

## A tárgyias-intellektuális stílus Pilinszky Apokrif című költeményében\*

1. Egy-egy műalkotás — különösen ha olyan nagy, ember voltunkat lényegében megragadó versről van szó, mint Pilinszky Apokrifja — sokféle módon megközelíthető. Magam ezúttal a vers által is képviselt ún. tárgyias-intellektuális stílusirányzat felőlivel próbálkozom. Miért lehetséges ez? Egyszerűen azért, mert a korstílus, a stílusirányzat meghatározhatja a mű stilisztikai alapstruktúráját, s így explicitté tételének is fontos vagy éppen legfőbb eszköze lehet. Maga Pilinszky utalt egy 1969-es rádiónyilatkozatában például a következőre, amelybe talán a jelzett hatás is beleértendő: „Eliot mondta, hogy a költő nem nagy egyéniség, hanem nagy közvetítő, nagy médium.”

Csakhogy sokan — főleg irodalomtörténészek — nem ismerik el a korstílus és stílusirányzat létjogosultságát, nem szólva éppen a tárgyias-intellektuális stílusról. Ezért először ki kell térnem ennek a két kategóriának a problematikájára.

2. Hogy az egyes korszakoknak, illetve az akkor uralkodó szellemi áramlatoknak, irodalmi irányzatoknak is kialakul bizonyos sajátos stílusa, arról FÓNAGY IVÁN „A stílus hírértéke” című tanulmányában így ír: „...a választásoknak (ti. a nyelvi-stilisztikai jelenségek, lehetőségek közötti választásoknak) van egy egyének feletti, korhoz kötött, a korra, pontosabban a kor egyes szellemi áramlataira jellemző szórása. Más szavakkal: az aktuális választásban az egyén alkalmi mondanivalóján kívül s egyéniségének sajátos mondanivalóján túl kifejezésre jut a kornak (a kor egyes irányzatainak) mondanivalója. Ilyen permanens kollektív közlemény az úgynevezett romantikus stílus, az expresszionista vagy impresszionista stílus, a futurizmus, a dadaizmus stb.” (FÓNAGY: ÁNyT. I. 1963: 121). KLANICZAY TIBOR közelebről is rámutat ezek tartalmára: „Minden stílus (értsd: az egyes korszakokra, irodalmi irányzatokra jellemző stílus) a formai elemek sajátos rendszere, mely egy meghatározott művészeti látásmódnak, ábrázolásmódnak a függvénye.” (KLANICZAY, Marxizmus és irodalomtudomány. Bp., 1964. 68.) Majd megkülönböztet ezeken belül ún. korstílusokat. A „korstílusok” egy-egy művelődéstörténeti korszak valamennyi művészeti ágát — tehát nemcsak a minket most közelebről érdeklő szépirodalmat, hanem a zenét, a képzőművészeteket, az építészetet stb. is — átfojják. Ilyen volt a reneszánsz, a barokk, a klasszicizmus, a romantika. A korstílusok mellett beszél továbbá „stílusirányzatok”-ról. Ezek már nem egyetemes jellegűek, nem minden művészeti ágban ható áramlatok. Különösen a XX. századra jellemzőek. Az impresszionizmus például mindenekelőtt a festészetben, továbbá a zenében és a lírában jelentkezett, kisebb mértékben a szobrászatban, illetve az epikában, de már az építészetben, valamint a drámában szinte egyáltalán nem. Vagy például a szimbolizmus a lírában az uralkodó típusa. (L. uo. 77—82.)

Felsorolom még a korstílus és a stílusirányzat néhány jellemző vonását, amelyek egyúttal azt is jelzik, hogy sokan miért nem tartják a jelzett kategóriákat szilárdnak:

a) Se a korstílus, se a stílusirányzat jellemző sajátosságait illetően nem pontosan körülhatárolható zárt rendszer, és hatásának ideje se állapítható meg pontosan, évszám-szerűen.

---

\* Előadásként elhangzott Székesfehérvárott a város önkormányzata, a Vörösmarty Társaság és más intézmények által rendezett „Németh László — Pilinszky János emlékülés”-en, 2001. nov. 13-án.

b) Stílusirányzat több is élhet egy-egy korban egymás mellett.

c) Mindkettő egyéni alkotásokban léteznek. Valójában tehát ezekből csak utólag vonhatjuk el — nemegyszer bonyolult elemző eljárásokkal — a jellemző sajtáságaikat.

d) Ezek a kategóriák nem esztétikai értékfogalmak, tehát önmagukban nem értékelhetőek.

e) Egy-egy korstílus vagy stílusirányzat általában az előző ellentétéként születik, vagyis — röviden — azokat a sajtáságokat viszi diadalra, amelyek az előzőből hiányoztak. (A tárgyias-intellektuális stílus például úgy formálódott ki, hogy az impresszionizmus látvány- és hangulatkultuszát a szilárdabb közlést biztosító tárgyiaság váltotta fel, a pusztá érzékeléseket az intellektualitás, az avantgarde formabontását pedig az egyszerű, tömör, fegyelmezett forma.)

f) Amikor egy-egy korstílust, stílusirányzatot egy másik vált fel, az előzőknek bizonyos sajtáságai — nem fő jellemzőként — megmaradnak a szépirodalomban.

g) Számunkra, a stilisztika szemszögéből az a legfontosabb, hogy a korstílus és a stílusirányzat is — leegyszerűsítve — végső soron a nyelvi-stilisztikai eszközök közötti válogatás eredménye, és hogy — a forma felől nézve — azok meghatározott arányban történő felhasználása jellemzi őket.

h) Szintén leegyszerűsítve, e kategóriák úgy jönnek létre, hogy több tényező, mindenekelőtt a korabeli szociokulturális viszonyokban beállott változás és az általuk is meghatározott magatartás, szemlélet, közizlés, hangulat hatására a korábbi stílus megváltozik. MARTINKÓ ANDRÁS ezt így fogalmazta meg igen találóan: „A gondolatát, érzését, eszméjét, magatartását, célját átélte, átalakult külső társadalmi valóság a művészeti teremtő és információs ösztön területén igyekszik — az adott művészet addigi jelrendszerének átcsoportosításával, átrendezésével, új kapcsolatok viszonyításával, sőt új elemi jelek létrehozásával — egy olyan jelrendszert teremteni, amely formai-fizikai megjelenítése az említett lelki, élményi tartalmaknak. Ez a folyamat ... többnyire rokon formai tükrözésben jelentkezik több egykorú művésznél is. Így jönnek létre a korstílusok.” (MARTINKÓ, A stílus születése és élete: Kritika 1970/3: 8.) SÖTÉR István az iskolák, irányzatok szerepét hangsúlyozza (SÖTÉR, Az irodalmi irányzatok: Kritika 1967/4: 6). KULCSÁR SZABÓ ERNŐ paradigmaváltást, új paradigmákat emleget (I. KULCSÁR SZABÓ, A magyar irodalom története 1945—1991. Bp., 1993. és Történetiség, megértés, irodalom. 1995. passim), illetve azt írja, hogy „...az irodalmi episztémé beszédmódja, diskurzusformái igazából akkor változnak számottevően, amikor az új világtapasztalat rajtuk keresztül már nem bizonyul megszólaltathatónak” (i. m. 1995. 79).

Nem tagadható, hogy a hatvanas években sokáig tartó és heves vita bontakozott ki nálunk elsősorban az irodalomtudományon belül a jelzett kérdéskörrel. Egyesek e kategóriáknak, különösen a korstílusnak a létét is kétségbe vonták, mások meg nem vagy csak részben értettek és értenek egyet az itt nagyon röviden összefoglaltakkal. Maga KLANICZAY is leegyszerűsítőnek vélte később a korstílus fogalmát, illetve a fentebbi megfogalmazását, és helyette a „művészi korjelleg”, illetve a „korszak” kategóriák bevezetését javasolta. SZABÓ ZOLTÁN „Kis magyar stílustörténet”-e (Bp., 1982.<sup>2</sup>) ezek helyett szintén a „stílusfejlődési tendencia” terminussal él (részletesen l. 5—24). Könyvének újabb bővített kiadásában is a „fő irány” megnevezéssel találkozunk (SZABÓ, A magyar szépirói stílus történetének fő irányai. Bp., 1998.). KULCSÁR SZABÓ úgyszintén inkább csak irodalmi irányzatokról (l. i. m. 1993. 34) és azokon belül is poétikai karakterről, valamint bizonyos jellegzetes formákról beszél (l. pl. a Németh Lászlóról, Tamási Áronról és Illyés Gyuláról írtakat: uo. 18). Megjegyzem, hogy CSETRI LAJOS a Világirodalmi Lexikon 1992-es 13. kötetében a *stílustipológia* címszóval kapcsolatban a következőt jegyzi meg: „Legsajátabb területe ... az egyes irodalmi irányzatokban uralkodó stílusje-

gyekről (klasszicisztikus, romanticisztikus, barokkos stb.) elnevezett stílustípusok leírása és rendszerezése. Összefüggő stílustörténeti folyamat ábrázolásában szinte túlbecsülhetetlen a jelentősége, de a konkrét stílustörténeti kutatásokat a felületes hasonlóságok túlértékelése, és sokkal lényegesebb, a történelmi korok különbözőségéből eredő, eltérő vonások elhanyagolása miatt gyakran vakvágányra tereli” (i. m. 13: 639). Mindamellet ugyanaz a lexikon ismerteti a korstílus lényegét a *stíluskorok* címszó keretében, illetve a stílusirányzatét a hasonló címszó alatt. Meg kell azonban jegyezni, hogy egyrészt az elutasítás ellenére az 1982-es magyar irodalomtörténet (A magyar irodalom története. Szerk. KLANICZAY TIBOR. Bp., 1982.) és SZABÓ ZOLTÁN említett stílustörténetei a korszakok elhatárolásában és jellemzésében sok vonatkozásban építenek a korstílusokra és a stílusirányzatokra. (L. még KÖSZEGHY PÉTER és SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY eljárását a magyar irodalom történetének a tárgyalásában: KÓSA LÁSZLÓ szerk., A magyarságtudomány kézikönyve. Bp., 1991. 355—725.) Másrészt hogy SZABÓ ZOLTÁN — mások idevágó kutatásait is felhasználva — stílustörténeteiben egységes rendszer szerint ki is dolgozta az egyes korstílusokat és stílusirányzatokat, anélkül, hogy így nevezte volna őket. Természetesen bemutatta a tárgyias-intellektuális stílust is (SZABÓ i. m. 1998. 219—37, szakirodalmi jegyzékkel). Megvizsgálta továbbá ez utóbbinak Márai Sándor prózájában való jelentkezését (SZABÓ ZOLTÁN, A tárgyias-intellektuális stílus Márai Sándor prózájában. In: LŐRINCZY HUBA és CZETTER IBOLYA szerk., „Este nyolckor születtem...” Hommage à Márai Sándor. Szombathely, 2000.). Az itt előadottakat figyelembe véve — több korstílus és stílusirányzat elméleti és gyakorlati tanulmányozása után — fogtam bele Pilinszky Apokrifjának a tárgyias-intellektuális stílusirányzat keretében való megközelítésébe, e stílusirányzatot természetesen realitásként fogadva el.

3. Mielőtt a tárgyias-intellektuális stílusnak az Apokrifban való jelentkezésére rátennék, szólnom kell röviden a vers létrejöttéről, tartalmi oldaláról, felépítéséről és így tovább, de természetesen mindig csupán azokat a vonásokat emelve ki, amelyek — mutatis mutandis — a jelzett stílusirányzat felé mutatnak.

A vers születéséről maga a költő így nyilatkozott Domokos Mátyásnak: „Az Apokrif-ot, erre jól emlékszem, 1952 decemberében írtam. Hogy pontosan hogy kezdődött? — nem tudom megmondani. Elég sokáig írtam, s rettenetesen kellett küzdenem azért, hogy közben mindent újra és újra elfelejtsek... Küzdenem kellett azért, hogy először lássak rá a dolgokra: egy csecsemő szemével... Az volt az érzésem, hogy fogok egy diszkoszt, és forgok vele, és már a karomat majd kiszakítja, de nem szabad elrepítenem, mert akkor kiszáll... A vers általában akkor jó, amikor, mint a diszkoszt, egyszerre elrepíted, és kiszáll a szabadságba. Itt viszont nem mertem elengedni; tartanom kellett a diszkoszt és egyre vadabbul forogni vele — ezt éreztem. A vers egyetlen alapképlete, struktúrája, amely kezdetben ösztönös volt, később éreztem is: a visszatartott diszkosz. Forgás. Forogni, egyre vadabbul, és ugyanakkor visszatartani az egyre nehezebb súlyt. Két hétig tartott ez az állapot.” (DOMOKOS MÁTYÁS — LATOR LÁSZLÓ, Versekről, költőkkel. Bp., 1982. 189.) Azt hiszem, mindez az alkotás tudatosságát igazolja: a költő teljesen eredeti akart lenni, egy csecsemő szemével akarta megragadni a való világot, a maga egyszerűségében, de nagyon is átlátva a felszínen. És az előbbiekre utalt a visszatartott diszkosz is.

A vers címe, az *apokrif* valójában műszóféle, amely nem kanonizált, de hasznos és olvasásra érdemes, illetve rejtett, titkos iratot jelent (a későbbi ’nem hivatalos, hamisított’ értelmet ezúttal elhagyhatjuk). Itt azonban a szó — DOMOKOS MÁTYÁSSAL egyetértve (l. DOMOKOS—LATOR i. m. 152) — minden bizonnyal elsősorban az eredeti ’mindenfajta végítélet, utolsó ítélet leírása’ jelentésben kerül elénk.

Az Apokrif születésével kapcsolatos, de már közvetve a tárgyiasság alkalmazása felé is mutat az, amit Pilinszky a második világháborúnak a költőre és annak nemzedékére gyakorolt hatásáról írt 1965-ben: „A mai negyveneseket az elmúlt háború érlelte nemzedékké. Sötét keret, tragikus indulás. Mégis úgy érzem, kevés nemzedék kapott szélesebb és egyetemesebb tanítást útravalóul. Számunkra a háborúnak lehettek személyes tapasztalatai is, igazi lényege azonban egyetemes hatású volt. Engem személy szerint a háború tanított meg a társadalom, az emberiség, a személyes sorson túli világ realitására... Mi már soha többé nem térhetünk vissza úgy a »csak személyesbe«, ahogy azt a háború előtt értelmeztük. A mi nemzedékünk — ha szabad így fogalmaznom — egyetemességre van ítélve; önzetlenségre, igazságra és humánusra.” (Idézi JELENITS ISTVÁN, Egy Pilinszky-vers margójára: *Vigilia* 1996/6: 674—5.) Továbbá mindez jelzi, hogyan fordul Pilinszky tudatosan a „csak személyes”-ből az egyetemes emberi felé. Joggal vonja le tehát JELENITS a következtetést: „Ennek az egész embert átalakító megvilágosodásnak páratlan költői megfogalmazása az *Apokrif*.”

Csak emlékeztetőül! Az Apokrif három különböző hosszúságú részből áll. Az első rész előtt külön sorban, mintegy kivetítve ez a lényeges mondat áll: „Mert elhagyatnak akkor mindenk.” Ebben — mint valami operai nyitányban — benne van a vers „üzenet”-ének a lényege: az emberről, az ember végpusztulásáról lesz szó. És ott található benne az egész költeményre jellemző stílus is: a komoly, sőt komor hangulatot árasztó, tömör és sokatmondó sajátos kifejezőmód. (A részletes nyelvi-nyelvtani és stilisztikai elemzését l. SZATHMÁRI ISTVÁN, Pilinszky Apokrif c. költeménye első sorának nyelvi-nyelvtani és stilisztikai elemzése. In: *Stílusról, stilisztikáról napjainkban*. Bp., 1998.)

Egyébként a vers lényegi mondanivalóját így írhatjuk körül: benne egy nagyon mélyen érző, sok szenvedést látott és sokat szenvedett mai ember próbál felelősséggel eligazodni és fogódzót keresni mai világunkban mindnyájunk számára.

Az Apokrifban feszülten mozgalmas és fenyegetően súlyos állóképek váltják egymást. Az első részben a világpusztulás víziója jelenik meg. Majd a számkivetetésben virrasztó lírai én többes szám második személyű retorikai kérdésekben tárja fel a szenvedés borzalmait. A „Feljött a nap” visszautal a „kelő nap”-ra és a világvége látomásra, hogy „a haragos ég” kísérteties „infravörösében” és „szemközt a pusztulással” megjelenjék — immár a jelenre váltva — a rabruhás, mindentől megfosztott lírai én.

A második rész elején a hazavonulás képei a személyes sorsot egyetemessé tevő további borzalmakról árulkodnak. A hazavágyás sem hozza azonban meg a megnyugvást a hazatérő számára: az ősi rend ugyan befogadja, de — ahogy TELLÉR GYULA írja értő elemzésében (TELLÉR GYULA, Pilinszky János: Apokrif. In: *Miért szép? Összeállította DETRE ZSUZSA és BÁRÁNY GYÖRGY*. Bp., 1981. 303—4) — „Az újra megtalálás: végleges elvesztés”, mert az előbbi nem elégítheti ki a végpusztulásba sodort embert. A továbbiakat illetően minden elemző feltette a kérdést, kire vonatkozik a következő sor: „Csak most az egyszer szólhatnék veled / kit úgy szerettem!” Magam azokkal értek egyet, akik úgy gondolják, lehet az Isten, lehet a lírai én szerelme, a szülő, a barát vagy mindezek együtt. A borzalmak azonban tovább sokasodnak: ezt a „tüzes ég”, az „izzó mező”, az „égő ketrecek” jelzik, és ami talán a legszörnyűbb, megszűnnek az emberi kapcsolatok is, megszűnik a beszéd. Az elidegenedés teljes — mondanánk mai nyelven. Az ürességet, a céltalanságot, az egyedüliséget senki nem ábrázolta hatásosabban, mint a második rész utolsó négy sora.

A rövidebb harmadik rész sem hoz vigasztalást. A „Mert elhagyatnak akkor mindenk” beteljesül, az Isten is elhagyja a bűnös embert, aki „akkorra” kővé, törmelékké válik.

4. Ahogy már jeleztem, a tárgyiasság-intellektuális stílusirányzatot eddig nem tartották számon, de arra is utalnom kell, hogy a *tárgyiasság* szó, illetve terminus és szinonimái egy-

egy költő, író stílusának jelzőjeként gyakran előfordult (l. SZABÓ i. m. 1998. 219—20). Egyébként a tárgyias ábrázolásmód Rilkenél és Eliotnál jelentkezik először, nálunk pedig a Rilke-fordító Nemes Nagy Ágnes veszi észre ezt a sajátságot (l. ERDÉLYI K. MIHÁLY, A Kráter mélysége. Pilinszky János költészetének esztétikája: Vigilia 1982/7: 526). A tárgyiaság lényegét így írja körül SZABÓ ZOLTÁN: „...az író a közlést tárgyias tényekre bízta. A tárgyi világ jelenségei nem funkció nélküli elemek, nem díszletek, hanem a közlés elsődleges értékű elemei.” (SZABÓ i. m. 1998. 222.) Másként megfogalmazva: „...a szubjektivitás rábízta magát az objektivitásra, hogy minél hajszálpontosabban leírható legyen a valóság” (ERDÉLYI i. m. 1982. 526). A szubjektív, a személyes mondanivaló tehát közvetve, áttételesen nyilatkozik meg. Közlebről úgy, hogy a tárgy, a látvány, az élmény túlmutat önmagán, mintegy jelképi jelentésűvé, gyakran látomásossá válik. Maga Pilinszky így nyilatkozott a tárgyak szerepéről egy rádiós beszélgetés alkalmával: „Engem a világból rögtön életem kezdetén az érdekelt, ami látszatra kívül esett a világon. Tehát egy szép tenger hajnalban nem kíván bizonyítást. De egy eldobott újságpapíros igen. Engem tulajdonképpen ezek a dolgok érdekelték, a világ peremére szorult lények és a világ peremére szorult tárgyak, dolgok, és úgy éreztem, ha ezeket el tudom juttatni valahogy a világ szívébe, akkor fontosabbat csináltam, mint ha a bizonyított dolgokat énekelem meg vagy hagyom jóvá.” (Idézi TÜSKÉS TIBOR, Pilinszky János alkotásai és vallomásai tükrében. Bp., 1986. 48.) Hogy a tárgy hogyan lesz eszköze a szépírói ábrázolásnak, arra vonatkozólag meg ezt olvashatjuk naplójegyzeteiben: „Nem azt a fát, amit látunk, s elbűvöl, hanem azt a fát, mit ihletünkben pillantunk meg! Hogy nem valóság? Ne féljünk ettől: a valóságtól legmesszebb a *másolat* áll. Minden valóság, de a másolat a leghalványabb valóság.” (Pilinszky János: Naplójegyzetek: Vigilia 1995/4: 260; l. még RÓNAY LÁSZLÓ idegvágó megjegyzését: RÓNAY LÁSZLÓ, „Belső szabadság”. Pilinszky prózájáról: Vigilia 1996/4: 681.)

Hogy mutatkozik meg a tárgyiaság az Apokrifban? Nem hiába nevezte BÉLÁDI MIKLÓS Pilinszky Trapéz és korlát, valamint Harmadnapon című kötetét a tárgyiaság poétikájának (BÉLÁDI MIKLÓS, Pilinszky János (1921—1981). In: A magyar irodalom története 1945—1975. II/2. A költészet. Szerk. Béládi Miklós. Bp., 1986. 582), ez az eljárás mód áthatja a teljes Apokrifot, a világpusztulást látomásként érzékeltető tárgyaktól, látványoktól (mint pl. „esett földek”, „kutyaólak csöndje”, „tébolyult pupilla”, „törődött kézfej” stb.) a befejező sorokig, a magára maradt, immár kővé vált lírai énig. Helyesen állapítja meg ERDÉLYI K. MIHÁLY, hogy „Pilinszkynél a tárgyi világ egyrészt a lírai én, a szubjektum közvetítője lesz, másrészt a valóságnak — mint külső, tárgyi világnak mélyebb rétegű kibontása — a teljes immanens világ költészetbe emelésének eszköze.” (i. m. 526). Hogy a tárgyiaságnak milyen sokféle szerepe lehet, jól mutatja az, amit LATOR LÁSZLÓ írt az *infravörös* szóról: „...az infravörösnek nemcsak »eligazító«, hanem költői értéke is van: ez a természettudományos szó mintegy visszafogja, másfelé fordítja a vers, hogy úgy mondjam, hagyományosan költői anyagát. Az infravörös éppen költőietlenségével hatásosabb, rémítőbb, mint bármilyen más szín. Jobban látjuk, mint az ismerős vöröset..., mert valahogy a kozmikus katasztrófák hevével izzik.” (DOMOKOS—LATOR i. m. 156—7; l. még a „fa” motívum „feloldását”: TELLÉR i. m. 301—3.)

**5.** Az *intellektuális* mint jelző, mint a stílus jellemzője szintén előfordult már korábban is, de kevesebbszer a *tárgyias*-nál és sohase azzal együtt, tehát nem bizonyos stílusirányzat megnevezéseként.

A tárgyiaság a tényekkel való gondolkodtatás, tudatosítás révén kapcsolódik össze az intellektualitással. Ez utóbbi SZABÓ ZOLTÁN szerint abban nyilvánul meg a tartalom szintjén, hogy az író, költő „...a tárgyiaságokkal kifejezett tények közötti összefüggések

magyarázataira, gondolati általánosításra, törvényszerűségek felfedésére törekszik olyan szerűen, mint a maga területén a tudós és még inkább a filozófus” (SZABÓ i. m. 1998. 223).

Mik vezetnek el a gondolatisághoz? Az élet nagy kérdéseinek a vizsgálata (pl. a belső világ; a létezés értelme; a szenvedés, a halál, a magány, a szerelem problémája; a bűn és bűnhődés és így tovább), mégpedig tünődés, meditáció és reflexiók útján.

Nos, Pilinszky eleve intellektuális egyéniség. Erre irányuló hajlamát csak erősítetik háborús élményei, utazásai, a Simone Weillel, illetve Sheryl Suttennal és másokkal való találkozásai. TÜSKÉS TIBOR a következőt jegyzi meg ezzel kapcsolatban: „...az újságírás műfajaiban is megmarad gondolkodónak... A választott tárgy többnyire csak apropó, ahonnan elindul, lát egy filmet, olvas egy könyvet, megérinti egy életdarab, és írásaiban saját kérdéseit, töprengéseit és tünődéseit fejtí ki. Az indító kép átalakul, a látvány látomássá táguul, az indító gondolat távlatot kap.” (TÜSKÉS i. m. 208). Cs. SZABÓ LÁSZLÓ is így jellemezte az interjút adó költőt: „Szavaiból sütött az irgalmas értelem, ami több, mint a fürge eszeség vagy a leltározó műveltség.” (idézi TÜSKÉS 1986: 269).

Ami pedig az Apokrif című verset illeti, megállapíthatjuk: szinte típuspéldája annak, hogyan kapcsolódik egymáshoz tárgyiasság és intellektualitás. Találóan utal rá elemzésében TELLÉR GYULA, hogy a vers lényegi mondanivalója: az ember helyzete a világban. Továbbá hogy két élmény kapcsolódik benne egymáshoz: egy valóságos történet és egy általános létélmény. Hogy például a „tudjátok, miféle fájdalom / tapossa itt az örökös sötétet...” sorokban jelzett fájdalom túlnő az egyszerűségeen, a létezés lényegéhez tartozik, ontológiai, világmagyarázó jelentőségű (TELLÉR i. m. 298 és passim). — Vagy nem a fenti megállapítást bizonyítja, ahogyan DOMOKOS MÁTYÁS és LATOR LÁSZLÓ keresi a Pilinszky-vers apokaliptizisleírása „művelődéstörténeti fészke”-nek az intellektuális szálait? (DOMOKOS—LATOR i. m. 151 kk.) És még sorolhatnám a bizonyítékokat.

**6. A tárgyiasság-intellektuális stílusirányzat — elveinek megfelelően — természetesen mintegy „átrendezte” a nyelvi-stilisztikai eszközök rendszerét. A tárgyiasság és az intellektualitás közvetlen eszközeiről már szoltam. Most lássuk, hogy ez a rendszer (l. SZABÓ i. m. 1998. 224—30) hogyan jelentkezik az Apokrifban.**

SZABÓ ZOLTÁN e stílusirányzat legfontosabb sajátóságaként, szervező elveként a szerkesztettséget és az igényességet jelöli meg. Nem véletlenül utalt Cs. SZABÓ LÁSZLÓ Pilinszkyhez szólva a következőre: „Azzal, hogy olyan takarékos és fegyelmezett vagy, te hasonlítasz talán legjobban a magyar költők közül a nyugatiakhoz, a modern nyugatiakhoz...” (idézi TÜSKÉS i. m. 246). Az Apokrif mint szöveg teljes egységként van meg szerkesztve. Ahogy rámutattam, ezt biztosítja a három rész logikus felépítése, és szöveg szervezőnek bizonyul az első sorbeli *akkor*, illetve a harmadik részbeli *akkorra*, egymással korrelációban levő határozószó. Továbbá az a tény, hogy a vers nagyon is hangsúlyos megállapítással kezdődik, és szintén nyomatékos két sorral zárul, valamint hogy a Biblia és az apokaliptizis áthatja az egész verset (ez utóbbihoz l. DOMOKOS—LATOR i. m.). Ebbe az irányba hat még a versen végigvonuló egységes hangnem, továbbá a retorizáltság, az élőbeszédhez közelítő versritmus és a hagyományost felváltó szabaddabb formakezelés (l.: TÜSKÉS i. m. 221—2; JELENITS i. m. 672) és így tovább.

Kiemelem aztán azt az előbbivel is összefüggő vonást, amely szerint Pilinszky mérsékelt hasonlataiban és metaforáiban igen nagy a távolság a „megvilágító”, a konkrét és a „megvilágítandó”, az elvont között (pl. „...Vesszőnyi fák sötéten / a haragos ég infravörösében.”, „És könny helyett az arcokon a ráncok, / csorog alá, csorog az üres árok.”).

Szintén idekiváncokzik a tömörítés, a sűrítés: kevéssel sokat kifejezni, megéreztetni. Eszközei a sajátos összetételek (pl. *madárhad, mélyvilági, rámkövíl*), az ugyancsak sajátos jelzős szerkezetek (pl. *esett földek, kutyaólak csöndje, gyűrött földek, dermedt vályu*),

a sokféle mutató mondatok (pl. „Kikönyöklök a szeles csillagokra”, „Torkomban lüktet közeled.”).

Jellemző sajátosság továbbá a Pilinszky egyéb műveiben is gyakori szentenciaszerű, aforizmatikus fogalmazás. Ezt képviseli például az Apokrifban a kezdő első és a verset záró két utolsó sor, valamint idevehető a második rész két első és befejező sora.

Szólnunk kell a Pilinszkyvel kapcsolatban sokszor emlegetett dísztelen, egyszerű, sőt kopár stílusról is. Úgy látom azonban, hogy az Apokrifból nem hiányoznak a jelzők — igaz, ezek nem díszítő jellegűek —, és dísztelenségről is aligha beszélhetünk, legfeljebb a pátoz hiányáról, továbbá a sejtető utalásokról, illetve az elhallgatásról, valamint a mondatok széttöréséről és arról, hogy itt is hiányzik a részletező, megvilágító elemzés.

Főleg a vers retorizáltságát erősítik — éppen rendkívül hatásos voltukkal — a következő grammatikai eszközök, illetve egyszerre alakzatok:

a) Szinte szívbemarkoló az első rész harmadik szakaszának hat, többes szám második személyű retorikai kérdése: „Ismeritek az évek vonulását...?” és így tovább.

b) Hasonló hatásúak a mondatpárhuzamok a 7—8., 11—12., 13—24., 29—30., 45—46., 63—64. és a 74—75. sorban. Csak egyet idézek: „Nem értem az emberi beszédet, / és nem beszélem a te nyelvedet.”

c) Megjelenik a versben a szintén hatásos szó- (benne kötőszó-) és mondatismétlés a 11—12., 15—18., 41., 45—46., 58., 60., 63., 65., 74., 75., 76. és a 83. sorban.

d) Úgyszintén gyakori a felkiáltás, a felsorolás, az inkább verstani jellegű enjambement, valamint az alliteráció.

Az intellektualitás, sőt a klasszicizálódás felé (vö. SZABÓ i. m. 1998. 233—4, 2000. 208) mutat végül az a műgond és tudatosság, amellyel a költő verseit véglegesítette. Erre vall, hogy például — mint TÜSKÉS TIBOR utal rá (i. m. 94) — sokáig csiszolta verseit, változtatott például a vers tipográfiai képén.

7. Nem térve ki ezúttal az Apokrif részletes elemzésére, az eddig mondottak alapján összegezeként megállapíthatjuk, hogy Pilinszky mással össze nem téveszthető sajátos egyéni stílust teremtett, amelynek a hatása alól senki sem vonhatja ki magát; hogy az Apokrif a tárgyias és intellektuális stílusnak számos elemét képviseli; és hogy a fentiek alapján azt az állítást is megkockáztathatjuk, hogy valóban lehet tárgyias-intellektuális stílusirányzatról beszélni.

SZATHMÁRI ISTVÁN

### Objective-intellectual style in An apocryph by János Pilinszky

The author introduces his paper by recapitulating a controversy that surrounded the notion of ‘period styles’ in the sixties and seventies in Hungary. He argues that thinking in terms of period styles and trends of style is a useful approach to stylistics. Then, he describes the circumstances of writing, the structure, and the message of János Pilinszky’s *An apocryph*, perhaps the most permanent value among his poems. Turning to objective-intellectual style, the author first characterises that trend of style in general terms and then he analyses the way objectivity is discernible in the poem at hand. Next, he defines what he means by intellectuality and indicates how that shows up in Pilinszky’s poem. Finally, the author emphasises that the poet created a remarkably effective individual style; that *An apocryph* represents a number of characteristic features of objective-intellectual style; and that the latter can be seen as a genuine trend of style partly on account of those features.

ISTVÁN SZATHMÁRI