

SÁRKÖZI Balázs

Eötvös Loránd Tudományegyetem

Savaria Egyetemi Központ

ORCID: 0009-0003-2231-4262

sarkozi.balazs92@gmail.com

A LÁTHATÓ HANGADÁSA MINT AZ ÖNSZITUÁLÁS ESZKÖZE: VAN GOGH

A tanulmány Pilinszky János Van Gogh című versének értelmezésére törekszik, elsősorban nyelvfilozófiai és nyelvi-poétikai szempontok alapján. A recepció fókuszába kevésbé került, ugyanakkor jelentősnek tekinthető Pilinszky-verset Heidegger és Simone Weil filozófiai és teológiai megállapításaiból kiindulva vizsgálja, és az imádságpóétika, valamint a mozdulatlan elköteleződés oeuvre-ben jelentkező jellegzetességeit, ezek versnyelvre, a versbeszéd redukciójára és a személytelenségben jelentkező személyességre tett hatásait próbálja az elemzés tárgyává tenni. A szöveg a recepció hagyományos kiindulópontjai és a filozófiai, elméleti megállapítások vázlatos áttekintése után a verset szövegközeli elemzésnek veti alá.

Kulcsszavak: Pilinszky János, Van Gogh, Simone Weil, imádságpóétika

*„Itt kell, az ébrenlét nehéz ellenállásában megtalálnunk
először a rendet, majd azon is túl az egységet.”
(Pilinszky János)*

*„Nem bizonyos-e már eleve, hogy a világ – amelyet
a természetes beállítódásban a pusztá létező univerzumának
kellett tekinteni – igazságával csupán transzcendentálisan relatívként
rendelkezik, és hogy feltétlen lét egyedül a transzcendentális szubjektivitást illetheti meg?
Azonban itt óvatosak leszünk. Bizonyos, hogy a világ – amely számomra van,
amelyről valaha is képzeitem voltak, és amelyről valaha is
értelemmel szóltam – számomra értelemmel és érvényességgel
saját apperceptív teljesítményeimből, egyenesen az e teljesítményekben
zajló és egymással összekapcsolódó tapasztalataimból és egyéb tudati tevékenységeimből
(például gondolati tevékenységeimből) rendelkezik.”
(Edmund Husserl)*

Pilinszky János *Van Gogh* című verse először az Új Írás című folyóiratban jelent meg, 1963 decemberében, majd a *Nagyvárosi ikonok* című kötet azonos című ciklusában kötetben. Pilinszky poétikájának és nyelvének a *Harmadnapon* című kötet utáni és a *Nagyvárosi ikonok*-ban megfigyelhető alakulását mutatja ez a szöveg is. A *Harmadnapon* című kötet a szubjektum világban-való-benne-létét, valamint az ennek a létnek egyre inkább elmagányosodó,

kiüresedő jellegét és az erre való rákérdezést tematizálja. Ezt a nyelvi-poétikai és metafizikai magatartást a 60-as, 70-es évek versbeszéde tovább viszi, folytatja, ugyanakkor jelentős többletekkel is telíti (Horváth 2021).

A *Van Gogh* című vers a Pilinszky-oeuvre kevésbé elemzett szegmensei közé tartozik – ellentétben a *Van Gogh imája* című, későbbi alkotással. Ugyanakkor szövete szintetizálja azt a versbeszédbeli, megszólalásmódban jelentkező elmozgást, amely az imádságoetika és a mozdulatlan elköteleződés alkotásfilozófiáját az 1960-as években született versektől kezdődően és a *Nagyvárosi ikonok* című kötetben integrálja, a már a korai kötetekben is jelentkező ontológiai, metafizikai és nyelvi-poétikai alapvetésekbe. Másrészt úgy is tűnik, hogy Van Gogh alakja egészen kiemelt jelentőségű volt Pilinszky művészetfelfogása szempontjából. Pilinszky több helyütt (publicisztikájában, interjúiban, levelezésében is) megemlíti Van Gogh nevét. Amellett, hogy lírai életművében csak két helyen szerepel, itt, a *Nagyvárosi ikonok* című kötetben, majd a *Szálkák* című kötetben a *Van Gogh imája* című verssel. Egészen sajátos értelmezését adja a festő munkásságának: „Van Gogh azzal *ajándékoz* meg bennünket, ami a *miénk*. Egy faággal, egy cipővel, egy ablak elé állított székkal. Az azonosság kifogyhatatlan forrásával, kegyelmével, zavartalan tisztaságával. Senki így a modern festészetben nem *imádkozott*, mint ő. *Művésze*te azonban nem tematikusan, hanem *mindenestől vallásos*. Ahogy az *imádkozó* ember számára minden, kivétel nélkül minden *imádság*, válogatás nélkül, ha egyszer valóban imádkozik. Hogy elméje közben elborult? Hogy a napként sugárzó műveket egy »beteg« festette? Mit számít? A lángelme épp azt példázza, mennyire relatív minden emberi ítélet, még ha oly meghatározó és perdöntő tények vannak is a birtokában. *Létünk* valódi története megközelíthetetlen és egyedül Istené” (Nádor 1983: 136). (Kiemelések tőlem. S. B.)

Már ennek az esszének az eszme-futtatásából is kitűnik, hogy az a nézet, amellyel Pilinszky Van Gogh munkásságát értékelte, egyfajta ars poetica-jelleggel a saját alkotásfilozófiáját is jellemzi. Sőt, azokat a versbeszédben és ontikus tartalmakban bekövetkező változásokat határolja körül, amelyek a *Nagyvárosi ikonok* című kötetben jelentkeznek erőteljesen. A művészetet az imádsággal azonosítja, illetőleg a művészet egyetlen érvényes létmódjaként a vallásos világpercepciót, beállítódást adja meg. (Nem feltétlenül tartalmában, hiszen a cipő, a szék és egyéb hétköznapi, világba vetett tárgyak nélkülözik a hagyományos értelemben vett szakralitást – inkább intenciójában.) Az alkotás folyamatát az imádság beszédaktusához, egzisztenciális állapotához méri.

Egy későbbi, 1980-as interjúban szintén a művészet mibenlétét taglalva hozza szóba Van Gogh személyét: „A *művészetet* úgy is megfogalmazhatom, hogy az a *valóság* megragadására törekszik. Különböző nevetséges volna, hogy Van Gogh lefesti a cipőjét. Hisz abban nem tud járni. Ellenben tesz egy kísérletet arra, hogy a tényről, amelyben járkal, tehát a tényszerű cipőtől eljusson az *elveszett valóságig*. S itt történik valami... ezer nyelven kifejezheted, de amit mondhatasz erről, az mind csak *metafora*... Rilke így mondja: rettentés, hogy a tényektől sosem tudjuk a valóságot. Újabban ezt *elidegenedésnek* nevezzük, de amit a szó takar, az mindig megvolt” (Nádor 1983: 136). (Kiemelések tőlem. S. B.)

A Pilinszky-versbeszéd egzisztenciál-ontológiai elkötelezettségéből adódóan mindig azt a felfogást invokálja, hogy az élet terheinek, kérdéseinek, talányainak megoldásához kizárólag a művészet képes elvezetni (Horváth 2021). Ugyanakkor ezt a felfogást általában József Attila versnyelvéhez, annak a korai Pilinszky-költészetre tett hatásaihoz, valamint világirodalmi kontextusban Dosztojevszkij írásművészetéhez köti az irodalomtudományi recepció (Horváth 2021). Viszont láthatóan Pilinszky Van Gogh-felfogása is ebből

az irányból értelmezhető.¹ Ráadásul a művészet ilyen egzisztenciális tétellel való felruházása kiegészül Pilinszky Van Gogh-képében a nyelv késő modern felfogásának leírásával is. A nyelv eredendően metaforikus jellegére való reflektálással², illetőleg a nyelvi elérés lehetetlenségének artikulálásával, a nyelv instrumentális, eszközjellegének tagadásával.

Érdekes továbbá az is, hogy a hagyományosan, szinte minden interpretáció esetén a Pilinszky-versbeszédhez, Pilinszky írásművészetének késő modern jegyeihez kapcsolt tárgyias, objektív költészet kapcsán is Van Gogh szolgál példaként a költő számára. „A művel kapcsolatban, amely készül, van egy olyan érzésem, hogy akkor fejeztem be, mikor *olyanná lesz, mint egy sima lap: nem mered ki semmi belőle*. Mindezt azért mondom el, mert a művek elsődleges jelenlétét a megszületett műnek a keletkezésében látom. Létezésük legfontosabb elemét – ha az csakugyan mű. Mert ha egyszer megvan egy kép, mondjuk Van Goghnak egy képe, és arra ráfordítom az ajtót, akár örökre, az a kép mégis van. Még hozzá a legfontosabb föltétel van meg. Úgy, ahogy egy *atomfizikus* se lehetne atomfizikus, ha az *atomok* nem léteznének, azért lehetnek atomfizikusok, mert az atom létezik.” (Domokos 1983: 93) (Kiemelések tőlem. S. B.)

A *sima lap* metaforája egybevágónak tetszik a nyelvi redukció *Nagyvárosi ikonok* című kötettől kezdődően egyre inkább előtérbe helyeződő tendenciájával, az elhallgatás felé mozduló nyelvhasználatával. A versvilág a világegész atomjaiból, apró darabjaiból áll össze, nem is feltétlenül egészségességet implikálva, illetőleg a jelenlét és keletkezés analógiáját, valamint a jelenlét történésszerűségét állítva. Ennek a történésszerűségnek – amely láthatóan a befogadás, a megértés következményeként generálódik („...meg van egy kép, mondjuk Van Goghnak egy képe, és arra ráfordítom az ajtót, akár örökre, az a kép mégis van” [Nietzsche 1992: 6]) – a világformáló hatása valamiként azt az *engagement immobile*-hoz, a *Compassion dans l'art*-hoz kapcsolódó művészetfelfogást juttatja érvényre. Ez az 1960-as, 1970-es évektől kezdődően a Pilinszky-versvilág szervező elemeként funkcionál.

Pilinszky alkotásfilozófiájával kapcsolatban kiemelendő továbbá, hogy a *Van Gogh* című vers is, és Pilinszky Van Gogh-képe is nagy hasonlóságot mutat azzal a „műalkotás”-felfogással, amely Heidegger *A műalkotás eredete* című munkájában jelenik meg. Heidegger az 1950-ben (Gadamer 1988) publikált szövegben számos olyan megállapítást tesz, amely az idézett Pilinszky-gondolatok eredőjeként ismerhető fel. Kijelenti, hogy „...a műben nem az adott esetben kéznél lévő egyes létező visszaadásáról van szó, hanem ellenkezőleg: a dolgok általános lényegének visszaadásáról” (Heidegger 1988: 61–62.), vagy hogy „A művészet művében a létező igazsága lép működésbe” (Heidegger 1988: 60).

S nem utolsósorban kiemelendő, hogy a műalkotás lényegére vonatkozó megállapításainak alátámasztására egy Van Gogh-festményt (ráadásul egy cipőt ábrázoló festményt, akárcsak Pilinszky alkotásfilozófiai gondolataiban: „A művészetet úgy is megfogalmazhatom, hogy az a valóság megragadására törekszik. Különben nevetséges volna, hogy Van Gogh lefesti a *cipőjét*”) állít a megértés szolgálatába (Nádor 1983). Emellett kiemelendő,

¹ „Én megoldásban nem hiszek. Én megváltásban hiszek, de akkor ugyanaz történik továbbra is, mint ami eddig is történt és történné. Elviselni kell tudni a dolgokat, nem megváltoztatni. Tulajdonképpen a művész is ezt csinálja. Van Gogh például napraforgókat festett. Állandóan napraforgókat. És mi kijövünk a múzeumból, és az egész város olyan, mint az ő festménye. Kiderül, hogy nemcsak napraforgókat festett, hanem egyfajta szemléletet. A szemléletét közelítettük meg a napraforgókon keresztül. Mondják, hogy komor a világom, sötét. De hát a nehézségek elől, az élet tragikumai elől kilépni, azt kivédeni nem lehet, lehetetlen. Én nem tudom eldönteni azt, hogy az én verseim tragikusak-e vagy sem. De ha megkérdezik az életemet, azt mondom, az én életem nagyon nehéz élet volt: egy kutya élet.” Lásd: (Farkas 1982)

² Vö. Nietzsche: „Mi is hát az igazság? Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege, azaz röviden: emberi viszonylatok összessége, melyeket valaha poétikusan és retorikusan felfokoztak, felékesítettek és átvitt értelemmel ruháztak föl, s amelyek utóbb a hosszú használat folytán szilárdnak, kanonikusnak és kötelezőnek tünnek föl egy-egy nép előtt: az igazságok illúziók, amelyekről elfelejtettük, hogy illúziók, metaforák, amelyek megkopván elveszítették érzéki erejüket...” (Nietzsche 1992: 6)

hogy a *Van Gogh* című vers (későbbiekben elemzés tárgyát is képező) egyik nagy jelentőségű képe, a *vasgolyó* motívuma is egyfajta analógiát mutat Heidegger ebben a munkában megfogalmazott egyik megállapításával, a „gránittömb” példázatával: „Pusztá dolog például egy gránittömb: kemény, nehéz, kiterjedt, tömeggel bír, formátlan, durva, színes, részben fénytelen, részben *csillogó*” (Heidegger 1988: 41). (Kiemelés tőlem. S. B.) A műalkotás eredetét tanulmányozó heideggeri gondolatsor végül valami olyasmi megoldást talál, amely a *Van Gogh* című Pilinszky-vers végső intenciójából is kibomlani látszik. Heidegger szerint „A mű alkotott-léte azt jelenti: az igazság rögzítettsége az alakban. Ez az a szerkezet, melyhez a törés alkalmazkodik. Az összeillesztett törés az igazság *ragyogásának* fűgája” (Heidegger 1988: 99) (Kiemelés tőlem. S. B.), míg Pilinszky, illetve a *Van Gogh* szövege szerint: miközben te a ragyogásban sírtál és mérlegeltél...

A *Van Gogh* szövegét három rövid szakasz tagolja, némiképp hasonlatosan az *Apokrif* felépítéséhez – persze erőteljesen redukálva az *Apokrif* szövegének figurális nyelvhasználatát. Mindazonáltal talán jelentőségteljes módon, hiszen az ilyesfajta, számokkal történő tagolás sem a korábbi kötetek esetén, sem pedig az életművet lezáró három kötet esetén nem általános szerkesztési vagy verstagolási eszköz Pilinszky verseiben. A *Senkiföldjén* című vers ilyen típusú hatos tagolásán, az *Apokrif* számokkal történő hármastagolásán és az *Egy életen keresztül* című vers négyes, valamint a *Marhabélyeg* című vers kettes tagolásán kívül egyetlenegyszer sem található meg az ilyen számokkal történő felosztás az életműben. A számokkal történő *hármastagolás* pedig csak az *Apokrif* és a *Van Gogh* esetén figyelhető meg.

1

Ők levetkőztek a sötétben,
ölelkeztek és elaludtak,
miközben te a ragyogásban
sírtál és mérlegeltél.

2

Alkonyodott.
A rozoga melegben
papírközelbe ért a nap.
Minden megállt.
Állt ott egy vasgolyó is.

3

„Világ báránya, lupus in fabula,
a jelenidő vitrinében égek!”

Az első szakasz redukált nyelvének fő jellegzetességét a mozzanatosnak ható igék dominanciája adja. Ezek a grammatikai alanyok (a *levetkőztek*, *ölelkeztek*, *elaludtak* többes szám harmadik személye, és a *sírtál* és *mérlegeltél* egyes szám második személye) ellentétező szembeállításával feszültséget teremtenek. Az eltávolított *Ők* cselekvései nyu-

godt, majdnem idilli, ugyanakkor intim, erotikus jelentéseket konnotálnak, a *Te*-hez tapadó *sírás* és *mérlegelés* pedig másfajta nyelvi minőséget idéz a szövegbe. A *sír* ige történetileg hangutánzó eredetű szó, és elsődleges etimológiai jelentése is a hangadáshoz kapcsolódik, a könnyezés csak másodlagos, származtatott jelentés a hangadáshoz képest. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy a szerkesztés hasonlatosságán kívül a képalkotás hasonlatossága is összeköti az *Apokrif* jelentésmezejét és a *Van Gogh* szövegét. Nem is elsősorban az *Apokrif* 2-es számmal jelölt részének *sírás*aktusához kapcsolódva (*de nem lankadtam mondani, / mit kisgyerek sír deszkarésbe, a már-már elfuló reményt, / hogy megjövők és megtalállak*), hanem a már az apokaliptikusan eltávolított, *végítélet* utáni állapotot tematizáló zárlethez tapadó jelentéstartalmakkal. Ugyanazzal a komplex képpel és grammatikai metaforával: *És könny helyett az arcokon a ráncok, / csorog alá, csorog az üres árok*. Kiemelendő azonban, hogy a *sírás* aktusa a *Van Gogh* első szakaszában a Másik entitásához tapad.

*Ők levetköztek a sötétben,
ölelkeztek és elaludtak,
miközben te a ragyogásban
sírtál és mérlegeltél.*

Az első sor lokatívuszának időmeghatározása – *sötétben* – ugyanakkor egy bibliai szituáció megjelenését invokálja. Ezt a szituálást megerősíti az erőteljes grammatikai ellenpontozás, amely egyszerre jelentkezik a múlt idejű igék személyragozásában és implicit módon is: verstanilag, poétikailag, a hangsúlyos helyzetbe állított személyes névmások (*ők-te*) és a versszakot, valamint a második versszakot uraló, folyamatosan ható múlt idő jelentésbe írásával. Tovább erősíti ezt a képet az, hogy a bibliai szituációban a *ragyogás* jelensége értéktelített és motivikus helymeghatározásként jelenik meg, melyben a *Te* személyébe Krisztus állítódik. A *sírás* aktusa mellett a sötétség helymeghatározásának ellentétjeként megjelenített *ragyogásban* jelenvaló entitás a *mérlegelés* aktivitásában válik a versvilág jelentőségteljes létezőjévé. Ez aztán működésbe hozza a *végítélet*, a *bűn és bűnösség* bibliai és már-már apokaliptikus jelentéstartományát. Ezen a ponton is az *Apokrif*hoz és annak végidőt jelentésképző erővé generáló tartalmihoz kapcsolva a *Van Gogh* szövegét. Annál is inkább, minthogy a szó etimonja, a *mér* ige számos bibliai, szakrális konnotációt hordoz magán. Jelentéshálójába tartozik a „*csapásban, büntetésben részesít*” jelentés mellett az „*osztályrészl*” *juttat*”, valamint a „*tekintettel végigkísér, megsemlél*”³ konnotáció is. Ezek ráadásul vallási vonatkozásaik mellett kapcsolódnak a *Nagyvárosi ikonok* című kötet imádságoétikájához is – a bűnösségtudat, a szenvedély és szenvedés párhuzama és a látva létezés percepciójának értelmében. (Itt sem utolsósorban megemlítve, hogy az *Apokrif* objektív világszituálása a *némán figyelő pupilla, a nyugodtan figyelő vadállat* által szemlélt, tekintettel kísért pozíciójában alakul.)

Az első szakasz szituációjában az ellentétet végső soron a leginkább passzív létezésben, az alvásban állított *ők*⁴ (Pilinszky 1971: 164) és a figyelés, a jelenvalólét, az aktív világper-

³ Lásd: *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára 2. H–Ó*, 897.

⁴ „Amely léthelyzet azonban Pilinszky korai alkotásfilozófiájában akár egy, az imádsághoz és figyelemhez kapcsolható állapotot is jelenthet: „Ifjúságomban hosszú időn keresztül az álomban véltem megtalálni az áhított megoldást. Itt minden együtt és egyben van még. Kint és bent, ember és táj, anyag és forma, érzék és szellem. Az, hogy én, alig más, vagy éppenséggel ugyanaz, mint te, vagy ő. És mégis nyomasztó e boldogság. Fölégetett földjével, maradék pázsitfoltjaival maga a tiltott paradicsom helye, ahonnét végleg kiűzettünk.” Ugyanakkor a vers beállította gondo-

cepció pozíciójában állított Másik entitása adja. (Érdekes lehet, hogy a vers első két szakaszát uraló múlt idő kettős jellegű, amely ebben a szembeállításban is megfigyelhető. Az *ők* grammatikai alanyához kapcsolódó cselekvések, a *levetkőztek, ölelkeztek, elaludtak* valami lezárultságot implikálnak, míg a *te* aktivitásai, a *sírtál és mérlegeltél* folyamatosnak ható múltat generálnak.) A figyelem egyébként is kiemelt jelentőségű fogalom a Pilinszky-alkotásfilozófiában. Az alkotás, a művészet alapja, az az alkotói szubjektumhelyzet, amely a mű elkészüléséhez elengedhetetlen, és valamiként az ebben a szakaszban beállított kettőséget jelenti: „Mondjuk, a költői munka, szerintem, az egyszerre rendkívül passzív, abszolút passzív és abszolút aktív. [...] Mint a vadászat, amely hihetetlenül aktív figyelem, és várakozás, és semmittevés. De akkor, amikor a vad megjelenik, abban a pillanatban a koncentráció maximuma...”⁵ (vö.: *mint figyelő vadállat, oly nyugodt Apokrif-sorral*).

A 2-es számmal jelzett szakasz első sorának igéje – *alkonyodott* – visszaüt a szöveg kezdeti helymegjelölésére. Ugyanakkor az alkotás középső strófájának nyelvi megalkotottsága még inkább redukálttá válik. Az első szakasz explicit személyjelölései – *Ők* – még akkor is, ha ez egy személytelen többes számra utal, és *te* – után kiveszik a szöveg teréből és idejéből minden élő, csak az eltávolított meleg, a nap és a vasgolyó létezik. A vasgolyó motívuma több helyütt előkerül Pilinszky lírájában. A *Van Gogh* mellett a *Fohász* című hatosorosban (*fölmutatott, gyönyörű vasgolyó...*) és a *B. I. kisasszonyban* (*Küldj cipőt. Meleg alsót. Képzeld, úgy hívják, Vasgolyó.*), de minden esetben a *Nagyvárosi ikonok* című kötet költészeti periódusában. A korábbi pályaperiódusokban egyszer sem. A *vas* jelző még több helyen jelentkezik. A *Kihúlt világban ócskavasak*, a *Kar és nyak* című szövegben a *Vaskarokkal*, a *Szabadulásban a Vaskarikára*, a *Naphajú királyleány* című mesében a *Vasveretű marok*, az *Aranymadárban a Vasrácsos kerítés* szöveggörnyezetében. Itt is megállapíthatóan túlnyomó többségben a *Nagyvárosi ikonok* című kötettől kezdődően és a kései pályaszakaszokban. Úgy tetszik, hogy ez a motívum, hasonlatosan a *Harmadnapon* időszakának és a *KZ-oratórium* kísérletének kocka-motívumához – a *Ravensbrücki passió kockacsendben* képétől, az oratórium hét kockáján keresztül a *kockagödör* és az *elgurult építőkockák* képeiig –, valamiként a szövegek nyelvi és elméleti alapjának a sűrítményeként funkcionál. Esetleg kapcsolható az egyenes labirintus és az állandó szárnyalás és mozgás Simone Weil-től származó gondolatához is. Valamint a *Van Gogh* szövegében felerősíti a már az első szakaszban hangsúlyozott *ragyogás* térként definiált jelenségét (mintegy a szabályos, sima vasfelületen visszatükröződő, annak fényét felerősítve és megsokszorozva kibocsátó tárgy). A második szakaszt uraló *meleg* és *nap* kép fokozatát, mértékét megadó *papírközelbe ért* megállapítással valamiként kapcsolatba hozza az írás, a művészet tematikáját is. Mintegy annak következményeként, hogy a meleg olyannyira felfokozottá vált, és állt meg minden, született meg az a pillanat, amelyben létrejöhet a jelentés, így került a jelentésképzésbe a *vasgolyó* motívuma.

Alkonyodott.

latmentet, a passzivitás megjelenését húzza alá az, hogy hogyan folytatódik az idézet: „De e kiüzetés azóta megmenekülésünket jelenti már. *Itt kell, az ébrenlét nehéz ellenállásában* megtalálnunk először a rendet, majd azon is túl az egységet”. (Kiemelés tőlem. S. B.) (Pilinszky 1971: 164)

⁵ „...Körülbelül az a jellege, mint a gondolkodásé is: az igazi gondolkodás az a semmire koncentráció – tudniillik mindaddig, amíg tudod még, hogy mire koncentrálsz, addig ismert dologra koncentrálsz. Az igazi gondolkodás az a semmit se gondolás, de egy problematika közepébe érve, és ott megragadva a semmit. Na most, ebből a semmiből vagy kijön a felelet – tehát az a fajta összegezés, amit nem tudnál a részletekből összerakni –, vagy nem. Ez a vadász esélye. (...) Ezért tehát az a fajta figyelem, amit mondtál – hogy be lehet-e manipulálni, be lehet-e játszani az anyagot –, ezt a legjobban akkor lehet, ha minél eleresztettebb vagyok. Tudniillik a figyelemnek van egy direkt ága és milliónyi indirekt ága. (...) Na most, ha a direkt ágat túlzott vérrel látod el, akkor szinte elszibbadnak a mellékágak. Tehát majdnem azt lehetne mondani, hogy a figyelem mostani állapotában a figyelem mellékágaiba igyekszem ugyanannyi vért adni, mint a főágba...” (Maár 1983: 226–227)

A rozoga melegben
papírközelbe ért a nap.
 Minden *megállt*.
 Állt ott egy *vasgolyó* is.

A statikusság teljessé válását és a ragyogás hatásaként eluralkodó *rozoga meleget* tehát a teljes kiüresedés kíséri. Ebben a létezők nélküli, a teljesség statikus mozdulatlanóságát implikáló képben, ahol a *papírközel* talán a végítélet előtti utolsó pillanatot – a gyulladást megelőző állapotot – állítja, az egyetlen megnevezett, főnévvel illetett entitásként a *vasgolyó* motívuma jelenik meg kiemelt verselemként. Mintegy a golyó alapvető tulajdonságát, a gurulást, a haladást, a dinamizmust paradox módon felhasználva a statikusság és üresség mértékének vagy inkább mértéktelenségének hangsúlyozására.

Mindazonáltal úgy tetszik, hogy az első két szakasz kilenc sora előkészítő szerepű a 3-as számmal jelölt szakasz kétsoros, rendkívül sűrű, ugyanakkor mérhetetlenül redukált zárlatához. Mintha a múlt időben történő előre haladása, a világ személyektől való kiüresedése és a létezés pillanatának kimerevítése – *Minden megállt* – elvezetne a megállás és a dezindividuáció következtében a jellegzetesen szentenciaszerű megállapításhoz. Ez a szövegben először nevezi meg a *bárány* motívumában a már az első szakaszban a jelentésbe generált *Krisztus*-képet és az *én* entitását – az *égek* ige grammatikai alanyaként.

„Világ báránya, lupus in fabula,
 a jelenidő vitrinében égek!”

A zárlat első, a végletekig redukált sora rendkívül sűrű jelentéseket konnotál egy metafora megalkotásával. A *bárány* mint az áldozat motívuma Pilinszky költészetében rendkívüli jelentőségű, főként a *Harmadnapon* című kötet utáni költészeti nyelvet tekintve. A *bárány* motívuma természetesen szoros összefüggésben áll Pilinszky Weilhez kötődő felfogásával, valamint az eszkatologikus szemlélettel. Ugyanakkor rendkívül telített motívumként létezik. Jelenti az áldozati *bárányt*, jelenti az Isten *Bárányát*, vagyis magát *Krisztust*, ugyanakkor – és elsősorban *Simone Weil*-i hatásra – a *bárány* kettős motívum is, amely szinkrón módon magába sűríti a *pásztor* és a *bárány* kettős jelentésmezejét is (Juhász 1997).

A *bárány* a *Van Gogh* szövegében ugyanakkor tropologikusan egy metafora, amely a „*lupus in fabula*” antik sorának azonosítójával egészül ki. Jelentésként implikálja, hogy a *bárány* a mesebeli farkas, aki veszélyezteti a *bárányokat* (Juhász 1997), vagyis jelenti a *Weil*-hatásra kialakult kettős *bárányképet*. Ugyanakkor megfontolandó a latin mondás azon értelmezése is, amely úgy tartja, hogy nem egy meseszituációra utal, hanem egy antik hiedelemre, miszerint ha valaki farkast lát, hirtelen elmegy a hangja (Kórizs 2015). A hangadáshoz, illetve a hangadás képességének elvesztéséhez kapcsolódó jelentéstartomány egyrészt felidézi a vers első szakaszában a *Te* cselekvéseként megjelölt *sírás* aktuálisát. Másrészt azzal, hogy a közvetlenül az *én* entitásának szövegbe íródása előtt áll, az *én* – *Bárány* – *Farkas* hármasságának, szakrális és teológiai relációjának jelentésbe írását is generálhatja. És ami talán még fontosabb, a szólás tartalmaz egy temporalitásra és jelenvalólétre utaló jelentésmezőt is. Tulajdonképpen azt állítja, hogy „valahányszor megjelenik, akiről beszélünk, és azáltal, hogy előbb lát meg minket, mint mi őt, megfoszt minket a beszéd képességétől”⁶. Mind a *bárány* *Simone Weil*hez kapcsolható metamorfózisai – áldo-

⁶ Servius antik értelmezése a szólásról, idézi és fordítja Kórizs (2015: 46).

zati bárány, Isten Báránya és a mesebeli gonosz farkas –, mind pedig a latin mondás hangadáshoz, jelenvalóléthez és beszédképességhez kötődő jelentései mozgósítják az imádságpoétika dialogicitáshoz, beszédaktushoz és ennek a beszédaktusnak a szintén alakváltozatokban élő megszólítottjainak értelmezéseit.

Ez a komplex kép⁷, úgy tetszik, kiemelt helyen, az *én*, a szubjektum versben egyetlen egyszer megtörténő invokálását közvetlenül megelőzően, ugyanakkor rendkívül redukáltan implikálja az imádság poetizált lényegét. A hangadás kapcsán a megszólítás és megszólítotttság szimultán jelenvalóságát, a báránykép metamorfózisai miatt az imádság Másik megszólításával való kapcsolatát, illetőleg a látás, meglátás és az azt időben megelőző „meglátottság vagy látva-levés, látva-létezés” következményeként kialakuló beszédvesztést – ezzel pedig a nyelvi elérhetetlenség, a nyelvben való hit megingását. Végző soron a transzcendenssel, az Istennel az imádság kapcsolatában találkozó kreatúra nyelvvesztettségét.

Ez a szikár, de hihetetlenül sűrű metafora végül beemeli a jelen idősíkját és az *én* entitását a szövegbe, a jelen explicit megjelölésével, az *égek* ige szenvedésre, de passzívan és történésszerűen elviselt szenvedésre utaló aktusával. A passzív állapot helyszínként a *vitrin* íródik a versvilág képei közé a bezártságban, az üvegen keresztül látó és látható szubjektum létezésének tereként.

Irodalom

- Domokos Mátyás (1983): A költői jelenlét. In: Török Endre (szerk.): *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*. Bp.: Magvető, pp. 91–110.
- Farkas P. József (1982): „Nálam létszükséglet volt az alkotás.” *Új Írás*, 22(1–6), 82–85.
- Gadamer, Hans-Georg (1988): Bevezetés Heidegger A műalkotás eredete című tanulmányához. In: Heidegger, Martin: *A műalkotás eredete*. Bp.: Európa, pp. 7–30.
- Heidegger, Martin (1988): *A műalkotás eredete*. Bp.: Európa
- Horváth Kornélia (2021): „Az írás jogos szabadságunk. Isten a szabadság”: Pilinszky János írásművészetéről és költészetéről. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 125(5). 617–629.
- Horváth Kornélia (2021): Öt szócikk Pilinszky János költészet : Pilinszky János: Nagyvárosi ikonok In: Uő. (szerk.): *A késő modern magyar líra alakzatai*. Budapest: Gondolat, pp. 143–157.
- Juhász Erzsébet (1997): Az áldozat eleme Pilinszky János költészetében In: Tasi József (szerk.): „Merre? Hogyan?” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. (A Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei 6.) Bp.: PIM, pp. 35–41.
- Kőríz Imre (2015): Lupus in fabula. *Studia Litteraria*, 54(1–2), 46–51.
- Maár Gyula (1983): Egyenes labirintus : Pilinszky-portré a televízióban. In: Török Endre (szerk.): *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*. Bp.: Magvető, 219–241.
- Nádor Tamás (1983): „Én is egy szempár vagyok”. In: Török Endre (szerk.): *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*. Bp.: Magvető, 226–233.
- Nietzsche, Friedrich (1992): A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról. *Athaeneum*, I(3), 3–16.
- Pilinszky János (1971): Ars poetica helyett. In: Uő: *Nagyvárosi ikonok*. Bp.: Szépirodalmi, pp. 161–167.

⁷ A báránykép mindemellett egy másik, emblematikus Pilinszky-alkotás, az önálló műként *Fabula* címen, egyébként pedig a KZ-óratórium betétjeként ismeretes szöveg szervezőmotívuma is. Erről a szövegről lásd bővebben: Sárközi (2021).

Sárközi Balázs (2021): A versszubjektum a transzcendens és a Másik metafizikai rendszerében : Pilinszky szavai Sárváron 1979 márciusában. *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle*, 56(4), 91–99.

SUMMARY

The vocalisation of the visible as a tool of self-situation: Van Gogh

The study attempts an interpretation of Pilinszky János's poem 'Van Gogh', mainly based on criteria of the philosophy of language and language-poetry. This poem of Pilinszky's, which was received minor attention, yet, has been considered relevant at the same time is examined against a background of the philosophical and theological findings of Heidegger and Simone Weil. Also, an effort is made to examine the characteristics of the poetry of prayer and the immobile commitment manifesting itself in the oeuvre, their effects on poetic language, the reduction of poetic speech and personality appearing in impersonality. After a brief overview of the traditional starting points of the reception and the philosophical and theoretical statements, the study subjects the poem to a textual analysis.

Keywords: János Pilinszky, Van Gogh, Simone Weil, poetry of prayer