

Mészáros György

*Don Bosco Pedagógiai Szakkollégium
ELTE, Pedagógiai és Pszichológiai Kar*

Pilinszky János színházesztétikája

Mi a referencialitása a „Pilinszky János” kifejezésnek? Mire utal a színházesztétika szó? Mi a színház? És mi az esztétika? És egyáltalán a címben rejlő ígéret szerint összekapcsolható-e a két kifejezés: Pilinszkynek van-e színházesztétikája?

Ekérdések nem állnak útjában a tanulmány megírásának, sőt a soha le nem zárható írást, értelmezést magát teszik lehetővé, de egyben kijelölik ennek a szövegnek a határait. Persze a „határok” részben személyesek is. A színháztörténet, a színházvilág, az esztétikai kérdésföltevés és a Pilinszky-életmű átláthatatlan szövetének nem eléggé alapos ismeretéből fakadnak. Félreolvasásaim forrása részben ez. Ráadásul olyan szövegeket olvasok, amelyek maguk is tele vannak ilyen, „tudatlanságból” származó félreolvasásokkal. A félreolvasás azonban nemcsak ebből a nem tudásból ered, hanem, amint a dekonstrukciós elméletalkotók fölhívják rá a figyelmet, minden olvasásunk vak és tévedő. (Culler, 1997)

E tanulmányban az olvasás, újraolvasás, sőt újírás izzadságos feladatát vállalom, amely a címben rejlő ígérettel szemben semmit nem tud mondani arról a „valóságról”, amire az utalni látszik. A „mondást” e dolgozat mégis újra és újra megkísérli, de újra és újra a nyelv határaiba ütközik, és beszéde „kudarcot vall”.

A színház kudarca, a kudarc színháza?

Az első kudarc mindjárt a színház leírásában rejlik. Mi a színház? Egy intézmény? Egy tér? A szórakozás egy formája? Mi köze a drámához és az irodalomhoz? Vannak, akik többé-kevésbé egyértelmű választ próbálnak adni ezekre a kérdésekre. (Bécsy, 1997) Véleményem szerint azonban a színházról írva eleve vállalni kell a válasznak, a hozzáférésnek a kudarcát. A színház és a színházi előadás (ami helyett gyakran használjuk metonimikusan a színház szót) cselekvés (acting), élmény, amit közvetlenül nem, csak az erről szóló szövegeken keresztül (nem) „ragadhatunk meg”, „írhatunk le”. Paradox, hogy azt a színházat, amely egyes értelmezések szerint ma eltávolodott a „szótól”, a szó és tett, valamint a szó és test egymásra vonatkoztatottságát bontotta meg, épp a szónak „szolgáltatjuk ki”. Természetesen nincs más út, ha írni akarunk a színházról, de jó mindig szemünk előtt tartani a megközelítés e kudarcát, amelynek előtérbe kerülése talán összefüggésbe állítható magának a színháznak a kudarcával. Itt már belépünk azonban a továbbra sem definiált színház történetének problematikájába. Hiszen a kudarc egy történetileg elgondolt folyamatban jöhet létre, s akkor, ha valamilyen funkciót feltételezünk, amit nem tud betölteni a színház. Természetesen a hagyományosnak tételezett színházról van itt szó, amelyet valamilyen új válthat fel. A színház kudarcáról vagy akárcsak válságáról beszélni nyilván az egyik lehetséges értelmezés csupán, mely a szövegekben megjelenik. A mi szempontunkból azért fontos, mert Pilinszky szövegei is törésről, bukásról és újról beszélnek.

Az egyik kiemelkedő 20. századi színházi gondolkodó, *Artaud* (1999) fontos szerepet szán a színháznak, méghozzá a társadalom átalakításának szerepét. Igazi kudarcoként értékeli a nyugati színház életét, mert megrögzült, megkövült, s nem tudja betölteni „életre keltő” funkcióját. E kudarcot a nyugati kultúra általános kudarcának, eszkatologikus

képekkel megjelenített válságának kontextusába helyezi. A holt színház a holt kultúra egyik szimptomája csupán. Az élettől, a cselekedetektől elszakadt, halott, életellenes kultúráként írja le az európai civilizációt. Ezt szoros összefüggésbe hozza az általa bálványimádónak nevezett kultúra- és művészetfelfogással, mely elszakítja a természettől, az élettől a kultúrát: „pantheonba zárva”, a világtól leválasztva annak megnyilvánulásait. A művészet maga válik Artaud-nál problematikussá egyfajta esztétikaellenes esztétikában. „Nincs korunkban semmi pokolibb és ezerszer átkozottabb, mint hogy művész módjára még mindig a formákkal bíbelődünk, ahelyett, hogy olyanok volnánk, mint a lobogó máglyán keresztet vető vértanúk.” – írja. (Artaud, 1999, 114.) Az európai művészettel szemben a törzsi és a keleti kultúrák az erő, a szilaj élet, a mágiusság képviselői. Ebbe a kultúraértelmezésébe illeszkedik színházról alkotott felfogása. A színház küldetése, hogy életet leheljen egy halódó, agonizáló kultúrába. A színház pestis – mondja –, vagyis olyan, amely vagy halált vagy tisztulást hoz a társadalomba. Erre persze csak az élő színház képes. Rituális színház ez, amelyben a gesztusok dominálnak, elsöpörve a szavakat, sajátos színpadi nyelvet teremtve minden beszélt nyelven túl. Nem utánzás ez, hanem valóság, „lényegre csupasztatott” színház.

Kevésbé „harcos”, szembeállító módon, és az artaud-i apokaliptika teljes elhagyásával, de hasonlóan beszélnek a színházról Grotowski (1999) és Peter Brook (1999) is. Bizonyos értelemben mindketten Artaud örökösei. Grotowski ezt világosan meg is fogalmazza. Alapvetően mégis más az útjuk. Brook pragmatikus rendező, Grotowski pedig mintha sokkal mélyebben etikai küldetésnek tekintené a színházat. Mindketten gyakorlati kérdések kapcsán (rendezés, színészekkel való munka stb.) beszélnek a színházról, s míg Brook sokkal több általánosabbnak tekinthető színházelméleti fejtegetésbe bocsátkozik, Grotowski színházának gyakorlati bemutatásából egy aszkétikus, „spirituális”-etikai színházi életmód rajza bontakozik ki.

Grotowski és Brook is beszél a „szent”, a rituális színházról. A szent, a szakrum, a rítus és a színház kapcsolata számtalan színházelméleti olvasatban előkerül. Turner (1982, 1988) és az ő nyomán Schechner (1984, 2002) szerint a rítus és az ahhoz közelálló színház liminális, vagyis a beavatás „küszöbén”, az átmenetiségben maradvá megtöri, megbontja a struktúrát. A „célja”, szerepe, hogy eredményesen, hatékonyan végrehajtsa ezt. Ezzel szemben áll a nem ezt az eredményességet, hanem csupán a szórakoztatást megcélzó liminoid színház, mely a nézőknek felüdülést vagy könnyű fogyasztást kínál. Jól látszik, hogy azok a rendezők, gondolkodók beszélnek kudarcról és megújulásról, akik a színház liminális funkcióját tartják szemük előtt. A polgári dráma színháza, liminoid jellege miatt, nem tudta betölteni rituális, beavató, struktúrát megtöri funkcióját, ezért vallott kudarcot. A színház e beavató funkciójának beteljesítéseként is olvasható mindaz, amit a színház „valódiságának” érdekében tesznek az új, kísérleti kezdeményezések. Ilyen a színház illúziójának láthatóvá tétele, a „valóságos” test szerepe a színpadon, illetve a test formalizálásának, esztétizálásának tudatosítása (ide is lehet kapcsolni a lelassított mozgásokat a Wilson-színházban), a fájdalom valóságossága, vagyis az ábrázolhatatlan fájdalom végső soron „hazug” ábrázolása helyett az ábrázolás folyamatában megtapasztalt fájdalom. (Lehmann, 2003)

Az egyik kiemelkedő, 20. századi színházi gondolkodó, Artaud fontos szerepet szán a színháznak, méghozzá a társadalom átalakításának szerepét. Igazi kudarcként értékeli a nyugati színház életét, mert megrögzült, megkövült, s nem tudja betölteni „életre keltő” funkcióját. E kudarcot a nyugati kultúra általános kudarcának, eszkatologikus képekkel megjelenített válságának kontextusába helyezi. A holt színház a holt kultúra egyik szimptomája csupán. Az élettől, a cselekedetektől elszakadt, halott, életellenes kultúráként írja le az európai civilizációt.

A másik kiemelkedő probléma a színházzal kapcsolatban a jelentésképzés kérdése. Van-e valamilyen jelentése – és ha van, mire utal – mindannak, ami az előadásban „történik”, megjelenik (a testeknek, a gesztusoknak, a szónak, a hangoknak, a cselekvéseknek stb.)? A szó, a szöveg, a dialógus általi jelentésadás úgy tűnik, kudarcot vallott. Kérdés, van-e, ami átveszi a szerepét? Többféle válasz adható, és maguk a válaszok is többféleképpen olvashatók. Az egyik lehetséges olvasat úgy értelmezheti a színház új formáinak nagy részét, mint a jelentésadás kudarcának felvállalását. Ez lenne tehát a kudarc színháza, ha egyáltalán lehet itt még kudarcról beszélni, amely alapján negatív kategória, míg itt nincs szó a jelentés elvesztésének valamiféle nosztalgiájáról. A posztmodern virtualitás, műveltetés és szimuláció által megalkotott világában nincs megelhető, felmutatható autentikus jelentés, az igazi kategóriája eltörlődik. Az igazság lehetetlenségére reflektálás az új színház kiemelkedő jellegzetessége. Vagy pusztán a mimetikusan, reprezentációsan elgondolt jelentésképzés megkérdőjelezéséről lenne szó? Az értelmezések egy része, sőt az általam olvasottak nagyobbik része mintha inkább azt állítaná, hogy a posztmodern mediális-esztétikával szemben pontosan a színház az, ami mégis valami igazit, valódit keres, és ami megmutatja, feltárja a titkot. Brook a láthatatlan láthatóvá tételéről beszél (*Brook*, 1999), Grotowski (1999) a lényeg, a mag kibontásáról, *Lehmann* (2003) arról, hogy a színház valami önmagán túlmutatót keres, és a test anyagszerűségét kiemelve pontosan annak transzcendálásából meríti erejét; a test lehetséges spiritualizálásának helye. „Figyelemre méltó, hogy a színház a technológia korában a közelivé tett metafizika helye marad.” (*Lehmann*, 2003, 33.) Újra visszatértünk tehát a szakralitás kérdésköréhez, mintha mindig vissza kellene térni erre a színházzal kapcsolatban.

Ez a metafizikai-szakrális probléma elvezet a kérdésig, ami Pilinszky-nél is előkerül, vajon a színház és általában a művészet lehet-e, és milyen értelemben „valódi”. *Lehmann* azt írja a színházról: „...mindig a peremen helyezkedik el: készen arra, hogy feladja magát, mint művészetet, hogy cserébe valósággá váljék – de a jelentés lebegésében ettől az utolsó lépéstől szüntelenül visszariad.” (*Lehmann*, 2003, 29.) Tehát mintha valósággá lehetne, ha kitörhetne a jelentés lebegéséből. Az én olvasatom szerint viszont pontosan ebből a lebegésből nem lehet kilépni, valamilyen fix, abszolút pontot találva. Ennek ellenére ezt kétségtelenül megkísérli a színház, de mindannyiszor kudarcot vall, mert minél valódibb akar lenni, annál kevésbé lesz az (lásd az illúzióra reflektáló színházat), minél inkább a metafizikait akarja megragadni, annál inkább beleütözik, annak közölhetetlenségébe, és minél inkább belebukik ebbe a vállalkozásba, mégis annál inkább keresi az igazságot és az igazságot. Talán a nem megválaszolható szüntelen keresése lehet – Pilinszky felől is újraolvasva – egy lehetséges paradox, esztétikai, „felelőtlen elkötelezettség” útja. Az irodalom „felelőtlenségéről” *Derrida* (1993b) ír, míg Pilinszky „mozdulatlan (s ez bizonyos értelemben felelőtlenséget jelent) elkötelezettségről” beszél.

Pilinszky János és publicisztikai írásai

Azzal, hogy a színház és metafizikum kérdését Pilinszky felől olvastam újra, már be is léptünk az ő színházkoncepciójának újraolvasásába. De kinek is a színházesztétikája ez, és milyen szövegek olvasásáról, értelmezéséről van szó?

A különböző tanulmányok legtöbbször úgy írnak Pilinszky Jánosról, mint meghatározható személyről, aki különféle szövegek szerzője, valamilyen egységes gondolati világ megalkotója és kifejezője, életrajzi adatokkal beazonosítható költő stb. Természetesen Pilinszky János valóban élt, létezett, működött, írt, de ha a szövegek felől közelítünk, akkor a név ilyen egyértelmű referencialitása kérdésessé válik. „Más” Pilinszky szóal meg a verseiben, más publicisztikájában, más színműveiben. Ráadásul a különféle szövegek egymást is megkérdőjelezzik. Az esszék Pilinszkyje az alkotás alapvetően intuitív folyamatáról beszél, a naplók szövegei viszont rendkívüli tervezettségéről árulkodnak e folya-

matban. Míg a versei egyre inkább a beszéd lehetetlenségét mutatják hermetikus, talányos „hiánynyelvezetükkel”, addig egy lehetséges olvasat szerint esszéi szinte fecsegnek erről a mégis betöltött csöndről. Milyen mögöttes azonosságot tételezhetünk egészen eltérő szövegek között? A szerző azonosságát? Maguk a szövegek nem utalnak ilyen azonos szerzőre. Kérdés, nem sokkal inkább olyan „külső” tényezők teremtik-e meg e textusok azonos szerzőjét, mint az egybeszerkesztés, kiadás. (*H. Nagy*, 2001) A szerző posztstrukturalizmusban bekövetkező „halálának” elfogadása után azonban úgy tűnik, mégis fel kell függesztenünk ennek radikális vállalását egy ilyen tanulmányban, ahogyan egyébként maguk a posztstrukturalista szerzők közül is többen így tesznek, és végül mégis beszélnek szerzőről értelmezéseikben. Egyrészt a tanulmányozott szövegek intertextuális egymásra vonatkozhatóságának, összetartozásuk és szétválásuk együttes érvényesülésének kifejeződése konvencionálisan mégis egy név köré rendeződés révén valósul meg. Másrészt – mint majd látjuk – e szövegek egy részének mégiscsak van valamiféle tematikus és nyelvhasználatbeli „szorosabb” egymásra utalásuk, összekapcsolódásuk. Harmadrészt nem elhanyagolható szempont az sem, hogy valójában nem csak a későbbi egybeszerkesztés alkotja meg a szerzőt, hanem a szövegek befogadói olvasatában sem lehet ettől elvonatkoztatni. Mindenesetre a szerzőség konvenciójának-olvasatának érvényesítését az azonosság és referencialitás fel nem oldható bizonytalanságának vállalásával együtt igyekszem működtetni a tanulmányban.

A Pilinszky-szövegek közül elsősorban publicisztikai írásait (*Pilinszky*, 1999c; a számok a szövegben az e kiadásban szereplő cikkek ott megadott számaira vonatkoznak) és *Sheryl Suttonnal* folytatott fiktív párbeszédének nehezen meghatározható műfajú prózáját kell figyelembe venni (*Pilinszky*, 1977/2004), ha színházesztétikájáról van szó. (1) Épp olyan szövegek, amelyeket a Pilinszky-recepció mintegy mellékesnek, kevésbé fontosnak tekint az életműben. Pilinszky kétségtelenül költőként kanonizálódott. A tanulmányok egy részének olvasatában publicisztikát inkább csak kenyérkereső munkaként írt; esszéi, cikkei esztétikai értékükben messze elmaradnak versei mögött, didaktikusak, a dogmatikához erősebben kötődők stb. (*Mártonffy*, 2003) A tanulmányok természetesen nem csak esztétikai értékítéleteket tartalmaznak, hanem megpróbálnak „kihámozni”, összeállítani esszéinek szövegeiből egy többé-kevésbé egységes koncepciót esztétikáról, költészetről, hítről, színházról. Ezt legtöbbször más „irodalmi” alkotásainak fényében, azokkal összehasonlítva teszik. (*Domokos*, 1997; *Götz*, 1997) Színházesztétikára vonatkozó, részletes összefoglaló munkát nem találtam.

Kétségtelen kísértést jelent, hogy elfogadva a Pilinszky publicisztikáját (félre?)olvasók értelmezését, mely a verseket és esszéket, hierarchikusan és leegyszerűsítően szembeállítják, az értékítéletektől és a „hogyanról” elvonatkoztatva csupán valamiféle tartalmi olvasatát kíséreljük meg tárcáinak, mintha esztétikai kérdésfeltevése elválasztható volna annak „poétikai” megformáltságától. *Mártonffy Marcell* (2003) azonban az esszék olyan olvasatát adja, amely megkérdőjelezi a recepcióban megjelenő hierarchizálást, szembeállítást, és igyekszik a tárcák beszédmódját és tartalmát sajátos kontextusában és funkciójában olvasni. „Pilinszky a magyar publicisztika történetében egyedülálló szövegvilágot teremt, amikor művészetének tapasztalatát olyan olvasókkal igyekszik megosztani, akiktől többé-kevésbé idegen a versek poétikai és teológiai látásmódja, s még inkább az a horizont, amelyben saját hagyományukat e hagyomány kérdéseire hallgatva sajátíthatnánk el.” (*Mártonffy*, 2003, 388.) – írja, és úgy véli, Pilinszky esszéiben a kereszténység hiteles beszédmódjáért folytat küzdelmet; ugyan megmarad műfajilag a homiletikai konvención belül, még sincs szó didaktikusságról, hanem inkább a lírai valóságtapasztalat és a keresztény etikai gondolkodás közötti közvetítés ez. Bár *Mártonffy* (2003) néhány következtetésével nem értek egyet, de az esszék befogadói és hagyományközegét, beszédmódját én is fontosnak vélem olvasásukban. Úgy gondolom viszont, hogy műfajilag a cikkek nagyon sokfélék, és néha túllépnek a homiletikai konven-

ción. Van köztük irodalomkritikai elemzés, vallomásos vagy novellisztikus elbeszélés, lírai hangvételű riport, egzegetikai értelmezés, elmélkedés stb. Az esszéisztikus jelleg majd mindegyikre jellemző.

Esztétika a Pilinszky-szövegekben

Miután körülhatároltuk a szövegek körét és szerzőjüket, a specifikusan színházesztétikai olvasat előtt – úgy vélem – nem tekinthetünk el attól, hogy az általános esztétikai és poétikai kérdésföltevés (koncepció?) oldaláról is értelmezzük a Pilinszky-publicisztikát. Mártonffy (2003) szerint előítélet azt állítani, hogy Pilinszkynek nincs egységes poétikai elgondolása. Az én befogadói tapasztalatomban azonban a szövegekből még azok „újraírásával” is nehéz egy ilyen egységes koncepciót összeállítani; még akkor is, ha számtalan gondolat, összefüggés visszatér. Nem vállalkozom tehát „a” Pilinszky-esztétika bemutatására, csak néhány visszatérő, kiválogatott motívumot, kérdést mutatok be.

Az esztétikum nem marad meg a művészet határain belül cikkeiben. A teremtést, a misét, az elsőáldozást, a gyerekhad szélén álló, mozdulatlan kislányt (105.) szintén, mint szépet szemléli, esztétikai megközelítéssel értelmezi. Leginkább arról vall, hogyan hatott rá, milyen gondolatokat ébresztett benne egy-egy mű, kép, esemény stb., illetve hogy miként alakul ki benne egy műalkotás, és mi a hivatása a művésznek (neki). Ezek a tárcák olvashatók vallomásokként is. Nem az augustinusi vallásos értelemben, hanem mint benső, esztétikai tapasztalatok feltárásai. De nem a maga számára írt naplóról van pusztán szó; a vallomás egyben másoknak szóló megvallás is: confessio. Fölvetődik a kérdés, hogy – amint Mártonffy (2003) írja – ezek a szövegek a homiletikai tradícióban belül, a közvetítés jegyében, a „nem-értő” olvasók egy más esztétikai hagyományba való bevezetéseként írótak-e, vagy éppen az olvasók befogadásától, a homiletikai célzattól és az aktuális keresztény közbeszédtől való elhatárolódás, elválasztódás, s így a saját, „idegen” tapasztalat felé fordulás küzdelmének jegyében. A megvallás vagy a vallomás nyelvezete ez?

A nyelvezettel kapcsolatban ezen túl fontos ismét utalni rá, hogy a szövegekben rejülő jellegzetes képi megfogalmazások, sűrítések, metaforák és líraiság miatt maguk a tárcák is olvashatók műalkotásokként. Többek között ezért tűnik nehézkesnek egy esztétikát, poétikát strukturáló olvasat, legalábbis amennyiben ezt szembeállítjuk a műértelmezővel. Ez a szembeállítás nem szükségszerű persze, de izzadságos, sőt lehetetlennek tűnő feladatot jelent ennek az oppozíciónak a lebontása. Tovább nehezíti, s mintegy olvashatatlanná teszi e szövegeket – különösen az esztétikai koncepció szemszögéből –, hogy ha külön alkotásokként szemléljük az egyes esszéket, akkor a látszólagos egymásra utalások egyértelműsége megbomlik. Vajon ugyanaz-e az „evangéliumi” jelző az egyik és a másik tárcában, vajon hányféle értelmezése, használata rejlik ennek az egyetlen kifejezésnek a szövegekben? Nem pusztán önkényes jelentésadás-e, ha azt feltételezzük, hogy kibontható a tárcákból mit értett Pilinszky „evangéliumi esztétikán”? Talán úgy állunk a Pilinszky-publicisztika előtt, annak esztétikai gondolatait vizsgálva, mint ahogyan e szövegek egynémelyikében az ember áll a műalkotás előtt vagy a művész a világ előtt: semmit se tudva, vakon, gyermeki nem tudással és a fénytől elvakulva (258; 393; 754.). S itt már át is léptük a kérdést, és belekezdünk a valahol mindig önkényes, és mindig vak olvasás harcába a szövegekkel, melyben benne rejlik a bukás (639.). Szó és csönd, vakság, tudatlanság, hiány, és a lényeg gyermeki átölelése. Íme néhány olyan paradox, poétikai, esztétikai motívum, amely ebből a „szenvető”, bizonytalan Pilinszky-olvasatból máris kirajzolódott.

A hiány adható meg ennek az olvasatnak az egyik kulcsfogalmaként. A hiány maga a szépség forrása. A hiány esztétikai szinonimáiként olvashatók: a csupasz, a mezítelen (számtalanszor szerepel a szövegekben e kifejezés), a nem mesteri, az egyszerű. „A művészetben csak az szárnyal, ami földhözragadt; ...a mindenség modelljét egyedül omla-

tag agyagból, didergő limlomokból lehet «fölrakni.» (725.) Az evangéliumi jelző is („evangéliumi esztétika”) – többek között – erre a csupaszságra, egyszerűsége utal, mely a klasszikus értelemben vett szépet kész föláltozni az igazság kereséséért. (200.) Az esztétikum világosan összekötődik spirituális-askztikus szempontokkal. Az üresség, a hiány misztikus felvállalása ez. Evangéliumi törvény: a magnak el kell halnia. (639.) Esztétikailag ez a monotonía, az unalom vállalását is jelenti. A „Boldogok, akik sírnak” – Pilinszky számára esztétikai norma is. (570.) Ezért utasítja el a túl merész, meglepő, hangos „mai művészet” megnyilvánulásait. (754.)

A vakság, a gyermekség, a nem tudás az asktézis, a hiány elfogadásának „szinonimái”. A bizonytalanság vállalása ez, szemben a bizonyosság szomjúságával, mely a művészetet hamis tükör-életre vezeti. (Pilinszky, 1999a) Épp ezáltal különülhet el a művészet a tudománytól. Az alkotás az ismeretlenbe idegenbe száll alá, sőt akár a nihil éjszakájába. (234–235.) A bizonytalanság vállalásával elfogadja az egész megragadásának képtelenségét. Ezért olyan fontos a csend, és a mozdulatlanság. Ez egyfajta kiszolgáltatottság. A változhatatlanság elfogadása, ami a szövegekben oly sokszor idézett Simone Weil (1994) misztikájának is sarokpontja. Paradox módon „...a változhatatlan kínálja a legfőbb változás lehetőségét”. (570.) A megragadhatatlan egészsel szemben válnak olyan fontossá a részek, a töredékek, a „limlomok”. A részekben, a „tapintható” darabokban inkarnálódik az isteni szépség. Világosan inkarnációs művészetfelfogás, esztétika jelenik meg itt, mely a megtestesülés teológiai tanításából is táplálkozik. A szépség esztétikája és teológiája szorosán összekapcsolódik Pilinszky esszéiben.

Ez a hiányesztétika „másik oldala”. Valaminek a hiányáról van szó. S ez a valami paradox módon magán a hiányon keresztül mégis „jelenlővé” válik. A részt az egészért ragadjuk meg, az egész megtestesül a részekben: „A töredékekben fölfoghatatlan alázattal jelenik meg az egész, anélkül, hogy szó szerint kimondaná magát.”. (455.) Kosztolányival szemben, akit az „egész” megrettent, Pilinszky szerint: „bizalmunk végül is csakis az egészben lehet vagy sehol.” (639.) A művészet: „világmodell”, „az egészről készült híradás”, „a teljesség lélegzétvétele”, „a bizonyíthatatlan egész kifejezése”. (647–648) A vakság a Naptól elvakult szem vaksága. (393.) A gyermekség nem csak dadogás és nem tudás, de egyben ráhagyatkozás, a hiányban való odaadás. „Az evangéliumi gyermekség önzetlenséget jelent. Egy gyermek csupa fül és csupa szem. Feltétel nélkül meri elveszíteni magát.” (259.) Az askzetikusan elfogadott üresség nem a közöny vagy az értelmetlenség csendje, hanem a szeretet aktív, odaadó hallgatása. A változhatatlan befogadása áldozat. Az evangéliumi jelző ebben a perspektívában nem csak egyszerűséget, hanem egyfajta közvetlenséget is jelent. A valóság – ugyan a hiányon keresztül – de megközelíthető.

Mindebből következik, hogy bár a valóság kimondhatatlanságáról beszél, mégis halatlanul bízik a szóban. A már sokat emlegetett gyermekség az egyik kontextusban: „a szó kétely nélküli örömeivel” kapcsolódik össze. (679.) A szó szintén teológiai jelentőségű Pilinszky-nél, amennyiben revelatív szerepe van, sőt a művészi szó, mint az isteni ige, cselekvő erőt hordozó lehet. A nyugati kultúrában Pilinszky szerint a nyelv szintjére tevődött át az útkeresés, a problémafelvetés. (299.) Ezzel szemben ő a nyelvet adásnak és befogadásnak, a szeretet kommunikációjának tartja. (575.) A művészet, az irodalom, a

Az abszurd kudarca, megvalósíthatatlan „függetlenségi harca” azt bizonyítja Pilinszky szerint, hogy a színpadi jelenlét közvetlen módon nem megoldható, hanem az utalások természetén múlik. Mikor még nem ismeri Wilson színházat, már beszél a kiútról, amelyet dramma immobile-nek nevez, és leginkább az oratorikus formához köti, a liturgia, a szentmise szertartásosságához, a középkori misztériumjátékokhoz.

költészet ebben a perspektívában a spiritualitásnak és az etikának rendelődik egyértelműen alá. Az evangéliumi itt hitbelit, vallásit is jelent, és összekapcsolódik a jézusi szeretet etikai követelményével, amely a költő alapmagatartása is. (201; 437.) De a művészet és spiritualitás (misztika) között mégis egy összetettebb dialektikus viszony van: „a kettő úgy egy, hogy tökéletes ellentéte egymásnak. Ugyanannak az útnak, ugyanannak a szeretetnek a világból fölszálló és a világba alászálló, de mindenképp tökéletesen egybeeső két ága...”. (Pilinszky, 1999. 83.)

Mínta Pilinszky tanulmányozott szövegei többféle egymásnak ellentmondó, vagy legalábbis látszólag ellentmondó értelmezést nyújtanának. Vagy csak egy transzcendenciát kiiktató, kiiktatni akaró olvasat felől van ellentmondás e szövegrészek között? Talán soha be nem fogadható transzcendenciáját és kimondhatatlanságát, vagyis épp kimondhatatlanságán, „hiányán” keresztüli befogadását írják le a szövegek nem csak esztétikai oldalról, hanem mintegy teológiai – hagyományos egzakttságot felszámoló – egzakttsággal. Pontosan a paradoxonok együttes állításával tud a Pilinszky-publicisztika így egyes hagyományos oppozíciókat felszámolni?

Hasonló paradoxon Pilinszky sokat idézett „mozdulatlan elkötelezettség” kifejezése is. A mozdulatlanság ugyanis olvasható úgy, mint a felelőtlenség, passzivitás, öncélúság tipikusan esztétikai magatartása, míg az elkötelezettség aktív, etikai jellegű emberi viselkedésre, cselekvésre utal. Vagy épp arról van szó, hogy a passzivitás nagyon is aktív, etikai (mint ahogy maga Pilinszky írja), a változtathatatlan weili elfogadása? Illetve, hogy az esztétika szükségszerűen elkötelezett? Lehet, hogy a végső kérdés az: lehet-e valóban felelőtlen a művészet, és valóban felelős az elkötelezettség. E kérdés talán legélesebben az Auschwitz utániség problematikájában vetődik fel. Ez Pilinszky számára is, mint a korszak több művésze számára, az egyik központi etikai-esztétikai kérdés. Ő azonban nem a művészet lehetetlenségének tételével, hanem a fentebb újraolvasott „szenvető” hiányesztétikájával válaszol.

Színházesztétika

A hosszabb, de szükségszerű bevezető részek után végre a tanulmány tulajdonképpen, címben ígért témájához érkezünk. Amint azonban ott is jeleztem, korántsem problémamentes maga a téma. Valóban színházesztétikáról van szó? Vagy a színház kapcsán kérdéseket fölvető, válaszokat megfogalmazó szövegekről? Több oldalról is feltehető ez a kérdés. Elsőként felmerül: egy egységes koncepció kibontása és szintézise – amit persze a szakirodalomban többen is megpróbálnak (Tüskés, 1996; Pályi, 1980, 1988) – nem erőltetett újraolvasás-e a szövegek heterogeneitását tekintve. Ez akkor is kérdés, ha első olvasásra a világos elméleti koncepció ígéretét adja a tény, hogy a publicisztikai írások, a Beszélgetések, és a szóbeli megnyilatkozások (Pilinszky, 1994) rengeteg visszatérő témát, kifejezést, sőt mondatot tartalmaznak. Szinte zavaró, unalmas repetitívitás ez, amely által mintha az újraolvasott Pilinszky a Wilson-színház unalmát, ismétlésszerűségét idézné meg magukon a szövegeken keresztül. A vissza-visszatérő, számtalanszor ismételt szavak, mondatok pedig az újraolvasóban mintegy üressé, értelmüket vesztettekké válhatnak. Az ismétlés mintha mégsem tudná igazán megtörni a heterogeneitást.

Ha mégis felépítünk egy koncepciót, kérdés továbbá, hogy mennyiben lehet különálló színházesztétikáról beszélni? Nem csupán „általános esztétikai” problémákról van szó? A színházhoz kapcsolódó szövegek nemcsak hogy nem teljesen választhatók el az általában a szépre kérdező írásoktól, de mintha a kérdések is (és a válaszok) ugyanazok lennének, mint az utóbbiaké: az alázat, a szegénység, a csönd, a jelenlét, a lényeg, a mozdulatlanság, a szent-ség, a misztika, az áldozat stb. kulcsszavak köré rendeződve. Mindennek ellenére bizonyos értelemben egy, a cím által is kikényszerített, de a szövegek meghívására is válaszoló döntést jelent, hogy lehetségesnek tartok egy esztétikai koncepciót

kiolvasni, „újraírni” a szövegekből, és, amint majd látszik, ugyanígy elkülönítik egy színházesztétikai vagy színházelméleti – bár kétségtelenül töredezett – teóriát.

Pilinszky színháztörténete

Attól kezdve, hogy Pilinszky 1967-től elkezd a színházról egyre gyakrabban írni, elég világos a színház történetéről kialakult koncepciója. Ennek kiindulópontja, hogy egyszer csak arra „ébredtünk” (*Pilinszky*, 1999a, 84.): a polgári dráma színháza kudarcot vallott. Hogy pontosan milyen drámákra utalnak a szövegek, és milyen időintervallumra, illetve hol van a fordulópont, ez soha nem derül ki egészen. Leginkább a 20. századról és annak kísérleteiről olvasunk. A kudarc Pilinszky-nél nem annyira a be nem töltött társadalmi szerephez kötődik, hanem inkább a színház metafizikus küldetéséhez, hogy jelenlévővé tegye a valóságot, a misztériumot. Ahogy kifejezetten meg is fogalmazza többször: a jelenlét (és már nem a megjelenítés!) problémájáról van szó. A valóság pontos utánzása éppen valószerűtlenné, sőt „csalárddá” (533.) tette a polgári drámát. Ezt az utánzást hívja Pilinszky mimikri-nek. A „mimikri-színházban” nem valódi, ami a színpadon történik: szereplők, díszletek mintha nem lennének azonosak önmagukkal, a színpadon nem történik meg, amit előadnak; és az előadás nem tudja felidézni azt a színpadon túli valóságot sem, amire utal, s amit pontosan utánózik. (621.) A dráma, mintha elveszne a színpad és valóság realitása között. Sehol sincs. A néző pedig egyfajta összehasonlítgatásra kényszerül a kettő között, és nem érzi a „történés *hic et nunc* súlyát”. (621.)

Pilinszky szinte minden szövegében összeköti a színház válságát a világgal. Nem csak a színpad problémája ez tehát, maga a világ szenved jelenléthiánytól (ezt azonosítja *József Attila* „világhiányával”). A krízisre vonatkozóan visszaköszönni látszanak Artaud gondolatai. A színház kudarcának összefüggése a nyugati kultúráéval és a valódi, igazi, és nem művi, utánzó színpad igénye összeköti a két koncepciót. Számottevőek a különbségek is. Láttuk, hogy a Pilinszky-szövegekben a művészetnek mintegy üdvözítő szerepe van, mégsem szán azonban a színháznak olyan pestis erejével megtisztító küldetést, mint Artaud. Ezen kívül míg Artaud válságleírása apokaliptikus, prófétai színezetet ölt, Pilinszky megközelítése nem csak retorikájában sokkal kevésbé erőteljes, hanem mintha egyenesen apokaliptikán túli lenne. Sőt, az apokaliptikán túllépő abszurdon is túli. „A valódiból *semmi*, majd a semminél is gonoszabb *mintha* lett, a hiánynál is gyötrőbb mintha, aminek még elvetésével és elpusztításával se juthatunk vissza a bizonyosságba és a jelenlétebe. (...) A világból így vált *mintha*. Utánzat. Egyre ügyesebb és egyre nyomasztóbb *mintha*. Hol vagyunk már a hiánytól! A semmi legalább kétségbe ejtett.” (kiemelés P. J.) – olvassuk a Beszélgetésekben. (*Pilinszky*, 1977/2004, 142–143.) Pilinszky „válasza” kétségtelenül hasonló azok elgondolásához, akik a színházat a szimuláció korában a valódi lényegét rejtő szerepben látják. És ő is a színház szakralitásban hisz. A különbség az – és ez alapvetően elkülöníti Artaud-tól is –, hogy szövegeiben a szakralitás nem átvitt értelemben, hanem „valódi”, vallásos, transzcendens szentként tételeződik. A színháznak, akárcsak a művészetnek, a szent közvetítését kell fölvállalnia. Sőt szerinte profán, immanens színház nem létezhet, mert a színpad lényegéhez tartozik a metafizikus, transzcendens utalás. (525.) A színházi jelenlét hiánya tehát a transzcendencia hiányából fakad. Olyan mintha a cselekmény sehol sem lenne, eltűnt volna, mint a csak jellemzésre képes állítmány nélküli mondat, csak horizontális, az ige vertikális nélkül. (534.) A 20. századi színház történetét aztán, mint a jelenlét elvesztésének visszaszerzésére történő nem túl sikeres próbálkozások sorát mutatják be a szövegek.

A brechti színház nem más, mint a hiány bevállása, a tudatosítás, a reflexió által. De ezzel még nem hódítja azt vissza. A narrátoron keresztül azonban mintegy visszalopja, mert nem tud meglenni vertikális nélkül. Az abszurd azzal próbálkozik, hogy csak állítmány legyen, „tisztá cselekmény” önmagán túlmutató utalás nélkül. Ez azonban nem lenne több egyetlen állításnál, mindenfajta történés és jelző nélkül. Az abszurd a jelzőket

kénytelen visszalopkodni, hogy egyáltalán még lehetséges legyen eljátszani. (534.) Az abszurd kudarca, megvalósíthatatlan „függetlenségi harca” azt bizonyítja Pilinszky szerint, hogy a színpadi jelenlét közvetlen módon nem megoldható, hanem az utalások természetén múlik. Mikor még nem ismeri Wilson színházat, már beszél a kiútról, amelyet *dramme immobile*-nek nevez, és leginkább az oratorikus formához köti, a liturgia, a szentmise szertartásosságához, a középkori misztériumjátékokhoz. (524–525.) Az erőszakos, a hangos, a túlzásokkal (ő így éli meg) kísérletező színház távol áll tőle, amint ezt már láttuk. A kísérletezésnek szerinte inkább zárt lombikra van szüksége. (Pilinszky, 1977/2004) Később a wilsoni próbálkozást ezekkel a neoavantgárdhoz köthető kísérletekkel állítja szembe.

A Wilson-színházzal való találkozása után úgy érezte, megtalálta a választ a jelenlét kérdésére. Lelkesedik a látott alkotásért, és állandó hivatkozási pont lesz ezután, ha a színházról ír. Lényegesen nem változnak azonban a színházról alkotott, szövegekből „kiolvasható” gondolatai, inkább csak egy-két elemmel bővülnek. Ebben az olvasatban a Wilson-színház félreolvasásának láthatjuk Pilinszky értelmezését, amely a saját teológikus kategóriáinak „ráhúzása” a wilsoni színpadra. Számomra ezt a következtetést erősíti *Sepsi Enikő* (1997) leírása is Wilson színházáról, annak ellenére, hogy ő maga nem reflektál erre a félreértelmezésre, mint ahogyan általában az általam ismert tanulmányok szintén nem foglalkoznak ezzel. (például *Pályi*, 1988)

Színház és költészet

Pilinszkyt nemcsak elsősorban költőnek tekintik, de ezekben a publicisztikai írásaiban maga is ekképp határozza meg magát. Míg a költészetéről a legtöbbször alkotóként ír, a színház esetében elsősorban, mint néző-befogadó jelenik meg a szövegekben. Esszéiben úgy tűnik, mintha a költészet perspektívájából szemlélné a színházat is. „Tiszta költészet” – írja Wilson színházáról – „Csak a költészet képes ugyanis ritka pillanatban integrálni az örökös széthullásban lévő világot, egyetlen forró és testvéri egységben fölmutatni meghasonlottságunkat. (...) A költészet és egyedül a költészet tett elehetővé Wilsonék számára, hogy jelen lehessenek ismét a színpadon.” (663.) Amint *Tüskés Tibor* megjegyzi, azonban Pilinszky: „A lírát is drámának állítja és viszont.” (*Tüskés*, 1996. 165.) Kérdés, mit ért drámán és mit költészetben. A szövegekből úgy tűnik, hogy a dráma feszültségre utal, a költészet pedig nem pusztán a lírára, hanem arra az általános értelemben vett művészetre, amely megteremtteni nem tudja a világot, de kitalálni, költeni igen („teremtő képzelet”), és ezzel „megmenti” azt, a képzeletet pedig üdvözíti. E művészet legtisztább megvalósulását aztán Pilinszky a tulajdonképpeni költészetben látja, de talán azért, mert leginkább mégis költő marad. A költészet, a költői szó továbbá nála – mint láttuk – mindig elliptikus természetű: lényege szerint beszédes csönd. Az „új színház” pont ennek csöndnek a tere. A Pilinszky által látott Wilson-darabban nincs emberi beszéd, s így lesz a kimondhatatlan szó nélküli kimondásának alkotása. Ebből a perspektívából azt is mondhatnánk, hogy Pilinszky csöndesztétikájának valójában éppen az általa felrajzolt színház lehetne a legtisztább megvalósítása. Vagy a szó nélküli zene – hiszen erre ő maga is többször utal. Ez azonban nem lenne a szövegeket figyelmesen megvizsgáló olvasat. Nem feledkezhetünk meg arról, hogy egyrészt az esszéikben a csend összefüggésben van a hiánnyal, kimondhatatlansággal, a szegénységgel, s ez azt is jelenti, hogy paradox módon a (költői) szó akkor kommunikál, akkor mond ki valamit mégis, ha maga „hiányos”, gyenge. (*Schein*, 1996) Ezt a hiányszemléletet pedig Pilinszky alkalmazza a színházi mozgásra és gesztusokra is. Esetlenségükben, gyengeségükben beszédesek. (vö. például *Pilinszky*, 1977/2004, 113.) A csönd pedig: „...nem beszédellenes. Épp ellenkezőleg a beszéd határait tágítja ki.” (652.) A költészet, a színház és a világ beszél, s leginkább a csend által, a csöndből. E három tehát nem szembeállítható a beszédes csönd paradoxonának szemszögéből.

Mint láttuk, a Pilinszky-szövegek alapvetően a szó iránti bizalmat tárják fel. A színház szótlanságának kapcsán első olvasásra itt mégis a szó nélküli tett, az akció elsődlegessége jelenik meg. Mintha a szónál többet tudna mondani és adni. Nemcsak a szó és csönd, hanem a szó és tett egymáshoz való viszonyának kérdéséhez jutunk el a költészet és színház kapcsolatának problémája kapcsán. A szó és tett teljes szembeállítás, úgy vélem, idegen lenne a Pilinszky-szövegektől, de több úgy olvasható, mint amely az akció bizonyos elsődlegességét állítja. A „minőségi” szavakat egy korai esszéjében így jellemzi: „Nem megfogalmazások, hanem a tett, a gesztus erejével, forrásával hatnak.” (209.) Az isteni szónak a nagysága pedig számára pontosan abban áll, hogy végre is hajtja, amit kimond: teremtő, cselekvő szó. A szeretetesztétika jegyében még inkább előtérbe kerül a tett, és maga az írás-alkotás is szeretetcselekedetként jelenik meg. (437.) A színházal kapcsolatban erről nem szól Pilinszky, de a színpadi akció is tekinthető – egész koncepcióját figyelembe véve – ilyen kommunikatív szeretet-tettnek. A tett ilyen kiemeléséből azonban nem következik az, amit „első olvasásra” állítotunk, hogy a tett esztétikailag hierarchikusan a szó fölött állna a színpadon. A teremtő szó és a beszédes gesztus kifejezéseiben egyébként inkább az oppozíció fölülmúlásának kísérletét láthatjuk. A cselekvés elsődlegességét pedig egy további tényező bontja meg, ami színházesztetikája olvasatában igen fontos szempontot jelent: a szemlélődés és a mozdulatlanság kiemelt jelentősége a szövegekben. Így jutunk el a Pilinszky-színház egyik legfontosabb problémájához, mely az egész koncepció sajátos szempontú újraolvasását is kínálja: az akció és kontempláció kettősségéhez, a misztika kérdésköréhez.

Akció és kontempláció: misztika

Az akció és a kontempláció kettőssége a keresztény hittapasztalat és az arra reflektáló teológia egyik visszatérő, hagyományos problematikája. Különösen a keresztény misztika egyik központi kérdése a kettő mibenléte, egymáshoz tartozása, egymásnak alárendelődése, valamelyik elsődlegessége stb. Ha Pilinszky esszéiben aszkrétikus elemeket találtunk, a hagyományos nyugati teológiai felosztás jegyében rá kell kérdezzünk a misztikus elemekre is. *Radnóti Sándor* (1981) a misztika és líra összefüggéseit vizsgálva értelmezi Pilinszky költészetét. A következő oldalakon arra az ismét eleve kudarca ítélt feladatra vállalkozom, hogy Pilinszky esszéinek szövegét, a színház vonatkozásában összevessem a keresztény misztikus hagyományával. Úgy vélem, hogy – többek között a szövegek közvetlen utalásai miatt is – kikerülhetetlen a színházesztétika újraolvasása a misztika fényénél. A vállalkozás azért lehetetlen, mert szövegek olyan gazdagságáról van szó, amelyekről néhány oldalon írni végtelen leegyszerűsítés. A sokféle szöveg ezen kívül nem egy egységes misztikus hagyomány részeként olvasható, hanem sok egymástól különböző hagyomány él a kereszténységben egymás mellett, mely az Istennel találkozás hittapasztalatára vonatkozik (e leegyszerűsítő, modern munkadefiníciót alkalmazva a misztika meghatározásaként). Én a keleti és a nyugati kereszténység kétféle hagyományát állítom olvasatomban egymás mellé, egymással szembe, többek között azért is, mert itt nyugaton kevés figyelmet szen-

A színház szótlanságának kapcsán első olvasásra itt mégis a szó nélküli tett, az akció elsődlegessége jelenik meg. Mintha a szónál többet tudna mondani és adni. Nemcsak a szó és csönd, hanem a szó és tett egymáshoz való viszonyának kérdéséhez jutunk el a költészet és színház kapcsolatának problémája kapcsán. A szó és tett teljes szembeállítás, úgy vélem, idegen lenne a Pilinszky-szövegektől, de több úgy olvasható, mint amely az akció bizonyos elsődlegességét állítja. A „minőségi” szavakat egy korai esszéjében így jellemzi: „Nem megfogalmazások, hanem a tett, a gesztus erejével, forrásával hatnak.”

telnek a keleti hagyománynak, pedig az irodalomértés új horizontjait nyithatná meg ez a másfajta örökség. Radnóti (1981) elemzéséből a keleti misztika kimarad.

Mindenekelőtt két eltérő teológiai megközelítésről, sőt módszertanról van szó. A nyugati hittudomány mint önálló diskurzus fejlődött ki, függetlenül a spiritualitásra, aszkézisre, keresztény életre vonatkozó homiletikai beszédmódtól. Struktúrákban, definíciókban, világos megfogalmazásokban, „leképezésekben” gondolkodik, tudatosan választ ki egy filozófiai megközelítést (a tomizmus az arisztotelianizmust) mint hermeneutikai princípiumot. A teológia egyértelműen racionális jellegű. Keleten számos mai értelmező szerint a teológia soha nem vált el ilyen élesen sem a homiletikai-pasztorális diskurzustól, sem a spiritualitásról szóló beszédtől. Sokkal inkább a hit tapasztalatára való reflektálásnak tekintették a teológia művelését. A liturgia-ünnepelés, a lelki élet és a teológia nem vált olyan élesen szét, mint nyugaton. A hittudomány inkább kötődött a kontemplációhoz, mint az analizáló racionalitáshoz. Volt és van keleten egyfajta művészi jellege is művelésének, és tematikájában sokszor kifejezetten esztétikai szempontok jelennek meg. (Špidlík, 1996; Nacsinák, 2003) A hittapasztalathoz való közelsége miatt a keleti hittudományban nagy szerep jut az apofatikus teológiának. Az ész és megismerés világosságában sokkal kisebb a bizalma a keleti megközelítésnek. Az Isten hangsúlyosan mindig kimondhatatlan, és nem befogadható marad. Jelenléte egyben távolléte is. Az apofatikus teológia nyomja rá a bélyegét a keleti kereszténység kontemplációról kialakult gondolkodására is. Hasonló negatív teológiát hordoz, amit Simone Weil fogalmaz meg, és Pilinszky idéz: „A világ: egzisztál, irreális és rossz. Isten: nem egzisztál, reális és jó.” (684. vö.: Weil, 1994)

A keresztény teológia általában a kontempláció prioritását ismeri el a kinyilatkoztatás és a kegyelem elsődlegessége miatt, amelyre az ember csak válaszolni tud befogadásával. A nyugati kereszténységben azonban sokkal nagyobb szerepet kap a cselekvés, olyannyira, hogy a szemlélődés is a cselekvés szolgálatában álló tevékenységként értelmeződik egy idő után. Az emberbe, alkotó tevékenységébe, annak hatékonyságába vetett nagyfokú bizalom jelenik meg ebben a felfogásban, amely az etika előtérbe kerülésével és a morális emberi cselekvés pontos szabályozásának elgondolásával jár együtt.

Hozzá kell tennem mindehhez, hogy a misztika keletihez hasonló kontemplatív hagyománya természetesen nyugaton is él. A Radnóti (1981) által kiemelt *Keresztes Szent János* paradox misztikája szintén megjelenik a Pilinszky szövegekben: az „erotikus”, beteljesítő, hitvesi egyesülés és a hiánnyal teli sötétség-eltávolodás kettősségét hordozzák írásai. (De la Cruz, 1993) De ebben a tanulmányban a választásom a keleti kontempláció felőli megközelítésre esett, vállalva, hogy ezzel szükségszerűen elhanyagolok néhány a Pilinszky-szövegekben is előkerülő értelmezési szempontot.

Nyugaton az imádság aktív képzelőtehetséget is igénylő tevékenységjellege kerül előtérbe. A nyugati meditáció elsősorban „pszichológiai”, a képzelet működése. A keleti kereszténység hagyományában a meditáció „pneumatikus”, tisztán szellemi: vagyis nem az érzelem, emlékezés, akarat működése (bár ezekből indul ki), hanem épp a túllépés ezen, sőt bizonyos értelemben ezek leépítése. A képzeletet és magát a gondolkodást kell kiiktatni, levetközni a szemlélődésben, s pusztán jelen lenni, befogadni. E passzív, mozdulatlan befogadás ugyanis egyben a legtisztább cselekvés, és a hétköznapi cselekvésekben való teljes jelenlétet is lehetővé teszi. A kontempláció a teljes kiüresítés asketikus munkájával, semmittevő cselekvésével egyenlő. Amikor semmit sem érzünk és semmit sem tudunk Istenről, ott találkozhatunk vele. A teljes távollétben lehet a jelenlétet megtapasztalni, s az ember is épp a máshollétben lesz jelen. Olyan tapasztalat ez, amely szóban kifejezhetetlen.

E misztikatörténeti fejtegetésben már kirajzolódhatnak azok a pontok, amelyek összekötik Pilinszky színházesztétikáját a keleti misztikával. Nem felderíthető egyébként, Pilinszky ismerte-e egyáltalán azt ilyen mélységig. (2) De a kérdés itt nem az, Pilinszky

mennyire ismerte a keleti keresztény misztikát, hanem hogy újraolvasható-e színházesztétikája („színházteológiája”) annak fényénél. Esztétikai kérdésekhez kapcsolódóan Pilinszky szövegei az ikonok kapcsán említik néhányszor kifejezetten „keletet”. Egyik eszszéjében pedig a kelet-európai kulturális örökséget veti össze a nyugat-európaival. (677–680.) Itt ír a szó kétely nélküli örömről, és a nyugat nyelvközpontú útkereséséről, s ezzel látszólagos ellentmondásba kerül az apofatikus felfogással. A nyelv iránti alapvető bizalom és az apofatikus teológia azonban nem feltétlenül mond ellent egymásnak. Hiszen a negatív teológia is beszél. Kiszolgáltatja magát a szavaknak, amint Isten is ezt teszi. A teológiában és Pilinszky-nél is gyermeki ráhagyatkozás ez, gyermeki bizalom, s ehhez a gyermekséghez nála – Simone Weil (1994) nyomán – az alázat, a szegénység és a dadogás nyelve kapcsolódik. A színház természetesen szintén „beszéd”: „elmond”, eljátszik valamit, jelenvalóvá tesz. Ezt azonban csakis saját dadogására reflektálva tudja tenni, mint az apofatikus teológia. Paradox módon, amit megjelenít, annak a megjeleníthetlenségét kell gesztusaiban, szavaiban „elismernie”. Talán egyfajta párhuzam vonható ezen a ponton a Ricoeur gondolatával a költői nyelv kinyilatkoztatási funkciójáról. A jakobsoni felosztást továbbgondolva Ricoeur szerint a poézis nyelve, önreferencialitása által csak egy elsőfokú referenciális funkciót töröl el, pontosan azért, hogy egy másik, a leíró, reprezentáló funkción túli mélyebb referencialitást szabadítson fel, amely a dolgok rendjében való részesedést teszi lehetővé. (Ricoeur, 1999) Hiány és jelenlét ismét szinte szükségszerűen összekapcsolódik.

Pilinszky-nél ez az önreferencialitás nem a brechti „reflexív”, epikus színház. Nála a reflexió inkább elhajlítás, önmagától eltávolodás. Ezért válnak az unalom (pontosabban az unalmon túliság), a mozdulatlanság és az esztelenség színházának kulcsfogalmaivá. Ez teszi lehetővé ezt az elhajlítást, a képtelenség beismerését. Jól látszik, hogy ebben a színházfelfogásban passzív, személytelen, bizonyos értelemben tehát kontemplatív cselekvés, acting (=játék) rejlik. Végtelen engedelmesség, a megváltoztathatatlan befogadása ez, mint a semmibe alámerülő keleti és weili, s ez utóbbihoz kapcsolódóan Auschwitz utáni misztikus tapasztalat, amelybe a bűn is „belép” azonban, szemben a keleti tisztasággal: „Mindnyájan villanyszékre szíjazva élünk”. (Pilinszky, 1977/2004. 134. és vö. Pilinszky, 1977/2004. 115. is) A negatív teológia paradoxitásával fejezi ki ezt a „misztikus színházat” Pilinszky egy helyen: „...a befejezettbe és megváltoztathatatlanba 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 változtathatna a tényeken. Minden lejátszódhat újra, holott megismételhetetlen, minden megváltódhat, holott megváltathatlan, jóvátehető, holott jóvátehetetlen és vadonatúj, holott végérvényesen vége van.” (760.) A már emlegetett mozdulatlan elkötelezettség jelenik meg itt, amely spirituális és esztétikai fogalom is Pilinszky-nél, s a misztika perspektívájában az akció és kontempláció teljes egységét jelenti. Egy másik szövegben ezt olvassuk, ahol az ember önmaga fölé emelkedésével is összekötődik ez a gondolat: „...szabadságunk megfelelője itt és most egyedül lehetetlen gurulásunk fölismerése, elfogadása és föltétel nélküli szeretete lehet. Vagyis földi halandóból így válhatunk azzá, amiről mindannyian tudunk, de amit percenként elfelejtünk és megtagadunk.” (Pilinszky, 1977/2004. 134.) Ebben a távlatban a színpadi mű maga is megmerevedik, önálló ontológiájú lesz, megkérdőjelezve Pilinszky már említett nézői perspektíváját is: „A süket pillantását nem kell megnézni. A süket pillantása egyszerűen van... A darab... világmodell. Vagyis olyan golyó, ami akkor is gurul, ha nem adják elő.” (Pilinszky, 1977/2004. 134.)

Első látásra talán a semmi, a személytelenség összeköti e színházat az abszurd színházzal. A beckett-i darabokat maga Pilinszky tekinti mintegy nem hívó, de istenváró kontemplációknak (vö.: 610.). A semmivel szembesülés ugyan hasonló, de a transzcendens-től nem elszakadó színházban – csak úgy, mint általában Pilinszky világképében – ez a világ képtelenségének elkötelezett felvállalását is jelenti. Hiszen Pilinszky számára a né-

maság, a csönd mélyén Isten csöndje rejlik, aki a gyakran idézett mondat szerint: „időről időre átvérzi a történelem szövetét”. (Pilinszky, 1999b, 90.) Ezért a Pilinszky által elgondolt színház csöndjével, semmijével, mozdulatlanságával is meghívó jellegű. Camus gondolatára, amellyel a hit vigaszába menekülést utasítja el, Pilinszky így válaszol: „Csakhogy a világ abszurditásának fölismerésén túl (...) van egy még következetesebb, ha úgy tetszik, még abszurdabb lépés, s ez a világ képtelenségének a vállalása. ...ez alázat – magunkra venni a világ képtelenségének a súlyát, mintegy beöltözve a lét és tulajdon ellentmondásaink terhébe – minden csak nem meghátrálás.” (Pilinszky, 1999b, 89.) Az evangéliumi szegénység esztétikájából ezen a ponton lesz a szegények evangéliumi spiritualitása és végső soron esztétikája. Érdekes ismét szó szerint idézni az egyik szöveget a mozdulatlan elkötelezettségről az abszurdal szemben, mert jól tanúskodik arról, mennyire összekötődik Pilinszky szövegeiben a konkrét, spirituális érzékenység az esztétikaival: „Ők a szegények azok, akik mintegy inkarnáltak, valósággal a vérükben és húrukban, közvetlenül a tagjaikban hordozzák időtlen idők óta a világ rájuk eső, lényege szerint elviselhetetlen, fokról fokra megsemmisítő nehezét. Ettől olyan nyugodtak szívükben, s érezhetik maguk körül egy isteni mindenség jelenlétét.” (Pilinszky, 1999b, 89.) Az Auschwitz utáni művészet, s így a színház is megkapta azt a lehetőséget, hogy a történelem romjai alatt érintkezésbe lépjen a szegények megíratlan történetével. Látszat és valóság helyet cserélésének, s így a mimikri-színház kudarcának is, talán mégis leginkább itt található nála a gyökerei? Az üdvözülés, megváltás azok után, amit átélünk csakis a részesezés által lehetséges a „szegények pozicionális szakralitásban”, amely „képtelen teher” és „passzívan teremtő bizonyosság”. (Pilinszky, 1999b, 89.) A színház is a szegénység e passzívan teremtő bizonyosságában lehet saját maga és a világ esztétikai megváltásának sarokköve.

Beöltözés, vállalás, inkarnáció a megtestesülés misztériumához vezetnek. Az inkarnációs szemlélet teljesen hiányzik az abszurd darabokból. Így is értelmezhetjük Pilinszky véleményét, amely szerint csak állítmány jelzők nélkül, vagyis testetlenül, horizontális dimenzió nélkül az abszurd színház. Megtestesülés, kinyilatkoztatás, mozdulatlanság, szépség az ikon teológiai esztétikájában sűrűsödik egybe. Nem lehet a „dramme immobile”-ról beszélni enélkül.

Ikon, test, liturgia és színház

Attól kezdve, hogy Isten emberré, testté lett az ortodox és katolikus teológia szerint megjeleníthetővé vált, sőt kívánatos is, hogy olyan alkotások szülessenek, melyek képei az örökkévalóságnak, és az Örökkévalónak. Ezek reveláló jellegűek az Igéhez hasonlóan. Ezért keleten az ikonok nem csupán szép, művészi ábrázolások, hanem mintegy 8. misztérionnak, szentségnek tekintik a Krisztus által hagyományozott jelek után. Az apofatikus teológia jegyében azonban e képek szintén az ábrázolhatatlant ábrázolják, ezért nem a „valóság” valamiféle naturalisztikus másolásról van szó, hanem egy teológiailag meghatározott, szabályozott, kanonikus ábrázolásmódról. Rögzítettség, mozdulatlanság, sőt bizonyos értelemben gépiesség (a kanonikus motívumokat pontosan kellett követnie az ikonfestőnek) alapvető jellemzője a keleti ikonnak, miközben magát az isteni, szüntelen aktivitást jeleníti meg. A készítésének a folyamata is spirituális jellegű. Nem a nyugati értelemben vett művész, hanem egy „lelki ember” készíti, aki böjtöl, imádkozik, és azt kéri Istentől, azon igyekszik, hogy ne az ő saját művészete, egyénisége jelenjen meg a képen, hanem az örökkévalóság, az istenség képe, ő csak közvetítsen. (Nacsinák, 2003; Bernardi, 1998) E kanonikusan megformált, merev személytelen képmás középpontjában mindig az arc áll: az ember, mint személy alapvető kifejezője, miközben egyben leginkább elrejtője is. Proszópon: álarc, maszk és személy egyszerre. A személytelenül személyes, az elrejtve kinyilvánító, a végtelent mutató véges, a mozdulatlanul merev ikon a befogadótól is sajátos magatartást kíván. Egyrészt meghívja, mondhatni beavatja a misz-

tériumba színeivel, különös fordított perspektívájával, másrészt eltávolítja merevségével, monotonijával. Az ikon másfajta szépséget hordoz, mint a nyugati vallásos, művészi képek. Szépségének fölfedezése aszkézist kíván, a „szem böjtjét” a hívőtől. Ez vezeti el végül az ikon előtti egyetlen autentikus magatartásig, a kontemplatív hódolatig.

Pilinszky szövegeiben a színház is így tesz jelenvalóvá valamit, szinte szentségszerűen, akár az ikon. Ezt leginkább a testen keresztül teszi. A test központi jelentőséggel bír Pilinszky színházesztétikájában. Minden porcikája a jelenlétet hordozhatja. Ez a megtestesülés miatt, annak erejéből lehetséges. Az inkarnáció keresztény dogmája nem pusztán Isten testté válását mondja ki, hanem ezen keresztül – amint láttuk az ikonnál – azt is, hogy a testben kinyilatkoztatás, fény (vö.: transzfiguráció) rejlik. Ha Isten a testen keresztül tudott kommunikációba lépni az emberrel, akkor a test a jelenlét helye. Sőt, mivel Krisztus a testében, teste által váltotta meg az embert, a test szotériológiai (üdvítési) jelentőségre tett szert. A testet itt nem pusztán a „hús” értelemben kell venni, hanem abban a (sztereotípiákkal szemben) alapvetően nem dualista biblikus és keresztény teológiai szemléletben, amely a test és lélek egységét, egymásra utaltságát, és gyakorlatilag elválaszthatatlanságát vallja. A test a Pilinszky által elgondolt színházban spiritualizált, a transzcendenst megjelenítő, de mint láttuk, mindig kenotikusan. A kenózis, a kiüresítés a keresztény inkarnáció-teológia egyik sarokköve. A végtelen Istent az emberi test nem tudja magába foglalni, s épp ezért amennyire megjeleníti, annyira el is távolítja egyben a jelenlétet. Isten mégis a testet választja, tehát kiszolgáltatja magát neki, kiüresíti magát. Ez az ikon esetében egy keresztény esztétikai princípium alapjává is válik: a hívő művészet ugyanezt az utat kell járja. Ki kell szolgáltatassa magát, kiüresedve a kép, a szó, a hang, a test közvetítésének. Íme, ismét egy szempont, ami miatt érhető, hogy a színházban a test Pilinszky számára, miért a maga mezítelenségében, szegénységében, korlátaiban, esetlenségében van autentikusan jelen. Megkockáztatható talán az is, hogy a színházban a test a szónál jobban tud a jelenlét hordozója lenni, akár csak bizonyos értelmezésben az ikon erőteljesebb, mint a prédikáció. De itt a „néma” testtel szembeállított szó inkább a szöveg leíró funkciójára, a csendet kiiktatni akaró, nem költői szóra utal.

A testet spirituális, inkarnációs-revelatív és szotériológiai jellege miatt a Pilinszky-szövegek tisztelettel veszik körül. Talán részben innen is származik az idegenkedése a test csúfságát, kínzását, deformáltságát előtérbe állító színháztól. Nem ismeretlen előtte a test agóniája és szenvedése, de olvasatomban ezt inkább az ikonok kanonikus szépségén keresztül tartja megfelelően kommunikálhatónak a maga kommunikálhatatlanságában, amelyet épp a mozdulatlanság, előírtság tud ily módon fenntartani. A meghökkentő csúfságban és a kínzásban rejtlő közvetlenség ezt a kommunikálhatatlanságot törli el látzólag a befogadó számára.

A test azonban nem csak az üdvösség, de a kárhozat eszköze is lehet bűnösségében. Ahogyan a test az üdv, a fény hordozója, úgy a bűn és a sötétség is. Ezek is a testben nyilvánulnak meg, s a test lehet mintegy székhelyük a keresztény teológiában. Pilinszky számára fontos ez az aspektusa. Sajátos teológiája szerint a testiesség kísértése az autentikus testben léte akarja aláásni. A bűnbeesés óta az emberben szakadás, szétszórtság

Az Auschwitz utáni művészet, s így a színház is megkapta azt a lehetőséget, hogy a történelem romjai alatt érintkezésbe lépjen a szegények megíratlan történetével. Látszat és valóság helyet cserélésének, s így a mimikri-színház kudarcának is, talán mégis leginkább itt találhatóak nála a gyökerei? Az üdvözülés, megváltás azok után, amit átélünk, csakis a részesezés által lehetséges a „szegények pozicionális szakralitásában”, amely „képtelen teher” és „passzívan teremtő bizonyosság”.

van, nincs jelen a testében, nem „testesül meg” igazán. Ezért: „Jézus nem csak a megtestesült Isten, hanem Ádám óta az első tökéletesen megtestesült ember is...” (622.) A színházban a testben való jelenlét visszahódításával a művészet vallásos, szotériológiai és inkarnációs szerepe teljesebbé válik, illetve ennek a beteljesítésnek a kísérleteként értelmezhető: „...a művészet a bűnbeeséssel megszakadt inkarnációs folyamat küzdelmes folytatására, korrekciójára, beteljesítésére tett kísérlet.” (622.) Észre kell vennünk, hogy itt már nem a semmi elfogadása, hanem épp betöltése válik elsődlegessé. A megváltás nem csak az emberé ebben az esetben, hanem a semminek kiszolgáltatott művészeté is: „...egy remekmű *attól*, mert valóban megtestesült (vagyis a képzelet, az akarat és az elme verítékes munkájával visszatalált az eredendő engedelmességbe), tud ismét szabad lenni.” (Pilinszky, 1977/2004. 154. kiemelés P. J.)

A megtestesülés teológiai esztétikáján, vagy esztétikai teológiáján kívül, illetve valahol mindig azon belül további összekötő pontokat találhatunk „az ikon és a színház között”. Például az alkotó közvetítő kell, hogy legyen Pilinszky esztétikája szerint akár az ikonfestő, ha nyilván némileg mást is jelent a költői médiumszerep. Továbbá – a kenóvizist még továbbgondolva – az alkotás, és a színház is szegénységével, sőt kötöttségével (vö.: 525.), mozdulatlanságával tudja a megjeleníthetlent megjeleníteni. A szépsége is ebben rejlik. Többször ír Pilinszky az új színházzal kapcsolatban arról, hogy ismét szép lesz. Mint fentebb már utaltam rá, szembeállítja a csúfság esztétikájával szépségét. Értelmezésem szerint szövegeiben valahogy úgy állnak az avantgárd kezdeményezések őszinte csúfságai, a „kukák évada” (708.) szemben az új színház szépségével, mint a festészet expresszionista, szürrealista vagy minimalista ábrázolásmódjai az ikonokéival. Az új színház szépsége azonban kétség kívül már más Pilinszky szerint. Ez is Auschwitz utáni. Egy „megpróbáltabb” szépség. (708.) Az ikonnal annyiban hozható összefüggésbe, hogy annak szépsége is a monotonia, a mozdulatlanság, az unalmon túliság szavaival írható le.

„A meghökkentés kora lejárt.” (708.) – írja Pilinszky. A színház – akárcsak az ikon – nem a meghökkentéssel avat be, hanem azzal, hogy a nézőt is mozdulatlan, mondhatni hódoló, aszketikus és kontemplatív magatartásra vezeti rá. „...úgy tudott jelen lenni, hogy ő jött le a színpadról, hanem a néző ment föl, persze lélekben.” – nyilatkozza a Wilson-színházról. (Pilinszky, 1994. 148.) A nézőnek a zárt körbe kell belépnie. Nem aktív, cselekvő résztvevő, hanem tanú, de pont ezzel lesz igazán a színpadon jelenlevő. Itt különösen látszik, mennyire olvasható „ikonikusként” a Pilinszky által megrajzolt színház. A színház nézőt beavató tevékenysége sem lehet más, mint az ikon szelíd, csöndes, kontemplációra vezető részletetése. Ez ugyanolyan, mint a liturgia beavatása. Az ikont egyébként sem lehet önmagában szemlélni, valójában mindig a liturgia része, és egy a liturgikus jelek közül. Pilinszky pedig a színház (és a dráma) kapcsán rengetegszer utal a keresztény liturgiára, vagy még kifejezettebben a katolikus szentmisére.

A mise szertartását a szövegek sokszor kapcsolják a színház szertartásosságához. A liturgiában is csöndes, visszafogott, lelassított mozdulatok, gesztusok vannak. A szertartások csöndessége alapvető jelentőségű Pilinszky számára. Az egyik esszében azt írja: azért hisz a feltámadásban, mert olyan csöndes volt. (725.) A mise beavató szertartás, az eukarisztia a harmadik beavató szentség. A beavatást ilyen csöndesen, szelíden viszi végbe, egyfajta távolságba helyezve a résztvevő hívőt és mégis bevonva őt. A színház, ahogyan Pilinszky szövegei leírják ugyanezt teszi. (felviszi színpadra a nézőt). Ez a színház szakrális, liminális – a turneri oppozíciót használva: nem liminoid –, beavató jellegű, de nem a nyers színház eszközeivel. A színpad távolsága ellenére meg tudja teremteni a hidat a néző felé, aki résztvevővé válik. A beavatás tehát, amelyet a bevezető részben az egyik kulcskérdésnek tettem meg a színházzal kapcsolatban, Pilinszky színházkoncepciójában a liturgia felől értelmezhető leginkább.

Az esszék a liturgia tipikusan katolikus formájából indulnak ki. Ez a liturgia nem akar ugyanis a „formával” hatni, hogy maga a szó hasson csupaszágában az ige hallgatójára. A

szertartás részvevőit a fül és a szem böjtjére vezeti. Innen is újra lehet olvasni Pilinszky idegenkedését a hangos, az eksztatikus színházról. Ahogyan Sheryl szájába adja: „Már beszéltem protestáns összejöveteleink féktelen jókedvéről és rendhagyó Jézusáról. Ha azonban egy valóban új színházra gondolok: mintaképem a katolikus szentmise. A papok csillagmozgása, a ministránsok gyerekes fegyelme és maguk a szépen hímmzett ruhák. Egyszóval: az a tiszta ellentmondás, amivel egyedül lehetséges a világ talán legvéresebb drámáját föl-idézni. Ehhez foghatót csak Auschwitzban láttam.” (Pilinszky, 1977/2004, 116.)

A liturgia az örökkévalóság belépése az időbe, ahol a jelen válik a legfontosabbá. Pilinszky-nél a színház szintén ilyen jelen idejű „cselekvésként” jelenik meg, amely az örökkévalóságot teszi jelenné, s ugyanakkor a múlt megoldhatatlanságait, lezártságát fogadja el. Ez a már sokszor emlegetett mozdulatlanságon keresztül lehetséges. Az örökkévalóság, a jelen és a múlt lezártsága mintegy az „állásban” tud megnyilvánulni. E mozdulatlanság azonban nem szó szerint értendő, mintegy a színpadi mozgás mögött rejlik, „időn kívüli időt jelent”. (Pilinszky, 1977/2004, 148.) Leginkább a lelassított, szinte előre megszabott mozgások tudják ezt megjeleníteni, akár csak a liturgia kimért, szándékosan lassú, rubrikák szerinti, rituális mozgása.

A lelassítás Pilinszky szerint az idő forradalmi átértékelését is magával hozza. „...a minőség ideje alapvetően más, mint a vekkeré.” (Pilinszky, 1977/2004, 114.) Ezzel a „természetellenes” lassúsággal a színpad elválik a hétköznapoktól, az élettől, nem azt akarja lemásolni, s önálló létet nyer. Mégis pontosan lelassításukkal tudja a hétköznapi cselekvéseket is új módon jelenvalóvá tenni. Ezért értelmezi Pilinszky a színházat mégis úgy, mint amely nem elválasztható az élettől. A rítus „mesterkéltége” és a liturgia maga kettős funkcióval rendelkezik: egyszerre hivatott kiszakítani a hívőt a hétköznapiakból, s oda mégis visszadobni, hogy az élet liturgiáját tudatosabban élje meg. Sőt még többről van szó, arról, hogy valójában a profán és hétköznapi élettől elkülönített, független rítusban ünneplelve kérdéssé válik: a rítus nem pont a legtisztábban jelenlévő hétköznapi cselekvés-e, és hogy a hétköznapi élet nem maga rítus-e. „...a színház olyan öntörvényű új valóság és jelenlét, mely épp függetlensége erejével képes a színházon kívüli életet is fölmutatni. Nem azonos a való világgal, de sűrített terében és idejében képes a maga külön nyelvén és a maga külön jelenlétének erőterében életünk egy-egy töredékét is kivételes módon abszolutizálni, mélyebb, időtlenebb és titkosabb összefüggéseiben «üdvözíteni». A színház *csak* játék? És az élet *csak* valóság? Nem, mindkettő játék és valóság is – csak máshol és másképpen.” (711. kiemelés P. J.)

A liturgia, kiváltképp a mise a katolikus felfogásban nem pusztán együttes ünneplés, megemlékezés, hanem a Krisztus feltámadásának erejében örökkévalóvá vált, Istennek az öröklétben szüntelen bemutatott megváltó áldozat megjelenése az időben a liturgia szegényes jelei által. Mintha Pilinszky a színházban ugyanezt a jelekbe rejtő jelenlét szeretőné látni, megteremteni. Színháza (vagyis az általa megteremtett és általam újraolvasott színházkonceptió) ilyen értelemben nem pusztán szakrális, hanem liturgikus, sőt eukarisztikus. Abban az értelemben is, hogy áldozati jellegű. Az említett alapmagatartás: a képtelenség vállalása (szemben az abszurdal) szövegeiben többször, mint áldozat fogalmazódik meg. Az elszemélytelenítés, mozdulatlanság aszkézise így valójában nem teljes lemondás, hanem visszanyerés. Az evangéliumi paradoxon szerint az ember azért veszíti el magát, hogy Istenben nyerje vissza. (vö. 286–287.) Ebben az értelmezésben azonban elveszni látszanak a „misztikus” paradoxonok, mert a másholléttel szemben a jelenlét kerül előtérbe hierarchikus oppozíciót alkotva az előbbivel. A máshollét, a lebonthatás, a szegénység világos funkcióval rendelkezik: a transzcendens jelenvalóvá-tételének funkciójával. Keresztes Szent János „erotikus”-egyesülési és aszketikus-eltávolodási misztikája köszön itt vissza. Vajon a Pilinszky-szövegek a máshollét és jelenlét oppozícióját apofatikusán lebontják, vagy épp megerősítik, és mégis egy végső soron mimetikus olvasatát adják a színháznak? Vagy csupán arról van szó, hogy én akarok be-

lelálni, beleolvasni és -írni a Pilinszky-szövegekbe valamiféle apofatikus, dekonstruktív olvasatot, miközben ez eleve kudarcra ítélt vállalkozás egy explicite metafizikai, a transzcendenst középpontba állító diskurzus esetében? A kérdés kétségtelenül talán a dolgozat egyik legfontosabb kérdése, mégis nyitva kell hagynom... Beismerve, hogy nem tudom megválaszolni.

Befejezés (nélkül)

Most, tanulmányom végére érve, a „műfaji”-tudományos kánonok szerint valamiféle összefoglalást, zárszót kellene nyújtanom, amely ismét a cím ígérétehez tér vissza. Nem tudok azonban lezárni és befejezni, főleg nem a cím jegyében. Inkább tátongó kérdések és bizonytalanságok maradnak munkám végén, mint összegző válaszok. Úgy érzem, ellenáll tanulmányom minden sora (vagy valójában én állok ellen?) ennek a befejezésnek... Inkább visszatérek oda, ahonnan elindultam...

Nem csak a cím, hanem az ezt megkérdőjelező bevezető is ígért valamit. A kudarc megvallását. Kérdés, hogy vajon ezt az ígéretet be tudta-e váltani a dolgozat. Számos kérdést valóban nyitva hagytam, de számosat mégis olyan nagy egyértelműséggel válaszoltam meg. Nem tudtam kezdeti kételyeimet, induló lebontásaimat, a válaszok kudarcát következetesen végigvinni. A kudarc kudarcra ez. Talán nem is lehetséges a kudarcot egy „tudományos”, értelmező írás egész terjedelmében kitartóan hordozni. Vagy csakis akkor, ha bizonyos hagyományos műfaji jellegzetességekkel szakítunk. A vallomás, a megvallás, a confessio, a kudarc bevallása, mint a bevezető és e „befejezés” is, már inkább alkalmas erre. Derrida (1993a) szerint a confessio nem tudatás, nem kognitív jellegű, és e tekintetben majdnem apofatikus. A testvéri könyörületesség gesztusa a testvérek felé. De ki felé is lennék én itt, e szövegben könyörületes? Meg kell valljam (kinek is?; magamnak?): talán semmi másról nem „szól” ez a dolgozat, mint az én rendkívül személyes kérdéseimről. Én a saját izzadságomat olvasom benne. A kérdést, ami régóta bennem él, és gyakran visszatér. Az általam olvasott, újraolvasott és biztosan „félreolvasott” dekonstrukciós értelmezés hadakozása ez a „mégis-jelenlét”, a „mégis-metafizika” keresésével. Talán ugyanezt a hadakozást „olvastam bele” Pilinszky szövegeibe is. Talán csak arra volt jó ez a dolgozat, hogy újra föltegyem a kérdést, és újra ne tudjak választ adni, miközben számtalanszor mégis választ adok?

Azonban ha ez valóban csak egy személyes keresés lenne, és semmit több, akkor nem juttottam volna el a szöveg publikációjáig. A tény, hogy az olvasó ezeket a sorokat olvasza azért lehetséges, mert végső soron remélem, hogy ez a keresés mégis túllép a személyes szférán, és munkám ha nem is a könyörületesség gesztusa, de olyan megvallás, confessio lehet, amely a cikket olvasóknak adhat valamit, sőt esetleg még a Pilinszky-recepcióhoz is új elemekkel járul hozzá.

Jegyzet

(1) Kétségtelenül az újraolvasást még inkább megtermékenyítő lenne Pilinszky színműveinek értelmezése, összehasonlítása a saját koncepciójával, de a munka keretei erre nem adnak lehetőséget.

(2) A szövegeiben számtalan, a keleti felfogáshoz hasonló lelkeségi elem található. Dosztojevszkij és Simone Weil gyakran említett szerzők a tárcákban. Nevük e kontextusban azért fontos, mert az előbbi a pravoszláv, keleti gondolkodásmód képviselője, az utóbbi misztikája pedig számtalan rokon vonást mutat a keletiével, azt mintegy kiegészítve a 20. századi ember szenvedéstörténetéből fakadó „passionisztikus” vonásokkal.

Források

- Pilinszky János (1994): *Összegyűjtött művei: Beszélgetések*. Századvég, Budapest.
 Pilinszky János (1999a): A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In: *Összes versei*, Osiris, Budapest. 82–86.
 Pilinszky János (1999b): Ars poetica helyett. In: *Összes versei*, Osiris, Budapest. 87–90.
 Pilinszky János (1999c): *Publicisztikai írások*. Osiris Budapest.
 Pilinszky János (1977/2004): Beszélgetések Sheryl Suttonnal: Egy párbeszéd regénye. In: *Széppróza*, Osiris, Budapest. 105–167.

Irodalom

- Artaud, A. (1999): *A színház és az istenek*. Orpheusz, Budapest.
 Bécsy Tamás (1997): *A színjáték lételméletéről*. Dialóg-Campus, Budapest.
 Bernardi, P. (1998): *L'icona. Estetica e teologia*. Citta Nuova, Roma.
 Brook, P. (1999): *Az üres tér*. Európa, Budapest.
 Culler, J. (1997): *Dekonstrakció. Elmélet és kritika a strukturalizmus után*. Osiris, Budapest.
 De la Cruz, San Juan (1993): *Obras completas*. Monte Carmelo, Burgos.
 Derrida, J. (1993a): Kivéve a név. In: *Esszé a névről*, Jelenkor, Pécs, 50–105.
 Derrida, J. (1993b): Szenvedések. In: *Esszé a névről*, Jelenkor, Pécs, 10–49.
 Domokos Mátyás (1997): Pilinszky prózában. In: Tasi József (szerk.) „Merre? Hogyan?” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 163–172.
 Mircea Eliade (1987): *A szent és a profán. A vallás lényegéről*. Európa, Budapest.
 Götz Eszter (1997): „Az idő színe és fonákja”. A Pilinszky-próza időszemlélete. In: Tasi József (szerk.) „Merre? Hogyan?” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 178–184.
 Grotowski, J. (1999): *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969*. Kalligram, Budapest.
 H. Nagy Péter (2001): A filológia kérdés(esség)e? *Iskolakultúra*, 3. 106–108.
 Lehmann, H-T. (2003): Posztdramatikusan testképek. *Pannonhalmi Szemle*, 2. 14–33.
 Mártonffy Marcel (2003): Szemlélődés, történelem, szolidaritás: Pilinszky esszéi és a teológiai hagyomány. In: Biczó Gábor – Kiss Noémi (szerk.): *Antropológia és irodalom. Egy új paradigma útkeresése*. Csokonai, Debrecen, 385–401.
 Nacsinák Gergely András (2003): *A szem bõjtje. Tanulmányok az orthodox kereszténység művészetéről*, Kairosz, Budapest.
 Pályi András (1980): Álmodok a színházról: Könyvek margójára. *Színház*, 1. 31–34.
 Pályi András (1988): Wilson és Pilinszky. *Jelenkor*, 4. 321–326.
 Radnóti Sándor (1981): *A szenvedő misztikus*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
 Ricoeur, P. (1999): A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása. In: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Osiris, Budapest. 116–160.
 Schechner, R. (1984): *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről*. Budapest.
 Schechner, R. (2002): *Performance Studies. An Introduction*. Routledge, London.
 Schein Gábor (1996): A csönd poétikája Pilinszky János költészetében. *Jelenkor*, 4. 356–367.
 Sepsí Enikő (1997): Pilinszky János költészete a hatvanas-hetvenes években és Robert Wilson színháza. In: Tasi József (szerk.) „Merre? Hogyan?” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 139–153.
 Špidlík, T. (1996): *Il cammino dello Spirito*. Lipa, Roma.
 Turner, V. (1982): *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. PAJ, New York.
 Turner, V. (1988): *The Anthropology of Performance*. PAJ, New York.
 Tüskés Tibor (1996): *Pilinszky János*. Kráter Műhely Egyesület, Budapest.
 Weil, S. (1994): *Kegyelem és nehézkedés*. Vigilia, Budapest.