



SÁRKÖZI BALÁZS

## Pilinszky János szavalatai Sárváron

AZ 1979-BEN RÖGZÍTETT VERSEK OLVASATAI<sup>1</sup>

Pilinszky János élete utolsó szakaszának Vas megyéhez való kötődése közismert irodalomtörténeti tény. Ez a kötődés ugyanakkor nem csak Töröcsik Marihoz és Velemhez kapcsolódik, hanem Sárvár városához is. Az ismertebb életrajzi adalékok közé tartozik a Sárvárhoz kötődő filmszínészi tevékenysége, ugyanakkor a kevésbé széles körben elterjedtek közé az 1979-es sárvári látogatása, és az ez alkalommal rögzített szavalatai. A szavaltok rögzítéséről, a rögzítés apropójáról és körülményeiről Markó Péter számol be a Fűzfa Balázs szerkesztette *Apokrif-kötet* egyik tanulmányában, a *Pilinszky János Sárváron 1979-ben* című írásban.<sup>2</sup> Eszerint Pilinszky János 1979-ben a sárvári várban tett látogatást egy kiállítás megnyitója alkalmából. A kiállítás létrejött Vattay Elemér nevéhez fűződik, aki egyrészt saját gyűjteményét bocsátotta a sárvári kiállítás megrendezésére, másrészt pedig szoros kapcsolatot tartott fenn Pilinszkyvel is. A kiállítás Vattay olyan fotóit is tartalmazta, amelyeket Pilinszky-versek ihlettek, így a költő megjelent a kiállítás megnyitóján és saját verseit olvasta el. A tanulmány témáját adó versek azonban nem ekkor kerültek rögzítésre. A kiállítás megnyitója után Pilinszky néhány napot Sárvár városában töltött, ott pedig a vár különböző helyiségeiben a helyi értelmiség tagjaival beszélgetéseken is részt vett. Az egyik ilyen beszélgetés adta az alkalmat a szavaltok magnóra való rögzítésére.<sup>3</sup>

Markó Péter részletesen ír az 1979-es kiállítás eseményeiről, valamint érzékeny és kimerítő metafizikai, esztétikai-filozófiai értelmezését adja a hangzó vers, az orális költészet, a versmondás jelenvalóságának. A szavaltokat valószínűleg dr. Szabó Endre rögzítette magnóra,<sup>4</sup> és a felvételen néhány esetben érzékelhető töredezettség valószínűsíthetően a zavaró körülmények és nem szándékolt előadói döntés eredménye.<sup>5</sup> Az elhangzott versek ismertetése – itt gondolva konkrétan a művek mibenlétére<sup>6</sup> – és a versek értelmezése azonban ez idáig váratott magára.<sup>7</sup> A felvétel négy művet tartalmaz, három teljes verset, valamint egy verstördéket – *Van Gogh, Fabula, Vázlat*, és az *Apokrif* utolsó 11 sora – amelyek Pilinszky-oeuvre különböző időszakából származnak ugyan, de formai, és tartalmi, valamint metafizikai jellemzőik alapján összekapcsolhatók. A hagyományosan Pilinszkyhez kapcsolt világban-való-benne lét, a hermetizmus, a szubjektum hermeneutikai pozíciójának szakrális és transzcendens jellemzői, valamint a redukált versnyelv megjelenése mellett ugyanis mindegyik szöveg implikálja a szeretet–szenvedés–szenvedély hármasságának értelmezésbe emelését is, így mind a hagyományos Pilinszky-értés, mind pedig a kései egyre „szikárabbá” váló Pilinszky-költészet szempontjából jelentőségteljesek.

Pilinszky János *Van Gogh* című verse először az *Új Írás* című folyóiratban jelent meg 1963 decemberében, majd a *Nagyvárosi ikonok* kötet azonos című ciklusában kötetben. Pilinszky poétikájának és nyelvének a *Harmadnapon* utáni és a *Nagyvárosi*

ikonokban megfigyelhető alakulását mutatja ez a szöveg is, amennyiben a *Harmadnapon* kötet a szubjektum világban-való-benne-létét, valamint az ennek a létnek egyre inkább elmagányosodó, kiüresedő jellegét, és az erre való rákérdezést tematizálja, és ezt a nyelvi-poétikai és metafizikai magatartást a '60–70-es évek versbeszéde továbbviszi, folytatja, ugyanakkor jelentős többletekkel is telíti.<sup>8</sup>

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!”<sup>9</sup>

Pilinszky több helyütt – publicisztikájában, interjúiban, levelezésében is megemlíti Van Gogh nevét – amellet, hogy lírai életművében csak két helyen szerepel, itt a *Nagyvárosi ikonokban*, majd a *Szálkákban* egy *Van Gogh imája* című verssel és egészen sajátos értelmezését adja a festő munkásságának. „Van Gogh azzal ajándékoz meg bennünket, ami a miénk. Egy faággal, egy cipővel, egy ablak elé állított székkal. Az azonosság kifogyhatatlan forrásával, kegyelmével, zavartalan tisztaságával. Senki a modern festészetben nem imádkozott úgy, mint ő. Művészete azonban nem tematikusan, hanem mindenestől vallásos. Ahogy az imádkozó ember számára minden, kivétel nélkül minden imádság, válogatás nélkül, ha egyszer valóban imádkozik. Hogy elméje közben elborult? hogy a napként sugárzó műveket egy „beteg” festette? Mit számít? A lángelme épp azt példázza, mennyire relatív minden emberi ítélet, még ha oly meghatározó és perdöntő tények vannak is a birtokában. Létünk valódi története megközelíthetetlen és egyedül Istené.”<sup>10</sup>

A *Van Gogh* szövegét három rövid szakasz tagolja. Az első szakasz redukált nyelvének fő jellegzetességét a mozzanatosnak ható igék dominanciája adja, amelyek

a grammatikai alanyok – a levetkőztek, ölelkeztek, elaludtak többes szám harmadik személye, és a sirtál és mérlegeltél egyes szám második személye – ellenpontoszó szembeállításával feszültséget teremtenek, hiszen az eltávolított Ők cselekvései nyugodt, majdnem idilli ugyanakkor intim, erotikus jelentéseket konnotálnak, a Te-hez tapadó sírás és mérlegelés pedig másfajta nyelvi minőséget idéz a szövegbe. Az első sor lokatívusának időmeghatározása – sötétben – valamint a ragyogás jelentéstartalma és az erőteljes grammatikai ellenpontoszás, és a versszakot – és a második versszakot is – uraló folyamatosnak ható múlt idő egy bibliai szituáció megjelenését implikálja, a Te személyébe Krisztust állítva. A 2-es számmal jelzett szakasz első sorának igéje – alkonyodott – visszautal a szöveg kezdeti helymegjelölésére, ugyanakkor a szöveg középső része még inkább redukálttá válik, az első szakasz explicit személyjelölései – Ők – még akkor is ha ez egy személytelen többesszámra utal, és te – után kiveszik a szöveg teréből és idejéből minden élő, csak az eltávolított meleg, a nap és a vasgolyó létezik.<sup>11</sup> A zárlat első, a végletekig redukált sora rendkívül sűrű jelentéseket konnotál egy metafora megalkotásával. A bárány, mint az áldozat motívuma Pilinszky költészetében rendkívüli jelentőséggel bír, főként a *Harmadnapon* kötet utáni költészeti nyelvet tekintve. A bárány motívuma természetesen szoros összefüggésben áll Pilinszky *Weil*-hez kötődő felfogásával, valamint az eszkatologikus szemlélettel, ugyanakkor rendkívül telített motívumként létezik, hiszen jelenti az áldozati bárányt, jelenti az Isten Bárányát, vagyis magát Krisztust, ugyanakkor – és elsősorban *Simone Weil*-i hatásra – a bárány kettős motívum is, amely szinkrón módon magába sűríti a pásztor és a bárány kettős jelentésmezéjét is<sup>12</sup>. A bárány a *Van Gogh* szövegében ugyanakkor tropologikusan egy metafora, amely a „lupus in fabula” antik sorának azonosítójával egészül ki, amely jelentésként implikálja, hogy a bárány a mesebeli farkas, aki veszélyezteti a bárányokat,<sup>13</sup> vagyis jelenti a *Weil*-hatásra kialakult kettős bárányképet. Ez a szikár, de hihetetlenül sűrű metafora végül beemeli a jelen idősíkját és az Én entitását a szövegbe, a jelen explicit megjelölésével, az égek ige szenvedésre, de passzívan és történészerűen elviselt szenvedésre utaló aktusával, ahol a passzív állapot helyszínéként a vitrin kerül kijelölésre, a bezártságban, az üvegen keresztül látó és látható szubjektum létezésének tereként.

Szorosan kapcsolódik a *Van Gogh* című vershez a hagyományosan *Fabula* címen emlegetett alkotás is, amely először 1962-ben jelent meg az *Új Írás* decemberi számában a *Sötét mennyország* címmel publikált – a későbbi *KZ-oratórium* – dráma részleteként<sup>14</sup>; kötetben először pedig szintén a *Nagyvárosi ikonokban*, a *KZ-oratórium* részeként jelent meg, ugyanakkor később önálló alkotásként is az életmű részét képezi. A *Jelenits István*-féle gyűjtés még nem számolja külön alkotásnak, csak a *KZ-oratórium* részeként, és először csak 2003-ban jegyzi meg Hafner Zoltán is az *Összes versekben*, hogy önálló versként is fontos. „Jegyzet: A KZ-oratórium mesebetéjét *Fabula* címmel többször szavalta önálló versként Pilinszky, és az idegen nyelvű kötetekben is ekként jelent meg néhány alkalommal. A közelmúltban több kéziratban is előkerült a vers, ezért most a Kötetből kimaradt versek között adjuk közre.”<sup>15</sup> Az 1979 márciusában dr. Szabó Endre készítette hangfelvételeken<sup>16</sup> Pilinszky ugyan-

akkor már külön alkotásként értelmezi – „*egy részletet mondanék el, ami betét a KZ-lager oratóriumomból, ami részben önálló rész, az a címe, hogy Fabula*” – és a címét is megnevezi.

Fabula  
Hol volt, hol nem volt,  
élt egyszer egy magányos farkas.  
Magányosabb az angyaloknál.

Elvetődött egyszer egy faluba,  
és beleszeretett az első házba, amit meglátott.

Már a falát is megszerette,  
a kőművesek simogatását,  
de az ablak megállította.

A szobában emberek ültek.  
Istenen kívül soha senki  
olyan szépnek nem látta őket,  
mint ez a tisztaszívű állat.

Éjszaka aztán be is ment a házba,  
megállt a szoba közepén,  
s nem mozdult onnan soha többé.

Nyitott szemmel állt egész éjszaka,  
s reggel is, mikor agyonverték.<sup>17</sup>

A szöveg szervező képe a farkas motívuma, ugyanakkor a *Fabula* cím ismét a jelentésbe implikálja a *Van Gogh* kapcsán explicit módon megjelenő latin közmondás, a „*lupus in fabula*” értelmezési tartományát, mintegy szó szerinti módon lefordítva azt. A 17 soros mű felütése egyértelműen a mese szférájába – *Hol volt, hol nem volt* – szituálja a jelentésképződést, ugyanakkor a már a harmadik sorban beúszó angyalkép, az ezzel a motívummal generálódó teológiai jelentések, valamint a fokozott személytelenség, a redukált versnyelv, az objektív megnevezések, és az apokaliptikusnak ható zárlat is a Pilinszky-líra jellegzetességeit juttatják érvényre. A történetyszerűség – a versben megmutatkozó fabula – parabolaszerűvé teszi a szöveget, egy olyan példázattá, amely a *Van Gogh* hármas *Én-Bárány-Farkas* relációjára is rávilágít.<sup>18</sup>

A *Vázlat* című költemény a Kortárs folyóiratban jelent meg először 1975 januárjában, majd pedig a *Kráter* kötet, *Pupilla* című ciklusában kapott helyet. A recepció hagyományosan más tematikai, metafizikai-hermeneutikai és különböző nyelvi-poétikai jellemzőket állapít meg a Pilinszky-életmű utolsó három kötetéről szólva a meg-

előzőkőz képest, kiemelve, hogy a Szálkától kezdődően nem csupán a Pilinszky-versek szubjektumának transzcendenshez való viszonya, a szubjektum metafizikai pozíciója változik meg, hanem a versnyelv is további redukción esik át és formai, poétikai változások is érintik az 1971–1972-től a *Szálkák*kal kezdődő, a *Végkifejeletet* és a *Krátert* magába foglaló életműdarabot.<sup>19</sup>

A *Vázlat* minden szempontból illeszkedik a végső pályaszakasz darabjai közé. Címe explicit módon reflektál arra a tendenciára, amely a versek számának növekedését generálja: a korábban csak a válogatott verseit megíró, önmaga korrektoraként funkcionáló költő ekkorra már a feljegyzésként, gondolatfoszlányként megjelenő szövegeket, a vázlatait is versként interpretálja. A tizenöt soros szövegben a szakasz-tördelés teljesen szabálytalan – egy ötsoros felütés után két és félsor, majd megint öt sor és zárásként három sor – továbbá egyetlen rím sem lelhető fel. Ugyanakkor, amiként a három utolsó kötet egésze, úgy ez a vers is szorosan kapcsolódik – mind tematikusan, mind beszédmódjában, mind jelentésességében – a korábbi életműhöz, amelyet szintén expliciten jelöl is a második sor kulcsszava: emlékem.

Vázlat

Üss le. A bajuszod tovább nő,  
nekem viszont van egy-két oly **emlékem**,  
hogy pontosan tudom a *különbséget*  
a természetes testmeleg  
és a szerelem melege között.

Pedig én csak öt éves voltam,  
s a lány tizenhat.

A legcsodásabb az, hogy két meleg  
tudhat egymásról; mai szóval,  
milliárd közlés lehetséges  
két test között,  
anélkül, hogy találkoznának.

Micsicsák rabruhát viselt,  
én habos gallért és bársony ruhácskát.  
**Ő elpusztult, én pusztulok.**<sup>20</sup>

Az emlékek idézte kapcsolódás tetten érhető a felütésként, szentenciaszerű felütésként működő *Üss le* imperatívuszában, hiszen a korai pályaszakaszt, főként a *Trapéz és korlát* kötetet erőteljesen jellemzi a késő modern szerelmi líra agresszív, perzuazív, paradox beszédmódja. Az első sor bajusz képe a korai Pilinszky-líra József Attila allúzióihoz kapcsolódhat – *Bajszom mint telt hernyó terül / elillant ízü számra szét. Fáj a szívem,*

a szó kívül. / *Debát kinek is szólanék* – – nem csupán a bajusz metaforájában, de a közlés – *milliárd közlés lehetséges* – és a szó hiábavalóságának kapcsolatában is.

A *Vázlat* szövegében mindazonáltal a monológ a Másik, a Te felé irányul, a jelentésképződés az emlékek éloszerűségéből eredő tapasztalat közegében, a hangsúlyosan megjelenő, az emlékeiből felépülő én és a másik között zajlik le, ugyanakkor ez a személytelenül intim közeg folyamatosan annulálódik is – mert a *milliárd közlés lehetséges* megállapításának ígéretét rögtön az *anélkül, hogy találkoznának* sor követi, és a *két test között* jelentőségteljes utalás köti meg. Mígnem a zárlatban – Micsicsák alakjának beúsztatása, a gyermekkor, az apácák vezetete nevelőintézet sajátos rabságának emléke mellett, vagy abból fakadóan – a kései pályaszakaszra jellemző kimerevített szemlélődés metafizikai létpozíciója, és ontológiai tapasztalata jelenik meg – *Ő elpusztult, én pusztulok*. A lezárásban szembeállított ellentétek a szöveg egészét uralják – itt is lehetséges ennek a szervezőerőnek az explicit módú kimondását gyanítani a *pontosan tudom a különbséget* sorban – a természetes testmeleg és a szerelem melegének képéből kiindulva, a gyermek és a fiatalságában is felnőtt lány léthelyzetének különbségén át, a közlés lehetségességének és a találkozás meg-nem-történtének valamint a bársonyruha és a rabruha ellentétéig, miközben a paradoxonok között felsajlik egy erőteljes diszkrepancia is a harmadik szakasz utolsó három sorában: *milliárd közlés lehetséges / két test között, / anélkül, hogy találkoznának*, ahol a közlés, az én és a Másik interszubsztivitásának jelentésköre áll szemben az első szakasz testmelegének és szerelem melegének ellentétével. A *Vázlat*ban valójában illetéknéppen az emlékekből megkonstruált tapasztalat közegében, az ellentétek jelentéstartományai között végzi el a szubsztitum az önsztituálás egzisztenciál-ontológiai műveletét, de hangsúlyozottan a szeretet, a szerelem, az én és Másik, az interperszonalitás tartományában.

Az utolsó szavaltatban Pilinszky az *Apokrif* egy részletét, utolsó 11 sorát mondja el. Az *Apokrif*, minthogy nem csupán a *Harmadnapon* kötet és a Pilinszky-életmű, hanem az egész XX. századi magyar líra kiemelkedő darabja, bővelkedik az értelmezésekben. Azon túl, hogy a recepció az *Apokrif*et integratív jellegű alkotásként értelmezi, amely az egész életmű nagy összefoglalásaként is olvasható,<sup>21</sup> a legkorábbi értelmezésektől (Németh G. Béla) kezdődően egyértelműnek tűnik, hogy ez a szöveg egy imaginatív történet-sor,<sup>22</sup> egy a tárgyias költészetre jellemző metonimikus láncolat, amely a metonimiára jellemző horizontális, mellérendelésekből kiépülő narratívát alkot.<sup>23</sup> Ennek fényében, valamint a lezáró pályaszakaszok szöveggrövidülését is felidézve mindenképpen jelentőségteljes tény lehet a szavaltat részlet jellege. Érdekesség ugyanakkor, hogy a részlet nem az *Apokrif* 3-as számmal jelölt részénél, hanem a megelőző 2-es szakasz utolsó soránál kezdődik, amely talán a töredékjellegre utalhat.

Fáradt vagyok. Kimeredek a földből.

3

Látja Isten, hogy állok a napon.  
Látja árnyam kövön és kerítésen.  
Lélekzet nélkül látja állani  
árnyékomat a levegőtlen présben.

Akkorra én már mint a kő vagyok;  
halott redő, ezer rovátka rajza,  
egy jó tenyéryni törmelék  
akkorra már a teremtmények arca.

És könny helyett az arcokon a ráncok,  
csorog alá, csorog az üres árok.

Ugyanakkor a szavaltok ideje, 1979., a költői életműnek egy olyan szakasza, ahol a szállka, mint archetipikus szimbólum, mint kötet cím és mint versjellemző (vázlatos, darabokban közölt feljegyzés) meghatározóvá válik, uralkodó lesz, ezt pedig ez a sor – *Fáradt vagyok. Kimeredek a földből.* – teljes mértékben implikálhatja, hiszen itt a szubjektum a földre ágyazott, vertikálisan a transzcendentális felé mutató objektumként pozicionálja önmagát, mintegy a világba vetett szállkaként megjelenve. A következő sorok, a 3-as számmal jelzett rész első szakasza először idézik meg szó szerint Istent – *Látja Isten, hogy állok a napon* –, ugyanakkor a szubjektum ebben a metafizikai pozícióban – az előbbi sor értelmezéséből adódóan is – teljes mértékben a tárgyias, tulajdonsággal ugyan még bíró, de jelentéssel már nem rendelkező világ, és világdarabok rendjébe integrálódik, még hozzá árnyékként manifesztálódva. Az objektivizált és jelentés nélküli világ darabjaként létező szubjektum itt már hármas relációban transzformálódik szállkává – lélekzet nélküli, árnyék, egy levegőtlen présben.<sup>24</sup> A záróképek ezután az én teljes tárgyiasulását, a kreatúravilágba való vetettségét hangsúlyozzák, az áthághatatlan árok – csorog alá, csorog az üres árok – pedig a kapcsolódás lehetetlenségének motívumaként jelenhet meg. Visszatérve azonban a recepció által is hangsúlyozott metonimikus láncolat narratívájához elmondható, hogy ez a teljesen objektív, személytelen, lélekzet nélküli állapot egyfajta következményként, konzekvenciaként jelenik meg a szövegben. Valószínűsíthető azonban, hogy ez a fajta transzcendentális viszonyban, valamint a világ többi kreatúráinak viszonylatában értelmezett szubjektumpozíció nem csupán az apokaliptikus és eszkatologikus<sup>25</sup> felfogás és jelentésképzés következménye. Az *Apokrif* ugyanis a hermetizmus és tárgyiaság jellemzői mellett erőteljesen a szubjektum, az én személyességének versterében „történik meg”, az allegorikus metafizikai jelentésképződmény a személyesség összefüggéseit is implikálja.<sup>26</sup>

Úgy tetszik tehát, hogy ez a részlet is illeszkedik abba a jelentéshálóba, amely mindegyik szavaltatra jellemző volt, és amelyben az én egzisztenciál-ontológiai törek-



vései, a szubjektum önszituálása, egy olyan metafizikai és transzcendens térben zajlik, ahol az objektivitás, a metafizika, a tárgyias beszédmód, a személytelenítés-hermetizmus, valójában minden hagyományosan a Pilinszky-lírákomplexum kapcsán elemzett szempont és jelentés, nem csupán az én és a transzcendens viszonylatának keresztmetszetén pozicionálódik, hanem valamiként az én szákkaléte, Isten ikonszerűen statikus jelenléte és a Másik interszjektív, nyelvi és metafizikai elérhetetlenségének hármass rendszerében jelenik meg.

Úgy tűnik tehát, hogy az 1979-ben, Sárváron rögzített szavalatok minden tekintetben tovább bővíthetők a Pilinszky-értést, így pedig nagy köszönet illeti a felvétel megőrzőit, rendelkezésre bocsátóit.

## JEGYZETEK

- 1 Ez a tanulmány *A versszubjektum a transzcendens és a Másik metafizikai rendszerében. Pilinszky szavaltatai Sárváron 1979 márciusában* című nyíregyházi Pilinszky-konferencián elhangzott és a konferencia kötetében publikált tanulmányom némileg átdolgozott, a szavalatok rögzítésére jobban reflektáló változata. A tanulmány újraközlését az indokolja, hogy a felvételekkel, azok rögzítésével és rendelkezésre bocsátásával kapcsolatban lényeges adatokat szerettem volna kiemelni a tanulmányban, így pedig köszönetet mondani a felvételek rendelkezésünkre bocsátóinak. (Sárközi Balázs, *A versszubjektum a transzcendens és a Másik metafizikai rendszerében. Pilinszky szavaltatai Sárváron 1979 márciusában*, Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle, 56. Nyíregyháza, 2021. 4. 91–99. A tanulmány a versek értelmezését tekintve megegyezik a hivatkozott írással, így az önhivatkozásokat mellőzöm. SB.)
- 2 MARKÓ PÉTER: *Pilinszky János Sárváron 1979-ben.* = FÜZFA Balázs, *Apokrif. A Szombathelyen, Bozsokon és Velemben 2008. április 18–19-én rendezett Apokrif-konferencia szerkesztett és bővített anyaga*, Szombathely, Savaria University Press, 2008. 259–266.
- 3 Uő., 259–260.
- 4 A szavalatok jelenlegi minősége FÜZFA Zsolt hangmérnök érdeme. Köszönjük.
- 5 Köszönettel tartozom MARKÓ Péter Úrnak, aki levélváltásunk során ezeket az információkat rendelkezésemre bocsátotta.
- 6 A felvételeket 2021-ben MARKÓ Péter bocsátotta FÜZFA Balázs rendelkezésére, én pedig tőle kaptam meg. Köszönettel tartozom mindkettőjüknek.
- 7 *„A beszélgetésen jelenlévő gimnáziumi tanár, dr. Szabó Endre – egy akkor még meglévő magánfelvétel nyomán – így emlékezik:...* „Ebből a megállapításból következtethetően azért, mert valamilyen okán fogva a felvétel egy ideig nem állt a kutatás rendelkezésére. Uő., 261.
- 8 HORVÁTH Kornélia, *Öt szócikk Pilinszky János kötetéről* = Uő., *A késő modern magyar líra alakzatai*, Gondolat, Bp., 2021. 143–157., 146–147.
- 9 [https://mek.oszk.hu/01000/01016/01016.htm#h3\\_58](https://mek.oszk.hu/01000/01016/01016.htm#h3_58)
- 10 Új Ember, 1972. április
- 11 A vasgolyó motívuma több helyütt előkerül Pilinszky lírájában. A Van Gogh mellett a Fohász című hatsorosban – „fölmutatott, gyönyörű vasgolyó...” – és a B. I. kisasszonyban „Küldj cipőt. Meleg alsót. Képzeld, úgy hívják, Vasgolyó.” a vas jelző pedig még több helyen, a Kihűlt világban *ócskavasak*, a Kar és nyak című szövegben *Vaskarokkal*, a Szabadulásban *Vaskarikára*, a Naphajú királyleány című mesében *Vasveretű marok*, az Aranymadárban Vasrácsos kerítés



- 12 JUHÁSZ Erzsébet, *Az áldozat eleme Pilinszky János költészetében.* = TASI József, *Merre, hogyan? Tanulmányok Pilinszky Jánosról* Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1997. 35.
- 13 UO. 37.
- 14 JELENITS István: *Farkas a Fabulában.* Vigilia 2001/11 815–818.
- 15 DOMOKOS Mátyás – HAFNER Zoltán: *Pilinszky János összes versei.* Osirin, Bp., 2003. Az idézet linkje a DIA-ban: <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00001/pilinszky00372b/pilinszky00372b.html>
- 16 Köszönjük MARKÓ PÉTERNEK a felvételek megőrzését és rendelkezésre bocsátását.
- 17 [https://mek.oszk.hu/01000/01016/01016.htm#h3\\_58](https://mek.oszk.hu/01000/01016/01016.htm#h3_58)
- 18 Az önálló részletként értelmezett versről egyébként fellelhető egy Pilinszky-levél is, amelyet Jelenits István idéz: „Szeretem a szép, erős szerkezeteket – de csak mint kihívást, amit fölül kell múlni, s minek kereteiből lávaként kell *túlforrnia* a mondanivalónak. (...) A farkasbetét pontosan az a része a versnek, hol kontrollom kialudt, kiolvadtak a racionális biztosítékok. (...) Az oratórium jelentése ebben a fabulában a legegységesebb, s túl az emberin *minden előre* kiterjed. Szól a kitaszítottság pozicionális nagyságáról. (A keresztény hitben a mártír ilyen *pozicionális szent*; gondolj az aprószentekre.) Ebben a drámai pozícióban a kitaszított farkas is áldozati bárány, s így is viselkedik. Harmadszor: figyelmeztetés arra, hogy akit a világ kitaszít, azt mindig is farkasnak bélyegzi, ahogy Jézust is annak tekintette, ragadozónak, ki nyágra les. Az Ecce Homót én – e pszichológiai áttételnek megfelelően – bátran jelképezném bekerített farkasként a vadászok gyűrűjében: csak annál tündöklőbb lenne bársonysorsának *gyémántérve.*” JELENITS *i. m.*, 2001. 815–816.
- 19 HORVÁTH Kornélia, *Öt szócikk Pilinszky János kötetéről* = UO., *A késő modern magyar líra alakzatai*, Gondolat, Bp., 2021. 143–157., 149–150.
- 20 [https://mek.oszk.hu/01000/01016/01016.htm#h3\\_58](https://mek.oszk.hu/01000/01016/01016.htm#h3_58) Kiemelések tőlem, SB.
- 21 BÓKAY Antal: *Az Apokrif – fantázia egy késő modern személyesség-konstrukció lehetőségéről* = FÜZFA Balázs, *Apokrif. A Szombathelyen, Bozsokon és Velemben 2008. április 18–19-én rendezett Apokrif-konferencia szerkesztett és bővített anyaga*, Szombathely, Savaria University Press, 2008. 65.
- 22 TOLCSVAI NAGY Gábor: *A véges létező világba vetettségének verse* = UO., *Pilinszky János*, Pozsony, Kalligram, 2002. 82.
- 23 BÓKAY, *i. m.*, 2008. 68.
- 24 BÓKAY, *i. m.*, 2008. 82.
- 25 Vö.: NÉMETH G. Béla: *Az Apokalipszis közelében. Egy ősi műfaj újraalkotása. Pilinszky: Apokrif* = UO., *11+7 vers*, Bp., 1984. Tankönyvkiadó, 394–419.; SCHEIN Gábor, *Az eszkatologikus szemlélet uralmáról és az apokaliptikuság visszavonásáról Pilinszky János lírájában* = UO., *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Bp., 1998. 187–211.,
- 26 „Az Apokrif – ezt minden interpretátora hangsúlyozza – erőteljes allegorikus utalásrendszerre épül. Ez azonban nem megnyugtató háttér, nem menekülési lehetőség, nem nyújt biztonságot, hanem sokkal inkább jóvátehetetlen szakadást, hiányt jelöl ki. A transzcendens utalásrendszerrel szemben egy sokkal személyesebb, mélyebb alternatív konstrukció rejlik a háttérben. Már Németh G. Béla is kitért, mint apokaliptikus nézőpontokra, a bűntudat kérdéseire, » az egyetemesség általánosított szorongásos neurozisz « problémájára. Nagyon valószínű, hogy az Apokrif példátlanul kiemelkedő hatásának egyik kulcsát itt találhatjuk meg: azokban a személyes konstrukciókban, amelyek akár allegorikusideológikus tárgy- és utalásstruktúrára is épülhetnek, de igazi hatásukat, mélységüket a személyesség korábban homályos összefüggései adják.” BÓKAY, *i. m.*, 2008 83.