

## Versépítési eszközök

Hankiss Elemér szerint „az író és az olvasó közti kommunikációs folyamatnak“ egyik alapvető feltétele, „hogy a költőnek, ha értelmes és hatásos közlés a célja, valamiképpen jeleznie kell a verset létrehozó, a versbeni Választ kihívó Helyzetet is“. Vagyis a költők „térben és időben lokalizálják“ a verset.

Ez a „lokalizáció“, mely elsősorban a „megértést“ feltételezi: az író és az olvasó közti *valóságos* kapcsolatot, nem mindig esztétikai jellegű. Vizsgálata tehát nem a vers esztétikai értékeinek megismeréséhez, hanem a verset körülvevő, a vers belső, öntörvényű valóságát behálózó, az esztétikain kívüleső szféra megismeréséhez vezet. A lokalizáció ezért inkább feltétele a kommunikációnak, mintsem maga a kommunikáció. A költő tudatos eljárása: a vershez vezető út megmutatása. Hankiss Elemér szerint már a vers címe vagy a vers első sorai elvégzik ezt a feladatot. (Külön vizsgálódást érdemelne a modern költészetnek a „végtelenből indított“ versformája, amely a mondatindító nagybetű elhagyásával a lokalizációról is lemond, sőt attól sem riad vissza, hogy a verset „szóközépről“ indítsa. Azt lehetne ezzel bizonyítani, hogy a kommunikációnak nem legfontosabb feltétele a lokalizáció.)

Ugyanakkor a költészetben megfigyelhető az a jelenség is, hogy ez a térbeli és időbeli lokalizáció túllép önmaga határain: esztétikaivá minősül, sőt sok esetben a vers esztétikumának hordozójává válik. Ez az átminősülés azt jelenti, hogy a sokszor kínos pontossággal meghatározott tér- és időbeli mozzanatok, melyek a modern versnek már fölösleges tehertételei is, a vers strukturálásának alaptényezőjévé válhatnak. Ennek a szerepnek — már elsődlegesen nem kommunikációs, hanem esztétikai szerepnek — a vizsgálatára tesz kísérletet ez az elemzés.

Példánk Pilinszky János magyarországi antifasiszta-katolikus költő *Ravensbrücki passió* című verse:

*Kilép a többiek közül,  
megáll a kockacsendben,  
mint vetített kép hunyorog  
rabruha és fegyencfej.*

*Félelmetesen maga van,  
a pórusait látni,  
mindene olyan óriás,  
mindene oly varányi.*

*És nincs tovább. A többi már,  
a többi annyi volt csak,  
elfelejtett kiáltani  
mielőtt földre roskadt.*

A cím térben lokalizálja a verset: Ravensbrückbe\* helyezi. Sem a cím, sem a vers pontos időmozzanatot (reggel, este, télen, tavasszal) nem közöl, de a térmozzanat, mert jelzője, meghatározója a vers formájára és tartalmára egyszerre utaló *passiónak*, olyan erős és intenzív, hogy az időmozzanatot is bevezeti: *a kinszenvedés korát*. A cím tehát megteremtí a „vershelyzetet“, ezért a vers további tér- és időmozzanatai már más funkciót végeznek, nem a vers lokalizálását szolgálják. Nem

\* Ravensbrück — a mai NDK-ban fekvő Fürstenberg an der Havel város egy része, ahol a hitleristák hirhedt női koncentrációs tábora volt. Áldozatainak száma 92 000, tizennyolcféle nemzetiségből. A Szovjet Hadsereg 1945 tavaszán szabadította föl. (Szerk.)

a kommunikáció lehetőségét teremti meg, hanem a vers esztétikumának, az „esztétikai információnak“ a hordozóivá válnak. Ez a minőségi váltás játszik, véleményem szerint, alapvető szerepet a vers strukturálásában.

Határozzuk meg most a vers tér- és időmozzanatait.

**Kilép a többiek közül,**

*Tér-mozzanat*, mely a cím nagyobb, szélesebb lokalizációját a menetre, a menetszlopra szűkíti. Ugyanakkor több is ennél: a *passió* formájának tartalmi konkretizációja: az „áldozat“ bevezetése.

**megáll a kockacsendben,**

Újabb *tér-mozzanat*, újabb szűkítés: a menetszlopból kilépő áldozat az irracionális „kockacsendben“ áll meg.

**mint vetített kép hunyorog**

Az emberi helyzet közlése, egyúttal az előző „erős“ térmozzanatok visszfénye. Rendkívül összetett kép: a menetszlopból kilépő áldozat a rávilágító szemek fényében hunyorog, de jelentheti a megelőző térmozzanatok visszatükrözését is, az eleddigi szűkülés most visszajára fordul: az áldozat előtt a menetszlop, mögötte Ravensbrück, fölötte a hó vagy a nap: hunyorgás. A vers egyik központi képe az *esztétikai információ domináns zónája*.

**rabruha és fegyencfej**

Az előző kép intenzitásának lezárása: az áldozat általánosítása. Újabb *tér-mozzanat*, a szűkítési folyamat végpontja.

**Félelmetesen maga van,  
a pórusait látni,  
mindene olyan óriás,  
mindene oly parányi.**

Az egész szakasz az előbbi egyetlen pontba szűkített *tér-mozzanat* (a kockacsendben álló rabruha és fegyencfej) *objektív leírása*. Felfedezhető ugyan még egy lépés a szűkítésben: a pórusait látni, de ez inkább a magány helyzetének az attribútuma, mintsem újabb térmozzanat. Ugyancsak ennek a helyzetnek az „objektív korrelatívja“ az a dinamizmus, ami a szakasz 3—4. sorának végletek közötti feszültségében (óriás — parányi) mutatkozik meg.

**És nincs tovább. A többi már,**

Az erős, intenzív líraiságnak elégikus hangú, „próza“ berekesztése. Ugyanakkor az új mondatnál a versnek egy új jelentéstömbje alakul ki.

**a többi annyi volt csak,  
elfelejtett kiáltani  
mielőtt földre roskadt.**

Ennek az új jelentés-tömbnek konklúzió-jellege van. Szemmel látható, hogy ez a konklúzió lényegesen eltér az előbbi két szakasz fojtott és erős líraiságától. A menetszlop újra elindul, ezt közli a szóismétlés: *a többi*; egy bizonyos felengettség, — a lökészerű elindulás jele. És egy újabb *tér-mozzanat* (*földre roskadt*), mely egészen más jellegű, mint az előző, irracionális felé haladó *tér-mozzanatok*. Itt már a visszaemlékezés realitásának képe van előtérben, míg az első két szakaszban a tanú jelenléte. Ez hoz létre minőségi különbséget az első és a harmadik szakasz *tér-mozzanatai* között. És ezt bizonyítja a harmadik szakaszban alkalmazott „idősikváltás“ is. Az előző két szakasz jelenét a harmadik szakasz múltja váltja fel.

A címnek és a verssoroknak ez az elemzése a következő tanulságokat kínálja fel: 1. az *idő-mozzanat* látható jelei hiányoznak a versből: csak a kontextusból derül ki, hogy milyen és melyik *korról* van szó; 2. a *tér-mozzanatok* között minőségi kü-

lönbségek vannak: a címben felismert tér-mozzanat valóban az író és olvasó közötti kommunikáció eszköze, ezt lehetne elmondani az első sorban megjelenő tér-mozzanatról is, ha a második sorban feltűnő irracionális tér-mozzanat nem hatná át az első sorét is, de ezt már aligha lehetne elmondani a negyedik sor vagy a második szakasz második sorának attributumként alkalmazott tér-mozzanatáról és még kevésbé a harmadik szakasz negyedik sorában láthatóról, amely önmagában már a halált jelzi, és ezért elveszti térszerű jellegét; ezek a minőségi különbségek azt bizonyítják, hogy itt a tér-mozzanatoknak elsősorban esztétikai funkciójuk van, és nem a kommunikációt, hanem az esztétikai értékek strukturálását szolgálják.

Az idő-mozzanat látható jelei hiányoznak ugyan a versből, de az *idősíkok* jelen vannak, és voltaképpen az esztétikai strukturálásnak ugyanazt a szerepét töltik be, mint a tér-mozzanatok. Megközelítésük azonban más jellegű, mint a tér-mozzanatok megközelítése volt. Annál is inkább, mert az idősíkok nem a konkrét időben lokalizálják Pilinszky János versét, hanem egy bizonyos értelemben absztrahált időben, a „tisztá jelenben“ és a „tisztá múltban“.

Szembetűnő a vers idősíkváltása, amelyre a második és harmadik szakasz között kerül sor. Az első szakasz határozottan jelen idejű, igealakjai egyes szám harmadik személyben jelen idejű „történetet“ hordoznak: *kilép, megáll, hunyorog*. A második szakasz szintén jelen idejű (*maga van*), de nem „történetet“ hordoz, hanem állapotot fejez ki: a megkövült egyedülletet, a kockacsönd magányát, amelyer: belül tragikus mozgást láthatunk: egysíkban és egyidőben az ellentétes pólusok (*mindene olyan óriás, mindene oly parányi*) játékát. Minőségi különbség van az első és a második szakasz jelenidejűsége között, de ez a különbség nem eredményez idősíkváltást: az első szakasz a mozdulat, a „lépés“ jelenét közli, a második szakasz a „tisztá történés“ mozdulatlanságát. Ennek a mozdulatlanságnak, megkövültségnek az okozója az első szakasz története. A határ a minőségileg különböző jelenidejűség között a szakaszhatár elé tolódik, hiszen az első sort (*Kilép a többiek közül*) már a mozdulatlanság, a megkövültség, a magányosság állapota követi (*megáll a kocka csendben*). *Értelmileg* valóban a minőségileg különböző jelenidejűség között a határ az első és a második sor között van, de *nyelvileg* a határvonal mégis a két szakasz közé kerül, mert csak a második szakasz nyelvi formái (*a maga van és a látni*) tesszék kézre-foghatóvá és egzaktan is kimutathatóvá a minőségi eltolódást.

Valóságos idősíkváltásra a második és harmadik szakasz között kerül sor: az első két szakasz megkövült jelenidejűségét a harmadik szakasz mozgást jelző múlt ideje váltja fel.

Ez a váltás a vers strukturálásában rendkívül fontos szerepet tölt be.

A vers *tartalmi információjának* a közlését készíti elő. Mindaz, amit a vers első két szakaszának minőségileg különböző jelenidejűsége „mond el“, még az élet-hez tartozik, még az élet jelenét közli; a harmadik szakasz múlt ideje már a halált mutatja, hiszen „nincs tovább“, és az áldozat „földre roskadt“. Ily módon a harmadik szakasz az első két szakasz jelen idejű képének lezárása ugyan, de sem formailag, sem tartalmilag nem tartozik már az első két szakasz megkövült képéhez. Az első két szakasz következményeként, de formailag egy új jelentés alakul itt ki: ezt közlik a szakasz múlt idejű igealakjai (*volt, elfelejtett, roskadt*). Ahogy a megkövült képből kifordult, kidőlt, „földre roskadt“ az áldozat, úgy fordult ki, lépett ki a vers jelenidejűségéből a harmadik szakasz múlt idejű közlése. A párhuzamosság szembeötülő és nyilvánvaló. A harmadik szakasz továbbra már nem kép, hanem a kép következménye, továbbra már nem „tisztá történés“, hanem „tisztá jelentés“, hiszen az áldozat a verssel együtt a múltba jutott („tarkólövés“ vagy valami nagyon hasonló „merénylet“ következtében). „A *passé* realitásába egye-

dül az áldozatok jutottak el. Ovék ma minden jelentés“ (Pilinszky János: *Ars poetica helyett. Magyar Műhely*, VI. 21). Ezért van oly nagy fontossága az első két szakasz *irrealis jelen idejének*, melynek központi szóképe, metaforája a „kockacsend“, amelyben az áldozat még az élők között van, de már felkészült a halálra. és a harmadik szakasz *realis múlt idejének*, a néma lázadásnak (*elfelejtett kiáltani*). És ezért van oly nagy fontossága a vers felépítésében, a vers strukturálásában e két pólus közötti viszony felállításának.

Az idősíkváltás, amelyre a második és harmadik szakasz között kerül sor, Pilinszky versét két egymással ellentétes, de egymással korrespondáló pólusra szakítja.

Legfontosabb meghatározója ennek a kettős pólusnak, a vers valóságos kétsíkúságának a jelen és a múlt idő váltása, de ezt a kettősséget követi a vers két „kristályosodási központja“ (Roman Ingarden terminusa), más szóval két „domináns zónája“ is. Domináns zónának tartom a versnek azon részét, amelyben az egy szimbólumrendszerbe tartozó részek, vers-szegmentumok összpontosulnak.

Pilinszky János versének voltaképpen két domináns zónája van: 1. a jelen idejű állókép az első két szakaszban, amelyben a „kockacsend“ dominál és 2. a múlt idejű morális reflexió. Ebben az „elfelejtett kiáltani“ magatartása uralodik.

Arra utal ez a két domináns zóna, hogy a *Ravensbrücki passió* a némaság, a passzív lázadás, az alázat verse, mely (Pilinszky szavaival) a „világ abszurditásának felismerésén túl“ az „*engagement immobilnak*, mozdulatlan elkötelezettségnek“ magatartását revelálja: „Nem tudom elképzelni, hogy a múlt felé, s elsőként annak tragikusan lezárt eseményei felé, mi vonzaná a művészi alkotóerőt, ha — túl az emlékezet lehangoló látszólagosságán — nem épp a múltban érezné meg először a konkrét tett lázát, először a részvét hatékonyságát — anélkül, hogy bármit is megváltoztatna, bármit is meg akarna változtatni.“

Ennek a tudatosan vállalt költői feladatnak: a múlt költői élménnyé nemesítésének alapvető eszközei, strukturáló instrumentumai az esztétikaivá nemesített tér-mozzanatok és az esztétikai szerepet betöltő idősíkváltás.

Ezért mondhattuk, hogy Pilinszky János versében — és talán általában a költészetben — a tér- és időmozzanatok és a vers felépítésének más eszközei nem pusztán a verssel való kommunikálásban töltenek be szerepet, hanem egyúttal a vers költőiségének, esztétikumának is hordozói.

Pilinszky Jánosnak az a verse a *Ravensbrücki passió*, amelyben „apokrif, reménnyel“ teli vallásossága és „*engagement immobilnak*“, „mozdulatlan elkötelezettségnek“ nevezett költői magatartása a legteljesebben megnyilvánul. Sajátos módon feltett és tiszta vers ez. Szikárnak tűnő egyszerűsége a mély megrendültség versévé teszi, amelyben nincs már különbség az én, a te és az ő között. A múlt egy emlékét — vagy az egyetlen emlékképbe sűrűsödött múltat — eleveníti fel egy leíró jellegű költői képben és egy morális, a mozdulatlan lázadás morálját reveláló közlésben. Az álom erős állóképére az ébrenlét józansága válaszol. A jelenben kirajzolódó múlt emlékére a múlt jelenben érvényes figyelmeztetése felel. „A múlt idő a történet relativitásából a »tiszta történés« totalitásába, minden igazi cselekedet eleve »mozdulatlan« tengelyébe vezet. Ez a »tiszta történés« azonban már teljes egészében »mozdulatlan«, sajátos módon függetlenül és egyetemes érvényű valóság, vagyis szöges ellentéte a merényletnek, mely mindig üres, viszonylagos, és irreális“ (Pilinszky idézett önvallomásából).

A *Ravensbrücki passió* egészében ez a „tiszta történés“, mely „függetlenül és egyetemes érvényű valóság“.