

**„*Boldogtalan erejü kép...*” – A kép és a képszerűség szerepe
Pilinszky János költészetében**

jelige: monstrancia

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés.....	3
II. Pilinszky képeinek lehetséges megvalósulásairól	5
II.1 – Kitérő: Szó és kép	7
II.2 – A fotó	8
II.3 – Az ikon	12
III. Szövegelemzések.....	15
IV. Összegzés	25
V. Felhasznált irodalom	26

I. Bevezetés

Pilinszky János említésére rendszerint más jellegű összefüggések juthatnak eszünkbe, s talán kijelenthető, hogy nem ez az életmű vizsgálatakor leggyakrabban alkalmazott értelmezői pozíció. Jelen dolgozat mégis arra vállalkozik, hogy egyes szempontok mentén bemutassa a szerző és a képiség kapcsolatát, illetve megmutassa, mennyiben képszerűek a szerző egyes szövegei – ez egy olyan kérdéskör, amely bár nem új a szakirodalomban, bizonyos, más központi kérdésekhez képest kevésbé feldolgozott, és aktuálisnak is bizonyulhat.

A kép fogalmának és elméletének szerepe radikálisan megnőtt a huszadik század második felétől kezdődően az irodalomtudományban is, és az utóbbi évtizedekben a diszciplínán belül igen elterjedtté vált a vele való foglalkozás. Egyfelől újrafelfedezésre kerültek azok a szépirodalmi szövegek, amelyek kimondottan a kép problematikáját helyezik a középpontba, másfelől pedig számos kanonizált műalkotást a kép, illetve a kép és a szöveg relációjának irányából értelmeztek újra. Tehát adott egy kurrens elméleti háttér, amelyre alapozva folyamatában új és új perspektívákat nyitó elemzések jelennek meg – le kell azonban szögeznem, hogy nem azért szentelek a kérdéskörnek egy (problémafelvető jellegű) dolgozatot, mert ez a gyakorlat manapság „divatos”. Önmagában rendkívül érdekesnek tartom nyelv és kép, verbalitás és vizualitás viszonyát. Úgy gondolom, annak ellenére, hogy a szakirodalom egyre csak gyarapszik, és a legfontosabb kérdésekben már születtek nagyon markáns válaszok, elméletek, továbbra is egy intenzív polémiaóra lehetőséget adó területről van szó. Másrészt pedig Pilinszky János személyében egy olyan szerzővel van dolgunk, akinek életművét, vagy akár csak egyes szövegeit kevésbé dolgozták fel eleddig ebből a perspektívából,¹ s ez további izgalmakat jelenthet számunkra. (Az ő életművében ettől eltekintve is találhatunk megannyi kiaknázatlan lehetőséget, amelyek érdemesek lennének a kidolgozásra, különböző szempontú vizsgálatokra.)

Írásomban ennek megfelelően elsőként egy általánosabb érvényű, többnyire elméleti jellegű kitérőt teszek a *Nagyvárosi ikonoktól* kezdődően átalakuló Pilinszky-poétika vizualitáshoz fűződő kapcsolatáról, amelyhez segítségül hívok néhány, szó és kép

¹ A tradicionálisnak mondható látomásköltészet illetve látomásos líra jegyében természetesen már sokan elemezték Pilinszky oeuvre-jének egyes szegmenseit, azonban ez nem kapcsolódik szorosan a tárgykörhöz. Amennyiben rokonítani szeretnénk vele, hatalmas munkát vállalnunk magunkra, hiszen valahol a képzelőerő fogalomkörében találkoznak, amelynek meghatározása sokszorosan összetett és nehezen kibontható problémafelvetés lenne.

viszonyához fűződő elméleti szöveget, meglátást. Ezután pedig – amely lényegében a munka legnehezebb részét teszi ki – megkísérlem az elméleti vonatkozásokat részben felhasználva a különböző szövegeket-szövegcsoportokat a kép-problematika (képiség, látvány, látás) mentén elemezni, ehhez megállapításaim mellett, lehetőség szerint és megszorításokkal felhasználok a költő saját, releváns és bennünket segítő megnyilatkozásait is. Zárásként feladatom lesz, hogy egy rövid áttekintés segítségével beszámoljak jelen vállalkozás sikerességéről avagy sikertelenségéről – valóban bír-e akkora jelentőséggel a kép Pilinszky bemutatott szövegeiben, mint ahogyan azt előzetesen állítom?

II. Pilinszky képeinek lehetséges megvalósulásairól – ikon és fotográfia határain

Pilinszky János költészete kapcsán a képi problematika előtérbe helyezése, mint már említettem, nem tartozik a leggyakoribb értelmezői választások körébe, de gyakran megjelenik a különböző elemzésekben, hogy a szerző teljes életművében erőteljes szerepet kap a vizualitás, a látás aktusa és a láttatás szándéka. Ez a szándék azonban az életmű különböző szakaszaiban másképp jelenik meg: míg az első szakaszban a nagyobb hagyománnyal rendelkező látomásosság az uralkodó, a későbbi periódusban ez a tendencia egyre inkább elmozdul a statikus képiség felé. Amennyiben a műfajiság mentén akarnánk megragadni ezt a változásfolyamatot, azt mondanám, a filmszerűség felől egyre inkább a állókép- és fotószerűség irányába tendál az alkotások összessége. Radikális példával élve, ez a különbség nagyon jól érzékelhető például az *Éjjeli fürdés* és a *Kapcsolat* összehasonlításakor. S hogy miért lehet érdekes, vagy vonzó a fotografikus ábrázolásmód, mint vizsgálatunk egyik tárgya, arra Susan Sontag szavait kölcsönözve, az egyik lehetséges magyarázat: „A fénykép azért lehet emlékezetesebb a mozgóképnél, mert nem folyamat, hanem az idő egy körülhatárolt szelete. A televízió alig megválogatott képek folyama, melyben minden egyes kép törli az előzőt. Minden állókép egy-egy kitüntetett pillanat, amelyet vékony tárggyá formáltak át, hogy az ember eltehesse és megnézhesse.”² A másik képtípus, amellyel foglalkozom, szintén az állóképek csoportjába sorolható, ámde egészen más attribútumokkal rendelkezik: az ikon, amely a Pilinszky-szövegek esetében centrális szerepet kapó transzcendencia-élménnyel van összefüggésben.

Dolgozatomban ennek megfelelően az általában átmeneti kötetként megnevezett *Nagyvárosi ikonok* kötetben először (új anyagként) szereplő szövegeivel, illetve néhány ez után keletkezett verssel foglalkozom.

Bár Lőrincz Csongor tanulmányában kifejezetten a *Harmadnapon* képszerűségét vizsgálja (ezzel is alátámasztva korábbi megállapításomat, mely szerint a pálya egészében kardinális érvényű jelenségről van szó), számunkra is relevánsnak bizonyuló következtetésekre jut. „[A] vizualitás fikciós művisége feloldhatja az osztott szemléleti keretet és a tárgyiság »eldologiasító« készítését, kiszabadíthatja a versek tropológiai-képi konfigurációit a „látomás” szubjektumfüggő paradigmájából, átformálva magának a

² Susan SONTAG, *Platón barlangjában = A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Bp., Európa, 2007, 31. o.

szubjektumnak a képzetét – ezzel együtt pedig, lazítva a vallási vonatkozások kötöttségét, viszonylagosíthatja a prófétaí vizió hangnemét.”³ Ezzel tehát a Pilinszky-szövegek értelmezésében uralkodónak, tradicionálisnak nevezhető megközelítésekkel kívánja egyfelől egyenlő rangra emelni az ebben a dolgozatban is alkalmazott szempontot, másfelől pedig valamelyest ezeket a megközelítéseket relativizálja is egyben.⁴

„A végtelen puritán, elemi közlésformára épített, formaképző módszerében roppant leegyszerűsödött, strukturális változatokat alig teremtő líraiság egyeduralkodó következtében szembeötlően elveszítette például ez a versművészet szuverén esztétikumának egyik elsőrendű hatóelemét: különleges képteremtő erejét. Alig találjuk itt a korábbi Pilinszky-líra szuggesztivitásának nagy fontosságú alkotó tényezőit: az ütéserejű képeket, a képalkotó tudás remeklő bizonyítékait, kiváló képi effektusokat.”⁵ Fülöp László ezen gondolatmenete is jól mutatja, hogy a Harmadnapon után következő költői teljesítményt – főként a közvetlen recepcióban – szokás (volt) a hanyatlás, a minőségromlás jegyében jellemezni, s ebből talán még manapság is érzékelhető valami, még akkor is, ha az évtizedek során a Szádkák poétikai értéke például jelentősen felértékelődött. Másfelől azonban éppen azzal ellentétes tendenciákat vél felfedezni, amelyeket e dolgozat ki- illetve bemutatni igyekszik: a képiség visszaszorulására hívja fel a figyelmet (még akkor is, ha ehhez a képiség-fogalomhoz a metaforika is hozzátartozik). A dolgozat későbbi, szövegelemzéssel foglalkozó szegmense ennek az ellenkezőjét igyekszik bebizonyítani: lényegesen eltérőek ugyan a poétikai megoldások, amelyek ezt az újabb korszakot jellemzik, éppen ezért a képhez fűződő viszonyuk is különböző, de nem kevésbé jelentős.

Ebben a fejezetben a továbbiakban a fizikai képek két olyan típusával foglalkozom, amelyek számomra leginkább érvényesnek mutatkoznak Pilinszky vizsgálendő szövegeinek vizuális síkon való interpretálásához. Ahhoz azonban, hogy érdemben szólhassunk olyan irodalmi alkotásokról, tehát nyelvi megnyilatkozásokról, amelyeknek létmódja egy képi dimenzió megteremtése, néhány gondolat erejéig érdemes kitérni arra, hogyan értelmezhetjük szó és kép viszonyát, különös tekintettel az előttünk álló értelmezői feladatokra.

³ LÖRINCZ Csongor, *Kép, szöveg és személytelenítés a transzcendens kommunikáció leépülésének lírájában*. 1959: Pilinszky János: Harmadnapon = SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*, Bp., Gondolat, 2007, 518. o.

⁴ A tanulmányt az általános érvényű bevezetőben azért éreztem szükségesnek idézni, mert az iménti gondolatmenethez hasonló célokkal készült jelen dolgozat is.

⁵ FÜLÖP László, *Vonások Pilinszky János arcképehez = Élő költészet*, Bp., Magvető, 1976, 244. o.

II.1 Kitérő - Szó és kép

„Az irodalmi mű, amelynek irodalmi rangot tulajdonítunk, minden időbeli távolságon átívelve szól hozzánk, ha értjük az illető nyelvet. Az a kép, amely műalkotás, éppen így rendelkezik a hatalommal, amely képessé teszi, hogy elérjen bennünket. Formailag mindkettő időzésre kényszeríti a szemlélőt, és – Kanttal szólva – mindkettőhöz sok megnevezhetetlent kell hozzágondolni.”⁶

Ma már szinte hagyományosnak számít a megközelítés miszerint a képek percipiálása is nyelvileg történik, sőt, a kép maga is narratív struktúrákat épít fel. „A kép hermeneutikájának eredete ott található, ahol a szem képi élménye a nyelv közegébe megy át. Mindenki, akik képeket szemlél, és aki művészettörténeti értelemben interpretál, részese ennek a hermeneutikus viszonyoknak.”⁷ Ez tehát arra enged következtetni, hogy a tisztán vizuális reprezentáció, mint olyan, nem létezik, mert a befogadás maga bizonyos mértékben mindig nyelvileg történik. (Ebből persze az is következhet, hogy ugyanígy nem létezik tisztán nyelvi reprezentáció sem.) „A képek modern tudományában közhely immár, hogy nyelvként kell megérteni őket. A képek nem a világra nyíló átlátszó ablakot jelentik többé, hanem olyan jelnek tekintik őket manapság, amely a természetesség és átlátszóság megtévesztő látszatába burkolózik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító és önkényes mechanizmusát, az ideologikus misztifikáció folyamatát.”⁸ Az azonban az idézett megállapításokból is látszik, hogy egy szintetizáló szemléletmód helyett többnyire szó és kép dichotómiájában a nyelv kerül uralmi pozícióba. (A nyelven belüli képszerűség, metaforikusság pedig még mindig inkább lehetőségnek, opciónak látszik megmutatkozni, mint olyan tulajdonságként, amely a nyelv természetéből eleve adódik, s amely ennél fogva minden megvalósulására jellemző.⁹)

Alapvető szándékom ezzel szemben, hogy szó és kép viszonyának tárgyalásakor ezek együttes működésére, szükségességére és összhangjára mutassak rá, valamint hogy nyelv és kép eredendően összetartozik; s hogy épp emiatt a feltétel nélküli összetartozás miatt

⁶ Hans-Georg GADAMER, Szó és kép. „Így igaz, így létező” = A szép aktualitása, Bp., T-Twins Kiadó, 1994, 228. o.

⁷ Gottfried BOEHM, A kép hermeneutikájához = Athenaeum, 1993/4., 87. o.

⁸ W. J. T. MITCHELL, Mi a kép? = A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai, Szeged, JATEPress, 2008, 16. o.

⁹ „Amint az írásban előbb volt a képírás a betűírásnál, úgy volt a beszédben a metafora, amennyiben viszonyokat és nem tárgyakat jelöl, a korábbi szó, amely csak lassanként kényszerült tulajdonképpeni kifejezéssé halványulni. Az átlékelítés [Beseelen] és a megtestesítés [Beleiben] még egybeesett, mert még összemosódott az én és a világ. Ezért a szellemi viszonyok tekintetében minden nyelv megfakult metaforák szótára.” Friedrich NIETZSCHE, Retorika = szerk. THOMKA Beáta, Az irodalom elméletei, Pécs, Jelenkor, 1997, 43-44.

tulajdonképpen eldönthetetlen, nem is kell eldöntenünk, hogy melyikük a feljebbvaló vagy az elsődleges. Nemcsak azért, mert (amennyiben a verbális és a vizuális síkokat médiumoknak tekintjük) minden médium heterogén:¹⁰ azért is, mert Pilinszky szövegeinek esetében a két médium együttműködése szinte magától értetődő. Arról van itt szó, amit a későbbiekben még bővebben kifejtésre kerül: főként a tárgyalandó versekre, de talán az életmű egészére igaz a nyelvi dimenzió „takarékosága”, pontossága, s ezzel szimultán teremtő, láttató ereje, melyek egymással analóg működnek.

II.2 A fotó

Irás és fotográfia¹¹ médiumainak együttes megjelenésében gondolatmenetünk szempontjából az a különösen izgalmas, hogy a maga módján mindkettő az emlékezet extenziójának érdekében működik (legalábbis részben tekinthetünk rájuk így), s az, hogy egy szöveg fotografikus megjelenítésmódra törekszik, ezt kétszeresen jelzi. Nem arra igyekszem rámutatni, hogy itt valamiféle kivételesen erőteljes emlékezetmegőrző gesztussal van dolgunk, azaz, nem az emlékezőtechnikát látom központi kérdésnek, hanem a rögzítettség megkettőződésének jelenségében; egyszerre esztétikai és ontológiai érdekességeket vélek felfedezni benne. A tárgyalandó alkotások esetében pedig szöveg és kép versengése helyett, amint azt már érzékeltettem, egy viszonylagos harmóniát látok megmutatkozni, ami már önmagában érdekessé teszi őket az elemzésre. Igaz ugyan, hogy a vizuális sík megképződéséhez a verbális síkra van szükség, azaz a szöveg teremti meg a kép dimenzióját, ezt követően azonban egyenrangú kapcsolatot feltételezek közöttük. Felmerülhet a kérdés, miszerint a vonatkozó szövegek nem képleírások-e, nem ragadnak-e meg az ekphraszisz esztétikai kategóriájában? Véleményem szerint itt azért nem erről van szó, mert az ekphraszisz egy, már meglévő képnek, műtárgynak a leírása, s azt hivatott

¹⁰ Hadd legyen szabad idéznem ezen a ponton Mitchellnek a reprezentáció heterogenitására vonatkozó következtetéseit: „*Egy polemizáló állítása a Képelméletnek az, hogy a képek és a szövegek interakciója mint olyan a reprezentáció alkotóeleme: minden médium kevert médium, és minden reprezentáció heterogén; nem létezik »tisztán« vizuális és verbális művészet[.] (...) A kép(zet)ek és a nyelv közötti »különbségek« nem csupán formai problémát jelentenek: a valóságban olyan dolgokhoz kötődnek, mint a (beszélő) én és a (látott) másik közötti; a mondás és a mutató közötti; a »hallásbeli« [»hearsay«] és a »szemtanús« [»eyewitness«] (tanú)vallomások közötti; a (hallott, idézett, feljegyzett) szavak és a (látott, ábrázolt, leírt) tárgyak vagy tettek közötti; az érzékelési csatornák, a reprezentációs hagyományok és a kifejezésmódok közötti különbségek.*” Ezzel nemcsak kettejük tulajdonképpeni elválaszthatatlanságára, hanem mélyen gyökerező strukturális és funkcionális, közös működésmódjára is rámutat, amelyek bár különböző csatornákon, médiumokon keresztül érik el a hatásukat, de lényegében ugyanazokkal a feltételekkel, elemekkel, pozíciókkal. (W. J. T. MITCHELL, *Kép/elmélet: Bevezetés = A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai, Szeged, JATE Press, 2008, 127 o.)

¹¹ Itt a fotográfia történetének és technikájának, technológiájának áttekintése helyett azokról a különböző attribútumokról lesz szó, amelyek inkább esztétikailag-elméletileg jellemzik.

mintegy a maga médiumán – a szón – keresztül leképezni. Itt viszont az összefüggés inverz, vagyis a szó maga teremt meg egy képet (amely képnek eztán lehet a leírása, de ez csak akkor lehetséges, ha a szöveg maga már megteremtette a képi dimenziót). Természetesen ez annak függvénye is, hogy hogyan értelmezzük az ekphraszisz fogalmát. Szűkebb értelemben és hagyományosan műtárgyak és műalkotások leírása, azonban ha úgy tekintünk rá, mint olyan nyelvi megnyilatkozásra, amely valaminek az elképzelését tűzi ki céljául, ezek a szövegek is tekinthetők ekphrasztikus szövegeknek.¹²

Az általam kiválasztott szövegek egy részében nem pusztán a költői praxis alapvető, immanens vonásáról kell beszélni, vagyis hogy minden költői igényű alkotás láttat és teremt, hiszen kiemelt szerepet kap bennük a vizuális kultúra egyik legfontosabb eleme, a fotográfia. Pilinszky egyes versei ugyanis, mint ahogy arra már tettem utalást, fotografikus képeket kreálnak: kimerevített, mozdulatlan, sőt, kimozdíthatatlan pillanatképeket, ráadásul több szempontból emelkedhetnek a fényképszerűség rangjára. Adott bennük egyfelől az imént említett statikusság, illetve állandóság és illékonyság együttes jelenléte: egy bizonyos egyszerűséget igyekeznek bemutatni, jelezve, hogy mindezek csak a leírás pillanatában érvényesek, azonban a rögzítés, „elfogás” szándékával lépnek fel, meghosszabbítva (avagy felfüggesztve) az idő-állapotot. Érzékletesen fogjuk ezt tapasztalni, amint rátérek a konkrét szövegek elemzésére.

A képelméletek, illetve a képről való gondolkodás egyik izgalmas mozzanata Belting a fotó kapcsán kép és halál viszonyáról született értekezése, amelyben rámutat arra, hogy bizonyos perspektívából a materiálisan megragadható kép létrejött a halál tapasztalatának, valamint annak tudatossá tételének köszönhető (kép és halál viszonyát „ősi analógiá”-nak nevezi); vagyis, a képek segítségünkre lehetnek a látszólag kiküszöbölhetetlen kiküszöbölésében, de legalábbis megcsalásában. A képek segítségével, ha nem is tehetjük semmissé a halált, a végest, s ha nem is annak eszköze, hogy elkerüljük, de mégis egyfajta halál utáni jelenlét megtestesítője. *„A képeken mind a mai napig megtalálható ellentmondás jelenlét és távollét között a másik halálának tapasztalatában gyökerezik. A képek ott nem lévő holtakként jelennek meg szemünk előtt”*¹³ – mondja Belting. Ha tekintetbe vesszük, Pilinszky egész életművében mekkora szerepe van a végítélet tematikájának, illetve a mindenfajta vallásos vagy szakrális konnotáció nélküli halálnak (és az ebből adódó traumatikus hangoltságnak, vagy akár a végességnek, mint

¹² Lásd W. J. T. MITCHELL, *Az ekphraszisz és a Másik = A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai, Szeged, JATEPress, 2008, 193-223. o.

¹³ Hans BELTING, *Kép és halál = Kép-antropológia*. Képtudományi vázlatok, Bp., Kijárat, 2007, 165. o.

valaminek az elvesztése) is, nagyon fontos ezt a megközelítést figyelembe vennünk. Nem állítom természetesen, hogy ezeknek a szövegeknek a legfontosabb sajátossága volt egy, a vég után is fenntartható jelenlét megképzése önmagukon keresztül, már csak azért sem, mert végső soron ez minden irodalmi alkotás immanens jellemzője. Az viszont látható, ahogy adott bennük az igény, amely a pillanat pontos, bizonyos értelemben neutrális és tiszta rögzítésére törekszik, hogy a maga semlegességében, de teljességében őrizze meg azt, hogy később is hozzáférhető és interpretálható legyen.

Balassa Péter tanulmányában a Pilinszky-líra két másik centrálissá emelkedett fogalmának segítségével, a csönd és a hiány poétikájának kérdése mentén ragadja meg a látás-problematika szerepét a költői életműben. Ha a csönd és a hiány mentén igyekszünk továbbgondolni a kérdést, egyértelművé válik, miért beszél Balassa nem-látásról, avagy a semmi látásáról.¹⁴ „*Proklamációkat olvashatunk egy láthatatlan látomásról, nem kép-feltárásokat. Nem tárul fel semmi, inkább valami összezáródik a sűrítőben, a pontszerű végszavak egymás mellettségében.*”¹⁵ Mindvégig annak a bemutatására törekszik, hogy a szövegekben egyfajta belső vakság, benső lehetetlenség mutatkozik, amely nem a képi megjelenítés és vizualizáció mellett, hanem éppen ez ellen, ennek lehetetlenségéről szól, a lezárt szemhéjak mögül érkező tekintetről. Kiválóan demonstrálja az *Apokrif* egyes sorainak segítségével, hogyan veszi át a hangsúlyos szerepet a látástól a hallás, s hogy egyáltalában hogyan lehet megragadni ezt a „nem-látásra” való tanítást, amelyet Pilinszky szövegei elvégeznek. Véleményem szerint azonban itt szorosabb értelemben véve teológiai vonatkozásban beszélhetünk nem-látásról: arról van szó, hogy Isten léte emberi mércével (materiálisan) nem megragadható, nem visszaigazolható, önmagában nem hozzáférhető, ezért egyfajta vakbizalommal kell annak rendelkeznie, aki a benne való hitet választja. A mindenható látás isteni rangra emelkedik, s ezért az emberé (mint alárendelt és sorsát csupán betölteni, de irányítani nem képes entitásé) ehhez képest csakis egyfajta introspektív, redukcióban létező, eleve kioltott látás lehet – a balassai elgondolás mentén. Ez azonban nem zárja ki, hogy a látványról mint olyanról szó essék, amennyiben az nem az isteni szférát, vagy az azzal való kapcsolatot tematizálja közvetlenül; amennyiben az ember által megközelíthető vagy akár csak elgondolható tartományon belül

¹⁴ A nem-látás kérdésköréhez Merleau-Ponty koncepciója mentén is közelebb juthatunk. „*Azt kell megérteni, hogy maga a láthatóság az, ami nem-láthatóságot hordoz magában – Még amennyiben látok is, nem tudom, hogy mit látok (egy ismerős személy nincs definiálva), ami nem azt jelenti, hogy nincs ott semmi, hanem azt, hogy a szóban forgó Wesen egy csendben megérintett világsugáré[.]*” (Maurice MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*. A „Munkajegyzetek”-ből = Athenaeum, 1993/4., 31. o.

¹⁵ BALASSA Péter, *Semmit se látni*. Látnak s láttatnak-e Pilinszky János látomásai? = szerk. TASI József, „*Merre, hogyan?*” Tanulmányok Pilinszky Jánosról, Bp., PIM, 1997, 26. o.

marad. Látni fogjuk, hogy abban az esetben, ha a szövegek elmozdulnak az isteni tartománya felé, hogyan kapcsolódik be más érzéki tapasztalat, illetve adott esetben hogyan iktatódik ki a látás jelensége.

Az pedig rendkívül érdekes kérdés, hogy maga a fotográfia jelensége mennyire „hívja ki” úgymond az istenit, a fénykép már a fentiekben is említett pillanat- és jelenlétmegragadó aspektusa miatt. Isten létehez kapcsolódik az időtlenség fogalma, amellyel szemben azonban az ember áll, szükségszerűen időbeli lényként, a végeesség tapasztalata által determinálva – az örökkévalóság tehát Isten kezében van. Vajon nem egyfajta isteni gesztus-e az, hogy önnön temporalitásunkat felfüggesztve, a fotográfia médiumán keresztül egy pillanatot átemelünk a feltételes örökkévalóságba? Vajon nem önámítás-e ennek értelmében a Balassa által is felrajzolt vakság, nem egy védekezőmechanizmus-e valójában Isten haragjától félve?

Abban azonban Balassa szövegével tökéletesen egyetértek, hogy a válogatott példákban egy antinarratív poétikával találkozunk: maga az adott vers nem a narratív sémát helyezi a középpontjába, sőt, legtöbbször nem is rendelkezik ilyesmivel, s a mindenkori befogadón áll, hogy van-e igénye egy narratívát megteremteni, vagy sem. Persze, amennyiben az adott szövegek egyáltalán lehetővé teszik egy külső, utólagos vagy kiegészítőleges narratív konstrukció létrehozását – utalnak-e valamilyen lehetséges kontextusra. A szövegek tehát többnyire egy állapotot, egy pillanatot rögzítenek, ahogyan erre már korábban is utaltam, s önmagukban nem képeznek meg egy történetet, a történet szó hagyományos, időbeli események sorozatát jelentő értelmében. Vagyis, fotográfiaszerű a működésük.

A fotografikus ábrázolásmódhoz kapcsolódik egyébként Pilinszky megfigyelésmódja, alkotási metódusa, amelyet ő maga a vadász (és olykor a vadállat) éles figyelméhez hasonlít: „Egyszerre rendkívül passzív... Abszolút passzív és abszolút aktív. A vadászé. Amely hihetetlen aktív várakozás és semmittevés. De akkor, amikor a vad megjelenik, a koncentrálás a maximumon.”¹⁶ Benne foglaltatik tehát a korábban jelzett kettősség-érzet, mozdulatlanság-állandóság és dinamizmus-változás oppozíciói, amelyet fel lehet vázolni teremtés és teremtettség mentén is. (A szerző tűnik fel a szöveg megteremtőjeként, aki azonban egy olyan műalkotást hoz létre, amely természeténél fogva egy külső, gépi, nem emberi úton teremtett tárgy vagy dolog tulajdonságaival rendelkezik.)

Nem könnyíti meg a munkát, hogy Pilinszky maga a kép szót publicisztikájában, illetve a vele folytatott, megjelentetett beszélgetésekben döntő többségben a költői képek

¹⁶ rend. MAÁR Gyula, *Hűség a labirintushoz* – portréfilm Pilinszky Jánosról, 1988.

megnevezéseként használja; illetve az alábbi idézet tanúsítja, hogy a kép, mint költői kép, illetve univerzális fogalom működik eszköztárában:

„Kérdés: Mi is az a költői »kép«?

Felelet: Tulajdonképpen definiálhatatlan, mivelhogy semmiben sem különbözik a világ többi „képétől”. Van Gogh sétája során rábukkan egy fára – és lefesti. Igazság szerint ez a fa semmivel se különb többi társánál. A találkozás ereje emelte, tette megragadóvá. De ez is mit jelent? Olyanféle jelenség ez, amit a vallás síkján kegyelemnek szoktunk nevezni. S épp oly nehéz beszélni róla. Mivel – titokzatos módon – Van Gogh fácskájában nemcsak a világ valamennyi fácskája van jelen, hanem maga a teljes mindenség, beleértve a festő teljes egzisztenciáját.”¹⁷

Az előbbi idézet több tanulsággal szolgál: egyfelől megerősíti a képfogalom összetettségét és definiálhatóságának nehézségeit, illetve a rengeteg különböző képtípus és képdefiníció közötti hasonlóan megragadhatatlan és misztikus összefüggéséről is árulkodik. Fontosabb hozadéka mindennek a konkrét szövegekre vonatkozólag lehet: igazolni látszik, hogy azok a (többnyire rövid) versek, melyek sorra kerülnek a későbbiekben, rendkívül sűrű és összetett alkotások, és csakúgy, mint a tényleges fotográfiák, csupán egy kiragadott, kimerevített momentumot jelenítenek meg, amely életre hív egy potenciális kontextust vagy történetet – legyen bár egyetlen kiragadott pillanat, jóval többet foglal magába annál. Valamelyest az egész emberi létre – nem csupán a lírai én világára – vonatkozó esetleges szentenciákat vagy tapasztalatokat, nem egyszerűen marginális pillanatképeket, amelyek csak egyetlen pillanatban lennének érvényesek; illékonyak és olykor transzparenszek, de egyúttal maradandóak is. Megfigyelhetjük majd, hogy ezek a példák nem csak a fent említett gondolatmenet tükrében szállnak szembe a transzcendenciával: tematikusan is közvetlenül az emberihez kötődő tárgyak, terek és helyzetek merülnek fel bennük, amelyek egyébként egyszerre szavatolnak valamiféle intimitást és fenyegető távolságot, sőt, sterilitást.

IV.2 Az ikon

A Nagyvárosi ikonok a szerző 1970-ben megjelent, harmadik verseskötete. A Harmadnapon mellett a másik olyan szövegkompiláció ez, amely a legnagyobb időintervallumot öleli fel az életműben; az 1959 és 1970 között született szöveganyagot tartalmazza. Ennek megfelelően változatos képet mutat, s bár korszaknyitó kötetként tartják

¹⁷ PILINSZKY János, *Képzelt interjú = Publicisztikai írások*, Bp., Osiris, 1999, 826. o.

számon, egyaránt tartalmaz még az ezt megelőző költői terméshez kötődő, illetve abból már „kifelé”, új poétikai tendenciát mutató darabokat is (melyek valamelyest a *Szálkák* minőségét előlegezik meg). A fókuszban természetesen azok a költemények állnak majd, amelyek tömörségükkel és a vizualitást centrumba helyező szándékukkal emelkednek ki a többi közül.

„*Hangja később elvonttá, objektívvé, tárgyiassá lett, eszközei redukálódtak, a vers anyaga megsűrűsödött, a szerkezet csontvázszerű ábrává egyszerűsödött, a sorok már csak jelezték a kiváltó élményt, s annak csak párlatát, kivonatát adták vissza. (...) Ezután már csak a hallgatás következik.*”¹⁸ „*[A]z évtizednyi időszak oly kisszámú verse az »eszmei korszak« képződménye, és a »csönd« ars poetica közelében jött létre, válságjelek árnyékában.*”¹⁹ Ez csupán két minta a szakirodalom vonatkozó álláspontjáról, de általánosnak mondható az a megközelítés, mely ezt az időszakot a hallgatás jelenségével hozza összefüggésbe. Ez másképp is elgondolható: ahelyett, hogy a kimondhatatlanság, mint a semmi felé mutató gesztus oldaláról közelítenénk meg a jelenséget, vagyis egyfajta kiüresedésként, szemlélhetjük akár úgy is a tárgyalandó szövegeket, hogy bennük a verbális felől a vizuálisra irányul a figyelem. Vagyis az, ami szóban elbeszélhetetlennek, megjeleníthetetlennek mutatkozik, azt – igaz, a szó médiumán keresztül – a szövegek a látás és a kép síkjára terelik. Tehát, nem a semmi, a kioltás felé közelítenek, csupán egy másik szférát érintenek.²⁰

A másik kérdés, amely a szerzői életműben az általam vizsgált aspektusból kardinálisnak bizonyul, éppen a kötet címéből fakadhat: miért ikonok, illetve milyen jelentéstartományt hoz játékba maga az ikon szó, mint fogalom?

Az ikon jelensége kimondottan fontos lehet, hiszen a Pilinszkyvel oly szorosan összeforrott vallásos szemléletmódba illeszkedik azáltal, hogy maga is a szakralitás dimenzióját érinti – az előbbieken tárgyalt fotografikusságtól azonban radikálisan

¹⁸ TŰSKÉS Tibor, Pilinszky János alkotásai és vallomásai tükrében, Bp., Szépirodalmi, 1986, 166. o.

¹⁹ FÜLÖP László, *Pilinszky János*, Bp., Akadémiai, 1977, 196. o.

²⁰ A kontemplatív, misztikus értelemben értelmezett csend- és hallgatásproblematika a csend felőli megközelítés egy másik irányvonala, ez azonban megint csak szövevényes utakra vezethetne bennünket, s ezzel eltérnénk az eredeti vizsgálat alapfonalától. Az viszont igen lényeges, hogy ez a kérdéskör is a nyelvet és az azzal való bánásmódot helyezi a középpontjába (ahogyan részben dolgozatunk is, s ahogyan dolgozatunkban sem a nyelv mimetikus, sokkal inkább a nyelv teremtő erejét hangsúlyozzuk). „(A csönd) *e kapcsolatban valami olyasminak az epifenoméne, ami megvonja magát a nyelv érzékelhető beszédétől. Ezért a benne rejlő nyelvkritikai intenciók nem általában a nyelvre vonatkoznak, csupán a beszéd mimetikus elvével szakítanak[.]*” (SCHEIN Gábor, *A csönd poétikájáról Pilinszky János költészetében = Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Bp., Universitas, 1998, 219. o.)

különbözik. Nemcsak azért, mert ikon és fotó kettősségében profán és szent kerül szembe egymással: a reprezentáció szempontjából is éles eltérés van a két kategória között.

A „legsúlyosabb” probléma, amellyel szembesülnünk kell ennek a képtípusnak a vizsgálatakor, az az ábrázolás egészen szó szerinti értelméhez kapcsolódik: nevezetesen, hogy ami szakrális, szent, azaz érinthetetlen és emberi erővel felérhetetlen, s természetsszerűleg láthatatlan, ábrázolható-e egyáltalán, illetve lehetséges ábrázolása blaszfémiát jelent-e (összefüggésben persze a korábbiakban, a Balassa-tanulmány segítségével felvázolt transzcendencia-dilemmával)?

Hankovszky Tamás (szerzőnk evangéliumi esztétikájával foglalkozó) doktori disszertációjában részletesen és körültekintően foglalkozik ezzel a kérdéskörrel, s Florenszkijt idézve egy számunkra is jelentős következtetést fogalmaz meg. *„Az ikon azért nyújtja a láthatatlan megismerésének lehetőségét, mert »két világ határán áll és maga képezi ezt a határt.«*”²¹ Tehát, ennek tükrében az ikon úgy működik, mint egy híd transzcendencia és immanencia között, kapocs, médium emberi és isteni között, a produkció és recepció oldaláról egyaránt. Összeköti a pillanatképpel egy másik lényeges aspektusa is: a szemlélődés, elidőzés gesztusa, vagyis, hogy az ikont nem nézni kell, hanem szemlélni. *„[A]z ikon nem a nézőhöz, hanem a »szemlélődőhöz« szól, nem megtekintésre, hanem imádkozásra hív.”*²² Természetesen ebben az esetben egy teljesen más típusú kontemplációról beszélünk, de abban rokon a fotó, a kiragadott pillanatkép kategóriájával, hogy bizonyos értelemben a szemlélődőnek magának kell megképeznie a jelentést és/vagy a transzcendenciát. *„Az ikon tehát ontologikus természetű a szónak abban az értelmében, hogy mint a két világ határa mindkét világgal kapcsolatban áll. Egyrészt anyagi természete miatt, fizikai látványként ehhez a világhoz tartozik, másrészt viszont »a másik világ szemlélhető megjelenítője« is.”*²³

De (amennyiben a kérdéses szövegeknél valóban az ikon kategóriáját választjuk vezérelvül) valóban szólnak-e ezek az ikonok egy bizonyos transzcendenciáról, valóban tekinthetőek a transzcendentális médiumának, megmutatnak-e valamit, ami ezt a kapcsolatot megnyitja és lehetővé teszi?

A következő részben, amelyet a szövegelemzések tesznek ki, igyekszem erre választ adni, s megvizsgálni, hogy a korábban tett állításaim valóban alátámaszthatóak-e.

²¹ HANKOVSZKY Tamás, *Pilinszky János evangéliumi esztétikája*. Teremtő képzelet és metafizika, doktori disszertáció, ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola, 2006, 133. o.

²² Uő., i.m., 132. o.

²³ Uő., i.m., 135. o.

III. Szövegelemzések

A hogyan azt már hangsúlyoztam, a költői pálya csúcspontjaként kezelt és az azt követő alkotásokat már a hanyatlás bizonyítékaként számon tartott *Harmadnapon* utáni versekre igyekszem összpontosítani. Nemcsak azért, mert a képiség térnyerésével, az új poétikai törekvések előtérbe kerülésével összefüggésben ettől kezdve mutatható ki egy fokozatos, az állókép irányába mutató tendencia, hanem mert további szándékom, hogy a szakirodalomban a későbbi kötetek kapcsán ismétlődően megfogalmazódó „költői hanyatlás” jelenségét is megpróbálom némiképp árnyalni. Vagyis a maguk egyediségében és érdekességében bemutatni a vonatkozó szövegeket.

Témánk kapcsán a (korábban már a címadás apropóján szóba kerülő) *Nagyvárosi ikonok* című kötetnek már a nyitó verse is rengeteg kihívást rejt magában. Már az első olvasáskor érzékelhető a feszültség kötetbeni pozíciója és címe között: *Utószó*. Nemcsak a szoros intertextuális kapcsolat okán, amely az *Utószó* és az *Apokrif* között tételezhető²⁴ – a szövegben szinte megterhelő hirtelenséggel sorakoznak egymás után a különböző felvillanó, önmagukban is erőteljes képek: mintha egymásmellettségükben tekintenénk végig rajtuk hektikus gyorsasággal (amely sodrást egyébként a mondatok szerkesztése és modalitása is erősíti). Ugyanakkor ennek a gyorsaságnak ellentmond az egyes „vetített” képek látszólagos nyugalma, illetve állapotszerűsége – itt több helyen is tapasztalhatunk még folyamatszerűséget, tehát nem minden elemre igaz az, hogy feltétlenül fotografikus lenne. Mégis azt a benyomást keltik, akárha egy (dia)vetítés során lapozgatnánk szinte erőszakossággal a felvételek között. „Emlékszel még? Az arcokon.” Akárha egy kettévágott filmtekercs második darabjaként szólalna meg az *Apokrifet* megidéző felütés. Ezután a fókusz egy emberi alakra vetül, a mozgásának stádiumait sorozatkép-szerű montázsban látjuk: olvasás, terítés, ágyazás, vetkezés. Mintha az eddig megidézett másik lencsében keresztül figyelnénk ezeket a lassú, már-már monoton mozdulatokat – továbbra is gyors váltásokban. Nagyon fontos, és a képszerűséget erősíti a nyelvi megszólalás módja: végig egyszerű jelenben szól a lírai beszéd, miután az előzményszövegre – a másik tekercsre – való utalás lezárult. Itt és most fogalmi a szöveg és az olvasás temporalitásával szemben éppen a kép pillanatszerűségének, jelenidejűségének kedveznek – a fizikai, megragadható

²⁴ Az *Apokrifet* ezen dolgozat önmagában nem érinti, a terjedelemre való tekintettel – másfelől pedig a költemény egy különálló tanulmányt érdemelne annak érdekében, hogy kellő alapossággal elemezhessek benne a vizualitást, a látás és a képszerűség szerepét, és többek között összevessük azt a hallás és a hangok síkjának megjelenésével.

kép mindig az éppen mostban létezik, amikor a tekintet rávetül, amikor a figyelem ráirányul; ezzel szemben az olvasás (és az írás) mindig szükségszerűen időbeli folyamat.

Maga a vers is kimondja: „[b]oldogtalan erejű kép”. Ám pontosan a kimondást követően indul meg egyfajta változás: miután a „*Van itt valaki?*” kérdésre maga a szöveg nem ad választ, tehát a társ megidézése után egy kimondatlan társtalansággal szembesülünk, egyrészt a fokalizáció, másrészt pedig a vizuális impulzusok természete is megváltozik.

A másiktól az énre helyeződik a hangsúly, a pillanatkép vagy sorozatkép helyébe pedig egy kvázi-filmszerű megjelenítésmód kerül, ahol már inkább a folyamatszerűség az uralkodó, mintsem az izolált momentumok egymásutánja; az álom szintén ezt a filmszerűséget konnotálja. Ettől a ponttól kezdve a látszólagos nyugalmat felváltja a már önmagában, nem pedig a felsorakoztatás módjában zaklatott hangvétel, amelyet részben a másik hiányával és az én arcával való szembesülés idéz elő. A „*tükrök mélyén heverő szobákon*” való átkelés víziója rendkívül izgalmas: a megidézett terek maguk is csak a tükör médiumán keresztül válnak befogadhatóvá és értelmezhetővé, tehát nem önmagukként, hanem önmaguk reprezentációjaként, képként. S amint ebbe a tükörbe az én is bevonódik, de legalábbis a tekintete, a másik képzele szertefoszlik, az én pedig a saját arcának látványát éli meg fenyegetettségként, a tükörben rejlő végzetként. Ez azért is nagyon lényeges, mert, amint azt a többi példában is látni fogjuk, ezekben a költeményekben szinte sohasem jelenik meg az arc mint motívum, főként nem emberi arcként. Itt sem önmagában találkozunk vele: a tükörben, a tükörből látjuk kifelé *repülni*, tehát nem közvetlenül az arcra vetül a tekintet, hanem másodlagos formájában jelenik meg, reprezentációként. Miért jelenthet az arc tükörképe fenyegetettséget a vers alanya számára, miért vetíti elő a végítélet képzetét? Erre több válasz is adható.

Egyfelől lehetséges, hogy a másik vélt jelenléte helyett a saját valós (de közvetített!) jelenléte eredményez veszélyforrást, akár azért, mert az identitás a másik hiányában nem lehet megképezhető, akár azért, mert ez a valós jelenlét is véltté minősül a tükör működésének beiktatásával: csak egy látszat, csak egy illúzió, amely ráadásul nem is a feltételezett valóságot, hanem annak fordítottját, tükrözését mutatja meg. S hogy tovább fokozzuk mindezt, maga a tükör hófehér, tehát a látvány valójában elkendőztetik, eltakartatik, vagy akár szertefoszlik azáltal, hogy az arc „kitörik” a tükörből. Amely nem üvegszilánkokként materializálódik, hanem kőként: a repülő kő, és a mozgástól függetlenül a kő motívuma is elképzelhetetlenül sokrétű utaláseggyüttest hordoz magában. Elég csak a megkövezésre mint fogalomra gondolnunk, amely összekapcsolható az ítélet motívumával, és egyben tartalmazza a kiszabott büntetést is. Az arc köve pedig illeszkedik a másik síkján

megidézett sírkő-képhez; míg a sírkő esetében mozdulatlan, lezárt, egyértelműen a halálra utaló, és egyben patetizált kő-testről van szó, az arc köve mozgásban van, repül, tehát mintegy fegyverként is felfogható. Fontos azonban azt is megjegyezni, hogy egy lehetséges értelmezés mentén (amelyet Szentesi Zsolt is megtesz elemzésében) ezzel a mozzanattal jutunk el odáig, hogy ráismerjünk: valójában az egész eddigi vershelyzet is kizárólag a megszólalóra vonatkozott, nem pedig egy másik megszólítotttra, ezért a vers átvált az önmegszólítás hangjára.

A „fény, csönd, ítélet” hármasságról szintén Szentesi Zsolt tesz kiváló megállapítást elemzésében: *„Vagyis e három elemben egyszerre történik tragikus végkimenetelű szembenézés énjén belül egy vizuális, egy akusztikus és egy morális aspektussal, s az értékelítettség minden esetben vereséget szenvedett, vagy legalábbis bizonytalanná vált.”*²⁵ Kiegészítésként ehhez annyit fűznék hozzá, amellet, hogy a vereség képzete kétségbevonhatatlan, hogy talán maga a szembenézés gesztusa eredményezi ezt a kudarcot. A vers nemcsak látványokkal operál, hanem tematizálja is a látványt: az imént kifejtett indokok miatt maga a látvány, a látványra való ráébredés (hogy „ez én vagyok”, hogy „ez mégsem én vagyok”, s hogy „ez én vagyok, azonban a másik nincs itt”, amennyiben persze feltételezzük ezt a másikat) jár végzetes következményekkel. Ehhez járul az is, hogy a látás és a fény különböző módusai is elutasításra kerülnek, *„Bánt a homály és sért a lámpa”*. A másik szobája, amely akár elérni vágyott tartományként is értelmezhető, sötét: nem homályos, és nem fényes, hanem sötét. A fény hiányában az én kikerül az alól a felelősség alól, hogy szembesüljön bármivel is az adott térben. A későbbi szakaszban a ragyogás vágya, a ragyogás kihívása ennek ellentmondani látszik, de mégsem egészen mond ellent: az éjszakában *„ragyogjon, ami árva”*, mondja a szöveg – azonban ha árva, kinek ragyoghatna, ha egyedülként létező, kire vetülhetne? Ez a ragyogás tehát eleve értelmét veszített, ezért *„ragyogjanak hiába”* – s ebben az árvaságban természetesen a másik hiányának tapasztalata képződik meg ismét. A hó képe pedig a fehér tükör képét hívja újra életre, illetve azzal cseng össze; természetesen a hó mint adomány felkeltheti bennünk a tisztaság, a megbocsátás eszméjét, de tulajdonképpen ugyanolyan tragikus maga a hó is, mint a halott város és az – immár, hacsak metaforikusan is – halott beszélő: ha megpróbáljuk kézbe venni azt, elolvad, s a pillanat töredéke alatt megszűnik létezni.

²⁵ SZENTESI Zsolt, *A visszavonhatatlan pusztulás víziója*. Pilinszky János: Utószó, Irodalomtörténet 2000/4., 579. o.

A záró versszak, bár úgy tűnik, összefügg a korábbi szövegegységekkel, mégis inkább tűnik izoláltnak a kiáltás minősége és annak metaforikus megjelölése miatt, azonban azok a bizonyos lovasok mégiscsak hozzákötik a szövegtesthez. Egy kiáltással, felkiáltással zárul, amely az eddig uralkodó vizuális telítettséghez képest erősen apellál a hangzásra – hiába is hangzik el, hiszen a másik csak a hiányban, csak itt-nem-létében, csak valamikor volt pillanatain, a róla készült képeken megragadható. A lovasok pedig – az álom lovasai – a virradat, azaz az ébredés bekövetkeztével érkeznek meg – ahol az álomnak vége szakad, de az egyedüllét állapotának nem. Társnak pedig – maradnak a képek.

A következő jelentős szöveg a kötet címadó verse, a *Nagyvárosi ikonok* – szintén az Utószóhoz hasonló, ezúttal már bejelentett panoráma- avagy körképjellegű egységeivel. A címalkotó két szó feszültségével érdemes legelőször foglalkozni.

A nagyváros, mint a profanitás, az erkölcstelenség, a bűnösség színhelye és toposza áll szemben az elméleti bevezetőben már érintett ikon fogalmával. Valami eredendően profán van egy szerkezetbe iktatva valami eredendően szakrálissal. Mik ezek az ikonok? A megidézett nagyváros üteméből kiragadott állóképek? Saját maguk ikonjai, a nagyváros sajátos transzcendenciája? Esetleg kísérletek arra, hogy *ablakot nyissanak* az erkölcstelen és zavaros nagyvárosban a transzcendensre, mentve azt, ami még menthető?

Annyi bizonyos: ez a vers sokkal inkább köthető az ikonszerűséghez, mint a fotográfiához. Németh Regina a Pilinszky ikonjairól szóló cikkében írja az alábbiakat: „Az ikon - mint ábrázolat, a transzcendencia látható megmutatása - változatlan, azaz nincs kitéve a művészeti stílusok, illetve formálásmódok szerinti módosulásoknak. Úgyszólván abszolút érvényű ábrázolatnak tekinthető, szemben a nyugati festészettel, amely történetileg viszonylagossá tette az ábrázolást, ezzel végül is megszüntetve a kép és a lényeg (az alak, ábrázolat és Isten) eredeti egységét.”²⁶ Ebben az állandóságnak a tekintetében tehát összefügg fotográfia és ikon műfaja, csupán más aspektusból ragadják meg a változatlanságot. Az ikon megformálásnak való ellenállása – vagyis, hogy mindig ugyanazok a módozatok, feltételek szerint kell megjelennie – az *ikonszövegek*, vagyis a kötetben lévő szövegek szempontjából is fontos lehet. Az ikon egy másik jellemzőjére áttérve, az egyes szövegekben mindvégig érzékelhető a folyamatos párbeszédnek az igénye, amely azonban mintha mindig megrekedne az igény, a kezdeményezés szintjén, de sohasem kapná meg a maga válaszát – az ablak végül mindig zárva maradna.

²⁶ NÉMETH Regina, *Az ikon*. Pilinszky emberképének egy metaforája = HORVÁTH Kornélia szerk., *Vers, ritmus, szubjektum*. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből, Bp., Kijarat, 2005, 357. o.

A *Nagyvárosi ikonok* Kreatúrája kapcsán jut Sepsi Enikő tanulmánya lényeges következtetésekre: „Az ikonszerűség harmadik jellemzője – még mindig a redukció kategóriáján belül – a szerkezet redukciója. A hierarchikus képiség hiánya. Pilinszky költészetében tárgy és tárgy, tárgy és élőlény egyenrangú, a »kreatúra« éppúgy eltárgyasult létező, mint a »kerti szék«.. Ezek a tárgyak azok a betűk, amelyekkel a vers íródik, benne tanúként, mozdulatlanul állnak és könyörögnek, akárcsak a kreatúra.”²⁷ Bár jómagam a redukciós szerkezeteket nem csupán az ikonikusság jellemzőjének tartom, hanem a tágabb értelemben vett képszerűségnek is, az azonban nagyon fontos, amit itt tárgy és élőlény egyenrangúságáról olvasunk. Egyrészt azért, mert az isteni előtt (melyet az ikon idéz meg, tesz elérhetővé) minden teremtmény egyenrangú, másfelől pedig azért, mert amennyiben egy kép, egy ikon alkotórészeiként tekintünk rájuk, a hierarchia fogalma érvényét veszti: az itteni képben mint reprezentációs fogalomban semmi sem hierarchikus, vagy, ha úgy tetszik, minden egyenlő érvényű.²⁸

A *Múzeum* feliratú, avagy alcímmel ellátott szegmens egy újabb igen izgalmas – és súlyos – elgondolást hoz játékba. Bár a prózai természetű szövegeket nem volt feltett szándékom elemzés alá vonni, de talán ezen a ponton a leginkább indokolt, hogy mégis kivételt tegyek. Ugyanis a *Nagyvárosi ikonok*-kötetbe bekerült mindkét esszében szerepel az alábbi mondat: „Auschwitz ma múzeum.” A vers múzeuma tehát maga Auschwitz lenne? Nem kizárható, legalábbis a holokauszt-tapasztalatra való utalás, annál is inkább, hiszen ez a költemény ugyanannak a kompozíciónak az egyenrangú darabja, mint az *Ars poetica helyett* és *A teremtmény képe sorsa korunkban*. Számunkra azonban mégsem a feltétlen referencialitás itt a fontos, nem azok a faktuális események, amelyeknek az emlékezhelyévé alakult. Sokkal inkább az, amivé ezek az emlékek, ezek a szinte az egész világot áthatóan traumatizáló és megváltoztató történetek transzformálódtak. Ugyanis Auschwitz – és egyáltalában a világháborús tapasztalat - múzeumként való interpretálásakor a szemtanúk, a túlélők, a történetek (és persze maguk a tényleges dokumentumok is) mind-mind olyan tárgyakként, objektumokként kezelhetőek, amelyek egy kijelölt térben – a

²⁷ SEPSI Enikő, *Pilinszky János költészete a hatvanas-hetvenes években és Robert Wilson színháza* = szerk. TASI József, „Merre, hogyan?” Tanulmányok Pilinszky Jánosról, Bp., PIM, 1997, 143. o.

²⁸ Természetesen az olyan festményekben, amelyek például az időbeliség kérdését vagy problémáját a térbeliség kihasználásával próbálták érzékeltetni (egymás melletti szegmensek időbeli elmozdulásként való értelmezése, vagy fent és lent síkja, mint temporális „segédeszköz”), a hierarchia nagyon erőteljesen érvényesül – ehhez azonban szükséges már az interpretáció gesztusa, vagyis az, hogy ezeket a hierarchikus viszonyokat tudatosítsuk. Előfordulhat, hogy megközelítésem naiv/és vagy avatatlan, de úgy gondolom, a képekkel való első találkozásban nem érvényesül még a hierarchia. Persze ennek a felépítettségnek a kérdése minden kép egyedi tulajdonságaitól függ – Pilinszky szövegei esetében, mint ahogy arra történik is utalás, a hierarchikusság nem érvényesíti akaratát.

múzeumban – azért lettek konzerválva és kiállítva, hogy látványként álljanak elő, hogy nézőket hívjanak magukhoz; tehát, tulajdonképpen képekként vagy műtárgyakként működjenek. Sűrítményként hordozzák magukban mindazt, ami a referenciájuk, amire vonatkoznak, amiről tanúságot tesznek – alávetve magukat ezáltal az utólagos értelmezés aktusának, nemcsak, mint szöveg, hanem mint kép is. (Megint csak az elbeszélhetetlenség ideája idéződik meg, amely poétikailag egyaránt megjelenhet a csend felé hajló beszédmódban, vagy a szó háttérbe szorulásában.) Így működhet a versben maga a *melltű* is – egyszerre személyes tárgyként (valakihez tartozó melltű, valakinek a tulajdona) és ikonikus jelként (egy tárgy, amely valakihez tartozott, azonban már csak gazdátlan tárgy maradt, hiszen akihez tartozott, már nem él).

Az olyan egysoros szövegek, mint például az *Önarckép 1944-ből* (vagy a későbbi kötetben szereplő *Egy sírkőre*) hasonlóan működnek, mint egy egyszerű ekphrasztikus kijelentés: egyetlen rövid mondattal teremtenek meg egy képet. Felmerülhet a kérdés: miért éppen fotográfiát, és miért nem festményt?

A „valósághű”, a leképezés igényével fellépő festmény esetében látunk egy idealizáló mozzanatot vagy egy beállító gesztust, hogy az, amit látunk, egy bizonyos szándék szerint legyen beállítva és megfestve, esetenként ünnepélyes, esetleg patetikus kontextusban (portrék, akadémikus festészet, történelmi festmények, stb.) – az absztrakt festészettől kezdve pedig eltávolodás tapasztalható attól, amit az adott pillanatban az emberi szem lát, és megváltoznak a reprezentáció módjai. Az első esetben tehát a *hogyan* relativizálódik, a második esetben pedig a *mit*. (Arról nem is beszélve, hogy – ahogyan azt akadémikus és absztrakt kettőse is mutatja – az ábrázolás konvenciói folyamatos alakulásban, változásban vannak [ez az, ami az ikon jelentőségét is megemeli].) A fotográfia műfaja azonban a kezdetektől arra volt hivatott, hogy a látvány itt és mostját ragadja meg, olyan közel a szem által percipiálthoz, amennyire csak lehetséges, feltételezve a mindenfajta pátosztól való megszabadulást, az ünnepélyességtől való megfosztottságot – azt megragadni, ami *van*. Az ilyen nyelvileg rendkívül tömör és szinte csonka megnyilatkozások, mint „*Sírása hideg tengelyében / áll a fiú*” pedig éppen ezt a redundanciamentes ábrázolásmódot idézhetik fel bennünk, a fotografikusságnak azokkal a jellemzőivel együtt, amelyekről már korábban is beszéltem.

A soron következő csoport, a *Szálkák* szövegei tovább folytatják a redukciós szövegépítkezés tendenciáját, mégis, közöttük nagyobb számban találunk olyan verseket, amelyek inkább a térbeli, időbeli mozgásra apellálnak, mintsem hogy a sztázist helyeznék a középpontba. A legérdekesebb szövegek között említhető a *Nincs több* c. vers.

Több szempontból is kihívást jelent: a tekintet és a látás fogalmait is problematizálja, valamint éppen arról a szervről (szem), arról a fogalomról (tekintet) ad ekphrasztikus leírást, amely magát a látást, az optikait lehetővé teszi. Mindezt összeköti egy morális-etikai dimenzióval, amely végül a szakrális-vallási térbe „torkollik” – részben azokról a megállapítások térnek vissza és nyernek valamelyest igazolást, melyeket Balassa Péter tanulmánya kapcsán tettem. Hogyan működik tehát a szem ebben a szövegben?

A látás kiemelkedő birtokosainak a bűnözőket teszi meg, azaz azon emberek szemét, akik morálisan kifogásolható tetteket vittek véghez – vagyis azokat, akik az isteni parancsolat ellen vétettek. Az erre való magyarázatot egy képleírás-szerűen működő szövegrész adja: a szemet mintegy képen belüliként láttatja, miközben a szem maga is egy képet teremt, *rajzol*, mondja a vers. A szöveg által megteremtett vizuális komponens – a tekintet – teremt meg egy újabb vizuális összetevőt – a látványt –, amely aztán megint szöveg formájában képződik meg. Mindezt fokozza, hogy a szemhez a nap társul attribútumként, vagyis az a dolog, égitest, amely nélkülözhetetlen a látáshoz, legalább annyira, mint a szem maga – s a sötétség helyébe a fényt és a világosságot állítja. Többszörösen feszültségkeltő tehát az a képzet, amely szerint a vétkesek tekintete a látás maximuma, s hogy ez a tekintet magára veszi az abszolút fény tulajdonságait. Hogy miért a bűnösök?

A Balassa-tanulmányhoz fűződő reflexiók során említettem, hogy a látásnak és a képnek a jelensége felfogható egyfajta kihívásként az istenivel szemben – nos, a bűnösök éppen azok, akik meghaladták, megszegték az isteni által rájuk szabott kötelezettségeket, és éppen ezért juthatnak hozzá a már-már totalizált látásélményhez: ők, akik megtették azt, ami meg- és jóvátehetetlen, részesülnek abból, amivel szembeszálltak, az isteni hatalomból.²⁹ Ők láthatják meg a halált – kívülállóként: ők azok, akik a bűn, a lázadás elkövetése által már képessé váltak a halál tapasztalatának befogadására. S mintha magához Istenhez magasztalná fel őket a szövegünk: felülemelkednek a halálnak, az idő múlásának a tapasztalatán: újra és újra szembesülnek a halállal, látják a *virágok átöltözködését* (az idő dinamikáját). Isten „mellé ülnek”, mert meg tudták tenni, amit ő maga tett tilalmassá: a bűn által meghaladták emberi mivoltukat. A napfény-tekintettel pedig maguk is az istenit képesek előhívni embertársaikból: *„A fény szerepe azért meghatározó, mert nem pusztán megvilágít, azaz láthatóvá tesz valamely létező formát, hanem létrehozza azt. Formaalkító szerepe van tehát, amennyiben az*

²⁹ A vers Dosztojevszkij-intertextusával kapcsolatos megállapításokat lásd SZÁVAI Dorottya, *A fiúság ikonjai. A Karamazov testvérek tékozlóiról és Pilinszky tékozló-parafázisairól*, Vigília, 2003/3., 200-210.

*immanens létezőt belsőleg, lényegileg alakítja át: Isten képére formálja az embert abban az értelemben, hogy az empirikus személyiség létezésének szellemi alapját, tökéletesedésének lehetőségeként benne rejlő erejét működésbe hozza.*³⁰ Tehát a látás képességének maximuma teszi őket az istenhez hasonlatossá:³¹ az, hogy képként fogadják be a világot, s ezeket a képeket meg tudják ragadni, valamint meg is tudják teremteni.³² (S itt [is] megmutatkozik az a jelenség, amelyre a korábbiakban már több alkalommal tettem utalást: az isteni szféra érintésével illetve tematizálásával megjelenik a hang és a hallás síkja, mintegy a kiáltás és az elhallgatás két pólusában.)

Az életmű utolsó két lírai kötetében, a *Végkifejletben* és a *Kráterben* számos olyan példát találhatunk, amelyek érdemesek az elemzésre – ezek közül néhányra térek ki a szövegelemzéseket lezárandó.

A *Sírkövemre* olyan komplex és több síkon elemezhető példa, mint amelyeket a korábbiakban is igyekeztem kiválasztani. S talán a dolgozatomban felvonultatott összes fogalomkör – szöveg, kép, szó és kép viszonya, halál, csend, teremtés – tematizálódik benne, sőt, akár intertextuális utalásokat is felfedezhetünk az említett szövegekre vonatkozólag. A szöveg dikciója szerint önmaga egy sírfelirat (megidézi a sírkő képét), azonban önmaga mondja azt is, hogy semmisítsék meg (amennyiben a megidézett „nemtelen lény” az előtte említett fiú és leány „szintézise”, egyfajta hermaphroditoszi alak): a vésett betűk – sírfelirat - helyett egy rajzot, vagyis képet állítva a helyébe (amennyiben a letörlendő emlék maga a felirat). A betűk eltörlésével pedig (a sírokon általában szereplő) név és évszám is megsemmisül, vagyis az identitás legerőteljesebb tényszerű jelölői oltódnak ki. A szöveg és a szám helyére pedig egy *rajz*,³³ azaz egy (egyébként ismeretlen, a versben attribútumokkal nem rendelkező) kép kerül, amely azonban már nem bír emlékezethordozó erővel, azaz a lírai beszélő identitásának utolsó maradványait is elutasítja – letörlöztetik „Isten hátáról”³⁴ –

³⁰ NÉMETH, i.m., 358. o.

³¹ Schein Gábor tanulmányában az eszkatológia és a végítélet-problematika felől közelíti meg ezt, valamelyest ugyanerre a „felcserélhetőségi” jelenségre hívja fel a figyelmet: „A kegyelem Pilinszky-nél nem az isteni természet feltárulkozása és közlése az emberrel, tehát nem apokaliptikus természetű, hanem átváltozás, helycsere, amely eltűnteti a létező különállását.” (SCHEIN Gábor, *Az eszkatológikus szemlélet uralmáról és az apokaliptikusság visszavonásáról Pilinszky János lírájában = Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Bp., Universitas, 1998, 209. o.)

³² Maga a tekintetük pedig akár „működőképes” ikonként is felfogható a fentiek miatt, hiszen pontosan a transzcendencia és az evilágiság között képeznek átmenetet.

³³ Nem feltétlenül egyértelmű, hogy ez a rajz hova kell, kerüljön, vagy egyáltalán milyen célból kell megszületnie, az „emlék letörlése” kapcsán viszont erős bennem a kísértés, hogy feltételezzem, a kép a szöveg helyére kerül. Bár kissé erőszakotételnek minősülhet, de akár a címmel is összeolvashatjuk magát a versszöveget: „*Sírkövemre – rajzolj*”.

³⁴ Emlékezzünk az *Utószó* sírkő-hát azonosítására! Ha ezt az apró intertextuális mozzanatot figyelembe vesszük, akár maga Isten háta értelmezhető sírkőként. Isten teste tehát a „kimozdíthatatlan”, még betöltetlen sírkővé

megtagadja saját létét, mert vétett az ellen, akinek számadással és hűséggel tartozik. Amennyiben a szöveg önmaga megsemmisítésére szólít fel, szintén saját létét kérdőjelezi meg – hogyan olvashatunk egy sírfeliratot, amely azt kéri, hogy felszámoltassék? Emiatt a teljes vers bizonyos szempontból a bizonytalanság szférájába kerül. Hogyan szólhat hozzánk, ha már nincs?

Az utolsó elemzendő szövegek egyike a *Kráterben* található egyik rövid négysoros, az *Öröklét*, amely már címében is hozzásegít ahhoz, hogy az eddig követett interpretációs irányok szerint járjunk el ismét. „Ismerős” lesz tehát, hogy ez az öröklétet a fotográfia (és a kép) immanens összetevőjeként azonosítjuk, s hogy ez már önmagában felkínálhatja a szöveg képként való működésének lehetőségét. A megállított, félbehagyott cselekvések, a visszafordíthatatlan lemondás mintha mind azért működne úgy, ahogyan működnek, mert képként lettek rögzítve: a fésű meghal, a simogatás megáll, tulajdonképpen minden véget ér – azaz: a mozdulatok, a mozgás érnek véget, az aprólékos, intim gesztusok felfüggesztődnek, s ezek helyébe a sztázis kerül. Mindennek vége, hiszen a sor nem folytatódhat: így, ebben a pozícióban lettek megragadva, megörökítve, s ebből a *keretből* többé nem tudnak kilépni. Mintha a felütéssel egy időben villant volna a vaku, kattant volna a zár – az egyetlen ebbe bele nem illeszkedő elem a fésű kivétele: úgy tűnik, mintha ezt az egyetlen mozdulatot sikerült volna megragadni a maga folyamatosságában, amely a rögzítés által viszont örökre befejezetlen és örökre jelen idejű marad.

Lezáró példaként az egyik leginkább feszültséggel teli, legizgalmasabb versre vessük tekintetünk – az *Életfogytiglan*: az a bizonyos négy szó, amely több szinten láttat és több szinten alkot képet, bizonyul erőteljes szövegnek. A látvány, amelyet megteremt, viszonylag „egyszerű” – két, egy ágyban alvó, de az izoláltságuk által még ebben a helyzetben is determinált ember képe -, ami azonban ebből adódhat – nevezetesen a látvány elemzéséből –, már korántsem az.

Szilasi László hívja fel a figyelmünket nevezetes tanulmányában az alakzatra, melyet a két fekvő test képez:³⁵ a párna horizontális iránya és a két emberi test vertikálitása a kereszt képét alkotja meg. A szöveg tehát kétszeresen jut képi jelleghez: egyfelől a szószertiség szintjén a közös ágy és a külön párna megidézésével, másfelől pedig az emberi alakok által megfestett

metaforizálódik – a halálban ölt testet, gyermekei, teremtményei halálában, s még akkor is csak a hátát, nem az identifikációra lehetőséget adó arcát mutatja. Az identifikáció pedig nem az ő irányában történik meg: hátára, azaz a sírkőre az elhunyt emberek „miniatűrízált élete”, neve, születésének és halálának ideje kerül. Mintha egyszerre hordozná mindannyi „bárányának” életét.

³⁵ SZILASI László, *Pilinszky János: Életfogytiglan = Miért engedjük át az ácsnak az építkezés örömét*, Bp., JAK/Pesti Szalon, 1994, 90-96. o.

kereszt színrevitelével; s ez a kettősség talán alkalmassá teszi arra is a verset, hogy egyszerre működjön fotografikusként és ikonikusként is. A két fekvő emberről létrejövő imaginárius fotó és az általuk megelevenített kereszt ikonja íródik egymásra – így az elszigeteltséggel és az izolációval szemben egyfajta szintetizáló gesztust is játékba hoz.

A bemutatott szövegekben tehát több szempontból is problematizálható a képszerűség kérdése és az ahhoz tartozó számos fogalomkör; a dolgozat természetesen nem meríti ki az összes kínálkozó lehetőséget, már csak azért sem, mert számtalan olyan vers áll még rendelkezésünkre, amelyekben szintén vizsgálható ez a jelenség. s amelyek újabb dolgozatok írására adhatnak alapot.

IV. Összegzés

A dolgozat azt kívánta megvizsgálni, hogy választott szerzője, Pilinszky János egyes verseiben hogyan jelenik meg szó és kép együttműködése, illetve hogy a szó-az írás médiumán keresztül képesek-e megteremteni egy vizuális síkot, s adott esetben képszerűen működni, melyhez a költői szövegek mellett különféle elméleti igényű megállapításokat is felhasznált.

A különböző, eredendően vizuális természetű műfajok közül kiemelten a fotográfia és az ikon került a középpontba, s bár ezek radikálisan eltérnek egymástól megannyi szempontból, bizonyos értelemben szintetizálhatóak is, egyes esetekben. Nem jelenthető ki egyértelműen egyik vagy másik műfaj felsőbbrendűsége vagy előbbre valósága, azonban mindkettőnek jelentős a szerepe, a szövegek egyértelműen építenek sajátosságaikra. A képet tovább árnyalhatja az is, ha például a festészet (főként Van Gogh) vagy a film megjelenésének módozatait járjuk körül a szerző egyes alkotásaiban – ez is egy újabb tanulmány témája lehet, nem is beszélve például azokról a fotográfiákról, amelyeket szerzőnk saját maga készített, vagy akár drámafelfogásáról, amely szintén összefügg a kép fogalmával is.

Az tehát jól látszik, hogy a témakör továbbra is számos megválaszolandó kérdést rejteget – a dolgozat szerzője emellett bízik abban, hogy bár csak egyes alkotásokat érintett, néhány felvetett kérdést sikerrel járt körül.

V. Felhasznált irodalom

1. BALASSA Péter, *Semmit se látni*. Látnak s láttatnak-e Pilinszky János látomásai? = szerk. TASI József, „Merre, hogyan?” Tanulmányok Pilinszky Jánosról, Bp., PIM, 1997, 26-30. o.
2. Hans BELTING, *Kép és halál = Kép-antropológia*. Képtudományi vázlatok, ford. KELEMEN Pál, Bp., Kijárat, 2007, 165-220. o.
3. Gottfried BOEHM, *A kép hermeneutikájához*, ford. EIFERT Anna = Athenaeum, 1993/4, 87-109. o.
4. FÜLÖP László, *Vonások Pilinszky János arcképéhez = Élő költészet*, Bp., Magvető, 1976, 218-246. o.
5. FÜLÖP László, *Pilinszky János*, Bp., Akadémiai, 1977.
6. Hans-Georg GADAMER, *Szó és kép. „Így igaz, így létező”*, ford. SCHEIN Gábor = *A szép aktualitása*, Bp., T-Twins Kiadó, 1994, 227-275. o.
7. HANKOVSKY Tamás, *Pilinszky János evangéliumi esztétikája*. Teremtő képzelet és metafizika, doktori disszertáció, ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola, 2006.
8. LŐRINCZ Csongor, *Kép, szöveg és személytelenítés a transzcendens kommunikáció leépülésének lírájában*. 1959: Pilinszky János: Harmadnapon = SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A magyar irodalom története III*. 1920-tól napjainkig, Bp., Gondolat, 2007, 507-519. o.
9. Maurice MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*. A „Munkajegyzetek”-ből, ford. BETEGH Gábor = Athenaeum, 1993/4, 27-42. o.

10. W. J. T. MITCHELL, *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai, Szeged, JATEPress, 2008, 15-50. o.
11. W. J. T. MITCHELL, *Kép/elmélet: Bevezetés*, ford. TÓTH Zsófia Anna = *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai, Szeged, JATEPress, 2008, 123-130. o.
12. W. J. T. MITCHELL, *Az ekphraszisz és a Másik* ford. MILIÁN Orsolya = *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai, Szeged, JATEPress, 2008, 193-223. o.
13. NÉMETH Regina, *Az ikon. Pilinszky emberképének egy metaforája* = HORVÁTH Kornélia szerk., *Vers, ritmus, szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, Bp., Kijárat, 2005, 355-370. o.
14. Friedrich NIETZSCHE, *Retorika*, ford. FARKAS Zsolt = szerk. THOMKA Beáta, *Az irodalom elméletei IV.*, Pécs, Jelenkor, 1997, 5-51. o.
15. PILINSZKY János, *Képzelt interjú = Publicisztikai írások*, Bp., Osiris, 1999, 826-828. o.
16. PILINSZKY János *Összes versei*, Bp., Osiris, 2006.
17. SCHEIN Gábor, *Az eszkatológikus szemlélet uralmáról és az apokaliptikusság visszavonásáról Pilinszky János lírájában* = *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Bp., Universitas, 1998, 187-209. o.
18. SCHEIN Gábor, *A csönd poétikájáról Pilinszky János költészetében* = *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Bp., Universitas, 1998, 211-227. o.
19. SEPSI Enikő, *Pilinszky János költészete a hatvanas-hetvenes években és Robert Wilson színháza* = szerk. TASI József, „Merre, hogyan?” Tanulmányok Pilinszky Jánosról, Bp., PIM, 1997, 139-153. o.
20. Susan SONTAG, *Platón barlangjában = A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Bp., Európa, 2007, 7-38. o.

21. SZENTESI Zsolt, *A visszavonhatatlan pusztulás víziója*. Pilinszky János: Utószó, Irodalomtörténet 2000/4., 572-587. o.

22. SZILASI László, *Pilinszky János: Életfogytiglan = Miért engedjük át az ácsnak az építkezés örömet*, Bp., JAK/Pesti Szalon, 1994, 90-98. o.

23. TÜSKÉS Tibor, *Pilinszky János alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp., Szépirodalmi, 1986.

valamint:

24. rend. MAÁR Gyula, *Hűség a labirintushoz* – portréfilm Pilinszky Jánosról, 1988.