József Attiláig, Radnóti Miklósig, Weöres Sándorig. Pilinszky mindüktől markánsan különbözik.

A végítéleti látomásokkal összefüggésbe hozható kezdősor után Mózes *Első könyvére*, a *Teremtésre* utal a költemény második egysége. Mózes *Első könyve* a világ kezdetéről szól. S ha az utolsó ítélet után csendülnek föl a teremtéstörténet szavai, méghozzá fenyegető, elhagyatottságot és pusztulást és földidéző változatban, akkor nagyszabású és egészen végzetes dologra gondolhatunk. Nem kisebb katasztrófára, mint a világ *visszateremtésére* vagy – Thomas Mann *Doktor Faustus*-ával szólva – a teremtés *visszavonására*.

Ez nem egészen ugyanaz, mint a világ elpusztítása. Dialektikusabb; az isteni logika könyörtelenebb végiggondolása. A régi próféták úgy fenyegetik a bűnbe esett emberiséget a világ végével, hogy istentelen, kárhuzatos cselekedeteikért az Úr haragra gerjed, *s a harag napján* szélviharral, vízözönnel, tűzzel-jéggel, villámlással, törve-zúzva elpusztítja művét. Szabadjára ereszti a mélység szörnyeit, a Pilinszky által másutt meg is idézett „bibliai szörnyek”-et, amelyek irgalmat nem tűrőn pusztítanak el minden életet a korai *Téli ég alattban*. (Idézhetjük a lovasokat is, akik az apokalipszis lovasainak köznapibb változatai lehetnek; az érdekesség kedvéért emlitem meg, hogy az *Utószó* „csatakos virradat”-a – melyben a lovasok oly sokatmondón jönnek meg „sűrű trappban” – egy Kosztolányi-vers címével azonos. A kép felhasználásában rejlik Pilinszky eredetisége.) Bármilyen szörnyű és ijesztő a régi próféták jövődölelése, szavuk inkább elrettentésnek hangzik, mint a világvége jövődölelése. A válogatott kínoknak, amelyeket ezek a próféciák vizionálnak, addig van értelmük, amíg fenyegetésüktől vissza lehet rettenni, illetve ha majd vissza lehet rájuk emlékezni. Akármennyire borzadályosak is – sőt épp mert ily rémületesek és pedagógiai értelemben elriasztók –, e dörge-delmek az élet újakezdhetésének reményét nem oltják ki teljesen. A vízözön után is újra lehetett kezdeni az életet Noé bárkája révén.

A *visszateremtés* azonban emberi lépték szerint megfordíthatatlan. A teremtés visszavonása az ő-szemmit, vagy ami még rosszabb, a szervesetlen káoszt állítja vissza.

A versben ugyan nem teljeseedik be ez az állapot, de a költői szemléltetés eszköze tökéletesen fölkelte ennek az apokaliptikus és immár irreverzibilis visszavonásnak a képzetét. Mózes *Teremtésében* hangzik el, hogy az Úr (Károli Gáspár költői fordításában idézve) „elvásztá (...) a világosságot a sötétségtől”, valamint a „mennyezet alatt való vizeket a mennyezet felett való vizektől” (a tengert a felhőktől), és elvászott a szárazat a vizektől, a nappalt az éjszakától –, és így tovább. Az elvászotásnak minden mozzanatban azáltal van értelme, hogy az ellentétek – hasonlóan, mint a kínai *jin-jang* ellentétpárban – nemzeni, gyarapítani tudják a világot sokasodó lényével, mint a teremtés utolsó fázisában megjelenő emberi pár.

Az *Apokrifban* a pusztulás részeként történik meg a dolgok elkülönülése. A „külön kerül” alliteráló szó párja tölti be a költői kifejezésnek ezt a kozmikus horderejű funkcióját. Az „egek”, a „világvégi esett földek” és a „kutyaólak” – illetve közös birtokuk: a „csöndje” – úgy kerül külön, hogy a negatív előjelű világtérteremtés egyszerre következik be a kozmoszban és a szűkebb emberi környezetben. A világ nem megsemmisült, hanem részeire hullt. Adyra is visszautalhatunk: „Minden Egész eltörött”, a szerves kapcsolat megszűnt nagy és kicsi, ember és világ között. Az „esett földek” jelzős szerkezete is külön figyelmet érdemel: a vers egészének ismeretében jogossá válik a megművelt földekre is kiterjedő világháborús pusztítás nyomainak visszavetítése erre a motívumra. A vers elemei előre-hátra érzetik hatásukat, értelmezik egymást. A *dermedt vályuk* és a viszontlátott hazai udvar, a szülői ház és az égő ketrecek azt a fogalomkört idézik föl, amelyet a *kutyaólak csöndje*. A világ lakhatatlanságát, a teljes pusztulást.

Érdekes a költőnek a bibliai Bárányhoz való viszonya. János *Jelenéseiben* azzal, hogy a Bárány „megnyitja a könyvet”, beteljesedik a végítélet. Ekkor „különül el” a jók és a gonoszok lelke, mintegy szimmetriát alkotva a mózesi *Teremtés* kezdetével. Ilyenformán magában a Bibliában is bekövetkezik a teremtés visszavonása, mondhatni, a *visszateremtés* mozzanata. Pilinszky az *Intróituszban* – úgy lehet, bibliai vonatkozású költeményeinek legtalányosabb remekében – úgy idézi ezt a vers legsúlyosabb pontján, az utolsó sorban, hogy a Bárányt egyértelműen Jézussal kell azonosítanunk. Azzal a Jézussal, aki János *Jelenéseiben* még Michelangelo *Utolsó ítéletének* atlétikus Jézusánál is jóval elrettentőbb, kérlelhetetlenebb ítélkező. A Biblia rejtélye, hogy az ártatlanság jelképének tartott Bárány hogy lehet ilyen kegyetlen. Pilinszky a szeretet Urát látatja a Bárányban. Ő ezúttal mégis minden eretnokség nélkül azonosul a keresztény állásponttal: verse azt hangsúlyozza, hogy a Bárányt felülbírálni, egyáltalán a bibliai szavak részizagságait firtatni ember nem merészelheti.

Közzsájon forgó igazság a költészetesztétikában: minden igazi vers szerelmes vers. *Bizonyos értelemben* persze. Az *Apokrif* tematikailag sem nélkülözi a szerelem mozzanatát. Igaz, egy reménytelen, folytathatatlan és múltba utalt szerelem fájdalmas megidézése hangzik el a verstriptichon középső részében. Az egymáshoz érzelmileg legközelebb állók közti szótértés teljes csődjét mutatja a versnek ez a lelki szituációja. Ezt a csődöt az a messziről hazajött ember éli át, aki nem képes visszailleszkedni régi érzelmi kötelmeibe, aki már nem érti az emberi beszédet, a meghitt gondolatcserejét. Tisztázni sincs ereje mindezt a másikkal, hiszen az viszont őt nem értené. Ámde igazából azért „ül” a *minden vers szerelmes vers* közhelyszerű megállapítása, mert a költői mű nem az agyban, hanem a szívben fészkel, és az érzékeken keresztül hat. És azért is találónak érezhetjük a régi gondolatot, mert a feszültség feloldatlan növelése és végleg-

tekig való fokozása (mely egyáltalán nem ragadtatja terjengősségre a kivételes arány-
érezkű költőt) egyfajta erotikus tapasztalattal hozható összefüggésbe, mint számos
zenemű.

*

Az *Apokrif* – és általában Pilinszky költészete – nem teszi át a hangsúlyt az érzel-
mekről az intellektualitásra, annak ellenére, hogy joggal tartjuk számon a költőt az
objektív líra képviselőjeként. A tárgyi közvetítő – az objektív korreláns – jelen van
műveiben. Az objektív líra elvi követői – nálunk a korai Babits óta beszélhetünk erről
az irányzatról –, noha gyakran szót emelnek az érzelmesség ellen, nem állítják egymást
kizáró ellentét párba a tárgyiasságot és az érzelmi tartalmat. Az objektív líra nem szám-
űzi az érzelmet a lírából – ezt nem is tehetné, hiszen a líra eredendően érzelmkifeje-
zésre rendelt műnem. Csupán – szakítva a romantikus költészetnek azzal a változatá-
val, amely az érzelmek felfokozására alapozza munkamódszerét – közvetítő eszközök
segítségével kelti föl a befogadói érzelmeket. Nem arra törekszik, hogy minél jobban
láttassa a költői *én* érzelmeit, hanem hogy tárgya iránt vagy tárgya révén keltsen föl
befogadói érzelmeket. Am észre kellett vennünk az elmúlt két-három évtized ural-
kodó versesztétikájában, hogy célját az objektív líra „iskolája” (a kritikában és az epi-
gonlírában) túlteljesítette: érzelemellenessé vált, mintha megfeledkezett volna a líra
eredeti rendeltetéséről. A líráról alkotott szakmai-kritikai köztudat az intellektualitás,
a választékosság, az eredetiség vagy az újszerűség nevében hajlamos degradálni vagy
éppen eltüntetni a költészetből az érzelmet. Az objektivizmus hevesen bizonygatja,
hogy ami érzelm, az csakis romantikus, régimódi és meghaladott lehet a lírában. Már
nem az érzelgősség ellen foglal állást, nem a költői érzelmkifejezés korszerűbbé téte-
léért kardoskodik, és nem az idejétmúlt romantikus költészetesztétika ellen harcol,
hanem az érzelmközvetítés ellen. Holott ha az objektív líra közvetett érzelmkifeje-
zést jelent, akkor ennek semmi értelme: akkor a közvetítőeszköz többé nem közvetít.
És ha Pilinszky költészete csakugyan objektív költészet – márpedig a szó eredeti ér-
telmében az –, akkor halomra dőlnek azok a vélekedések, amelyek személytelenség,
tárgyszerűség, modernség vagy intellektualizmus örvén meg akarják fosztani az objek-
tív lírát az érzelmtől, s egyáltalán a személyességtől.

Más tévhitek, más előítéletek tisztázására is alkalmat ad az *Apokrif*. Téves ítéletnek
tartom például, hogy Pilinszky a magános individuum költője, szemben a közösség
énekeseivel, József Attilával, Illyés Gyulával, Radnóttival, Nagy Lászlóval és másokkal.
Az utóbbiak felületes ismeretere vall, ha valaki elhanyagolja magányverseiket, szoron-
gásköltészetüket. De Pilinszky-ismeretből is csúfosan vizsgáljuk az, aki ilyen szembe-
állítással él. Az ő költészete *messianisztikus* költészet, az emberi közösség megváltásá-
nak vagy megválthatóságának nagy kérdéseit feszegető poézis abban a korszakban,
amelynek egyik fő jellemzője az (egymást föltételező) emberi közösség és az emberi
személyiség együttes válsága, az elszemélytelenedés, a többiekért való felelősség hiá-
nya, az erkölcsi világrend felbomlása. Ezek a tünetek a 20. századi történelem „logi-
kája” által váltak szemlélhetővé a második világháború idején a maguk teljes, riasztó
valóságában. És minél inkább oda konkludál az *Apokrif* és még sok minden Pilinszky
költészetében, hogy a halál előtt, a földi életben nincs megváltás, annál inkább messia-
nisztikus az ő poézise.

Egész írói működése mint üzenet, mint a másik embert megszólító *szép szó* és igaz
szó, és – a szó evangéliumi értelmében mondva – mint *jó hír*, eredendően, alapjában és

végső értelmében egyaránt közösségi karakterű. Nem csak azért, mert rendeltetésében, ha akarja a költő, ha nem, költészete minden embernek egyformán szól. Azért is, mert *messianisztikus természetű*. Az pedig sok minden lehet, csak nem individuális érdekű, noha (tegyük helyükre a dolgokat) a költészetrecepció törvénye szerint a vers üzenetét egyénileg fogja fel a befogadó. Pilinszky költészete az objektív líra stíluskategóriájába illeszthetően is érzelmkifejezés. Érzelmi szembeszegülés kora szellemével, az elszemélytelenedéssel, akkor is, ha ő maga az áruvá tett irodalom sztárkultuszával szemben a személytelenséget hirdeti prózájában.

A részvét költője ő – egész munkássága erre vall. Az *Apokrif* közvetlenül mégsem a részvét tárgyára, a szenvedő emberiségre irányul, hanem *magára a résztvevőre*. Azt mutatja meg, hogy a szemlélő, a résztvevő tanú számára is lehetetlenné teszi az életet a háború, mely a lélekben legalább akkora rombolást okozott, mint a testben. Elkerülhetetlen az összeroppanás az átéltek s a látottak súlya alatt, amennyiben az egyén, a tanú vállalja és teljes mélységükben *részt vesz* a „mélyvilági kínok”-ban. Így még jelentősebb a háború és a hátszágban történt embertelenség elleni demonstrációja, mintha az áldozatok pozíciójából beszélne. Az *Apokrif* a lelkiismeret verse.

Egy alapvető európai irodalmi áramlat, a *katasztrofizmus* kiemelkedő hazai megszólaltatója Pilinszky János. A nyelv egy ponton már nem képes fokozni: az *apokaliptikus* jelzővel együtt már korábban is használták – nemcsak az előző világháború alkalmából, hanem a mi világi *katasztrófánk* vagy a napóleoni hadjáratok nyomán is. Az *eszkatologikus* szót is hallottuk már Krisztus korára vonatkoztatva. A történelem képes volt rálicitálni a legnagyobbnak hitt szóra. A költő verstriptichonja, az *Apokrif* világi katasztrófaállapotot fejez ki. Ha az elégiák közé soroljuk, hozzá kell tennünk, hogy a költő visszajára fordítja az elégia hagyományossá vált rendjét. Nem próféciával oldja föl az emlékezés gyászos hangulatát, hanem próféciából indul ki, amelyről a személyes veszteség rögzítésére vált át. A verskezdet próféciáját, a végső elhagyatottság tényét úgy ismétli meg a mű végén, a magány és a kétségbeesés teljén, hogy a hit ép marad. A feloldás a Teremtő túlvilági dolga. Az *Ama kései* négysorosával szólva: remény van, de *már nem a földet lakja*.