

Az Eucharisztia teológiájának esztétikai hangsúlyai Pilinszky János publicisztikájában

Pilinszky János az *Új Ember* publicistájaként is alapvetően költő volt, ami abban is megnyilvánult, hogy szívesen írt a hitéletnek azokról a kérdéseiről, amelyeket összefüggésben látott a művészettel. Befogadástörténete az első felháborodott olvasói levelektől a későbbi elfogadottságig mégis arra utal, hogy publicisztikájának teológiai tétje is van. A következőkben azt mutatom be, milyen teológiai hangsúlyok következtek abból, hogy cikkeiben az Eucharisziát a művészetelmélet felől közelítette meg, mégpedig egy olyan művészetelmélet felől, amelyben „a fölismerések kontrollját sokkalta inkább a költői gyakorlat, mintsem a szisztémára, az összefüggő egésze való törekvés determinálja, a] költő [viszont], a legelvontabb is, menthetetlenül empirikus lény, elsődlegesen a kifejezés áldozata.” (620)¹ Azt fogom tehát vizsgálni, hogyan látja az Eucharisziát az, aki „empirikus” szempontból tekint rá, vagyis az érzéki aspektusa felől, az esztétikum oldaláról.

Az első, bevezető jellegű fejezet azt a kérdést tárgyalja, miért lehet az Eucharisztia annak ellenére is központi jelentőségű Pilinszky művészetelmélete számára, hogy költészetében csak áttételesen jelenik meg. A második fejezet a színjátszás példájára támaszkodva a művészet egy olyan problémáját vázolja, amely közvetlenül összefügg a harmadik fejezetben tárgyalt eucharisztia-felfogással. Azt fogjuk találni, hogy Pilinszky nem annyira új felismerésekkel gazdagította az Eucharisztia teológiáját, mint inkább olyan elemeit hangsúlyozta, amelyek rendszerint kevesebb figyelmet kapnak.

¹ A szövegben szereplő oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: PILINSZKY János: *Publicisztikai írások*. Budapest, 1999.

1. A MŰVÉSZET VALLÁSOS FELFOGÁSA

A „katolikus, pontosabban a vallásos irodalom néhány kérdéséről” (620) értekezve Pilinszky kijelentette: „...a költészet vallásos értelmezésének másod-, vagy talán harmadrendű kérdése a tematika. A művészet vallásos gyökere, alapja ennél sokkalta mélyebb fogantatású.” (622) Sőt, e „vitathatatlan, eleve vallásos elem [...] nélkül semmiféle művészet nincsen” (623). Hogy ebből mi következik a tematikusan is vallásos irodalomra nézve, azt így összegezte. „Számomra a művészet alapvetően vallásos eredetű, s talán innét, hogy minden kifejezetten vallásos művet – remekművet is – bizonyos értelemben parafrázisnak érzek. (Közelebbről: ha egyszer minden művészet valóban vallásos gyökerű, vallásos művészet igazában nem is létezik, s legfőképp vallásos irodalom nem, a szent szövegek közelségében.)”²

E futó utalás kiegészítésre szorul. Pilinszky szemében ugyanis nemcsak a szent szövegekre való tekintettel bizonyul parafrázisnak minden műalkotás, amennyiben vallásos témája van, hanem az Eucharisziára való tekintettel is. Hiszen mindkettő formáját ugyanaz a „vallásos elem” határozza meg, mint amelyiknek a műalkotások formáját is meg kell határoznia. Éppen azért tekint a művészt a szent szövegeket és az Eucharisziát, mert azt a formateremtő tényezőt fedezi fel bennük, amelyet a művészetből jól ismer. És mivel érzékelhető valóságuk tökéletes összhangban áll ezzel a tényezővel, nem pusztán művészt, hanem egyenesen művészi eszménynek is tartja őket.

Amikor Pilinszky a művészet „vallásos eleméről” beszél, olyan hatékonyságot tulajdonít neki, mint a katolikus hit Isten ígéjének vagy az Eucharisziának. Ahogyan Jézus szóban és tettben nemcsak hirdette az Isten országát, hanem, éppen azáltal, hogy hirdette, meg is valósította, és ahogyan az Egyház a szent szövegeken alapuló, szóban és tettben testet öltő igehirdetése is egyre inkább megvalósítja, úgy a szavak és a tettek a szentmisében is nemcsak elbeszélnek egy 2000 évvel ezelőtti történetet, hanem az, éppen azért, mert elbeszélnek, az ünneplő közösség körében meg is történik. Pilinszky szerint ugyanez igaz a művész alkotómunkájára is. Az ő tevékenysége révén is történik valami titokzatos átalakulás a világban, amely ugyan nem azonos azzal a változással, hogy a művész megformálja művészete anyagát (a szót, a követ, a festéket), mégis általa valósul meg. A mégoly jelentős különbségek ellenére az Isten ígéje, az Eucharisztia és a művészet esetében az alap-

² Pilinszky János összegyűjtött művei. *Versék*. Budapest, 1995. 78.

képlet ugyanaz. Valaki beszél vagy cselekszik, és ennek hatására titokzatos módon megtörténik valami más is, még hozzá valami olyasmi, ami az üdvösségünkkel kapcsolatos. Ha a művészet nem akar *parafrázis* lenni, nem elég, hogy a maga sajátos módján ismételve meg a szent szövegeket vagy a liturgiát, vagyis nem elég tematikusan vallásosnak lennie. Viszont ha *művészet* akar lenni, tartalmaznia kell a „vallásos elemet”, vagyis részt kell vállalnia a világ üdvözítésében, ennek érdekében pedig meg kell keresnie a világnak azt a töredékét, amelyet „üdvözíthet” (711).

Pilinszky vallásos művészetelméletének éppen az a hit az alapja, hogy a világ beteljesítéséhez hozzájárulhat az, amit a művész mint művész (és nem egyszerűen mint imádkozó vagy vezeklő ember), jöllehet Isten kegyelméből és az *Imitatio Christi* jegyében, mégis saját tevékenységével tesz. Nyitva hagyva a kérdést, hogy szabad-e ilyen hatékonyságot tulajdonítani a művészetnek, a következőkben a művészet vallásos értelmezésének és az Eucharisztia művészszemmel való értelmezésének hermeneutikai körével foglalkozom. E kör akkor áll elő, amikor egy „empirikus lény” két kvázi empirikus tapasztalatát vonatkoztatja egymásra. Egyrészt a műalkotások létrehozása során szerzett tapasztalatát, másrészt azt a katolikus hit által elve értelmezett tapasztalatot, amelyet a szentmisén szerzett.

2. A SZÍNHÁZI JELENLÉT PROBLÉMÁJA

Pilinszky a művészet problémáit visszatérően a színművészet erre minden másnál alkalmasabbnak talált példáján gondolta végig. A színház általa érzékelt válságát a „jelenlétvesztés” szóval ragadta meg. E kifejezés arra utal, hogy valami, ami látszólag itt van, vagy itt és most történik, minden látszat ellenére még sincsen itt, vagy mégsem történik meg. A jelenlétvesztés nem a dolgok fizikai aspektusával kapcsolatos, hanem metafizikai fogalom. Ezért mondja Pilinszky, hogy már azelőtt is, hogy maga is színdarabok írására vállalkozott volna, számára „a színpad mindenekelőtt filozófiai-metafizikai küzdőteret jelentett. Harcot a jelenlétért. Mert valahol baj van a jelenlétünkkel, ami aztán a színpadon hatványozottan bosszulja meg magát[, hiszen a] mindennapos jelenlétvesztés óhatatlanul felköltözött [...] a színpadra is.” (690) A jelenlétvesztés tehát eredendően nem esztétikai fogalom, hanem a mai ember létmódját írja le. Mindenekelőtt maga az ember az, aki „jelenléthiányban szenved, irreálisnak és abszurdnak érzi időről időre vagy akár folyamatosan azt, hogy itt van.” (690) Mégis, összhangban azzal, hogy Pilinszky a művészi tevékenységet metafizikai hatékonyságúnak tekintette,

és a „jóvátéhetetlen jóvátételét” (438) várta tőle, a színházi jelenlét problémájának megoldásától általában véve az emberi jelenlét visszanyerését remélte. A színjátszás tehát nemcsak létezésünk diagnózisát nyújtja, hanem a gyógyuláshoz is hozzásegíthet.

A jelenlét problémáját Pilinszky a naturalista és az abszurd színház összevetésével mutatta be. Az előbbi így definiálta: „A mai abszurd dráma fényében közvetlenül vagy közvetve naturalistának neveznék minden olyan színpadi játékot, amely vonatkozásaival a játékterén kívüli valóságból kölcsönzi életét, történjék akár a legelvontabb, legromantikusabb formában is.” (524) A naturalista színház a reális világot *utánozza*, ahogyan az a mindennapi szemlélet számára megmutatkozik. Abból él, hogy a színházon kívüli világhoz való *hasonlóság* miatt színpadán felismerjük ezt vagy azt a karaktert vagy szituációt. A felidézés gazdag eszköztára miatt olyan, „mint egy állítmány nélküli mondat; egyedül árnyalásokra, »jellemzésre képes«; mintha egyedül a jelzők végtelen lapályát lakná, s hiányzana belőle az állítmány, az ige vertikálisa, mely a jelenlét erejével odaszegezné a drámát a színpadra.” (534) Pontosan el tudja mesélni, hogyan történt egy esemény, vagy hogyan néz ki valami, de *maga* az esemény nem történik meg, *maga* a dolog nem jelenik meg a közönség *szeme előtt*. A hasonlóság eszközével el képes érni, hogy a néző arra *gondoljon*, amire kell, de ami így a *nézőben* létrejön, az csak *szubjektív* re-prezentáció, nem pedig egy esemény *objektív* prezentációja a *színpadon*. A naturalista színházban nem történik csoda: a felidézett múltbeli esemény ott marad saját letűnt korában, a körülírt tárgy *nincs jelen* a színpadon, így ott jelenléthiány áll fenn. S ha valahol nincsenek valóságos dolgok, nem is történhet velük semmi valóságos: ezért hiányzik az állítmány abból a mondatból, amely ezt a fajta színjátszást szemlélteti. Természetesen a naturalista színpadon is vannak valóságos színészek és valóságos díszletek, de „a néző világosan érzi egy idő óta, hogy se a színészek, se a díszletek nem azonosak önmagukkal, ugyanakkor azonban az a világ, azok a hősök se, akikre a színészek és a kulisszák utalnak. Színház és valóság így oltja ki kölcsönösen egymást, s a kétféle utalás közt a földézett történet igazában mintha nem történne meg se a színpadon, se a valóságban.” (525)

Míg a naturalista színház problémája az volt, hogy hiányzott belőle az „állítmány vertikálisa”, amely jelenlétet kölcsönzött volna neki, addig az abszurdé az, hogy semmi mást nem birtokol, csak ezt, ugyanis „mindent lesöpört a színről, ami a mimikrinek akárcsak látszatát kelthette volna” (662). „Talán nem is akart mást, mint végre valójában ismét jelen lenni, megtörténni: méghozzá a játék helyén és a játék pillanatában.” (621) Önmagában e cél megvalósulása azonban nem eredményez még igazi *színjátszást*. Ez

ugyanis egyszerre igényli az állítmányt és az annak környezetét megteremtő többi mondatrészt. Nemcsak egy *történet* akar bemutatni, hanem elmesélhető *történétté* kell terebélyesednie. Ehhez olyan „epikus” eszközökre volna szüksége, amelyekkel a naturalista színpad bőségesen rendelkezik. Csak-hogy annak érdekében, hogy itt és most történjen, az abszurd színház eleve megtagadott minden „önmagán túlmutató utalást” (534).

A jelenlét problémájára Pilinszky a szakrális színház koncepciójával válaszolt. Eszerint a színészt és az általa véghezvinni kívánt cselekvést másfajta kapcsolat fűzi darabon kívüli valósághoz, mint amilyent a naturalista színház feltételezett. Nem minden kapcsolat elég erős ahhoz, hogy egységbe tudjon vonni két teljesen különböző valóságot. Márpedig a színen játszódó eseményeknek nemcsak önmagukat kell jelenteniük, hanem valami tőlük eredendően különbözőt is meg kell jeleníteniük, méghozzá úgy, hogy ezt a különbözőt nemcsak *felidéz*ik, hanem *ténylegesen megtörténni* is segítik. A Pilinszky által elgondolt színjátszásban a színésznek létre kell hoznia egy viszonyt valami tőle különbözővel, és e viszonyban éppen ezt a különbözőt kell megvalósuláshoz segítenie azzal, ami a színpadon történik. Ennek érdekében a színész bizonyos értelemben lemond arról, hogy önmaga legyen, és testi valójának kétségtelen jelenlétét olyasvalaminek bocsátja a rendelkezésére, ami a színpadon bizonyos értelemben nincs jelen.

Ennek fényében az abszurd dráma eleve kudarcra van ítélve, amennyiben semmit nem kíván megjeleníteni. A naturalista színház problémája pedig az, hogy olyan eszközzel remél kapcsolatot teremteni a színpad és a tőle különböző valóság között, amely nem alkalmas arra, hogy a színházon kívüli világot valóban jelenvalóvá tegye. A naturalista színház ugyanis az utánzásra, vagyis az emlékeztetésre épül. A színjáték vagy egyáltalán a művészet feladata viszont Pilinszky elméletében nem az, hogy gondolatokat ébresszen, hanem hogy realitást teremtsen: mégpedig a műalkotás realitásán kívül valami másét is, valamiét, ami kapcsolatban áll vele. Olyan viszonynak kell létrejönnie a színész által megjelenített és a megjelenítés tárgyát képező valóság között, amely ez utóbbit sem hagyja változatlanul, mert vele is megtörténik mindaz, ami a színpadon végbemegy.³ Ennek pedig az a feltétele, hogy a megidézett a maga valóságában jelenítődjék meg a színházban.

³ A szentmise és a szakrális színház közötti különbség talán ezen a ponton a legnagyobb. Jól-lehet mindegyik kapcsolatot hoz létre egy időben és térben távoli személlyel és történnel, a művész *üdvözítő változást akar elérni* az így jelenvalóvá tett múltban, a szentmisét ünneplők viszont nem akarják megváltoztatni a 2000 évvel ezelőtti eseményeket, hanem csak *be akarnak kapcsolódni az akkori üdveseeményekbe*.

Ha a színdarabnak feltétlenül szüksége van a művészetén kívüli valóságra, ugyanakkor nem állhat vele a hasonlóság, az emlékeztetés köznapiságában, vagyis ha a színpad nem utalhat tökéletesen immanens eszközökkel a reális világ dolgaira, nem marad más lehetőség, mint hogy transzcendens kapcsolat létezzon közöttük. „A színpadi jelenlét [...] egyedül az utalások természetétől függ. A profán utalás megfosztja a színházat a legbensőbb valóságától, s csakis a transzcendens, metafizikus kapcsolat színház és valóság között adhatja vissza a színpadot a színpadnak és a valóságot a valóságnak.” (525–526) „Profán színház valójában nincsen” (525).

3. AZ EUCHARISZTIKUS JELENLÉT ÉRZÉKELÉSE

E gondolatok akkor is eszünkbe juttatnák a szentmisét, ha Pilinszky nem hivatkozott volna rá visszatérően. Egy alkalommal például így fogalmazott: „A léghiány, ami a jelen színházát fojtogatja [...]: a szakrális közeg eltűnése. [...] Úgy vélem, nem követek el blaszfémiát, ha ez esetben a szentmise cselekményére utalok.” (621–622) Máskor egyenesen színházi eszménnyé tette: „Ha [...] egy valóban új színházra gondolok: mintaképem a katolikus szentmise.”⁴ A szentmise azért válhatott olyan viszonyítási ponttá, amely révén a művészetet értelmezni lehet, mert Pilinszky már korábban is kapcsolatba hozta őket, amikor éppen fordítva, a művészet terminusaiban értelmezte a liturgiát, mint például a *Szakrális csendélet* című írásban. Ahogy publicisztikájában annyiszor, a kiindulópont itt is egy egyszerű élmény, amelyben a hit egyik titka nyilvánul meg egy „empirikus lény” számára. „Vasárnap az esti misét egy mellékoltárhoz szorulva hallgatom. Azon kapom rajta magamat, hogy szemem az üres oltáron pihen – és gyönyörködik benne. Mert ez az oltár egyáltalában nem üres: érezni a drámai és szakrális csendet.” (261) Az Eucharishtiában való hit és a rá vonatkozó hittani ismeretek nélkül Pilinszky bizonyára semmi ilyesmit nem érzett volna. Ezekből azonban csak azt tudhatta, hogy *mi* az, amit az adott pillanatban érzékelt, ő azonban ezúttal arról elmélkedik, hogy *miért* érezhette azt, ami az érzékei elől elvileg akkor is el lett volna rejtve, ha az oltár nem lett volna üres. Az érdeklő, hogyan *fejeződik ki* mégiscsak az, ami a szent színek alatt rejtőzik, vagy ami – miként az üres oltáron – jelen sincsen. Kérdése magára a kifejezésre irányul. Sem itt, sem máshol nem foglalkozik azzal, hogyan lehet a ke-

⁴ Pilinszky János összegyűjtött művei. Széppróza. Budapest, 1993. 127.

nyér és a bor Krisztus teste és vére, mint ahogy azzal sem, hogy milyen lelki folyamatok kísérik az ebben való hitet. Érdeklődése nem dogmatikai vagy pszichológiai, hanem esztétikai: arra a kvázi empirikus tapasztalatra irányul, hogy nemcsak tudjuk, hogy Krisztus teste és vére van az oltáron, hanem ez érezhetően meg is nyilvánul számunkra.

Az esztétikai kérdésfeltevés a vasárnap esti szakrális élménytől a művészi élmény titkához irányítja Pilinszkyt. Ahhoz azonban, hogy az Eucharisziát a művészet felől közelíthesse meg, *tág értelemben* kell vennie. Úgy is mondhatjuk, az Oltáriszentséget az oltárral és a körülötte zajló liturgiával együtt kell szemlélnie. Hiszen a bort a hívek többnyire nem is látják, és még a felmutatott ostyának is alig van láttató ereje. Ezek a színek önmagukban inkább elrejtik, mint megnyilvánítják a szentet. A liturgia egésze viszont az érzékeket is megszólítja, és így esztétikai dimenzióba helyezi az Oltáriszentséget. Pilinszky azonban nemcsak annyit tesz, hogy a liturgia jelen idejű horizontjába ágyazza, hanem szorosán a 2000 évvel ezelőtti húsvéti eseményekhez is kapcsolja az Eucharisziát, és ezzel egy másik szempontból is a művészethez és kitüntetetten a színházhoz közelíti. Számára a szentmise az utolsó vacsorát és legalább ennyire a keresztdozatot idézi meg. Ezért lesz az oltár csendje nemcsak szakrális, de drámai is. „Tudjuk jól, az játszódik itt le, ami a Golgotán. [...] Az oltárterítő [...] egyszerre abrosz és halotti lepel, ahogy az oltár is egyszerre asztal és koporsó” (261).

Az eucharisztikus liturgia és Krisztus húsvétja közötti kapcsolat hangsúlyozásával Pilinszky az *Odo Casel* nevével fémjelzett teológiához csatlakozik. Casel már néhány évtizeddel korábban megkísérelte „előtérbe állítani magának az üdv-eseménynek a jelenlétét a szentségekben és azok liturgikus megvalósulásában. Számára a szentségek lényegileg és tisztára »misztériumok«, szent cselekmények, amelyek során az, aki jelen van, saját maga is valóságosan részt vehet Jézus üdvözítő művében, ami a liturgiában megjelenül.”⁵ Casel szerint „az isteni élet valamiképpen ténylegesen leidéződik az ünnep-lők körébe. Az ünnep nem pusztá emlékezés, hanem *jelenlét*. Az istenség megjelenik az ünnepi szertartáson, látható módon, vagy tevékenysége által érzékelhetően. [...] Amit [az ünneplők] végrehajtanak a kultuszban, [...] az Isten cselekedetének utánzása, [...] isteni színjáték.”⁶

⁵ Arno SCHILSON: A liturgia a misztériumok hatékonyságának és jelenlétének helye. In *Communio* 2002/2. 8.

⁶ Odo CASEL: A liturgikus ünneplésről. In *Communio* 2002/2. 22–23.

Pilinszkyt bizonyára esztétikai látásmódja vezette közel ehhez a felfogáshoz. Csak ennek talaján válhatott az eucharisztikus liturgia a szakrális színház eszményévé. Innen nézve ugyanis a szentmise az abszurd és a naturalista színház erőit ötvözi: egyrészt itt és most történik, másrészt meg is jelenít valamit, ami máshol történt. Az átváltoztatás Krisztus valóságos jelenlétét eredményezi az oltár „színpadán”, ugyanakkor a szentmise, mivel korábbi eseményeket tesz jelenvalóvá, nem merül ki egyetlen történésben, hanem történetté is terebélyesedik. A neki megfeleltethető mondat nemcsak az „állítmány vertikálisából” áll, hanem a „jelzők lapályán” is kibomlik.

Amikor Pilinszky a mindenkori jelen liturgiájába ágyazza, ugyanakkor az egykori húsvétra is vonatkoztatja, a művészettel hozza kapcsolatba az Eucharisziát. Aki ugyanis részt vesz a szentmisén – amely „nem ima, még csak nem is közös imádság, hanem lakoma, közös cselekedet, részvétel a Fiú áldozatában” (613) –, nem egyszerűen kilép a jelenből, hogy így a máshol megtörtént események szereplőjévé váljon, hanem az Egyház szolgálata által, az *itt* és a *most* közegében, mégpedig az anyagi dimenzió közvetítésével teszi ezt. A múlt szent eseményeivel ilyenkor hatékony jelekben végbemenő szakramentális szerkezetű találkozás zajlik le. Az anyagi természetű és jelenkarakterű szentségi jelektől pedig már csak egy lépés a művészet világa. Hiszen a művész is a jelenben, mégpedig művészete sajátos anyagával: a festékkel, a hanggal vagy színészként saját testével dolgozik – még akkor is, ha Pilinszky szerint „a minőség erejével olyasmibe kell behatolnia, ami a valóságban réges-rég, visszavonhatatlanul és végérvényesen megtörtént.” (760)

Mire megyünk azonban a művészet párhuzamával, ha az eucharisztikus élményt akarjuk értelmezni? Hogyan fejezi ki, jeleníti meg legalább a liturgia egésze az utolsó vacsora és a keresztdözt hajdan volt eseményeit és Krisztusát? Pilinszky válaszát legkönnyebben a következő idézetből bontathatjuk ki. „A szentmise liturgikus cselekménye – amely egyáltalán nem utánzat, hanem épp csöndjével és kimért csillagmozgásával idéz meg egy hajdani és halhatatlan, véres cselekményt – egyedül a hit közegében képes egyszerre megtörténni *hic et nunc* az oltáron, s ugyanakkor a keresztút egyszeri idejében. Ez a csoda egyedül a hit közegében lehetséges. Olyan megemlékezés, ami most történik, anélkül, hogy az egyszeri történet elbizonytalanítaná.” (622) Első pillantásra úgy tűnhet mintha két különböző választ kaptunk volna, és ezek közül csak az egyik volna esztétikai. Hiszen a főmondat szerint a „hit közegén” múlik, hogy megtörténik-e a múlt megidézésének csodája, és csak a közbeékelte mellékmondat beszél a megidézés formái, érzéki feltételeiről. Az idézet kontextusa azonban, amelyet a fejezet elején részben idéztem is, világossá teszi, hogy nem erről van szó. Pilinszky

azért utal „ez esetben a szentmise cselekményére”, hogy a színházi jelenlétesztés általa adott magyarázatát, a szakrális közeg eltűnését, a szembeállítás révén igazolja. Ennek megfelelően az idézet nem azt állítja, hogy az *átlényegülés* feltétele az ünneplők hite, hanem azt, hogy egy rejtett valóság *érezhetővé válása* köszönhető a hit közegének.

A hitnek a liturgia művészi aspektusa szempontjából ugyanaz a szerepe, mint ami a színművészetben volna, ha a színházat nem süjtaná a „vallásos közeg elvesztése” (621). Márpedig a színházi jelenlét problémájának tárgyalásakor Pilinszky elsősorban nem a nézői, hanem az alkotói közeg szakralitásának elvesztésére panaszkodott, mert befogadásesztétikai kérdések egyáltalán nem foglalkoztatták. Esetében a művészetelmélet területére merészkedő „empirikus lény” egy költő, aki mikor „gondolatát mondatról mondatra aláveti az anyag ellenpróbájának” (779), az alkotás és nem a befogadás lehetőség feltételeiről szerez tapasztalatot. Ennek megfelelően Pilinszky a szakrális élmény esztétikai értelmezésekor sem elsődlegesen az oltárt éppen körülállók hitére gondol, hanem arra a hitre, amely a liturgia formáját valaha kialakította és máig megőrizte.

Ahogy a hit Isten ajándéka, úgy a hit közegében fogant liturgia formája is tekinthető az ő művének. Ezzel a fogalmisággal él a *Szakrális csendélet* is. „Isten különösen szép gondolata, hogy nem kényszerít bennünket áldozata naturalista átélésére, hanem azt mintegy művészi megfogalmazásban nyújtja felénk. A tiszta lényeket a rítus nyelvéen.” (261) Itt még nem arról van szó, hogy a művészet képes volna valaminek a reális megjelenítésre, hanem, hogy a szentmise azt, amit reálisan megjelenít, eredeti közegéből „egy áttetszőbb, szeráfibb közegbe” (261) emeli át. Képes anélkül jelenvalóvá tenni Jézus kereszthalálát, hogy fizikai brutalitásával is szembesítene minket. Pilinszky ezzel kapcsolatban nem azt hangsúlyozza, hogy a liturgiában valami láthatatlan történik, éppen ellenkezőleg azt, hogy a vallásilag jelentős eseményt „egy valóban isteni formaadás szépsége tolmácsolja, közvetíti” (465). Az Eucharisztia vagy akár az üres oltár szakralitása azért *érzékeltető*, és a szentmise azért lehet *színházi* eszmény, mert *nem pusztán transzcendens*, vagyis mert Krisztus valóságos jelenléte *érzékeltető* jelek liturgiájába öltözik. Nem kell csukott szemmel magunk elé *képzelnünk* őt, hanem *feltekinthetünk* rá az úrfelmutatáskor. Nem *emlékeznünk* kell az utolsó vacsorára, hanem ehetjük a testét. Mert bár az ostya látható tulajdonságai az átváltoztatás során változatlanok maradnak, a szentmise nem pusztán szellemi síkon jeleníti meg Krisztust, hanem az *oltáron*. Nemcsak a *hívekben* történik valami, hanem *magával az ostyával* is, ami ugyan nem látható, de egyrészt a nyugodt felszín csak a nyers naturalitást takarja el, amely „még az apostolok szívét is

próbára tette és megzavarta” (465), másrészt az átlényegülés nem is észrevétlenül történik, mert az itt és most közegének megformálása kíséri – és teszi lehetővé.

A világban magának esztétikai minőséggel rendelkező formát teremtő transzcendens valóság gondolata szinte elérhetetlen eszményt állít a művészet elé. „Kívülről szemlélve [...] talán még szembetűnőbb a szentmise tökéletesen egyedülálló művészi szövete. Hol marad ettől a szimbolikától az irodalomé, ettől a formai szabadságtól akár a modern színpadé, vagy ettől a bátorságtól a szürrealisták vakmerősége, ettől az egyszerűségtől akár Beckett tömörítő kopár ereje? Ez a dráma kétezer év óta érvényes – s kétezer év után még mindig adósok vagyunk tulajdonképpeni megértésével.” (465) Ezt az adósságot törlesztendő Pilinszky rendszerint a szentmise formai egyszerűsége és a megjelenített történet drámaisága közötti ellentétet emelte ki. E művészi eszközre, amelyből a szentmise szakralitásának *élményét* eredeztette, Pilinszky a saját művészi munkájában is támaszkodott, és ettől várta a szakrális színház sikerét. „Ha [...] egy valóban új színházra gondolok: mintaképem a katolikus szentmise. A papok csillagmozgása, a ministránsok gyerekes fegyelme és maguk a szépen hímzett ruhák. Egyszóval: az a tiszta ellentmondás, amivel egyedül lehetséges a világ talán legvéresebb drámáját fölidézni.” Pilinszky azonban még a szentmise egyszerűségét és formai szabadságát is fokozhatónak tartotta. Hiszen a szentmisében „a liturgia véghetetlenül csendes csillagokra emlékeztető mozgása »jeleníti meg« a hajdani véres eseményt” (535), ő viszont egyenesen „a *drame immobile*, a *mozdulatlan dráma* csodálatos lehetőségéről” (535) és „oratorikus formájú” drámákról beszél, amelyek „megjelenítő előadás nélkül”, „ha úgy tetszik, »antiszínház[ként]«, az „eszközök elvetésével” kísérlik meg az „áttörést a transzcendensbe” (545–546).

Az a gondolat, hogy Krisztus véres áldozatát a nyugodt mozdulatok és a ruhák hímzésének szépsége jelenítsék meg a szentmisében, vagy hogy a színház mondjon le a „megjelenítő előadásról”, csak a „hit közegében” plauzibilis. Csak az az Egyház, amely biztos a pap szavának hatékonyságában, és csak az a művész, aki bízik a „transzcendens utalásban” (535), mer lemondani a naturalista színház minden eszközének bevetéséről, és mer arra vállalkozni, hogy már-már az abszurd színház eszköztelenségével jelenítsen meg valamit. Az „eseményes színház” (545) esetében „épp a megjelenítés mimikri-formája bizonyítja, hogy nem hisz utalásainak erejében, csupán az utánzás látható és tapintható jegyeiben. [...] A valódi szakrális drámának sokkal mélyebb a bizalma megjelenítő erejében és önmaga jelenlétében. Innen gesztusainak hallatlan szabadsága, mely formailag szinte a megidézett

valóság »ellenére dolgozik«. Gondoljunk a szentmise egyedülálló drámájára, mely épp végtelen csendjével idézi meg az egyszeri véres áldozatot, a kölcsönös és tökéletes jelenlét jegyében.” (535)

ÉLETRAJZI ADATOK:

HANKOVSKY TAMÁS (*1969) filozófus, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK Filozófiai Intézetének adjunktusa.

XXVI. évf. 2018/1-2

Communio

NEMZETKÖZI KATOLIKUS FOLYÓIRAT

Eucharisztia: sacramentum caritatis

- TÖRÖK JÓZSEF • A XXXIV. Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszus Budapestén (1938)
- MARTOS LEVENTE BALÁZS • Folyamat és végpont
– Néhány szempont a szinoptikus evangéliumok eucharisztikus teológiájához
- PUSKÁS ATTILA • Mysterium fidei és sacramentum caritatis
- GÖRFÖL TIBOR • A nagy átalakulás
– Az Eucharisztia és a teremtményei határait szerető Isten
- JAN-HEINER TÜCK • Belépni Krisztus idejébe
– Az Eucharisztia gyógyító dimenziójáról
Hans Urs von Balthasar nyomán
- TÖRÖK CSABA • Megfontolások az „eucharisztikus kultúra” fogalma kapcsán
- HANKOVSKY TAMÁS • Az Eucharisztia teológiájának esztétikai hangsúlyai
Pilinszky János publicisztikájában