

SÁRKÖZI BALÁZS

Az én és a Másik

Pilinszky János szerelmi költészetében

A Trapéz és korbát



SÁRKÖZI BALÁZS (1992) Homokbödöge

Pilinszky János életműve, költészete és publicisztikája rendkívül jól kutatottak tekinthető. Ugyanakkor befogadása szaggatott, hiányokkal telített, valamint sok esetben ideológiai tényezők is befolyásolták, olykor meghatározták a recepciót, mind módszereit, mind minőségét tekintve. Első kötetével, az 1946-ban megjelent *Trapéz és korbát* kapcsolatban ugyanakkor a recepciótörténeti telítettség kevésbé figyelhető meg. A kötet – kezdeti elismerések és kedvező kritikai fogadtatást követően – háttérbe szorult a későbbi pályaszakaszok kötetéhez képest, talán annak is köszönhetően, hogy a második kötet, a *Harmadnapon* megjelenése csak 1959-ben valósulhatott meg, és amellett, hogy a *Harmadnapon* Pilinszkyje már egy más hangon megszólaló versbeszédet emel a késő modern lírába, valójában a Pilinszky-líra befogadása csak ekkor és e kötet értelmezésével vette kezdetét.¹ A *Trapéz és korbát* a tárgyias líra, a késő modern beszédmód, a hermetizmus, a személytelenység, a keresztény bűn és imádság motívumhálójának árnyékában továbbra is csak kevesebb figyelmet kap. Valószínűsíthető, hogy ennek az első kötet utáni kényszerű elhallgatás, a kritika ideológiai vezéreltsége, a *Harmadnapon* rendkívüli ereje és a későbbi kötetek líranyelvének változása együttesen jelentik az okait. Talán megfontolandó az a tény is, hogy a Pilinszky-kép – úgy az irodalomtudományban, mint az oktatásban vagy a versolvasói tudatban – a metafizikus, eszkatologikus, túlvilágihoz forduló tárgyias lírához kapcsolódik, és ebbe a tematikába talán kevésbé illeszkedik a szerelmi líra, főként a késő modernséget megelőző értelmében.

Schein Gábor az *Újhold* költészetéről szóló monográfiájában külön fejezetet szentel Pilinszky korai költészetének, azonban valójában inkább József Attila kései költészetének Pilinszky korai lírájára tett hatását emeli ki.² Elsősorban megállapításra kerül, hogy a kötet beszédmódja a metafizikus szervezettségét tekintve József Attilához hasonló, de a *Trapéz és korbát* nyelve uralkodóvá teszi a transzcendens metafizikai létezőt, és nem a halált, hanem a deperszonalizációt, az elszemélytelenedést tematizálja. (Azzal a kikötéssel, hogy ez majd a *Harmadnapon*-ban teljesedik ki.)³ A *Trapéz és korbát* személytelen beszédmódját az interpretáció szerint az jellemzi, hogy a világ létezői egyéni létükben léteznek, és a felettes létezés az, ami személytelen, ugyanakkor a két metafizikai sík között lehetséges valamilyen közvetítés, azonban ez a kapcsolat csak feltételezhető, és sosem valósul meg.⁴

Tolcsvai Nagy Gábor Pilinszky-monográfiája⁵ az életmű teljességét dolgozza fel, így szükségszerűen érinti a korai pályaszakaszt is. Az első kötetet jellemezve megállapításra kerül, hogy jelentős költészeti, irodalmi teljesítményt jelent, ugyanakkor hullámzó színvonalú, valamint mind József Attila, mind pedig Babits Mihály hatását magán viseli. Az interpretáció szerint az egész kötet korlátzott vallomásos jellegű, a lírai beszélő jelenléte sosem vonódik kétségbe, és nézőpontjai egyértelműek, beszédmódját, hangvételt tekintve pedig tragikus, érzelmes, de tárgyias a kötet. A szubjektum és a személytelen világ elkülönülése jelenik meg az alkotásokban az imaginárius és a transzcendens összetevők révén, így a téridőrendszerre a végtelenített tér, az evilági tárgyak jelenvalóságának fontossága és az elvont túlvilági, világi létől független, de Isten nélkül álló létezők viszonyának megjelenítése a jellemző.⁶

Kulcsár Szabó Ernő késő modernségről, másodmodernségről írt, a 20. század második felének egészét magába foglaló szintézisében⁷ a személytelenítés és a hermetizmus hívószavaival vezet be Pilinszky líráját. Pilinszky költészetének tárgyalását a szintézis rögtön a *Harmadnapon* méltatásával – a 20. századi magyar irodalom egyik kulcsteljesítménye – indítja, s csak néhány megállapítás erejéig érinti a korai versek és a *Trapéz és korbát* alkotói időszakát. Ezek kapcsán a létköltészeti hangoltság, a metafizikai elszigetelődés, az elvont versbeli tárgyiaság és a lételméleti magány jellemzői kerülnek kiemelésre, de ebben az értelmezésben is röviden említésre kerül az Én–Te viszony, az Én Másikra utaltsága.

Szávai Dorottya nagymonográfiája a bűn és az imádság alakzatának középpontba helyezésével, illetve a Camus-hoz és Káfkához kapcsolódó intertextualitás vizsgálatának kiemelésével végzi el a Pilinszky-líra átfogó értelmezését.⁸ Az interpretáció alapja a Pilinszky-líra olvasásának szakrális-vallásos horizontja, illetve e horizontnak két meghatározó eleme, a bűn–imádság metanyelvi alakzata, metaforaként, alapmetaforaként kijelölt rétege, amellyel az egész életmű leírható, valamint a párbeszédesség két szubjektum között kibontakozó jelensége.⁹ A szubjektum az értelmezésben az imádkozó létezőként magyarázható, aki az Istennel megtört dialógust folytat az el nem rejtettségből való kilépést remélve,¹⁰ egy metaforikus nyelven folytatott párbeszédben, vallási nyelv formájában. Ez a szubjektumból kiinduló, párbeszédességen alapuló felfogás magában hordja a Pilinszky-recepcióban dominánsan jelen lévő – de sok esetben kevésbé körülírt – nyelvviszáltság, nyelvviség problémáját is, de nem a nyelv elégtelenségét hangsúlyozva, hanem a szubjektum elégtelenségét a transzcendens nyelvi elérésével kapcsolatban.¹¹ A monográfia mind a szubjektum és a nyelvviség problémájának kulcspozícióba helyezésével, mind a párbeszédesség (dialogicitás) kiemelésével, mind pedig az ima költészetelméleti jellemzőinek vizsgálatával elengedhetetlenül fontos megállapításokat tartalmaz a Pilinszky-líra szerelmi rétegének vizsgálatához.

A *Trapéz és korlát* című vers Pilinszky János első kötetének címadó darabja. A címadó ellentéző szerkezet szavai jelentésnek tekinthetők mind a szöveg egészében, mind abban a tekintetben, hogy a lírai életműben csupán ebben a kötetben és ebben a versben szerepelnek. (A kötet címadójaként, a kötet egy ciklusának címekeként, a költemény címekeként és a költeményben is egy-egy alkalommal: „az éjszakai trapézain röpdülsz tovább...”, „Ülünk az ég korlátain...”.) A *trapéz* szó a magyar nyelvben egyértelműen rétegnyelvi forrású, elsősorban a matematika szaknyelvéhez kapcsolható – mint olyan négyszög, amelynek csak két oldala párhuzamos, vagy olyan síkidom, amelynek van párhuzamos oldalpárja –, illetve sportnyelvi kifejezés, „akrobaták lengő nyújtója”, amely már önmagában egy metafora, minthogy a nyújtó két kötélzárának a vízszintes rúddal alkotott alakzatának trapézhoz való hasonlóságából származik.¹² A vers jelentésében betöltött szerepe mellett ez a metaforából származó metafora a Pilinszky-lírában abból a szempontból is fontos lehet, hogy talán lehetséges egy másik, sokkal jellemzőbb Pilinszky-szimbólumot adó geometriai alakzat, a kocka prototípusaként értelmezni. A cím ellentétként való értelmezését a trapéz lengő, repülő, dinamikát implikáló képzete, valamint a korlát köznapi értelemben vett védelmező vagy védelmezve behatároló jelentése adja. Mindazonáltal annak ellenére, hogy a *korlát* sokkal inkább köznyelvi elemnek tűnik – legkorábbi jelentése vagy „körülkerített hely”, amely a Pilinszky-nyelvvilág terének metafizikai szervezettségével is párhuzamba vonható, vagy „rács, rostély”, amely egyrészt a József Attila-i intertextuális kapcsolatokhoz (pl. „rácsok a hallgatag cella fölött”), másrészt a későbbi Pilinszky-versnyelv alapmetaforáihoz is kapcsolható –, mindemellett „két párhuzamosan elhelyezett rúdból álló tornaszer” is,¹³ amely jelentés a cím ellentétességének megkérdőjelezését is konnotálhatja, valamint a vers alapjelentését, interszubjektív kapcsolatrendszerét is előlegezi.¹⁴

A versszöveg nyitánya rögtön az első sorban megjeleníti a Másik entitását az egyes szám második személyű cselekvéssel, amely mozdulat az egész szöveget átható dinamikus mozgás kezdetét jelenti, emellett viszont egyértelműen elkerülő, szorongó jellegű. A „háta fordítás” mozzanata ezután a Másik viszonylatában a szövegben a „szemembe kapsz”, az „elszűkül az arcod”, a „zuhanni kezdesz” további negatív konnotációkat megjelenítő aktivitásaival egészül ki, és a Másik elfordulásaktusára adott válaszként megjelenő Én gyengéd, szerelmesnek tűnő cselekvése is rögtön el lehetetlenül egy elérhetetlenséget idéző jelzővel – „kezem hiába fonja” –, majd ezek a szubjektumhoz kapcsolódó cselekvések is egyre negatívabb, egyre inkább elkerülő, végül kényszerítő és durva jelleget vesznek fel – „vadul megütlek, elgáncsolom a lábad”, „kényszerítlek, válaszolj”. A vers lüktetőnek tetsző mozgalmasságának intenzitása fokozódó jellegűnek látszik, de a kezdeti matató cselekvések a szöveg középső szakaszaiban tetőznek és a végső nyugtalan stagnálás állapotáig vezetnek, miközben intimitást is emelnek a vers első két sorát uraló Te, a harmadik sorban beúszó világ – a „csillagöves éjszaka” – és a negyedik sorban megjelenő Én közé, valamiképp olyan módon, hogy a kényszerítő, durva, testies jellegük megmarad, de valami intim, erotikus többletet vesznek fel, az első szakasz „belém tapadsz” ténymegállapításától a „megkaplak”, a „ledoblak” performatív jellegű aktusain keresztül a már közös aktivitássá lényegülő, többes számú „elterülünk” mozzanatáig. Ez a hangsúlyozottan az Én és a Másik személyességében és egy végtelenné tágított transzcendens térben lezajló cselekvéssor végül a vers végső megállapításában egy, a rabság, korlátozottság hason-

latában kifejezett, közös, de statikus állapotot rögzít – „Ülünk az ég korlátain / mint elítélt fegyenc” –, amely egyrészt összekapcsolja az Én és a Másik entitását, másrészt a világban való benne-lét – az ég korlátai mint „helyszín” megjelölésével – lételméleti, egzisztenciálfilozófiai¹⁵ tapasztalatát rögzíti. Hiszen amellet, hogy érezhetően a szerelemélmény lírai, költészeti megragadását kísérli meg a szöveg, valamint a nem megszokott, hétköznapi értelemben vett szerelemélményt tematizálja, már a nyitány próbálkozó aktusa – a csillagöves éjszaka végtelenített, már-már transzcendens tereinek a másik köré fonásával – is, de még inkább a statikus állapotrögzítést megelőző kérdés – „Mi lesz velem, s mi lesz veled?” – is az interpreszonális, intim társas kapcsolat rendkívüli tétjét emeli a vers kulcskérdésévé.

Kulcsár Szabó Ernő a késő modernitás szerelmi lírájának értelmezésekor megállapítja, hogy az a nem konvencionális szerelmi líraként létezik, amelyben és amely által új viszony jön létre a szerelem és a befogadói horizontok között, mert ez a szerelmi líra a Másik nyelvi és elvi hozzáférhetetlenségét, az intimitás kibékíthetetlenül ellenségessé válását poétizálja, ahol az önérvényesítésre törekvés, a kényszerítő beszédmód és az Én én- és öntudatának átfordíthatósága a jellemző.¹⁶ Úgy tűnik, hogy ezek a megállapítások nagyrészt már a korai Pilinszkyre, a *Trapéz és korlát* kötetére és versére is egyértelműen vonatkozathatók. A beszédmód jellegzetessége mellett nagy jelentőséggel bírhat a szubjektum, az én identitásának kérdése Pilinszky korai szerelmi költészetével kapcsolatban. A Pilinszky-kutatás vázlatos áttekintése is rávilágított arra, hogy a recepció kiemelt nézőpontja a szubjektum metafizikai jellemzőinek, a szövegek nyelvfilozófiai jellemzőinek vizsgálata, metapoétikai és vallási-teológiai alapokon. Ezek a nyelvi-poétikai perspektívák azonban nem zárják ki a szerelmi költészet felőli értelmezést, sőt úgy tetszik, hogy a Pilinszky-értés kánonját többletjelentésekkel és a transzcendenshez való lételméleti, metafizikai viszony, az én éntudata és önképe, valamint a konkrét szakrális jellemzők tekintetében is releváns jellemzőkkel egészíthetik ki. Hiszen az objektív líra, az elszemélytelenítés és elszemélytelenedés, az imádság trópusai, alakzatai alkotói korszakanként váltakozó módon ugyan, de a Pilinszky-líra szerelmi szegmenseit is meghatározzák, és a szerelemkép, a társiasság poétikája, az Én és a Te viszonylatának lírai és költészettani megjelenése többletértelmekkel egészítheti ki ezeket a látószöveket is.

A *Trapéz és korlát* című vers szerelemélménye, személyközi viszonyrendszere, transzcendens tere is a jelentésképződés részévé teszi a tárgyias líra jellemzőit, az elszemélytelenedés lételméleti kérdését, és az egyén, az Én és a társas kapcsolatok transzcendenshez való viszonyát is.

A verskezdet a Másik, a Te megidézésével, valamint annak elforduló, hátat fordító aktusának aktivizálásával olvasható megszólításként, a Te megjelenítésének szóeseményeként is.¹⁷ Míg a beúszó csillagöves éjszaka képe, a hátat fordítás és elutasítás jelentéstartomány, valamint a kibontakozó negatív cselekvések eltávolító, tárgyias és személytelen jelleget implikálnak, addig a megszólításként ható kezdet, a szöveg mozgalmasságát generáló Te-vel kapcsolatos megállapítások, a folyamatosan hangsúlyosan megjelenő grammatikai ellenpontozás és ennek a nyelvi szembenállásnak a többes számra váltása a személyesség, majd az intimitás implicit megjelenését úsztatják a jelentésbe. A nyelv, a beszéd direkt módon nem jelenik meg a költeményben, ennek ellenére a megszólítás, valamint a *kiáltás*, a *válaszolás* és az utolsó versszak kérdései a párbeszédség valamilyen jelenvalóságát vagy éppen annak lehetetlenségét jelenítik meg. A Pilinszky-értés teológiai oldala a Másik megszólításában az imádság aktusát és poétikáját látja, azon az alapon, hogy a modern imateológiák szerint a Te megszólítása a transzcendenshez forduló emberi szó alapja, így az ilyenfajta megszólítás egyenértékű lehet egy megnevezhetetlen létező megszólításával.¹⁸ A *Trapéz és korlát* nyelve – a versé és a köteté – még nem vagy nem gyakran nevezi meg Istent – a *Téli ég alatt* és a *Miféle föld alatti harc* egy-egy megnevezésén kívül a kötetben nincs további példa erre –, ugyanakkor a vers egész metafizikai szervezetsége, a rebbenő való fölé, vagyis a mozzanatosan változó-kony valós világ fölé szituált jelentés és az ég korlátaira helyezett végső állapot, és benne az *ítélet* szó megjelenése is mindenképpen a transzcendens szféra tárgyiasulásaként hat. Valóban „az emberi kapcsolatok egyetemes konfliktusos jellegének” bemutatása a költemény, ugyanakkor a metafizikai szervezetség mindenképpen jelöli, harmadik félként generálja a transzcendenst, és ilyen módon talán módosíthatónak tetszik az a megállapítás is, hogy a korai Pilinszky-nyelvben a világ létezői csak önmagukban, individuálisan léteznek, és hogy a szubjektum és a személytelen világ elkülönülése szervezi az alkotást.

A személytelenül személyes, majd egészen intimmé váltó versnyelv pedig további jelentésekkel gazdagíthatja a Pilinszky hermetizmusáról alkotott képet, hiszen az, hogy az alkotás nem a szubjektum, hanem a szó hatalma alatt álló entitás, akár a vers szerelemélményének némaságában – „kegyetlen néma torna” – és az személyközi párbeszéd lehetetlenségét sugalló elrejtettségében is a jelentésbe íródhat. Hiszen a *Trapéz és korlát*ban az Én identitása, jelenvalósága a kibontakozó hármas rendszerben, vagyis a Másikkal való viszony által és a viszony transzcendenssel való kapcsolatában alakul. A vers első szakasza és az első versszak négy sora rögtön működésbe lépteti ezt a hármas rendszert, a Másik elforduló, hátat fordító és elsikló aktusával, a szubjektum egyes szám első személyű matató mozdulatával, amely a transzcendens idő- és térrendszer Másik köre szervezését kísérli meg.

Sötéten hátat fordítasz,
kisikló homlokodra
a csillagöves éjszakát
kezem hiába fonja.

A versszak a szubjektumhoz kapcsolódó sikertelen, hiábavaló cselekvés rögzítése után is az én Másikra utaltságát jeleníti meg, a Másik testileg is erőteljesen beíró jelenlétének ábrázolásával – hát, homlok, nyak –, a testi jelenléthez szorosan kapcsolódó, de a kiszolgáltatottságot mutató „bizalmasan belém tapadsz” intim mozzanatával –, ahol a tevőlegességet és aktivitást az egyes szám második személyű, a Másikhoz tartozó *tapadsz* ige, a passzivitást, a ráutaltságot pedig az énhez tartozó *belém* adja – s a szakasz záró, *nevelsz–megütlek* agresszív ellentétével, a hátat fordítás, az elsiklás-kisiklás és a nevetés ellentmondásos jellegű aktusain keresztül. Az egész szakasz a végtelenített és inkább időmeghatározással körvonalazott éjszaka terében zajlik, ahol a szerelmes az az entitás, amelyik a situációt szervezi eltávolodó vagy pulzálva távolodó magatartásával, ahol a tér szerveződése is a Másik szolgálatába áll – „Nyakad köré ezüst pihék / szelíd pilléi gyűlnek” – a szubjektum sikertelen próbálkozását követően, és ahol a szubjektum majdnem váratlanul, talán ennek a passzivitást generáló pulzáló elmozgásnak a következményeként csak a durván agresszív *megütlek* cselekvésével képes megjelenni. Ez az erőszakos cselekedet mindemellett nem csupán a Másik ellen irányul, mert a *vadúl* jelző a transzcendens végtelen *szelíd* szavával is ellentétet képez. Ekképpen a verskezdet is értelmezhető a szubjektum identitásának, a szubjektumkonstrukció átfordításának képeként, az én Másikra utaltságának megjelenítéseként.

A költemény két belső, közbülső szakasza a szerelmi évődésnek, az én követő vágójának, a trapézon egyensúlyozó akrobata ingamozgásának poétikai leképezése. A végtelenített világ tere előbb a „sugárzó párkány” metaforájában ölt testet, valamiképp a határhelyzetet és a fent és lent ellentétét sugalmazva, de a magasság, a zuhanás veszélyét is felvillantva, majd az „éjszaka trapézainak” képzetében és a „rengő csillagok hálójában” jelenik meg, amely képek a szubjektum Másik utáni vágyakozásának jelenségeit bővítik ki, és az elérhetetlenséget, a háló képével a tehetetlenség, a rabság és a próbálkozás, a mozgás, az erőlködés általi még inkább fogságba esés nyomasztó érzetét lebegtetik. Az én erőlködő követése, a Másik vissza-visszaható elmozgása végül a Másik folyamatos akadályozva évődő cselekvései – *fölugrasz, szemembe kapsz, zuhanni kezdesz, röpdűlsz tovább, emelkedsz* – a harmadik versszak végére a többes szám első személyűvé váltó lírai alany *elterülünk* állapotáig vezetnek. (A végtelenített éjszaka imaginárius terének jelentőségét is mutathatja a közös cselekvést kifejező ige főnévi szótöve, a tér.) A belső egység első szakasza (a második versszak) hangsúlyozottan a sebezhetetlen állat vad, durva, mégis rajongó tiszteletet és csodálatot mutató metaforájával¹⁹ és az egyes szám második személyű grammatikai szerkesztéssel a Másik végtelen világban való jelenlétéhez kötődik, míg – egyébként egy erőteljesen megjelenített soráthajlással összekötve – a szakasz második versszaka (harmadik versszak) az Én sikeredetlen, erőlködő cselekvéseit jeleníti meg. A „mégcsak nem is kiálthatok” szentenciaszerű ténymegállapítása, a *követlek* irányultsága és a „merészen ellököm magam, / megkaplak és ledoblak” durva és végletesnek ható történéssor következménye a térben való rabság, a hálóba történő beragadás, a transzcendens végtelenbe ragadó statikus fogság, a további mozgás lehetetlensége, ugyanakkor következmény a szerelmi aktus többes szám első személyűvé evalválódó jellege is.

Sugárzó párkányon futunk,
 elgáncsolom a lábad,
 fölugrasz és szemembe kapsz,
 sebezhetetlen állat!
 Elszűkül arcod, hátra buksz,
 vadul zuhanni kezdész,
 az éjszaka trapézain
 röpűlsz tovább, emelkedsz

a rebbenő való fölé!
 Kegyetlen, néma torna,
 mégcsak nem is kiálthatok,
 követlek szívdobogva,
 merészen ellököm magam,
 megkaplak és ledoblak,
 elterülünk hálóiban
 a rengő csillagoknak!

A záró versszak az éjszaka, az intim, mégis feloldhatatlanul ellenséges szerelmes aktus mozgalmasságának, dinamikájának, imaginárius történe�sorának statikus fogságában a *most* időhatározóval indul, amely az eddig folyamatos jelenben zajló eseményeket így kimerevíti, megállítja a metafizikai teret és időt, amely lehetővé teszi az egzisztenciárontológiai vonatkozások erőteljes megjelenítését. Azok után, hogy a szubjektum agresszív aktivitásai – *megkaplak, ledoblak* – nyomán csupán a statikus rabság szituációjába került a már többes szám első személyű lírai alany, szó szerint megjelenik az énbeszéd kényszerítő jellege – *kényszerítlek*.

Az egész interszjektív szituációra jellemző módon nem az én itt már követelőzőbe váltó cselekvése az a mozzanat, amely a metafizikai szituáció tétje, és amelyen az én integritásának kérdései nyugszanak, hiszen ez a cselekvés a Másik *válaszára* irányul. A *válaszolj* imperatívusza anaforikusan megidézi a „néma torna” egész versre vonatkozó metaforáját és a „mégcsak nem is kiálthatok” elkeseredett tehetetlenségét, amelyek értelmezhetőek a harmadik versszakban és a zárlatban is a szubjektum személyközi kommunikációra a Másik nyelvi elérése tett kísérletként, illetőleg annak lehetetlenségeként is. A Másik nyelvi elérésének lehetetlenségét mutatja a záró szakasz további négy sora is, ahol a válaszra kényszerítés realizációja helyett az Én megfogalmazta három kérdésben – „mióta tart e hajsza? /.../ Ki kezdte és akarta?” és a leginkább ontológiai jellegű „Mi lesz velem, s mi lesz veled?” – kulminál a jelentésképződés. Rendkívül fontos lehet, hogy az egész intim, olykor erotikus jelentéstartalmakat is mozgósító, váltakozó előjelű, de mindenképpen az én és a Másik kapcsolatát, interszjektív aktusát tematizáló történe�sor végső tétje a statikus hálóban ragadt állapotban a kérdés és válasz, a nyelvi kapcsolat körül eszkalálódik.

A Pilinszky kapcsán sokszor emlegetett gadameri nyelvi hermeneutika, nyelvfilozófia a nyelvet a hermeneutika tapasztalati közegeként jelöli meg, kulcsfogalma a beszélgetés, amelynek saját szelleme van, mert az a nyelv, amelyen a beszélgetés szükségszerűen folyik, magában hordja a saját igazságát, és ezt az igazságot a beszélgetés feltárja és megmutatja, amely ezután és ettől fogva van. Rendkívül fontos, hogy a megértés a beszélgetésben realizálódik, hiszen megérteni, amit valaki mond, a dologban való egyetértést jelenti. Az értelem, a lényeg, a dolog tapasztalása megy végbe a megértésben, ugyanakkor ez az egész folyamat nyelvi jellegű, amelyből az következik, hogy az értelem, a lényeg, az eseményszerű tapasztalás alapja a nyelv, a nyelviség a megértés médiuma. „Ahol megértetnek, ott nem fordítanak, hanem beszélnek. [...] A nyelv értéke maga még egyáltalán nem valóságos megértés, és nem foglal magába interpretációs folyamatot, hanem élettevékenység. Mert a nyelvet úgy értjük, hogy benne élünk. [...] A hermeneutikai probléma nem a helyes nyelvtudás, hanem a dologról való helyes megértés problémája, mely a nyelv közegében történik. [...] A beszélgetés a megértés folyamata.”²⁰ Ehhez természetesen – az irodalomértelmezés, a szöveginterpretáció szemszögéből – hozzátehető, hogy a beszélgetés nem ab ovo sikerült, hanem valójában folyamatos keresést, nyelvi játékot jelent, vagyis benne nem szavatolt a megértés. A nyelviség emellett Gadamernél a hermeneutikai tevékenység alapjellemezője is, mert a megértést elvi, axiómaszerű

vonatkozás fűzi a nyelviséghez, vagyis nemcsak a megértés tárgya nyelvi természetű, hanem maga a megértés is nyelvi folyamat. A megértés már eleve értelmezés, mert azt a hermeneutikai horizontot képviseli, amelyen belül egy szöveg érvényre jut. Az értelmező azonban a szöveg véleményét csak akkor képes tárgyi tartalmában kifejezésre juttatni, ha saját nyelvére fordítja, azaz vonatkozásba állítja a lehetséges vélemények egészével. A szövegnek az értelmezés révén kell megszólalnia, az értelmezés pedig magának a megértésnek a végrehajtása, amely szükségszerűen magának a megértőnek, az értelmezőnek is csak a nyelvi értelmezés kifejezettségében válik teljessé. Ebből következik, hogy minden értelmezés nyelvi jellegű, és nincs olyan beszéd, amely a beszélőt ne kapcsolná össze a megszólítottal. Ezeket a nyelvfilozófiai gondolatokat hasznosítva, majd visszajára fordítva megérthető, hogy a kommunikáció, a beszéd megvalósulása nélkül a Másik, illetve a Másik és a világ, végső soron pedig az én önmegértése, így identitása is veszélybe kerül.

Ezt az énnel kapcsolatos, de a Másikon nyugvó és a transzcendens mindenkori jelenében észlelhető tétet tematizálja a három kérdés fokozódó hangneme is, hiszen az első csupán konkrétan az adott szituációra, az eddig néma tornaként, most már hajszaaként definiált szerelmi aktusra irányul – és egy szintén szentenciaszerű ténymegállapítással ki is egészül –, a második már az én és a Másik horizontját és a metafizikai szituációban vállalt felelősségét állítja a középpontba, a harmadik és végső felszólító jellegű pedig a létezésre és a jövőre kérdez rá.

Most kényszerítlek, válaszolj,
mióta tart e hajsza?
 Megalvadt szememben az éj.
Ki kezdte és akarta?
Mi lesz velem, s mi lesz veled?
 Vigasztalan szeretlek!
 Ülünk az ég korlátain,
 mint elitelt fegyencek.

Ebben az utolsó kérdésben jelenik meg először a jövő idősíkjára a versben, méghozzá a Másikhoz kapcsolatosan, a Másik választától és entitásától függővé téve, valamint a szövegben először jelennek meg explicit módon ebben a kérdésben a személyes névmások is – velem, veled –, amely nyelvi-poétikai eszköznek kiemelt jelentősége lehet.²¹

A *Trapéz és korlát* utolsó szakaszában a végső kérdésben a szubjektum nyelviségben gyökerező és a Másikhoz kapcsolt ontológiai szubsztanciája jelenik meg, hiszen az Én jelenből kilépő és az interszubjektív kapcsolatból következő létet befolyásoló kérdéseire az Én és a Te – velem és veled mellérendelt kapcsolatában – relációjában képes rákérdezni a szubjektum, identitásának integritása a Másik kapcsolatában értelmezhető, ugyanakkor a néma, válasz nélküli metafizikai helyzetben ez lehetetlenként konstituálódik.

A verszárlatban a kérdések megfogalmazása a szubjektum egyetlen igazán vallomás jellegű, ugyanakkor objektíven, szentenciaszerűen egyszerű *Vigasztalan szeretlek!* kijelentéséig vezet el, és ez az egyetlen érzelmi megnyilvánulás is kiegészül egy olyan jelzővel, amely nem csupán a nem konvencionális szerelmi érzetet megjelenítő vers regiszterébe degradálja ezt a vallomást is, hanem a korábbiakban kiemelt szerepüként interpretált *sebezhetetlen* [állat] metaforával is kapcsolatot mutat, az Én és a Másik szembenállását – sebezhetetlen–vigasztalan – implikálja. A záró mondat mindazonáltal a többes szám első személyt generálja a lételméleti választalanság alanyává, az *ül* passzivitása, az ismét a jelentésbe intonált végtelen éjszaka tere és az *elitelt fegyencek* záró szavak a második szakasz háló-metaforájának, a tehetetlenség, a szabadsághiány és a tér körülzáró jellegének megjelenései. Ez a statikus, hangsúlyosan a transzcendens tér hatáira, leválasztott hatáira szituált rabság a kérdések intenzív hangneme és katartikus ereje után mintha következményként hatna, és ellentétben áll az egész akrobatikusan pulzáló imaginárius történelessorral, a hálóban fogságba esés kapálózást implikáló képével is.

A recepcióban kissé háttérbe szorult *Trapéz és korlát* úgy tetszik, hogy minden tekintetben kapcsolódik Pilinszky késő modern versnyelvéhez, metafizikai és nyelvfelfogásához, és a szubjektum és a transzcendens kapcsolatában is megelőlegezi a későbbi kötetek gondolatosságát. A vers nyelvi-poétikai struktúrája, a Másik nyelvi hozzáféréseinek tétje Pilinszky hermetizmusáról alkotott képét erő-

síti, amennyiben ez a vers is a jelentésbe írja, hogy szövege nem a szubjektum, hanem a szó hatalma alatt áll, sőt, erőteljesen azt a jelentést konnotálja, hogy az énszöveg a Másikkal való „szóértés”, az erre irányuló aktusok és ennek lehetetlensége köré épül. A *Trapéz és korlát* jelentéshálója abszolút beépül a nem konvencionális szerelmi líra nyelvének rendszerébe, ugyanakkor a jellemzőként megfogalmazott averzió, perzuazív beszédmód, a durvaság jól láthatóan nem csupán az én identitásának átfordíthatóságában mutatkozik meg, hanem intenciója szerint a Másik nyelvi elérésére irányul, a szerelmessel való interszjektív nyelvi viszonyra mint az én integritásának feltételére, és végső soron annak lehetetlenségét generálja. A Másik megszólítása, a Te jelentésbe írása szóeseményként jelenik meg, és egy imaginárius/transzcendens tér- és időrendszerben zajlik, ugyanakkor annak ellenére, hogy a megszólításaktus tér- és időbeli szituáltsága erőteljesen, jelentésszerűen beiródik a nyelvbe, még kevésbé, illetve kevésbé tetszik úgy, hogy ez a „Te” mint szóesemény imádságként funkcionálna a szövegben: a Te megszólításának tétje még nem egészül ki egy transzcendens létező megszólításával, a tétje valóban a Másik elérésének érzelmi identifikációs tartama, mindamelllett, hogy a nyelvi elérés lehetetlensége az *elítélt fegyencek* majdnem szakrális és az egész Pilinszky-oeuvre szempontjából kiemelt metaforikus képében tetőzik. Az, hogy a vers szövege nem teljesen és nem egyértelműen az evangéliumi esztétika Isten-motívumát vonja a jelentésbe, ugyanakkor nem egyszerűsíti vagy egyértelműsíti a befogadást, sőt, úgy látszik, hogy a későbbi kötetek transzcendens metaforái – pl. a *bárány-farkas* kép, a *szálgák*, a konkrét Isten-megnevezések – egyértelműbben jelentésképzők, mint *Trapéz és korlát* trapéza és korlátja vagy csillagöves éjszakája. Az ítélet teológiai és a fegyenc jellegzetesen Pilinszkyhez kapcsolódó metaforái végső soron a jövőre irányuló, egzisztenciálfelmentő jelentéssel bíró retorikai kérdésben – Mi lesz veled és mi lesz velem – jelenítik meg a szöveg metafizikai hármasságát, az én, a Másik és a végtelen tér egymásrautaltságát.

JEGYZETEK

¹ SCHEIN Gábor, *Pilinszky János költészetének befogadástörténetéről = Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 147–163., 164.

² SCHEIN Gábor, *József Attila kései költészetének hatása Pilinszky János korai lírájában = Poétikai kísérlet... i. m.*, 163–179.

³ *Uo.*, 169.

⁴ *Uo.*, 172.

⁵ TOLCSVAI NAGY Gábor, *Úton levés a szubjektum teljessége felé = Uő, Pilinszky János*, 9–37., 36.

⁶ *Uo.*, 36–37.

⁷ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1994.

⁸ SZÁVAI Dorottya, *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és karkai szöveggyomáryáról*, Akadémiai, Budapest, 2005.

⁹ *Uo.*, 10–12.

¹⁰ *Uo.*, 15.

¹¹ *Uo.*, 22.

¹² *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, 3., Ö-Zs, 1976, 984. https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/MNYTESZ_Hun_3/?pg=985&layout=s&query=trap%C3%A9z

¹³ *Uo.*

¹⁴ Talán érvényes lehet a pszichoanalitikus megközelítés is a versnek az emberi kapcsolatok ellentmondások jellegére utaló alapjelentése miatt, ahol a trapéz metafora a nőiség befogadó szimbóluma (a trapéz négyszögű alakzatának képzetében), és a korlát, a rúd felépítésű szer pedig fallikus nemiségszimbólum.

¹⁵ A megszólalásmód egzisztenciálfelmentő mivolta a létezés és az élet központi kérdéssé emelését, az ezekhez való viszonyulás reflexív közlését, elmondhatatlanságának elmondását jelenti, a személyes reális egzisztenciális világban-való-benne-lét következtében megvalósuló személyes percepciót jelöli. Ez a pozíció korrelációt mutat a megszólaló alkotó és alkotás költői nyelvről, alkotói létállapotról, a költészetéről vallott, hitt fel-fogásával. Pilinszky János lírájával kapcsolatban a szakirodalom hangsúlyozza az alkotás folyamatának és az alkotás „termékének”, a műalkotásnak a gondolkodással, megértéssel való kapcsolatát, amelynek alapja, kiindulópontja és közege a nyelv, vagyis nem a jelentés a középpontja és szervezője, hanem a szó, a hangalak, a nyelviileg meghatározott megszólalásmód. HORVÁTH Kornélia, *A versbeszéd egzisztenciálfelmentő elköteleződéséről*, Iskolakultúra, 26/11, 71–81.

¹⁶ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A „szerelmi líra” vége. „Igazságosság” és az intimitás kódolása a késő modern költészetben*. https://mta.hu/data/dokumentumok/i_osztaly/1_osztaly_szekfoglalok/Kulcsar_Szabo_szekfoglalo_20040627.pdf

¹⁷ SZÁVAI, *Juttának. A „Te” mint szóesemény = Uő, Bűn és imádság, i. m.*, 40–73.

¹⁸ *Uo.*, 42.

¹⁹ Ez a metafora, amely költemény egyetlen olyan része, amely konkrétan a Másik entitására vonatkozik – nem valamely testrészére vagy a világban-való-benne-létére –, kulcsképe, gyökérmetaforája is lehet a versnek, hiszen a *sebezhetetlen* jelző (egy főnévből képzett ige hatóképzővel ellátott alakjának fosztóképzős változata, amely az én cselekvésképtelenségét is jelölheti) kapcsolódik a verset uraló averzív, agresszív, perzuzatív Én-beszédhez, az állat képe pedig összeköti a Másikat az éjszaka világával, a transzcendenssel és a későbbiekben kibontakozó kommunikációs deficittel, a némasággal, a Másik nyelvi elérésének lehetetlenségével is, mindamellett, hogy egy csodálatot kifejező durva megszólítás.

²⁰ Hans-Georg GADAMER, *A hermeneutika ontológiai fordulata a nyelv vezérfonalát követve = Uő, Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, Gondolat, Budapest, 1984, 269–328., 269–270.

²¹ Émile Benveniste francia nyelvész a saussure-i langue-parole dichotómiát kibővíti, hármas felosztást hoz létre a discours fogalmának megalkotásával, amely tulajdonképpen az egyedi, megvalósult, jelen idejű nyelvi tényt jelöli, és amelynek a nyelv és a kommunikáció relációjában van kiemelkedő szerepe. Benveniste ezt az egyedi nyelvi tényt jelöli meg a kommunikáció alapjaként, és nem a nyelv, a langue terminusát. Benveniste kijelenti, hogy az ember szubjektivitása, az a képessége, hogy önmagát egyedi emberként, a másiktól és a közöségtől elkülönülő entitásként tudja értelmezni, a nyelvben gyökerezik. A benveniste-i gondolatsoron végig haladva elmondható: alaptétel, hogy a discours a kommunikáció eszköze, és nem a nyelv, de a kommunikáció, valamint az egyedi megvalósult nyelvi tény, vagyis a discours alapja is egyaránt a nyelv, hiszen mindegyik a nyelv egyfajta aktualizálása. Ebből következik, hogy az ember mint olyan a nyelvben és a nyelv által konstituálódik szubjektumként. Ahhoz, hogy a beszéd képes legyen betölteni azt a szerepet, hogy a kommunikáció alapja lehessen, be kell töltenie azt a tulajdonságot, amely a nyelv és az ember relációjában kiemelkedően fontos szereppel bír, vagyis a nyelvnek képesnek kell lennie arra, hogy a maga valóságában, a lét valóságában megalapozza az Én fogalmát. Rendkívüli jelentőséggel bír Benveniste elméletében továbbá az, hogy a nyelv ilyen szubjektumteremtő, identitásalkotó, talán már-már világteremtő aspektusa mellett az előbbiek konstituálásához kapcsolódóan erőteljesen megjelenik a nyelv interszónális, interszjektív, kommunikatív jellemzője is a szubjektivitás alapja mellett. Benveniste lényegében kijelenti, hogy az Én az, aki Ént artikulál a beszéd folyamatban, egyedi megvalósult nyelvi tény, discours megfogalmazásával, ugyanakkor ezt a szubjektum mindig valakihez viszonyítva, valakitől elkülönülve képes megvalósítani. Vagyis úgy tudja szubjektumként konstituálni önmagát, hogy beszédében, nyelvhasználatában megjeleníti azt a tényt, hogy ami nem Én, az a másik. Így a párbeszéd, a kommunikáció lesz a feltétele a szubjektum identifikációjának. Émile BENVENISTE, *Szubjektivitás a nyelvben = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Osiris, Budapest, 2002, 59–65.

