

ANTAL BALÁZS

A zűrzavar rendje

A szörny és a tér Pilinszky költészetében

Tanulmányomban Pilinszky lírájának utolsó szakaszával foglalkozom, mely a recepcióban bőségesen reflektált csöndalakzataival az elhallgatás felé tart¹ – és aztán el is hallgat. A törés, mely a *Harmadnapon* kötet után előbb még csak a darabok egy részét, az utolsó két kötetnek azonban már majd mindegyik tételét áthangszereli, folyamatoságban mutatja fel a változást: az eszkatologikus és az apokaliptikus szemléletmód továbbra is jelentésformáló, a kérüγμα tónusa pedig megmarad² – mégis többszólamúvá válik e költészet: nem a korábban ismert rövidvers-forma fedezhető fel e kötetekben, hiszen a szövegek retorikájában ahhoz képest jelentős elcsúszás tapasztalható. Ez a retorika a visszavonás logikája körül rendeződik el, és nyilván nem független attól a kételytől, amely a kifejezés erejébe vetett hitet, vagy talán még egyszerűbben magát a nyelvet illetően erősödik fel a lírikusi pályán. Ez a kimondás képtelenségének belátását hozta magával, minek következtében a jelentésképző aspektusok a lírai darabok nyelvi terén kívülre kerülnek, kívül maradnak, s nem is feltétlen a szövegtér közvetlen közelében rendeződnek el.³

Az utolsó két kötet versei nem képeznek önmagukban feltétlen zárlatot exponáló lírai egységeket, ugyanakkor úgy engedik el a lezárás igényét, hogy a folytathatatlanság élményét keltik az olvasóban – bár a szöveghatárok érezhetően fellazulnak, az mégsem mondható, hogy a lírai tételek összerosódnak és egymásba olvadnak, a darabok közötti távolságtartás jelentős, a kötetek még akkor is újramegújulnak minden egyes költeménnyel, ha a szövegek diskurzust is folytatnak egymással. A korszak lírájára jellemző deklaratív versbeszéd-alakzatokkal szemben a Pilinszky-líra a szóláslehetőségek redukciójával épp a ki nem mondást, az elhallgatást, a csend szövegbe iktatásának lehetőségeit keresi.⁴ Mindezzel olyan új olvasásmódok kialakítására hívja fel olvasóját, amelyek a befejezetlenséget fogadják el befejezésként, a lezáratlanságot lezárásként. Költői eszközei minimalizálódnak, és a sűrítést szolgálják, nagy erejű, szuggesztív képekkel, melyeket rövid, sokszor töredékes, másszor a töredékesség érzetét keltő mondatok artikulálnak. Dolgozatomban egyfelől ennek a nyelvnek a működésére vagyok kíváncsi néhány konkrét példán keresztül.

¹ TASI JÓZSEF: „Zárás és nyitás az utolsó fejezetre”. Korszakváltás Pilinszky költészetében a hatvanas-hetvenes évek fordulóján. In: „Merre? Hogyan?” Tanulmányok Pilinszky Jánosról. Szerk. Tasi József. Budapest, 1997. Petőfi Irodalmi Múzeum, 75–84.

² FÜLÖP LÁSZLÓ: Pilinszky János. Budapest, 1977. Akadémiai, 109–113.

³ DANYI MAGDOLNA: Mondat- és gondolatalakzatok Pilinszky költői nyelvében. In: „Merre? Hogyan?” Tanulmányok Pilinszky Jánosról. Szerk. Tasi József. Budapest, 1997. Petőfi Irodalmi Múzeum, 217–236.

⁴ SCHEIN GÁBOR: Poétikai kísérlet az Újhold költészetében. Budapest, 1998. Universitas Könyvkiadó, 211–229.

Ez a fajta változás egyrészt önmaga is jelzi a Pilinszky-líra többszólamúságát – olyan megszólalásmód, mint ami a *Francia fogoly* c. verset jellemzi, később már szinte elképzelhetetlen –, de ugyancsak a többszólamúság felé mutat az a vélekedés is a recepcióban, amely azzal együtt fogadja el a *Harmadnapont* a legjelentősebb kötetnek, hogy a jellemző Pilinszky-versretorikát a későbbi rövidversekben mutatná meg – nyilván nem elválaszthatatlanul attól a Schein Gábor jelezte tényről, hogy a hetvenes évek kötetei kapcsán jelentékeny mértékben megnő a kritikai reflexiók száma.⁵ A *Végkifejlet* és a *Kráter* új költeményei ugyanakkor önmagukban talán a kevésbé ismert darabok közé számítanak, mivel a jelentésképzés főntebb említett megváltozása együtt jár a jelentéslehetőségek radikális felszokszorozódásával épp úgy, mint a jelentéstulajdonítás elutasításával, vagy legalábbis az ellenállással a jelentésképzéssel szemben.

A retorika megváltozása, az a fajta elcsúszás amit a nyelv kapcsán feltételezek, egyszerűsre mind a tematikának, ha nem is a megváltozását, de az elcsúszását is magával hozza. Hiszen miközben a háború, a közösséget érintő irtózat, az általános humánus elleni bűn (vagyis a metafizikai botrány) univerzális megszólítottasága végső soron nem marad el, az egész közösség tapasztalatait érintő horizontok kimerülni látszanak, háttérbe szorulnak a versek terében, s felerősödnek az egzisztencia hangjai. Ez az egzisztencia pedig a hiábavalóság kilátástalan képtelenségeiről beszél – ráadásul egyéni léttapasztalatait gyakran visszafordítja a közösség tapasztalatává, ám a korábbi modalitástól teljesen eltérve, mintegy láthatatlanabban, elbizonytalanított, visszavont, majd újra megerősített, többször bölcséleti hangoltságú mondatokban. A recepció óvatosan emlegeti Kierkegaard-t a Pilinszky-oeuvre utolsó szakaszával kapcsolatban,⁶ de talán határozottabban is ki lehet jelteni, hogy ez a líra az abszurd filozófiájával áll kapcsolatban, vagyis elsősorban a *Félelem és reszketés* tapasztalatai köszönnek vissza benne. Míg a közösség kapcsán a végítélet bibliai víziói kísértének az ismert nagyversekben, addig az egyén létmódját illető kérdések ezeknek a köteteknek a verseiben már távol maradnak a biblikus perspektívától – legalábbis annak látványos vetületeitől –, s önmaga kínosan és kízóan kicsi terében néz szembe a létezés abszurdításával: hiszen a *Harmadnapon* (a vers) tragikus optimizmusával szemben, mely az európai kultúra egészére vonatkozik, a kései versek egyént és közösséget érintő hiábavalóság-tapasztalata nevelésesen abszurd, az előbbinek szinte ellentmondó.

Jelen írásban másfelől épp innen, az abszurd felől szeretnék közelíteni a hangváltás utáni egyik legérdekesebb motívumhoz, a szörnyhöz, ahhoz a nyelvi térhez, amelyben a szörny megképződik a hetvenes évek költeményeiben egy, a *Kráter*ben közzétett vers, s annak kötetben meg nem jelent „párdarabja” középpontba állításával, valamint az ezek kontextusát megteremtő más tételekkel.

A *Zürzavar* a *Kráter* kerekén ötven új verse között a tizenharmadik. Szereplője, a szörny, többszöri visszatérő – már a *Trapéz és körülátban* felbukkan, azután eltűnik, s majd a *Szálkák* versei között lép színre ismét, de még a kötetben meg nem jelent darabok között is akad szörny-vers. Számolhatunk más, hasonló, ehhez közel eső megnevezésekkel is, mint a *Kreatúra* (a *Nagyvárosi ikonok*ban), majd a *nemtelen lény* (a *Végkifejlet* és a *Kráter* egy-egy versében). A rettenetesség és az esendőség egymást kie-

⁵ SCHEIN GÁBOR: Id. mű 147–148.

⁶ DÉVÉNY ISTVÁN: A költő és a filozófus. Pilinszky és Kierkegaard. Jelenkor, 1994, 9. sz., 788–797.

gészítő ellentétei között mozgó radikálisan céltalan, célt vesztett létmód metaforikus alakja – a létbe vetettség ikonjaként olvasódik általánosságban véve a recepcióban ez az identitás nélküli, mert identitását elvesztett alak.⁷

Az első kötet többször emleget szörnyet, szörnyeket, hasonló értelemben is, mint a kései munkák. Itt a szövegek retorikai íve hasadámentes. Nincsenek rések, a nyelv iránt kétely jele nélkül a szörnylét teljes egészében kiíródik és jelentéssel telítődik, a költői eszközökkel telített, erőteljes retorizáltságú darabok, a kierkegaard-i utóesztétikai minőség nélkül kínálnak olyan olvasati lehetőségeket, melyek a motívum történetében mindvégig benne rejlenek: az első kötet *Éjféli fürdés* című versében az én metaforája a szörny, a *Téli ég alatt*ban a bibliai szörnyek indulnak meg, a *Mert áztatok és fázthatok* pedig meglapuló szörnyekről beszél. A *Biblia* szörnyei elsősorban a *Jelenések könyvéből* és *Jób könyvéből* ismertek, Pilinszky verseiben nem válnak szét, jellemzően csak a lovasok neveződnek meg, Abaddon sáskái vagy a behemót és a leviathán nem. A későbbi kötetek szörnyeinek kontextusa érzésem szerint akkor is távolságot tart az első kötet szörnyeitől, hogyha ezek fontos előzményeknek tarthatók is.

A *Nagyvárosi ikonok* mozaikjainak utolsó darabjában, a *Kórus* szólamában a *Kreatúra* tűnik fel. A jelen írásban érintett tételek közül ez lóg ki talán leginkább: a nyelvet illető kétely itt még kevésbé látványos redukcióhoz vezet, bár a szöveg folytonossága már kérdéses: egybefüggő szöveg helyett töredezett villanásokat kapunk. Ezzel együtt a harmadik egység nem csak teljesség-igényűen szövegszerű, de versszerű is. A negyedik tételben lép színre a *Kreatúra*. A négy széttartó kép három rövidebb darabjából az első egy kontextus nélküli felkiáltás, a második és a negyedik talányos és feloldatlan. A második tulajdonképpen egy enigma – Tandori és Oravecz *koan*jai hasonlóak. Az itt említett motívumok – kórakás, madár, majd a *Kreatúra* – a cím ellenére is idegenek a nagyvárostól. Ezt az idegenséget fogadja el talán az önmagát megadó teremtmény a zárlatban.

A *Végkiféjlet* kötet *Sírkövemre* című versének *nemtelen lény*e inkább távolabbról kapcsolható ebbe a fogalmi körbe. A nemtelenség válasz ott a fiúra és a lányra, másrészt természetesen a szó konnotációja kifelé mutat a nemiség köréből a nembéliség felé (vö. minémű?). A három megszólítottat a *szegény* jelző kapcsolja össze a megszólításban. Az együttérzés szólama persze nem nyer feloldást: nem tudni, miért és milyen értelemben szegények. Különösen, hogy kapcsolatban állnak a transzcendenciával. A rajzolás a rilkei élettörténet értelmében is olvasódik, annak eltörlése, átírása kétséges, kétes előjelű feladatnak tűnik. Az Isten hátára került emlék nyilván olyan, amit nem láthat – de vajon elképzelve, egyáltalán feltehető-e ilyesmi? Míg a fiú és a lány „rajzol”, ami a történet megírásával kapcsolható össze, addig a nemtelen lény töröl: fel kell számolnia a beszélő identitását.

Az *Álom* nemtelen lényé már egészen közel esik a kései szörnyhöz, ám megjelenési formájában sincs semmi szörnyszerű, áttetsző alakzat, teljesen emberi, leszámítva, hogy a nemtelenséggel kapcsolatban ugyanaz a kettősség áll fenn ebben az esetben is, mint az előző költeménynél. Az eldöntetlenségek, az ellentétes minőségek egymásba csúsztatása észrevétlenül teremt egyfajta gyengéd feszültséget (*feleslegesebb és fontosabb*)

⁷ TOLCSVAI NAGY GÁBOR: Pilinszky János. Pozsony, 2002. Kalligram, 82–148.

alakja körül. Fontos felfigyelni rá, hogy a megszólalás hangvétele feszültségmentesnek tünteti fel az ellentéteket hordozó szöveget: az olvasás első élménye inkább a hang szelídsege, amely annyi lemondással telített, hogy az olvasó figyelme a nem-ekre, a tagadásokra irányul a szövegben, és szinte természetesnek fogadja el az önmegcáfoló, önfelszámoló, egymással ellentétes kijelentéseket. Ezen túltekintve azonban zavarba ejtő, hogy a felszín alatt mennyire felfejthetetlen bármilyen jelentés. A szövetségkötés, mely Pilinszky-nél egészen nyilvánvalóan a bibliai szövetségek viszonyrendszerébe állítható, semmit sem jelentése, mivel elmarad az egymás szemébe nézés bizalomra hívó gesztusa, *szinte* önmaga cáfolata *csak* a zárlatban.

A *Szálkák* kötet *Kéltű szörnye* az első olyan darab, amelyben a címbéli lény feltűnik a pályaszakaszra jellemző nyelvi-retorikai helyzetben. A(z ön)megszólító felszólítás afféle metafizikai paradoxon. Az alany nélküli ragaszkodás és eltávolodás ciklikussága, befejezhetetlensége áll a szöveg középpontjában. Három mondatból áll a vers, melyek közül az első logikája szerint felszólítónak kellene lennie, mégis kijelentő. Jókora távolság, már-már szakadék tátong azonban az első és a két rákövetkező mondat között. Hiszen a felütés kijelentő felszólítása még a remény, vagy még inkább a lehetőség jegyében szól, a második mondat félreérthetetlenül lemondó. És ugyanezt ismétli a zárlat – de nem csak, hogy ismétli! A repetíció a fordított sorrendben már teljesen elmosza az első mondat attitűdjét. Annak a természetes névmás vonzata még az őt. Ebből *bárkit-bármit* lesz a harmadik mondatban, de azt is észre kell venni, hogy a szorítás helyett már az ölelés szó szerepel. Az *eltaszítod* ismétlődik, a ragaszkodáshoz azonban kétféle, nem ugyanolyan értékű ige tartozik hozzá. A címbeli kétéltség a szorításban/ölelésben, valamint az eltaszításban létezését osztja ketté ebben az olvasatban. És nyilvánvalóan az is jelentésszerű, hogy a zárlat *fokozatokról* beszél, vagyis a bukás megkülönböztethető lépcsőiről – ami beszédessé teszi a szorítás és az ölelés közti fokozatbeli különbséget. Az egyetlen határozott személy a megszólított *te*, amely önmegszólításként is tételezhető jellemzően a poétikai tradícióban.

A kötetbeli elrendezést mint adekvát olvasati javaslatot követve, sorban haladva itt érünk el a *Zűrzavar*hoz. A *Zűrzavar* felszíne állítások és cáfolatok, önmagukban paradox mondatok szövevényének tűnik első olvasásra. A visszavont állítások egyszerre erősítik meg és bizonytalanítják el a befogadót, aki a tehetetlenségnek azt az érzetet tapasztalja meg, amely itt egyszerre szövegszervezőelv és formaelv is.

A befogadás első tapasztalata egy zárt tér élménye, egymásra rakódó, egymásra záródó, egymást kizáró nyelvi rétegekkel. A menny keresése térbeli cselekvésként vizionálva, a közhasználatú teológiai értelemmel összhangban felfelé gondolható el a legérzékletesebben. A nézés és a látás *kognitív* különválasztását megelőzi, így aztán megkérdőjelezi, hogy eleve lehetetlen – hiszen nincs, amin keresztül történnék. Ám a második mondat átértelmezi a rést, a vertikális irányú cselekvést első pillanatra horizontálissá téve, de valójában teljesen egyértelműen ki is ragadva a térszerűség összefüggéseiből a temporalitás irányába tolja el. Ezzel egyszerre mind fel is fedi a több értelemben is tételezhető nyelvi jelek önkénytelen félreolvasásából teremtődő játékot. A szavak mozdulatlanok maradnak, ám a rájuk következő mondatok, félmondatok vagy akár csak szavak, elcsúsztatják a jelentésüket visszamenőleges érvénnyel is – olykor csak egy mezőnyit lépve, olykor a szó másik paradigmáját/jelentésszintjét léptetve

életbe –, minek következtében a vers újraindul, legalábbis újraolvasást indukál. Ebben a versben a fizikai és az lelki/szellemi vetület folyamatosan felcserélődik – pontosabban a fizikai térbeliségre vonatkozó jelzések újra meg újra átértelmeződnek, hogy végül más jelentéssíkon érvényesüljenek. A *megsemmissült pillanat* a múlt irányába vezető leskelődésre utal, így a fizikai cselekvés helyett gondolati/lelki eseménnyé értelmződik át. A múltban keresés azonban a menny értelmét is elcsúsztatja: teológiai jelentése helyett a hétköznapi „jó” értelemben véve került előtérbe, melyet saját múltjában keres a lény.

A múltban keresett jó a jelenbeli tragédia, vagy a traumatizált létmód egyik jele – legalábbis, ahogyan a költemény beszélője oldódik fel a megfigyelésben és a közvetítésben, úgy oldódik fel a szörny a menny keresésében, és úgy oldódik el a jelenkor egyidejű figyelésétől: hiszen teljes egészében a múltba fordulásban léteznek. A jelenvaló lét állapotáról a következő sorpár tudósít: a megtalálhatatlan múltbeli jó, hogy sosem volt „aranykor” egyszerre fokozza a tragikus létállapotot, s ugyanakkor egyszerre szabadít is fel a romlás keserű felelőssége alól: mert sosem volt jobb, nem volt honnan romlani ide. Ez a felismerés ugyanakkor teljes megsemmissüléssel jár: a szörny előbb megszűnik szörnynek lenni (*szíven üti* – ez valami olyasmi, ami köznapi szörnyképzeinkkel nem fér össze), majd lenni. Mindez azonban mégiscsak előkészíti a zárlat feloldását, mely a szörny körvonalait elmosza, és átrajzolja azt egy kollektív emberi létezőbe, amely az irgalom nélküli jelenlét és esendőség állapotából lezárás helyett az ima fájdalomával szólal meg. A kilátástalanság intonációja lebeg végig a vers fölött, és ott, ahol a vers véget ér, az imádság kezdődik el.

Fontos észrevenni a *Kétéltű szörny*höz képest jelentős retorikai elmozdulást: a szöveg már nem megszólító, hanem egyértelműen tárgyias jellegű: a beszélő háttérbe húzódik egészen a szöveg zárlatáig, ahol előlép és mintegy felfedi magát a végső azonosulásban. Végig távolságot tart az ábrázolás tárgyától, majd egyetlen mondatban teljesen felszámolja azt, és valósággal a helyébe lép, magával hívva, a vers szereplőjévé téve a te-t s az ő-t is. Itt a beszéd megszakad.

De ezúttal, a Pilinszky-életműben nem páratlan módon (vö. *Apokrif* és *Utószó*), valamennyire folytatódik. Hasonló, de még inkább kollektív létező látható a kötetben meg nem jelent, a *Tiszatáj* 1974. szeptemberi számában közölt *Valaki* című költeményben is, mely sok szempontból a *Zűrzavar* párdarabja (az 1974 júliusában jelent eredetileg a *Magyar Hírlap*ban, vagyis e két tétel egymáshoz közel keletkezett.) Az ábrázolásmód is hasonló: a beszélő távolról szemlél, mégpedig jelentős távolságból, hiszen nem csak a szörny, hanem maga az Isten is láthatóvá válik a beszéd perspektívájából. Ezúttal a közeledés elmarad, a beszélő végig kívül álló pozícióban marad – egyfajta külső fokalizáció, egyfajta nullfokalizáció lehetne ez egyszerre. Itt nem a szörny keres, és vertikális síkon marad a térábrázolás: mindenki lefelé mozdul, tételezeten Isten fentről néz le. Ám a szörny nem a menny felé törekszik, hanem ellenkező irányba, a köznapián tételezett Pokol irányába – mely mozdulatot a pata is előkészíti. Láthatóan emberi a lakóhely, és emberi a sírás hangja – az identitását veszítő tömegből sír fel egy, aki valakivé tud válni. (Vagy Isten siratja a szörnyként tételezett emberiséget?) A jó és a rossz között választó emberi közösség áttetszőbben van jelen ebben a rövid darabban, bár a nyitott kérdés talányosabbá emeli a zárlatot.

Jellemző az emberi tér használata. Pilinszky szobái radikálisan kopárak, zárkaszerűek, aszketikus kamrák. Természetesen Raszkolnyikov koporsó-lakása ezek előképe, amely a *Bűn és bűnhődés* legjellemzőbb olvasati módja szerint a regény hármastagolásában a Pokol színteréhez tartozik – ám Pilinszkyknél nincs több stáció, a koporsó-létet nem nyitja fel és nem zárja le a szövegvilág, hanem fenntartja. Ám persze abban mindenképp más, mint Raszkolnyikov mondott szobája, hogy térként olyan átmeneti hely, amelyből, e versben legalábbis úgy tűnik, egy lépés felfelé és lefelé is az út azokba a szférákba, melyek a végső értelmet, illetve a végső gyalázatot hordozzák. Ám a tétova lépések végül is ennél nagyobb távolságot jeleznek: mert egyetlen lépés megtételétől van nagyon távol ez a tétova létező. A Pokol és a Menny közötti lépcsőfok pedig a Purgatórium. Zavarba ejtő azonban mindenképp a tökéletes kör/tökéletlen ovális, mint a közeg, amelyen keresztül a nézés történik: a szem, a föld vetületi képe, egy süllyedő hajú kajütablaka ugyanúgy érthető alatta, mint ahogy egy közönséges szobai tükör is. Az utóbbi azonban egészen más kontextusba tereli ezt a költeményt, mint ahogy egy katolikus költő világszemléletét is felforgatná...

Ha a három szörny-verset mint stációkat nézzük, a metafora feloldására a következő lehetőségeket kínálják: a *Kédtűtű szörny* megszólítottja a *te*, úgy is, mint a beszélő önmegszólítása, vagyis az én vagy a te. A *Zürzavar*⁸ zárlatában az én, te meg ő szerepel. A *Valaki*⁹ millió arcból álló szörnyetege már akár az egész emberiségként tétéleződik. Ennél radikálisabb konklúzió végül is már nem képzelhető el. A *Kédtűtű szörny* a szeretetlenséget kereső emberről szól, a *Zürzavar* a múltját és jelenét is elvesztőről, a *Valaki* az örök küldetését feledő emberiségről. Milton *Elveszett Paradicsom*ának képei kísértenek itt a Pokol erőinek az Isten elleni lázadásáról, amelynek következtében az ember letér arról az útról, amit a mű zárlatában a bibliai Ádám pedig egyedüli és legfontosabb feladatának mond: hogy az Isten felé törekedjék.

A szörny nem egy létező, hanem a létezésnek egy állapota. Mint ilyen, kollektív létmód: jelenthet csak engem, de jelentheti az emberi mindenséget – az alakok ki-bejárhatnak a név alatt. Nem jelent testi torzulást, nem jelent rettentő kinézetet. Ez a szörnyállapot nem a testből, hanem a lélekből fakad, a lélekből ered. A szörny lelkek sokaságából áll össze, miközben testi identitásában akár elkülönülő, elkülöníthető is marad: a lélek torzul el, a lelkek válnak szörnyeteggé. A lélek azonban esendő – néha kísért a humánus, ilyenkor egy hang kihallik, egy-egy mozzanat „kilóg” a szörnylétből. A lélek, a szellem veszíti tehát el identitását Pilinszky szörnyében, szörnyeiben.

Az a talányos nyelv, amely a szörnyversekben szólal meg, különösképpen sokkal konkrétabb, mint a pályaszakasz más darabjaiban. Ami töredékesnek vagy akár ellentmondásosnak tűnik, a legpontosabb leírásnak bizonyul. Épp ebben rejlik az olvasásmód kulcsa: minden metaforák jelenlétére utal, ám a szavak leginkább földhözragadt értelmét kell megragadni és megérteni itt küszöbfeltételként. Csak utána juthat el az olvasó a jelölők szabad játékáig.

⁸ Eredeti megjelenés: Magyar Hírlap, 1974. július 14.

⁹ Megjelenés: Tiszatáj, 1974. szeptember 20., utolsó közlései egyikéből való.