

Pilinszky alternatív terei

Jogosult-e (kifejezetten poétikai szempontból) térbeliségről beszélni egy lírikus esetében? A válasz nem feltétlenül igenlő. Ingarden óta tudjuk, hogy a prózai műfajokban megjelenített térbeli leírások konstitúciójukat tekintve hiányosak, vagyis azt várják el az olvasótól, hogy egészítse ki ezeket a maga tapasztalatvilága és képi fantáziája szerint. S hogy ez így van még a leghagyományosabb és a legaprólékosabb, úgynevezett „realista” leírások esetében is. Mármost ha egy realista helyszínleírás is bőséges kiegészítésekre szorul, mit mondhatunk a lírai költészetről, amelyben jobbra csak a térbeliség töredékes indikátoraival találkozunk, amelyek ráadásul nem kényszerülnek semmiféle koherens renddé összeállni? Egy prózaírónak még esetleg a szemére vethetjük, hogy hőse el sem hagyta az egyik helyszínt, mégis különböző akciókat hajt végre egy másikon. (Persze, az ilyen szemrehányás is csak akkor jogosult, ha az adott mű belső formai szabályszerűségei ezt látszanak előírni.) A lírai költő azonban *ab ovo* mentesül az ilyen kritikától. Ha például Pilinszky azt írja: „Minden megállt. / Állt ott egy vasgolyó is”, akkor nincs jogunk megkérdezni, hogy hol van az az „ott”, tehát értelemszerűen azt sem, hogy miképpen kerül „oda” az a bizonyos vasgolyó.

A térbeliség jelzése azonban kétségkívül megjelenik a szövegben, vagyis minden bizonnyal van valamilyen funkciója. (Akár az időbeliségnek is, hiszen az előző két sor így szól: „Alkonyodott. / A rozoga melegben / papírközelbe ért a nap.” Megjegyezném, hogy a „papírközel” kifejezés értelmezésem szerint nem annyira a térbeliségre utal, mint inkább a meggyulladás előtti pillanatra, egyfajta paroxiára.) Ezt a funkciót vagy inkább funkcióegyüttest szeretném megvizsgálni Pilinszky költészetében, a teljesség igénye nélkül, hiszen véleményem szerint a térbeliségnek ezek a különös jelzései nagyon fontos szerepet játszanak a költészetében, s ennek megfelelően rendkívül sokfélék és változatosak. Ez utóbbi kijelentés ta-

lán meglepően hathat. Amikor például megkérdeztem egy ismerősömet, hogy milyen terek jutnak eszébe Pílinzkyről, a következőt válaszolta: „egy lecsupaszított, faltól falig letapogatott szoba, amiben amúgy minden lebeg”. De nyilván sokan beszélnének folyosóról, szobáról, kettrekről, vitrinről, kockáról és még sorolhatnám; vagyis nagy valószínűséggel zárt terek képe merülne föl. Megpróbálom kimutatni, hogy a helyzet ennél sokkal bonyolultabb.

Ehhez Michel Foucault mára klasszikussá vált tanulmányát hívom segítségül, melynek magyar címe *Eltérő terek* (FOUCAULT 1999). Az írás eredeti címét nehéz magyarul visszaadni: *Des espaces autres*, vagyis inkább „más”, „másfajta” terek, tehát nem egyszerűen egyéb terek a többi között. Azok a helyek érdeklik Foucault-t, amelyek kapcsolatban állnak az összes többivel, de eközben felfüggesztik, közömbösítik vagy visszajára fordítják „az általuk megjelölt, visszavert vagy visszatükrözött” kapcsolatokat. Aból a feltételezésből indul ki, hogy „a kor, amelyben élünk, a tér a szerkezeti hely viszonyainak formájában adódik számunkra”. Ezúttal is módosítanám némileg a fordítást: szerkezetről nem esik szó az eredetiben, csupán elhelyezési, elhelyezkedési viszonyokról (*relations d'emplacement*). Ehhez még hozzáteszi, hogy „az egyidejű, a mellérendelő, a közeli és távoli, az egymással érintkező, a szétszórt” viszonylatok jellemzik korunkat. A nyugtalanság „ma” (azaz a hatvanas évek közepén, amikor a szöveg íródott) a tér körül van, az idő csak a térben megoszló elemek elrendezésének egyik módjaként tűnik fel – állapítja meg Foucault. Nos, az effajta „ellen-tereket” a gyerekek nagyon jól ismerik, hiszen játék közben folyamatosan létrehoznak ilyeneket. Mindez arra világít rá, hogy nem homogén és üres térben élünk. A térbeliség tapasztalatához minőségek, fantazmák, szenvedélyek társulnak, amelyek adott esetben a tér belső tulajdonságaiként jelennek meg. Olyan viszony-együtteseiken belül élünk, „amelyek egymásra visszavezethetetlen és fedésbe nem hozható szerkezeti helyeket határoznak meg”. „A szerkezeti helyet (*emplacement*) pontok vagy elemek közötti szomszédossági viszonyok határozzák meg, ezek pedig formálisan sorozatként, elágazásként vagy rácsozatként írhatók le” (FOUCAULT 1999; 148).

Ilyen ellen-helyek az *utópiák*, ezek a hely nélküli elhelyezkedések, amelyek általános viszonya „a társadalom reális terével egyenes vagy fordított analógiaként írható le”. Ennek a szóképzésnek a nyomán lel rá a „heterotópia” szóra, amely olyan terekre utal, amelyek elkülönülnek a többi helytől, mégis lokalizálhatók, az ilyen terek vizsgálata a *heterotopológia*, amely szerinte életünk terének egyszerre reális és mitikus kontesztációja. Foucault egyik példája a tükör: a tükörkép hely nélküli hely, egyfajta utópia;

egyben azonban heterotópia is, mert tükör valóságosan létezik, és visszahat a saját helyemre, ahonnan hiányzónak vélem magam (FOUCAULT 1999; 150). Gondoljunk csak az *Utószó* című Pilinszky-vers tükörmotívumaira. „Éber álom: / felelet nélkül átkelek / a tükrök mélyén heverő szobákon // Ez hát az arcom, ez az arc? / A fény, a csönd, az ítélet csörömpöl / ahogy az arcom, ez a kő / röpül felém a hóféhér tükörből.” Vagy vehetjük az *Így teltek napjaink* című lírai próza következő részletét: „Később jött csak egy civilforma ember, senki se tudta róla, kicsoda, az vitte el az aranyrámás tükröt a szépszobából. Szótlanul vitte, szinte komoran. Meg is csodáltuk nyugalmát, s mi gyerekek utána is még sokáig lelkendezve beszélünk arról, ahogyan az addig mozdulatlan tükörben megmozdult, szinte lépkedett a szoba, aztán a folyosó, a veranda, majd az udvar, és sokáig, nagyon sokáig a kert, a fák, s végül a nagykapu, egyszóval mindaz, ami idáig sose mozdulhatott el a helyéről” (PILINSZKY 1987; 118). Az első idézet a vers beszélő szubjektumának kínál egy riasztóan „más” teret, és benne egy kőszerű arcot, amelyben saját magára kellene ismernie. A második az „örökös háború” korában játszódik, méghozzá a gyerekek szemszögéből: az elhurcolt tükörben az addig statikus és familiáris világ megmozdul, helyet változtat. A gyerekek világát alkotó *helyek változtatnak helyet*: a szoba, a folyosó, a veranda, az udvar, majd „sokáig, nagyon sokáig” a kert, a fák, s végül a nagykapu. Egyértelmű, hogy ez az ártatlan apokalipszis nem folytatódhat az utcán: a gyerekek világa mozdul meg, ha úgy tetszik, távozik mindörökre, noha egyébként minden a helyén marad. (A tükörmotívumot teljes egészében a *Kalandozás a tükörben* című verses mesében járja körül Pilinszky.)

Foucault egyéb példái a „krízishelyzetben” levő egyének számára fenntartott (privilegizált, szent vagy tiltott) tereket, illetőleg a deviancia heterotópiáit illetően kevésbé megvilágító erejűek Pilinszky lírájára nézvést. A pszichiátria, az aggok háza, de még a temetőnek a települések középpontjából, vagyis a templom mellől a perifériára kerülése (vagyis az a folyamat, amelynek során a temetőből „a másik város” lesz) sem talál párhuzamra nála. Más a helyzet a börtönnel, vagy a Foucault által is említett büntető kolóniával, amelytől a láger sincs messze. A „részút forduló fegyencfej” már az *Apokrif*ban feltűnik; a rablétet nem annyira a börtön vagy a tábor terei, hanem a rabok nagytotálban felnagyított koponyája vagy pillantása képviseli. Faragó Kornélia joggal figyelmeztet ennek a Foucault-szöveghelynek a jelentőségére a testiség és a térbeliség prózapoétikai összefüggéseit illetően: „A korporeális természetű újragondolások sok tekintetben éppen a test tériességének és anyagiságának közös jelentéseit érintik. A test sérüléssel megnyílásai, a megbontott, a megszabott test szenved-

dései is erre emlékeztetnek, és ezért kellene bevonnunk a diskurzusba a degenerált és beteg testeket félrehelyező, elkülönítő narratívákat, a különböző szanatórium- és karanténtörténeteket is” (FARAGÓ 2016; 241). Jelen van viszont Pilinszknél egy ősi „heterotoposz”: a kert, amely „az antikvitás kezdetei óta valamilyen boldogságos és univerzalizáló heterotópia szerepét tölti be...” (FOUCAULT 1999; 152). A *Novemberi elízium* című versben olvassuk: „A lábadozás ideje. Megtorpansz / a kert előtt. Nyugalmas sárga fal / kolostor csendje háttér. Kezes / szellőcske indul a füvek közül, / s mintha szentelt olajjal kenetnék, / érzékeid őt meggyötört sebe / enyhületet érez és gyógyulást.” A vers a középkori eredetű *hortus conclusus* ikonográfiai alakzatát idézi, amelynek középpontjában általában Mária volt a kis Jézussal, s ezt a szakralitást a strófa többszörösen hangsúlyozza, miközben nagyon is konkrétan a lábadozó szubjektumot állítja ebbe a fallakkal övezett, vagyis védett térbe. (Azzal a Pilinszknél ritka referenciális utalással, hogy a vers Szigligeten íródott, 1958 novemberében.) De utalás-szerűen felbukkan a kert az *Apokrif*ban, a *Nagyvárosi ikonok*ban („egyetemesebnek a kertben”), vagy a két Sztavrogin versben. „Nem gondoltak a rózsakertre, / s elkövették amit nem szabad” (*Sztavrogin visszatér*). Ezekre a kert-motívumokra mintegy kifordítva illik Foucault leírása, mely szerint a kert többféle „szerkezeti helyet” egybegyűjtő heterotópia, amelynek mindig van rendező középpontja (a perzsa kertekben ilyen a szökőkút). A magyar költőnél többször jelenik meg a sebzett vagy bűnösen figyelmen kívül hagyott kert, mint annak idillikus sugallata; bizonyos értelemben a kert (és még sok minden más) kifordításának tekinthetjük a *Költemény* című vers utolsó sorát: „Gyűjtőtábor a körülhatárolt / bizonytalan formájú terület.” A „gyűjtőtábor” kifejezést helyettesíthetnénk a „kert” szóval – ebben az esetben is ugyanabban az értelmezési tartományban maradna a vers, vagyis a nyelv teljes bénultságát, ontológiai tehetetlenségét sugallná. (Persze a múlt évszázad legnagyobb botrányára, a légerekre való utalás nélkül.)

Foucault arra is figyelmeztet, hogy a heterotópia gyakran heterokronia is – maga a temető is ide sorolható, de ilyenek a múzeumok, könyvtárak terei is, amelyek joggal tekinthetők „idő-heterotópiáknak”. Az ünnepek, ezek a „krónikus heterotópiák” ellenben mulandók, funkciójuk szerint időszakosak. Összességében meg lehet állapítani a heterotópiákról, hogy mindig nyitások és zárások rendszerét feltételezik: például az ünnepek sajátos terébe és idejébe csak bizonyos feltételekkel lehet belépni, át kell esni bizonyos szertartásokon, egyfajta megtisztuláson. Pilinszknél nem találkozzunk ilyen ciklikussággal, hiszen az ő költészetében az időbeliség alap helyzetét a *Passió* című vers utolsó sora határozza meg: „ami történt, vala-

hogy mégse tud végetérni”. Az ünnep nála maga a véget nem érő esemény, az örökké tartó pillanat, a mozdulatlan szárnyalás a halálban. Ezt a megfagyott mozgást jeleníti meg a mozdulatlan vasgolyó, vagy a megálló biliárdgolyók képe, amelyeknek csak látszólag ellentéte az „egyenes labirintus”, amely a folyamatos zuhanás helye. „Világ báránya, lupus in fabula, / a jelenidő vitrinében égek!” (*Van Gogh*). A lángoló vitrin vagy ketrec visszatérő képe egy olyan *statikus történet* jelöl, ahol a legszélsőségesebb ellentétek egyszerre és mindörökké vannak jelen. Ugyanez az álló lobogás érvényesül a *Nagyvárosi ikonok*ban is, amely többféle heterotópiát is felvonultat. A *Múzeum* című részben, amelyről a költő egyik nyilatkozatából tudjuk, hogy a moszkvai Lenin-mauzóleumra utal, a következőt olvashatjuk: „A gyémántüres múzeum / közepében egy melltű lángol. / Lerombol és megörökít. / Hová jutunk e lángolásból? / A mozdulatlan karzatok? / Magányos kézelőd talán? / Lerombol és megörökít / a júniusi délután.” A vitrin itt maga az üres múzeum (az „üres” jelző a verszárlat „öröküres monstercancia” kifejezésével áll párhuzamban), a lángolás a (feltehetőleg rubin) melltűből sugárzó fény, amely lerombolja és megörökíti a szemlélt. A kimerevítés megfelel a vers címében szereplő ikonszerűségnek. A felütésben egy időpont-megjelölés szerepel: „Déli 12 óra”, és egyetlen sorból áll: „Lakhatatlan, kiáltják, lakhatatlan!” Nem tudjuk, kik azok, akik így kiáltanak, s miért éppen déli tizenkét órakor (bár az elviselhetetlenség érzése Pilinszky-nél gyakran kötődik a tűző napsütéshez). A nagyvárosi térszervezők és a lakhatatlanság mint minőség mindenesetre könnyen összekapcsolható. A hajnali háromkor megpillantott kőrákás már a leromboltságot előlegezi – annál meglepőbb, hogy a kőrákás mögül „fölröpül egy madár”, amely akár a szabadulás jelképe is lehet. A múzeumi helyszínt egy *legato* gyanánt beiktatott versszak követi, amely megtöri az eddig kialakult „kronotópiát”. Júniusból hirtelen szeptemberre váltunk, s a szeptemberi sugárutak vonzzák be a háromszor megismételt, de nem kontextualizálható „Szerelmem, szerelmem, szerelmem!” felkiáltást, majd felbukkan a kert, illetve az „egyetemes sebek” víziója. Ezután tér vissza a vers a mauzóleum lakójához, mintegy magányos imát mond a lelkiüdvéért, amelyre a lerokkádó Kreatúrát képviselő kórus válaszol. A verset végső soron a térbeli utalások tagolják: a lakhatatlan nagyvárosi lét, a kietlen romhalmaz, amelyben mégis lakik egy madár, mauzóleum, amelynek üressége olyan, mint egy üres monstercancia, a megtorpanó sugárutak és a megsebzett kert.

Ha a Pilinszky-líra tereiről esik szó, sokaknak nyilvánvalóan a *Térek* című vers jut eszébe először. „A pokol térélmény. A mennyország is. / Két-

féle tér. A mennyország szabad, / a másikra lefele látunk, / mint egy alagsori szobába, / fönről lefele látunk, mintha / egy lépcsőházból kukucs-kálnánk lefele / egy akarattal nyitva hagyott (felejtett?) / alagsori szobának ajtaján át.” A legkülönösebb ebben a versben az, hogy míg a poklot valóban térélményként, vagyis látványként tárja elénk, a mennyországról csupán állítja, hogy az „szabad”. Ez a jelző ugyanis térbeli vonatkozásban nem, vagy csak többféle közvetítésen át hordoz jelentést. A költő ezt a verset is felolvasta Schaár Erzsébet kiállítás megnyitóján, 1974-ben. „Formai megoldásként [...] egy szokatlan stáció járást választottam. Nem a képek és a versek tematika szerinti, hanem témán-túli tisztelegsképpen, egy-egy műve előtt elmondanám egy-egy újabb versemet, s befejezésül azt, amit neki ajánlottam” – mondta ekkor (PILINSZKY 1998; 721). Egy korabeli kritikus (Túri Gábor) így írt Schaár műveiről: „Létrehozójuk a tér és csöndélmény, a csönd terében keletkeznek és a teret és csöndet fejezik ki. Nem indifferens, neutrális csönd és tér ez, éppen minőségük az, ami meghatározójuk, s az alkotások szempontjából egyedül fontos összetevőjük. »A tér a világ képződménye, az emberi tudat maga-építette börtöne« – írja Beney Zsuzsa a Pilinszky verseiben kiteljesedő térről, és ez számunkra azért is fontos megállapítás, mert azon túl, hogy ez a »tudat-építette tér« Pilinszky legújabb verseiben is a csöndet építi és a csönd által határozódik meg, ugyanúgy része, domináns eleme Schaár Erzsébet szobrainak, és általa érhető tetten a Schaár-alkotások csöndje is.” Ahogy a *Tér és kapcsolat* című írásban olvashatjuk, Pilinszkynél valóban nagyon fontos szerepet játszik a csönd. Csönd és térbeliség összekapcsolódása pedig két versorból is nyilvánvalóvá válhat: „Valahol rettenetes csönd van. / Effele gravitálunk” (*Hommage à Isaac Newton*). „A csönd létrehozójaként viszont” – teszi hozzá Túri – „a szintén a tér által megfogalmazódott izolációt, a térszigetelést kell számon tartanunk, mely egzisztenciális szinten szemlélve a magány közvetlen előidézőjévé válik. Ez a magány-tudat ölt alakot a szobrok mozdulatlan hallgatásában, amely csöndként visszasugározódik a térbe. Tér és csönd ilyen kölcsönös viszonya azt is jelenti, hogy a tér *önmagában is* jelöli a csöndet és viszont, a csönd maga is képes a térérzet ábrázolására” (TÚRI 1975; 265–267). A versekben így paradox módon a némaság, a szobrok mozdulatában a mozdulatlanság nyilvánul meg.

Ezt a remek megfigyelést annyiban árnyalnám, hogy a csönd korántsem egynemű térképzetekhez kapcsolódik, valamint, hogy lehet pozitív értelmű is (noha ez kétségtől ritkábban fordul elő). Lássunk néhány példát. „Elgurulnak az ismeretlen csöndben, / mélyen a csillagok alatt / elgurulnak / s megállanak / a mozdulatlan billiárdgolyók” (*Kis éjzene – Éj-*

fél). Az „ismeretlen csönd” itt a kozmosz csendje; a biliárdgolyók ugyanakkor egy asztalszerű síkot idéznek fel, vagyis a képnek nemcsak vertikális (csillagok – golyók), hanem horizontális mélysége is van. „Egy ház, egy udvar. Álmom és halálom. / Délszaki csönd, emlékezet” (*Kis éjizene – Mozart*). Az udvar körülkerített tere ezúttal egyáltalán nem bezártságot jelöl; a „délszaki csönd” talán a márványerezetes falra utal, a mediterrán régióra; az elmúlás mellett az emlékezés elragadtatása is felvillan. „Üveg mögötti csöndben / lemosdanak a mészároslegények” (*Passió*). Azok, akik elkövetik azt, amit nem szabad, mindörökre egyfajta üveg mögötti csöndben rekednek, mindentől és mindenkitől elválasztva. De a csönd lehet a hazatalálás, a visszafogadás csöndje is: „otthonunk / borostyán csöndje, susogása” (*Egy szép napon*). A legfélelmetesebb csönd kétségkívül az „írnoknak” szóló *Intelem* sorai között található: „A kampó csöndjét, azt jegyezd.” Az elmúlás csöndje egyszerre békés és riasztó. „Oszlás-foszlás váncosok csendje, / békéje annak, ami kihűlt, hideg lett, / mindennél egyszerűbb csend, ez lesz” (*Ex lesz*). A társkapcsolatokban a csönd lehet a végtelen távolság és a legteljesebb összeolvadás tere és ideje egyszerre. „Micsoda csönd, ha itt vagy. / Micsoda pokoli csönd” (*Kapcsolat*). Ha ellenben „a gyerekkor alkímiája beteljesül, sikerül végre”, akkor az álomban „Mindenből csönd lesz és közelség” (*Nyitás*). Végül egy példa, amikor a vers beszélője teljesen azonosulni akar a csönddel, s ez a szándék azonnal térbeli utalások formájában jut kifejezésre. „Csönd akartam lenni / és dobogó. Lépcső közé szorult világ. Senki és semmi. Héttvégi remény” (*Van ilyen*). A szóban forgó dobogó nem más, mint a vesztőhely, amelynek lépcsői közé egy teljes világ szorul. Egy olyan világ, amelyben egy időre még menedékre találhat a törékeny, „héttvégi” remény.

Kiadás

PILINSZKY János (1987): *Összegyűjtött versek*. Szépirodalmi, Budapest

Irodalom

FARAGÓ Kornélia (2016): Értelmező testek – testértelmezések. Az érzéki öntapasztalat és a másik teste Szvoren Edina prózájában = F. K., *Idők, terek, intenzitások*. Forum, Újvidék

FOUCAULT, Michel (1999): *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. Sutyák Tibor. Latin Betűk, Debrecen

PILINSZKY János (1998): *Publicisztikai írások*. Szerk. Hafner Zoltán. Osiris, Budapest

TÚRI Gábor (1975): Tér és kapcsolat. *Új Symposion*, 11. évfolyam, 124. szám.