

---

# MŰHELY

---

LÉNÁRT TAMÁS

## *Laterna magica, ikon, fotográfia*

*Optikai médiumok Pilinszky János írásaiban*<sup>1</sup>

Kézenfekvőnek tűnik Pilinszky János életműve kapcsán a fénykép, a fényképezés és általában a technikai képek szerepét vizsgálni; kevés olyan szereplője van a magyar költészettörténeti kánonnak, akinek nemcsak portréi, hanem az általa készített fotográfiák is ismertek, vagy legalábbis könnyen hozzáférhetőek.<sup>2</sup> Bármennyire adódik is tehát egy ilyen összevetés, nem bizonyos, hogy elvezet minket a (költői) nyelv és a fotográfia viszonyának kérdéséig: a fényképek megmaradnak afféle kuriozitásnak, filológiai csemegének, amelyekről a legtöbb, ami elmondható, hogy valamiféle nehezen konkretizálható, leginkább tematikus oldalról megközelíthető, „hangulati” hasonlóságot mutatnak az egyes költeményekkel. Ezzel a dilemmával küzd a Pilinszky-fotók kiadását recenzáló Nadas Péter is (akinek szépirodalmi munkásságában a kép(iség) és a nyelv(iség) szintén figyelemreméltó, korántsem feszültségmentes alakzatokba rendeződik<sup>3</sup>), amikor Jelenits István mutatója alapján konstatálja, hogy a fotográfia, de még a kép sem tartozik Pilinszky kulcsfogalmai közé, miközben a képiség költészetének mégiscsak megkerülhetetlen vonása.<sup>4</sup> Nadas, aki ezek után a szakember magabiztosságával azonosítja Pilinszkyben a műkedvelő fényképészt és a témák, majd a látásmód rokonításával közelíti a felvételeket a lírához, így tulajdonképpen nyitva hagyja a kérdést, amennyiben sem a költői nyelv képiségét, ill. a technikai képek ebben kimutatható szerepét, sem pedig a fotográfia, a fényképezés gesztusának nyelvvel összevethető vonatkozásait (és ezek Pilinszky-féle felfogását) nem taglalja. Ezúttal nem az előbbi felvetést követem, azaz nem a lírai nyelv „képiségét”, a retorikai alakzatok struktúráit vizsgálom a technikai képek felől,<sup>5</sup> hanem az utóbbi, voltaképpen ezzel ellentétes irányból közelítve – és vállalva, hogy ezzel a vizs-

<sup>1</sup> A tanulmány a Bolyai János Kutató Ösztöndíj támogatásával készült. – A szerk.

<sup>2</sup> HAFNER, ZOLTÁN – HERNER JÁNOS – KUCSERA ANDRÁS (Szerk.): *Pilinszky fényképei*. Budapest, Pesti Szalon, 1995.

<sup>3</sup> Erről ld. legutóbb, átfogó igénnyel MARKÓJA, CSILLA: *A mérleg nyelve: Szó és kép Nadas Péter művészetében*. Budapest, Jelenkor, 2016.

<sup>4</sup> NADAS, PÉTER: Pilinszky János fényképei. = Uő.: *Kritikák*, Pécs, Jelenkor, 1999, 182–90, 182.

<sup>5</sup> Erre egy másik tanulmányban, a *Ravensbrücki passió* elemzésén keresztül tettem kísérletet, vö. LÉNÁRT, TAMÁS: Vetített kép és kockacsend: Pilinszky János: *Ravensbrücki passió*. = KULCSÁR SZABÓ ERNŐ – KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN – LÉNÁRT, TAMÁS (Szerk.): *Verskultúrák: A líraelmélet perspektívái*. Budapest, Ráció, 2017, 363–71.

gálódás maga is a „műkedvelés” vádját vonja magára – a Pilinszkyt körülvevő „képi univerzumot” venném szemügyre, amelynek, Nádas Péter kissé talányos megfogalmazása szerint, Pilinszky nem szemlélője volt, hanem úgymond „két lábbal benne állt”.<sup>6</sup> Elsőként tehát e „benne állás” egy-két vonatkozását szükséges tisztázni.

## I.

Nem túlzás, inkább kultúrtörténeti adottság, hogy Pilinszky „képi univerzumanak” éppannyira meghatározó elemei a technikai képek, mint egyes festmények vagy akár a költő szeme előtt közvetlenül megmutatózó világ képe – minden ezen vizuális jellegű impulzusok folyamatosan felbukkannak, keverednek és felülírják egymást Pilinszky jegyzeteiben. Gyakran ír festészetről és filmről, a képzőművészeti kritikák, méltatások és rövid elemzések a publicisztikai tevékenységének meghatározó részét teszik ki; Van Gogh neve majdnem olyan gyakran kerül elő írásaiban, mint József Attiláé. Sokféle, igen különböző szövegekről van szó, amelyek azonban egyfelől egy jól körvonalazható későmodern ízlésvilágot tükröznek,<sup>7</sup> másfelől, a vizualitáshoz fűződő általános viszonyt szem előtt tartva mintha bizonyos diszkurzív tendenciák, vonások is kirajzolódna. Az intermediális kérdezmód felől ugyanis hamar szembetűnik, hogy Pilinszky a szakralitás, a keresztény teológia fogalmaiból építkező esztétikája viszonylag kevéssé reflektál a vizuális műalkotások technikai-materiális sajátosságaira; a művészet lényege e hagyományosnak nevezhető esztétikai beszédmód szerint mintha éppen ezen sajátosságok meghaladásában rejlene, a esztétikai élmény mintegy felülírja a mediális határokat: „Kondor festészete”, állítja tíz éven belül negyedik kiállítás megnyitójában (1970-ben) Pilinszky, „azonban valami módon a tisztán festőin belül lép túl önmagán”, s ezzel egyszerre rokona Fra Angelicónak és Dosztojevszkijnek: „Festői és irodalmi, és nem festői és nem irodalmi *egyszerre*”.<sup>8</sup> Ehhez hasonlóan marasztalja el rövid filmkritikáiban a saját vizuális zsánereikben megragadó műveket (óvatosan, ám határozottan elítélve a „közönségfilm” felszínességét), miközben persze distinkciói egyre-másra a „szomszédos” mediális formációkat hívják segítségül; Jancsó Miklós úgy „betűzi ki” színészeiből a jelentést, ahogy idáig „csak regényírók fürkésztek gyanútlan hőseiket”,<sup>9</sup> újszerűsége és ereje pe-

<sup>6</sup> NÁDAS: *Uo.*

<sup>7</sup> Van Gogh mellett Paul Klee, kortársak közül Kondor Béla, Schaár Erzsébet művészetéről esik a legtöbb szó; filmek esetében amennyivel szélesebb spektrumon oszlik meg Pilinszky figyelme („könyvedebb” filmekről is közöl egy-egy rövid beszámolót, kritikát), annyival kritikusabb is, a kortárs nemzetközi és hazai művészfilmeket méltatja (például Antonionit és Jancsót) ugyan, de sok filmélményéről idegenkedve, rosszállóan, de legalábbis szigorúan mérlegelve ír.

<sup>8</sup> PILINSZKY, JÁNOS: *Egyszerre* szólnak valamennyi nyelven [1970] = *Uo.*: *Publicisztikai írások*. Szerk. HAFNER ZOLTÁN. Budapest, Osiris, 1998, 627–8. (A kötetre a továbbiakban „PÍ” szignóval hivatkozom. – L. T.)

<sup>9</sup> PILINSZKY, JÁNOS: *Egy film margójára* [1968], PÍ, 547–8.

dig abban keresendő, hogy túl tudott lépni a korábbi „vízfestményre lágyított anekdotikus lusta előadásmód”-on.<sup>10</sup> Az *Egy asszony visszanéz* című film pedig „nagy filmnek készült, de csak lapos és érdektelen fotómontázsra sikerült”, írja Pilinszky egy korai, 1942-es rövid ismertetésben, hiszen – világossá téve a filmvásznon látható felszín és a művészi érték közötti szakadékot – „egy könnyes arc még nem tragédia”.<sup>11</sup> Ez a diskurzus természetesen bizalmatlan a technikai képek világával szemben, amelyben a „valóság-hűség” ígérete szemfényvesztésként, felszínességként lepleződik le: az 1960-as *A vad szem* című film híre, miszerint könnyörtelen őszinteséggel – azaz dokumentumfilm-eszközökkel operálva – mutatja be a „modern nő válságát”, Pilinszkyt először egy rövid jegyzetre sarkallja, amelyben a film „valóságát” egy kamaszkori filmélmény emléképpével és egy víziószerű, imaginált képsorral konfrontálja (és így, követve a cikk logikáját, az emlék-, a film- és a fantáziakép együttese hivatott leképezni a modern nő válságát).<sup>12</sup> Ezután pár hónappal később újra szóba hozza az amerikai filmet – amelyet nagy valószínűséggel még ekkor sem látott – a *Laterna mágika* című írásában, ahol már kimondottan elmarasztalja a film vélt „tárgyilagosságát”, amely „elkerülhetetlenül hamisít, amikor a láthatót lehántja a valóságról”.<sup>13</sup> A film szemfényvesztés, trükk, varázslat: az írás címe ezt a jelentésmozzanatot hivatott kiemelni a mozgókép óseként számontartott laterna magica megidézésével, ami a cikket ezáltal az először 1964-ben megjelent *Fehér piéta* című vers pretextusává teszi:

A fényérzékeny levegőben  
csukott szemhéjak. Anya és fia.  
Fehér kezek és még fehérebb ráncok.  
Piéta és laterna mágika.<sup>14</sup>

A cikk-előzmény valóban módosítja a vers lehetséges olvasatát, amennyiben a versnyelvből kiugró latin kifejezés<sup>15</sup> itt is elsősorban a misztikum és varázslat hangulatát írja bele a versbe, ehhez azonban a prózai szöveg ismerete nélkül nem feltétlenül kapcsolódna negatívan konnotált jelentésárnyalat („szemfényveszt-

<sup>10</sup> PILINSZKY, JÁNOS: *Az új magyar filmről* [1971], Pí, 658.

<sup>11</sup> PILINSZKY, JÁNOS: *Egy asszony visszanéz* [1942], Pí, 13.

<sup>12</sup> PILINSZKY, JÁNOS: *Egy képtávirón* [1961], Pí, 198–9.

<sup>13</sup> PILINSZKY, JÁNOS: *Laterna mágika* [1962], Pí, 210–2. Ez az 1962-es cikk sok tekintetben hasonló gondolatmenetet követ, mint Mészöly Miklós hét évvel későbbi írása, a *Warhol kamerája* – igaz, míg Pilinszky a „teleobjektív”-ből az emberi lélek erőit (a szeretetet, a vigaszt), vagyis ezek bemutatását hiányolja, Mészöly a kamera objektivitásában a „tettenérés” poétikáját észleli, amelyben egy „új teremtoi viszony a műhöz” sejlik fel. Mészöly Miklós: *Warhol kamerája: A tettenérés tanulságai*. = *Uő.: A pille magánya*. Pécs, Jelenkor, 282–95.

<sup>14</sup> PILINSZKY, JÁNOS: *Összes versei*. Budapest, Osiris, 2002, 81. (A továbbiakban: ÖV. – L. T.)

<sup>15</sup> Az idegen hangzású, gyakran latin eredetű szavak szerepéről a Pilinszky-lírában vö. LŐRINCZ, CSONGOR: *Kép, szöveg és személytelenítés a transzcendens kommunikáció lélepvilágának lírájában*. = SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY (Szerk.): *A magyar irodalom története III*. Budapest, Gondolat, 2007, 507–20, 514.

tés”). Épp ellenkezőleg: a záró sor mintha a piéta szakrális-szellemi tartalmának és a vers hangsúlyos, a látás és a látvány fogalomköréhez kapcsolódó dimenziójának („fényérzékeny”, „csukott szemhéjak”) egységét állítaná, egy olyan egységét, amely meghatározó jelentőségű Pilinszky poétikájában. Ezt tételezi Balassa Péter utolsó, 1996-os Pilinszky-tanulmánya is, ahol, bár nem erről a versről van szó, a „csukott szemhéjak”, a nem-látás „mysterion”-ja válik a Pilinszky-líra kulcsmetaforájává. „Nem külső látás”, állapítja meg erről Balassa, „hanem a kimondott tárgyakon keresztül a semmi belső látása ez”.<sup>16</sup> Külső és belső látás distinkciója szervezi a *Fehér piéta* szövegét is, a belsőre való összpontosítás metaforájaként értett „csukott szemhéjak”-kal áll szemben a (külső) levegő és természetesen a vers aszociatív alaprége, a márvány („fehér”) szoborcsoport (külső materialitásként értett) látványa. A viszony ugyanakkor nem szimplán distinktív, sokkal inkább kölcsönös vagy kiasztikus: a „csukott szemhéjak” a kifelé irányuló látás akadályozottságát jelentik, a „belső” tehát, amiként a vakság esetében is, a külső hiányából születik, továbbá a levegő talányos és egyszersmind fotótechnikai eredetű jelzője, a „fényérzékeny” hagyományos értelemben mintha inkább a szemekre (vagy inkább optikára, esetleg valamilyen felületre, papírra) vonatkozhatna, sőt, felmerül a zárt szemek indokaként is. Ha tehát a levegő fényérzékeny, akkor a látás, vagy legalábbis valamely mozzanata, kívülre helyeződik, és felveti a kérdést, hogy vajon Jézus, Mária (akiknek a szeme Michelangelo és más nevezetesebb piéta-ábrázolásokon zárt) vagy esetleg a néző perspektívájáról van-e szó. (A hagyományos piéta-ábrázolások kompozíciójában felismerhető ez az irányultság, amennyiben Jézus halálának tragédiája Mária „külső”, rá irányuló fájdalomán keresztül nyer ábrázolást.) Minderre nemcsak azért volt érdemes kitérni, mert a látás kiazmusokba rendeződő alakzatai Pilinszky lírájának jellegzetességeként világos illeszkedési pontot jelöl ki e lírai beszéd mód és József Attila költészete között,<sup>17</sup> hanem mert ebbe a viszonyrendszerbe lép be a *laterna magica* mint optikai médium. Ha hihetünk ugyanis Friedrich Kittler helyenként kissé nagyvonalú vizuális kultúr-történetének, a *laterna magica* a reneszánsz és a barokk határán éppen a belső képek külsővé tételének médiatechnikai lehetőségét teljesítette be (szemben a külső képek belső rögzíthetőségében érdekelt *camera obscurával*).<sup>18</sup> Ebből kiindulva tehát a *laterna magica* a „belső látás” spirituális tartalmait (a külsőn) láthatóvá, (külső) látvánnyá alakítja, amivel a versben megidézett szobrot, vagy még pontosabban magát a verset – annak retorikai intencióit – képezi le. Ezzel a *laterna magica* is abba a teológiai érdekelttségű képelméleti diskurzusba íródik bele,

<sup>16</sup> BALASSA, PÉTER: Semmit se látni: Pilinszky és a látás. = Uő.: *Átkelés: Mi tanulható az Újholdtól?* Budapest, Balassi, 2009, 49–56, 51, 53.

<sup>17</sup> Vö. KULCSÁR-SZABÓ, ZOLTÁN: Magány és énhány József Attilánál = PRÁGAI TAMÁS (Szerk.): *„Mint gondolatjel, vízszintes a tested”: Tanulmányok József Attiláról.* Budapest, Kortárs, 2006, 117–45, 133., továbbá LŐRINCZ: I. m., 517.

<sup>18</sup> Kittler a *laterna magicát* Heidegger *A világek kora* című tanulmányával és a jezsuita rend megszületésével hozza kapcsolatba, KITTLER, FRIEDRICH: *Optikai médiumok.* Ford. KELEMEN PÁL. Budapest, Ráció, 2005, 68–90.

amely hagyományosan és elsősorban az ikonfestészettel foglalkozik.<sup>19</sup> Az ikon Pilinszky költészetének ezidőtájt egyik legfontosabb önmetaforája, amely nemcsak versekben, de a *Fehér piétát* is tartalmazó kötet címében (*Nagyvárosi ikonok*) is feltűnik.<sup>20</sup> A fogalom már korábban, az életmű egyik lehetséges középpontjában, a *Harmadnapon* kötet *KZ-láger falára* ciklusában bukkan elő, *A harmadik* című versben, az *Apokrif*, a *Négysoros* és egy képleíró, -kommentáló vers, az *Egy arckép alá* szomszédságában. E vers, illetve a *Nagyvárosi ikonok* című költemény vagy verscsoport alaposabb értelmezése nélkül is szembetűnik, hogy az ikon fogalmának metafizikai érvényét sajátos időbelisége: mozdulatlansága, örökkévalósága látszik biztosítani.<sup>21</sup> Ez a vonás, amely minden bizonnyal egyik meghatározó eleme a napnyugati ikonfestészet-recepciónak, összefüggésben áll az ikon szakralitásának azon képelméleti magyarázatával, hogy az ikon nem reprezentálja, közvetíti a szentséget, mint inkább közvetlenül hozzáférhetővé és szemlélhetővé teszi, azaz közvetlenül megjelenik benne a transzcendens világ<sup>22</sup> – az állandóság garanciája e tekintetben ugyanis a belső és külső, látható és láthatatlan világok közötti mozgás, illetve a belső külső általi reprezentációjának és a külső belsőre vonatkoztatásának felfüggesztődése, megmerevedése.

A laterna magicát és az ikonfestészetet tehát az erős vallási, teológiai meghatározottság köti össze,<sup>23</sup> és nyilván ezért, ezáltal lépnek be Pilinszky költészetébe.

<sup>19</sup> Például Florenszkij is a látható és a láthatatlan világ különbségéből vezeti le az ikonkép ontológiáját. Vö. FLORENSZKIJ, PAVEL: *Az ikonosztáz*. Ford. KISS ILONA. Budapest, Typotex, 2005, 7, 46.

<sup>20</sup> Az ikonról és az ikonicitásról igen részletesen, kifejezetten a képi medialitást (és a fényképpel való szembeállítás) középpontba helyezve ld. Halmi Alexandra 2014-es, publikálatlan, *A kép és a képszerűség szerepe Pilinszky János költészetében* című diplomamunkáját (a dolgozat egy előzménye online publikáció formájában olvasható: HALMI, ANNAMÁRIA: *A képszerűség jelenléte Pilinszky János Apokrif című költeményében*, <https://apokrifonline.wordpress.com/2013/11/04/halmi-annamaria-a-kep-szeruseg-jelenlete-pilinszky-janos-apokrif-cimu-koltemenyebentanulmany-2/>)

<sup>21</sup> Az idézett versek lényegében mind az időtlenség fogalomköreire épülnek; „örökké fénylő ikonod” (*A harmadik*), „megörökít”, „mozdulatlan”, „múzeum”, „egyetemes”, „öröküres” (*Nagyvárosi ikonok*, ahol ez az időtlenség a jelen és a pillanatnyiság mozzanataival ellenpontosodik, „Déli 12 óra”, „júniusi délután” „Szeptemberi sugárutak! [...] Megállnak a sugárutak.” stb. – ld. ezt ugyanígy a *Van Gogh c. versben* is). Az ikon örökkévalóságot garantáló mozdulatlanságát emeli ki – a nyugati festészet „fejlődéshitbe vetett változékonyságával” szemben – az értekező Pilinszky is; ez a gondolat szerepelt két Franciaországban tartott előadásában is, vö. *A kelet-európai kultúrák néhány adottságáról – Simone Weil gondolatvilágának fényében*, [1972], PÍ, 677–80; *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*, ÖV, 84–8. – ez utóbbi szöveg egy költői képzeletről tartott tanácskozáson hangzott el; Pilinszky az ikonokat valamilyen keleti, archaikus-eredeti művészet példáiként említi, amelyek „intenzitásukkal” vallanak arról, „amit az időben lehetetlen volt kimondaniuk”, uo. 88. Vö. továbbá *Orosz faszobrászat kiállítása Párizsban* [1973], PÍ, 699.

<sup>22</sup> Vö. FLORENSZKIJ: *I. m.*, 49., továbbá BELTING, HANS: *Kép és kultusz: A kép története a művészet korszaka előtt*. Ford. SCHULZ KATALIN, SAJÓ TAMÁS. Budapest, Balassi, 2000, 8.

<sup>23</sup> Ez a vallási-kulturális meghatározottság természetesen mindmáig meghatározza a képek használatát: „A vallás éppen a médiumok alkalmazása révén tett szert társadalmi befolyásra, a társadalom viszont megtanulta, miként vegye a médiumokat a saját kezébe, és miként fordítsa a vallás ellen. Ma ezért a vallás túlélése múlik azon, miként tudja megjeleníteni magát az új tömegmédiumokban.” BELTING, HANS: *A hiteles kép: Képviták mint hitviták*. Ford. HIDAS ZOLTÁN. Budapest, Atlantisz, 2009, 15.

Jelen vizsgálódás számára azonban ennél lényegesebb, hogy ez a két, tekintélyes hagyománnyal bíró képtechnika kimozdítja, átírja e költészet „vizuális” alaprétegét, amelyet – mint azt a fent idézett Balassa-tanulmány is körültekintően tárgyalja – elsősorban a látás, a látszás, a látvány (szemek, vakság, transzparencia stb.) metaforizációi konstituálnak. A *laterna magica* és az ikon által ugyanis „mediatizálódik”, vagyis (*pictura* és nem annyira *imago* értelemben) képszerűsödik a Pilinszky-vers világát uraló vizuális mező, miközben egyre szorosabbá és kölcsönösségükben összetettebbé válnak az így – egyre konkrétanban – értett képek és a versek nyelvi eszköztárának viszonyai; egyre kevésbé tapintható ki, hogy ezek a képek, képi formációk úgymond kívülről érkeznek a versnyelvbe (a versek egy „képről szólnak”), vagy a nyelv szimulálja, alkotja meg ezt a képi dimenziót (a tartalmat a vers „képpé alakítja”). A versek úgy válnak *laterna magicákká* és ikonokká, hogy közben maguk a versek formálják e képi formációk értelmét, jellegzetességeit, jelentőségét és teherbírását; erre példa a *laterna magica* eltérően strukturált jelentésmezeje a publicisztikai és a lírai szövegben (miközben az ikon esetében a tanulmányban való előfordulás olvasható a versbeli motívum valamiféle magyarázataként, kifejtéseként). Mindezt érdemes szem előtt tartani, mielőtt még egy lépést kockáztatnánk Pilinszky „képi univerzumának” irányába, és a szerző számára fontos fényképek nyomába erednénk.

## II.

A publicisztikai írásokban ugyanis nem sok szó esik fényképezésről (mint tevékenységről), fényképekről annál inkább. Egyes felvételek, amelyek hol igen erősen motivált kontextusban, hol véletlenszerűen kerülnek Pilinszky szeme elé, különös hatással vannak a költőre. Ez a hatás markánsan különbözik attól, amit festmények vagy más műalkotások kapcsán jegyez fel Pilinszky, és nem is fotótechnikai-gyakorlati érdeklődés, ugyanakkor nem is csupán a fénykép tárgya tartja fogva a figyelmet: ez a jellegzetesen nézői, befogadói viszony sokban emlékeztet a „Spectator” gondosan lehatárolt perspektívájára, amellyel Roland Barthes indítja a *Világoskamra* című esszéjét.<sup>24</sup> Egy ilyen élményről számol be a *Bűnök és gyerekek* írás, elmélkedés a gyermeki bűnről, amely egy újságban látott fénykép leírására épül: „Alig több tízévesnél. A felvétel éles, élesebb a valóságnál. A gyerekek alakja egy montázs erejével üt el a széktől, az asztaltól, és a háttér üres falától; engedetlen haja mintha a homlokába fagyott volna; pillantása tág és vak gödör.”<sup>25</sup> A leírás retorikája egyértelműen arra törekszik, hogy a kép „döbbenetét” az általa bemutatott, látható valóságon túl ragadja meg („élesebb a valóságnál”, tekintet mint „vak gödör”), amely ezáltal a látható felszín (a gyermek portréja) és a mélyebb tartalom (a bűn) feszültsége, amelyet a leíró és kérügmatis passzusokat

<sup>24</sup> BARTHES, ROLAND: *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. FERCH MAGDA. Budapest, Európa, 2000, 13.

<sup>25</sup> PILINSZKY, JÁNOS: *Bűnök és gyerekek* [1959], PÍ, 87–8.



moduláló cikk szövege jelenít meg. Ehhez hasonlóan építi fel a képpel való találkozás pillanatát a *Néhány óra Lisieux-ben* című útleírás is.<sup>26</sup> Pilinszky Párizsból érkezve látogatja meg Szent Teréz, egy, számára igen fontos<sup>27</sup> egyházi személy emléktemplomát. A kisváros hangulata, a kommercializált emlékhely inkább lehangoló, ám ekkor a költő „gyönyörű fotókra” lel, amelyek Szent Terézt ábrázolják: „Itt nem a fotográfia örökítette meg a gesztust, hanem a »tárgy«, a gesztus a fényképet. Az imádság a pillanatot, melyben a fölvétel készült. A kép annyira megragadott, hogy éreztem, el kell ajándékoznom.”<sup>28</sup> A leírás kiazmusa azt sugallja, hogy a bemutatott gesztus (az imádkozás) teszi időtlenné a felvételt (amely esetlegességével mintha a „csecsebecsék” áruló, rossz hangulatú bódésor folytatása lenne). A fénykép (vagy a szemlélés) „gyönyörűségének” záloga itt is egy bizonyos feszültség, amely azonban már nem a látható felszín és az elvont tartalom között húzódik, mint inkább a portré időtlen, egyetemes és szakrális jelentése és a fénykép pillanatnyisága, egyszerűsége között. A lisieux-i beszámoló egy másik változata is fennmaradt kéziratban, itt Pilinszky ugyanazt a feszültséget (a fénykép mulandó, az imádkozásra kulcsolt kéz örök) más nyelvi eszköztárral, szinte mint egy jelenést írja le: „Mint valódi sebből a vér, úgy tűnik elő jelenléte [...] S akkor hirtelen megszűnik a fénykép. Ezek a kezek most is imádkoznak, örökös imádsággal. A fénykép itt semmit se »örökített« meg; itt a fénykép a pusztuló elem, a mulandó.”<sup>29</sup>

A nem megjelenített, inkább megjelenő, megtapasztalható, átélhető öröklét képzete ezt a fényképezéstétikát leginkább az ikonhoz közelíti, legalábbis Pilinszky ikon-értelmezéséhez. Nincs ez másképpen az életműben minden bizonyonnyal legnagyobb szerepet játszó felvétel esetében sem. Ezen a fényképen, amely 1944-ben készült Auschwitz-Birkenauban, egy idős nő látható gyerekekkel.<sup>30</sup> Pilinszky feltehetően lengyelországi útja során, az Auschwitz-émlékhelyen találkozott vele először, 1965. február 26-án, vagyis nem egy „váratlanul” felbukkanó képről

<sup>26</sup> PILINSZKY, JÁNOS: *Néhány óra Lisieux-ben* [1963], PÍ, 322–4.

<sup>27</sup> Pilinszky Szent Teréz jelentőségéről egy korábbi cikkében emlékezik meg: *Kis Szent Teréz és a világvárosok* [1961], PÍ, 191–2.

<sup>28</sup> *Néhány óra Lisieux-ben*, PÍ, 324.

<sup>29</sup> *Lisieux – Utolsó esték* [kézirat], PÍ, 864–5.

<sup>30</sup> Nem pedig 1942-ben, ahogy arra Pilinszky több helyen utal. A kép a Deutsches Bundesarchiv tulajdona, leltári jelzetszáma 183-74237-004, és a maga nemében egyedülálló „Auschwitz-album”-ban szerepel, készítője nagy valószínűséggel Bernhard Walter SS-Hauptscharführer – a fotográfus (illetve fotográfusok, Walter segédjeként dolgozott Ernst Hofmann) azonosítása a frankfurti Auschwitz-perek egyik „szencációja” volt. A Lili Jacob (Jakab Lenke) által megmenekített album, amely egy Kárpátaljáról érkezett emberszállítmány érkezésekor készült, a Yad Vashem Intézetnek köszönhetően jól dokumentált, kommentált, digitális formában hozzáférhető. Az album 2004-ben, a Holokauszt-émlékév keretein belül jelent meg magyarul, jóllehet a képek más kiadványokban és kiállításokon is szerepeltek korábban; minderről részletesen ld. FENYVESI, KATALIN – KÖBÁNYAI, JÁNOS: *Az Auschwitz-album, ha magyar. = Múlt és jövő*, 2004/3, 23–39. Az albumról magyar nyelven nagyobb lélegzetű kommentárt írt Sziklai László, amelynek annak ellenére állandó hivatkozási pontja a Pilinszky-életmű (leginkább a *KZ-oratórium*), hogy az *Idős nő gyerekekkel* fotográfia különleges szerepére Pilinszky-nél nem tér ki részletesen, vö. SZIKLAI László: *Auschwitz képe*. Gond-Cura, Budapest, 2009, 22, 62.

van szó, éppen ellenkezőleg, a találkozáásra az emlékhely hangulata, a helyszín autenticitása – amelyről Pilinszky önálló útinapló-cikkben számolt be,<sup>31</sup> és amely a képhez való kultikus viszonyulást erősíti – üthette rá a pecsétjét. A kép egy másolata Pilinszky szobájában függött a falon, és többször felbukkan az életműben, Pilinszky versekben és cikkekben is vissza-visszatér a fotográfiára.<sup>32</sup> E hivatkozások közül a legfontosabb talán az *Egy lírikus naplójából* sorozatot indító esszé, amelyben a költő a fénykép kapcsán művészi szemléletváltásról beszél: „Álltam a kép előtt, s erőnek-erejével meg akartam állítani a húsz évvel ezelőtti boldogtalanságot – ahogy látszatra a fényképfelvétel megállította. De én a valóságot akartam megállítani. S akkor megértettem, hogy semminek sincs értelme, ha nem tudjuk jóvátenni azt, ami már megtörtént.”<sup>33</sup> A „jóvátétel” fogalma itt úgy válik esztétikai kategóriává, hogy Pilinszky a kép fényképszerűségét próbálja imitálni, pontosabban meghaladni: megállítani a „valóságot”, rögzíteni egy pillanatot, pontosabban kiemelni az (a történelem pusztító sodraként értett) időből. A fénykép így nem megjelenít valamit, inkább mintha a líra hatásmechanizmusát képezné le, úgymint a cikkben megfogalmazott művészetfelfogás illusztrációja. Az ikon időtlenségét idézi, azonban ennek az öröklétnek a garanciái nem a szentség megtestesülésében, mint inkább a fotográfia technomediális ígéretének metafizikájában érthetőek tetten; nem annyira külső vs. belső, hanem egy időbeli, a megtorpanás-mozdulatlanság vs. haladás-elmúlás ellentétpár mentén.<sup>34</sup> A konkrét kép, az idős asszony a gyermekekkel, nemcsak felfüggeszteni látszik az időt, de motivikusan vissza is igazolja, felerősíti Pilinszky értelmezését: az Auschwitz-album többi felvétele mellett feltűnik, hogy ezen a képen a háttal álló alakoknak nem látjuk az arcát (mintegy tagadja, hogy *imago*-nak, arcmásnak lássuk), másfelől a feltehetően akaratlan kompozíciót a haladás, a kijelölt (sínpar mentén), valahová (a biztos halálba) tartó út uralja – amelyet a fénykép pillanatnyiséga felfüggeszteni látszik. Ez a paradoxon olvasható ki az *Egy fénykép hátlapjára* című versből is:

Görbülten megyek, bizonytalanúl.  
A másik kéz mindössze három éves.  
Egy nyolcvan éves kéz s egy három éves.  
Fogjuk egymást. Erősen fogjuk egymást.<sup>35</sup>

A szöveg a halálba tartó, halálon túl vállalt szolidaritás versének mutatja magát, ezt húzza alá a Pilinszky-lírában igencsak feltűnő én-perspektíva, amely itt kevésbé szerepjátékként, mint a tudatosan felvállalt együttérzés kifejeződésékként

<sup>31</sup> PILINSZKY, JÁNOS: *Oswiecim* [1965], Pí, 410–1.

<sup>32</sup> Összefoglalólag ld. Hafner Zoltán alapos jegyzetét, Pí, 875.

<sup>33</sup> PILINSZKY, JÁNOS: *Egy lírikus naplójából* [1965], Pí, 437–9.

<sup>34</sup> Ugyanez a mintázat ismerhető fel az *Ars poetica helyett* „mozdulatlan elkötelezettség”-fogalmában, és annak indoklásában is, ld. PILINSZKY, JÁNOS: *Ars poetica helyett* [1967], ÖV, 89–92.

<sup>35</sup> ÖV, 147.



olvasható, vagy másképpen: a vers hangot kölcsönöz az arc nélküli asszonynak, így mintegy kiegészíti, korrigálja, *jóváteszi* a fénykép szükségképpen részleges tá-  
núságát (amiként a „bizonytalanul” állítása is kilép a képleírás „külső” perspek-  
tívájából, hiszen a léptek bizonytalansága nem látszik, nem látszhat a képen).  
A „fogjuk egymást” mozzanata ugyanakkor a múlt idő – amelyet a „megyek” ige  
képvisel a szövegben – felfüggesztését, vagy annak igényét is sugallja, mintha a  
két különböző korú ember kézfogása kiléptethetné őket az elmúlás, az időbeliség  
dimenziójából, „megállítaná” a pusztulást.<sup>36</sup> A cím sajátos viszonyba állítja a ké-  
pet és az azt leíró szöveget. Nem meglepő ugyanis, hogy egy fotográfia verzójára  
írnak valamit (például a fotográfus nevét, a felvétel idejét stb.), mégis, a hátlapra  
írt szöveg „nem látható”, pontosabban csak akkor olvasható, ha a képet elfordít-  
juk, tehát vagy a képet látjuk, vagy a szöveget olvassuk, amely tehát mikor ma-  
gyarázza, „elmondja” a képet, egyszerre ki is oltja, láthatatlanná teszi, másfelől  
azonban a címben foglalt gesztus a verset végérvényesen, elválaszthatatlanul a  
képhez rögzíti. A kép és szöveg is „erősen fogja” egymást, vagyis a fénykép és a  
vers kölcsönössége megismétli azt a kiasztikus alakzatokba rendeződő kizáróla-  
gosságot, amelyre a látás-látvány (szem, vakság) vizuális motívumrendszere is  
épült. Most azonban ez a kölcsönviszony nem a transzcendens láthatatlant, ha-  
nem a múlt idő bizonyosságát játssza ki, sajátos módon megfelelve annak a lehe-  
tetlenségnek, amelyet a holokauszt utáni művészeti diskurzusban egyfelől a köl-  
tészeti adornói „tilalma”,<sup>37</sup> másfelől a képi ábrázolás tilalma<sup>38</sup> ír körül: az időbeli-

<sup>36</sup> Az időbeliség egy igen hasonló zavaraként vagy felfüggesztődéseként érthető a másik „fény-  
képvers”, az *Auschwitz* című [ÖV, 144]:

„Négy-öt esztendőös lehetek,  
s az én koromban a világ,  
vagy – ha úgy tetszik – a valóság,  
egyszóval mindaz, ami van,  
két esztendő vagy nyolcvan év,  
mázsás cipő, több tonnás kiskabát,  
és főként, ami hátra van még,  
pontosan öt-hat éves.”

Itt az *Egy fénykép hátlapjára* verset megidéző ötödik sor relativizálja a kor által kifejeződő időt,  
ami a kezdő sor bizonytalanságára és a záró sor bizonyosságára felel, miközben a záró sor „pontos”  
életkor-adata voltaképpen egy másik idő helyett áll, a hátralévő idő helyett, amelyre a szintaxist (és a  
rím- és ritmusszerkezetet) követve az olvasó vár; mintha a (kontextus ismeretében igen rövid) hátra-  
lévő idő „miatt” válna bizonyossá az életkor.

<sup>37</sup> Erről részletesebben vö. Szűcs, TERI: *A felejtés története: a Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*.  
Pozsony-Budapest, Kalligram, 2011, 9–17. Szűcs részletesen foglalkozik az Auschwitz-albumbeli fény-  
képpel, felfigyelve a Pilinszky-kommentárokban hangsúlyos temporalitás-problematikára, amelyet  
elsősorban az időbeli elszakíttóság megfogalmazásaként értelmez (Uo., 69–71, 172–3).

<sup>38</sup> Szűcs: I. m., 18–24, továbbá ld. erről – Adornón túl – Didi-Hubermann polemikus könyvét  
(DIDI-HUBERMANN, GEORGES: *Images malgré tout*. Paris, Minuit, 2003.), illetve magyar nyelven, az előz-  
ményeket (Claude Lanzmann *Shoah* című filmjét) és az utóéletet (a Lanzmann-poétikát követő műal-  
kotásokat) is tárgyalva KÉKESI, ZOLTÁN: *Haladék: Holokauszt- emlékezet a kortárs művészetben*. Budapest,  
Kijarat, 2011.

ség berekesztését ígérő fénykép esztétikája ugyanis sajátos módon felülírja, egymásra vonatkoztatja, megfelelteti egymásnak a – kultikus eredetű – „hiteles kép”<sup>39</sup> és a „hiteles tanúságtétel”<sup>40</sup> kérdésköreit.

A „fényképszerűség” mint a Pilinszky-életmű, különösen pedig a közvetlenebbül a holokausztra vonatkozó művek egy alaprétege,<sup>41</sup> tehát nemcsak nyelvi reflexió egy technomediális jelenségre, és biztosan nemcsak egy szinguláris élmény, egy bizonyos kép következménye, hanem egyes képelméleti dilemmák és formációk kivételése, ugyanakkor a lírai életműben a nyelvi kifejezés és kifejezhetőség, a nyelv teherbírásának próbaköve. Ha a fénykép megjelenítő ereje a temporális rend hatályaon kívül helyezésében keresendő, akkor, egyfelől, nem nehéz Pilinszky fényképezésztétikájában Roland Barthes a fotográfia „noémájáról” adott definíciójának fő vonásait felfedezni,<sup>42</sup> másfelől az így értett kép szinte szükségszerűen az emlékezés médiumaként értett írás kihívója,<sup>43</sup> a költészet pedig ezt a világot csak távollévő múltként megőrizni képes írás-emlékezetet felülíró fotografikus effektust viszi színre, ennek ad nyelvi teret.

<sup>39</sup> BELTING: *A hiteles kép*, i. m.

<sup>40</sup> Szűcs említett kötetén kívül, elsősorban a tanúságtétel paradoxonára vonatkozóan AGAMBEN, GIORGIO: *Was von Auschwitz bleibt: Das Archiv und der Zeuge*. Frankfurt, Suhrkamp, 2003, 23.

<sup>41</sup> A fogalom a *Rekviemben* fordul elő („Egyesek kész fényképnek tűnnek, másokon a felvétel, az exponálás valóságos, de többnyire végig fényképszerű pillanatait látjuk.”, PILINSZKY, JÁNOS: *Rekviem*. = Úó.: *Széppróza*. Budapest, Osiris, 1998, 6–48, 18.), amelyben a fénykép a jelenetek hangulati kompozíciójában éppúgy jelen van, ahogy a fényképek és a fényképezés fontos cselekményformáló szerepet is kap („Fényképez az SS.”, *uo.*, 15.).

<sup>42</sup> BARTHES: *I. m.*, 81.

<sup>43</sup> „Auschwitz ma múzeum. [...] Ütések és kopások, miknek kibetűzésére alig tettünk valamit. Pedig ezek a század betűi; ezek a kor betűformái,” írja Pilinszky az *Ars poetica helyettben*, ahol a muzealitásként hozzáférhető múlt elválasztottsága vezet el az írás-metaforáig. *Ars poetica helyett*, ÖV, 89. A konkurenciaviszonyról kevésbé kiélezetten, ugyanakkor árnyaltabban ld. EISEMANN, GYÖRGY: „Piéta és laterna mágika”: Jelenlét és képzelet Pilinszky János lírájában. = *Tiszatáj*, 2013/4, 59–72, 61.