

# Pilinszky János szerelmi költészetéről

Pilinszky János szerelmi költészetét egyfelől a szerelem tapasztalatának szubverzív színre vitele, másfelől azonban – már a *Harmadnapon* című kötettől egyre erősödő mértékben – a szerelem tanúsításának problematizálódása határozza meg. Ez a kétirányúság a szóban forgó korpuszt több szinten is a későmodernség hagyományához kapcsolja, amennyiben az ide tartozó versek egy jelentős része párbeszédbe lép azzal, a magyar szerelmi líra kódjait Ady Endre nyomán alapjaiban újrakonfiguráló szólammal, amely az 1930-as évek híres szövegeiben, József Attila Edit-verseiben, valamint Szabó Lőrinc *Semmiért Egészen*-jében nyer paradigmaticus formát.<sup>1</sup> A témának mindezedig egyedülként önálló tanulmányt szentelő Varró Annamária meglátása szerint a *Trapéz és korlát* szerelmi lírája egyenesen „a József Attila-i motívumok, valamint a Szabó Lőrinc-féle retorika termékeny újraírásaként”<sup>2</sup> értékelhető. Ugyanakkor Pilinszky szerelmi költészetének egyes darabjai, túl az előbbieken horizontján, a költő versköltészetének egy domináns vonulatát alkotva,<sup>3</sup> a későmodern költészet azon tendenciájával látszanak együtt mozogni, amely nem a kommunikációt, hanem annak

- 1 Ezekről részletesen lásd: Balogh Gergő, *Élni annyi, mint ellenállni. Élet és szuverenitás Szabó Lőrinc Semmiért Egészen című versében*, Irodalomtörténet, 2018/1., 29–42. Uő., *Szerelem, átok, halál és az én eltűnése. József Attila Nagyon fáj és Magány című verseihez*, Alföld, 2019/1., 62–73. A fentiekkel magyarázható a „hagyományos szerelmi líra szinte teljes hiánya Pilinszky költészetében”. Szávai Dorottya, *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveg-hagyományáról*, Akadémiai, Budapest, 2005, 53.
- 2 Varró Annamária, *Vonzás és taszítás, egy elfelejtett szerelmi líra. Pilinszky János: Trapéz és korlát*, Hungarológiai Közlemények, 2015/4., 62. Pilinszky költészetének hatástörténeti összefüggéseire: Beney Zsuzsa, *Az elérhetetlen jelentés. Összegyűjtött irodalmi esszék I.*, Gondolat, Budapest, 2010, 400–440; 511–518. Kabdebó Lóránt, *Verseik között*, Magvető, Budapest, 1980, 257–262. Bori Imre *Huszonöt tanulmánya*, Forum, h.n., é.n., 501–503. Szegedy-Maszák Mihály, *Radnóti Sándor: A szenvedő misztikus*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1982/4., 500–502. Schein Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 163–177. Horváth Kornélia, *Túhegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből [József Attila, Pilinszky János, Weöres Sándor, Nemes Nagy Ágnes, Petri György]*, Krónika Nova, Budapest, 1999, 60; 71. Tolcsvai Nagy Gábor, *Pilinszky János*, Kalligram, Pozsony, 2002, 38; 49; 62; 67; 83; 89. Lőrincz Csongor, *Kép, szöveg és személytelenítés a transzcendens kommunikáció leépülésének lírájában = A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András, Gondolat, Budapest, 2007, 508–510; 513–514; 517. Horváth Kornélia, *Irodalom, retorika, poétika*, EditioPrinceps, Budapest, 2009, 157–159. Szénási Zoltán, *A munkás és a fegyenc. Az áldozat mint történelmi és poétikai tapasztalat József Attila és Pilinszky János lírájában = Uő., Örökké ég alatt*, Savaria UP, Szombathely, 2016, 80–92. Uő., „Attila, nézd...”. Az Esmélet Pilinszky János és Vasadi Péter életművében = Uő., *i. m.*, itt: 95–98. Valamint: Visy Beatrix, *Kibeszélés és/vagy elhallgatás. A költői megnyilatkozás útjai József Attila és Pilinszky János költészetében = Uő., Szavakkal körbe*, MIT, Budapest, 2015, 62–72.
- 3 Pilinszky esetében „egy jellegzetesen későmodern életműről van szó, amely folytonos és mindenkor kérdéseként a megszólalás lehetőségét, pontosabban *lehetetlenségét* artikulálja.” Horváth Kornélia, *A „hallgatás” mint szövegformálás, nyelvhasználat és beszédmód. József Attila, Pilinszky János és Petri György = Hallgatás. Poétika, politika, performativitás*, szerk. Fodor Péter – Kulcsár-Szabó Zoltán – L. Varga Péter – Palkó Gábor, Prae, 2019, 390.

képtelenségét – tehát nem a szót, hanem az egyre inkább eluralkodó hallgatást – avatja önnön szervezőelvé.<sup>4</sup>

„szoríts magadhoz, / szoríts merészen, mint a kést”

A *Trapéz és korlát* szerelmi lírája a „komor és kétségbeesett szerelem”<sup>5</sup> megjelenítésének különböző változataival szembesít, egyszerre elutasítva és részben fenntartva a szerelemben való egyesülés és az ezáltal nyert megváltás romantikus képzetét. Amíg ez utóbbi hagyományban – mint a szerelem filozófiájának kutatója, Irving Singer írja – „a szerelem Isten”,<sup>6</sup> addig Pilinszky-nél a szerelmi viszony, habár a vágy tárgya, rendre a benne részt vevők életét destabilizáló, alapjaiban fenyegető, vagy akár elpusztítani is képes összefüggéseket megidézve jelenik meg. A *Tilos csillagon*-ban olvasható felszólítást, amely a megszólítottat az én magához szorítására hívja fel, például közvetlenül a beszélő késhez való hasonlítása követi [„csukott szemmel szoríts magadhoz, / szoríts merészen, mint a kést”].<sup>7</sup> A késnek a testhez való szorítása egyaránt értelmezhető az önfelsebzés aktusaként és a védekezésre való felkészülésként, vagyis egyszerre jelenthet veszélyt, és nyújthat segítséget a veszély elhárításához. A „csukott szemmel”, valamint a „merészen” kitételek pontosan az ezek közötti különbségtétel lehetetlenségének elfogadását implikálják – azt, hogy a megszólított nem lehet tudatában annak, hogy a magához szorított éntől fájdalomra vagy az attól való védelemre számíthat. Ez azt is jelenti, hogy a magához szorítás aktusának a saját test épségének fenntartására irányuló ösztönök és racionális megfontolások előtti tartományban kell megvalósulnia, a másik iránti bizalmat ez utóbbiak elé helyezve. Fontos észrevenni ugyanakkor azt is, hogy a versbeszéd a megszólítottat korántsem egy, az énnel, vagy legalábbis az előbbi bizalomnak kiszolgáltatott pozícióba helyezi: a beszélő, minden veszélyességével együtt, a testek érintkezésére és a te azt előidéző tevékenységére utalt [„szoríts magadhoz”; „vállad segítse gyenge vállam, / magam már nem bírom tovább”], hiszen csakis ettől várhatja az első két, valamint az utolsó versszak által felvázolt eredendő szenvedés csillapítását [„S ne félj te sem, ne fuss előlem, / inkább csitísd a szenvedést”]. Ráadásul, hasonlóan a magához szorítás „merész” aktusához, a versbeszéd a megszólított számára egy „vakmerő” tettet is előír [„Légy vakmerő, itélj tiédnek”], amely nem csupán azt implikálja, hogy az én, mintegy tárgyasulva [lásd a „kés” képét], a te fennhatósága alá kerülhet, hanem azt is, hogy a te bír az én magáéna ítéletéhez szükséges erőhatalommal [még ha ennek legitimitását, meglehet, az én felhatalmazása teremti is meg]. A vers zárlatának felszólítása [„szeress sötétben és kegyetlen, / mint halottját az itthagott”] miközben

4 Lásd ehhez: Bednics Gábor, *Hallgatás: a modern költészet kítüntetett alakzata? = Hallgatás*, 394–402.

5 Varró Annamária, *Metafora–metafizika–mitológia: a költői nyelv működése. Pilinszky János A szerelem sivatagában című versében = „Az ideál mindazonáltal megőrződik”. Tanulmányok Bécsy Ágnes tiszteletére*, szerk. Horváth Kornélia – Osztrólczyk Sarolta, Gondolat, Budapest, 2013, 329.

6 „A középkori kereszténység számára Isten szeretet; a romantikus ideológia számára a szerelem Isten.” Irving Singer, *The Nature of Love. 2. Courtly and Romantic*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1984, 294.

7 Az idézett versek forrása: Pilinszky János *Összes versei*, szerk. Hafner Zoltán, Magvető, Budapest, 2015.

az élő és élettelen szembeállításával továbbírja az én és a te létének a passzivitás és aktivitás megkülönböztetése által létesített karakterét, arra is felhívja a figyelmet, hogy az én tulajdonlására való felhívás – amely ebben az összefüggésrendszerben a megkövetelt szerelem egy tényezőjeként tűnik fel – osztozik a halottakhoz fűződő viszony jellegzetességein, vagyis az én birtoklása sokkal inkább az én nyomának birtoklását jelenti, egy, a másik távollétével létesített kapcsolatot („halottját az itthagytott” [kiemelés – B. G.]). Az én által előírt, az egzisztenciális szenvedést csillapítani hivatott testi jelenlét és érintkezés („szoríts”, „vállad segítse gyenge vállam”) a te perspektívájából tehát az én hiányaként válik megragadhatóvá. Az énhez fűződő szerelmi viszony mint ilyen, a gyász egy formájaként értelmezhető, ami magyarázatul szolgálhat arra, hogy az előírt affektus miatt „sötéten” és – a belsőrím által kiemelt fosztóképzőt hangsúlyozva – „kegyetlen”, vagyis a kegyet, az ellenszolgáltatás nélküli adományt<sup>8</sup> megtagadó módon kell, hogy megvalósuljon. Az én megtapasztalható jelenlétének hiányát – amely egy eredendőbb hiányra vezethető vissza („a semmi szült és szoptatott”) – itt csakis az én totális önfeladása, vagy a te oldaláról: kisajátítása lehet képes kompenzálni.

A megszólító és a megszólított viszonyának dinamikusan változó jellege jut szóhoz a kötet címét adó *Trapéz és korlát*ban is, amely, erősen emlékeztetve a *Héja-nász* az avaron Ady-féle szerelemképletére, az én és a te közötti interakciókat harcként („Kegyetlen, néma torna”), a másiknak ártani hivatott, a felette való befolyás megszerzését biztosító erőszakos aktusok sorozataként jeleníti meg („bizalmasan belém tapadsz, / nevensz, – vadul megütlek!”, „elgáncsolom a lábad, / fölgrasz és szemembe kapsz”, „megkaplak és ledoblak”, „kényszerítlek”).<sup>9</sup> Ellentétben a *Tilos csillagon*-nal, a megszólított itt nem, vagy legalábbis nem önszántából lesz része az intim közösségnek, hiszen a vers felütéséből éppen az derül ki, hogy alakzatának az én általi interiorizálását („bizalmasan belém tapadsz”) a beszélőtől való elfordulásának aktusa előzi meg („Sötéten hátat fordítasz, / kisikló homlokodra / a csillagköves éjszakát / kezem hiába fonja”). A te alakzatát a vers nyitányában ez a kétirányú mozgás határozza meg: amíg inkorporációja révén az én bentjének részévé válik, addig kint éppen a beszélő gesztusainak elutasítása által lesz megragadható. A másik megütése, majd elgáncsolása, amely a megszólítottat mégis az én által létesített viszonyrendszer összefüggéseibe vonja („futunk”, „fölgrasz és szemembe kapsz”), ugyanakkor meglehetősen váratlanul hat. Annál is inkább, mivel a te alakzatát, hiába a „sötét” elfordulás, az első versszakban mindvégig kifejezetten nyugodtnak mondható képek teszik hozzáférhetővé („Nyakad köré ezüst pihék / szelíd pilléi gyűlnek”). A másik megütésének aktusa nem csupán a tett váratlansága vagy különössége, valamint a gondolatjel cezúralétesítő teljesítménye miatt jelent törést a versben, hanem azért is, mert megtöri a nyitány igekészletének főként semleges és pozitív modalitású sorozatát („hátat fordítasz”, „fonja”, „gyűlnek”, „nevensz”), ráadásul exponálja a rímhelyzetben egymással szoros kapcsolatba kerülő „szelíd pilléi gyűlnek” és „vadul megütlek!” sorok modális („szelíd” – „vadul”) és hangalaki feszültségét. A *Trapéz és korlát*ban

8 Lásd a *Magyar Katolikus Lexikon* szócikkét: <http://lexikon.katolikus.hu/K/kegy.html>

9 Bori Imre a *Trapéz és korlátot* – akárcsak a később szóba kerülő *Miféle földalatti harcot* – önmegszólító versként olvassa: Bori, *i. m.*, 504.

megjelenő szerelmi kapcsolat az én és a te olyan radikális elválasztottságát viszi színre, amelyben a közösség megtapasztalásának lehetőségét egyfelől a harc [itt eszünkbe juthatnak a *Halak a hálóban* sorai: „Vergődésünk testvérünket / sebzi, fojtja meg. [...] öldökölnünk és csatázunk / nincs miért, de kell.”], majd a harc felfüggesztése, másfelől pedig a megállapított bűnösség, a bűnben való közös részesülés<sup>10</sup> lehet képes csak megteremteni (nem véletlen, hogy a versben mindössze három többes szám első személyű ige tűnik fel: „*futunk*, / elgáncsolom a lábad” – „*elterülünk* hálóiban / a rengő csillagoknak!” – „*Ülünk* az ég korlátain, / mint elítélt fegyencek” [kiemelés – B. G.]).<sup>11</sup> Talán ez az oka annak, hogy az én, a „néma torna” lezárultát követően – és a másoknak feltett, a kapcsolat eredetére, valamint jövőjére irányuló kérdések után [„mióta tart e hajsza?”, „Ki kezdte és akarta?”, „Mi lesz velem, s mi lesz veled?”] – az általa érzett érzés vigasztalanságáról ad hírt [„Vigasztalan szeretlek!”], a szerelem egy olyan modelljét létesítve, amelyben nem képzelhető el semmiféle, az emberi kapcsolatok – a nyelvi kommunikációban is feltáruló [„Most kényszerítlek, válaszolj!”] – erőszakosságát hitelesíteni és legitimálni képes erő.

Ez az erőszakosság explicit módon is tematizálódik a *Ne félj* című versben, amely a megszólított életének kioltásáról, pontosabban az arról való fantáziálásról ad hírt [címe által, anagrammatikus szinten megidézve Szabó Lőrinc híres sorát a *Semmiért Egészen*-ből: „Ne élj, mikor nem akarom”]. Pilinszky versében a másik meggyilkolásának lehetősége a családi ház rágyújtásának formájában jelenik meg [„A házatok egy alvó éjszakán, / mi lenne, hogyha rátok gyújtanám? / hogy pusztulj ott és vesszenek veled, / kiket szeretted! Együtt vesszettek.”]. A tűzben való elégettetés fikatív aktusa a vers összefüggésrendszere szerint nem más, mint az én kínlódásának projektív kívülre helyezése, a beszélő lelki gyötrődésének materializálása, vagyis a bentinek a kintbe, a lelkinék a testibe való átfordítási kísérlete. Mint ilyen, a legáltalánosabb szinten az én és a te közötti tapasztalatközösség létesítésének vagy helyreállításának provokatív, a szerelmi költészet konvencióit önmagukból kifordító trópusaként értelmezhető [„Mi engem ölt, a forró gyötrelem, / most végig ömlik rajtad, mint a genny, / sötét lesz, behorpadt néma seb, / akár az éj, s az arcom odalent.”]. Fontos felfigyelni arra, hogy az én szétroncsolt arcának és a megszólított elszenesedett testének képei egyaránt a deszobjektívizáció szélsőséges eseteit jelenítik meg, amelyeket a vers a sebként felfogott létezés összefüggései között rendel egymáshoz [itt eszünkbe juthatnak az *Eszmélet* sorai: „Sebed a világ – ég, hevül / s te lelkedet érzed, a lázat.” – az én arca, a másik vagy az éjszaka Pilinszky versében, az előbbieket inverziójaként, egyaránt a világ sebeként tűnik fel]. Nem hozható egyértelmű döntés ugyanakkor afelől, hogy az én deszobjektívizációja a szerelmi szenvedés vagy pedig a gyilkosság eredményeképp áll elő, hiszen a hetedik versszakban feltűnő voyeur-pozíció éppen az elképzelt látványból való táplálkozással kapcsolódik össze [„A túlsó járdán állok és falom: / gyapjat növeszt a füst a tűzfalon”]. A másik elégetése mint az én belsőjének ismétlés általi kívülre helyezése tehát nem hagyja érintetlenül a megszólalót, sőt visszairódi a testébe, eldönthetlenné téve azt, hogy az arcát a szenvedés vagy, a vers szavá-

10 Ehhez lásd: Tolcsvai, *i. m.*, 43–44.

11 A vers személyviszonyainak kérdéséhez lásd: Varró, *Vonzás és taszítás, egy elfelejtett szerelmi líra*, 56.

val: az itt megjelenített „förtellem” elkövetése roncsolja szét [még ha a szerelem – a megelőző szakaszok fényében nehezen komolyan vehető – megvonásának zárlatbéli aktusa [„Nem érdekelsz, nem is szerettelek.”], valamint a versszak deixise [„odalent”] inkább ez utóbbit látszik is alátámasztani]. Amennyiben folyamatként értelmezzük, az én deszobjektívációja, az arc behorpadása itt szemben áll a felgyújtott ház tűz okozta gyarapodásának képével [„gyapjat növeszt a füst a tűzfalon”]. A látvány belsővé tétele általi, és vegyük észre: az ugyanezen látvány – a tűz – által láthatóvá tett behorpadás és a pusztítás okozta növekedés az ént élettelené, az égő házat pedig élővé változtatja. Amíg az előbbi, akár egy flakon, amelyben vákuum keletkezik, behorpad, addig az utóbbi, hasonlóan egyes állatokhoz, gyapjat növeszt. Az égő ház, valamint a beszélő hozzá fűződő viszonyának megjelenítése ezáltal bizonyos értelemben felcseréli a tovább élő én, valamint az elpusztuló személyek és dolgok helyzetét az organizáció és dezorganizáció pólusain. A „behorpadt néma seb” képe, amelyben a tovább élő én és az elpusztuló te azonosul, egyszerre reprezentálja e pólusok elválasztottságát és egymásba omlását.

A „behorpadt néma seb” előállítását lehetővé tévő beszédaktusok perspektívájából meglehetősen különösnek hat, amikor a zárlat, mintegy kiteljesítve a felütés grammatikai és tematikus szinten is megjelenő játékát, akárcsak később a másik fontosságát, elbizonytalanítja a versben olvasható performatívumok valódi átokként, a másikkal való ártó szándék nyelvi megnyilvánulásaként való értelmezési lehetőségét, az elmondottak egyfajta ürességét implikálva [„pusztulj ott”, „Együtt vesszetek”, „Mert égni fogsz.” – „Hogy átkozódtam? Vedd, minek veszed.”, „s ha értenéd is átkaim, – ne félj.”]. A *Ne félj* egy meghatározó része a riasztó, bűnös, ám mégis élvezettel elképzelt gondolat megvallásának folyamatát viszi színre, ráadásul pontosan annak címezve, akiről és akinek szereteteiről szó van [„Bár néha félek, hátha eltemet / a torkomig felömlő élvezet, / mi most csak fölkérődző förtellem, / mi lesz, ha egyszer mégis megteszem?”]. Pilinszky versében a vallomás beszédmódja ugyanakkor keveredik a ház-felgyújtás előkészületeinek és megvalósításának plasztikus leírásával, valamint, ahogy látható volt, az átkozódás aktsaival. A vallomás itt nem lehet független ez utóbbiaktól, hiszen a feltáruló kerethelyzet azt éppen a hetedik versszakban megjelenő látvány belsővé tételének ismétléseként, újra-megtapasztalásaként határozza meg [„falom” – „fölkérődző”]. Fontos észrevenni, hogy a vallomás, tehát az értékek, az igazság és a hamisság referenciálisan ellenőrizhető rögzítésének retorikája<sup>12</sup> a költemény utolsó versszakára egészen átadja a helyét a meggyőzésének [„Aludj nyugodtan”, „ne félj”]. Egy olyan beszédmódnak, amely – hiába a vallomásban feltárt veszély igazsága – azon alapszik, hogy a másik, egyébként szükségszerűként beállított, brutális meggyilkolásának lehetőségét [„Így kellene.” [kiemelés – B. G.]] az én végül elveti. E gesztus ugyanakkor a legkevésbé sem megnyugtató, sőt. Nyugtalanító volta a vers hangsúlyozottan „antihumanista”<sup>13</sup> karakteréből fakad, hiszen a gyilkosság elvetése itt nem az élet szentségének elvére, hanem a fantáziálásból [„játék”] és így

12 Vö. Paul de Man, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. Fogarasi György, Magvető, Budapest, 2006, 324–325; 327.

13 Kulcsár Szabó Ernő, A „szerelemi” líra vége. „Igazságosság” és az intimitás kódolása a késő modern költészetben = Uő., *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Akadémiai, Budapest, 2010, 236.

a tettből nyerhető „vigasz” megtapasztalásának ellehetetlenülésére vezetted vissza („De nem lesz semmi sem. / A poklokban is meglazult hitem. / Vigasztalást a játék sem szerez”). Az erőszak lehetőségének elvetése ennyiben nem az én önkényének alárendelt, ahogy a felütés alapján gondolhatnánk („Én megtehetném és mégsem teszem”), hanem a tettek és eredményük, az okok és okozatok között tételezhető kapcsolat felbomlásának kiszolgáltatott („A poklokban is meglazult hitem.”). Mint ilyen az én világhoz fűződő viszonyának fundamentális megrendüléséről ad hírt.

A *Tilos csillagon*, a *Trapéz és korlát* és a *Ne félj* című versekben közös, hogy az erőszak, legyen az akár, mint az előbbieknél, a kapcsolatlétesítés és -fenntartás – illegitimként, ám nélkülözhetetlenként megjelenített – eszköze, akár, mint az utóbbi esetében, végső soron az ennek lehetetlenségét exponáló erő (hiszen a kapcsolat ebben az esetben paradox módon csakis akkor biztosítható, ha a megszólított már nem él), a másikkal fűződő viszony tematizációjának alapformájaként azonosítható. Innen nézve korántsem meglepő, hogy a *Miféle földalatti harcban* a megszólított elfelejtése egyenesen a másik meggyilkolásaként figurálódik („Napokra elfeledtelek / döbbsentem rá egy este [...] Talán mohó idegzetem / falánk bozótja nyelt el? / Lehet, hogy megfojtottalak / a puszta két kezemmel.”, „akárhogy is történhetett, / te mindenképpen halott vagy”). Ennek ellenére az ismételt találkozás pontosan azt teszi nyilvánvalóvá, hogy a másik életének kioltása, személyének elfelejtése megbukik az élet, az emlék (vagy ha úgy tetszik: az élő emlékezet: „halottan is tovább élsz?”) ellenállásán, sőt, a végrehajtani vélt aktus – egy, a *Ne félj*-nél látotthoz nagyon hasonló, az én és a te pusztulását egyaránt kilátásba helyező alakzat révén – visszahatni látszik a beszélőre („Hittem, hogy eltemettelek, / s talán te ölsz meg engem?”), megfordítva a korábbiakat, így az én feledés általi meggyilkolását implikálva. A megszólított megszerzésére irányuló vágy ebben az összefüggésrendszerben kapcsolódik össze a másik eltemetésének folyamatával („Kivánlak, mégis kapkodón / hányom föléd a földet.”), vagyis az én számára az emlékezés és a feledés két különböző, ám egy időben, egymás ellenében ható erőként jelentkezik. Szemben a feledéssel, amely tudatos, ismétlődő döntés eredménye (lásd a föld lapátolásának trópusát), az emlékezés ugyanakkor a versbeszéd perspektívájából nem válhat uralhatóvá, mivel az a véletlen- vagy a sorsszerűség jegyeivel bír („Véletlen volt, vagy csapda tán, / hogy egymást újra láttuk?”). Ez az uralhatatlanság teszi fenyegetővé a jövő horizontját („mit rejt előlem, istenem, / mit őriz még a holnap?”), amely az emlékezet mozgásának előre nem látható pályája, valamint az előre meg nem jósolható találkozások lehetőségéig által nyer fenyegető jelleget („Én félek, nem tudom, mi lesz, / ha álmodom újra fölvet?”). A *Trapéz és korlát*ban, mint látható, a *Miféle földalatti harc*kal ekként egy, a kötetkompozíció által létesített lineáris narratív ív zárul le, amelyről akár azt is lehetne mondani, hogy egy általánosabb szinten a kapcsolatlétesítéstől a viszályokon, majd a sértett elforduláson keresztül a kötetet lezáró kénytelen emlékezés, valamint az annak nyomában feltáruló fenyegetettség megtapasztalásának szakaszáig húzódik.

„Szavaidat, az emberi beszédet / én nem beszélem”

A pályái alakulását illetően mindazonáltal fontos észrevenni, hogy a *Harmadnapon* kötetben a szerelmi viszonyok tematizációja korántsem tölt be olyan központi sze-

repet, mint a *Trapéz és korlát*ban, ráadásul már a kötetnyitó *Parafrázis* is jelzi, hogy itt a szerelem színre vitelének egy, a korábbihoz képest jelentős mértékben újraértett modelljével lesz dolgunk. Ahogy Horváth Kornélia fogalmaz, habár a *Harmadnapon*ban is olvashatók olyan versek, amelyek megközelíthetővé válhatnak a szerelmi költészet kódjai felől, azok „ezt a látens tematikát mindig lételméleti és univerzális távlatból szólaltatják meg”,<sup>14</sup> vagyis Pilinszky második kötetének esetében a szerelmi költészet műfaji jegyei, hiába olvasható nem egy vers részben azok felől, nem feltétlenül bizonyulnak meghatározó erejűeknek. Az ebben az alfejezetben elemzendő versek esetében tiszta műfaji kategóriák [már amennyiben elképzelhetők egyáltalán ilyenek]<sup>15</sup> helyett sokkal inkább egyfajta sajátos hasadásról beszélhetünk, amely megkettőzi vagy -többszörözi a lehetséges kontextusok és címzettek körét, vagy más esetekben: teljesen felfüggeszti az aposztrofikus beszédet, ellehetetlenítve a szerelmi líra olvasásalakzatainak totalizációját. Ez a jelenség, amely Pilinszky költészetében egyre meghatározóbbá válik – Szávai Dorottya elemzése is ennek egy megnyilvánulására mutatott rá a *Szálkák* kötet *Juttának* című verse kapcsán [amelyben a megszólítás struktúrája a szerelmeshez és Jézus Krisztushoz/Istenhez egyaránt kapcsolódik]<sup>16</sup> –, egyértelműen összefüggésbe hozható a tanúságtétel Pilinszky költészetét a *Harmadnapontól* egyre mélyebben átható kérdéskörével,<sup>17</sup> az e kötettel felerősödő elszemélytelenítő poétikai tendenciákkal,<sup>18</sup> ám a bibliai intertextusok és a teológiai kódok mind intenzívebb versnyelvalakító beáramlásától sem függetleníthető.<sup>19</sup> A fentebb említett *Parafrázis* jó példája lehet az előbb elmondottaknak. Feltűnő, hogy a *Trapéz és korlát* verseinek dinamikus, jellemzően az én és a te cselekvő aktivitására alapozó versbeszédével szemben ez a költemény az én adományozó tettéből [„Mindenképpen táplálékaként, / ahogy már írva van, / adom, mint élő eledelt, / a világnak magam.”], de ennél is hangsúlyosabban: a test odaadományozásának lehetőségfeltételét megalkotó, továbbá kitéljesülését lehetővé tévő passzivitás létállapotából bontakoztatja ki a beszélő világhoz és a szöveg zárlatában első ránézésre némiképp rejtélyesen feltűnő szerelemhez való viszonyát.

A versbeszéd már az első versszakban hangsúlyosan felnyitja a krisztusi test szétosztatása felőli értelmezés lehetőségét [„ahogy már írva van” [itt: Mt 26, 26–28.]],<sup>20</sup>

14 Horváth Kornélia, *Harmadnapon = Magyar irodalmi művek. 1956–2016*, fszerk. Falusi Márton – Pécsi Györgyi, MMA, Budapest, 2021, 29.

15 Lásd: Jacques Derrida, *The Law of Genre = Uő., Acts of Literature*, szerk. Derek Attridge, Routledge, New York – London, 1992, 221–252.

16 Vö. Szávai, *i. m.*, 42; 47.

17 Vö. *Uo.*, 52.

18 „A kreatúraszzerű létezés ilyen egyetemesített tapasztalata világít rá arra, hogy Pilinszky lírájában azért tűnnek el az »én-te« típusú beszéd individuális jellemzői, mert az én megfosztott a metafizikai értelmű jelenlét élményétől – így tehát az e jelenlétnek megfelelő beszédhelyzettől is. Vagyis a grammatikai én-forma csupán foglalata, de nem jelentésképző horizontja már a megváltozott léthelyzetet tudomásul vevő személytelen közlésmódnak.” Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993, 60. Lásd még: Tolcsvai, *i. m.*, 55–56.

19 Lásd ehhez: Kulcsár-Szabó Zoltán, *Intertextuális háttér és a szöveg hagyomány rétegződése az Apokrifben = Uő., Hagyomány és kontextus*, Universitas, Budapest, 1998, 83–102. Valamint: Borbély Szilárd, *Hungarikum-e a líra? Parnasszus*, Budapest, 2012, 64–65.

20 Vö. Varró Annamária, *Test és szöveg kapcsolata Pilinszky lírájában és a kortárs magyar költészetben [Borbély Szilárd és Kiss Judit Ágnes]*, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Budapest, 2018, 37–38. [Doktori disszertáció]

azonban a második szakasz ki is mozdítja az értelemképződés e horizontját, egy általánosan emberi, profán olvasat lehetőségét megteremtve („Mert *minden élő* egyedül / az elevenre éhes, / lehet a legjobb *szeretőd*, / végül is összevérez.” [Kiemelés – B. G.]). Az én felkínálása – amely a fentiek értelmében egyszerre lesz Krisztus testének és bárki, akárki testének a felkínálása – a többiek („minden élő”) perspektívájából az ő táplálásuk, éhségük mérséklése vagy felszámolása érdekében történik, ugyanakkor a beszélő számára a széthordatás/bekebelezés elsősorban a megértés egy formájaként válik megragadhatóvá („emésszéték föl lényegem, hogy éhségtek megértsem”). Tovább bonyolítja a képletet az, hogy a vers figurális dimenziója a felajánlást magukhoz vevőket rendre dezantropomorfizálja, alakjukat az egyértelműen pejoratív éllel megjelenített állati lét felé elmozdítva („kikkel is *zabáltatom* / a szívverésemet!”, „Miféle *vályu* ez az ágy, ugyan miféle *vályú?*”, „Szünetlen érkező szívem / hogy *falja föl a horda!*” [Kiemelés – B. G.]). Az ént, és azokat, akik magukhoz veszik, egyfelől tehát az „elevenre” való éhség hatóereje, másfelől azonban, mint a negyedik versszakból kiderül, az én megértés iránti vágya köti össze („S mi odalók, micsoda vágy, / tündöklő tisztaságú!”). Az éhség és az éhség megértése ezáltal az animalitás és a krisztusi konnotációkkal bíró emberi lét pólusaihoz rendelődik, hierarchikusan szembeállítva egymással a test anyagiségának („összevérez”) és a megértés immateriális tisztaságának dimenzióit (éhség – animalitás – materialitás / megértés – emberi – immateriális).

Fontos felfigyelni arra, hogy az „Eleven táplálék vagyok / dadogva és dobogva” sorok szinekdochikus szerkezete egyszerre utal a versben központi szerepet játszó szívre és annak hangadására („szívem”, „szívverésemet”), valamint a verbális kommunikáció egy roncsolt formájára – mely utóbbi, könnyen lehet, a szívdobogással magával azonosítható. A test versbéli életmegnyilvánulása eszerint a nyelvi kommunikáció alapformáját is jelentené. Amennyiben a nyelvi kommunikáció (dadogás) és az életet fenntartó szív öntanúsítása (dobogás) között nem áll fenn törés – ezt erősíti meg, hogy a vers hol az én, hol a szív, hol a szívverés felemésztéséről ad hírt –, Pilinszky költeményében a közlés egy olyan modellje rajzolódik ki, amelyben a szívtől a nyelvig tartó átmenet, problémátlannak bizonyul, még ha ily módon, éppen az élő szív ritmikus létmódjának, szükségszerű kihagyásainak köszönhetően, a nyelvi kommunikáció nem is jelenhet meg másként, mint a közvetítés egy eredendően roncsolt formájaként (hozzátehető persze, hogy ezzel az alakzattal élesen szemben áll a szöveg szintaktikai folytonossága, valamint a versbeszéd rimkezelésének harmóniussága).<sup>21</sup> Ugyanakkor, mint az az utolsó előtti versszakból kiderül, a *Parafrázis* tétje nem az olvasás figurációjában áll. A vers metapoétikai dimenziója, melynek középpontjában az én elfogyasztásának alakzata, valamint az ezt motiváló mozgatórugók megértésének vágya helyezkedik el, visszafordítja az én és a többiek viszonyát, és azokat teszi a megértés tárgyivá, akik az én inkorporációját végrehajtják. Az önmagát – szívet, szívének dobogását és dadogó szavait, tehát testi életmegnyilvánulását/ roncsolt kommunikációját – a többiek számára felajánló ént, miközben látszólag a teljes feltárulkozás és a dadogással szemben álló totális jelenlét állapotába („Szünetlen

21 A tematikus és grammatikai roncsoltság egybeesésének egy példájaként lásd: Kulcsár-Szabó Zoltán, *Traumatizált grammatika* Borbély Szilárdnál, Alföld, 2016/7., 49–65.

érkező szívem”, „Eleven éteteket vagyok / szünetlen és egészen”), és ezzel összefüggő módon az önfelszámolódás, vagyis a beszédpozíció elszemélytelenítésén túlmenő, „folyamszerűen”<sup>22</sup> végbemenő eltűnés lehetőségének közelébe kerül („emésszéték föl lényegem”), valójában a másik megismerésének vágya hajtja. Ha ezt az összefüggést az irodalmi kommunikáció kontextusában értelmezzük, a *Parafrázis* elsődleges kérdése nem az, hogy miként képződik meg a(z eredendően roncsolt) költői hang, vagy miként válik hozzáférhetővé a nyelvi közlés az olvasók számára, hanem az, hogy miért olvas az, aki olvas: az ennek megismerésére irányuló vágy tekinthető egyedül „tündöklő tisztaságú”-nak – a fentiek fényében tisztán emberinek, és bizonyos értelemben szentnek is. Ez az a kérdés mindazonáltal, amelyre a vers semmilyen válasszal nem szolgál [tehát mint olyan, tulajdonképp a szöveg egyetlen valódi kérdése].

Ahhoz, hogy az ilyen típusú, az én felemésztésén alapuló megértésaktusok lehetővé válhassanak, a vers zárlatának tanúsága szerint a szerelem pusztító közreműködése szükséges („Mert aki végkép senkié, / az mindenki falatja. / Pusztíts hát szörnyű szerelem. / Ölj meg. Ne hagyj magamra.”). A szerelem megszólítása, mint látható, a szentencia tanulságainak leszűréséhez – a tanulság afirmációjához – kapcsolódik, és ekként annak pusztító erejét az én önmagára záródásának,<sup>23</sup> az interszubjektív viszonyok felszámolódásának eszközeként jeleníti meg. Az abszolút elmagányosodás ebben az összefüggésrendszerben az én senki által nem birtokolt, ám mindenki által hozzáférhetővé, széthordhatóvá, felemészthetővé váló mivoltával válik azonossá. A *Parafrázis* utolsó versszakában egy olyan aszimmetrikus szerelmi viszony rajzolódik ki, amelyben az én alanya, de nem tárgya az affektusnak (ezért is van szó, túl a szó intenzitásfokot jelölő értelmén, „szörnyű szerelem”-ről [kiemelés – B. G.]). A szerelemhez fűződő pusztító viszony az előbbiek felől nézve nem más, mint az én maradványa [a te megszólíthatatlanná válása utáni állapot], amely, miközben lehetővé teheti az éhség megértését, és ekként a világhoz való kapcsolódás utolsó formájaként adódik, e maradvány eltüntetésével is fenyeget. A szubjektivitás formális struktúráinak fennmaradása, még ha csupán önnön maradványainak formájában is, eszerint pontosan arra utalt, ami – éppen a versbeszéd felszólításainak eredményeként („Pusztíts”, „Ölj”) – végül egészében felszámolja az ént. Amennyiben az általa hívott beszédaktusok sikeresnek bizonyulnak, ily módon maradéktalanul eltűnhet, hiszen eliminációja két szinten, egymással párhuzamosan megy végbe: egyfelől külső felemésztése, másfelől belső elpusztítása révén. E folyamat kiindulópontja és szervezőelve a „szörnyű szerelem”.

A szerelem egy, a szerelmes másik megszólítását nélkülöző tematizációjának lehetünk tanúi *A tengerpartra* című vers esetében is, amely a *Harmadnapon* kötetkompozíciójában közvetlenül az előbb elemzett költemény után következik. A mindössze négy soros szövegben – amely mind a szív, mind a szerelem előbbiekben feltűnt motívumainak értelmezhetőségét tovább bonyolítja – eldönthetetlen, hogy egy személyről vagy egy érzésről van szó, ami alapvetően befolyásolja a vers értelmezhetőségét („A

22 Tolcsvai, *i. m.*, 60.

23 Ez Pilinszky naplójában is fontos mozzanatként jelenik meg: „A szerelem ott kezdődik, mikor a belső figyelem egyszerre folyamatossá válik, s intenzitásában szinte az elviselhetetlenség fokozódik.” Pilinszky János, *Naplók, töredékek*, 1953. ápr[ililis] 10. [https://reader.dia.hu/document/Pilinszky\\_Janos-Naplok\\_toredek-7513](https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Naplok_toredek-7513)

tengerpartra kifekszik a tenger, / a világ végén pihen a szerelmem, / mint távoli nap vakít a szívem, / árnyéka vagyunk valamennyien.”). Amennyiben ugyanis ez utóbbi lehetőség áll fenn, nem csupán a szeretett másik távollétének rögzítéséről van szó, hanem magának a szerelemnek a távollétéről, sőt, a megszemélyesített szerelem megpihenéséről. Ez azt is jelenti, hogy az itt megjelenő szerelem, mely az énhez képest rendkívüli messzeségben, a világban lét határhelyetében helyezkedik el („a világ végén”), ebben az esetben nem fejt ki aktivitást („pihen”), és mint ilyen, szunnyadó potencialitásként, hozzáférhetetlenségében értelmezhető. Mint az idézetből kitűnik, a vers párhuzamos szerkesztésű – az avantgárd szimultaneizmus technikáját megidéző – képpalkotási módja a távollévő szerelem alakzata mellé helyezi az én szívének napként való megjelenítését, amelyet a következő sorban az én és a szív megkülönböztetése, tehát az én megkettőződése és az önnön részétől való elidegenedése [„távoli nap” [kiemelés – B. G.]] teljesíti ki. Az én szíve mint ilyen – a naprendszer implicit módon előhívott képzete szerint – a világ tengelyeként értelmezhető, amit szintén alátámaszt, hogy akárcsak az én, aki saját szívének árnyékaként jelenik meg, a meghatározatlan és behatárolatlan, vélhetőleg a teljes emberi nemet önmagába foglaló közösség [„vagyunk valamennyien”) is a szívhez kapcsolódik, annak viszonyában tesz szert létre. Ami ebben a képben különösen zavarba ejtőnek bizonyul, az azonban nem a szív kívülre helyezése, hanem épp a látható világ ágenseinek árnyékként való megjelenítése. Eszerint ugyanis egy olyan szívről beszélhetünk, amely önmagát megvilágítva, vagyis saját teljesítményének elfojtásaként, önnön fényének kitarításaként, tehát önmaga permanens tagadásaként létezik [ami törést ékel a napként világító krisztusi szív keresztény ikonográfiai kontextusa és a vers trópusa közé].

Ákár egy személy, akár a szerelem érzése legyen a vers második sorának alanya, árnyékként az egyetlen valódi, mindenki mást is prefiguráló létező, a szív inverz kiterjesztésének egy megtestesüléseként válik megragadhatóvá, amely összefüggés a világ végét az én – fenomenológiai – világának hataraként értelmezi újra. Az én e világban, mint látható volt, nem bír különleges pozícióval, éppen annyira kiterjesztés, mint bárki vagy bármi más, és mint ilyen, még ha tud is annak helyzetéről [amely tudás, megint csak József Attila [*Magány*], a tekintet és az elvakítható szemek szétválaszthatóságán alapszik),<sup>24</sup> nem állhat közvetlen kapcsolatban „a világ végén” pihenő szerelmével. És mégis, e szerelem vagy szerelmes az én szívének terméke, tehát magában, egyfajta metafizikai entitásként – gondoljunk csak a romantikus szerelem uralkodó képzetére – értelmezhetetlen. A vers rövid terjedelméhez képest tobzódik az ilyen típusú feszültségekben: mind az önmaga kiterjesztéseként interpretálható én, mind az önmagát kitarító nap-szív, mind a partra kifekvő tenger trópusa a képzet referencializálhatóságának, a létesített képek elképzelhetőségének határait kísérti meg. Ugyanakkor míg némi versolvasói gyakorlattal az önmagától elkülönülő, önmaga alterációjaként értelmezhető én, valamint az önmagát kioltó nap képe felett viszonylag könnyen napirendre térhetünk, addig a saját partjára kifekvő tenger képe már jóval nehezebben gondolható el, hiszen a tengerpart éppen azt a határt jelöli,

24 Lásd ehhez: Kulcsár-Szabó Zoltán, *Magány és énhány József Attilánál = „Mint gondolatjel, vízszintes a tested”. Tanulmányok József Attiláról*, szerk. Prágai Tamás, Kortárs – Mindentudás Egyeteme, Budapest, 2005, 143.

amely a vizet és a földet elválasztja, vagyis a tenger, amely „kifekszik” a partjára, a saját létét kijelölő differencián lép túl, radikálisan felforgatva azokat a logikai viszonyokat, amelyek a tenger és a tengerpart közötti kapcsolatot meghatározzák. A tengerpart tenger általi birtokba vétele és „a világ végén” (kiemelés – B. G.) lokalizált szerelem/szerelmes megpihenése egyaránt a létezés határain való túllépéssel vagy túlradással szembesít, ami azt is jelenti, hogy ugyan a szerelem nem függetleníthető az éntől, ám nem is azonosítható vele maradéktalanul, és mint ilyen, többletet tartalmaz, mely nem oldódhat fel abban az árnyék-létben, amelyet az én világa kínál fel a számára. A tenger és a szerelem/szerelmes közötti kapcsolat mellett fontos továbbá, hogy mivel az első sorban a tenger fekszik ki a partra, a másodikban pedig az én szerelme pihen, e cselekedetek folytatólagos jellege miatt a két mozzanat [„kifekszik – „pihen”] között analógiás viszony tételezhető. A távollévő szerelem megpihenése a tenger mozgása felől nézve nem más, mint egy organikus, ciklikus folyamat állomása. E folyamat szélső értékeit a kötetet megnyitó két vers maga viszi színre: amíg a *Parafrázis* a „szörnyű szerelem” aktivitásának extrém tapasztalatából, addig *A tengerpartra* e tapasztalat elnyugvásából, és ennek rezignált nyugtázásából táplálkozik, ellenpontozva az előbbit.

Mint látható volt, sem a *Parafrázis*, sem pedig *A tengerpartra* nem tekinthető klasszikus értelemben vett szerelmes versnek, mivel inkább a szerelemről – annak meglétéről és hiányáról –, mint a szerelmeshez szólnak, mindkét esetben jelentős mértékben leépítve a szubjektivitás szerepét. Hasonló jelenségre figyelhetünk fel a *Két szeretőre* című költemény esetében is, ahol a vers beszélője a többes szám második személyben megszólított szeretőkhöz fordulva kapcsolja össze a szerelmi viszony szemantikai kiüresedését [„s bár oktalan szerelmek / már annyit sem jelent, / mint illemhely sivar falán / az ábrák és jelek”), e viszony ennek ellenére mégis önfenntartónak, sőt a két felet kiegészítőnek bizonyuló voltát [„Akár a kettészelt kukac / valahogy mégis egy, / szived szívével esztelen / vesződve hempereg!”], valamint, megidézve a *Trapéz és korlát* szerelemszemléletét, a bűnt, amelynek eredményeképp a „világ” – mely *A tengerpartra* felől nézve vélhetőleg a szív csonka metaforájaként értelmezhető – „véres csomókban kiszakad” a szeretők testéből. A szerelem értelmetlenségének vagy irracionálisának és eredendően bűnös jellegének profetikus hangvétellő kinyilatkoztatása [„Bizony: a büntetés elől / kár is lesz futnotok”) itt nem tételezi az én bevonódottságát, sokkal inkább a példázatszerűség, a rámutatás erejével hat. Pilinszky *A szerelem sivataga* című verse ugyan egy ízben megszólít valakit [„Emlékszel még?”], azonban ez az aktus már egyáltalán nem emlékeztet a *Trapéz és korlát* beszédmódjára. A versben megjelenő létállapot – és az azt közvetítő motívumkincs – a *Harmadnapon* több darabját is megidézi, mintegy zárójelbe téve a cím létesítette kontextust.<sup>25</sup> Nem véletlenül írja Lator László, hogy „nem is tudom, szerelmes vers-e egyáltalán *A szerelem sivataga*. Mert a versbeli kilátástalan, perzselő magány nem annyira a szerelmesé, mint inkább a gyötrelmei prédájául odavetett, jóvátehetetlenül magára hagyott creaturáé, hogy Pilinszky kedves szavával nevezzem meg az embert.”<sup>26</sup> Lator állásfoglalásával rokon Nemes Nagy Ágnesé is: „De vajon

25 Varró Annamária a cím jelentésköréből kiindulva a verset a *Trapéz és korlát* korábban elemzett darabjaihoz közelítette: Varró, *Metafora–metafizika–mitológia: a költői nyelv működése*, 329.

26 Lator László, *Személyes, személytelen*, [https://konyvtar.dia.hu/html/szakirodalom/pilinszky\\_janos/pilinszky\\_lator\\_szemelyes\\_szemelytelen.htm](https://konyvtar.dia.hu/html/szakirodalom/pilinszky_janos/pilinszky_lator_szemelyes_szemelytelen.htm)

szerelmes vers-e *A szerelem sivataga*? Ha nem ez volna a címe, ugyan ki gondolná rá, hogy szerelmes verset olvas? [...] A vers bizonyára szerelmes vers is, létrehozó indokai közt bizonyára szerepel a sebesült szenvedély. Abban azonban kételkedem, hogy csakis és kizárólag szerelmes vers volna.”<sup>27</sup> Mint Nemes Nagy szellemesen – és egyébként nem minden alap nélkül – rámutat, a *Négysoros* éppúgy tekinthető szerelmes versnek, mint *A szerelem sivataga*.<sup>28</sup>

Az előbbieket fényében akár azt is lehetne mondani, hogy Pilinszky számára a *Harmadnaponban* – hiába a szerelmi tematika szembevető kötetbeli jelenléte – lehetetlenné vált a szerelmi költészet folytatása. Ez egyfelől a romantikus szerelem ideológiájának e kötetben megfigyelhető teljes felbomlására, másfelől pedig a lét különböző dimenzióinak az előbbivel összefüggő kommunikációképtelenségére vezethető vissza. „Pilinszky költészetének tanúsága szerint – írja Beney Zsuzsa – létezésünk és egy másik, más evidenciában létező világ találkozás nélkül csúszik el egymás mellett. Vannak tehát a létnek sohasem kommunikálható szférái, melyeket a vágy és a szeretet nem, talán csak a kegyelem képes összekötni.”<sup>29</sup> Az *Apokrif* második szakasza e vonatkozásban [is] paradigmaticusnak tekinthető. Ahogy elemzésében Kulcsár-Szabó Zoltán joggal megállapítja, az *Apokrif* aposztrofikus szólama [„Csak most az egyszer szólhatnék veled, / kit úgy szerettem”, „megjövök és megtalállak”, „Torkomban lüktet közeled”, „Szavaidat, az emberi beszédet / én nem beszélem”, „nem beszélem a te nyelvedet”, „Sehol se vagy.”] „leginkább a »szerelmes«, a »barát« vagy »társ«”<sup>30</sup> vonatkoztatási rendjét aktiválja. Mint ilyen, miközben játékban tartja a szerelmi költészet műfaji hagyományát, a bejelentett – kétirányú, a lét emberi és isteni tartományát egyaránt megában foglaló<sup>31</sup> – kommunikációképtelenségből következően éppen annak ellehetetlenüléséről számol be. Az *Apokrif* tanúsága szerint a nyelv a másikkal – legyen az „a »szerelmes«, a »barát« vagy »társ«” vagy Isten – való kapcsolatfelvételi kísérlet során önnön határaihoz ér, üresbe fut, megszűnik a kommunikáció csatornája lenni. Ezt már a kívánság modalitását megnyilvánító „Csak most az egyszer szólhatnék veled, / kit úgy szerettem” sorok előrevetítik, hiszen a másikkal való együtt-szólás igénye itt a közösségi tapasztalat egy olyan mélyebb, ám a végítélet perspektívájából elérhetetlennek tűnő dimenziójára mutat rá, amely nem merül ki a valamiről való beszéd eszközjellegű végrehajtásában, ilyesformán pedig túlmutat a közli nyelv kommunikációelvű modelljén. A „Torkomban lüktet közeled.” mondat éppen a hangképzés helyének és a másik közelségének összekapcsolását hajtja végre, a megszólítottal való kapcsolatfelvételt egyúttal e kapcsolat létesülésének bensőséges – ám rémisztő [„Riadt vagyok, mint egy vadállat.”] – aktusaként is megragadva: a másik közelsége ebben a relációban nyelvilleg, a beszéd testi, han-

27 Nemes Nagy Ágnes, *Versek közelről*, Jelenkor, 1988/12., 1122–1123.

28 Vö. *uo.*, 1124.

29 Beney Zsuzsa, *Az elérhetetlen jelentés. Összegyűjtött irodalmi esszék I.*, Gondolat, Budapest, 2010, 393. Többek között ezért is félrevezető Radnóti Sándornak az azonosulás [én és te, én és Isten stb.] motívumára felfuttatott gondolatmenete: Radnóti Sándor, *A szenvedő misztikus. Misztika és líra összefüggése*, Akadémiai, Budapest, 1981, 79; 90.

30 Kulcsár-Szabó Zoltán, *Intertextuális háttér és a szöveghagyomány rétegződése az Apokrifben*, 97.

31 „Vonatkozhatnak azonban Istenre, méghozzá Jézus személyére, hiszen az Ige Jézus szavaiban válhat »emberi beszédé»: így két »irányban« is jelezhetik a lírai én párbeszédre való képtelenségét”. *Uo.* Lásd még: Tolcsvai, *i. m.*, 110.

goztató produkciójában adódik. Érdeemes figyelni a „Torkomban lüktet” metrikai dimenziójára, mely egyenletes lüktetést visz színre [– – – –], hogy aztán a „közeled” rövid, a közelség képzeiteit aktiváló verslábai váltsák fel [U U U].

Ugyanakkor azt is látni kell, hogy az én nyelvi önreflexiói nem a kommunikációközpontú nyelvmodelleken túl, sokkal inkább azokon innen határozzák meg az *Apokrif* versbeszédének karakterét. Ezt erősítheti meg Pilinszky *Orfeusztól Krisztusig* című írása is, amely az *Apokrif*ben is feltűnő szókapcsolat, az „emberi beszéd” történeti indexekkel ellátott széthullásáról ad hírt: „Maga az »emberi beszéd« szenvedett, hullt itt értelmetlen darabokra a drótsövények mögött, Auschwitz-Bábel, Majdanek-Bábel pokolian magára zárt, szörnyeteg vállalkozásában.”<sup>32</sup> Eszerint „az emberi beszéd” odaveszett Auschwitzban, így az olyan költő, akinek életművében e tapasztalat a maga rangján nyer hangot, és mint ilyen rendkívüli szövegszervező erőre tesz szert, nem is beszélheti azt (ebben a tekintetben korántsem mellékes, hogy az *Apokrif* az *Egy KZ-láger falára* című ciklusban kapott helyett). A költészet hagyományos formái ennek értelmében, mivel Auschwitzban kimerültek – és ez nem is áll annyira távol Adorno rendre hiányosan idézett, szállóigévé vált kijelentésétől [„Auschwitz után verset írni barbárság”]<sup>33</sup> –, nem folytathatók [itt eszünkbe juthat a dadogásként értelmezett megnyilatkozás korábban elemzett koncepciója],<sup>34</sup> ami értelemszerűen igen mélyen érinti a szerelmi költészet folytathatóságának kérdését is. Az emberi beszéd nem beszélésének ismétlődő kinyilatkoztatása az *Apokrif*ben szorosan összekapcsolódik a beszéd megértésének képtelenségével [„Nem értem én az emberi beszédet, / és nem beszélem a te nyelvedet.”], amelyet a kimondott szó sajátos lokalizálhatatlanságának [„Hazátlanabb az én szavam a szónál!”] és nem létének vagy birtokolhatatlanságának [„Nincs is szavam.”] rögzítése követ. A szónak a szubjektivitás formális struktúráiról való itt megfigyelhető lépcsőzetes leválasztása a következő versszak hátravetett szerkesztésű mondatában teljeseedik ki, amelynek első fele [„Iszonyú terhe / omlik alá a levegőn”], ekkor még jelöletlen alanya miatt, a „hangokat ad egy torony teste” mellett az én szava felől is olvashatóvá válhat, egy, az omló torony mintájára hangot adó szó trópusát létesítve.<sup>35</sup> A költészet innen nézve nem más, mint a feltartóztatatlan összeomlás praxisa, és talán nem áll messze az

32 Pilinszky János, *Orfeusztól Krisztusig*, <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00373/pilinszky00699/pilinszky00699.html>

33 „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben”. Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft* = Uő., *Gesammelte Schriften, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, szerk. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, 30.

34 Erre a következtetésre jut Horváth Kornélia is: „Hangsúlyozandó, hogy Pilinszky a világháború és a légerek kérdésére sosem ideologikus, hanem mélyen egzisztenciális szempontból tekintett. Olyan eseménynek látta ezeket, amelyek az embert kiforgatják addigi meggyőződéseiből, amelyek önmagának, a világnak, s nem utolsósorban a világról való írói-költői megszólalásmodnak a radikális, mintegy mindent a »nulláról« kezdő átgondolására kényszerítik. S alighanem ebben is gyökerezik visszafogott, redukált, tömör, a dadogás és már-már az elnémulás felé tendáló versbeszéde is.” Pataky Adrienn, *Létszemlélet és poétika. Interjú Horváth Kornéliával*, Irodalmi Magazin, 2021/3., 6. Borbély Szilárd szerint Pilinszky költészete egyenesen „a bűnbe esett nyelv vallomása”. Borbély, *i. m.*, 68.

35 Vő. Lénárt Tamás, *Az apokaliptiszis képtelensége. Hang, kép és betű az Apokrifben*, Szépirodalmi Figyelő, 2021/2., 56.

igazságtól azt állítani, hogy Pilinszky életművében ez a kommunikációelvű nyelvmodellek összeomlásaként, a közölhetőség problematizálódásának radikális előtérbe kerüléseként értelmezhető.

„Az ágy közös. / A párna nem.”

Nyilvánvaló, hogy az *Apokrif* az önnön teljesítőképességének határaiig eljutó költői nyelv tapasztalata felől már nem kínálkozhat visszaút a *Trapéz* és *korlát* szerelmi lírájához. Feltűnő, hogy a *Nagyvárosi ikonok* nem is tartalmaz olyan költeményt, amelyet jelen vizsgálódás körébe lehetne vonni, vagyis elmondható, hogy hiába fontos tematikus szervezőelv Pilinszky első két verseskötetének esetében a szerelem problémakomplexuma, a harmadikra – a *Nagyvárosi ikonok*ban többször is megidézett *Harmadnapon* felől nézve persze korántsem váratlanak tűnő módon – elapadni látszott az általa szolgáltatott poétikai felhajtóerő. A költői életmű kontextusában az elsődleges kérdést ennek értelmében az jelenti, hogy a *Szálkák*kal kezdődő korszakban miként és milyen szemléleti rekonfiguráció révén vált ismét lehetségessé a szerelemről való beszéd mint – Szegedy-Maszák Mihály kifejezésével élve – „a töredékes kihallgatott magánbeszéd”<sup>36</sup> egy formája.

A szerelmi költészet formációinak újrendeződése a korábban már említett, Szávai Dorottya által kimerítően elemzett, kettős megszólítási struktúrával (szerelmes/Isten) rendelkező *Juttának* mellett egyértelműen tetten érhető a *Szálkák* kötet *Azt hiszem* című versében is. Ez utóbbi, mely a *Juttának*-nál jóval erőteljesebb mértékben idézi meg a szerelmi költészet konvencióit, nem a bizonyosság, hanem a feltételezés, sőt a hit szférájával köti össze a benne artikulált érzést. Fontos felfigyelni arra ugyanakkor, hogy a vers szóhasználata eldönthetlenné teszi azt, hogy a szövegben tematizált affektus egy általánosan emberi, mondhatni felebaráti, vagy éppen romantikus viszonyt jelöl (szeretet/szerelem). Ugyanez az eldönthetlenség jellemzi az *Azt hiszem*-et a kötetben közvetlenül követő *Mielőtt* című verset is, amely a másikkal való odafordulást az apokalipszis eseményeként jeleníti meg („Akkor azt mondjuk: szeretlek. Azt mondjuk: / nagyon szeretlek.”). Amíg az *Azt hiszem* nyitósora mindkét értelmezési lehetőséget nyitva hagyja („Azt hiszem, hogy szeretlek”), addig a később megjelenő „a szeretet tériszonya” birtokos szerkezet az előbbi felé látszik elbillenteni a kérdésre adható választ, hogy aztán a záróstrófa („Azután / újra hiszem, hogy összetartozunk, / hogy kezemet kezédbe tettem.” [kiemelés – B. G.]) ismét aktiválja a romantikus kapcsolat képzetét. Az én és a te viszonyát, a szeretet/szerelem mellett Pilinszky e versében egy mélyebb szinten a másik pusztá élete felett érzett hála határozza meg („lehúnyt szemmel sírok azon, hogy élsz”), amelyhez ugyanakkor mármár szükségszerű módon tartozik hozzá a másiktól való elidegenedés, vagy, mint a *Bölcső és nem koporsó* implikálja („Elnézek, mint egy gyermek és / te megijedsz e pillantástól”), felszínre kerülő eredendő idegenség – melyet a vers térbeli és időbeli elválasztottságként figurál („De láthatod, az istenek, / a por, meg az idő / mégis oly súlyos buckákat emel / közéd-közém”) – és a szeretet/szerelem ebből következő önmeghasonlása („a / szeretet tériszonya és / kicsinyes aggodalma”). Amíg a harmadik

36 Szegedy-Maszák, *i. m.*, 500.

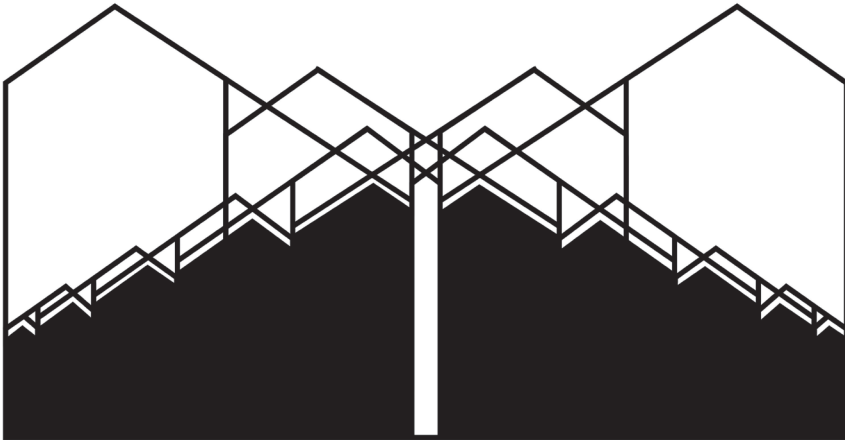
strófa ennek az állapotnak a feloldását, a másikkal való összetartozás bizonyosságának ciklikusan bekövetkező felismerését artikulálja („Ilyenkor” – „Azután”), addig a második versszak a „tériszony”-nyal való szembehelyezkedés stratégiáját tárja fel [a közeledés és távolodás e mozgása jut szóhoz, megidézve a *Trapéz és korlátot*,<sup>37</sup> a *Szálkák Kétéltű szörny* című versében is]. Az én itt, a versbeszéd egy nem különösebben eredeti gesztusának köszönhetően az éjféli természethez hasonul, hiszen osztozik annak „hangtalan” és „jelzés nélkül”-i, tehát mind az akusztikum, mind a vizualitás dimenzióját illetően üresnek vagy semmisnek tekinthető mivoltában („Ilyenkor ágyba bújva félek, / mint a természet éjfél idején, / hangtalanul és jelzés nélkül.”). Ez azt is jelenti, hogy „a szerelem tériszonya és / kicsinyes aggodalma” által előidézett félelem kikezdi az én jelölhetőségét [a nyelvet implicit módon szembeállítva a nem nyelvi lét természetesként tételezett formájával]. A másikkal való összetartozás és trópusa, a kezek egymáshoz érése („kezemet a kezembe tettem”) ennek értelmében nem csupán a félelem eloszlatásáért felel, hanem az én – akár a költői nyelv metapoétikai perspektívájából is értelmezhető – érzékelhetővé válásáért is. A kezek összeérése innen nézve kiemeli a beszélőt a „hangtalanul és jelzés nélkül” való létezés keretei közül, és ily módon, felszámolva e lét prepozicionális karakterét, a fenomenális világ részévé avatja. Az én érzékelhetővé – és értelmezhetővé – válása az *Azt hiszem* című versben tehát csakis egy viszony következményeként jöhet létre. A megszólítotthoz fűződő viszony eszerint, legyen az akár a szeretet, akár a szerelem formája, az ének mint olyannak az alapja. Az én létének garanciája ekként nem más, mint a te felajánlása, a közösség adománya.

Már a *Végkifejlet*ben felszínre kerül ugyanakkor Pilinszky kései szerelmi költészetének azon tendenciája, amelyet a sorsfordító események és akár apokaliptikus víziókká terebélyesedő scenáriók színre vitelétől való el- és a mindennapok – „az e világi, emberi kapcsolatok”<sup>38</sup> – felé való odafordulásként lehetne jellemezni. A *Szép és még szebb* enigmatikus versbeszéde a megszólított ékszerét, bőrkeményedését, lázát és vélhetőleg ezzel összefüggő kabátban való mosakodását mutatja fel a szépség alanyaként („Kisujjaddon az ezüstgyűrű, / és talpadon a bőrkeményedés, / az, hogy lázas vagy, az hogy este / nagykabátban mosakodol, / mindez oly szép, és még szebb attól, / hogy félúton megtorpantam.”), tehát egy hangsúlyosan intim helyzetet, a másik testi valóságának feltárulását, valamint betegként való megfigyelését állítja elénk. A szépség intenzitását ebben az összefüggésben az én közelebből meg nem határozott, ugyanakkor a térbeliség képzezeit aktiváló („megtorpantam”) rejtélyes cselekvésének félbehagyása növeli. A cselekvés e félbehagyása egyaránt utalhat a megszólítotthoz való közeledés, a másik felé lépés hirtelen félbeszakadására és a leírás megszakítására [amelyet maga a hátravetett „mindez oly szép” mondatrész végez el], ilyesformán pedig a te exponáltságának szabályozására, vagyis a másik nyelvi megalkotásának részlegességére, töredezett voltára. A szépség ez utóbbi perspektívából nézve tehát éppen a szöveg alulartikuláltságából és esetlegességéből fakad. A *Szép és még szebb* ekként implicit módon egy olyan esztétikai pozíciót körvonalaz, amely szembeszegül a jelentés totalizálásának szövegalkotási eljárás-

37 Vö. Varró, *Vonzás és taszítás, egy elfelejtett szerelmi líra*, 58.

38 Tolcsvai, *i. m.*, 163.

módjaival, és a ki nem mondott, el nem hangzó szavak kitüntetése felé mozdul el. Érdemes kiemelni, hogy a *Kráter* egyik emblemikus verse, az *Életfogytiglan* („Az ágy közös. / A párna nem.”) innen nézve korántsem értelmezhető Pilinszky kései szerelmi költészetének példaszzerű alkotásaként. Hasonlóan az *Átváltozások*, az *1970. október 14.*, az *1970. december 22.*, az *Itt és most* vagy a *Vázlat* című művekhez ugyanis, mint erre Kulcsár-Szabó Zoltán rámutatott,<sup>39</sup> az elhallgatás/elnémulás ebben a versben is egyfajta bőbeszédűségbe torkollik, melynek forrása éppen a szentencia- vagy gnómaszerűség eluralkodása. Ezzel szemben a *Kráter* címadó versének esetében talán valóban beszélhetünk a költői életmű e vonulatának betetőződéséről. Ez a költemény ugyanis, első két versszakában, a cselekvést jelző igék sorozatából egy másik médiumot megidézve, már-már filmszerű módon, képkockaként alkotja meg a megszólítottal való találkozás eseményeit („Keresgélteél valamit. Elmozdítasz / valamit. Menekülnék. Maradok. / Cigarettára gyújtok. Távozol.” stb.), hogy aztán, az elutasítottság színre vitelének, a tekintet kavicsokként való azonosításának rendkívül összetett, és tulajdonképpen felfejthetetlen képében felfügessze a referencializáló jelentéstudajdonítás pályáit, az üdvösség figuráját a szöveg ellenállásának emblémájává avatva („Úgy érint elutasításod, / ez a parázna, kőbeírott suhintás, / hogy tekintetem – két kavics – azóta is csak gurul és gurul / egy hófehér kráterben. Két szemem, / két szem pattog: az üdvösségem.”). A *Kráter* szerelmi költészetét, és ezáltal az életmű e szólamának lezárultát a fenti két pólus feszültsége határozza meg.



39 „A Harmadnapont követően, majd különösen a lírai életmű legkésőbbi szakaszában válik dominánssá Pilinszky-nél egy olyan versbeszéd, amely nagyban támaszkodik az elliptikus alakzatokra, a tömondatok kopár grammatikájára, a kimondatlanság vagy kimondhatatlanság különféle szignáljaira. [...] Mindazonáltal az a benyomásom, hogy az, ahogyan ez a poétika megvalósul a kései Pilinszky-nél, olykor esztétikai megoldatlanságokat is felszínre hoz. Pilinszky rövid verseinek nem jelentéktelen hányada valójában módfelett beszédes, narratív vázzal is rendelkezik és a szentenciózusság kísértésének sem mindig áll ellent. »Az ágy közös. / A párna nem.« (*Életfogytiglan*) – egy ilyen kétsorosot nyilván jól lehet idézni, el tudom képzelni, hogy gyakori vendége naplónak és emlékkönyveknek, talán éppen azért, mert valójában egyáltalán nem hallgat, hanem nagyon is sokat akar mondani. Celantól pl. nemigen lehetne ilyesfajta mottószerű verseket idézni.” *Amit és ahogy. Pataky Adrienn-nél és Kulcsár-Szabó Zoltánnal Fodor Péter beszélget*, *Alföld*, 2021/10., 55–56.