

RÁKAI ORSOLYA

A gyermek mint a kívül-lét metaforája Pilinszky művészetében

A Pilinszkyről szóló szakirodalomban vissza-visszatérő központi gondolat, hogy e költészet számára a figyelem a létezés alpmódusza, olyan misztikus minőség, mely egyszerre biztosítja az én meghaladásának lehetőségét, de amelynek egyszersmind alapfeltétele az én megléte. A figyelem pillanata innen és túl van az időn: mintegy a buddhista meditáció semmire-gondolása, vagy ahogy Pilinszky kifejezte, „az igazi gondolkodás az a semmit se gondolás, de egy problematika közepébe érve, és ott megragadva a semmit”. A megragadás e pillanata a művészet, pontosabban e megragadás emléke, nyoma a vers, amelyben a „semmit megragadó” intenzív lét, a figyelem visszhangja (talán) újtjelzőként meghallható.

A lehetetlen, kimondhatatlan, paradox tudatosság gyakori metaforája Pilinszkynél a vesztőhelyen álló, mit sem sejtő elítélt, de a gyermek is. Ez az a nézőpont, amely lehetővé teszi, hogy „mindig-már először” legyenek a dolgok megpillanthatók, megtapasztalhatók – s ennyiben ironikus módon a modernség egyik legnagyobb hagyományához kapcsolódik e költészet: a hagyománytörés, az egyediség, a mindenen túli, még szavakba nem foglalt tapasztalat megragadásának hagyományához. E hagyománynak pedig a gyermek metaforája kezdettől fontos nézőpontkialakító eszköze, gondoljunk Kosztolányi vagy József Attila költészetére, de Weöres Sándor is eszünkbe juthat. A gyermek az, aki csak részben van jelen az emberi világban, ki-be jár az emberi és az azon túli/innen között, nem lát köztük határokat, és nincs otthon itt a világban, hogy Kosztolányi *Boldog, szomorú dalát* parafrázáljuk. E nézőpont felelevenítése, átélése segít megjeleníteni Pilinszky verseiben is azt a törést, amely (Bernhard Waldenfels idézve)¹ a bennünk lévő Idegen és az ismerős Magunk között van: azt a törést, ami nélkül a létezés anélkül illan el, hogy ráébredtünk volna kivételes lehetőségére.

Tanulmányomban először arra szeretnék rámutatni, milyen különleges is irodalomtörténeti értelemben véve ez a pozíció. Bár az kezdettől vitán felül látszik állni, hogy Pilinszky a XX. század második fele magyar költészetének egyik legjelentősebb és legnagyobb hatású alakja, mégis meglehetősen nehéz megragadni, miben áll ez a jelentőség. Valószínűleg szorosan összefügg ez a probléma az irodalmi modernség-hagyomány sajátos, XX. századi magyar sorsával. Pilinszky, mint az *Újhold* köréhez sorolódó szerző úgymond „genealógiailag” részese ennek a századelő nyugatos eszté-

¹ BERNHARD WALDENFELS: Felelet arra, ami idegen. (Fordította: Tengelyi László) <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/20/frawald.html> [WALDENFELS, 1996.]

tikája révén – jórészt implicit módon – megfogalmazódó hagyománynak, ám nehéz közelebbről meghatározni, miben is áll ez a kapcsolat, tekintve, hogy az irodalmi modernség *Nyugat*-hagyományáról az egyetlen (relatív) konszenzuális, a XX. század ideológiai viharait túlélő eleme az esztétikai autonómia, a műalkotás (és a befogadói folyamat) individualitásának hangsúlyozása volt. Ez azonban, bár kétségtelenül nagyon fontos és messzire vezető elem, valójában csak a modern irodalom sokféleségének definitív lehetőségfeltétele. A kutatásban kevésbé tudott hangot kapni, hogy az úgynevezett „hosszú modernség”, tehát a felvilágosodás végével, a romantika kezdetével induló esztétikai, tematikus és a költészet, az irodalom filozófiailag is értelmezhető pozícióját leíró hagyományszálak sokasága hogyan fonódott bele, szövődött át a magyar irodalom XX. századi történetébe is, pedig ezek sokszor roppant meglepő, érdekes történeteket tennének elbeszélhetővé, s különös kapcsolatokra világíthatnak rá egyes műalkotások, életművek között. Nem utolsó sorban pedig termékeny kommunikációs hálózatba tudnák rendezni a magyar irodalom és a korabeli más irodalmak (nevezzük világirodalomnak) jelenségeit.

Ennek okai nyilván sokfélék, s részben jól ismertek. A nemzeti individualitás kifejlődésének (a nemzetnarratívához kapcsolt irodalomnak) a történelmi okok miatt hosszú, újra meg újra megerősödő diszkurzív uralkodó pozíciója nem kedvezett az ettől eltérő irodalomtörténeti szempontok kialakulásának a XIX. század második és a XX. század első felében. S bár az 1930-as években örvendetes új szempontok sokasága igyekezett új perspektívákat biztosítani annak leírására, miben is ragadható meg az új irodalom, a modernség mássága (például a szellemtörténeti iskola, Thienemann médiatörténeti szempontokat érvényesítő irodalomtörténete² vagy Schöpflin társadalomtörténeti élelátással megírt tanulmányai és monográfiája³), ez az újabb történelmi kataklizmák miatt nem tudott a század közepén szervesen továbbépülni az irodalomtudományos leírásban. Az új ideológiai intervenció miatt részben az aktív alkalmazkodást választó, részben defenzívába kényszerülő irodalomtudományos diskurzus számára így nem sok lehetőség maradt irodalomimmanens szemlélet megvalósítására.

A későbbiek során, az irodalomtudományos műhelyek lassú autonomizálódásával, továbbfejlődésével és a kortárs elméleti diskurzusok fokozatos megismerésével újabb probléma állt elő: a nagy hagyományú megkésettység-narratíva újrafogalmazódása, a „felzárkózás-kényszer” megint nem kedvezett a hosszú tartamok, hosszú modernség-elemek megragadásának és megfigyelésének. Az irodalmi konzervativizmus ezredvég felé újrafogalmazódó önleírása – amely XX. századi elődjéhez hasonlóan valójában egy elkülönülés előtti, az irodalom ancilla-szerepét szorgalmazó külső elvárásrendszerként született újjá egy olyan közegben, amelyben szétszalazhatatlanul vegyültek össze az identitáspolitikai, a gazdasági, az intézményes vallási és utilitárius erkölcsi összetevők, valójában minden érintett rendszerben versenyképtelenül marad, örök nosztalgiában egy olyan rend iránt, ahol a deklarált identitás önmagában

² THIENEMANN TIVADAR: Irodalomtörténeti alapfogalmak. Pécs, 1931. Danubia Könyvkiadó.

³ SCHÖPFLIN ALADÁR: A magyar irodalom története a XX. században. Budapest, 1937. Grill Károly Könyvkiadó-vállalata.

elegendő a stabil hatalmi és értékpozíció megszerzéséhez és megőrzéséhez anélkül, hogy rendszerspecifikus kompetenciákra kellene szert tenni, illetve rendszerspecifikus szabályokat kellene betartani.

Ebben a térben Pilinszky költészetét értelmezni sosem volt könnyű, hiszen mindenhol „kilógott”: az indulásnál sem az újholdasság, sem az explicit transzcendens, keresztény szimbolika, sem az idővel a minimalisztikus prózaversig és a hétköznapi nyelv beemeléseig elmenő forma nem volt jó ajánlólevél – bár ennek ellenére kezdetől voltak e költészetnek értő értelmezői és méltatói. Talán az egyetlen, ami különösebb ellenállás nélkül felmutatható volt egy idő után, az a holokaustt emberiség-botrányának az életműben játszott (tematikus) szerepe – s gyakorlatilag erre fűződött fel az életmű irodalomtörténeti kanonizálás-, illetve kontextualizálás-története is. Azonban sem a költészetnek a transzcendencia filozófiai elgondolásával és realizálásával kapcsolatos, a német romantika irodalomfelfogásából eredő szerepértelmezése, sem a költészetnek, mint episztemikus „végtelen forradalomnak”, az ismerten való állandó kívül-kerülésnek a modernségben alapvető feladatvállalása nem tudott megjelenni ebben a kontextusban. (Nemcsak Pilinszkyt érintő kérdés: az őt nagyra becsülő és értő tanulmányokban méltató Beney Zsuzsa, de Weöres Sándor művészete esetében is releváns ez a probléma, hogy csak két példát említsünk.)

A modern esztétika XVIII. század végi születése és a modern irodalomszemlélet korabeli elkülönülése egymástól elválaszthatatlan folyamat.⁴ Ez a kapcsolat tette lehetővé, hogy az irodalom, ezen belül mindenekelőtt a líra olyan újfajta tapasztalási módusként, mintegy létmódként jelenjen meg, ami képes a szekularizálódó társadalomban az emberi állapot transzcendens elemével való kapcsolatot létrehozni. Az ihletett zseni, aki kiterjesztett, mindent átfogó, intenzív érzékelő képességével mintegy csatornát tud képezni az ég és a föld között, amelyen át művészi, tehát mások számára élményszerűen, katartikus hatást eredményezően formába tudja önteni az emberfeletti tudatosság tapasztalatát, lényegében e kapcsolat katalizátora. A modern irodalomban számtalan metaforikus megfogalmazását, leágazását találjuk ennek a képnek: a Szemelé-mítosz, a szirén-mítosz, a „mesterséges mennyországok” révén horizontjukat kitérítő szerzők Coleridge-től az „elátkozott költők”-ön át Adyig vagy később Rilke híres, mottóvá vált mondata a műalkotás ellenállhatatlan, önkéntelen átalakító hatásáról („változtasd meg élted”), esetleg a pszichoanalízis tanulságait a lélek sötét zugainak explikálásában érvényesítő művek éppúgy ide sorolhatók, mint József Attila népdalparafrázisa (aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni). Az irodalmi alkotás ezekben a szerepértelmezésekben olyan veszedelmes tapasztalásforma, olyan nyíltvégű kísérlet, amely az ismeretlenbe, az emberen túlra, pontosabban a hétköznapiok rendjén és biztonságán messze túlra vezet, látni akarja, amit nem látunk, tudni, amit nem tudunk, megfogalmazni, amit nem tudunk kimondani.

⁴ Ezzel a kérdéssel egy korábbi könyvemben részletesen foglalkoztam. Lásd RÁKAI ORSOLYA: Az irodalomtudós tekintete – Az önálló irodalom társadalmi integrációja és az esztétikai tapasztalat problémái 1780 és 1830 között. Budapest, 2008. Universitas Kiadó.

Kafka Margit híres „van valami mögöttük”-metaforája⁵ e modernség-hagyomány mottója lehetne: a mindig túl-, mindig kívülkerülés, mindig új nézőpontról való szemügyre vétel az irodalommal kapcsolatos számtalan diskurzus alapvető összetevő eleme a modernitásban – a kritikának éppúgy, mint a gazdaságnak vagy a jognak. A nézőpontok sokfélesége, váltogatása önmagában is olyan eszköz, amely segíthet ennek az episztemikus szerepnek a megvalósításában.

A modernség nemcsak a kritikai társadalomelméletek és a felőlük induló irodalomtörténeti irányzatok számára íródik le törésként. Az idegenség filozófiájának egyik legjelentősebb alakja, a fenomenológus Bernhard Waldenfels is úgy látja, hogy az idegenség problémájának középpontba helyeződése történeti képződmény, a(z európai) szubjektum alakulástörténetével kapcsolatos:

„Az úgynevezett szubjektum megváltozott szerepével kapcsolatban kiemelendő, hogy az ember, aki hosszú időn át a világ középpontjának tekintette magát, elveszíti uralkodó pozícióját. Sohasem vagyunk egészen azok, amik vagyunk. A »szubjektum«, amely látszatra mindennek, ami van, alapjául szolgált, és önmagát az ésszerűség helyének és hordozójának tekintette, önmegvonásban szenved, amin az »önmagához való visszatérés« semmiféle reflexív aktusa sem változtathat. Röviden szólva: nincs olyan világ, amelyben maradéktalanul otthon lennénk, és nincs olyan szubjektum, amely valaha is úr volna a saját házában.»⁶ (*Felelet arra, ami idegen, 2*)

Nem véletlen, hogy ennek a radikális, bennünk magunkban rejlő idegenségnek a feltérképezése kérdőjelekkel indul: az otthon viszonyainak, a gyermekkornak, a felnövekvésnek, általában véve a magától értetődőnek és ismerősnek tűnő viszonyoknak a felbontásával. A híres Hoffmanstahl-idézet (minden Egész eltörött), amelyet oly gyakran helyeznek a modernséget leíró mottójának pozíciójába, ugyanezt a megszüntethetetlen törést írja le, mint a pszichoanalízis mindig-már eleve „törött” modernség-megalapozó lélekképe. Vagy, ahogy imént idézett tanulmányában Waldenfels fogalmaz:

„Ez az idegenség nem rajtam kívül, hanem bennünk kezdődik: az intraszubjektív és éppígy az intrakulturális idegenség alakját öltve. Nemcsak, hogy van másik, második én, *alter ego* is, hanem áll az is, amit Rimbaud mond: »Én másik vagyok« (*Je est un autre*); az én nem jelölhető meg minden további nélkül »első személyként«. Mint megszületett lény, amely eleve egy nem általa alkotott világban találja magát, amely másoktól kapott nevet visel, és amely – mint valami tükörben – mások szemében fedezi föl magát, olyan szakadás, olyan meghasadás jegyét viselem magamon, amely megakadályozza, hogy bennem az, aki »én«-t (*je*) mond, valaha is egybeessék a kimondott énnel (*moi*).»⁷

Az Egész helyreállításának, keresésének során mindig újabb és újabb törések keletkeznek (jó példa lehet erre József Attila művészete, és az is, ahogy ezt a kudarcos

⁵ „És eltökélten minden kriptát, csukott szobát kinyitattok. / Képmás ha rejti előlem titkát szép, ősi mosollyal az ajkán, / Remélve, s szívdobogva óráig állok előtte s kikönyörgöm, kivárom. / Végighúzom a tenyerem sok furcsa, tanagrai kis márványkirályon, / Ó, – most a dolgokat mind kímőzditom. Mögöttük *valami* van tán!” (Kafka Margit: Én szegény, in KAFFKA: Az élet útján: Versek, cikkek, naplójegyzetek. Szerkesztette és jegyzetekkel ellátta Bodnár György. Budapest, 1972. Szépirodalmi Könyvkiadó, 107–108.

⁶ WALDENFELS, 1996.

⁷ WALDENFELS, 1996.

törekvést ő maga formálta nagy erejű metaforává az *Eszmélet* című költeményben), ám érdekes módon ez mégsem teszi kiiktathatóvá a keresést és az Egész képzetét (erre pedig példaként talán az egzisztencializmus irodalmi és filozófiai diskurzusára utalhatunk példaként): ha negatívan, elérhetetlenül, ha „örök elhagyottságként”, „már eleve-magányként” is, hiányként megkerülhetetlen, betölthetetlen és elhagyhatatlan marad.

Pilinszky a kereszténység hagyománya felől fogalmazza újra ezt a mindent átható modernségtapasztalatot, ez azonban sem azt nem jelenti, hogy feloldást találna, akar-na mutatni e törésre a(z intézményes) vallásban, sem azt, hogy az Egész léte kétségbevonhatatlan és vitán felül álló. Értelmezésében e feszítő tapasztalat fontos metaforája a bűn: a keresés, az egység vágyának gyermeki attitűdje rámásolódik a tudás vágyának édenkertbeli eredendő bűnének képére, ahogy például az *Egy életen keresztül* c. versben látjuk:

1

Mi törjük el, repesztjük ketté,
mi egyedül és mi magunk
azt, ami egy és oszthatatlan.

2

Utána azután
egy hosszú-hosszú életen keresztül
próbáljuk vakon, süketen, hiába
összefércelni a világ
makulátlan és eredendő szövetét.

3

Gyerekkorunkban meg kellene halnunk,
tudásunk csúcsán, alázatunk magasan,
de tovább élünk, foltozgatva és
toldozgatva a jóvátehetetlent.

4

Még jó, hogy elalhatunk közbe-közbe
és utóljára.

Ebben a kontextusban az élet ideje viszont állandó konfliktusként jelenik meg: maga az élet a bűn, viszont ajándék lévén nem dobható el. Az élet egyetlen érvényes lehetséges funkciója a tudatos tapasztalás állandó felmutatása lesz. Nem véletlen, hogy

ez állandóan krisztusi képeket, metaforákat hív elő Pilinszky költészetében, hiszen a tanúságtétel mint élet, a töresekén túli egység felmutatása maga a krisztusi példa. Ahogy egy tévéinterjúban fogalmazott:

„Én nem akarok egyéb lenni, mint tanúságtévő... És ahogy azt mondtam, hogy »önéletrajzaim«, ez kétségtelenül önéletrajzom egyik nagy fejezete, és a *saját* önéletrajzom. De talán a valódi összefüggésünk szintjén. Mert minden látszat ellenére és minden önzőségünk és rohadtságunk ellenére, *menthetetlenül* *egyek* vagyunk – a Sheryl-könyvemben, a mostani, színpadi könyvemben írtam ezt, hogy a nagy drámák mélyén, dübörögve vagy csendben, ott gurul, mint egy vasgolyó, az, hogy *egyek* vagyunk. A hősök vívják a maguk párharcát, s a mélyben gurul ez a golyó. A nagy művekben.”⁸

Az egység maga a lét, de ezt a tudat csak a törésben, a szilánkokban, az egyedi életek fájdalmas (mert az egységre vágó ám afelől bizonyosságot sosem nyerhető) tapasztalatában tud megmutatkozni. E két pont között Pilinszky számára fájdalmas, feloldhatatlan, definitív ellentét van, ahogy az általa iránymutatóként becsült Simone Weil-től idézi: „A világ létezik, rossz, irreális és abszurd. Isten nem létezik, jó és reális.” Ezzel egy nagyon kemény és nehéz csomót vág át – tudniillik élesen különbséget tesz a tények és a valóság közt. Egy másik ezzel kapcsolatos nagyon kedvelt mondatom Rilkéé: „Rettenetes, hogy a valóságot sohasem ismerjük meg a tények miatt.” Mármost a művészet ambíciója tulajdonképpen nem más, mint a tényektől eljutni a valóságig.”

Mivel a tények botrányosak (az Auschwitz-tapasztalat lényegében a „tények zsákutcájának” metaforája is), a művészetnek a tudatosság azon pontján kell állnia, ahol a tények és a valóság szembenállnak. Ez logikailag sem lehet más, mint a tények kudarcának pillanata, hiszen a valóság csak így tud megmutatkozni érvényesként – példaként felidézhetjük a *Kárhozat* c. verset:

Holott a semmi van jelen,
a világ azért tovább lüktet,
az erek szállítják a vért,
a kéz csomót köt, kulcsra zár,
gyufát gyújt és megágyaz éjszakára.

De hasonlóan írja le a két összeegyeztethetetlen minőséggel való szembesülés pillanatát a *Meghatározás* c. vers is:

Féregnek lenni mit jelent?
Vágyakozni egy tekintetre,
egy olyan hosszú, nyílt szembesülésre,
ahogy csak Isten nézi önmagát,
erre vágni, egyedül erre,
és ugyanakkor üveges szemekkel

⁸ MAÁR GYULA: Egyenes labirintus. Pilinszky-portré a televízióban, 1978. október 16. Az interjú átirata: <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00989/pilinszky01017/pilinszky01017.html>

belefuródni abba, ami nincs,
beszorúlva a semmi és
valamiféle utáncat közé.

Ez a pillanat a halálra ítélttség, a vesztőhelyen állás metaforájában jelenik meg Pilinszky költészetében leggyakrabban: a már elítéltetett megszabadult bűnös voltától, visszanyerte gyermeki énjét, de túl van az élet feladatán, ám még emberi tudatával várakozik az emberen túli ismeretlenre, amely felől bizonyosságot nem nyerhet: a figyelem maximuma, a tudatosság maximuma, a függetlenség („semmit-nem-gondolás”) maximuma, tehát az élet maximuma. E két kép a *Most* c. versben pl. egymásra is másolódik:

Az újszülöttek lucskos és
a haldoklók tűznehéz ingét
viseltem.

Most fölvezetnek.
Ez is beletartozik
ámulatomba és döbbenetembe.

Engedelmesen
utóljára még megkapaszodom,
rátok testálva koppanásomat.

E pillanatot leginkább valamiféle totális nyitottság jellemzi. Amikor Pilinszkytól megkérdezték, hogy hisz-e valamiben, élesen elhatárolta a hitet a bizonyosságtól, mondván, hogy a hit sokkal inkább „semmitudás”, valamiféle bizalom. Nem látom a másikat, vagy inkább Másikat, de érzékelem a felhívást: „Tehát bizalom az áttekinthetetlenben, az *eleve áttekinthetetlenre tervezettben*. Azt merném mondani, hogy ha ezt kérdezed, akkor itt van a bizalmam, tudod? A legvégén azt mondanám, hogy bízom abban, hogy meg fogok halni, mert ez idáig mindenkinek sikerült. Nem tudom elképzelni, de bízom abban, hogy nekem is fog sikerülni.”

Ez a kimerevített örök-most, örök-jelen pillanat, a felhívás meghallásának pillanata lényegében a találkozás, egyszersmind a megváltás pillanata. A vesztőhely azért örök, mert a krisztusi Idegen állandóan érkezik az anyagba, ahol állandóan feláldozza magát – az Ismert megváltása érdekében. Az emberi állapot, ahol ez a hívás történik, ahol az Idegen és az Ismert találkozik, ezért sűrűsödik újra meg újra a feláldoztatás, a vesztőhelyen állás eseményébe.

Zárásként visszatérve Waldenfels idegenségfilozófiájához: a rezponzivitással kapcsolatosan ott is ehhez hasonló megközelítést találunk. Az idegen felől érkező felhívás komolyan vétele, meghallása az a tapasztalat, amikor bizonyosságunk nincsen, nem is lehet, ám a nekem szóló, az idegenségből (tehát a számomra totálisan ismeretlen felől) érkező felhívás mégis elháríthatatlan. Waldenfels paradox módon szabadság-

ként ragadja meg ezt az elháríthatatlanságot: egyrészt mert ez a kihívás értelmén és szabályon túl kezdődik, teljes nyitottságban, „még mielőtt a kérdező tudni- és megérteni-akarás föltámadhatna bennünk”, másrészt a feleletadás képességet jelent arra, hogy ne önmagunkkal kezdjük, hanem máshonnan. „Aki azt hiszi, hogy önmagával kezdheti, csupán ismétli azt, ami már van; éppenséggel nem *kezd* tehát. A felelet lemondást jelent az első szóról – és ezzel egyszersmind az utolsóról is.” Bizalom abban, hogy *van* rajtam – a halál völgyén és a fájdalomon – túli. Pilinszky transzcendenciája érzésem szerint ehhez az idenenség-filozófiához nagyon közel áll – lényegében azt is mondhatnánk, hogy vallásossága tulajdonképpen idegenség-filozófiai, vagy másként: a krisztusi hagyomány fenomenológiai idegenség-filozófiaként való újrafogalmazása. A művészet, a költészet felelet – ahhoz azonban, hogy a kérdést, a hívást meghalljuk, önmagunkon, pontosabban az ismertén, a biztonságosan túlra irányuló állandó, éles figyelem, állandó nyitott tudatosság szükséges; s itt kapcsolódik össze ez a filozófiai újraleírás a modernség romantikus transzcendencia-tapasztalatával, folytatva, de egyszersmind radikálisan újraleírva azt a XX. századi tapasztalatok fénytörésében. Megőrzi ugyanakkor azt a bizonyosság nélküli reményt (mondhatjuk akár: egzisztencialista „remény nélküli reményt”), amely szintén a romantika költőszerepének régi mediális felfogásából ered: a felelet mindig remény – remény, *mert* érzékeltük a rajtunk túlit, a kérdést. A gyermek képe így sokkal inkább a felelet, mint valamiféle konvencionális „ártatlanság” metaforája: a gyermek válasz, mert érkezik valahová, s mivel érkezik, ezért remény is. Ahogy Waldenfels írja:

„A felelet, mint felelet teremtő erejű. Az igény nem tartozik hozzá ahhoz a rendhez, amelybe a feleletadás beleilleszkedik vagy amelynek a feleletadás alá van vetve. Az igény sokkal inkább csupán abban a *feleletben* válik igényné, amelyet kivált, és amelyet behozhatatlanul megelőz. A feleletadás útja azon a keskeny hegygerincen vezet végig, amely az engedelmességet és készségességet az önkényességtől és a tetszés szerinti kezdeményezéstől elválasztja. Aki kész feleletekre vár, annak nincs mondanivalója, mert *már* minden *elmondatot*. Aki ellenben anélkül beszél, hogy felelne, annak szintén nincs mondanivalója, mert nincs, ami mondanivalót adna neki. Amit felelünk, azt mi találjuk ki, de azt már nem, amire felelünk, és ami beszédünk és tetteink súlyát megadja.”⁹

⁹ WALDENFELS, 1996.