

BURJÁN ÁGNES

„papírközelbe ért a nap”

Pilinszky, Rilke, Van Gogh

Pilinszky János 1980-ban, a költői jelenlét témáját körüljáró, elhíresült interjúban a következőket mondta Domokos Mátyásnak: „Létezik az egyszerűségünk, amely olyan közös bennünk, emberekben, mint a halálunk. S amikor az egyszerű sikerül magadban kifejezned, a másik emberben lévő egyszeri reagál rá. Megérti, s azért reagál rá, mert ő is az egyszerűségének a sorsát éli.”¹ Emellé idézzük fel *A mű születése* című, 1947 tavaszán elhangzott (szintén híres) előadás megállapítását: „A vers anyaga a nyelv. [...] a nyelv konvencionális jelentése ellenében kell kimondania valamiképpen az egyszerűt.”² A kései és a korai alkotásfilozófiai nyilatkozatot összekapcsoló, a személyesség líratörténeti problémáját is magában rejtő „egyszeriség” művészetontológiai fogalmát tekintve izgalmas párhuzamra leülünk, ha fellepuzzuk Rainer Maria Rilke, Pilinszky egyik legkedveltebb költője levelezését. Rilke 1907. június 24-én – túl az *Új versek* első kötetén – a következőt írja feleségének, Clara Rilkének:

a műalkotás mindig veszélyben eltöltött időszak és *végősig* kitaposott tapasztalat eredménye: addig a pontig kell előrehatolni, ahol senki emberfia már nem léphet tovább. Minél messzebbre megyünk, annál sajátabb, annál személyesebb, annál egyszerűbb lesz egy élmény, és maga a műalkotás végül ennek az egyszerűségnek szükségszerű, megtagadhatatlan, lehető legérvényesebb szóvátétele...³

Mindezt pár sorral lejjebb Van Gogh festészetével hozza összefüggésbe:

A törvény tehát bizonyosan úgy szól, hogy a *végő* kihíváson kell megmérni erőnket, de [...] azzal a megszorítással, hogy ne mondjuk ki, ne osszuk meg, ne közöljük mással ennek a végő kihívásnak az üzenetét, *mielőtt* nem avattuk a mű szerves részévé: mert egyszeri tapasztalat formájában kell belépnie a műbe, [...]. Gyakran elgondolom: micsoda örület lett volna, micsoda pusztítás Van Gogh számra, ha egyszeri látomását valakivel közölnie, vagy motívumait valakivel közösen szemlélnie kellett volna, *mielőtt* képeket csinált belőlük, olyan egzisztenciákat, amelyek teljes mértékben őt igazolják, és kezeskednek érte, és földézik az ő valóságát.⁴

Művészetfilozófiájának valóságfogalmát Pilinszky is gyakran Van Gogh festészetével világította meg esszéiben, interjúi során, akinek alakja jóformán teljes pályáján végigvonul. Hasonlóképp Rilkénél: hatása költői eszmélése időszakával veszi kezdetét, és a kései műben is érvényesül. Éppen ezért a két szerző rokonságát Van Gogh-recepciójuk mentén, az *egyszeriség*,⁵ *személyesség* és *valóság* fogalmainak középpontba állításával gondolom újra, abban bízva, hogy így ahhoz a jelenséghez is közelebb juthatunk, amelyet mindkét lírai életműben a *metafizikai*, illetve *transzcendentális tárgyiasság* kategóriájával szokás leírni.⁶

Pilinszky 1947-ben (december 24-én), épp a fent idézett tavaszi előadást követő római tartózkodása alatt írt levelében⁷ számol be édesanyjának egy „120 gyönyörű” képet tartalmazó Van Gogh-album megvásárlásáról, amit aztán egy másik levél⁸ tanúsága szerint unokaöccsének, Kovács Péternek vitt haza ajándékba. 1948 januárjában már Van Gogh leveleinek olvasásáról ad hírt Sárközi Mártának.⁹ Nála ismerkedett meg Fodor Andrással, akinek visszaemlékezése értékes adalékkul szolgál a költő Van Gogh-élményéhez:

Ebben a már irodalomtörténeti környezetben látom Pilinszky szögletes, feszes arcát [...], halloom eksztatikus, emelt hangját. Van Goghról beszél [...]. Valahogy úgy kellene írni, ahogy ő látott, ahogy az ő szalmafonatú székének sárga matériájában ott van a valóság, de ott van a szuggesztív-vé lényegült érzékelés foghatatlan művészi többlete is.¹⁰

A Van Gogh-i festészetet jelölő „szalmafonatú szék” tárgyként kiemelt jelentőségűvé válik Pilinszky számára.¹¹ 1950 júniusában Hódmezővásárhelyről, Németh Lászlónál való vendégeskedése idején, az alábbi sorokat írja Baitz Erzsébetnek (Tetének):

Itt elsüllyedve, távol a világtól egy fonott székből nézem naphosszat az eget, kertet: gondolkozom, beszélgetek és dolgozgatom. Nagyon megfelelő élet lenne valami ilyesmi nekem, akár életem végéig. Még *merész kísérletekre* is igazából ez a vidéki csönd volna a legalkalmasabb. Nem véletlenül került kezembe egy ragyogó könyv a francia impresszionistáktól, a múlt század talán legkitűnőbb szellemi és művészi műhelyéről. Manet, Monet, Cézanne, Van Gogh, ők élhettek ilyen elvonultan, mélységes, szerzetesi csöndben, falun.¹²

E levélrészlet a falun élő és alkotó, magányos művész figurájában, valamint egyéb motívumaiban – mint a természet szemlélése, a „fonott szék”, „a vidéki csönd”, sőt „szerzetesi csönd” – konkrét utalás hiányában is evokálná a Van Gogh-i művet. Az, ahogy Pilinszky az arles-i alkotói periódust mintegy ráfesti saját élethelyzetére, egy, a rilkei Van Gogh-recepciót érintő párhuzam megvonására hív minket. Herman Meyer, aki a hatás kezdetét Rilke életművében 1906-ra datálja,¹³ emeli ki az 1906. december 2-i, Nápolyból írt levél fontosságát, melynek sorai meglehetősen eltérnek a turisztikai levélpróza konvencionális műfaji normájától: a citromos vizet áruló kereskedő standját leíró szöveg sokkal inkább funkcionál a rilkei pontos látás alapján létrejövő tárgyas beszédmod gyakorlataként, mint a levél címzettjének, Clara Rilkének tájékoztatásaként.¹⁴ Vagyis Rilke (is) szavakkal fest:

Kis bódéjának dúcai, teteje és háttere kék volt (mégpedig bizonyos török és perzsa amuletteknek az a mozgalmas, zöldbe játszó, halványuló kékfélesége); esteledett, és a hátsó fallal szemközt felszerelt lámpák fényében minden más roppant élesen ezt a színt tette hangsúlyossá, azaz: az agyagkorsóknak vékony vízbevonattal folyton fátyolozgatott földszín barnáját; egyik-másik citrom sárgáját, és végül a sorakozó nagy és kicsiny aranyhal-talak simán-tükrösen meg-megcsillanó, újra meg újra vörösre váltó felületeit.¹⁵

E sorok után egy reflexió olvasható, melyben maga Rilke is Van Gogh-olvasmányaira vezeti vissza a rögzített tapasztalatot: „Talán azért látom mindezt, mert olvastam a leveleit.”¹⁶ Itt idézzük fel röviden, hogy a figyelem és a látás az autentikus világérzékelés módozataként egyaránt központi kategóriái Rilke és Pilinszky alkotásfilozófiájának, a nyelvben rejlő vizualitás legerőteljesebb alkalmazása pedig költői jelteremtésük meghatározó stratégiája. Az *Új versek* kronológiailag első, 1903-as darabjában, *A párdúcban* például a nyitó sortól kezdve az állat szemé irányítja a világ befogadását: „Szeme a rácsok futásába veszte / úgy kimerült, hogy már semmit se lát.” Az *Apokrif* pályáját járó Nap-szem metaforája szintén vizuális befogadásra készítet: „Feljött a nap. Vesszőnyi fák sötéten / a haragos ég infravörösében.” Közismert, hogy Pilinszky már az 1950-es évek elején törekedett lírájában a nyelvi jel értelmi potenciáljának radikális belső átformálására, a konvencióktól való elhatárolódásra. Ez nemcsak az *Apokrif* szövegéből, hanem a későbbi önkomentárjából¹⁷ is egyértelműen kiolvasható, ahol e poétikát az „egy csecsemő szemével” való látás gondolatával teszi érzékletessé. Innen érdemes visszatekintnünk a hódmezővásárhelyi levél egyik kifejezésére: „merész kísérletek”. Úgy tűnik ugyanis, hogy e szószerkezet az impresszionisták jelmegújító technikáinak, eljárásainak, témáinak a nyelvben való alkalmazására utal. Így az is elképzelhető, hogy az *Apokrif*-beli, transzcendenciát közvetítő, a magyar líratörténetben roppant egyedi Pilinszky-tárgyak mintaképévé vált „kerti szék” eredete Van Gogh „szalmafonatú székének sárga matériájában”¹⁸ keresendő.

Szintén merészségként (*Kühnheit*)¹⁹ neveződik meg a világ művészi megragadásának ideális ábrázolási elve Rilke első Van Gogh-értelmezése esetében. Az osztrák szerző 1899 novemberében írta meg azt a tizennégy elbeszélést tartalmazó munkáját, amelyet az Insel-Verlag először az 1900-as év végén adott ki *Vom lieben Gott und Anderes* címmel. 1904 júniusában második, átdolgozott kiadásban jelent meg, ekkor már mai ismert címén: *Geschichten vom lieben Gott*. Magyarul először 1921 júliusában vált olvashatóvá a Pán Könyvkiadó jóvoltából (*Mesék a jóistenről*).²⁰ Az *Egy sürgető igényből támadt egylet*²¹ című elbeszélésben megjelenített tájelemek és a hozzájuk kapcsolt művészetfilozófiai kommentárok a Van Gogh-i festészet reflektált szövegbe építéséről tanúskodnak. A szövegben három festő találkozik véletlenül egy fogadóban, s amikor „profán illetők” érkeznek a helyszínre, távoznak. E festőket valósággal egyesíti, hogy a hétköznapiságot megtestesítő fogadóból való kilépésük után „más emberek” lesznek: „a szemük komoly [...], figyelmező”, valamint „tudják, van, ami kimondhatatlan”. A festők sétája során feltáruló kétféle tér megfeleltethető a rilkei poétikában meghaladni kívánt, elhasznált jelekből építkező ábrázolásmód és az elérendő, a konvencionális formáktól eloldott jelhasználat allegorikus leírásának: „Hirtelen előbukkant valahonnét a hold, ezüsttel kirajzolt egy tetőt, és akkor egy udvarból dal is hangzott épp. »Micsoda ócska hatásvadászat ...« morogta a középben haladó piktor.” A másik tér leírásában megjelenik a Van Gogh-i festészet egyik rilkei attribútuma, a *kút*: „a hold már cseppet sem volt zavaró, sőt ellenkezőleg, [...]. A teret nagyobb-nak mutatta, a háznak meglepő, fülelő életet adott, és a flaszter megvilágított felülete középben kíméletlenül megtört, egy kúttal, meg egy súlyos árnyvetüléssel, és ez a merészség imponált a festőknek.” Rilke két tematikus utalást is elrejtett a szövegében. A művészi egylet létrejötte és felbomlása megidézi a festő azon vágyát, hogy arles-i sárga házában létrehozson egy művésztelepet – erre volt kísérlet a Gauguin-nal való együttélés.²² A „jobb felőlinek” (*der Rechte*)²³ nevezett festő pedig Van Gogh-i attribútumokkal, némiképp karikatúraszerűen ábrázolódik. Amikor ugyanis a legfiatalabb festőtárs megfesti a házát, örömmel nyugtázza:

„milyen ügyesen megfogtad te az én házamat. [...] Ezekkel a formabéli és színbéli túlzásokkal, ezekkel a kétségkívül kicsit hangsúlyos tetőnek ezzel a *merész* odakanyarításával” [kiemelés tőlem – B. Á.], amikor azonban a középső festő „holland motívummal” ábrázolja azt, a Van Gogh-figura megtagadja annak „létérvényét”, majd mindhárom művész „pánikszzerűen menekül el egymástól”. Az ismeret elvontsága révén megszerzett és megfestett „holland motívum” inautenticitása az elbeszélésben a személyes és a személytelen rilkei összefüggéséhez²⁴ és a tárgyversek (*Dinggedichte*) kérdéséhez vezet el bennünket.

Rilke egyik Van Goghról írt levele szerint az ideális alkotó „egységének és igazi lényének [...] bizonyítéka, [...] csak neki nyilatkozik meg, és kifelé névtelenül hat, csupán úgy, mint szükségszerűség, mint valóság és létforma”.²⁵ A Rilke-filológia ismert ténye, hogy a költő Cézanne művészi téralkotásában és tárgyválasztásában látta meg annak a poétikai elvnek a megerősítését, amelyben az *Új versek* fogantak.²⁶ Az már kevésbé él a szakmai köztudatban, hogy a Salon d'Automne-ban 1907 októberében megtekintett Cézanne-kiállítás tapasztalata lényegileg fonódik össze a van Gogh-hatással. Két nappal a kiállítás meglátogatása előtt (1907. október 3-án) ugyanis Rilke még Van Gogh művészetét méltatja feleségének. A művészi jeltermelés, amely e levélrészletben körvonalazódik, jól értelmezhető az *Új versek* magukat a dolgokat, azok szubsztanciáját megragadni törekvő poétikája felől:

Festményein [...] gazdaggá változott a szegénység: megalapozott benső ragyogás. S így, szegény emberként érzékel mindent a világon; [...] az egész világ iránti szeretete névtelenségbe göngyölődik, és ekképpen magába rejti azt. Soha nem viszi vásárra, mutogatni: a vérében van. S agálytalanul kimarkolja önmagából, át a munkába, a munka legbensőbb, szakadatlanul működő centrumába.²⁷

Az, hogy Pilinszky és Rilke az impresszionistákat, illetve a ma már posztimpresszionistának tartott Van Gogh-i művészetet a *merész* szóval jellemzi, arra enged következtetni, hogy a festőművész recepciója során egyikőjük sem annyira magukat a képeket látta és értette meg, hanem az általuk is keresett ábrázolásmódbeli modern fordulatot. A Van Gogh-i ábrázolás lényegi párhuzamot mutat a két költő jelmegújító, jeltermelő költői eszköztárával, azzal, ahogyan a dolgok megragadásának módját átalakítva, írásmódjukat a jelölttel szemben a jelölő elsőbbségére alapozva elérik, hogy a (költői) szó újra az általa jelölt valóság hiányának érzéki pótléka legyen. Hiszen Van Gogh képeinek nívója épp abban áll, hogy bennük a szenvedély, az érzés nem a jelölt, hanem a jelölő, aminek következtében a műalkotás (az ábrázolat) maga a viszony(ban lét).²⁸ Rilkével szólva: „a mű [...] a csomó a rózsafüzérben”.²⁹ Ez az, amit az osztrák költő elérendő poétikai célként tűz ki maga elé, amikor a festőművész *egyszeri* tapasztalatának a műbe kerüléséről, illetve az egész világhoz fűződő szeretetének önmagából való kimarkolásáról és a munka centrumába való beillesztéséről ír Clarának, és amelyről Pilinszky állítja, hogy „amikor az egyszerit sikerül magadban kifejezned, a másik emberben lévő egyszeri reagál rá”. E Van Goghéval rokon ábrázolásmóddal kapcsolatban megvilágító erejű az alábbi, 1964-es Pilinszky-mondat is, amely azért is érdekes számunkra, mert a naplóban, pár sorral feljebb a *Rilke* név is szerepel: „A jótettnek van egy pillanata, amikor a cselekvő és a cselekedet közt szinte megszakad minden kapcsolat, s amikor a végtelen távolságot egyedül Isten pillantása fogja át.”³⁰

A két költő Van Gogh-értelmezésének további közös pontjaként kell megemlítenünk azt a tényt is, hogy az (bizonyos alkotói korszakukban) szorosan összekapcsolódik az ikonok recepciójával, a reneszánsz perspektívaábrázolás révén valóságát vesztett nyugati művészettől való elhatárolódással.³¹ Rilke épp 1907 májusában írja Leonyid Paszternaknak az alábbi sorokat:

Carpe Deum a carpe diem hiábavaló rohanásában. A szavaknak éppen ezt a pillanatot kell megragadniuk vagy megmutatniuk, amely belülről átélve évszázadnak is tűnhet, és ebben a tekintetben a költészet ikertestvére a piktúrának. A mi lány, európai tájaink mozgalmassága elvonja a figyelmet. [...] Nekem az orosz táj és az orosz nép szívének tágas változatlansága maga a mozdulatlanság [...]. Nem képe a „Túli”-nak, hanem maga a kitapogatható Túli, amiképpen az ikonok sem jelzik, hanem megérinthetővé teszik az örökkévalóságot.³²

Amikor Pilinszky 1967-ben „a dolgot felfedő, nem pedig a tudati absztrakciók révén elfedő nyelv megteremtését”³³ a diszkosszal való örökös forgómozgás hasonlatával mintázza, rögtön utána az orosz ikonok mozdulatlanságát is felveti, s ezt követve sokszor példázza vele esztétikai nézeteit. Hasonlóan Rilkéhez, Pilinszky is az ontológiai státusát (jelölő és jelölt egységét) még őrző jel meglétét méltatja a keleti művészetben, amelyben saját vallásos, ontológiai művészet-szemléletének lényegi vonását fedezte fel: „Valóságunk [...] az ikonok időtlen ideje, azé a minőségé, amely soha és minden pillanatban elérhető.”³⁴

Nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy Van Gogh és az ortodox ikon eleve nem függetleníthető egymástól. „Vannak olyan képei, amelyeket az örök titokkal kapcsolatos alázat olyan mélységig átítat, hogy azok bármennyire profán tárgyakat mutatnak is be csupán, mégis modern ikonokként hatnak”³⁵ – írja monográfiájában Walter Nigg. Van Gogh, akinek életművében művészet és vallás hasonlóan sajátos módon kapcsolódik, mint Rilke és Pilinszky esetében,³⁶ maga is vonzódott az ikonok ábrázolásmódjához: „Ha lett volna erőm hozzá, szent nők s férfiak arcát, olyan emberek vonásait örökítettem volna meg, kiket évszázadok óta ismerünk – a ma polgárainak ötvözésével, hisz e kor emberét is szoros kapcsolat fűzi az őskeresztényekhez.”³⁷ Az ikonnak a tér diszlokációjával megalkotott képtere ellentétes az értelem irányította reneszánszéval, de párhuzamot mutat a Van Gogh-i képtérrel, amelynek hatása nem a perspektivikus szerkesztésben, hanem az intenzív színkontrasztokon alapul. A valóság megragadásának folyamatából Van Gogh is kizárja az intellektuális reflexiót: a közelit és a távolit ugyanolyan intenzív színekkel adja vissza, ami ellentmond a levegőperspektíva reneszánsz óta ismert törvényének (minél távolabbi egy tárgy, annál halványabbnak érzékeljük a színét), színkezelése továbbá nyomatékosan kiemeli a kép síkszerűségét.

Pilinszky esszéi közül az ikonok és a Van Gogh-i mű izgalmas párhuzamát mutatja fel az alábbi, 1980-ból való részlet: „Krisztus szeretetére és igazságosságára lenne szükségünk, [...]. És az ő tekintetére, mely meglátta saját sebeit a bal lator kezén-lábán, s talán Van Gogh vásznán fölismerte Veronika kendőjét.”³⁸ Az 1970-es *Nagyvárosi ikonok*ba felvett, 1963-as *Van Gogh*ban a festő alakja szintén analógiát mutat Pilinszky esztétikájának központi alakjával, Krisztuséval, hiszen a vers megszólítottja, a „ragyogásban síró és mérlegelő” Te leginkább a Getsemáne kertbeli virrasztást hívhatja elő a befogadói tudatban. A vers ezúton is köthető az istenképmásiaságot megvalósító ikonhoz, továbbá az alany szemé-

lyének és számának sűrű váltakoztatásával közel kerül annak teocentrikus perspektívájában megmutatkozó transzcendencia többnézőpontúságához is.

VAN GOGH

1
Ők levetköztek a sötétben,
ölelkeztek és elaludtak,
miközben te a ragyogásban
sírtál és mérlegeltél.

2
Alkonyodott.
A rozoga melegben
papírközelbe ért a nap.
Minden megállt.
Állt ott egy vasgolyó is.

3
„Világ báránya, lupus in fabula,
a jelenidő vitrinében égek!”³⁹

A „papírközelbe ért a nap” autopoétikus utalásának komplex képében feltárul az írás megkezdése előtti pillanat (jelenlét),⁴⁰ amely e fotószerűen kimerevített, jelen idejű szerkezetével az örökkévalóságba kövült jelként alkotja meg a (művész tárgyával való) viszonyban állását – igen hasonlóan a költői nyelv születését mintázó diszkosz-hasonlathoz. A nap-metonímiában pedig ott van a festő inspiráló hatása, hiszen Van Gogh egyfelől a provence-i nap fényénél, Arles-ban talált rá arra a kifejezőmódra, amely művészetét híressé tette, másfelől egész életművét meghatározta a Naphoz való egyedülálló viszonya. Számára a Nap „végtelen tűztenger, izzó gömb, ami elkápráztatja, sőt el is pusztítja azt, aki megpillantja. [...] Abban a pillanatban, amikor [...] bepillantott a Napba, feltárult előtte Isten, a maga leplezetlen valóságában.”⁴¹

A fény-nap és az írás-papír metonimikus képei vezetnek fel a záró szakasz immár egyes szám első személyű eksztatikus felkiáltását („a jelenidő vitrinében égek!”), amely jelen idejű grammatikája révén a Pilinszky-esszéekben megnyilvánuló Van Gogh-kép líranyelvi ekvivalenseként is olvasható:

Az igazi fantázia a dolgokat a maguk egyediségében, egyszerűségében képes megragadni – lélegzetelállító erővel. Gondoljunk Van Gogh képeire. [...] Valamennyi a csönd és a monotonia „átváltozásának”, csodája, az intuitív fantázia, az egy helyben állás parttalan tűzvésze, áradása.⁴²

Rilke verseiben (az *Egy sürgető igényből támadt egylet* szövegéhez hasonlóan) a ház és a kút, továbbá a híd és a fa motívumai rendelődnek Van Gogh alakjához, habár a hatás nyomait egy vers sem őrzi közvetlenül.

Az 1922 februárjában Muzotban íródott *Kilencedik elégia* abban a feladatban jelöli ki az időtudattal rendelkező ember létének értelmét és tartalmát, hogy a földi dolgokat a velük való viszonyban tegye maradandóvá: „Talán azért vagyunk itt, hogy azt mondjuk: ház, híd, / kút, kapu, korszó, gyümölcsfa, ablak – legföljebb:

/ oszlop, torony... de tényleg mondani, értsd meg, / ó úgy mondani, ahogyan a dolgok, mélyeiken sem, / nem, nem gondolták volna, hogy így vannak.”⁴³ A szavak előtt nem áll névelő, aminél fogva a világ dolgai önmaguk realitásában, létük teljességében vannak jelen,⁴⁴ így téve eleget a fentebb idézett törvénynek, miszerint „a műalkotás [...] az egyszerűségnek szükségszerű, megtagadhatatlan, lehető legértényesebb szóvátétele” kell legyen. Míg maga a dolgokhoz fűződő, mélyen egzisztenciális viszony (a minél „személyesebb, [...] egyszerűbb [...] élmény”) is megképződik a többes szám első személyű *mondás* önreflexív aktusában. Kimondása nélkül a dolog – Romano Guardini szavaival – „nem lakozik mindenestől önnön határai között, még nem önmaga. Mindez a bensőségességben valósul meg. [...] A belsővé válás terében formálódik meg az, ami egykor majd alkalmassá válik arra, hogy »átvitessék« a »más viszonyba«.”⁴⁵ A vers kész terében új jelként léteztetett (átváltoztatott)⁴⁶ dolog önreflexív témáját – amely mögött ekkor már ott van Rilke belső világtér (*Weltinnenraum*) koncepciója – viszi tovább az elégia a vándor Van Gogh-i figurájában. A „hegy lejtőjéről le a völgybe” „egy megszerzett szót” hozó alak(zat) mintegy az alkotásfilozófiai „végsőkig kitaposott tapasztalat” reprezentánsaként vesz részt annak a költői (szó)térnek a felépítésében, amelyet Rilke a késői műben a tiszta feszültség (*reine Spannung*) megnövekedett tereként ragad meg. E poétikai térkonceptió összefonódik a szerző mozgásfogalmával (*Bewegung*)⁴⁷ – itt a „hegy” és „völgy” végletességében, de a híres labdaversre (*Der Ball*), annak fordulópontjára is gondolhatunk – és az átváltozás (*Verwandlung*) poétikájával.

A verstérben lévő szavak elképzelhető legnagyobb jelentésbeli feszültségét Rilke többször is a csillagkép (*Sternbild*) alakzatával (*Figur*) fejezi ki,⁴⁸ és bár Van Gogh az 1920-as években főként ragyogó napos tájak alkotójaként élt a köztudatban, és a csillagábrázolásai alig voltak elérhetőek, Rilket mégis a kezdetektől fogva vonzották: A Van Gogh-leveleket olvasó költő már 1906 őszén aláhúzza Clara számára azokat a szöveghelyeket, amelyek a csillagképek megfestési tervéről szólnak.⁴⁹ Nem valószínű, hogy Rilke láthatta ezeket a festményeket, ugyanakkor barátja, a költő és műkincsgyűjtő Alfred Walter Heymel müncheni lakásán tett 1914-es látogatása alkalmával megtekinthette Van Gogh *die Sternennacht* című rajzát.⁵⁰ Rilke később, 1924-ben az éjszakai csillag (*Nachtgestirn*) motívumára építette fel azt a rövid ajándék versét, amelyet a *Duinói Elégiák*-kötetbe bejegyezve annak a Helene Kröller-Müllernek ajánlott, akinek hágai családi privátgyűjteményében Clara tanulmányozhatta Van Gogh festményeit, köztük két meghatározó csillagos képet (*Kávészó terasza este, Út ciprussal és csillaggal*).⁵¹ Ez a vers magyar nyelven először 2022-ben, Báthori Csaba fordítómunkájának köszönhetően került az olvasóközönség elé.⁵² Mivel az alábbi mikroelemzés a vers önreflexív rétegére irányul, a fordítást és az eredeti német nyelvű szöveget együtt idézem:

Oly hosszú látás után legyen a
„ház”, a „fa”, a „híd” más merészség –
tudja mindig a sors egészét,
legyen végre a neve otthona!

Ahogy napi látvány ha kibogozódik,
melyet belül ki-ki máshogy ápol,
teremtsünk éji csillagot, valódit
a tudott figurából.⁵³

Nach so langer Erfahrung sei *Haus*,
Baum, oder *Brücke* anders gewagt.
 immer dem Schicksal eingesagt,
 sag es sich endlich aus.

Daß wir das tägliche Wesen entwirrn,
 das jeder anders erfuhr,
 machen wir uns ein Nachtgestirn
 aus der gewußten Figur.⁵⁴

A Van Gogh-i művészet megidézése ebben a versben is az ábrázolás (a jelölők) merészségének hangsúlyozásával megy végbe, rögtön az első versmondatban („sei [...], / [...] anders gewagt”), és nagyon hasonlóan a *Kilencedik elégiához*, itt is dolgokhoz (ház, fa, híd) kapcsolódóan, a kimondás aktusával párosulva („sag es sich endlich aus”). Már ez is jelzi: merőben ars poetikus beállítottságú műről van szó. Mégis hogyan értelmezhető a vers enigmatikus felhívása az éji csillag („Nachtgestirn”) tudott figurából („aus der gewußten Figur”) való megalkotására? Mint ismeretes, Rilke *Figur*-koncepciója összetett, ugyanakkor minden esetben a jelenléthez, a valósághoz kötött: „wir leben wahrhaft in Figuren” (‘igazán/valóban alakzatokban élünk’) – olvasható a *Szonettek Orpheuszhoz* első részének 12. versében. Ilyen alakzat (*Figur*) a jelenlét tereként értett vers is, melyben a költői munka eredményeképp egymással kapcsolatba állított dolgok (rehabilitált szójelekként) a megképződött konstellációban elnyerik valódi, autentikus létüket. Rilke szavaival: „A költeményben egyetlen szó sem azonos [...] a köznapi beszélgetésben használatos és ugyanúgy hangzó szavakkal; a tisztább törvényszerűség, a nagy kapcsolat, a konstelláció, amelyet a versben vagy a művészi prózában a szavak elérnek, a magvukig megmásítja a természetüket, a pusztá érintkezés számára haszontalanná, hasznavehetetlenné teszi őket, érinthetelenné és maradandóvá lesznek.”⁵⁵ Abban, hogy a vers a mindennapiból az éji csillaggal jelölt, autentikus létmódba való átlépést a „gewußte Figur”-hoz rendeli, szintén a képzőművészet, s elsősorban Van Gogh unikális életművének hatása fedezhető fel, ugyanis a jelző (*gewusst*) etimológiailag a látással áll kapcsolatban: látni, és így tudni.⁵⁶ Ezzel a diszpozícióval, a tudott figurával jelölt Van Gogh-i valóságérzékeléssel válik lehetővé a mindenki által másképp tapasztalt hétköznapi létnek az *egyszerivé* való átfordítása.

Az eddigiekben felvázolt összefüggések alapján megállapítható, hogy Rilke és Pilinszky ontológiai művészetkoncepciójának további, szisztematikus összevetése termékeny vállalkozásnak ígérkezik, különösen, ha felidézzük, hogy a magyar költő 1970-től a művészi alkotást a teremtett világ megszakadt inkarnációját beteljesítő folyamatoként határozza meg,⁵⁷ amely során a dolgok önmagukat saját lényegük irányába transzcendálják: „Cézanne almái mintha a kerti almák isteni koncentrátumai, Van Gogh cipői mintha a művész valóságos bakancsainak beteljesítése volnának. Igen, [...] mintha a művészet a pusztá egzisztálásból a beteljesülő realitásba, [...] a megtestesülés bizonyosságába kalauzolna.”⁵⁸ Rádásul az *inkarnáció* a Pilinszky-esszéiben a rilkei *Figur*hoz hasonlóan magára a műalkotásra is vonatkozik: „A legezoterikusabb költő is [...] tudja, hogy a mindenség modelljét egyedül omlatag anyagból, didergő limlomokból lehet »fölrakni«, hogy az meg is maradjon [...]. Az »isteni szépség« egyedül ezen az áron inkarnálódhat, ölthet testet.”⁵⁹ Ennek módszeres elemzése azonban már csak egy következő dolgozat tárgya lehet.

JEGYZETEK

- ¹ *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, szerk. TÖRÖK Endre, Magvető, Budapest, 1983, 106.
- ² PILINSZKY János, *A mű születése = Uő, Esszék, cikkek*, szerk. BENDE József, Magvető, Budapest, 2019, 17.
- ³ Rainer Maria RILKE, *Levelek I. 1894–1910*, ford. BÁTHORI Csaba, Napkút, Budapest, 2014, 405. (Kiemelés az eredetiben.)
- ⁴ *Uo.*, 405–406. (Kiemelések az eredetiben.)
- ⁵ Az *egyszeriség* („Einzigheit”) Rilke Van Gogh-recepciójának kulcsszava. Vö. Herman MEYER, *Spiegelungen. Studien zu Literatur und Kunst*, Niemeyer, Tübingen, 1987, 197.
- ⁶ E tekintetben utal a két költő rokonságára SZÁVAI Dorottya, *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és karkai szöveghagyományáról*, Akadémiai, Budapest, 2005, 45–46.
- ⁷ PILINSZKY János, *Összegyűjtött levelei*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Budapest, 1997, 24.
- ⁸ *Uo.*, 54.
- ⁹ *Uo.*, 39.
- ¹⁰ Tüskés Tibor, *Pilinszky János alkotásai és vallomásai tükrében*, Szépirodalmi, Budapest, 111.
- ¹¹ Vö. „Gondoljunk Van Gogh képeire. Az egyikén egy szék, a másikon egy almafa, a harmadikon pár cipő, a művész ütött-kopott bakancsa.” PILINSZKY János, *Egy lírikus naplójából* [1968. október 6.] = *Uő, Esszék... i. m.*, 477–478.
- ¹² PILINSZKY, *Összegyűjtött... i. m.*, 61. (Kiemelés tőlem – B. Á.)
- ¹³ A magam részéről Pór Péter nézetével értek egyet, aki a Van Gogh-hatást jóval korábban helyezi: „Rilke viszonylag hamar [...] ismerte fel a festő művének jelentését, [...]. Az első, már teljesen félreérthetetlen utalás a *Történetek a jóistenről* (1900–1904) című kötetben olvasható: »a festő«, aki »egy kerítést, egy házat, egy kutat« alkotott, s alkotásainak tulajdonát végül Istennel osztja meg, csak Van Gogh lehet.” Pór Péter, „*Hatalmas anyagának töréshelyei...*”. *Rilke Új versek című kötetének poétikájáról* = *Uő, Léted felirata. Válogatott tanulmányok*, Balassi, Budapest, 2002, 188.
- ¹⁴ MEYER, *i. m.*, 187–188.
- ¹⁵ Báthori Csaba fordítása (kézirat). Az eredeti Rilke-levelet idézi MEYER, *i. m.*, 187.
- ¹⁶ Saját fordítás. A továbbiakban, ahol az idézett szövegrészlet fordítójának neve nincs külön feltüntetve, ott én kíséreltem meg megközelítő fordítást adni. Meyer felhívja a figyelmet arra, hogy amit Rilke a levélben a festőművész leveleinek összkiadásaként említ, és legkedvesebb úti olvasmányaként nevez meg, az valójában Van Gogh válogatott leveleinek 1906-os német nyelvű kiadása. *Uo.*, 188.
- ¹⁷ PILINSZKY János, *Az Apokrifról = Senkiföldjén*, szerk. HAFNER Zoltán, Nap, Budapest, 2002, 77–78.
- ¹⁸ Tüskés, *i. m.*, 111.
- ¹⁹ „[...] die beleuchtete Fläche des Pflasters wurde mitten rücksichtslos von einem Brunnen und seinem schweren Schlagschatten unterbrochen, eine Kühnheit, welche den Malern ausnehmend imponierte” Rainer Maria RILKE, *Sämtliche Werke IV. Frühe Erzählungen und Dramen*, Insel, Frankfurt am Main, 1987, 370.
- ²⁰ Rainer Maria RILKE, *Mesék a jóistenről*, ford. BARTOS Zoltán, Pán, Budapest, 1921.
- ²¹ Az elbeszélés szövegét a következő magyar kiadás alapján idézem: Rainer Maria RILKE, *Történetek a jóistenről*, ford. TANDORI Dezső, Európa, Budapest, 2022, 117–130.
- ²² Erre az életrajzi tényre egyébként Rilke egyik levelében ki is tér: „alighogy Gauguin fölbukkant, az ezerszer áhított kortárs és eszmetárs –: rögtön – már kétségbeesésből – le kellett vágnia a fülét, miután előtte mindketten megesküdtek rá, hogy [...] gyűlölni fogják és [...] kitessékelik egymást a világból.” Rainer Maria RILKE, *Levelek I... i. m.*, 406.
- ²³ Itt a német szó belső formája is magában rejti az igaz művész figuráját: a lexéma már az ófelnémetben (*reht*) rendelkezett a 'helyes, igazságos, indokolt, helyes, egyenes, egyszerű, jó, igazán, pontos, igaz' jelentésekkel, és a mai általános használat a bal (*link*) antonimájaként a késő középfelnémet-korban alakult ki. Lásd: *recht* = Pfeifer, Wolfgang, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Akademie, Berlin, 1993. A digitalizált és átdolgozott változat elérési útvonala: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/recht> (letöltés: 2023. október 15.).
- ²⁴ Az út, amely során az alkotó tárgyához fűződő személyessége személytelenbe fordul át, hogy aztán a mű a recepció során a személyes egzisztenciális tapasztalat maximumát nyújtsa, jól értelmezhető Rilke alábbi, 1900-ban lejegyzett gondolatával: „a költő kiemeli a dolgokat, melyeket ábrázolásra választ, abból a sok esetleges, konvencionális összefüggésből, elmagányosítja és egyedüllétükben állítja őket egyszerű tiszta kapcsolatba”. Rainer Maria RILKE, *Sämtliche Werke VI*. Insel, Frankfurt am Main, 1987, 1161. Jóllehet Simone Weil kapcsán, de Pilinszky is azt vallotta erről az alkotás létfeltételeként megha-

tározott folyamatról, hogy „[e]lőbb személyessé kell válni valaminek, utána átléphetünk a személytelenbe”. *Beszélgetések... i. m.*, 20.

²⁵ RILKE, *Levelek I... i. m.*, 405. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁶ Lásd ehhez magyarul: PÓR Péter, *Az orfikus alakzat. Rilke Új versek című kötetének poétikájáról* = *Uő, i. m.*, 159–177.

²⁷ RILKE, *Levelek I... i. m.*, 415.

²⁸ Mindez továbbgondolható Martin Buber dialógusfilozófiája felől: „Aki azt mondja: Te, az nem valamely tárgyat vél. Mert ahol valami van, ott másvalami is van, [...]. Ahol azonban azt mondjuk: Te, nincsen másvalami. [...] Aki azt mondja: Te, annak nincsen valamije, annak semmije sincs. De a viszonyban áll.” Martin BUBER, *Én és Te*, ford. BÍRÓ Dániel, Európa, Budapest, 1991, 7.

²⁹ RILKE, *Levelek I... i. m.*, 405.

³⁰ PILINSZKY János, *Összegyűjtött művei. Naplók, töredékek*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Budapest, 1995, 44.

³¹ Ahogy elmékedéseiben Pilinszky éles különbséget tesz a nyugati és keleti kultúra között (az előbbivel polemizálva, az utóbbit például állítva), úgy Rilke Oroszországgal kapcsolatos megnyilvánulásának is jellemző vonása a Nyugattal való összehasonlítás. „A Nyugat mint egyetlen szempillantás bomlott ki a reneszánsz, a reformáció, a forradalmak és a királyságok során, [...] míg mellette, Rurik birodalmában még az első nap tart, Isten napja, a teremtés napja.” Rainer Maria RILKE, *Russische Kunst* = *Uő, Sämtliche Werke V. Worpsswede, Rodin, Aufsätze*, Insel, Frankfurt am Main, 1987, 494.

³² CZEGLÉDY Anita, *Szakraális szekularizáció = Vallás és művészet*, szerk. SEPSI Enikő, Lovász Irén, Kiss Gabriella, FALUDY Judit, Károli Gáspár Egyetem – L'Harmattan, Budapest, 2016, 555. (Kiemelések az eredetiben.)

³³ SZITÁR Katalin, *Dolgok–jelek–jelenlét = Apokrif*, szerk. FÜZFA Balázs, Savaria University Press, Szombathely, 2008, 107.

³⁴ PILINSZKY, *A kelet-európai kultúrák néhány adottságáról – Simone Weil gondolatvilágának fényében* = *Uő, Esszék... i. m.*, 591.

³⁵ Walter NIGG, *Vincent van Gogh. Napba vetett pillantás*, Kairosz, 2007, 140.

³⁶ Mindhárom művészetre igaz, hogy vallásosságuk nem határozható meg az isteni gondviselés egyházi közvetítése által megformált keretek között, a bennük megnyilvánuló világszemlélet közelebb áll a misztikához.

³⁷ Van Goghot idézi NIGG, *i. m.*, 133–134.

³⁸ PILINSZKY, *Szeretet, igazság, igazságosság* = *Uő, Esszék... i. m.*, 737.

³⁹ PILINSZKY János, *Összes versei*, szerk. HAFNER Zoltán, Magvető, Budapest, 2018, 82–83.

⁴⁰ A pillanat időkategóriája Pilinszky poétikájában a jelenlét megtapasztalásának lehetőségét jelenti, amikor „az egzisztencia csak és kizárólag önmagát jelenti”. SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 181.

⁴¹ NIGG, *i. m.*, 152.

⁴² PILINSZKY, *Egy lírikus naplójából* (1968. október 6.) = *Uő, Esszék... i. m.*, 477–478. (Kiemelés tőlem – B. Á.)

⁴³ Tandori Dezső fordítása.

⁴⁴ Ennek kapcsán érdemes felidézni Pilinszky egyik nyilatkozatát: „Simone Weil [...] kategóriákat állít fel: van a személyes, van a személytelen és van a kollektív zóna. [...] Kedves kis hasonlattal azt mondja, hogy egy kisfiú amíg rosszul oldja meg a feladatot, rajta hagyja személyisége nyomát. Ha tökéletesen oldja meg, személyisége semmiféle nyoma nem marad rajta a megoldott számtanpéldán.” *Beszélgetések... i. m.*, 20.

⁴⁵ Romano GUARDINI, „*Sehol világ, csak belül...*”. Rainer Maria Rilke Duinói Elégiáiról, Új Ember Kiadó, Budapest, 2003, 269–270.

⁴⁶ „Mit is jelent az átváltozás [Verwandlung] fogalma? Nyilvánvalóan a költői alkotás [Gestaltung] egy metaforájáról van szó, ami a tárgy versbe való áthelyezéseként értendő.” Judith RYAN, *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode*, Winkler, München, 1972, 14.

⁴⁷ Ehhez lásd: Beda ALLEMANN, *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*, Neske, Pfullingen, 1961, 39–66.

⁴⁸ A *Figur* fogalmának Rodint és Cézanne-t tárgyaló képző-, illetve táncművészeti eredetéhez lásd: Jana SCHUSTER, „*Umkehr der Räume*”. Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung, Rombach, Freiburg, 2011, 211–220.

⁴⁹ Herman MEYER, *Das Nachtgestirn. Vincent Van Gogh und der späte Rilke*, Euphorion, 1988/3, 339.

⁵⁰ *Uo.*, 340.

⁵¹ *Uo.*, 339.

⁵² Rainer Maria RILKE, *Csillagközi évek*, ford. BÁTHORI Csaba, Napkút, Budapest 2022.

⁵³ *Uo.*, 224.

⁵⁴ Rainer Maria RILKE, *Sämtliche Werke II. Gedichte II.*, szerk. Ernst ZINN, Insel, Frankfurt am Main, 1987, 496. (Kiemelések az eredetiben.)

⁵⁵ Levél Margot Sizzo-Crouy grófnőhöz, 1922. március 17-én = Rainer Maria RILKE, *Briefe III.*, Insel, Frankfurt am Main, 1987, 766. (Kiemelés tőlem – B. Á.) A levélrészletet a *konsteláció* lexéma miatt Pór Péter fordításában idéztem. Pór Péter, *Az átváltozott Piéta: Rilke és Pilinszky*, Alföld, 1998/12, 90.

⁵⁶ *wissen* = Pfeifer, Wolfgang, *i. m.*

⁵⁷ „A művészet a képzelet morálja, hozzájárulása, veritékes munkája a teremtés realitásának, inkarnációjának a beteljesítésére, helyreállítására.” PILINSZKY János, *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* = Uő, *Összes versei i. m.*, 88. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵⁸ PILINSZKY, *Egy lírikus naplójából* (1970) = Uő, *Esszék... i. m.*, 529.

⁵⁹ PILINSZKY, *A művészi szép* = Uő, *Esszék... i. m.*, 644.

