

A KÖLTŐI ESZKÖZTÁR MÓDOSULÁSAI PILINSZKY JÁNOS KÖLTÉSZETÉBEN

Költői eszköz a téma is, pontosabban, a szűk értelmezésű „tárgy”. Ezért a modorok – korszakoké, poétai iskoláké – annyiban is stílus- és jellegmeghatározók, hogy az életmű egy-egy szakaszában (analógiásan, másokkal párhuzamban, változatként) előfordulnak-e. Közhely, mi emeli a jelentős tehetőséget stb. ily (derekas, jó stb.) szintek fölé. Pilinszky János költészetének első és (mondjuk így, határozottan) második szakaszában (s ezzel az 1959-es kiadáskelvezésű *Harmadnapon* kötet műveit máris nagyon elemi módon s kézenfekvően osztottuk kétfelé, s nem okvetlenül a *Trapéz és korlát* nagyciklus és a *Harmadnapon* nagyciklus határvonalán) a tárgynál, a témánál átfogóbb elem is eszköz: a kevésség. (Nem azonos a szikár-sággal, a kihagyogatós stílussal stb.) S Pilinszky mintha aztán végképp példája lett volna (nem kérdésünk itt most, mily mód kényszerhelyzetileg, de valami módon kényszerképzetileg; ahogy minden „címkézett”, „elhatározott” mennyiségi vagy minőségi törekvés: kényszerpályás képzet, önhatalmú abszolútizálás egyén vagy közösség által) ennek a (nem akármilyen jellegű) „alig”-nak. Feltétlenül ide értendő a „nem akármilyen jellegű” korlátozás a tárgyban, hiszen a Pilinszky által oly jellegzetesen képviselt, bizonyos módon minimalista művészeti felfogásnak szinte semmi köze nem volt a művészetek (főleg a képzőművészet; de irodalmi példák is érthetők ide) minimalista felfogásának (egy későbbi, nálunk alig eleven művészeti fejleménynek). Ám az a – pontatlanul most! – „varázs”, amivel Pilinszky költészete a vékony *Harmadnapon* kötetet

előzve s utána is elementárisan hatott, sugárzott okvetlenül ebből a (nála sem igazi minimalista) művészetfelfogásból; jobban közelítve: a kiszorításos módszerből, amelyről ismét nem mondhatjuk teljes biztossággal, hogy közönséges kül-tényezőkre volt válasz.

Mármost egyetlen logikai lépés csak, s adódik: Pilinszky első két korszakában (tehát „46” vagy „49” előtt is!) tárgy volt ez az „alig”, s mint ilyen, költői eszköztár (ily tár megannyi részének egyik összessége). Sőt, a kétféle „*Harmad-napon*”-korszak kétféle „alig”-ot ismer. Logikus megint, hogy az egyik a korábbi iskolák adománya, bár nem szűkebb átvétel belőlük; a második viszont költészetmeghatározó, a magyar irodalom némely pillanataira (s ezeken túl, a még becsesebb hatás „örökérvényével”) döntő, ha nem is perdöntő (miféle per volna? mely efféle ítékezés? *itt* sem az egyik, a másik, netán a harmadik „iskola-lehetőség” pártján áll az elemzés megkísérlője) befolyást gyakorolt. Eltávolító tárgyszerűséggel érdemes szólni erről csupán, hiszen Pilinszky János költészete valóban történelmi távlatba került már, és inkább az újbóli felfedezés kockázata várja, semmint a pillanatonkénti „csere-bomlás” folyamata. Tegyük hozzá: az az „alig”-szemlélet s megvalósítása, amely ezzel a költészettel ránk maradt (ilyen szempontból szólok a pálya első két szakaszáról, s a harmadikat most nem értékítéletileg hagyom tárgyalatlanul egyelőre), ez a manifesztáció a maga művészi módozataival, nagyon is megmunkált egységével mindenütt teljesen tiszta, lényegi, jelentős (amiképpen a *jelentőség* szerveződik: fontosabb fő-művekből, pótolhatatlan kisebbekből és alkalmibb környezet-munkákból). Nem von le értékéből árnyalatot sem, hogy volt küszöbe, ahonnet nem minden elemében sajátként indult, s az sem, hogy a két első Pilinszky-korszak alaphangvétele lényegében ezt a másoktól átszármazott, mondhatni, elementárisan közérvényű megszólalási (tagolási, versmondatformálási, sőt látás-)módot őrzi tovább. Költőnk kifejezőkészletének megkerülhetetlen (mert nem tárgyszerű) eleme a kötetben őrzött

első megszólalástól ez az enyhe kántálás, mely tulajdonképpen: continuo, s nem tudni, nem „maga a megszólalás”-e, illetve ennek a ténynek vállalt kifejezése azután.

Adódik ugyanis a következtetés, hogy Pilinszky magát a költői megszólalást (ennek kényszerét, sötét mennyországát, hogy ne mondjuk: megváltását) is tárgyá, témává tette (azzá tenni kényszerült; íme, a bonthatatlan kör, a continuo elemi szükségessége). A *Te győzz le*, ez az „első vers” sugallja, szó szerint, elemző képzeletünket: „Feledd a hűtlenségemet, / legyőzhetetlen kényszerek / vezetnek vissza hozzád; / folyam légy, s rajta én a hab, / fogadd be tékozló fiad, / komor, sötét mennyország.”

Persze, itt bukkan fel máris egy olyan tény, amelyről már korábban szóltunk: meghatározója a költői eszköztárnak, illetve *annak* meghatározója, hogy – *miről* ír (kényszeresen akár) a költő. Itt az „éjszaka” az, amelynek győznie kell a lényen stb.; s joggal kérdőjelezhetjük meg ennek (s bármely ilyen, esetleg homlokegyenest ellenkező tárgyi tartalmú, napfényesebb állításnak is) az alapérvényét; modor volt ez, feltehetően, az éjkor binációs divatja, csakígy a „víz”, a „halak”, a „háló” . . . és a modor s a divat hadd értődjék itt a legtisztábban. József Attila nem közvetlen, de épp a rokon költői (belső) rang okán belső forrású hatása a háború utáni magyar költészetnek épp a minimalista szrányára: nem kellő terjedelemben taglalt, de tagadhatatlan irodalomtörténeti tény. Az, amit Szabó Lőrinc, más pályán, *ehhez* hozzáad (ebből előkészít, a maga részéről esetleg még korábban!): jelen van Pilinszky eszköztárában is. József Attila kozmikus-végleges metszetsége, és Szabó Lőrinc oldottnak tetsző kollokvialitása, mint világrideség (illetőleg: mint erre adott válasz; mint a megszólalás „mindegy”-mivolta, egyben „és mégis”-eleme): Pilinszky János első korszakának alapvető meghatározója, és ezek mellett szól már az ő saját, téveszthetetlen hangja is. Ám ha az *Éjféli fürdés* záradékát tekintjük. Szabó Lőrinc nagyon erősen kiérzik: „És mintha hívást hallana, / zuhanni kezd az éjszaka, / moszat sodor vagy

csillagok, /nem is tudom már, hol vagyok . . .” (És Jékely tartása: *Csillagtoronyban!*) „. . . talán egy ősi ünnepen, / hol ég is, víz és egy velem . . .” (Itt közvetlenül van jelen Szabó!) „. . . s mindent elöntve valami / időtlen sírást hallani!” (Maga a tárgy, a sírás mint abszolútum: ez Pilinszky saját eszköze, ez az összességfelfogás.)

A *távozó sereg* című korai vers azonban már ezt az eredeztetett belső tagolást mutatván („Ha megszültél, most nézz szemembe, / ha szeretsz, most meghallanád, / mit én már mindörökre hallok: / a távozó sereg zaját”) is a „teljesen pilinszkyset” adja, egészen az *Utószó*-ig (főmű) jelezve előre ahol: „Szerettelek! Egy kiáltás, egy sóhaj, / egy menekülő felhő elfutóban. / S a lovasok zuhogó, sűrű trappban / megjönnek a csatakos virradatban.” – ez a rohanó sorjázás, fagyottságával és elfojtott tüzeivel már valami csak-így-idézhető, „Ielkünknek alapképet” ad; *erre* a magányra *ez* a versszak idézhető a legkifejezöbben (rögzítő!) és a legoldóbban (katarzis!). A *Trapéz és korlát* befejezése (természetesen: „a régi ritmusban”) így fejezi ki a kényszerhelyzetet: „Ülünk az ég korlátain, / mint elítélt fegyencek.” De hát Ottlik Géza *Iskolájában* a hajó korlátjánál (korlátján) is ugyanígy ülnek a növendékek, takarékosan végigszíva a kényszerűen korlátozott cigarettamennyiségből az utolsó csikket is. S becsülettel! Ezek az alapfogalmak már eredendő, származtatatlan költői erővel élnek mindkét említett író művében; s a minimalizmus sajátos formájának is hű kifejezői.

A *Mert áztatok és fáztatok* klasszikusan egyesít átszellemlültséget és eyilágiságot; s a harmadik korszaknak is bevezetője (rejtve). Íme: „Forduljatok hát ellenem / ti meglapuló szörnyek . . .” És a pusztulás vágya, mint túlélési lehetőségé: „Csupaszra vetköztessetek, / semmit se hagyva rajtam, / vegyétek el a homlokom, / a szemem és az ajkam, / mert áztatok és fáztatok, / mert éheztetek bennem . . .” Ez a kulcsszó (-felfogás), ez a „bennem”, az, hogy nemcsak az emberi lény (a kreatúra) elhagyatott, hanem ő maga is árvaságok szülője,

magányokért „felelős”, önmagában éhezteni önmaga más-lényű lehetőségeit, inkarnáció-ígéreteit (szellemileg, de akár testileg is értve), és ha az ilyen végletű odaadás állapotára hiteles hangot akarunk (katarzis!) keresni, már nem eszközileg, de költészet-lényegként leljük meg Pilinszky-nél. A különbség ez tehát az „éjszaka” mint divatfogalom és a saját lényünket áttáró, önmagunk éjszakáját akár bűnként is elismerő szemlélet között. Ez a „bűn”, a magunké ekképp, nem azonos még a József Attila által gyakorta feldolgozott (s Freud és a pszichoanalízis „hatását” mutató) bűnösségfogalommal sem. Itt Pilinszky kilép önmaga eszköztárából, és – bár ez önellentmondás – eszköztelenül valósul meg. Pontosan szólva: nem hagyja, hogy eszközeire figyeljünk, s nem válik így önmaga modorává sem. Ám ennek alapfeltétele, hogy nagyon lényegeset és igen újszerűen, születő-formában szólaltasson meg a költészet. Pilinszky lírája azért oly kiemelkedő jelentőségű, mert második korszakában nagy sűrűséggel és maradandó érvénnyel tudott megszólaltatni efféle evidenciákat. (Megszólalásai efféle evidenciáknak hatnak továbbra is, újrafelfedezések lehetőségeivel.)

A *Harmadnapon* nagyciklus *Parafrázis* című verse már ezt az eszköztelenséget valósítja meg. Amit a költő (a teremtmény) önmagáról mondhat (amit mondania kell): ez az eszköztár lényege, s ez – épp lényegénél fogva – nem eszköz már. A forma szerinti kellékek (jambus, rím, versszak, szervezés; poén és kioltott poén stb.) megtartásával, de már egy fokkal magasabban, mint a korábban idézett versekben, Pilinszky megvalósítja önmagát mint azt, aki (képzeteink közt) ő. S a *Kihült világ* például azt a különös feltevést is megengedi (kiváltja), hogy mind a formai eszközökben, mind a témaeszközökben „származtatott” anyag épp e kettősséggel, belső semlegesítéssel válik utánozhatatlanul egyénivé; az alábbi versszaknak a lendülete, tagolása például Szabó Lőrincet idézné, a téma József Attilát – s mégis a „legpilinszkybb”: „Kihült világ ez, senki-földje! / S mint tetejébe hajtott / ócskavasak, holtan merednek / reményeink, a csillagok.”

S ami az éjszaka-tárgyat illeti, itt a *Panasz* ezt is kiemeli eredendő mivoltából, azzal, hogy a személyesség tárgyává tudja tenni, s ez kétféle „megváltás”: a materiáé és a személyé. Nem lehet különválasztani a hatás belső összetevőit, gondolok itt a következő versszak harmadik sorának logikai abszurdumára, közönséges stíluseszköz-szerűségére, és arra, ahogy megint a legegyszerűbb emberi közlés (kiáltás) formálódik ezekből a hozadék-elemekből: „Elevenen a csillagok alá, / az éjszakák sarában eltemetve, / halod a némaságotat?” S ami ráfelel: „Mintha egy égbolt madár közeledne,” ez már a nagy költészet teljessége. (Tárgyformája szerint is.) A második versszak, a részletezés régi eszközével, kibont és ellenpontoz; az összefoglaló „küszöb” után belépünk a költemény valódi terébe, és mintha önmagunkhoz is ekképp (önmagunkat egy kissé távolabb hagyva! ez sem eszköz, már ez is „közlendő”!) közelednénk: „Így hívogatlak szótalán: / az örök hallgatásból, / idegen egeid alól / valaha is kiásol?” S ómódi-jó eszköz a versszakonkénti, kérdéses fokozás-indáztatás, így futtatja tovább Pilinszky zökkenőtlenül a harmadik szakaszt, külső zaklatottság-formát nem igényelvén a ziháláshoz: „Eljut hozzád a panaszom? / Hiába ostromollak? / Köröskörül a félelem / zátonyai ragyognak.” Látjuk, mennyire át-sajátította a régi eszköztárat; ez már korántsem Szabó Lőrinc vagy József Attila; a hirtelen érzékletes vágások, a konkrétum teremtett-világ-elemű bevágása a kétségbeesés mégiscsak „elméleti” futamai után: ez Pilinszky eszköztárának egyik legjellegzetesebb (a két átvettel egyenértékű, *ugyanúgy* jellegzetes) vívmánya.

Ama költői felfogás, melynek kiemelkedően (s így: rendhagyóan) példás megvalósítója volt Pilinszky, különös fontosságot tulajdonított a képnek, a telitalálatosnak; ezt mintegy a siker, a hitelesség, a rendkívüli (kegyelmi, ihletett) állapot jelének tekintette. A *Mire megjössz* című vers a pálya második korszakából, hiánytalanul mutatja fel Pilinszky János lírájának ide tartozó kötőelemeit; a monotónia külön-érzékeltetősége már eltűnik, az egymást szinte érintő „csúcs-elemek” (teli-

találatok, ritkaságok stb.) formálnak második fedő-szövedéket ugyanolyan sűrűn, mint kántálhatóságuk continuo-jellege. Ebből a szempontból költőnknek talán ez a legtökéletesebb (mindenképpen egyik legjelentősebb) verse, a huszadik századi egyetemes líra roppant reprezentánsa. „Egyedül vagyok, mire megjössz”, kezdi a vers, és a megszólított második személy, s eleve a késés-helyzet lehetősége fontos része a közlendőnek, több a tengő magány műveinél. Az „egyetlen élő”, aki a beszélő akkorra lesz, ilyen környezetet mondhat magáénak: „csak tollpihék az üres ólban . . .” És különcknek ható ellentétként, de evidensen: „csak csillagok az ég helyett” (bizonytal az ég értelmének hiányára utalván). Ez az árvaság olyan, mint egy „téli szeméttelap”. A személy „a hulladék közt kapirgálva” az életét szemelgeti. S „az lesz a tökéletes béke”. Ismét az érzékszervek kibillenése: „Még szívemet se hallani, / mindenfelől a némaságnak / extatikus torlaszai.” Egyetlen értelmező, átvezető versszak van (nagy benső gazdagságra valló szerkesztés!): „A pöre örökkévalóság . . .” kezdetű. Itt megint erős átvezetés jön, vissza a vers eredeti menetébe; természetesen a „fakó telitalálat” a jó eszköz: „Mint tagolatlan kosárember, / csak ül az idő szóitalan, / nincs karja-lába már a vágynak, / csupán ziháló törzse van.” Semmit se vesz le az intenzitásból, hogy mintha történetet hallanánk az utolsó versszakokban: „Mindenem veszve, mire megjössz, / se házam nincs, se puha ágyam, / zavartalan heverhetünk majd . . .” S a tárgy azonos a kifejezés tartalmával: „. . . a puszta elragadtatásban”. Mert mintha a vers elüresedése is ilyen elragadtatás tükörtere volna; az élet többleteként tudja mondani Pilinszky az *alig* állapotát, a – még nem volt közhely akkor, történetileg! – hiányét. És a költemény befejezése éppen ezzel a majdnem-negatívummal csap fel, az érték pozitívumáig: „Csak meg ne lopj! Csak el ne pártolj! / Ha gyenge vagy, végem van akkor . . .” A magyar költészet egyik nagy, állandó szintagmáját emeli be a versbe: „Ágyban, párnák közt, utcazajban / iszonyú lenne fölriadnom.” Ez a harmadik

elem, az „utcazaj” teszi hozzá a hagyományokhoz a huszadik századot; és egyszerre tárja szét a kiátás ablakszárnyait: az érzéki élmény (az auditív, a zaj) az érzelmi szférába hat át, sőt, az egzisztenciális egyensúly bomlasztója lehet; ám az alapkérdés etikai – a kiszolgáltatottság állapotában felfokozott fontosságú hűségé. Ám ez a kapcsolatforma, már maga ennek „egyáltalánja” (hogy hűség-állapotról beszélhetünk, netán az ellenkezőjéről) a felértékelődéssel együtt a bukás fokozatát is hozzá; kifejezi, hogy épp az értéknövekedéssel fokozódik a veszélyeztetettség állapota is. Az egész együtt: ismét oda fokozza vissza (le? fel?) az egyéni lét (a magány, a társas magány) szituációját, ahonnet – részletekkel; a versben kifejtett mozzanatossággal – magasabbra emelkedett. Az eszköztár itt nagy, végsőkéig szorított gazdaságossággal szolgálja nemcsak a kifejezést, de . . . talán azt mondhatnók, hogy az eszköztár teremt meg egyáltalán a verstéma létezésének lehetőségét; a tárgy fokról fokra történő megvalósítása azonos az eszközhasználattal. Ám a vers ezzel korántsem lesz formaközpontú; sőt, az, amit szokványosan formának nevezünk, askézitikus, szikár, már-már szikkatag. Ez a sivárnak ható kifejezés-mód líránk legszebb helyeit képes megformázni mindazonáltal.

A „tenger ragyogás” és „az össze-vissza zűrzavar” világa az *Aranykori töredék*ben egyesül, és a tragikum mediterrán teltségű képe alakul az elemekből: „mint vesztőhelyen, olyan vakító, / és olyan édes. Úgy igazi minden.” A „alig”-esztétika és a telitalálat-hit jellegzetes kifejezése a nagy pontosságú (de szórt tartományú; ekképp belső feszültséget és talányt egyező) „igazi” szó. Ám ennek kimondása nélkül is *igazi* nagy vers, ismét minden eszközével s ezek változatosságával az *Impromptu* is. Pilinszky végképp elszakadt az eredetit meghatározó iskoláktól, és alkalmasint „körének” is kültagja immár. Ez a csatangolás-állapot, ismét az „összevissza” jegyében, eljuttatja az „öldöklő, édes napszúrás” látomásához, amely *kinzó* és *kápráztató* valósága *éjjel-nappal*. Szereplője, történése is van a versnek: „A víz felől kifordul éppen . . .” S

ez a kifordulás érzékletesen alakul: mert ismét gondolati-meditatív sorra következik a közlés, átmenet nélkül. És a „tündökletesen fiatal” kép ugyanígy, átvezet ide: „lebeg a hirtelen sötétben”. Az eszköztár végsőkéig egyszerűsül: majdnem képregényszerű, romantikus-film-forma az elmondás tónusa. Ez a szegényítés hordozhatja ugyanis a leghívebben a kifejezni kívánt tartalmat, a káliumfényes teljesség elvesztésének kihalt jelenidejét. Már-már reklámfotót idéz ez: „a part fele csap mosolya”; és mégis szívszorító. A szubjektív szférából az objektívbe vált át ugyanilyen hirtelenséggel a vers: „Tüzet fog messze pár vitorla.” S még itt is további váltás, vágás: „Merőleges déli meleg / zuhog a szétszórt kabinokra.” Legalább három pont vagy gondolatjel kívánkozna megannyi átmenet nélküli helyre hagyományosan; s nyoma se efféléknek. Az azonnal megvalósuló összefüggés (ennek föltételezése; vagy egyidejű figyelmen kívül hagyása): „S a részletek, a kicsiségek!” – és: „A dallamok! Szobák során / ugyanaz a locsogó dallam”: ilyen s hasonló felkiáltások sora; laza és nyomban elkötelező. A telitalálatok önálló élete szelíd, nem toladó, sosem bizonyító jellegű, inkább elnézést kér a pontosság: „Egyszál virág a puha szélben, / akár egy néma csecsemő / forgatná ámuló kezében”, vagy: „... mintha a mezít-lábas tenger / bolyongana a falaikban”. És a lépésről lépésre haladó, elébb csak benső logikájú, majd forma szerint is, gondolatilag is összefüggő kifejezéssor, a vers felsorolásszerű továbbvezetése következik – a végső nagy törésig, mintegy annak értelmetlenségét (s mégis egyedüli „értelme”, egyedül várható mivoltát) alapozván: „De legszebbek a szeretők, / sörényük kisüt a homályba, / szemérmük szép, utolsó sátra . . .” Akár efféle látszólagos szóismétlést is elbír a vers (legszebbek; szép), mert a kép belső szervezése olyan sűrű: ugyanis a *homályra* és az *utolsóra* logikai szigorúsággal következik rá (a felsorolás-részben) az alábbi megvilágítás: „A szeretők, s az alkonyat, / a házsorok, ahogy kihúnynak . . .” Már itt eléri Pilinszky a végső szomorúságot, már ennyiből azt érezzük; de a

fokozás még jellegzetesebbé válik, kimagaslik (szó szerint) a vers elsivárosodó képéből: „... s a házak közt, a homokon, / a roppant tömegű torony...” A torony ilyen meghatározása, látszólagos szenvtelenségével rátelepszik az egész hangulatvilágra, és statikussága ellenére a rohanást fokozza; így érkezőnk a végpontig: „Ki eszelhet ki nála szomorúbbat?” Ezek a versek, egyrészt, érezhetően elmondásra is szánt szövegek, másrészt ez a megjelenítő-megjelenetező (és megjelenítendő) jellegük az írásképből is pontos alakját kapja: az utolsó sor teljesen külön „szakaszt” képez, s ezzel a magányos sorral mintha a torony állna ott, s nem is csak „mintha”; maga a torony áll ott. Meglehetősen bámulatos képződmény ez a kétdimenziós műfajban.

A *Félmúlt* már szerkezeti állagalkotóvá teszi a vágás eszközt: a téma itt vágásokból áll össze, s a vágások ténye is tartalommal lesz. A nyelv fogalmisága miatt (a vágásokból létrejövő pozitív hiány erőterében) olyan forrasztások lehetségesek, olyan zökkenők és süllyedések-emelkedések, amelyek mind-mind tartalmat jelentenek már azért, mert gondolunk, érzünk valamit „megtörténésük” nyomán. A *megérkező és megmeredő* Hold, melynek „halálos csönd a magja” / *az összetört utak e holdsütésben; a kettétépett fal* (a fényben): mindez pillanatokon belül csak *fehér és fekete zuhogása*. Majd *villámlás*; s itt az ismétlés az eszköz: „Villámlik és villámlik és / villámlik a fekete nappal. / Fehér zuhog és fekete. / Fésülködöl...” S az eddigi térnek újjáértelmezett lényege lesz, az ismétlésekből kicsattan valami látszólag tudományos meghatározás: „... a mágneses viharban”. Holott ez is csak elhidegítés, távolítás (ez a túlságosan pontos meghatározás), az egyszerű elemek kimondhatatlan tája ez, magáé a jelenléte. Az ismétlések is erre a lény-alaphelyzetre utalnak, arra, hogy létezésünk tulajdonképpen monoton ismétlésekből szerveződik, ám a tömörkedő Túl Egyszerűből létrejön valami kiszámíthatatlan és áttekinthetetlen: a Kiszolgáltatottság. Az ismétlések pótolják a fogalmi-indulati nagy kezdőbetűket, ám ez a költé-

szet, a *félmúlt* versé lényegében ilyesmivel tart rokonságot. Az utolsó két sor – a fésülködés motívumának harmadik megszólaltatása – ismét a „poént” használja eszközeül: „Fésülködöl tükrödben szóltan . . .” (S egy pillanatra elhisszük: „csak” ennyiről szólt a vers . . .) – de aztán épp azt kell látnunk: a legcsekélyebb „csak” is: végpont, vég, teljesség, zárulás: „. . . akár egy üvegkoporsóban”. Az eszköz tisztasága a versé. Visszahat, alkotólagosan, az anyagra. Maga is félmúlt, ami történik, ami a versben végbemegy; a cím megalkotása maga a vers, az összefoglalásé a részletezés. Ez is jellegzetes eszköze a második korszaknak.

Az *Apokrif* a legnevezetesebben foglalja össze a második korszak klasszikus stílusjegyeit. A versküszöb nem képi telitalálatosságra törekszik, hanem lényeg-összefoglalásra (ezzel válik sejtelmessé, így jelzi jelentős dolgok következését): „Mert elhagyatlan akkor mindenek.” De a nagy *trouvaile*-ok, mint a *kelő nap tébolyult pupilla*-mivolta, a gyönyörű *levelenkénti hánykolódás* (mint a fa) tragikuma, a *mélyvilág kínjai* ugyanolyan erős kontrapunktokat kapnak az egyszerű sortagolásokkal! Íme: „. . . egy ember lépked hangtalan. / Nincs semmije, árnyéka van. / Meg botja van. Meg rabruhája van”. Közben a változatosság eszközei tarkítják a tragikum képét – még szomorúbbá tördelve mindent a hangulatilag felsejlő reménnyel, mely azonban már végzetre végeztetett: „. . . és rámkövíl sarával / az éjszaka, s én húnyt pillák alatt / őrzöm tovább e vonulást, e lázas / fácskákat s ágacskáikat. / Levelenként a forró, kicsi erdőt. / Valamikor a paradicsom állt itt . . .” (Ismét a hirtelen vágás. És megtoldja még egygel; ezen a „snitten” belül is újabb, mintegy alpont következik: „Félálomban újuló fájdalom: / hallani óriási fáit.” Pilinszky állandó eszköze az érzéletes megfogalmazás utáni kommentálatlan, azonnali érzelmi összefoglalás; vagy ennek épp fordítottja.)

A hazaérkezés – a pusztulás tájaira, a belül hordott másik pusztulással – mindent bibliáivá növel. Nem külön a szörnyek indulnak meg a személy felé; neki magának van „irtóztató

árnya . . . az udvaron”. Holott csak az „ősi rend”-től várta volna, hogy *fogadja vissza*. És az *öreg szülők botladozó, síró* szeretete nyomán hirtelen *a szeles csillagokra könyököl ki*; és a kifejezés megformálásán mérhető a leginkább itt, mennyire egyenrangúan önállóként áll ez a sor József Attila hasonló sorai mellett.

A tragédia is fokozatlagos. Magva egyelőre mintha az elmaradt találkozás lenne; visszapergetés a technika, megismerjük a vágyakozás előtörténetét. A jelen mintha nyelvtani idejét viselve is régmúlt, annál is rosszabb, *félmúlt* lenne. („Csak most az egyszer szólhatnék veled, / kit úgy szerettem . . .” És: „Torkomban lüktet közeled. / Riadt vagyok, mint egy vadállat.” Ezt készítették elő az állati világ képei elébb.) Most már a beszéd-től való távolság is leszögezhető. A dadogás állapota következik el. Átmenet nélkül értesülünk róla, hogy „élnek madarak, / kik szívszakadva menekülnek mostan / az ég alatt, a tüzes ég alatt”. A gyors, villódzásos váltakozás versszaka ez, mert egyszerre a ketrecek képét látjuk: „Izzó mezőbe tűzdelte árva lécek . . .”, majd – nem is váratlanul már – ez következik: „Nem értem én az emberi beszédet, / és nem beszélem a te nyelvedet. / Hazáulnabb az én szavam a szónál . . .” S ennyit bicsaklik csupán a kompozíció: „Nincs is szavam.” Itt az *Apokrif* is túl van beszélve; ám hogy ez csak szubjektív érzetem lehet, bizonyítja esetleg az erőteljes két és fél sor, a torony-kép újra: „Iszonyú terhe / omlik alá a levegőn, / hangoztat ad egy torony teste.” Igaz, az *Impromptu* torony-képét ez nem éri el; jellegzetes mozzanatként említem csupán, hogy mint József Attilánál, Pilinszky-nél is – érthető párhuzam! – gyakori a legjobb találatot kereső motívumismétlés. A második versrész záró szakasza azonban mindent visszazökent – felező tagolásaival, melyek a csüggedés lassúságát fejezik ki most –, s a „sehol se vagy. Mily üres a világ. / Egy kerti szék, egy kinnfeledt nyugágy . . .” ismét költészetünk kivételes pillanatai közé illeszkedik. A telitalálat (érdekesség!) a magasabb értékű hely után következik; mert a pusztá vizuális kép ebben

a kis szakaszban több a stilisztikainál. Ugyanígy az eredeti (a hagyományos) apokrif-hang, a biblikus is eszköz-jelleggel zárja (szimmetria!) a nagyszabású kompozíciót; ennek a harmadik versrésznek mintha még tökéletesebb megvalósítása lenne a későbbi születésű főmű, a harmadik korszak előtt záró vers, az *Utószó*. Bár a „csorog alá, csorog az üres árok” a végjáték-jelenség felülmúlhatatlannak látszó költői kifejezése, az *Utószó* eszközei talán a személyesebb szólítással kerülnek más módon hasonló intenzitással kiemelkedő rangra. Az apokalipszis lovasai (hasonlatként) megint váltás-határon jelennek meg: utánuk azonnal az érzékelés mikrovilágáról értesülünk („bánt a homály és sért a lámpa”), s bár a „vékony sugárka víz csorog / a mozdulatlan porcelánra” legföljebb halvány visszhangzása a nagy *Apokrif*-zárásnak, a folytatás az *Utószó*ban különleges csúcshoz jut. Lassú a felvezetés, s kettős végpontot ér el: „Csukott ajtókon zörgetek. / Sötét szobád, akár az akna. / A falakon hideg lobog . . .” Itt a magány újabb végső értékű megfogalmazása a „sírásom mázoló a falra”. Majd az egyik legnagyobb Pilinszky-felkiáltás következik, s utána a legnagyobb metszés: „Segítetek hófödte háztető! / Éjszaka van. Ragyogjon, ami árva . . .” És meghullámoztatja (még az első tetőzést, itt): „. . . a semmi napja mielőtt / megjelenne. Ragyogjatok hiába!” Az eszköztárnak kelléke a szótagszám is. Ebben a versszakban a lerövidített (két szótaggal rövidebb) 3. sor azt eredményezi, hogy a 4. sor, a második „ragyog”-gal hosszabbnak tűnik fel, s mert kifutása van, mert „leenged”, különös hatást ér el, s bevezeti a következő versszakot, a második csúcspont előtti átmenetet (ez a Pilinszky-vers roppant árnyalatgazdagsága; ahogy az átvezetésnek is bevezetése van; sőt, még további hullámoztatása; íme, a versszak első sora dermedt: „Falnak támasztom fejemet”, leveszi a hangot; hanem még ennél is „halottabb” ez a három sor utána, s ugyanakkor a reménytelen moccanás maga: „Mindenfélől az irodalomnak / maradék havát nyújtja felém / egy halott város a halottnak.” S most a második csúcspont: „Szerettelek!” Ez a

falra mázolt sírással azonos heveségű hangzat jól hal el: „Egy kiáltás, egy sóhaj...” (S a kiáltás már halk!) A versszak befejezése apokrif bizonytalanságba vész, a központi főműnél jóval kisebb erővel.

A harmadik korszak költői eszközeiről, összességükben, egyáltalán nem mondhatjuk, hogy erőtlenebbek volnának az első két pályaszakasz kellékeinél. A lazább szerkezetek több szabad értéket kínálnak a képzeletnek, az egyértelműség látványosabb hiánya nem újdonság a korábbiakhoz képest; mindössze a sajátosan „minimalista” (ismétlem, nem az így ismert irányzat jegyében minimalista) szemlélet szorul háttérbe; a *Majd elnézem* című vers azonban mintha ezt az állítást is cáfolná: „Majd elnézem ahogy a víz csorog, / a tétova és gyöngéd utakat, / a fájdalom és véletlen közös / betűvetését... / halott köveken, élő arcokon...” Ez talán lazább eredmény is, nemcsak szövésség, ám a záró sorok megindokolják a képződmény addigi alakulását: „elnézem őket, mielőtt / a feledést kiérdemelném”. Az ilyen jellegű verskezelés „sikere” mindig attól függ, mennyire lényegi (mennyire érezhető annak) a töprengés, mit fog át a tárgykör. Kétségtelen, hogy a szubjektív megítélésnek is tágabb tér jut. A *Milyen felemás* című vers is a régi korszakok legszigorúbb mércéjével mérhető jó vers. Eszközeit szigorúan kezeli itt Pilinszky, a tagolás kérlelhetetlen. A közlés fontos, a ráébresztés egyszerű. Lehet mondani: amit Brecht logikával és társadalomtudománnyal próbált, költőnk a szabadabb asszociációk és a benső emberi kötöttségek szembeállításával, rideg bensőségességgel keresi. Az előbb említett vers kezdete: „Milyen felemás érzések közt élünk, / milyen sokféle vonzások között, / pedig zuhanunk mint a kő / egyenesen és egyértelműen” – mintha az esztétika fölös szabályzatát hatálytalanítaná (a maga esetére), és a leg-rövidebb utat keresné egy kitűzött s egy így kitűzendő pont között. Ez utóbbi megállapítás tehető Pilinszky János a harmadik korszakának poétikai eszköztáráról. A költészettan újjá-

teremtéséről szó sincs, ám a kihagyások helyett az elhagyás mintha még hívebb akarna lenni az elhagyottsághoz.

Az *Egyenes labirintus* bizonyítja, hogy a szakjellegű elemek közé nyíltan vállalt, így próbára tett egyértelműséggel akarja behelyezni Pilinszky az érzelmi erejű, nyitottabb (megdolgozatlanabbnak csupán látszó) verstényezőket. Az első sor („Milyen lesz az a visszaröpülés”) a tudás gyengédségével ejt meg; a második magát az eszközszerűséget is nyílt zsinórpaddalú színpadon kezeli: „amiről csak hasonlatok beszélnek”. Az *Apokrif* kötött bonyolítástana helyett ilyesmik határozzák meg a költészet mikéntjét: „fűben, fák alatt megterített asztal, / hol nincs első és nincs utolsó vendég”; a hirtelen vágások helyett a visszacsatolás lágyága: „végül is milyen lesz, milyen lesz”. Ám éreznünk kell, mire tesz kísérletet itt költőnk: éppen annak megvalósítására (költészetileg), amit a versekben mond („emberileg”), tehát ahogy nincs megkülönböztetés amaz asztalnál a vendégek között, így nem lehet kitüntetett helye s értéke egyetlen eszköznek sem. A telitalálatok korszaka elmúlt. Alapérzeteinkre, érzelmeinkre hagyatkozik Pilinszky, de hát régebben se tett mást, csak feszítettebben. Itt a kifejezések, a mozzanatok között a várakozás kimondatlan, csendes lépései következnek egyre gyakrabban, s több a felelőségünk a vers átélésével. Tapogatózva, kissé taláalomra kell megtennünk a szabadabb utat két hely között, bizonytalanságunkat kell éreznünk az esztétikai élményben is. Nincs szilárd váz, mint az első két korszak verseinél, s talán az ott végsőig feszített-ernyesztett continuo (jambus, kántálhatóság stb.) visszahatása is ez, a vers visszaéledésének természetes igénye. Néhol kétségtelenül kimondottabb maga a „lényeg” (mint az *Itt és most* négy sorában: „egyszerűen az, hogy létezel / mozdítja meg itt és most a világot”), vagy révültebb, periferiálisabb a tartás; de a „puszta súly a kihülő kupacban” olyan közvetlenség, amelyhez itt – eredmény ez? – nem kell például világtörténelem.

S ha kérdőjellel láttuk el az iménti közbevetést, utalni próbáltunk csupán arra a megítélésre, mely Pilinszky lírájának

„történelemközepontú” és „általánosan létmeditatív” korszakai között az előbbi javára billentené a mérleget. Nehéz is tagadni, hogy a legemlékezetesebb, a „legnagyobb” Pilinszky-versek a háború utáni évtized felszabadultságából, majd – főként retrospektívan élt! – szorítottságából születtek. Egyértelműen: az emberi vég-helyzet konkrétuma, a második világ-háború és a fasizmus volt az az ihletforrás, az a megrendülés, mely egyetemes botrányjellegével (hogy költőnk szellemében határozzuk meg a jelenségeket), ennek általánosával a történelmi tudat felfokozott érvényét eredményezte Pilinszkynél. Alig van nála historikusabb létköltőnk, mondhatók. De a képlet (mert összetettebb!) egyszerűbb: nem törölhető az az értékelés, mindmáig elsődleg érvényes arra a *Harmadnapon*-periódusra, mely a kézzelfogható világcentrikusságból eredezteti a poétai vívmányokat. Pilinszky vállalta ezt a szerepet; összetetten vállalta, de kitérők nélkül. Útjának meghatározása a keresztény gondolat mellett a világtörténelmi eszme volt (specifikumok nélkül). A humánus *általánosának* szinte nincs még egy ennyire odavetett, kiszolgáltatott, gondolati és ösztönös költője líránkban. A reflexió lehetősége adatott meg neki, nem a fizikai pusztulás tragédiája sújtotta; ám ebből szinte jelképet formált, és amikor „poklokig jutott”, e bugyrokknak sorra igen pontos neve volt; még ha a vers felsiklott megannyiszor hamar az emberi összállag problémaszféráiba, akkor is. A belső felszabadulást, az egyénét az első korszak „elhalása” nyomán érte meg – immár megváltozott történelmi szituációban. (A közelítő, majd kiteljesedő hatvanas években.) Ekkori létezés-részjelenségvizsgálatai megújulólag az emberi historikum képleteit mutatják fel, de már elvontabb általánosban; s az egyén konkrétumaiként, oldozottabban. Költészetünk kevés ennyire „kifejtett” váltást ismer; ám logikusnak is tekinthető, hogy a megváltozott életérzés a lírai produkció átalakulását ennyire látványosan eredményezi. Pilinszky János életműve hajlott a véglegességekre; jogos az az értelmezés, mely itt is, ebben is nagyobb folyamatok szélsőségeit, illetve

mérsékleteit véli fölfedezni, s akkor a „második” korszak valaminek a végleges eltűntéről, de tanulságok örök érvényéről szól. Ezzel akár azt is mondhatjuk, a kereszténység több évezredes történetébe keres visszacsatolást; személy szerint azonban nem érzem hivatottnak magam, hogy akár ezt a kérdést is e dolgozat keretében behatóbban vizsgáljam. Elégedjünk meg ennyivel: a tragikum-fogalom klasszikus érvénnyel változott történetivé Pilinszky lírájában, hogy azután – sugárzó alapként – az egyéniség kérdéskörének árnyaltabb kibontakozását segítse, az alkotó s az alkotói közeg alapvető változásai közepette.

TANDORI DEZSŐ

REGÉNY? ÖNÉLETRAJZ? IRODALOMTÖRTÉNET?

VAS ISTVÁN: MÉRT VIJJOG A SASKESELYŰ?

A műfaj kérdése

Vas István regénynek nevezi a *Mért vijjog a saskeselyű?* -t, azt a szokatlanul nagyméretű munkáját, amelyben már harmadszor tér vissza élete legizgalmasabb s leggazdagabb korszakának, ifjúkorának az eseményeihez. A műfaj megjelölése kétségkívül az alkotó legsajátabb s aligha vitatható joga, ezért hát egyelőre be kell érnünk azzal a megjegyzéssel, hogy más oldalról tekintve, a *Mért vijjog a saskeselyű?* a magyar próza legszebb s legértékesebb hagyományát, a Kemény Jánostól s Bethlentől kisebb-nagyobb megszakításokkal egészen máig ívelő nem-fiktív elbeszélő prózáét folytatja. Hiszen Vas István a maga nevében szerepel a kétkötetes elbeszélésben, akárcsak a legtöbb főszereplő: Kassák és Kassákné, Illyés, Radnóti, Babits, Füst Milán és legfőképpen Kassák Eti, másrészt ami talán még sokkal lényegesebb: a mű alaptémája ugyanaz, mint minden jelentős önéletírásé, az elbeszélő a maga identitását próbálja megvilágítani és körülírni.