

## TANULMÁNY

DANYI MAGDOLNA

## A komplex költői képek Pilinszky János költészetében

Pilinszky költészetének komplex költői képeit a szakirodalom emlékezetem szerint nem elemezi, legfeljebb értelmezi azokat Pilinszky világlátásáról, világgképéről szólva. A 'komplex kép' fogalmát a magyar irodalomelméleti szakirodalomban Hankiss Elemér vezette be *József Attila komplex képei* című tanulmányában (Hankiss Elemér: József Attila komplex képei. In: *A népdaltól az abszurd drámáig*. Bp. 1969. 11–40. old.), s amikor Pilinszky komplex képeit kísérelem meg jellemezni, kiindulópontként az ő meghatározását használom, miszerint a komplex képekben „egyszerre több, de legalább két valóság” van jelen, s a tudat e síkok közt feszültséget érez, illetve a síkok közt ide-oda *vibrál*”. Hankiss a „többszörös metaforákat és más stilisztikai alakzatokkal kombinált metaforákat” tekinti (a kiemelések mindenütt H. E.-től) a komplex képet alkotó síkváltások hordozóinak. Meghatározását lényegében elfogadom, azzal, hogy nálánál jóval nagyobb szerepet tulajdonítok az általa elemzett komplex költői képekben háttérbe szorult „más stilisztikai alakzatoknak”, vagyis komplex képnek tartok olyan közlésmódot, melyben a metaforikus közlésmód nem dominál, illetve amelyben a síkváltás hordozói nem a metaforák. Ha nem így tennék, Pilinszky komplex költői képeit a legtöbb esetben nem tudnám jellemezni, illetőleg nem tudnám őket komplex képekként megközelíteni, jóllehet a többszörös metaforákból illetve kombinált metaforákból álló József Attila-i komplex képektől való különbözésük egy más, József Attila költészetét utáni poétikai alapállásról tanúskodik. Amikor tehát a József Attila komplex képeitől nyelvi minőségeiben és megszervezettségében igencsak különböző komplex nyelvi alakulatokat is komplex képekként tárgyalom, akkor semmiképpen sem Hankissal folytatok latens vitát, hanem az általa megfogalmazott elméleti felismeréseket igyekszem egy új, az általa elemzett poétikától eltérő költői nyelvben újragondolni. Nem jelenti ez azt, hogy Pilinszky költői nyelvében, különösen úgynevezett első és második költői korszakában, nem találunk szép számmal többszörös metaforából álló komplex költői képeket, melyekkel szintén foglalkozni kívánok, akkor is, ha a hangsúlyt azoknak a komplex költői képeknek az elemzésére helyezem, melyekben, mint mondtam, a metaforikus közlésmód nem dominál, sőt esetenként teljesen háttérbe is szorul.

Pilinszky metaforikus nyelvhasználatát jellemezve volt szó arról, hogy egész versek találhatók költészetének első korszakában, melyek költői nyelvét a metaforikus nyelvhasználat szervezi. Érdekes módon azonban – s itt nem bizonyíthatóan – a metaforikus nyelvhasználatra épülő verseknek nem mindegyikében találkozunk komplex költői képekkel is, azaz olyan komplex metaforikus nyelvi képződményekkel, melyek *homogenitásukkal* hatnak, jutnak jelentéshez, mely elengedhetetlenül szükséges ahhoz,

hogy egyetlen stilisztikai alakzatként tárgyaljuk a legtöbbször több elemi közlésegségből s egyben több stilisztikai alakzataból álló költői nyelvi struktúrát. Metaforikus komplex költői képekként elemezhetőek viszont a korábban vázlatosan már elemzett *Őszi vázlat* és a *Kánikula* című versek versszaknyi egységei.

*Metaforikus komplex költői képekkel* nemcsak Pilinszky korai köteteinek a verseiben találkozunk, hanem kései alkotói korszakában, a *Szálkák* s a *Végkifejlet* kötetek verseiben is, ha a képalkotásnak ezt a módját a kései kötetekben nem is tekinthetjük meghatározó jellegűnek.

Először a *Harmadnapon* kötet *Félmúlt* című verséből idézek:

*Megérkezik és megmered,  
kiül a hamunéma falra:  
egyetlen óriás ütés  
a hold. Halálos csönd a magja.*

A négy verssornyi komplex költői kép homogenitását az állítások (versmondatok) közös anyaga, illetve vonatkozási tárgya adja, s ez a „hold”. A komplex kép megértése s elemzése viszonylag egyszerű, legalábbis a formális eljárás, hiszen minden költői állítást a holdra vonatkoztatva kell értelmezni, s megállapítani a metaforikusság módját és értelmét. Minthogy a versmondatok alkotó mindegyik állítás metaforikus, eltekintve egyetlen jelzői predikációtól („óriás ütés”), ez állításokat kell számbavenni ahhoz, hogy a komplex költői képet alkotó síkváltásokat tudatosíthassuk.

1. A „megérkezik” igei-állítmányi állítás megszemélyesítés, ám olyan megszemélyesítés, amely választékos szóhasználattal a laikus emberi tapasztalatot fogalmazza meg;

2. a „megmered” igei-állítmányi állítás szintén megszemélyesítés, mely a mozdulatlan hold helyzetét, állapotát nevezi meg.

A két megszemélyesítésben a feltűnő hold látványa Pilinszky költői láttatásmódjára jellemző módon dinamikusan, történések soraként megnevezett. Ez a dinamikusság fokozódik a következő

3. igei-állítmányi megszemélyesítésben („kiül”), mely ugyanakkor a holdsütést, a hold fényét kiegyenlíti magával a holddal, s e kiegyenlítődést komolyan kell vennünk.

4. A „hamunéma” jelző szinesztéziaként (különböző érzékelési síkok keveredése) fogható fel leghamarabb, illetőleg olyan nem lexikalizált jelzői szóösszetételnek, amelyben a „hamu” főnév, mint a „néma” jelző minősítője, konnotációs rendszerében értelmezhető jelentésvonatkozásaival van jelen, s metaforikus kifejezésként a „néma” jelző jelentésének a nyomatékosítását, fokozását szolgálja.

5. A „hamunéma fal” jelzős szerkezet szintén szinesztéziaként értelmezhető, ugyanakkor paradoxális állításként is, hiszen a „fal” jelentéséből következik a hangtalan-ság. Ennek nyomatékosítása egyrészt a „fal” paradoxális minősítését szolgálja, másrészt,

6. a „falat” metonimikusan értelmezve, minthogy egyedül ő képviseli a költői képből a „földi” világ elemeit,

7. a „hamunéma” jelző s a „hamunéma fal” jelzős szerkezet a világ (e részletének) éjszakai csendjét és szürke tompultságát is kifejezi.

8. Míg az eddigi megszemélyesítések és metaforikus, illetőleg paradoxális jelzői predikációk a világról való nyelvi és nem nyelvi tapasztalattal ellenőrizhetőek voltak, addig a következő metaforikus állítás (kifejtett metafora) olyan tényállást fogalmaz meg („egyetlen óriás ütés a hold”), amely merőben a szubjektív költői látásmód ered-

ménye, illetőleg csupán a költői képben lehet valóságihitele. A költői kép értelmezője csak feltételezheti, hogy az „ütés a hold” állítás az esti sötétséget felváltó holdvilág megvilágító erejével összefüggésbe hozható, ám tudatosítania kell azt is, hogy a metaforikus állításban kifejtett történet túlmutat e tapasztalaton. Ugyanakkor átgondolva az eddigi metaforikus állításokat, észlelhető lesz, hogy az a bizonyos dinamikusság, mely a hold jelenlétének a bevezető bemutatásában eluralkodott, itt már a drámai történet színezetét nyerte, melyet a drámai történet kifejtetlensége, tapasztalati úton való értelmezhetetlensége csak fokoz.

9. Az utolsó versmondattal két metaforikus predikációt tartalmaz, az egyszerűbb jelzői predikációt, mellyel a mindennapi nyelvhasználatban is találkozunk, hírértéke ezért megkopottnak lenne tekinthető, ha szövegkörnyezete a maga kifejtetlen drámaiságával nem erősítené fel feszültség értékét.

10. A jelzős szerkezet („halálos csönd”) ugyanakkor egy kifejtett metafora részeként tudatosul.

11. A kifejtett metaforában a „magja” kifejezés a holdhoz való összetartozásában jut jelentéshez, ám eldöntetlen, hogy az „ütésben/ütés által kivirágzó hold” „magjáról” van-e szó, vagy a „kivirágzó ütés” „magjáról”. A kifejezést mindenképpen metaforikusan kell értenünk.

A komplex költői kép hírértéke a metaforikus megnevezések sorából következik, melyek fokozatosan távolítják el érzékelésünket a tapasztalati világtól, s egy homályban hagyott drámai történet fogalmazznak meg, melynek feszültségértékét növeli egyetemessé tágitása is a hold éjszakai világában.

Másik példám a Szalkák kötet *Bűn és bűnhődés* című verséből való, s némileg eltér az előbb elemzett komplex költői képtől, egyrészt abban, hogy a költői kép homogenitása itt nem a költői állítások egyetlen alanyra való vonatkozásából következik, másrészt, a Pilinszky költői nyelvét jellemezve sokat emlegetett dinamikusság helyett itt egy statikusnak mondható felépítéssel, bemutatással állunk szemben:

*A pillanat villanyszék trónusán  
még ott az arc,  
sziklába mártott nyakszirt,  
gyönyörű kéz –  
pórusos jelenléted.*

A költői kép egyetlen mondatból áll, melynek jellemzője a halmozott alany, amit a felsorolás eredményez. Az elemzést lehetővé tevően minden felsorolást külön állításnak tekintek, a költői kép eszerint négy költői állításból tevődik össze, s ezek közül csak az első kettő tekinthető metaforikus állításnak. A komplex költői kép homogenitását egyrészt a felsorolás nyelvtani behatároltsága (halmozott alanyú mondat) eredményezi, másrészt, a halmozott alanyok („arc”, „nyakszirt”, „kéz”, „jelenléted”) szemantikai együvértartozása, minthogy az ember, illetőleg az emberi test részeként s megnyilvánulásaként ugyanabban a jelentémezőben csoportosíthatók.

Az első költői állítás több metaforikus predikációból áll, ezek közül először

1. a „villanyszék trónusán” metaforikus megnevezést kell értelmeznünk, melyet olyan kifejtett metaforának tekinthetünk, melyben a metafora második eleme a megnevezett fogalom („villanyszék”) képi behelyettesítése („trónusán”). A metaforikus megnevezés feszültségértéke igen magas, hiszen két egymástól merőben különböző, már-már ellentétes jelentésű fogalmat kapcsol össze. Az egyértelműen negatív jelentés-

vonatkozású, a halálra, a halálos ítélet végrehajtására asszociáltató „villanyszikla” és a királyi hatalom jelképe, a pozitív töltésű „trónus” kifejezések közé a metaforikus megnevezés egyenlőségjelet tétel, azonosításukat sugallja.

2. Ez a magas feszültségértékű metaforikus megnevezés birtokos jelzői szerkezetet alkot a „pillanat” főnévvel, a „pillanat” birtokaként, illetőleg részeként jut jelentéshez a metaforikus költői állításban, s mint ilyen a „pillanat” időfogalomnak a metaforikus minősítésére vállalkozik. Az ellentétes előjelű jelentéssel bíró főnevek a „pillanat” sajátos meghatározására szolgálnak mind a halálra asszociáltató, mind a hatalmi jelképre utaló vonatkozásaikban. Az idő metaforikus minősítése egy gondolatilag összetett és ambivalens időfogalmat jelez, melyet a költői állítás

3. egy újabb metaforikus reláció jelölésével az emberi arccal is kapcsolatba hoz. Az „arc” a „trónuson” van, amely állításban a „trónuson” kifejezést csak metaforaként foghatjuk fel az időfogalom egyik jellemzőjeként. Az idő lesz az, amely a hatalom jelével kitüntetve ugyan, de végrehajtja (halálos) ítéletét az „arc” felett, mely „még ott” van, tehát: még van, még „arc”. Talán nem tévedek, ha azt gondolom, hogy a költői állítás egyik lehetséges értelmezése az öregedés, melynek ilyen megrázóan érzékletes megfogalmazását mindenkor költészetünkben is csak elvétve találhatjuk.

4. A második költői állítás ugyancsak összetett metaforikus predikáció, mégpedig a világról való nyelvi és nem nyelvi tapasztalattal szintén nem értelmezhető metaforikus állítás, miszerint elsőként a „mártott” múltidejű melléknévi igenevet kell átértelmeznünk ahhoz, hogy a „nyakszirt” és a „szikla” kifejezések között tételezett metaforikus kapcsolat értelmezhető legyen. Olvasatom szerint a szoborszerű nyak fogalomköre húzódhat meg e metaforikus költői állítás hátterében, amelynek kialakításában a „szikla” és a „szirt” rokonértelmű szavak is részt vállalhattak.

5. A harmadik költői állítás egy értékelést kifejező jelzős szerkezet,

6. miként a negyedik is, ez utóbbi azonban magyarázatra szorul. Az első három állítás alanya az emberi test egy-egy része, itt viszont az emberre magára történik utalás a „jelenléted” kifejezés által, mely egyben szintetikus visszautal a felsorolt emberi testrészekre is. Ugyanakkor értelmezésre szorul a jelzős szerkezet önmagában is, hiszen a „jelenlét” mint olyan nem lehet „pórusos”. „Pórusos” csak az anyag lehet, adott esetben az emberi bőrfelület. A jelzős szerkezetet Pilinszky költészetéből érthetjük, a „pórusait látni” közelség élményére, közelség meghatározására gondolva, melyről itt is szó van.

A komplex költői kép két leghangsúlyosabb lexikai eleme a „pillanat” és a „jelenléted”, vagyis az első és az utolsó szó. A „pillanat” időegysége alatt nehezen megragadható, a „pillanat” rövidege, múltékonysága stb. jellemzőinél fogva veszélyeztetett, s ugyanakkor a metaforikus állításokban felmutatott, megvalósított jelenlét a költői kép témajaként tudatosul, mely az egyes költői állítások összetartozását biztosítja.

b/ Pilinszky komplex költői képeinek többségét azonban nem a metaforikus állítások alkotják, illetőleg azok dominanciája helyett a 'költői kijelentések' mint a Pilinszky költői nyelvére jellemző sajátos stílusalakzatok jutnak meghatározó szerephez egy-egy szorosan összefüggő, komplex képet alkotó költői nyelvi alakzat létrehozásában, melyek esetenként metaforikus predikációkkal, hasonlattal, paradoxális állítással, reflexióval, valamint vallomások jellegű közléssel kombinálódnak.

A 'költői kijelentés' stílusalakzat értelmezése Pilinszky költészetében külön tanulmányt igényel, itt inkább negatívumaiban tudom csak körülírni. A 'költői kijelentés' olyan költői állítás, mely nem leíró jellegű s nem is reflexió, azaz valamely tényállásnak az értelmezése, hanem *tényállás megállapítása*, valamilyen tényállás kijelölése,

közlése. A 'költői kijelentés' ugyanakkor meg kell különböztetni a vallomások jellegű költői közlésektől is, a 'költői kijelentés' sohasem vallomás, hanem a világról, a létről tett kijelentés, mely Pilinszky szemléletmódját képviselve *dramatizált formában jeleníti* a létezés, a létjelenség, a létszituáció milyenségét.

Aszerint, hogy a 'költői kijelentések' milyen dramatizált formát hoznak létre, megkülönböztetek 1. komplex költői képeket, melyekben a 'költői kijelentések' *latens, illetve kifejtetlen képi leírásokat alkotnak*; 2. komplex költői képeket, melyek egy léthelyzet egzisztenciális vonatkozásait *izolált 'költői kijelentések' sorával dramatizálják*; 3. komplex költői képeket, melyekben a 'költői kijelentések' *latens, illetve kifejtetlen történetet eredményeznek*.

b/1 *Latens, illetve kifejtetlen képi leírást alkotó komplex költői kép:*

A latens, illetve kifejtetlen képi leírást alkotó komplex költői képek közös jellemzője, hogy a nem leíró jellegű költői kijelentések az egzisztenciális vonatkozású közlések közvetlen megfogalmazása helyett, illetve mellett, minthogy ilyenekkel is kombinálódhatnak, valamilyen térélményt, valamely látványnak az elemeit használják fel egy léthelyzet tényállásainak a megfogalmazására. E komplex költői képek eltérhetnek egymástól abban, ahogy valamilyen térélmény elemei, illetve a látvánnyá összeálló elemek jelentéshez jutnak. Ez történhet személytelen közlések formájában, melyekben a látvány elemeinek a pusztá felsorolása dominál, s történhet összefüggő állítások formájában, melyek a személyes léthelyzet jelölését látványmeghatározó elemekkel kombinálják.

A *személytelen közlésekből* fölépülő latens, illetve kifejtetlen képi leírásra a *Végkifejlet* kötet *Ki és kit?* című verséből idézek egy komplex költői képet:

*Léptek a fűben, a sötétben,  
aztán egy székláb és egy ágy  
a törvénytelen ragyogásban.*

*Akár egy kivilágított  
vesztőhely, leszorított tarkó,  
oly szép és idegen a látvány.*

Az idézet komplex költői kép jellemzője, hogy a költői kijelentések lazán kapcsolódnak egymáshoz, s minősítésük helyett a költői kijelentések mintegy leltárszerűen számba veszik, felsorolják azokat az elemeket, melyek részt kérnek a látványban, illetve amelyek a látvány jelentéseselemeiként tudatosulnak. Az elemek kijelölése merőben szubjektív, a költői kijelentések nem igazodnak semmilyen külső tapasztalati rendszerhez, nem leíró jellegűek, inkább a montázsos eljárásra emlékeztetnek, amennyiben a költői képet a tapasztalati valósággal is szembesíteni akarjuk. A merőben önkényesen kiválogatott/megnevezett elemek mégis egy kép elemeiként tudatosulnak, mégpedig egy hierarchikusan megszervezett kép elemeiként, melyben az első versszak, illetve versmondat felsorolásait a második versszak, illetve versmondat felsorolásai és egyben képi elemei értelmezik.

Hankiss meghatározására gondolva el kell döntenünk, hogy a komplex költői képet elemezve hány valóságsíkot jelölünk ki. Hankiss gondolkodásmódját követve, azt hiszem, a két versszak, illetve versmondat közötti síkváltást kellene egyedül tudatosítanunk, én viszont úgy gondolom, hogy Pilinszky költői 'kijelentésekből' felépülő komplex költői képeiben síkváltásnak tarthatunk minden olyan költői kijelentést, amely az előzőhöz képest új jelentésmezőhöz tartozó kifejezést, illetve kifejezés-egység-

get tartalmaz. Tudatában vagyok annak, hogy megfogalmazásom mind irodalomelméleti (retorikai), mind (szöveg)nyelvészeti szempontból pontatlannak és hiányosnak minősül. Ahhoz, hogy valamennyire is pontosíthassam megállapításom, először is azt kell eldönteni, milyen/mekkora nyelvi-nyelvtani egységet tekinthetünk integrális költői kijelentésnek. Talán nem kell külön érvelni amellett, hogy egy tagmondat már integrális költői kijelentés lehet, különösképp vonatkozik ez Pilinszky elliptikus szerkesztésű, mellérendelő összetett mondataiban a tagmondatviszonyokra.

Az idézett komplex költői képet én két szintes hierarchikus kompozíciónak látom, melyben az első szintet az első versmondat két (elliptikus) tagmondata s a közöttük kialakuló nem nyelvtani, hanem jelentésbeli kapcsolat alkotja, s a síkváltást az egymás közelségébe hozott, ám egymással össze nem függő költői állítások váltják ki. Amikor a két kijelentés között tudatunk kapcsolatot teremt, akkor lényegében arról van szó, hogy érzékeli és elfogadja, miszerint a költői kijelentések tartalmazta ténymegállapítások egy merőben önkényes, szubjektív látásmódot igazolva ugyan, de egy összefüggő látvány elemei lehetnek, ahol a látvány s a látvány elemeinek a kifejtetlensége a szelektáló és reduktív költői látásmódból tudatosan következik. A költői képnek erre az első szintjére épül rá újabb síkváltásként a második versmondat hasonlítása a maga két költői kijelentésével, melyek egyrészt olyan új képi elemeket emelnek be ténymegállapításként, melyek jelentésvonatkozásaikban teljesen eltérnek az első versmondat költői kijelentéseinek a ténymegállapításaitól („léptek”, „egy székláb”, „egy ágy” vs „vesztőhely”, „leszorított tarkó”), másrészt, a költői kijelentések összefüggésrendjének az értelmezését és értékelését adják („oly szép és idegen a látvány”).

A komplex költői kép befogadásakor csak kérdezhetjük, miért épp ezek az elemek lettek a látvány alkotóelemei, mint ahogy semmilyen valóságtapasztalat nem segít bennünket a hasonlatban a hasonlított (első versmondat) és a hasonló (második versmondat első tagmondata) közös tulajdonságjegyet hordozó tertium comparationis-ának a felderítésében sem. A hierarchikusan megszerkezett költői nyelvi kompozícióban a látvány nemcsak merőben önkényes és szubjektív, hanem a tapasztalati valósággal való viszonylatában *szervetlen* is; ami egybetartja a látvány elemeit, s ami a hasonlítást értelmezhetővé teszi, csupán annyi, hogy a kép minden eleme az emberi világ része, közvetlenül és közvetve visszautal az emberre. A látvány szervetlensége olvasatomban a kép *nyitottságát* valósítja meg, s az emberi létnek költői szemléletet hordozó egyetemes determinista felfogását hitelesíti: az emberi lét bármely alkotóelemét ragadjuk ki, „törvénytelen ragyogásában” a „vesztőhely”, a halál szituációját idézi meg.

A latens, illetve kifejtetlen képi leírást alkotó komplex költői képek másik alakváltozatában a kifejtetlen és személytelen költői kijelentések felsorolása helyett a látvány meghatározó elemek a személyes léthelyzetet jelölő kijelentésekkel kombinálódnak, akár egymást követő, egymással összefüggő kijelentésekben, akár egyetlen költői kijelentésben is. E költői képekre jellemző a magasabb fokú szervezethez. Ha az előbb elemzett költői kép – az elemzés végső tanulsága szerint – nyitottságával hatott, úgy ezek a komplex költői képek *hermetikus zártságukkal*.

Példaként a *Harmadnapon* kötet egy négysorosát, *A tengerpartra* című versét idézem:

*A tengerpartra kifekszik a tenger,  
a világ végén pihen a szerelmem,  
mint távoli nap vakít a szívem,  
ármánya vagyunk valamennyien.*

A négy soros vers egyetlen négy tagmondatból álló összetett mondat, minden tagmondata vesszorhatárt jelöl. A versmondat minden tagmondatát integrális költői kijelentésnek tekintem, melyek egymáshoz látszólag lazán kapcsolódnak (mellérendeléssel), ám amelyek egy fokozatosan felépülő gondolatsor hierarchikus nyelvi kompozíciójának a megvalósítói. Négy integrális költői kijelentésnek tekintve a négy tagmondatot azt is állítom, hogy a négy költői kijelentés összefüggését értelmezve a befogadói tudat négy síkváltást is érzékel. A síkváltás alatt immár egyértelműen nem a metaforikus folyamatok megértésekor bekövetkező síkváltásokra kell gondolnunk (megnevezett fogalom *vs* metaforikus behelyettesítés), hanem arra a tudati erőfeszítésre, amellyel, miként az előbb elemzett komplex költői képben is, a jelentésükben széthúzó irányvételű költői kijelentéseket egyrészt behatároljuk, másrészt összefüggésüket érzékeljük.

A négy költői kijelentés közötti összetartozást a befogadás első szintjén az biztosítja, hogy az egyes költői kijelentésekben megfogalmazott állítások egy kifejtetlen látvány részeiként tudatosulnak. A költői kijelentéseknek nem célja a látvány körülhatárolása, még kevésbé a leírás, ám a költői kijelentések egyes elemei s az elemek összefüggése egy közös jelentésmezőben óhatatlanul felidéznek egy mozaikszerű természeti képet: „tengerpart”, „nap” és „árnyék” – benne a pihenő emberre, illetve az emberi érzelmre történő utalással. Emellett Pilinszky költői kijelentéseire, ha nem is kizárólagos érvénnyel, de általában jellemző az, hogy azok olyan ténymegállapítások, amelyek a tárgyias megfigyelés eredményének a redukcióiként hatnak, megfigyeléseket rögzítő kijelentéseként tehát, még akkor is, ha merőben a szubjektív képzelet/tudat eredményei. Ebből következően egy igen sajátos hatásukról, pontosabb megnevezés híján, *redukált vizualitásukról* kell beszélni. Már a látomásokat elemezve volt szó arról, hogy Pilinszky nem törekszik az érzékletességre és a vizualításra. Ez igaz költői kijelentéseire vonatkoztatva is, ám minthogy itt a redukált látvány megfogalmazásokat nem szövi át a reflexió, a ténymegállapítás a képzelettel való kiegészítést igényli a befogadótól, aki, miközben megéri a költői kijelentést, „látja” is azt a tényállást, amit a költői kijelentés jelöl. Nem véletlenül, s nem a befogadásban történhető „fellazításról” van szó eközben, hanem tudatos költői fogalmazásmódról, mely egy-egy kifejezéssel, legtöbbször megszemélyesítéssel kényszeríti is a befogadót, hogy értelmezze az adott költői kijelentést.

Az elemzett komplex költői kép első költői kijelentésében a „tengerpart” és a „tenger” látványa jelenik meg, mégpedig a tengert pillanatnyi mozgásában felidézve („kifekszik”), a „tengerpart” és a „tenger” találkozására. A második költői kijelentésben a „világ végén” szintagma látszólag lerombolja ezt a vizualitást, illetve megállítja a kibontakozó látvány egyértelműségét, hiszen a megidézett „szerelem”, szó szerint értve a költői kijelentést, nem a „tengerparton” „pihen”, hanem valamely eldöntetlen, távoli, már-már elérhetetlen helyen. Ha azonban a tengerpartra vonatkozó első költői kijelentésre gondolunk, a tengerpart elemi meghatározatlanságára, fennáll a lehetőség, hogy a „világ végén” kifejezést e meghatározatlan „tengerpartra” vetítve, annak minősítéseként olvassuk. Erre ösztönözhet bennünket a rokonértelmű igék („kifekszik”, „pihen”) használata is. A hely-meghatározás végső eldönthetlensége ugyanakkor a költői kijelentésnek mélyebb értelmét igazolja, erősíti. A két költői kijelentést két párhuzamos állításként is olvashatjuk, melyek egymással hasonlítható, de közvetlenül össze nem illő léthelyzetet, létminőséget jelölnek: a partra elérő hullámok s a valahol messze nyugvó/megnyugvó szerelemrész pillanatnyi nyugalmi állapotát, hiszen a „pihen a szerelemem” állítás egyszerre jelentheti a szeretett személyt s a költői énnel a szerelem-

érzését, mely céltalanul létezik, nem töltheti be szerepét a költői én létében, magatartásában. Így értelmezve a második költői kijelentést, a kibontakozó látvány helyett a felmutatott kép és a személyes közlés összefonódottságát érzékeljük, amikor is a személyes közlés eldöntetlenül ugyan, de mégis része a látványnak, s nem a látványt követő, általa kiváltott szubjektív reflexió vagy vallomás.

A harmadik költői kijelentésben a látványt kiegészítő és a személyes közlés még közelebb kerülnek egymáshoz, egyetlen állítást alkotnak. A „távoli nap vakít” és a „vakít a szívem” közlések egyetlen költői kijelentésbe szervezésével (hasonlat + megszemélyesítés) a meghatározatlan „tengerpart”, a szólásértékű beláthatatlan messzeséget jelentő „világ vége” fölött világító, „vakító nap” s a céltalanságával megbékülő szerelem-érzés („szerelmem”, „szívem”) alkot egymással képi-gondolati egységet. Természetesen, lehetséges a költői kijelentések hierarchikus rendjének egy olyan olvasata is, amely szerint a „szerelmem” kifejezés egy másik, a szeretett személyt jelöli, amikor is a „napként vakító szív” a költői én és a szeretett személynek a hatalmas távolság ellenére való találkozását, egyesülését fogalmazza meg. Ha így értelmezzük a második és a harmadik költői kijelentést, akkor az első költői kijelentésben a „tengerpart” és a „tenger” találkozására helyeződik a hangsúly, s a két léthelyzet hasonlíthatóságát ez, vagyis a találkozás mozzanata irányítja. Az utolsó költői állításban a hasonló (képi elemek) és a hasonlított (személyes közlések) közti összetartozás még szorosabb, egyetlen kifejezésbe összpontosul: „árnyéka vagyunk”. Sem a szerelem-érzésnek, sem a szívnek nem lehet árnyéka, egyedül a nap vethet árnyékot. Szó szerint értelmezve a kijelentést egyértelműen meg nem nevezhető, milyen árnyékra gondolhatunk itt, akkor is, ha a költői képben jelen van az árnyékot teremthető nap. A metaforikus kifejezés („árnyéka”) tehát nem önkényesen került a költői kijelentésbe. A nyelvtani megszerkesztettségre figyelve az „árnyék” metafora közvetlenül a szívhez, a „napként vakító szívhez” tartozik, mégpedig ahhoz a szívhez, mely egyes szám első személyű s birtokos raggal el látott, tehát a beszélő énré utal, az utolsó költői kijelentésben viszont mi „valamennyien”, tehát a beszélő én is, ennek a „szívnek” az „árnyéka” vagyunk. A metafora értelmezését nehezíti, hogy az árnyék kifejezéshez egymásnak ellentmondó figuratív jelentések társulnak a képes szóhasználatban. Jelentheti „valaminek védelmező közelségét”, de „valami rossznak fenyegető veszélyét illetve nyomasztó utóhatását is”, s ugyanakkor jelenthet „árnyat” vagyis szellemet (MÉKSz). Nem célom eldönteni, mely jelentés irányába haladva kell, lehet értelmeznünk a metaforát, mégpedig azért nem, mert a komplex költői kép mint egész igényli az eldöntetlenséget, hiszen mi „valamennyien” a hús árnyékban lehetünk, beemelve valamennyiünket a látványba, „megpihenhetünk” annak nyugalmat árasztó határtalanságában.

A komplex költői kép hermetizmusát említettem. A *hermetizmus* tökéletes zárt-ságot, hozzáférhetetlenséget jelent, s ezt a zárt-ságot az ugyan többféleképpen értelmezhető, ám az értelmezések egymást kiegészítő költői képében a látványnak és a gondolat-ságnak a tömörszerű egysége, kristályszerkezete valósítja meg. Pilinszky igen sok versében találkozunk szimbolikus gondolkodásmóddal, ebben a versében azonban nem a szimbolikus gondolkodásmód valósítja meg a kép és a gondolat egységét, hanem a költői kijelentések zárt kapcsolódásrendje.

b/2 *Izolált költői kijelentésekből fölépülő komplex költői kép:*

Amikor az izolált költői kijelentések alkotta költői nyelvi kompozíciót is 'képnek' nevezem, akkor a 'költői kép' bizonyos fokú átértelmezéséről van szó, melyre szerintem a modern költészetek nyelvéről gondolkodva óhatatlanul szükség van. A 'költői kép' szakkifejezés jelentésében feltételezi a képet mint látványt. Pilinszky

költői nyelvére a látványnak nemcsak a metaforikus nyelvhasználat útján történő átalakítása a jellemző, hanem, látjuk, a személyes közlések szolgálatába állítva a képi elemeket, kibontakozásának akadályozása is. A leírásról, mint elégtelenről, illetve mint érdektelenről lemondó, illetve azt elutasító költői nyelvhasználatban azonban a látvány kibontakozásának az akadályozása történhet úgy is, hogy a költői kijelentések egymással a látvány szintjén össze nem függő képi elemeket tartalmaznak, melyek, személyes közlésekkel kombinálva, egy nehezen megközelíthető egységes és zárt gondolati képet alkotnak. Olyan gondolati képet, amely a sajátos, redukált vizualitású költői kijelentések hierarchikus rendszerében jön létre.

Számos példát idézhetnék az így fölépített komplex költői képre, ehelyett Pilinszky híres *Négysorosát* választottam a *Harmadnapon* kötetből, mely a maga tökéletességében kielezített formában veti fel az izolált költői kijelentések vers-, illetve képalkotó szerepét.

*Alvó szegek a jéghideg homokban,  
Plakátmagányban ázó éjjelek.  
Égve hagyta a folyosón a villanyt.  
Ma ontják véretem.*

A vers három versmondattól áll, melyek közül az elsőt két elliptikus tagmondatból álló, mellérendelő összetett mondatnak tekintem. A mondathatár, illetve a tagmondathatár mindig verssorhatárt is jelent, a vers tehát négy izolált költői kijelentés szerveződésékként olvasható. Azért nevezem izoláltaknak e költői kijelentéseket, mert tartalmukat s lexikájukat tekintve csak lazán kapcsolódnak egymáshoz, – a hagyományos versfelfogás felől közelítve őket pedig szervetlennek hatnak. Ugyanakkor a négy költői kijelentés együvé tartozását formálisan is nyomatékosítja a második és negyedik költői kijelentés, illetve verssor nem tiszta rímmel való összekapcsolódása („éjjelek” vs „véretem”), valamint a jambikus verssorokban a magas és a mély magánhangzók megoszlása. A költői kijelentések ritmikai nyelvi struktúrája a verset mint ritmikai nyelvi egységet hitelesíti.

Mínt hogy a verset négy izolált költői kijelentésből álló egységnek tekintem, előbb külön elemzem az egyes költői kijelentéseket, s csak azután kísérlem meg hierarchikus kompozíciót alkotó együvé tartozásuk elemzését, s értelmezem, hogy miért tartom a verset komplex költői képnek.

Az első költői kijelentés egy sajátos tényállást fogalmaz meg, mely Pilinszky látásmódjára jellemzően a tájélményt az emberi kéz nyomait mutató tárgyi dologgal kapcsolja egybe. Az „esett” táj (ezúttal a „homok”) ridegségét mutatja meg a jelzői predikációban („jéghideg”), s a tárgyi dolog magárahagyottságát a „szegek” megszemélyesítésében („alvó”).

Míg az első költői kijelentés a lakatlanság képzetét kelti az ember készítette dolog, a „szegek” megnevezése ellenére is, s a költői kijelentés nyomán nyílt teret képzelek magam elé, addig a második költői kijelentésben a város, mindenestre valamilyen település képzele idéződik meg a „plakátmagányban” szóösszetétel „plakát” szavában, s a tájélmény helyett az éjszaka képe a nehezen meghatározható stilisztikai alakzatot alkotó jelzős szerkezetben („ázó éjjelek”). Mínt hogy az éjszaka nem ázhat, csupán az éjszakában ázhat valaki vagy valami, a jelzői predikációt tárgyasításnak tartom, a „magányos éjszakák” jelzős szerkezetet pedig megszemélyesítésnek, melyet a költői kijelentés ilyenformán ugyan nem tartalmaz, ám a „magányban ázó éjjelek” jelentése vagy erre utal, vagy közvetlenül az éjszakai tér kihaltságára.

Az első két, többes szám harmadik személyben fogalmazó s valamilyen tájélményt, illetve természeti képet hitelesítő költői kijelentés után a váratlanság erejével hat az egyes szám második személyben fogalmazó költői kijelentés, mely éles ellentétet alkot az eddigi költői kijelentésekkel. A „homok”, az „éjjelek” természeti képei után egy belső teret („folyosó”) nevez meg, s a lakatlanság és a kihaltság szenvedető tér- és időélménye után az emberről, a megnevezetlen társról szól, aki elmulasztott valamit, történetesen egy olyan emberi szokást jelölő profán cselekedetet, mint eloltani a vilányt. A költői kijelentés egyben személyes közlés is, mely azonban a beszélőtől független tényállást fogalmaz meg. Személyessé a megszólítás teszi.

Az utolsó költői kijelentés személyes közlés, mégpedig a beszélő én léthelyzetét illetően sorsdöntően fontos, tragédiát előrejelző, azt megállapítás értékűen közlő jelen idejű állítás, mely az őt megelőző múlt idejű költői kijelentéssel akárha ok-okozati viszonyban állna, jóllehet az összefüggést az olvasásnak ezen a szintjén nem értjük, nem érthetjük, minthogy nincs olyan kifejezés az állításokban, mely erre rámutatna.

Az eddigi elemzésben a költői kijelentések egymástól való függetlenségét, izoláltságát mutattam meg. Ám, ha nem is nagy számban, de kimutathatók azok az elemek is, amelyek az összetartozást lehetővé teszik. Ez elsősorban az éjszaka időélménye, melyre az első költői kijelentés megszemélyesítése is utalhat, valamint az „égve hagyott vilány” jelentésvonatkozásai is. Az összetartozást segítik a költői kijelentések ténymegállapításainak mindegyikére jellemző ridegség, illetve hidegség képzetei, melyek az utolsó költői kijelentésben a halálfélelem, a megölettetés tényének a megfogalmazásához vezetnek.

Az utolsó, a tragikus véget megfogalmazó költői kijelentés drámaisága nem minden bevezetés nélküli. Felőle olvasva a költői kijelentéseket érzékelhetjük, hogy azok mindegyikében valamilyen szokatlan, negatív előjelű történés alkotja a tényállást: 1. A „szegek ... a homokban” tényállás értelmezési kísérletekorről előbb-utóbb a Jézust a keresztfára feszítő szegekre is gondolunk, anélkül természetesen, hogy a költői kijelentést közvetlenül Jézusra vonatkoztatnánk. 2. A második költői kijelentésben nemcsak az „ázó éjjelek” hidegség és kihaltság képzetei, hanem a „plakát” kifejezésben az elidegenült, harsány híradás jelentésvonatkozásai is latens tragédiát sejtethetnek, miként a harmadik költői kijelentésben megfogalmazott hiányérzet is a másik, a társ magatartásával kapcsolatban. Bármennyire is profán mulasztásról van szó, költői szöveggé a végleges elhibázottság jelentésvonatkozásaival telítődik, illetve jelle válik, mely az áldozat kijelölésére szolgál, egyben meghatározva az áldozatbemutató, a megölettetés idejét is.

Amikor a költői kijelentések együvé tartozását igyekszem bizonyítani, nem teszlek mást, mint jelzem, a kompozíció hierarchikus szerveződésként is érvényesül, hangsúlyozom azonban, hogy a hierarchikus kompozíció jellegzetességéhez meghatározó módon tartozik a tény, hogy a költői kijelentések mind e kimutatható összefüggések ellenére izoláltak és izoláltságukban (is) hatnak. Minden költői kijelentés után tudatosan kitarított szünetjel következik, minden költői kijelentés önmagában lezárt tényállást fogalmaz meg. Ahhoz, hogy a komplex költői képként illetve versként olvassuk a négy sort, természetesen elengedhetetlen, hogy az izolált költői kijelentések szöveggé szerveződjenek, ám a szöveggé szerveződés feltételei közé tartozik ez esetben az is, hogy a költői kijelentéseket egymást erősítő, *párhuzamos* állításokként olvassuk, melyekben a rész-témák együtt alkotnak egy téma-komplexet. Így közelítve meg a verset, nem nehéz érzékelnünk, hogy a komplex költői képből minden költői állítás egyenrangúan vesz részt a maga képi hozadékával, – még az utolsó költői kijelentés is,

mely ugyan személyes közlés, de sűrített drámaiságával, választékos kifejezőmódjával a befogadói képzelet (képi és gondolati) kiegészítésére apellál. A vers paradoxona, hogy a zárt komplex költői kép az utolsó költői kijelentés kifejtetlen drámaisága által *nyitottá* lesz, a többes szám harmadik személyben beemelődnek a névtelen gyilkosok, akikről semmit sem tudunk, miként a halálnemről sem.

*b/3 Latens, illetve kifejtetlen történetet alkotó komplex költői kép:*

A latens, illetve kifejtetlen történetet alkotó komplex költői képben a költői kijelentések olyan tényállásokat fejeznek ki, melyek a történés síkján összefüggőek, legalábbis egy összefüggő történessor irányába mutatnak. Valódi történetet nem hoznak létre, a történés-elmélet együttese mégis egy történet magját képezheti, vagyis a redukált vizualitású költői kijelentések mindig tartalmaznak narratív elemeket is. A narratív elemeket is tartalmazó költői kijelentések a komplex költői képben személyes közlésekkel vagy reflexív közlésekkel kombinálódhatnak, ám ahhoz, hogy komplex költői képről beszélhessünk, a narratív és a képi elemeket egyetlen költői kijelentésben ve gyítő közlésalakzat dominanciája szükséges.

Pilinszky költészetében viszonylag ritkán előforduló stilisztikai alakzat ez, ha azonban komplex költői képeiről beszélünk, épp egyediessége, nemkülönben magas esztétikai hírértéke miatt nem feledkezhetünk meg tárgyalásáról. Példaként a *Szálkák* kötet *Juttának* címzett *Január* alcímű versét idézem:

*A tél növekszik.  
Egy magányos farkas jött le a faluba.  
Reszket előtted.  
Mise ez.  
Utolsó áldozás.*

Az ötsoros vers öt versmondatból áll, ahol minden versmondat verssorhatárt je löl. Az öt versmondatot öt költői kijelentésnek tekintem, melyeket azért nem nevezhetünk izoláltaknak, mert az első három költői kijelentés egy történés-sort alkot, míg a két utolsó költői kijelentés a történés-sor értelmezését, illetve értékelését vállalja, mégpedig oly módon, hogy redukált vizualitású kijelentéseket alkot.

Az első költői kijelentés jelen idejű ténymegállapítás, mely az évszak meghatározáson túl egy sajátosan megszemélyesítő közlés is, melyben az évszak meghatározó kifejezés („tél”) a hidegség s mindaz, ami az évszakra jellemző, összefoglalásaként hat, s mint ilyen lesz a megszemélyesítés („növekszik”) alanyává.

A költői kijelentés a második költői kijelentésben megfogalmazott történés bevezetéséül szolgálhat, amelyben csupa új elemek jelennek meg, s amely voltaképpen a történet magvát alkotja.

Mindkét közlés szó szerinti értelemben érthető, miként a harmadik költői kijelentés is, mely egy szokatlan tényállást fejez ki, egyben a történet „kiteljesedését” is szolgálva. Amíg a második költői kijelentésben megfogalmazott történés nem szorul külön értelmezésre (tudjuk, télen a fokozódó hidegben a farkasok olykor lejönnek a falvakba), addig ez utóbbi igen, még akkor is, ha a tapasztalat igazolhatja, hogy a kiéhezett farkas, különösképp, ha magányos, nem támadja meg az embert. Ez a „reszketés” szokatlan, akkor is, ha megfelelhet a tapasztalati valóságnak.

A tő-, illetve egyszerű bővített mondatok magas feszültség- és hírértékét épp e kifejtetlenül hagyott, visszametszett történet adja. Magunk is érzékeljük a történet értékelésének az igényét, oly csodálatos az, jóllehet oly egyszerű, hogy alig elmondható.

---

Az utóbbi két költői kijelentésben megfogalmazott túlzások, melyek az egyházi szertartásokat, rituálékat vetítik rá a történetre, épp ezért pszichológiailag indokoltak, elfogadjuk azokat. A komplex költői kép nem hullik szét, inkább újraértékelődik általuk a történet, s a maga kifejtetlenségében az önmagán túlmutató egyszeri nagyszerűség példázataként hat.