

Az átváltozás terei. Pilinszky és Rilke

A Pilinszky-életmű csúcsteljesítményeként értékelt *Apokrif* intertextuális rétegzettségének eddig is kiemelt figyelmet szentelt az irodalomtudományi kutatás a vers bibliai utalásrendszerét és a Szabó Lőrinc-i, József Attila-i költészeti hagyományhoz való kapcsolatát egyaránt feltárva. Itt és most számunkra a centrális kérdés az, miként érhetők tetten Rilke¹ poétikájának és poézisének nyomai az *Apokrif*ben.

Az 1952-ben született *Apokrif* szövegéből éppúgy, mint a vers íródása után huszonnyolc évvel későbbi önkomentárból² egyértelműen kiolvasható a költői nyelvi sémák lebontására, a nyelvi jel megújítására irányuló intenció. Az alkotói visszaemlékezés kifejezése, az „egy csecsemő szemével” való látás az analitikus megismerés előtti állapotra utal, a dolgok non-reflexív érzékelésére. Ez a tudati közvetítést megelőző appercepció Rilke alkotáslélektani fejtegetéseinek is tárgya. Míg Pilinszky legtöbbször a gyermek, Rilke az állat alakjához fordul. Egy 1926. február 26-i levélben írja, hogy az állat előnye a „tudatosság” alacsonyabb foka: „az állat a *világban van*; mi *előtte* állunk, annak a sajátos fordulatnak és fokozódásnak következtében, amelyet öntudatunk elszenvedett. [...] Az állat [...] maga előtt és maga fölött tudhatja azt a leírhatatlanul nyitott szabadságot, amelynek egyenértékű (fölöttébb ideiglenes) megfelelőjét az ember csak a szerelem első pillanataiban éli át, amikor a másokban, szerelmesében, saját világát pillantja meg – vagy az Istenhez történő felemelkedés pillanataiban” (RILKE 2014, 2333, kiemelés az eredetiben). Rilke itt egy a dolgokhoz tisztán viszonyuló, non-reflexív tudat eszméjét alkotja meg magának, amit a szubjektum és objektum szétválaszthatat-

¹ Az olvasó és esszéíró Pilinszky kánonjának szereplői között Rilke példaképként kap központi helyet az életműben: sokszor hivatkozott az osztrák költőre, és gondolkodásában folyamatosan, végig jelen volt.

² „...sokáig írtam, s rettenetesen kellett küzdenem azért, hogy közben mindent újra és újra elfelejtsek, mert a világirodalom ismerete elronthatja az embert, olyan verseket kezd írni, mintha azok műfordítások volnának. Küzdenem kellett azért, hogy először lássak rá a dolgokra: egy csecsemő szemével” (PILINSZKY 2002, 77–78).

lansága jellemez, így naiv, totális látást tesz lehetővé. Ebben a világérezélemben – amelyet a kései Rilke a *Nyitott Lét* (*Das Offene*) fogalmával nevez meg – a létezés ténye a dologban magában, s nem a dolog képzetében van: „[a]z állat ott van, ahol néz, és a nézése nem tükrözi őt vissza és a dolgot sem tükrözi vissza, hanem önmagára nyitja” (BLANCHOT 2005, 107). Ennek ellenkezője Pilinszky szavaival a „tükör-élet”, amikor a tudati absztrakció révén „úgy tárgyiasítjuk a világot, ahogy az elfáradt szerelem tárgyiasítja a szexualitásban a másikat” (PILINSZKY 2001, 85). A tudásban lévő hiány modern emberi felfedezésének következtében mind Rilke, mind Pilinszky átalakítja a dolgok megragadásának módszerét: a tudás mögé kerülés módját a primer kifejezésben látják megvalósíthatónak, írásmódjuk a jel elsőbbségére alapozódik, náluk a hangalak lényegében megelőzi a jelentést.

Az *Apokrif* kezdősora („Mert elhagyatnak akkor mindenek”) szemantikailag jóformán üres, azonban hangalaki szervezethez magas fokú. A második versszakban az egymás mellett álló szavak fonikus összecsengései („levegőben menekvő”) hozzájárulnak a dereferencializáláshoz: a szó mint hangalak és jelentés egysége helyett a hangot teszik a versbeli megnyilatkozás alapjává. Ez a szemantika helyett a forma oldalára helyezett nagyobb fokú rendezettség *Az ábítat* könyvének Rilkéjét is jellemzi. A *szerzetesi élet* könyvének *Ich liebe dich, du sanftestes Gesetz* kezdetű verse például szemantikai oldalon nem tesz egyebet, mint meglehetősen hermetikus nyelven színre viszi két szubjektum egymást feltételező viszonyát, utal egy köztük körkörösén zajló tevékenységre, melyet a szöveg beteljesedésként („Vollendung”) nevez meg, és amelynek elvégzéséhez a szöveg végére a versbeszélő alanyiság is jártasságot szerez, a nyelv fonikus funkcióját viszont maximálisan kihasználja. Bár az eufonikus hatások mindvégig jellemzik a verset, a másik kettőtől formailag is elkülönülő utolsó versszakban érik el kidolgozottságuk tetőfokát: „Lass deine Hand am Hang der Himmel ruhn / und dulde stumm, was wir dir dunkle tun.” Az utolsó sorban a „főbb rímek és asszonáncok [...] olyan szótagokkal kapcsolódnak egymáshoz, melyek maguk is asszonánsak [...] vagy alliterálóak” (DE MAN 2006, 44), tehát a beteljesedés maga a vers, annak szövegvégi akusztikus sikerültsége.

A szó kontextuális függőségének megszüntetésére mindkét költő a hangot használja fel eszközüül, mert a hang az egyetlen nyelvi elem, amely tökéletesen immanens. Az új világ megteremtésére utaló „külön kerülés” az *Apokrif*-ban kiegészül a „kutyaólak csöndjével”, így a világteremtés pilinszkys értelme a csönd világának létre hozása lesz, amely lényegében az artikulációt megelőző nullpont (vö. SZITÁR 2006, 320). A csönd mint a művészi jel- és jelentésalkotás egyedüli adekvát kezdőpontja kerül elő Rilke *A szerzetesi élet* könyvének egyik, Nemes Nagy Ágnes által magyarra fordított versében (*Mein Leben ist nicht diese steile Stunde... / Az életem nem a meredék óra...*) is. A vers második egységében a lírai beszélő magát „csöndként”, „sötét hangközként” határozza meg, mint a hangzásában virtuóz szöveg születésének helyét és feltételét: „A csönd vagyok, két hang közé bemetsz-

ve, / melyek csak lassan hangolódnak egybe: / mivel a hang Halál magasba csap – // De a sötét hangközben elrezege / megbékélnek. / S az ének szép marad.” A német eredetiben is egymás mellett álló, összecsendő Ton ’hang’ és Tod ’halál’ alakzata a magyar szövegben is megtestésíti a „sötét hangközt”, amely „egyszerre választja szét és egyesíti a két szót”, és hirdeti, „hogy az eufónia segítségével még a halálon is győzedelmeskedni lehet” (DE MAN 2006, 45).

Az ötödik sor *madárhad* lexémája előfordulása révén különlegesnek számít a Pilinszky-életműben. Pilinszky bár köztudottan gyakran él a szavak ismétlésével, e szóalak csak ebben a versében szerepel, *A képek könyve Fortschritt* című, Nemes Nagy által *Továbbként* magyarra átültetett versében viszont megtaláljuk („rajzó elmém, mint fölcsapó madár-had, / a tölgyfalombból szeles égre szállhat”). A szó Nemes Nagy más verseiben sem olvasható, s az eredeti német nyelvű szövegben is csak *Vögeln* ’madarak’ szerepel, így lehetséges pretextusként a fordítást jelölhetjük meg. Hogy Pilinszky ismerhette a szöveget, egyaránt teszi megalapozottá Nemes Nagy Ágnessel való barátsága és a tény, hogy Nemes Nagy az 1940-es évek elején éppen a *Képek könyvének* szövegeivel kezdte meg fordítói munkáját, és a korábnál is nagyobb intenzitással fordult felé az 1949 és 1955 közötti kényszerű hallgatás ideje alatt, a *Továbbot* pedig felvette az 1957-es *Szárzavillámba*. Miként Pilinszky költői életműve abban is egyedülálló a magyar irodalomtörténetben, hogy a különböző irodalmi hatások egymástól nehezen elhatárolható szintézisben jelennek meg benne, sem az a tény, hogy a „levegőben menekvő madárhad” az apokaliptikus víziók egyik ismert toposza, sem az a nézet, amely a *madár* motívumban József Attila-hatást tételez (HORVÁTH 2008, 96–97), nem zárhatja ki e lexéma összekapcsoltságát a Nemes Nagy által közvetített Rilke-verssel. A madárhadként felszálló elme, majd a tavak időtlen mélyébe zuhanó szív³ szinekdochés trópusai a lírai beszélő „Nevezhetetlennel” meglelt kapcsolatát vizslik tovább, amely a Rilke-líra jellemző szava. A versben arra az egész életművet végigkísérő koncepcióra való ráatalálásra utalhat, amely annak a világ- és öntapasztalás és a nyelvi kreáció irányában egyaránt felvett sajátos pozíciónak feleltethető meg, amelynek közege a nyelvbe helyeződik.

A költői nyelv szférájába való belépés feltétele a megfelelő figyelő pozíció kialakítása, ami Rilkénél rodini eredetű. E poétikai alaptémát az *Apokrif* első versszakának vége két hasonlat révén aktivizálja, amikor is a felkelő nap a pupilla és a figyelő vadállat hasonlítottja lesz: „És látni fogjuk a kelő napot, / mint tébolyult pupilla néma és / mint figyelő vadállat, oly nyugodt.” A figyelő vadállat

³Mély és magas, zuhanás és emelkedés totalizálása egyike a rilkei költészet alaptrópusainak, Pilinszky-nél pedig a *Trapéz és korlát* verseiben, leginkább rilkei módon az *Éjféλι fürdés*ben érhető tetten, amely a hal és a madár motívumai révén is intertextuális párbeszédbe lép Rilke fentebb elemzett versével.

témája és a „pupilla néma” szintagmája megidézi *A párdúc*⁴ Szabó Lőrinc általi fordítását. Bár korántsem zárjuk ki az eredeti német nyelvű szöveg Pilinszky általi ismeretét, feltételezzük, hogy a vers a költő emlékezetében Szabó Lőrinc fordításában élt. Jóllehet a Pilinszky-vers *néma* lexémája állítmányi szerepű, a Rilke-fordítás *néma* szava minőségjelzői bővítmény, a szókapcsolatot sorvégi szerepeltetése hangsúlyossá teszi. Másfelől a Szabó Lőrinc-i fordítás második sorának kifejezése („semmit se lát”) szókincs- és szerkezetbeli egyezést mutat Pilinszky rilkei eredetű alkotásfilozófiai kijelentésével: „addig kell írni valamit, amíg semmit se látunk belőle” (PILINSZKY 1994, 240). Nem elképzelhetetlen, hogy e téma pilinszkys megfogalmazásának eredetét épp e versben jelölhetjük ki, Pilinszky ugyanis általában emlékezetből idéz, pontatlanul, gyakran több szöveget kontaminál.

A párdúc a legelső lírai mű, amelyben Rilke – rodini mintát követve – megvalósította a *Kunst-Ding* eszményét. Az *Új versek* kötet minden verse zárt és teljes téralakzatként működik: a tárgy saját teret és létet kap a versben; ez az átváltozás (*Verwandlung*) (vö. PÓR 1997). *A párdúc* alakzata magát a külső, tapasztalati világtól függetlenedett *Kunst-Dinget* mutatja fel. Az első versszak a figyelem tulajdonságával felruházott, de a ketrechrácsokon túl semmit se látó állat térbeli képét tárja az olvasó elé. A harmadik versszakban viszont megtörténik a térnek az idő kategóriájával való átírása – ezt jelzi a *néha* időhatározó, valamint a szakasz *beszökik, átvillan, megszűnik* pillanat-jelentésű állítmányai. A pillantás („Csak néha fut fel a pupilla néma / függönye. Ekkor egy kép beszökik, / átvillan a feszült tagokon és a / szívbe ér – és ott megszűnik”) a látvány belsővé transzformálásának eszköze: a szívbe érő kép megszűnése a külső tér belsővé alakítása, a látható láthatatlanba való átfordítása. A térben az állat ugyanis látható, a ketrectér foglya. Az idő azonban nem a világ megérthető elemei közé tartozik, a transzcendenshez kötött, így az állat a láthatatlanban nyer létet. Az eredeti német nyelvű szöveg ugyanannak a szónak, a *seinnak* két hominim verziójával kezdődik és végződik: az első („Sein”) a birtokos névmás ’övé’, az utolsó („sein”) pedig a létige, így a vers nyelvi tere válik az állatra záruló saját léttérré.⁵ Mivel a pupilla „függönyét” némaság jellemzi, az új jel- és jelentésteremtés itt is a csöndben, a csönd által történik.

⁴Pilinszky e Rilke-vershez fűződő pozitív viszonya olvasható ki egyik párizsi útjáról tett beszámolójából, melyben Rilke neve épp a versek tárgyát szemlélő költő kontextusában kerül elő: „A Jardin de Plantes-ban [...] sétálgatok. Valamikor Rilke üldögélt, merengett itten, ugyanezek alatt a fák alatt, ugyanezek a pázsitokon sétáltatva pillantását. Itt leste meg a Párducot és a Flamingókat: e csodálatos verseknek itt a fogantatási helye” (PILINSZKY 1999, 674).

⁵Versinterpretációjában Pór is kitér az ismétléses szerkezet jelentőségére, de értelmezése eltér a fentitől. Lásd PÓR 1997, 74.

A második versszak az átfordulás helye. Az állat koncentrált, egy pont körüli monoton mozgását írja le, még hozzá a teljes versszöveg mértani középpontját alkotó két sorban. Ehhez a szöveg az „ájúlt, nagy akarat” jelentést rendeli, így a mozgás értelmét a kontempláció irányába mozdítja el. A körkörös mozgás már *Az ábitat könyvének* is jellemző motívuma. Az alkotói koncentráció alakzataként olvasható a Nemes Nagy által fordított *Szélesedő kört száll be a létem* kezdetű versben. A transzcendens körül keringő lét („Istent körözöm körül ősfalu tornyom”) a mozgás kiküzdött eredményként („utolsó kört el tán el nem is érem, / de megpróbálom azért”) szöveggé alakul: a vers utolsó szava „ének” („Gesang”). A művészet monoton körszerű mozgásként való megragadása Pilinszky értekező prózájának⁶ és verseinek egyaránt meghatározó poétikai témája. Az *Apokrif* írására alkotott metafora a költői nyelv szférájában való maradást a diszkosszal való forgómozgás képével teszi szemléletessé. Magában a versben a pupilla jelzője „tébolyult”, mely szó etimológiája révén a bolygó szemantikai jegyét, a mozgást valósítja meg. Ez egyenletesen halad együtt a versben megjelenő alanyiség mozgásával, a vers lényegében egy nap körforgását leíró lírai mikrocselkményével, így a versszöveg kiépülésével.

A jelteremtés tehát mindkét versben a monoton koncentrált mozgáshoz, a hangtalanság állapotához, és hangsúlyosan a látás percepciós módjához kötött. *A párdúcban* a nyitósortól kezdve az állat szeme irányítja a világ befogadását, ami az *Apokrifban* a pályáját járó Nap-szem metaforikus átvitel révén valósul meg. Ennek okát abban lelhetjük fel, hogy a vizuális megértésmód közvetlensége révén kizárja a tudat (nyelvileg megelőzött) megértésmódját. Az első versszak sorai a Rilke-versben a teret, a látványt mindössze a rács képzetével jelenítik meg: a szó mind az első, a harmadik és a negyedik sorban szerepel, és a sorok szemantikai értelme nem több, mint a rácsok jelenlétének nyomatékosítása. A második sor, amelyikben a szó nincs jelen, pusztán a nem-látás tényét írja le. A sorok voltaképp a rácsok analogonjaiként működnek. A látvány jelszerűsége az *Apokrif* is felhívja a figyelmet az „És látni fogjuk a kelő napot” sossal: a szöveg terében előrehaladva ugyanis valóban láthatóvá válik a „Feljött” „nap” az ég vörös hátterén sötét vonalakkal kirajzolódó fák képével (Vesszőnyi fák sötéten / a haragos ég infravörösében”) együtt. Figyelemre méltó, ahogy a képszerűséget segítő nominális szerkesztésmód kiegészül a vizuális-térbeli észlelést irányító verssorhatárral: az első sor a sötét fákat mint előteret, a második az eget mint hátteret rajzolja meg.

Ahogy a rácsok képe *A párdúcban*, úgy az *Apokrif* képei is belsővé alakulnak a „húnyt pillák alatt”. A pillanat időkategóriája Pilinszky poétikájában a jelenlét

⁶ Vö. „Kedvenc gondolatom, hogy a művészet engagement immobile, mozdulatlan elkötelezettség [...]. Olyan mozgás, cselekvés, mely leginkább a csillagok helycseréjére emlékeztet. Vagyis egyszerre mozgás és mozdulatlanság” (PILINSZKY 1999, 759).

megtapasztalásának lehetősége, amikor „az egzisztencia csak és kizárólag önmagát jelenti” (SCHEIN 1998, 181). A pillantásban tehát megtörténhet dolog és jel konvencionális kapcsolatának szétszakítása, magának a dolognak a jellé válása. A nyelvi újrendezés tárgyát a „vonulás” és a „fák” alkotják, a folyamat lezárulását pedig a lírai énben megidéződő paradicsomi fák hangadása jelzi („Valamikor a paradicsom állt itt. / Félálomban újuló fájdalom: / hallani óriási fáit!”). A hangadó fát az első részben a lírai alannyal teszi analóggá a szöveg, akinek monológjában így a paradicsomi fákéval rokon hangadást kell feltételeznünk. A lírai én e 12 soros önálló költeményként (vö. TVERDOTA 2008, 56) ható monológia, melyre a „vonulás” visszautal, az egzisztenciális tapasztalat kifejezésére tudati absztrakcióval létrehozott jelek érvénytelenségét állítja. Az élményt, a tapasztalatot egyedül a költői szó, „a létezés elsődleges nyelve” képes jelenvalóvá tenni, amely a tartalom szintjén az édenkerti *fa* toposzához kapcsoltnak jelenik meg az *Apokrif*-ban. A *fa* Rilkénél is számos versben működik a költői jeltermelés, a nyelvváltás, az átváltoztatás alakzataként. A *Képek könyvének* bejárató szövege (*Eingang*) például erős rokonságot mutat az *Apokrif* háttérre rajzolódó fáinak képével. Garai Gábor tolmácsolásában: „fekete fát emel képzeleted: / magában áll és háttere az ég”. A szó szerinti fordításban a szövegek közötti kapcsoltság a fák vonalkaszerű alakjában is megképződik, és a módban, ahogy a költői világteremtés a szem tevékenységéhez kötötten a látványt nyíltan verbális jelszerűségében mutatja fel: „Szemeiddel [...] / egész lassan felemelsz egy fekete fát / és az ég elé állítod: vékonyan, egymagában.” A Rilke-vers aztán ki is mondja: „világot alkottál. És óriás, / akár a szó, amely a csöndben érett.” Paul de Man híres tanulmánya óta ismeretes, hogy Rilke metaforaképzéshez választott tárgyai olyan tárgyak, melyek külső struktúrájuk révén hozzák működésbe és irányítják „a verset artikuláló figurális játék egészét” (DE MAN 2006, 50). Meglátásom szerint Rilke és Pilinszky is azért teszik meg a fát a költői jeltermelés metaforájának, mert külső alak struktúrája (tükrörszimmetrikus, vertikális síkban, látható és láthatatlan térben „mozdulatlan elköteleződéssel” jelen lévő entitás) azonos a jelek megfordításának, a kiazmus nyelvi alakzatának struktúrájával. A megfordítás Rilke egész életművének meghatározó nyelvi stratégiája, és Pilinszky versnyelvétől sem idegen alakzat. Kiasztikus helycserével jön létre például a *Senkiföldjén* bolygó-szem metaforája, az *Apokrif* embert néző pupilla-Nap alakja, az *Ónarckép 1944-ből* sírástengelye a „fű” léttereként. Pilinszky szerkezeti cserén alapuló alakzatok iránti fogékonysága mutatkozik meg egy a nagynénje verbális defektusára reflektáló nyilatkozatában: a nagynéni arra a kérdésre, hogy miért nem szereti a fákat, azt válaszolja: „Azért, mert mindig szelet kavár” (PILINSZKY 1994, 41). A mondat példázza azt a létszerű, tudáson túli világ megértést, melyet Pilinszky nyelvi ideálként alkotott újjá magának.

A *fa* ellentétes pólusai révén zárt totalitást alkot, alakjában megtestesül az egység, melyet Rilke és Pilinszky is tudáson túli térként, pontosabban a „mindenség”

ideális tudásának tereként gondolt el. Konceptiójuk közös előzményként Nicolaus Cusanus ismeretelméleti tételeit érdemes ide idéznünk.⁷ Cusanus gondolkodásában központi szerepet kap a *coincidentia oppositorum*, az ellentétek összebékítésének problémája (Eco 2002, 273). Nézete szerint „a legnagyobb minden ellentétet megelőz, mert mindent átfog és magába foglal” (CUSANUS 1999, 9). Az abszolút legnagyobb Cusanus szerint „az Egynek felel meg” (uo.), az egységnek, amely maga a létezés. „Az egybefoglaló létező, magasabb fokon, magába foglalja azokat a nála alacsonyabb rendű létezőket, amelyek az egybefoglaló létező összetömörült kibontásai. [...] Tehát [...] minden létező az összetömörült minden-ség.”⁸ A legnagyobb létezőt pedig, „mivel maga a végtelen igazság; nem érhetjük el másként, mint megragadhatatlan módon” (CUSANUS 1999, 13), csakis a *tudós tudatlanság* helyzetéből. Ezért Rilke és Pilinszky költői koncepciójában a költői nyelvnek a gondolat e tudáson túli terét kell aktivizálnia.

A fák hangadása az *Apokrif*ban a féltálm állapotához és a fájdalom érzéséhez kötött. Az álom szerkezete a költői szóval analóg, benne „minden együtt és egyben van még. Kint és bent, ember és táj, anyag és forma, érzék és szellem. [...] maga a tiltott paradicsom helye” (PILINSZKY 2001, 51–52). A paradicsomi fa kanonizált jelentése, a tudás helyett az emberi tapasztalat fájává lesz, jelezve, hogy a tudás eszközeivel nem jöhet létre autentikus világmegértés.

Az új megértésmód hiányállapotot feltételez. *A párdúc* és az *Apokrif* intertextuális kapcsoltsága az ábrázolt szubjektumok e hiányt jelölő attribútumain keresztül is megképződik: a figyelem, a pillantás és a lépkedés tulajdonságain túl különösen jelentős megfosztottságuk. A Rilke-vers párduca rab, és „semmit se lát”, az *Apokrif* lépkedő szubjektuma a Pilinszky-líra tipikus alakját, a fegyencet idézi meg: „botja”, „rabruhája”, „árnyéka” van, de ezen túl „semmije” sincs. Az alakok hiányokkal való jellemzése eredményezi azt a hiánystruktúrát, ami szükséges a saját jel létrehozásához. A kategorikus tulajdonságok a versek szövegterének kiépülésével megfordulnak, hogy olyan létezőt teremthessenek, „mely zárt totalitás is egyben” (DE MAN 2006, 51–52). *A párdúc*ban a saját terétől, mozgásától, látásától megfosztott ragadozó jele fordul át a rilkei „láthatatlan” terébe, a kizárólag önmagában létező és önmagát jelentő műalkotás-tárggyá, *A párdúc* versalakzatává. Az *Apokrif*ban a „Nincs semmije” értelmezhető a saját létnélküliség reprezentációjaként, amit megerősít az alak határozatlan névelővel ellátott általános megnevezése („egy ember”). Ugyanakkor a szöveg a pusztulással szemközt induló, tehát a halállal szembenező helyzetet is társítja az alakhoz, vagyis heideggeri értelemben a halált, mint „leg-sajátabb létét önmaga által és önmagától vállalja” (HEIDEGGER 2007, 306). A „je-

⁷ Pilinszky világnézeti gondolkodásának cusanusi előzményeire Szitár Katalin hívja fel a figyelmet, lásd SZITÁR 2006, 312–313. A Rilke-líra cusanusi kapcsoltságáról pedig Norbert Westhof (WESTHOF 2010, 97–108) írt gondolatébresztő tanulmányt.

⁸ Santinellót idézi Eco (Eco 2002, 275).

lenvalólét legsajátabb lehetőségeként” értett halál gondolatának szellemi hátterét közismerten Rilke életműve adja. Ezt a felismerést a *saját halál* fogalmáról elmélkedő Pilinszky maga is artikulálja: „Rilke, majd Rilke nyomán Heidegger mély és legalábbis újszerű megfogalmazását adták az egyéni halál jelentésének. Mert más »a halál« és más az én »saját halál«-om” (PILINSZKY 1999, 508). Rilke a halált nem kívülről és váratlanul érkező, az életet lezáró eseményként fogja fel, hanem a lét immanens részének tekinti, ugyanakkor „ez az immanencia [...] nem adott, meg kell valósítani” (BLANCHOT 2005, 101). Rilke alakzataival kifejezve a halál az egyénben „zölden, méze-fosztva/gyümölcsként függ [...], éretlenül”, a „saját halál” az egyén „létében érik” (Nemes Nagy Ágnes fordításai). Az ember saját módján és idejében megtörtént halála áll itt szemben a személytelen halállal. E témát Rilkénél és Pilinszkyénél is alapvetően a háború okozta tömeghalál és a jelenlétvészített nagyváros tapasztalata táplálja. Az *Apokrif* lírai hősének halálhoz való viszonya nem a kitérés, a menekülés helyzetében, hanem az egzisztenciát meghatározó létlehetőségként rajzolódik ki a szövegben, így cselekvés- és állapotmozzanatai jól értelmezhetők a heideggeri *előrefutás*⁹ fogalmával. A lírai hős halottiságát reprezentáló 3. szakasz („Akkorra én már mint a kő vagyok / halott redő, ezer rovátka rajza”) pedig a szubjektum létében érlelt, rilkei saját halál-alakját rajzolja meg, így fordulva át a létnélküliség alakjából saját létet nyert totális létezővé. Ennél azonban többről is szó van. A halálhoz való viszonyulás Rilkénél összefügg a „láthatatlan” poétikai fogalmával: „A halál *az életnek szemünktől elfordított, szemünktől megvilágítatlan oldala: meg kell kísérelnünk teljesíteni* létünknek legmagasabb öntudatát, mely *mindkét elkerített területen* mélyre vájja gyökereit, s *mindkettőből táplálkozik, kimeríthetetlenül...* Az élet valódi formája átterjeszkedik *mindkét területre*, [...] sem földi lét nincsen, sem túlvilági lét, csak a nagy egység létezik” (RILKE 2014, 2259, kiemelések az eredetiben). A saját létehez mint halandó léthez viszonyuló létmegértés párhuzamba állítható azzal a megértésmóddal, melyet Rilke és Pilinszky a költészet nyelvi terére kidolgozott. A magasabb, ideális tudat eléréséhez nélkülözhetetlen minden előzetes tudástól, nyelvtől való megszabadulást Pilinszky is a halálon való túljutással példázza: „[a] költő [...] valamiképpen mindig belehal, belebukik abba, amit csinál. [...]

⁹ „A halálhoz viszonyuló *tulajdonképpeni* lét *nem térhet* ki legsajátabb, vonatkozás nélküli lehetősége elől, és ebben a menekülésben ez a lehetőség nem válhat *elfedetté* és nem *értelmeződhet* át az akarki közönséges értelme számára. A halálhoz viszonyuló tulajdonképpeni lét egzisztenciális kivetülésének ennél fogva egy olyan létnek azokat a mozzanatait kell kidolgoznia, amelyek azt mint a halál megértését a jellemzett lehetőséghez viszonyuló nem-menekülő és nem-elfedő lét értelmében konstituálják. [...] a halálhoz viszonyuló létet mint *egy lehetőséghez viszonyuló létet* jellemezzük. [...] A lehetőséghez viszonyuló létnek mint halálhoz viszonyuló létnek azonban úgy kell viszonyulnia a *halálhoz*, hogy az ebben a létben és e lét számára *mint lehetőség* mutatkozzék meg. Az ilyen, lehetőséghez viszonyuló létet terminológiailag a *lehetőségbe való előrefutásként* ragadjuk meg. [...] Az előrefutás nem más, mint a *legsajátabb*, legvégső lenni-tudás megértésének lehetősége, vagyis a *tulajdonképpeni egzisztencia* lehetősége” (HEIDEGGER 2007, 302–306, kiemelések az eredetiben).

Furcsa módon e nélkül az átmeneti kudarc nélkül [...] nincs autentikus »alkotás«. A halálnak bele kell épülnie a versbe, hogy a sorok életre kelhessenek” (PILINSZKY 1999, 639). Máskor így fogalmaz: „Az emberi szellem a létezés elsődleges nyelvén, [...] egyedül akkor szólalhat meg, ha előbb belenémul a kifejezés reménytelen erőfeszítésébe, mintegy belehal, belepesztul vállalkozásába. Átkel a pusztá létezésnek a kifejezés számára halálos zónáján, hogy túljutva [...] csakugyan nyelven túli nyelvvé válhasson. Egyedül így lehet több, mint kifejezés, egyedül így nyerhet önálló létet is” (uo. 685). Ha e mellé felidézzük, hogy a lírai én mozgása párhuzamosan halad a versszöveg mozgásával, a verstér kiépülésével, a lírai szubjektum írásként („ezer rovátka rajza”) való versvégi olvashatósága lehetőséget nyújt, hogy alakját mint a létrehozott, önálló létet nyert új jelben beteljesedő versalakzatot olvassuk.

Bibliográfia

- BLANCHOT, Maurice (2005), *Az irodalmi tér*, ford. NÉMETH Marcell, HORVÁTH Györgyi, LŐRINSZKY Ildikó, Budapest, Kijárat.
- CUSANUS, Nikolaus (1999), *A tudós tudatlanság*, ford. ERDŐ Péter, Budapest, Paulus Hungarus – Kairosz.
- DE MAN, Paul (2006), *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Budapest, Magvető.
- Eco, Umberto (2002), *Művészet és szépség a középkori esztétikában*, ford. Sz. MÁRTON Ibo-lya, Budapest, Európa.
- HEIDEGGER, Martin (2007), *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István, Budapest, Osiris.
- HORVÁTH Kornélia (2008), Léptek és rovátkák. *Az Apokrif ars poeticája*, in FÜZFA Balázs (szerk.), *Apokrif*. Szombathely, Savaria University Press, 95–105.
- PILINSZKY János (1994), *Beszélgetések*, szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Századvég.
- PILINSZKY János (1999), *Publicisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Osiris.
- PILINSZKY János (2001) *Összes versei*, szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Osiris.
- PILINSZKY János (2002), Az Apokrifről, in HAFNER Zoltán (szerk.), *Senkiföldjén*. Budapest, Nap, 77–78.
- PÓR Péter (1997), *Die orfische Figur. Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten”*, Heidelberg, C. Winter.
- RILKE, Rainer Maria (2014), *Levelek IV. 1923–1926*, ford. BÁTHORI Csaba, Budapest, Napkút.
- SCHEIN Gábor (1998), *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas.
- SZITÁR Katalin (2006), A rejtőző megmutatkozása, in HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin (szerk.), *Vers – ritmus – szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, Budapest, Kijárat, 300–354.
- TVERDOTA György (2008), Hány vers az Apokrif?, in FÜZFA Balázs (szerk.), *Apokrif*, Szombathely, Savaria University Press, 53–64.
- WESTHOF, Norbert (2010), Rilke und Cusanus, in BÖHR, Christoph – EULER, Walter Andreas – BOHNERT, Niels (Hrsg.), *Cusanus Jahrbuch (2)*, Trier, Paulinus, 97–108.