

András Tamara

Az ELTE BTK

Esztétika Tanszékének

hallgatója. Legutóbbi

írását 2022. 1.

számunkban közzöltük.

**„A CENTRUM ZENÉJE”
PILINSZKY JÁNOS FELJEGYZÉSEI
JOHANN SEBASTIAN BACHRÓL**

Egy 1979-ben készült interjúban, melyben Szigeti István a zenéhez fűződő viszonyáról kérdezte,¹ Pilinszky János némileg félszegen „vallotta be”, hogy mindössze tizenhat-tizenhét évvel a beszélgetés előtt (tehát negyven-egynéhány éves korában) kezdte el foglalkoztatni a művészet ezen területe. Johann Sebastian Bachhal való véletlenszerű találkozását megelőzően tudatosan, szándékoltan zárkózott el az inkább akusztikusan, mintsem jelentéscentrikusan kódolt hang(sor)októl, többek között Thomas Mann egy mondatának hatására, mely szerint „a zene ópium”, és mint ilyen, „megfoszt az éleslátásunktól”. Mikor aztán 1962–63 körül, takarítás közben „nyitva felejtette[m] a rádiót”, és a számára ekkor még ismeretlen *H-moll szvit* hallatán egyszerre úgy érezte, a zene hatására olyasfajta öröm fogta el, amelytől *mintha megváltozott volna a fajsúlyja* (mármint magának Pilinszkynek), a rádióújsághoz sietett. Még aznap délután felkereste Pernye András, hogy megkérdezze tőle, „sokat írt-e” Bach, majd a választól („Rengegeteg.”) indítatva vásárolt egy magnetofont, egy lemezjátszót és néhány bakelitlemezt. Az ezt követő időszakban napi tíz-tizenkét, olykor tizenhat óra zenét hallgatott. „Merem mondani, hogy [...] a *H-moll misét*, azt háromszázszor hallgattam meg”

Pilinszkynek már 1963 áprilisában megjelent egy, a *János-passió*ról írt publikációja az *Új Ember*-ben: „Ebben a zenében, eszközeiben, nincs semmi romantika, semmi nosztalgia, semmi árnyék, feleselő dialektika. [...] Klasszikus zene, s aki vonzásába kerül, annak a számára Bach az egyetlen klasszikus, mindenki más romantikus keresőnek hat az ő közelében. Örökös *megérkezés* ez a muzsika, s ezért nincs benne semmi szorongás, ezért merészel örökké útra kelni. Ahogy Szent Ágoston gondolta az öröklétet: örök útbanlét Istenben. [...] Másik csodája: a fenséges és az intim állandó jelenléte. Váltakozásuk se változatosságot jelent, hanem azonosulást. Ahogy az egy helyben haladó mű is a legszédületesebb íveket írja le, s a legszertelenebb variációk is ugyanarról szólnak.”² A Bach-féle esztétika minőségének titka, *a kozmosz arányainak mintájára* megstrukturált hangok mibenlétének megismerése haláláig foglalkoztatta; talán csak a Simone Weil és F. M. Dosztojevszkij alkotta szöveg univerzumok felé fordított figyelme volt hasonlóan intenzív, mint a bachi életmű iránti csodálata. A következőkben kísérletet teszek azon felismerések, tapasztalatok és kérdések kommentálására, továbbgondolására, melyeket a zeneművek *vonzásába került* Pilinszky János foglalt szavakba.

- I. „A művek szinte kivétel nélkül unalmon inneniek, túl »csupaszok«, túl »merészek«, vagy egyszerűen túl »hangosak« és »meglepőek« ahhoz, hogy bemerészkedjenek abba a zónába, ahol Tolsztoj, Racine,

1 „Eljuthatunk a derűig”. (Szigeti István; 1979). In: P. J.: *Beszélgések*. (Szerk. Hafner Zoltán.) Magvető, Budapest, 2016, 299–313.

2 Bach: János-passió. (*Új Ember*, 1963. április 21.). In: P. J.: *Esszék, cikkek*. (Szerk. Bende József.) Magvető, Budapest, 2019, 226–227.

Dosztojevszkij, de főként Bach oly természetesen elidőzött. És akkor tettek egy lépést, amire a monoton eső, az élő szív és annyi minden mellett legpéldásabban talán a tenger képes. Nincs szabadság és nincs igaz nagyság az unalmon-túli közlések nélkül.³ Miként képzelhető el, miképpen lehetséges egyáltalán ebben a zónában a „természetes elidőzés”, melyről Pilinszky János (ki e tevékenységi kör vagy jelenlétforma legekleatásabb képviselőjeként J. S. Bachot tartja számon) szólni kíván? Az alkotási folyamatot, a művészi megnyilatkozást illetően talán akkor beszélhetünk természetességről (médiuntól, műfajtól függetlenül), ha az adott műalkotásban egyfajta személytelenséget, avagy az individualizmus szellem(iség)étől többé-kevésbé érintetlen magatartást, mentalitást vélünk felismerni (hiszen differenciált éntudatunk, önidentifikációs képességünk választ el minket legélesebben a tisztán természeti valóságtól). Az „önmegvalósító”, kortársaitól lényegileg elkülönülő művész ethosza – mely a zsenikultuszban koncentrálódva legexplicitebben a romanticizmusban mutatkozott meg – a protestáns, humanista német barokktól sem állt olyan távol (Bach 1750-ben halt meg, Goethe 1749-ben született). Az „unalomra” és a monotonításra mint struktúraelvre célzottan törekvő alkotói attitűd nem nevezhető uralkodónak sem a 17–19. századi európai művészeti tendenciák tekintetében, sem az alkotó személyének vagy szimbolikus szerepkörének alakulását illetően. („Bach nem tündökölt úgy, mint a 19. századi költők. Ő még sokkal inkább hasonlított a dómépítőkre.”⁴)

A fentebb idézett szövegrészben Pilinszky a túlságosan „merész” és „hangos” megszólalásmóddal szemben (melyről könnyedén asszociálhatunk a barokk művészet monumentalitására és túldíszítettségére) egy afféle habitust feltételez, amely abban az értelemben tekinthető *természet-szerű*nek, hogy a kifejezetten *emberi* – tehát az önmagára ismerő tudattól többé-kevésbé befolyásolt – természettől tulajdonképpen idegen. Alaphelyzetünkől – ha másból nem, hát szellemi és biológiai eredettörténetünkől – adódóan lehetséges számunkra az átjárás az antropológiai (kulturális, pszichológiai, történeti stb.) szempontok szerint meghatározható „emberi természet”, illetve az (ön)tudattal nem bíró, tisztán természeti törvények alapján programozott entitások, képződmények között. A Pilinszky által említett jelenségek („a monoton eső, az élő szív és annyi minden mellett legpéldásabban talán a tenger”) azonban afféle „zónájához” tartoznak az általunk belátható/bejárható tapasztalati térnek, amely valóban vakfoltként van jelen a nyugat-európai szellem- és kultúrtörténetben.

Pilinszky így beszél az *Apokrifról*: „Amikor írtam, az volt az érzésem, hogy úgy fejlődik a vers, mint ahogy a diszkosz húzza a diszkoszvető karját, de nem szabad soha elereszteni, mert kiszalad az ürességbe. Én egy hasonlatot mondanék itten, a mozdulatlan intenzitásra. A trecentóban, gondolom, a festészet figurái hirtelen megmozdultak, s egészen a barokkig viharoztak. Ezzel szemben az ikonok mozdulatlanok maradtak, és csak az intenzitás hullámozott mögöttük.”⁵ Ha a barokk festészeti hagyomány már-már demonstratíván dinamikus – gyakran mégis heroikus-patetikus pózokba merevedő – alakjaira, alakzataira, mintáira tekintünk, a termé-

3 Egy lírikus naplójából. (*Új Ember*, 1976. augusztus 1.). In: P. J.: *Esszék, cikkek*, i. m. 679–680., itt: 679.

4 „Haza akartam, hazajutni végül”. (Forgács Rezső; 1981.). In: P. J.: *Beszélgetések*, i. m. 370–379., itt: 376.

5 A történeis ideje. (Cs. Szabó László; 1967.). In: P. J.: *Beszélgetések*, i. m. 19–34., itt: 22.

szetnek inkább a *háborgó* tengerben, a *zaklatott* szívverésben és a *viharos* esőben megnyilvánuló aspektusát ismerhetjük fel a festett/festői testtartásokon és arckifejezéseken...

Az ikonok azonban nem csak abban az értelemben maradtak „mozdulatlanok” (miközben a Nyugat-Európában lezajlott eszmetörténeti változások örvén számtalan stílus és esztétikai irányzat terjedt, majd évelt el), amiképpen az ikonfestők évszázadokon keresztül ugyanazon tartalmi-formai tradíciók és törvények mentén alkottak. Fokról-fokra, színről-színre módosítva és variálva ugyan, ám némi túlzással ugyanazokat az alak(zat)okat *jelenítették* meg a középkori képzetek közt, amelyeket ma is; a megjelenítettek pedig ugyanolyan mozdulatlanok maradtak. Még akkor is, ha átsejleni látszik rajtuk egy-egy gesztus: kezüket intésre, lábukat lépésre emelik, hátukat olykor meghajlítják, tekintetüket felszögezik – mindezt mégis úgy teszik, mintha örökös rendeltetésüknek tennének eleget. Az adott mozzanatokban *tetten érhető* ikonalak engedelmeskedik a törvénynek, amelyet természete megkövetel tőle. Ez a *természet* azonban nem nevezhető tudatelőttesnek: az ikonok inkább egy kiterjedtebb, univerzálisabb tudat *szerves* részeként mutatkoznak meg. Mozdulatlanságuk lehetővé teszi, hogy *meditációs objektumok*ként szemléljük őket – ekkor visszatükröződhet bennük *figyelmünk* dinamikája.

A *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* tizenötödik fejezetében pedig ez olvasható: „A mozdulatlan dráma (a »drame immobile«) számomra nem azt jelenti, hogy tökéletesen mozdulatlan, mint Prométheusz a sziklán, Jézus a kereszten vagy egy kataton-skizofrén betegsége végkifejletében. Bár az se véletlen, hogy tragédiája csúcán ki-ki *kővé mered*. Nem. A »drame immobile« inkább olyanféle mozdulatlanságot, időn kívüli időt jelent, amit egy zenemű hallgatása közben érzünk, illetve nem érzünk.”⁶ Mintha a *mozdulatlan drámán*, az *egy helyben haladó* Bach-szekvenciákon, valamint az ikonok *hullámozó intenzitásán* keresztül Pilinszky a tapasztalás ugyanazon dimenziójáról beszélne. De miként válhat hozzáférhetővé a monoton eső, a szív vagy a hullám verése, sajátos „térideje” az *emberi természet* számára? Bach zenéjében „nincs semmi romantika”, ahogy a 18–19. századi német esztétikát meghatározó *sturm und drang* – magyarul *vihar és vágy* – hívószavú program „fúzis”-elgondolása (illetve a szentimentalista, majd a romantikus emberképre való alkalmazása) távol áll a természetszerűség azon aspektusától, amelyet Pilinszky mintegy Bach zenéjétől származtat.

- II. „[...] Bach zenéje váratlanul szólal meg a csendben, s úgy érint, mint egy jótékony álom.”⁷ „[M]egtanítja az embert álom és józanság kontrolljára...”⁸ Az álomtapasztalat során testünk mozgása jóformán a be- és kilégzés ütemére emelkedő és süllyedő mellkasunk hullámozására korlátozódik. A *tudattalan* territóriumára lépve meginog testünk és elménk felett gyakorolt hatalmunk – afféle realitásnak válunk részeseivé, melyben tudattartalmaink képekké transzformálódva szabad áramlásba kezdenek. Az álombéli tekintet által teremtett vagy észlelt, képlékeny va-

6 *Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye.* (Szerk. Bende József.) Magvető, Budapest, 2020, 69.

7 Párizsi képeslap. (Új Ember, 1963. június 30.). In: P. J.: *Esszék, cikkek*, i. m. 231–233., itt: 232.

8 Párizsi mozaikok. (Új Ember, 1972. május 21.). In: P. J.: *Esszék, cikkek*, i. m. 594–596., itt: 595.

lóságalemelek olykor *számunkra közvetlenül érzékelhető módon* érintkeznek velünk. Pavel Florenszkij írja *Az ikonosztázban*: „Az ikon egy bizonyos ősképre utal, azaz szellemi látomást hív elő a tudatban: aki e látomást tiszta értelemmel és tudatosan szemlélte, az előtt az ikon által közvetített új, másodlagos látomás maga is tudatos alakot ölt. [...] Amikor a nagy aszkéták imáikban kitérültek, nemegyszer előfordult, hogy az ikon egyszerre volt a rajta ábrázolt személyeket láthatóvá tévő ablak – és egyúttal olyan *ajtó* is, amelyen át e személyek beléphettek az érzéki világba. [...] Az ikon oly elevenen, oly vitathatatlan objektivitásában és önérvényességben jelenik meg tekintetünk előtt – szellemi és testi tekintetünk előtt *egyaránt* – hogy szikrányi rés sem marad, amelyen a szubjektivitás átszivároghatna.”

Az álomtevékenységben gyakran a személyiségünk mélyrétegeiben zajló folyamatok és történések *tanúivá* válva kerülünk önkívületi állapotba; talán ezért lehetséges, hogy olykor önnön alakunkat, vagy annak „virtuális” mását is kívülről – az ablakon, avagy az *objektíven keresztül* – látjuk. Ebben a térben, ha „tiszta értelemmel” veszünk is részt az álomlátomásban, sajátos (t)örvényszerűségeknek vagyunk kiszolgáltatva; e törvények azonban sosincsnek kőbe vésvé. A bachi zenét és (a „dilettáns” hallgatóra gyakorolt) hatását Pilinszky mindig valamiféle *beavatásként* írja le. A dallamfutamok egyrészt médiumai, másrészt szerkezeti elemei annak a (nem feltétlenül zenei, mindinkább mentális vagy memetikai, már-már transzcendens) zónának, melyben az avatatlanok legfeljebb csak tapogatódzva tájékozódhatnak. Pilinszky szerint, amikor komponált, Bach otthonosan közlekedett a hanghullámokként érzékelhető fizikai rezgések metafizikai realitásában; így válhatott képessé a „más-világban” működő törvényszerűségek zenei modellezésére és kódolására. Florenszkij hasonlóképpen írja le, amint a *nyílt tekintettel* szemlélte ikonon keresztül a vizuális felület többdimenziós valósággá lényegül át. A kellőképpen tiszta elme számára „tudatos alakot ölt” az ikon által közvetített látomás; akár a tudat *tükörírásaként* olvasható álom, mely az álmodónak merőben új információkkal szolgál.

Minthogy a fentebb idézett szövegrészben Pilinszky János egy – a túl hangos/csupaszmeglepő művek befogadása közben megközelíthetetlen – *zónába* való „bemerészkedésként” beszél a bachi zenéről, a filmjeibe rendre Bach-darabokat ágyazó Andrej Tarkovszkij *Sztalkere* felől is megközelíthetjük *e kifejezés* tartalmát. Mind a Sztrugackij-fivérek regényében, mind a filmben egy azonosíthatatlan objektum becsapódása hozta létre a zónát, melyben a „kiűzetést” követően az immár elváltozott természet nyeri vissza hatalmát korábbi (transzcendens?) territóriumra fölött. Az ide látogatókat óva inti a Sztalker – aki pszükhopomposzként és orvvadászként („сталкер”) kíséri ügyfeleit a kordonokkal és fegyveresekkel őrzött területre –, figyeljenek, hová lépnek, a *szobához* vezető út ugyanis kifürkészhetetlen; a zóna alkalmazkodik a behatólókhoz, mintegy visszatükrözve azok tudatállapotát, akik hatáskörébe lépnek. A „vendégek” a reaktív tér központját képező szobához igyekeznek, melynek küszöbét átlépve legbensőbb – talán önmaguk előtt is ismeretlen – vágyuk teljesezhet be. A Sztalker azonban küldetésstudattal vegyes pass(z)ióból és *honvágyból* jár ide, és csak az ajtóig kíséri őket...

III.

A zónában mégis az ő mozgássérült lánya *időzik el* a legtermészetesebben. Akik a szobával szemközt, a földön ülnek, tétlenül merednek a megrepedt mennyezeten keresztül aláhulló, monoton esőből összegyűlő tócsákba; *miközben* (bár talán korántsem nem egyidejűleg) Martyshka („Majmocska”) mozdulatlanul ül egy asztalnál, és figyelmével tudata uralma alá vonja a tárgyakat. Genetikai állományában hordozott öröksége, a zónával való elemi kapcsolata egyszerre bénítja meg a lábait, és teszi képessé a materiális objektumok mentális koordinálására, kontrollálására. „[M]egradag egy olyan realitást, ami a világban nem létezik. A világban tények léteznek, amit mi valóságnak mondunk, és tudod, a valóság az rettenetes erős és rettenetes gyengéd, szubtilis. Ez az asztal, amit most itt megfogok, ez kemény tény. Egy gondolat már sokkal finomabb. A valóság pedig teljesen anyagtalan.”¹⁰ Mintha a Bach zenéjére vonatkozó kitételek egyúttal a Martyshka által véghez vitt művelet misztériumáról is tanúskodnának... A Sztalker *elkíséri* vendégeit a zóna mágikus erejű centrumáig, de egyedül a magatehetetlen Martyshka *lépi át* a tények és a (takarásában rejtőző) realitás közti határt. Az üres üvegpoharat tekintetével az asztal lap széléig kíséri, majd „leejti”. Halljuk, amint a pohár sértetlenül földet ér. A tradicionális zsidó esküvő tetőpontját képező pohártörés a Jeruzsálemi Szentély lerombolását szimbolizálja: a házasságkötést megpecsételő gesztus egyúttal arra emlékezteti a szertartás résztvevőit, hogy örömük nem lehet teljes, amíg a templom nem épül fel újra. Ha a *Sztalker* zárójelenetét mindennek tükrében próbáljuk látni, arra a következtetésre juthatunk, hogy a szoba akkor sem semmisült (volna) meg, ha a Tudós magukra robbantotta (volna) azt – Martyshkában megőrződött a „szentély” valamilyen formában. Tettének célja a benső, *immanens* templom (törés)próbára tétele és megtartása. (Vö. „[A]mit elhagy, azt se veszítheti el. A »centrum zenéje« örökös birtoklás és dicsőséges szegénység egyszerre.”¹¹)

Pilinszky János számára a Bach-féle muzikalitás *minőségében* sokkal inkább hasonlított az ikonok „mozdulatlan intenzitására”, mint a barokk művészet dekorativitására; sokkal inkább a szellemi és fizikai realitás határát elmosó, az egyén szuverenitását elbizonytalanító álomtapasztalatra, mint a felvilágosodás értelemcentrikus világfelfogására. A *170. kantáta* kapcsán a következőket írja: „Szavai a legbonyolultabb formák közepette is tökéletesen egyszerűek, mintha valaki vonalazott irkába hiperzseniális házidolgozatokat írna.”¹² Miben leledzik a mesterkélt gesztusoktól mentes egyszerűséggel megírt művek *zsenialitása* (s mi köze van mindehhez Tarkovszkij *mozdulatlanul is bejárható* zónájának)? A *naiv és szentimentális költészet*ről szóló esszéjében Schiller azt állítja, a zsenit egyedül naivitása teszi zsenivé; a természet „vezeti őt őrangyalaként”, így nyugodtan és biztosan kel át a hamisság hálóján, melyekbe más – ha nem kerüli el e hálót messziről – óhatatlanul belegabalyodik. A naiv zseniben a természet „belső szükségszerűség szerint” működik; nem pusztán művében kivívott szabadsága, hanem természete teszi képessé a lehetetlennek tetsző műveletek végrehajtására.

¹⁰ „Eljuthatunk a derűig”. (Szigeti István; 1979). In: P. J.: *Beszélgetések*, i. m. 303.

¹¹ Bach: János-passió. (*Új Ember*, 1963. április 21.). In: P. J.: *Esszék, cikkek*, i. m. 226–227., itt: 227.

¹² Aki csak füllel hallgatja... (*Új Ember*, 1965. május 23.). In: P. J.: *Esszék, cikkek*, i. m. 327–328. itt: 327.