

A VALÓSÁG VISSZAHÓDÍTÁSA

PILINSZKY JÁNOS EVANGÉLIUMI ESZTÉTIKÁJÁNAK
EGYIK ALAPFOGALMÁRÓL

I. A TÉNYEK ÉS A VALÓSÁG

Pilinszky szerint „a művészet ambíciója tulajdonképpen nem más, mint a tényektől eljutni a valóságig.” Amikor pedig ezen a programon dolgozik, nem tesz mást, mint hogy vállalja azt „a sziszifuszi küzdelmet, amit az ember és az emberiség létének szinte minden pillanatában folytat annak a végtelen ellentmondásnak a leküzdéséért, aminek legmesteribb megfogalmazása talán a kései Rilke-mondat: »Rettenetes, hogy a tényektől sose ismerhetjük meg a valóságot!«” Pilinszky legalább tíz alkalommal¹ hivatkozik erre a Rilkének tulajdonított² gondolatra, és se szeri se száma azoknak a szöveghelyeknek, ahol a tények és a valóság szembeállításával fejezi ki magát. (Megjegyzendő, hogy szóhasználata az oppozíció két tagjának megnevezése terén nem mindig következetes. A valóságot olykor realitásnak is nevezi, „tény” helyett pedig néhol „világ”, „való világ” sőt „valóság” is szerepel. A szövegekörnyezetből azonban mindig kiderül, amikor a rilkei oppozíció különböző megfogalmazásairól van szó.)

*Hankovszky
Tamás -
egyetemi
oktató
(PPKE, SZHF)*

1. *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések.* Hafner Zoltán (szerk.). Budapest, 1994. (A továbbiakban: *Beszélgetések*) 176.; vö. *Beszélgetések* 203.; *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek II.* Hafner Zoltán (szerk.). Budapest, 1993. (A továbbiakban: *TEC II.*) 138.
2. *Látszat és valóság.* In *TEC II.* 282.; vö. *TEC II.* 254.; *Pilinszky János összegyűjtött művei. Széppróza.* Hafner Zoltán (szerk.). Budapest, 1993. (A továbbiakban: *Széppróza*) 157.
3. Az idézett mondat variánsaihoz vö.: *TEC II.* 120.; 138.; 335.; *Beszélgetések* 141.; 149.; 176.; 189.; 203.; 231.
4. Pór Péter szerint a mondat valójában nem található meg Rilkénél. Vö. Pór Péter: *Az átváltott Piéta. Pilinszky és Rilke.* In *Alföld* 12 (1998) 82-89. 89.

Az ilyen jellegű szembeállítás korántsem előzmények nélküli a magyar irodalomban. Elég csak Arany János *Vojtina ars poeticájára* vagy József Attila *Thomas Mann üdvözlésére* gondolni. Elsősorban mégsem ezek a művek alkotják a Pilinszky-nél található oppozíció értelmezésekor figyelembe veendő kontextust, hanem az „inkarnáció” mint a Pilinszky egyik legfontosabb művészetelméleti alapterminusa.⁵ A tények és a valóság különbsége ugyanis bizonyos szempontból megfelel a megcsorbult inkarnációjú és a teljesen inkarnálódott dolgok ellentétének.⁶ Ahogyan az előbbiek hiányt szenvednek valamiben az utóbbiakhoz képest, úgy a tények is a valóság kiüresedett változataként foghatók fel.⁷ S ahogyan az inkarnáció aktusa révén a költő képes a világ dolgaiban a bűn miatt keletkezett hiányt betölteni és ezzel magát a „reális” világot” szolgálni, ugyanúgy „a tényektől eljutni a valóságig” ambíciója sem pusztán a költő vagy az olvasója gazdagodását célozza, hanem magának a világnak a megsegítését is. A program pontosabb megfogalmazása ugyanis így hangzik: „a tényeket el kell vezérelnünk a realitásig.”⁸ Míg említett költőelődjeinél az „igazat” és nem csak a „valódit” kimondani mindenekelőtt a műalkotás sikerültségének vagy a költő művészi és emberi minőségének zálogát jelenti, addig Pilinszky *magukat a tényeket* akarja valósággá fokozni azáltal, amit kimond.

Pilinszky János programja tehát kifejezetten metafizikai jellegű, ahogyan a „tény” és a „valóság” is metafizikai fogalmak nála. Bár nem vállalkozik a pontos definiálásukra még olyankor sem, amikor közvetlenül ezek

5. Vö. Hankovszky Tamás: *Az inkarnáció mint esztétikai fogalom Pilinszky János írásaiban*. In *Tanítvány 3-4* (2003) 183-205.
6. Vö. A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In *Pilinszky János összegyűjtött művei. Versek*. Jelenits István (szerk.). Budapest, 1995. (A továbbiakban: *Versek*) 79.; *Egy lírikus naplójából*. In *TEC II.* 169-170.
7. Vö. *Beszélgetések* 252.
8. A »reális« világ kifejezést itt és máshol is ara használok, hogy a mindennapi tudat számára jelentkező és általa valóságosnak itélt világot nevezem meg vele - függetlenül attól, hogy az alaposabb elemzés is valóságnak ismerné-e el, vagy pusztá ténynek bélyegezné.
9. *Képzelt interjú*. In *TEC II.* 349.

mibenlétére kérdez rá,¹⁰ egyes megjegyzései alapján ráismerhetünk a mögöttük meghúzódó filozófiai háttérre. Mindenekelőtt Simone Weil azon tételét érdemes számításba venni, amelyet a költő saját esztétikája szempontjából ugyanúgy kiemelt jelentőségűnek tartott, mint a Rilke-parafrazist,¹¹ és amelyet riportprózájában három alkalommal is azzal összefüggésben idézett. Weil szerint „»a világ létezik, rossz, irreális és abszurd. Isten nem létezik, jó és reális.« Ezzel - fűzi hozzá immár Pilinszky - egy nagyon kemény és nehéz csomót vág át - tudniillik élesen különbséget tesz a tények és a valóság között.”¹² Simone Weil tétele tulajdonképpen annak az ontológiai nézetnek a megfogalmazása, hogy a véges, létükben és tökéletességükben korlátozott létezők és a végtelen Isten között akkora a távolság, hogy bizonyos értelemben azt lehet mondani, hogy ha Isten *van*, akkor a létezők nincsenek, vagy ha a létezők *vannak*, akkor Isten nincs (*nem van*). Hiszen ha a „van” - mint például az utóbbi esetben - a *tökéletlen* dolgok létmódjának leírására szolgál, akkor alkalmatlan a *tökéletes* Isten valóságának megragadására.¹³ Hasonló gondolatok érhetők tetten akkor is, amikor Pilinszky azt mondja, hogy „Isten léte se tény, hanem valóság”,¹⁴ vagy amikor így fogalmaz: „a létezés csak létezik. De a valóság van.”¹⁵ Sőt, minden bizonnyal a Weil-mondatban megfogalmazott világszemlélethez van köze

10. Vö. *TEC II.* 349
11. „Számomra két mondat nagyon fontos alkotásaim szempontjából. (...) Simone Weilnél rábukkantam egy mondatra, amely meghatározza, sőt talán meg is haladja ars poeticámat. Ez a mondat így hangzik: „A világ létezik. A világ rossz, képtelen, és valótlan. Isten nem létezik. Az isten jó és valós.” (...) Simone Weil kiegészítve idézhetnék még egy mondatot, amely nagy szerepet játszott életemben (...). Ez a mondat Rilkétől származik (...)” (*Beszélgetések* 141.)
12. *Beszélgetések* 176.; vö. *Beszélgetések* 141., 189.; Simone Weil mondatának további előfordulásai Pilinszky-nél: *Szép próza* 179.; *TEC II.* 222.; *Beszélgetések* 123.
13. Vö. DS 806 „A Teremtő és a teremtmény között nem lehet akkora hasonlóságot megjelölni, hogy egyúttal tudomásul ne vennénk a közöttük létező nagyobb különbözőséget.” In Fila Béla — Jug László (szerk.): *Az egyházi tanítóhivatal megnyilatkozásai*. Kisternye - Budapest, 1997. 229.) (A továbbiakban: *Az egyházi tanítóhivatal megnyilatkozásai*.)
14. *Két „rendhagyó” szent*. In *TEC II.* 355.
15. *Képzelt interjú*. In *TEC II.* 349.

A „teremtő képzelet” sorsa korunkban helyzetfelmérésének is: „Bukásunk a teremtés realitását a pusztá exisztálás irreálisává redukálta.”¹⁶

A Weil-gondolathoz fűzött ímént idézett kommentárjában Pilinszky valóságos értelmezést ad a tény és a valóság fogalmának, és egyben ezek viszonyára is kiterjeszti Simone Weil Isten transzcendenciáját hangsúlyozó radikális oppozícióját, amennyiben a rilkei tény, illetve valóságot a weili világnak, illetve Istennek felelteti meg.¹⁷ A keresztény bölcséleti hagyomány szerint azonban Istennek a világhoz való viszonyát nemcsak a szembenállás, hanem az immanencia is jellemzi. E Pilinszky által is osztott meggyőződést a metafizika nyelvén többek között úgy fejezhetjük ki, hogy Isten a lét teljessége, az egyes létezők pedig tökéletességük mértéke szerint részesülnek a létből, illetve részesedésük mértékében tökéletesek.¹⁸ Ennek megfelelően az ímént látott közvetítetlen szembeállítás mellett elképzelhető a tény és a valóság szorosabb egymáshoz rendelése is. Ezzel oppozíciójukból egy hierarchia lesz, amelynek csúcán a Lét, a valóság teljessége, vagyis Isten áll, akitől a világ létezői kisebb-nagyobb távolságra helyezkednek el. Ha pedig minden részesül a létben, akkor nemcsak Istent lehet valóságnak nevezni, hanem azt is, ami közel van őhozzá, aminek része van az ő transzcendenciájában, ami kitüntetett módon részesedik az ő tökéletességéből, mert úgy létezik, ahogyan léteznie kell. Ebben a *mérsékelt* felfogásban tehát a valóság mint olyan csak végső soron, a maga teljességében azonos Istennel.

Amennyiben valaki a világról a valóság radikális elméletéből kiindulva kívánna pozitív állításokat tenni, egy szélsőséges dualizmushoz jutna, amely következetesen talán végig sem vihető, de mindenképpen ellentmond a megtestesülés keresztény tanának,¹⁹ ráadásul nemcsak az inkarnáció krisz-

16. A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In Versek 78.

17. Hasonló tendenciájúak a következő szöveghelyek is: „Az Evangélium (...) a nagy találkozást egyedül Istenben reméli, akihez viszonyítva minden valóság látszat, aki maga egyedül a valóság.” (*Az evangélium margójára*. In TEC I 1. 215.); „Tulajdonképpen ez a »köznap i Isten«, amiről beszélünk, tényleg létezik, és furcsa módon talán nem is más, mint a Valóság maga.” (*Beszélgések* 253.)

18. Vö.: Aquinói Szent Tamás: *Summa theologiae*. I q.4 a.1 ad 3; I q.4 a.2

19. Az anyagi világot mint értéktelent, sőt rosszat elvető, az igazi Istennel szembeállító (és

tológiai, hanem művészetelméleti fogalmával is összeegyeztethetetlen. Nem meglepő, hogy Pilinszky esztétikai gondolkodását is inkább a tények és a valóság viszonyának mérsékelt felfogása jellemzi. Igaz ugyan, hogy arról beszélve, hogy művészetében Van Gogh a „tények mögötti valóságot kereste”, a költő azt állítja: „számomra Isten a tények mögötti valóság”, de egyben azt is mondja, hogy „tények között élünk, amik többé-kevésbé közvetítik a valóságot. Ha ez nem lenne, akkor mi értelme lett volna annak, hogy Goya portrékat fessen, mi értelme lett volna annak, hogy Van Gogh megfesse a cipőjét? Ezek mint tények valódiabbak voltak, mint az, ami a vászonra került.”²⁰ Ha viszont a tények képesek közvetíteni a valóságot, akkor nem lehetnek azzal tökéletesen ellentétesek; és ha a tények valamilyen mértékben valóság tudnak lenni, akkor a valóság legfeljebb a szó szigorú értelemben lehet azonos Istennel. Ha nem a legvégső fogalmáig akarunk felemelkedni, akkor valóságosnak mondható mindaz, ami valamilyen értelemben isteni, valamilyen mértékben transzcendens.

A hagyományos metafizika nyelvén szólva azt mondhatjuk, hogy a valóságot a nagyobb mértékű léttartalom különbözteti meg a tényektől, amelyekbe beszívárgott és ott munkál a semmi.²¹ Míg a tények és a valóság viszonyának radikális megközelítése teljesen szétválasztja a két szférát, ez a mondat összekapcsolja őket, és éppen annyira rejti magában a tények

ezért a Teremtőt Demiurgoszként el is utasító) gnosztikus irányzatok éppen azért voltak egyben krisztológiai eretnekségek is, mert kereteik között Isten valóságos megtestesülése nem gondolható el. Az igazsághoz tartozik, hogy olykor Pilinszky is közel kerül ehhez a felfogáshoz, például amikor azt mondja, hogy „a lélek a valóság, s a világ - az elnehezült látszat.” *Pilinszky János összegyűjtött művei. Naplók, töredékek*. Hafner Zoltán (szerk.). Budapest, 1995. (Továbbiakban: *Naplók*) 12. Jó tíz évvel később pedig éppen Simone Weilre hivatkozva: „A világ csak létezik. Egyedül Isten van. (Simone Weil) (...) Világunkból épp az nem valóságos, ami anyagi benne. Ami térbeli és időbeli belőle.” (*Naplók*, 106.) Figyelemre méltónak tartom azonban, hogy ezek a kijelentések nem a kívüllagnak szánt, felelősséggel vállalt szövegekben olvashatók. Kifelé Pilinszky mindig a *mérsékelt* álláspontot képviselte, még ha nyilatkozataiból olykor ki is tűnik, hogy gondolatvilágában a tényvalóság viszony *radikálisabb* felfogása is jelen volt.

20. *Beszélgések* 189.

21. Vö. TEC II. 169., 258.

valóságtól való megfosztottságának képzetét, mint amennyire sugallja azok lehetőségét arra, hogy valósággá váljanak — hacsak a semmi előretörését nem tekintjük visszafordíthatatlannak. Pilinszky, aki szerint a művészet elvezérelheti a tényeket a valóságig, természetesen nem hitt ebben a visszafordíthatatlanságban. Olykor az idő dimenzióját kikapcsolva láttatja a tényeket, mintegy jelezve, hogy bár úgy is kifejezhetjük magunkat, hogy a nihil a bűnbeeséssel, tehát úgyszólván az idő egyik pontján tört be a világba, a valóság és a tény mégsem az idő dimenziója szerint különül el egymástól: „A tény a valóságnak küszöbe, megmerevült fölszíne csupán.”²² A megfogalmazásnak ehhez a módjához igazodik a művészet egy másik meghatározása: „a tények befalazzák a valóságot. A művészet tulajdonképpen nem más, mint áttörni a tényeket és eljutni a valóságig. Ez a filozófia, ez az irodalom, ez a zene.”²³ A „küszöb”, a „fölszín” és a „befalazás” metaforák a térbeliség képzetét keltik, mégis naiv kozmológiát implikálna, ha térbeli különbségként írnánk le a tény és a valóság viszonyát. Ha viszont ezek sem időben, sem térben nem különböznek, akkor nincsen közöttük *fizikai* különbség, legfeljebb *metafizikai*. Éppen ezt fejezi ki az a megközelítés, amely azt mondja, hogy a léttartalmukban (vagy a másik oldalról nézve: a semmi-tartalmukban), tehát fokozatilag különböznek egymástól. Ebből viszont az következik, hogy a tények áttörése vagy a valóságba való visszavezetése *lényege szerint* nem lehet fizikai folyamat. A filozófia, amely a legutóbbi idézet szerint szintén megvalósíthatja ezt az áttörést, releváns értelemben egyáltalán nem is rendelkezik fizikai vetülettel. Ebből pedig - úgy tűnik - arra következtethetünk, hogy ha a művészet vállalkozik ugyanerre a feladatra, akkor sem speciális anyagainak, a kőnek, a fának, a hangnak, illetve ezek megformálásának fog a döntő jelentőség jutni.

Ez az eredmény azonban elmosni látszik a határt a filozófia és a művészet között. Hiszen úgy tűnik, Pilinszky nem pusztán ez utóbbi egyik, más

22. *A valóságról.* In TEC II. 254.; Vö. „Korunk egyik alapvető tévedése, hogy sorra megfosztotta magát a nagy és ősi jelképek erejétől, a valóságot egyedül a tények egysíkú felszíni világára csökkentve.” (*A kétféle közhelyről.* In TEC II. 120.)

23. *Beszélgetések* 203.

emberi tevékenységekkel közös funkciójának megnevezésére törekedett, amikor azt írta, hogy „a művészet tulajdonképpen nem más, mint áttörni a tényeket és eljutni a valóságig”, hanem a művészet *lényegének meghatározására*. Ha viszont azt kapjuk, hogy a filozófia is képes ugyanerre az áttörésre, akkor elvesztjük a művészet specifikumát és így meghatározását is. Csakhogy hajlamosak vagyunk úgy tekinteni, hogy mégiscsak lényegi különbség van a művészet és a filozófia között, amely bizonyára összefüggésben van azzal, hogy a művészi tevékenység mindig egy sajátos anyagban megy végbe. Ezért vagy alapvetően hibás Pilinszky itt rekonstruálni kívánt pozíciója, vagy valamit még nem sikerült feltárni belőle.

Tovább keresve a tények és a valóság megkülönböztetésének az értelmét és a művészetnek ezekkel kapcsolatos feladatát két olyan szöveghelyre is bukkanhatunk, amelyek elmélyítik az imént felvetődött problémát. Az elsőben ugyanis explicit állítás olvasható arról, amit eddig talán még nyelvbötlésnek is tarthattunk volna, a filozófusoknak a költő részéről végig nem gondolt megemlézésének. Pilinszky szerint az, hogy „»a tényektől úgy ahogy eljuthassunk a realitásig« (...), nemcsak a költők és művészek magánügye, sziszifuszi vállalkozása, hanem minden ember, az emberi képzelet egyetlen drámája.”²⁴ *A valóságról* címet viselő írásában pedig először nem is a művészek számára nyitva álló sajátos lehetőségeket említi, hanem az imádkozó emberét.

„Istennek fölmutatjuk úgy, ahogyan látjuk és birtokoljuk a világot, s várjuk, hogy e megemészthetetlen, sértő, szegletes és ellentmondásos valamit lakható, gyengéd és harmonikus egésszé változtassa át - anélkül, hogy bármit hozzátenne vagy elvenne belőle. Az imádság ott kezdődik, ahol a tények véget érnek. Ahogy a művész munkája is. Amikor Van Gogh megfest egy virágzó fát vagy bármi mást, vásznán és alkotó ihletében azt a paradicsomi állapotot kívánja visszahódítani, amikor a tények még makulátlan realitások voltak. Az »ő fái« attól szépek és valóságosak, mivel a paradicsom földjébe gyökereznek, s ágaikban a teremtés ereje nyilvánul meg. (...) El-

24. *Beszélgetések Sheryl Suttonnal.* In *Széppróza* 157.; vö. TEC II. 282.

mélyült imájában az ember, ha csak egy pillanatra is, újra és újra jónak lát-hatja a teremtést, ahogy azt Isten is jónak találta. S gyötrelmes életünknek épp ez a keserves, már-már sziszifuszi küzdelme a legfőbb reménye is - hogy egyszer a tényeken túl megérkezünk a teljes és végleges realitásba."²⁵

A valóság megragadása tehát nem csupán a művészet feladata és lehetősége, hanem - mint *A valóságról* ki is mondja - „egész emberi kultúránk legmélyebb erőfeszítése.”²⁶ Nem igényel semmi speciális, csak a művésznak a rendelkezésére álló eszközt, hanem az embernek mint embernek a lehetősége (még ha a művész érzékenysége és gyakorlott figyelme révén esetleg kitüntetett helyzetet élvez is). Így a filozófusokon túl egy potenciálisan végtelen sok tagot számláló csoport is osztozni látszik a művész hivatásában.

Hogy a most idézett írásában közel került egymáshoz az imádkozó ember és a művész, illetve az imádság és a művészet funkciója, az egybecseng korábbi megfigyeléseinkkel. Nevezetesen azzal, hogy Simone Weil teológiai tételén keresztül Pilinszky a tény-valóság viszonyának olykor radikálisan vallási értelmet adott. S még ha megnyilatkozásainak többségében el is kerüli, hogy a valóságot egyenesen Istennel azonosítsa, és ennek következtében a valósághoz eljutni kívánó művészetet közvetlenül az Istenhez való viszony kiépítéseként, mintegy az imádság egy fajtájaként határozza meg²⁷ - akkor is az a körülmény, hogy a valóságot az isteni létteljességből részesedő létszféraként lehet elgondolni, a valóság felé törekvő művészt határozottan a hívőhöz hasonítja, aki imájában szüntelenül Istenre akarja vonatkoztatni a világot.²⁸ Ezek szerint teljesen következetes, hogy a valóság problematikájának szentelt önálló írásban a művésznak és az imádkozó

25. *A valóságról*. In TEC II. 254., 255.

26. *A valóságról*. In TEC II. 254.

27. Az egyik szöveg helyén, ahol mégis a művészet és az imádság azonosítása figyelhető meg, éppen Van Goghra vonatkozik: „Senki így a modern festészetben nem *imádkozott*, mint ő.” Ld. *Van Gogh-kiállítás Párizsban*. In TEC II. 211.

28. Szávai Dorottya megfigyelése szerint magára Pilinszkyre, illetve az ő művészetére is érvényesnek látszik az a jellemzés, amely általában véve a művészetéről esszéiből kiolvasható. Vö. „Pilinszky János költészete valamiképpen az ima áttételes, olykor rejtett formájának tekinthető.” Szávai Dorottya: *Pilinszky János költészete és az ima teológiája*. In Tasi

embernek a világhoz való viszonya abban is analóg egymással, hogy tevékenysége nyomán mindkettő olyannak szeretné látni a világot, amilyennek Isten látta, illetve megalkotta. A művész - olvassuk - nem egyszerűen a szépségért vagy a jóért küzd, hanem *a paradicsomi állapot* visszahódításán fáradozik.

Ám éppen ezen a ponton érhető tetten a művész és az imádkozó vagy akár a filozófus különbsége. Az imádkozó mindössze újra jónak látja a teremtést. A művész viszont *visszahódítja* a paradicsomi állapotot. Az egyik ige „szubjektív” a másik „objektív” jelentőségű eseményt jelöl. Valamilyen kegyelemszerű élmény folytán (például az imameghallgatás bizonyossága, egy váratlan találkozás vagy akár egy műalkotás szemlélése nyomán) olykor minden embernek megadatik, hogy kerek egésznek láthassa a világot anélkül, hogy Isten „bármit hozzátenne vagy elvenne belőle”, és így képessé válik arra, hogy „elfogadja az elfogadhatatlant”. Erről a fajta élményről tanúskodnak Pilinszky az ötvenes-hatvanas évek fordulóján írt tollrajzai²⁹ és *Elég* című költeménye is.³⁰ A művész azonban nemcsak átéli a valóság

József (szerk.): „*Merre, hogyan?*”. *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Budapest, 1997. 56-64. 56.) Lásd még: Szávai Dorottya: *Bűn és imádság*. In *Vigilia* 1996. 1. 29-36.

29. Vö. Hankovszky Tamás: *A kegyelem esztétikája. Pilinszky és Mauriac*. In Jacqueline Lévi-Valensi - Sebe-Madácsy Piroksa (szerk.): *Nouvelles tendances en littérature comparée III. - Új tendenciák a komparatistikában III*. Szeged - Amiens, 1999. 370-375.

30. Az a változás, amelyet a vers elbeszél, nyilvánvalóan azonos azzal, amit az imádkozó *A valóságról* című írás szerint imájának meghallgatásaként Istentől vár. Az első versszak helyzetfelmérése a tények világát mutatja: a teremtés tágassága a szemlélet számára jelentés nélküli tárgyakban és jelentőség nélküli cselekvésekben enyészik el. A harmadik sor „innét odáig” kifejezése fel is tűnik Pilinszky egy későbbi szövegében, amely a tények világát próbálja meg érzékeltetni, majd pedig ugyanazt a megmagyarázhatatlan csodát írja körül, amelyet a vers is bemutat. Az „univerzum a mi méreteink szerint: végtelen. Ugyanakkor be van ágyazva egy másik dimenzióba. Mert mégiscsak artikulált. Meg van szelídítve. Létezik innét odáig. Holott nincsen. Pár éve időnként depressziós vagyok, ilyenkor ezt a mechanikus végtelent - gyerek a sivatagban - csakugyan érzékelem. Minden középre esik, megszűnik ez az artikuláció. A tárgyak ténnyé változnak, nincs bennük valóság-elem... A művészetet úgy is megfogalmazhatom, hogy az a valóság megragadására törekszik. Különböztetéses volna, hogy Van Gogh lefesti a cipőjét. Hisz

teljességét, hanem többet tesz ennél. Az aktív, ellenállást és erőfeszítést sejtető „visszahódít” ige bizonyára nem véletlenül került a passzív, történelmszerű eseményt kifejező „lát” ige mellé. Ha ez így van, akkor a korábban megkülönböztetés nélkül a művészre és a filozófusra is alkalmazott „áttör” igével szemben, a „visszahódít” a művész speciális teljesítményére utalhat.

A művésznek a többi embertől való megkülönböztetését sejteti az igék megválasztásában azért is indokolt, mert a szöveg további apró jelzései is megerősítik, hogy Pilinszky a művészet bármely más emberi tevékenységhez képest sajátos lehetőségéről is szól ebben az írásban. A festő ugyanis nemcsak „alkotó ihletében” hódítja vissza a paradicsomi állapotot, hanem „vászán” is. Az a bárki számára megélhető élmény, hogy „ami van, hirtelenül kitáruul” (*Elég*), alapjában véve rokona a látásmód olyan megváltozásának, amelyet ihletnek is nevezünk. A festő azonban nem áll meg az ihletnél, hanem a vásznon, művészete anyagában is *megvalósítja* azt, amivel ihlete megajándékozza. A „megvalósítja” kifejezést a lehető legradikálisabban kell érteni: „Az »ő fái« attól szépek és valóságosak, mivel a paradicsom földjébe gyökereznek, s ágaikban a teremtés ereje nyilvánul meg.” Van Gogh a paradicsomi állapotot *realizálja* a vásznon. Nemcsak úgy látja az egyébként változatlan világot, ahogyan Isten látta, hanem *visszahódítja* azt, ami a bűn miatt elveszett. A realizálás tehát *nemcsak* a festménynek a szó köznapi értelmében vett fizikai megalkotását jelenti, hanem azt is, hogy amit a festő a vásznon létrehoz, az valósággal, léttel telített. Erre utal a Paradicsomra való hivatkozás is, hiszen a Paradicsom a világnak éppen az a tökéletes állapota volt, amelyben minden létező Isten eredeti rendelése szerinti, tehát a lehető legnagyobb mértékben részesedett a létből. Addig élt itt az

abban nem tud járni. Ellenben tesz egy kísérletet arra, hogy a tényről, amelyben járkal, tehát a tényszerű cipőtől eljusson az elveszett valóságig. S itt történik valami... ezer nyelven kifejezheted, de amit mondatsz erről, az mind csak metafora... Rilke így mondja: rettenetes, hogy a tényektől sosem tudjuk a valóságot. Újabban ezt elidegenedésnek nevezzük, de amit a szó takar, az mindig megvolt. Egy szoba, egy ajtó — egyszerű tényként - elviselhetetlen. De akkor (...) történik valami. Mindez feltöltődik, hogy hogyan, nem tudom, és (...) valósággá válik. Akkor jól érzed magad, otthon lehetsz az univerzum egyik szögletében.” *Beszélgetések* 230-231.

ember, amíg létezésébe nem szivárgott be a bűn valóságát kiszorító nihilje. Pilinszky szerint festményeivel Van Gogh újra ezt a reális, valóságos, paradicsomi állapotot hozta létre. Akár az ő képeinek hatásáról is mondhatta volna a Kondor Bélával kapcsolatban megfogalmazott tételt: „a világ egy másodpercre egy lett, és nemcsak a vásznakon, és nemcsak egy másodpercre.”³¹

Festett fák, amelyek a Paradicsom földjébe gyökereznek? A paradicsomi állapotot visszahódító művészet? Korábban, más kifejezésekkel szemben („eljut”, „áttör”), amelyek segítségével Pilinszky a valóság és a tények viszonyából próbálta meghatározni a művészet mibenlétét, az az ellenvetés merülhetett fel, hogy nem ragadták meg a művészet minden másától különböző lényegét. Homályban hagyták, hogy a művész tevékenysége valamilyen anyaggal kapcsolatos. Ez a probléma orvosolhatónak látszik a fák megfestésével visszahódított valóság gondolatával, amennyiben ennek értelmében egy fizikailag érzékelhető műalkotás is szerepet kap a tények és a valóság viszonyában. A kérdés azonban most az, hogy komolyan szabad-e venni ezt a megoldást. Tartsunk bár mégoly sokat a „a költészet hatalmáról” - elismerhetjük-e, hogy a festés hatékony lehet a tény és a valóság közti közvetítésben, tekintve, hogy ezek vallásos, ontológiai meghatározásuk szerint a bűn okozta semmi miatt különülnek el egymástól. Vajon nem zárja-e ki már eleve a fizikai természetű közvetítés lehetőségét az, hogy a tény és a valóság különbségét nem fizikainak, hanem metafizikainak találtuk? Ennek megfelelően nem volna-e egyenesen szükségszerű, hogy a művész szerepvállalása e különbség áthidalásában a művészetnek csak a szellemi vonatkozásaira támaszkodjék? De még ha megengedjük is, hogy a fizikai változásoknak a szellemi természetű probléma megoldásában szerepük lehet, nem mellékes körülmény-e az egy dolog, például egy fa valóságának visszahódítása szempontjából, hogy a festő fizikai tevékenységet végez, ha egyszer nem a fa anyagával, hanem festékkel foglalatalkodik?

31. *Egyetlen pillanat kegyelme*. In *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek I.* Hafner Zoltán (szerk.). Budapest, 1993. 395.

A válasz ezekre a kérdésekre éppen abban rejlik, ami a legnagyobb problémának tűnik: a fizikai és a „metafizikai” létsík kapcsolatában. Mindenekelőtt azt érdemes leszögezni, hogy mivel a művészettel megoldandó feladat, a valóság visszahódítása nem fizikai jellegű, ezért a eredménynek sem kell fizikailag ellenőrizhetőnek lennie. Nincsenek fizikai kritériumok annak megítélésére, hogy Van Gogh vásznán tényleg a valóság, a Paradicsom fája van-e jelen. Elképzelhető, hogy akkor is állíthatjuk, hogy igen, ha semmilyen egzakt tudományokkal megragadható külső jel nem vall erre. (Különben is féltő, hogy minden külső jel csak a tények birodalmához tartozna, holott mi éppen a valóságot akarnánk tetten érni.)

Önmagában véve ezekkel a megállapításokkal még nem hagyjuk magunk mögött a racionalitás birodalmát, és nem lépünk át a tetszőlegesség tartományába, hiszen a racionális vagy tudományos állításnak már régóta nem a Bécsi Kör eszményítette verifikálhatóság a kritériuma. Sajnálatos (de érthető) módon Pilinszky műveiben a spekulatív bizonyításhoz is hiányoznak a rendszeres elméleti alapok. Feltételezve, hogy mégiscsak egy többé-kevésbé koherens esztétikai rendszerrel van dolgunk, olyan értelmezési keret, analóg gondolatrendszer után kell nézni, amelyben Pilinszky esztétikai megnyilatkozásai megalapozhatónak vagy legalább értékelhetőnek bizonyulnak. Ám még ha - mint az nyilvánvaló - a „hit közegébe”³² kell is követni a költőt, hogy mondatainak értelmét belássuk, akkor is elvárható legalább annyi (és éppen a racionalitás nevében), hogy csak a mások által már kitaposott és feltérképezett utakon haladjunk. Az egyetlen kérdés, hogy létezik-e olyan bárki számára többé-kevésbé átlátható értelmezési keret, amelyben megvilágítható a valóságnak, a tényeknek és a művészetnek az a felfogása, ami Pilinszky szövegeiből előtűnik.

Pilinszky esetében egy alapvetően vallásos szemléletű művészetelmélettel állunk szemben, amelynek vizsgálni kívánt alapfogalmai a korábbiakban maguk is vallási meghatározottságúaknak bizonyultak, és amelyben a művész tevékenysége egyrészt az imádkozó emberével rokon, másrészt kifeje-

zetten vallási képzetek (Paradicsom, bűn, inkarnáció) felhasználásával ragadható meg. Ezért a vallásos hitvilág az az értelmezési keret, amelynek belső törvényszerűségei segíthetnek megérteni (és egyszersmind többé-kevésbé hitelesíthetik is) azokat az elképzeléseket, amelyek Pilinszky különböző megnyilatkozásai háttérében meghúzódhatnak. A vallásos hitvilágban való tájékozódás kedvéért az ikon teológiájához és ontológiájához fordulunk, hogy így ne csak általában a vallás, hanem a vallásos művészet egy nagy tradíciójú elmélete felől is megközelíthessük Pilinszky vallásos művészetfelfogását. Először az ikonok elméletének Pilinszky megértése szempontjából hasznosnak tűnő néhány megállapítását fogom bemutatni, elsősorban az ikon ontológiáját, majd a rákövetkező alfejezetben főképp teológiai szempontból tovább árnyalva az ikonok elméletét megkísérlem azt összevetni Pilinszky művészetfilozófiájának ebben az alfejezetben felmerült és nyitva hagyott kérdéseivel.

AZ IKONOK ELMÉLETE

Az ikon természetét leírni különösen nehéz feladat, hiszen egyik teoretikusa szerint „az egyházművészetet kívülről, az egyházon s annak életén kívül sem megérteni, sem magyarázni nem lehet.”³³ Tudjuk viszont, hogy a VIII-IX. században még az egyházon belül is komoly vitákat váltott ki az ikon státusza. Az alapkérdés leegyszerűsítve az volt, ábrázolható-e az, ami láthatatlan, illetve kit vagy mit tisztelnek azok, akik az ikon előtt, az ikonhoz imádkoznak.³⁴ Pontos teológiai megfogalmazások segítségével végül sikerült rögzíteni az ikon teológiájának alapjait, és a képrombolókkal szemben a képtisztelők érvei győzedelmeskedtek. Csakhogy Pavel Florenszkij szerint „az ikon mai védelmezői megnyerték a képrombolók által hajdan elveszített ütközetet, mégpedig azzal, hogy a szentatyák zsinati terminológiáját az angol szenzualizmus és szenzualista pszichológia tartalmával töltötték

32. Vö. TEC II. 169.

33. L. A. Uspenszkij: *Az ikon teológiája*. Budapest, 2003. 5.

34. A képrombolási vita mozgatórugóiról röviden lásd: Lepahin Valerij: *Az orosz kultúra ikonarcúsága*. Szeged, 1992. 13–21. (A továbbiakban: *Az orosz kultúra ikonarcúsága*.)

meg - az ókori idealizmus talaján értelmezett ontológia helyett."³⁵ Mindez különös óvatosságra int, amikor Pilinszky művészetelméletéhez az ikon ontológiáját elemző autentikus forrásokban keresek analógiát. Hogy el ne vétsem mondandójuk szellemét, a következő bekezdésekben betűjüket is bőségesen idézni fogom.

Az ikon problematikájának bemutatását érdemes Florenszkij egy meglepő kijelentésével kezdeni: „Isten létének filozófiai bizonyítékai közül legmeggyőzőbben épp az hangzik, amelyről a tankönyvek még csak említést sem tesznek; s ami körülbelül az alábbi szillogizmusban adható meg: »Rubljov Szent Háromsága létezik, tehát létezik Isten.«.”³⁶ A szillogizmus természetesen csak akkor helyes, ha hozzágondoljuk a második, rejtett premisszáját is, amelyet a vallási tapasztalat és a hit szavatol, és amely körülbelül így fogalmazható meg: „ami az ikonon ábrázolva van, az valóságosan létezik”. Ez az „istenérv” jól mutatja, hogy az ikonok tiszteletének sajátos lételméleti implikációi is vannak, amelyeknek alapjait Lepahin Valerij nyomán röviden fel is választhatjuk. „A keresztény ontológiának mint a létről szóló tanításnak van egy alapvető sajátossága: ez a lét két világot foglal magában: a láthatót és a láthatatlant, a földi világot és az Isten országát.”³⁷ A világ azonban nem mindig volt megosztott: „kezdetben a lét ontológikus volt, Ádám közvetlen kapcsolatban volt Istennel. Az első emberpár bűnbeesése ezt az egységes létet mintegy két világra osztotta: az isteni világ fő jellemzője a transzcendencia, a földi világe pedig az immanencia.”³⁸ A két világ újbóli közvetítése ontológiai síkon az Ige megtestesülésével valósult meg. Azóta Krisztus követésével minden ember realizálhatja az Istenhez fűződő kapcsolatnak azt a lehetőségét, amely istenképűségében eleve benne rejlik. Csak aki ezt megteszi, az képes Istent a megismerés síkján is megközelíteni. „Ez a megismerés csakis ontológikus lehet, tehát

35. Pavel Florenszkij: *Az ikonosztáz*. Budapest, 1988. 33.

36. Uo. 30.

37. Lepahin: *Az óorosz kultúra ikonarcúsága* 30. (Jelentőségteljes, hogy Florenszkij *Az ikonosztáz* című könyve is ugyanennek a felosztásnak a bemutatásával kezdődik.)

38. Uo.

a kettős léthez kapcsolódó. A transzcendens lét megismerése lehetetlen annak, aki nem válik részesévé e létnek. Az Isten megismerése lehetetlen az olyan ember számára, aki kívül marad Istenen.”³⁹

Az ikon Areopagita Szent Dénes nagy tekintélyű meghatározása értelmében betekintést enged az egyébként láthatatlan világba: az ikon a „szentésges és természetfölötti látványok látható képe”.⁴⁰ Lepahin részletezőbb megfogalmazásban is kimondja ugyanezt a tételt: „*Gnoszeológiai értelemben* az ikon-kép - jóllehet fogalmon túli -, de mégis valóságos, és nem csupán szubjektív módon asszociatív vagy pszicho-szenzuális megközelítése a megközelíthetetlennek, megismerése a megismerhetetlennek.”⁴¹ A megismerésről általánosságban elmondottak azonban az ikon esetében is érvényesek. Ez mindenekelőtt azt jelenti, hogy nem mindenki képes ikonokat festeni, mert olyan látomásban, amely ezeknek a képeknek az alapja, csak azoknak lehet része, akik ontológikus életet élnek, vagyis közvetlen kapcsolatban vannak a transzcendens szférával is. „A szó tulajdonképpen és pontos értelmében csak a *szentek* lehetnek az ikonfestés művészei, és valószínű, hogy a szentek többsége ennek megfelelően részt is vett az ikon megalkotásában.”⁴² Annak ellenére, hogy ez a részvétel mindenekelőtt az iránymutatásban állt és nem feltétlenül a kivitelezésben, „az Egyház éppen a szentatyákat ismerte el és ismeri el ikonfestőknek. Ők teremtik az ikonművészetet, merthogy ők szemlélhetik azt, amit az ikonon ábrázolni kell.”⁴³ A transzcendenciának az elkészült ikon segítségével történő megismerése sem független azonban a megismerni vágyó ember személyes minőségétől. Nem igaz, hogy bárki, aki rátekint egy ikonra, képes ugyanazt látni, mint

39. Lepahin: *Az óorosz kultúra ikonarcúsága* 31.

40. Idézi: Florenszkij: *Az ikonosztáz* 28.

41. Lepahin: *Az óorosz kultúra ikonarcúsága* 34.; vö. Florenszkij véleményével: „Az ikonfestők és az ikonfestés irányítói tehát az érzékfölötti megismerés - mint cél - eszközeként értelmezték az ikonfestészetet.” Florenszkij: *Az ikonosztáz* 29.

42. Uo. 39.

43. Uo. 52.

44. Florenszkij: *Az ikonosztáz* 29.

amit a szent látott, „hiszen az ikon nem a nézőhöz, hanem a »szemlélődőhöz« szól, nem megtekintésre, hanem imádkozásra hív.”⁴⁵ Aki nem így közeledik hozzá, annak pusztán festék, aki viszont így, annak látomás, „természetfölötti látvány”.

Az ikon azért nyújtja a láthatatlan megismerésének lehetőségét, mert „két világ határán áll és maga képezi ezt a határt.”⁴⁶ Legpontosabban Florenszkij szavaival érzékeltethetjük az ikon természetének ezt az aspektusát.

„Az ikon olyan, mint az égi látomás, de különbözik is tőle. Az ikon: a látomás körvonala. A látomás nem ikon: a látomásnak önmagában vett realitása van; az ikon azonban önmagában véve nem létezik, körvonalai egybeesnek a szellemi képpel, tudatunkban az ikon ezzel a képpel egyenlő, s rajta kívül, nélküle, tőle függetlenül, tőle elvonatkoztatva már nem lehet sem kép, sem ikon, hanem egyszerűen csak egy tábla. S hasonlóképpen: az ablak csak akkor ablak, ha a fény terrénuma húzódik mögötte, ekkor viszont a fényt adó ablak már *maga* a fény, nem csak »hasonlít« a fényhez; kapcsolatuk nem pusztán a fényről szubjektíve elgondolt képzetrel való szubjektív asszociációban valósul meg, hanem az ontológiai önazonosság értelmében: az ablak így maga az önmagában oszthatatlan, a külső térben világító, a naptól elválaszthatatlan fény. Az ablak önmagában véve, tehát a fényvel alkotott viszonyán, funkcióján kívül - holt tárgy, ha rendeltetését nem tölti be - nem ablak: a fénytől elvonatkoztatva pusztán csak fa és üveg. (...) Következésképpen, az ablak lehet fény, lehet fa és üveg, az azonban, hogy egyszerűen csak ablak legyen, nem képzelhető el. Ugyanez érvényes az ikonra is, amely (...) mindig több önmagánál, s ekkor - égi látomás, vagy - ha a tudat számára nem tárja föl az érzékfölötti világot - kevesebb önmagánál, s ez esetben nem nevezhető másnak, csak festett táblának.”⁴⁷

45. Lepahin: *Az óorosz kultúra ikonarcúsága* 33.

46. Uo. 33.

47. Florenszkij: *Az ikonosztáz* 27-28.; A fénné váló ablakhoz hasonló példát már az ikonológia egyik ókori klasszikusánál is találunk: „A képek kegyelemközlők a kegyelemben való részesedésük (metexisz) és a Szentlélek erejével való egyesülésük (henószisz) révén.

Mivel annak, aki „az egyházon s annak életén kívül” áll — vagy Pilinszky némiképp engedékenyebb megfogalmazásában - a „hit közegén” kívül gondolkodik, azt a legnehezebb megérteni vagy akár csak komolyan venni, hogy az ikon nem pusztán hasonlít valakire, hanem az ikonon *azt* látjuk, akit ábrázol, tehát nem pusztán annak a képét,⁴⁸ - azért érdemes még egy egészen konkrétan fogalmazó szöveget idézni.

„Nézem az ikont és azt mondom: »Ez - ő maga«, nem az ő képe, hanem ő Maga, az ikonművészet közvetítésével, szemlélhetően. Nézem az Istenanyját, az Istenanyját magát, mintha ablakon át látnám szemtől szembe, őhöz magához imádkozom, nem pedig az ő képéhez. És hát tudatomban nincs is semmiféle kép, csak egy festett tábla - és az Úr Anyja Maga.”⁴⁹

Egy nagyon sajátos ontológia fogalmazódik itt meg, amelynek kifejezésére alig találhatók alkalmas szavak. Az ikonon - mint egy ablakon át - magát az Istenanyját látom. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy maga az ikon (az ablak) anyagi mivoltában azonos volna az Istenanyjával, hiszen az ikon csak festett tábla. Ennek ellenére, amit látok, az mégsem csak egy kép, egy másolat, hanem valóságosan az Istenanyja. Ebből pedig az következik, hogy aki megfelelően tekint az ikonra, az nem az anyagi természetű festményt látja, hanem az ikonon keresztül a transzcendens világ

Damaszkuszi Szent János példája erre: ha valamilyen lémet a tűzbe tartanak, maga is át-tüzesedik, tüzessé válik.” (Vanyó László: *Az ókeresztény egyház és irodalma*. In *Ókeresztény írók* 1. Budapest, 1980. 937.)

48. Hasonló nehézséget érzékel Schönborn is: „A nyugati olvasó Damaszkuszi Szt. János ikontiszteletről vallott felfogását leginkább azért érzi idegennek, mert az ikont János a legmesszebbmögig *azonosítja* eredeti modelljével. Aki az ikont látja, az Krisztust látja; képmásán Krisztus maga van jelen: »Ha valaki a megfeszített Krisztust ábrázolja egy ikonon, és megkérdezik tőle: 'ki látható a képen?', úgy azt fogja válaszolni: 'Krisztus, a mi Istenünk, aki miérettünk emberré lett.'« A IX. század elejének képtisztelő teológusai (...) ennek az azonosságnak a *mikéntjét* megkísérelték még pontosabban meghatározni. Ám minden hangsúlybeli különbség ellenére is éppen itt világlik ki az egész keleti keresztény egyházra jellemző képtisztelő közös vonása: a meggyőződés arról, hogy az ikonon magával Krisztussal találkozunk.” Christoph Schönborn: *Krisztus ikonja*. Budapest, 1997. 156. (A továbbiakban: *Krisztus ikonja*.)

49. Florenszkij: *Az ikonosztáz* 31.

természetének megfelelő létmódban létező Istenanyját. Az ikonon az Istenanya látható, de nem a szokásos értelemben, tehát nem az ő képe, képmása, hanem ő maga, és nem a szokásos nézés, hanem a kontempláció számára. Nem arról van tehát szó, hogy az ikon a festék megfelelő elrendezettséggel mintegy „leképezné” a fára az Istenanyját, arról sincs szó, hogy őt asszociáltatná a szemlélővel. Az ikon és az ábrázolt között ennél szorosabb kapcsolat áll fenn. Ám tökéletes, minden szempontból való azonosságról mégsem beszélhetünk; az ikon (tehát a fa és a festék) még valami titokzatos módon *sem azonos* az Istenanyjával. Ilyen azonosulás kereszténység szerint csak az Eucharisziában képzelhető el. „Az ortodox tanítás szerint a Liturgia során a Szent Adományok, a kenyér és a bor Krisztus testévé és vérévé változnak, azonosak lesznek Krisztussal, és ezért nem nevezhetők ikonnak, amely csupán Krisztus képmása, de nem azonos Vele.”⁵⁰

Mindezek a gondolatok nem pusztán ontológiai spekuláció eredményeként születtek, hanem sokak reálisnak megélt (ha nem is a szó szoros

50. Lepahin: *Az óoroszkultúra ikonarcúsága* 19. *Megjegyzendő, hogy az idézet szóhasználat* („képmás”, „nem azonos Vele”) nincsen teljesen összhangban az előző bekezdésekével. Ez azonban csak a kifejezőmódot érinti, és azoknak a hallatlan nehézségeknek a következménye, amit az ikon valóságának érzékeltetése az avatottak számára is jelent.

Az ikon ontológiájának megértését segítheti, ha röviden fölidézzük az Eucharisztia „ontológiáját”. Az ikonnal ellentétben az Eucharisztia, vagyis az átlényegített kenyér és a bor a hit szerint *anyagi* szempontból is azonos Jézussal. Ha ezt a hagyományos metafizikai szóhasználatl akarjuk pontosabban is kifejezni, akkor azt mondhatjuk, hogy a *transzszubsztanciáció* (átlényegülés) után az oltáron hús és vér van jelen, még ha a kicserélődött szubsztanciákhoz továbbra is a kenyér, illetve a bor akcideneciái tapadnak is. Ez a teológiai tanítás arra a megfontolásra épít, hogy az anyag nem azonos a róla szerezhető empirikus adatok összességével, hanem rendelkezik egy csak metafizikailag elkülöníthető komponenssel (*szubsztancia*) is, ezért az anyagot érintő változás következhet be anélkül, hogy azt bármilyen természettudományos módszerrel észlelni lehetne. Az Eucharisziában a megtestesült Ige van jelen - ezen a világon *belül*. Ezért az ikonnal ellentétben az Eucharisziát nem úgy kell felfogni, mint ami két metafizikailag különböző világ határán áll, és ezért megfelelően közeledve hozzá, rajta keresztül feltáruulhat a másik világ is. A hit úgy fogja fel az Oltáriszentséget, hogy benne már megvalósult a másik világnak ebbe a világba való betörése, ezért a kenyér és bor színében azok is Krisztust (és nemcsak a kenyeret és a bort) veszik magukhoz, akik személyes minőségük szerint nem volnának méltók

értelemben empirikusnak nevezhető) tapasztalatát fejezik ki. Erre utal, hogy az: „imádkozók előtt megjelenő szentek leggyakrabban épp az ikonokról léptek le.”⁵¹ Ennek ellenére az ikont szoros szálak fűzik az ontológiához, a metafizikához. Az „ikonfestészet: metafizika, a metafizika pedig: ikonfestészet, legalábbis a szó egy sajátos értelmében”.⁵² Azért *metafizika*, mert a fizikai világon túli láthatatlan valóságot teszi hozzáférhetővé, és azért *sajátos* metafizika, mert nem az absztrakt gondolkodás ragadja meg ezen a módon a tárgyát, mint a jól ismert filozófiai diszciplínában, hanem a szemlélet; nem elvont lényegfogalmakra koncentrál, hanem szemlélhető megjelenésre képes ideákra, alakokra.⁵³

„Röviden így fogalmazhatnánk: az ikonfestészet a lét metafizikája - de nem absztrakt, hanem konkrét metafizika. Míg az olajfestmény főként a világ érzéki tartományának reprodukálására rendezkedett be, a metszet pedig a világ racionális skémáját nyújtja, az ikonfestészet az ábrázolt világ metafizikai lényegének szemlélhető megjelenéseként létezik. És míg a festészeti és a metszetgrafikai eljárásokat a kulturális szükségletek figyelembevételével dolgozták ki (...), addig az ikonfestési technika eljárásait a világ konkrét metafizikai jellegének kifejezésére irányuló igény határozza meg.”⁵⁴

Az ikon tehát ontológikus 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”⁵⁵ is. Amit az ikon ábrázol, az a keresztény ontológia értelmében nem kevésbé valóságos, mint a látható világ tudományosan ellenőrizhető tényei, sőt, tulajdonképpen a transzcendens világba betekintést nyújtó ikon ábrázolja a teljesebb, az

erre a találkozásra. Ezzel szemben az ikonon keresztül csak az *látja* meg a bizonyos szempontból az ikonon túl, a világon *kívül* levő Jézust, aki megfelelően szemléli. A többiek csak festéket *lát*nak, amely Jézust idézi az *eszükbe*.

51. Florenszkij: *Az ikonosztáz* 33.

52. Uo. 107.

53. Uo. 74-75.

54. Uo. 73.

55. Uo. 105.

„igazi” valóságot, és hogy ezt megtehesse, a nyugati festészettől különböző formai eszközöket és technikákat kell alkalmaznia. Ezért jellemzi az ikont az úgynevezett fordított perspektíva vagy az árnyékok hiánya. Az „ikonfestő ugyanis a *létet*, az *igaz létet* ábrázolja, az árnyék viszont nem-lét, lét-hiány, s az ikonfestő súlyosan vétene az ontológiai törvények ellen, ha e nem-léte mégiscsak ábrázolná.”⁵⁶ Az ikon nemcsak hogy elénk tárja a valóságot, és ezért, ha Istent ábrázolja, akár „istenérvként” is funkcionálhat, hanem sajátos képvilága révén arra is képes, hogy az ábrázolt alakokat megkülönböztesse a földi létmódú dolgoktól: nemcsak Isten *létét* demonstrálja tehát, hanem transzcendenciáját, a földi dolgoktól különböző létmódját, *mibenlétét* is érzékelteti, és ezzel elejét veszi annak a félreértésnek, hogy Istent egynek gondoljuk az immanens világ létezői közül.

IKONOK ÉS MŰALKOTÁS

Az ikon ontológiájának e rövid ismertetése számos analógiával szolgálhat Pilinszky művészetelméletének megértéséhez, ugyanakkor az is vitathatatlan, hogy - mint minden analógia esetében - néhány dologban különbözik az, ami a vallásos szemlélet alapján az ikonról és ami Van Gogh festményeiről vagy általában a nem (kifejezetten) szakrális művészetről⁵⁷ elmondható. A szükségszerű eltérések alapvető forrása, hogy az ikon ontológiája és teológiája esetében egy hosszú évszázadok alatt letisztult és végösséig specializálódott rendszerről van szó, amely a képtisztelet elméletét és gyakorlatát fenyegető torzulások (eretnekség, bálványimádás) kivédése érdekében úgy határozza meg az ikont, hogy az *omnis determinatio est negatio* elv értelmében a képi ábrázolások minden más fajtájától elhatárolja azt, és

56. Uo. 98.

57. Ld. ehhez Pilinszky állásfoglalását: „számomra a művészet alapvetően vallásos eredetű, s talán innét, hogy minden kifejezetten vallásos művet - remekművet is - bizonyos értelemben parafrázisnak érzek. (Közelebből: ha egyszer minden művészet valóban vallásos gyökertű, vallásos művészet igazában nem is létezik, s legfőképp vallásos irodalom nem, a szent szövegek közelségében.)” (*A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. In *Versek* 78.

lényegét határozottan abból a viszonyból magyarázza, amely az ikont a rajta ábrázolt transzcendens valósághoz fűzi. „Mihelyt az ikon - akár csak egy hajszályra is — elválik a szenttől ontológiailag, a szent számunkra fölfoghatatlan térségbe rejtőzik, az ikon köznapi tárggyá degradálódik”⁵⁸ - figyelmeztet Florenszkij. Az *ikonosztáz* című művének pedig legalább az egy-negyedét szenteli annak, hogy kifejtse, már az is lényegi különbséget jelet az „ikonfestészet” és a „festészet” között (amelyeket ezekkel a megnevezésekkel következetesen meg is különböztet egymástól), hogy az előbbi nem olajfestéket használ, és hogy nem flexibilis vászonra dolgozik. „Nehezen képzelhető el, még akár egy formális esztétikai kérdésfelvetés szintjén is, hogy egy ikont bármivel, bármire, bármilyen eljárással meg lehessen festeni. Ennek lehetetlensége máris kiderül, mihelyt az ikon szellemi lényegére gondolunk. Az ikont éltető és az ikon létalapját biztosító metafizika magukban az ikonfestészeti eljárásokban, technikákban, az alkalmazott anyagokban és az ikon faktúrájában fejeződik ki.”⁵⁹

Bár ily módon az ikon szigorú, az évszázadok multával egyre szigorodó elmélete⁶⁰ értelmében Krisztus ikonja alig összevethető egy egyszerű tárgyról készült Van Gogh-festménnyel, mégis az ikon történelmi gyökerei, melyek primitív, semmiképpen nem a keresztény szentséggel összefüggő vallási képzetekre nyúlnak vissza, és az egyszerű hívők teológiailag kevésbé korrekt képhasználata egy fontos összefüggésre hívják fel a figyelmet. Ha nem a vallási igazság felől, hanem pusztán vallásfenomenológiailag és vallástörténetileg tekintjük, akkor az ikon itt bemutatott teológiája és ontológiája egy olyan általános (a kereszténység szempontjából többé-kevésbé téves) vallásos hitvilágba illeszkedik,⁶¹ amelynek az ikon intellektuális

58. Florenszkij: *Az ikonosztáz* 120.

59. Uo. 65.

60. Például az ókeresztény szerzők - mégpedig kifejezetten ontológiai, teológiai okokból - semmiféle jelentőséget nem tulajdonítottak a szentképek anyagának (Vö. a 65. és a 74. lábjegyzettel), így az ikontáblára és a festékre vonatkozó aprólékos előírások, melyeket Florenszkij ismertet, joggal tekinthetők szigorodásnak.

61. Gazdag példaanyaggal illusztrálja ezt az összefüggésrendszert Hans Belting: *Kép és kultusz*. Budapest, 2000. 30-47.; vö. Schönborn: *Krisztus ikonja* 122.

igényességgel megfogalmazott elmélete az egyik, példászerű megnyilvánulása csupán. Maga Florenszkij is rámutat, hogy az ikon pogány eredettel rendelkezik, ami egyrészt abban érhető tetten, hogy a keresztény szentek arcán görög istenek vonásai fedezhetők fel, másrészt abban, hogy „az ikon kultúrtörténetileg (...) a rituális maszk funkcióját örökölte, hogy azután e funkciót - az elhunyt ember örökkévalóságban nyugvó és megistenült lelkének megjelenítésével - magasrendű módon teljesítse be.”⁶² Az ikon messzire nyúló kulturális kapcsolatrendszerét látva a legtöbb, amit Florenszkij tehet, hogy az ókeresztény gyakorlathoz (Szent Jusztinosz, Alexandriai Kelemen) hasonlóan keresztény értelmezést ad ennek a begyökerezettségnek. Ahogyan a „beteljesítés” fogalmával az ikonnak a pogány maszkokkal, képekkel *való funkcionális* rokonságát mint a kereszténység részéről minőségileg meghaladottat, mondhatni „megszüntetve megőrzöttet” értelmezi, úgy a pogány képekkel való *formai* rokonságot is az ikon javára magyarázza: „Azt mondjuk, minél mélyebbre hatol a látomás ontológiai gyökere, annál inkább egyetemes érvényű az a forma, amelyben a látomás kifejezést nyert; hasonlatosan ahhoz, ahogy a legfőbb szentségekre vonatkozó szent szavak — a legegyszerűbbek: atya és fiú, születés, elbomló és kicsírázó mag, menyasszony és vőlegény, kenyér és bor, a szél fuvallata, a nap és a napfény stb.”⁶³

Az ikont is magába ölelő általános vallási háttértől Pilinszky megnyilatkozásai nem ütnek el olyan élesen, mintha pusztán az ikon szigorú teológiájával vetnénk őket össze. Hogy az értelmezés kedvéért mégis ehhez az elmélethez fordulok, nem pedig a tágabb vallási horizonthoz, annak (amellett, hogy Pilinszky keresztény önértelmezését tiszteletben tartsam és az interpretációban lehetőség szerint érvényre juttassam) egyrészt az az oka, hogy az ikon ontológiája és teológiája ellenőrizhető, jól dokumentált, viszonylag koherens elméletként bárki számára hozzáférhető, másrészt az, hogy az eltérések ellenére is megfelelő analógiaként szolgálhat Pilinszky művészetre vonatkozó alapvető intuícióinak megértéséhez. A következő

62. Florenszkij: *Az ikonosztáz* 116.

63. Uo. 51

bekezdések feladata lesz, hogy ezt az analógiát felmutassák, és ezzel felkínáljanak egy olyan értelmezési lehetőséget, amellyel Pilinszkynek a művészet szerepéről és mibenlétéről vallott felfogása megközelíthető. Ennek az alfejezetnek a mondandója röviden a következő tétel formájában bocsátható előre. Ha a bálványimádástól a legszigorúbban elhatárolódó vallásos szemlélet szerint is létezik az emberek alkotta képeknek egy olyan fajtája, amely hierofániának tekinthető, akkor érthető, miért gondolhatta Pilinszky is, hogy a művész képein a transzcendencia, a köznapit felülmúló léttartalom - egyszóval a valóság jelenik meg.

Ami alapvetően hasonló aközött, amit a hívő gondol az ikonról, és amit Pilinszky ír Van Gogh festményeiről, az általánosan fogalmazva nem más, mint hogy az ecset munkája nyomán nem valaminek vagy valakinek a két dimenzióba kényszerített (lefokozott) *másolata* jelenik meg, hanem „ő maga”. A képeken valami *valóságos* látható, tehát az immanens világ valóságát, valóságosságát felülmúló dolog. Olyasvalami, ami abban az értelemben autonóm realitás, hogy valóságossága nem az immanens világban esetleg fellelhető modell valóságosságának és még csak nem is megfestése tényének a függvénye. Az e tételek háttérben meghúzódó ontológiai alapgonddal is azonos az ikon, illetve Pilinszky szóban forgó megnyilvánulásai esetében. Eszerint az, ami van, több, mint pusztán immanencia, és ez a többlet nem abszolút transzcendens, tehát nem zárkózik el az immanencia elől, hanem hozzáférhető a látomásban vagy az ihletben, sőt, az immanens létsík bizonyos pontjain (az ikontáblán vagy a vásznon) szemlélhetővé is tehető. A szemlélhetőség magyarázata mindkét esetben a dologiságot felülmúló valóságnak ebben a világban való sajátos jelenlétében rejlik. Sajátos, a világ egyéb tényeitől különböző ez a jelenlét, mert bár a megjelenés az anyag, a festék közvetítésére van utalva, a megjelenített nem anyagi mivoltában, mégis valóságosan jelenik meg. Az ikon esetében ez például azt jelenti, hogy a szent vagy Jézus egyedi valóságában⁶⁴ - bár nem természete szerint,

64. Vö.: DS 601. - A 787-es II. niceai zsinat képtiszteletet legitimáló határozatában a teológiaiilag döntő mondatban a hüposztaszisz szó szerepel, amely az egyik legmegterheltebb görög teológiai terminus. Jelentése legtöbbször 'személy', vagy '(egyedi) valóság'. A

de a maga személyében - van jelen.⁶⁵ Ehhez az alapvető egyezéshez képest másodlagos jelentőségű, hogy az „ikonnak teofán karaktere van”,⁶⁶ vagyis a Krisztus-ikonon az Istenember jelenik meg, egy Van Gogh-kép viszont pusztán a tényeken túli isteni valóságot, a paradicsomi állapotot mutatja, tehát legfeljebb hierofán karakterű.

Lepahin már idézett szóhasználatával a paradicsomi állapotot ontológikusan nevezhetjük, mert a bűnbeesésig az ember és vele a világ nem voltak

határozatot latinra a *subsistentia* szóval fordították Henricus Denzinger: *Enchiridion Symbolorum. Definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. Freiburg,¹⁹³⁷ 148.; A terminológiával kapcsolatos nehézségeket tükrözik a mondat különböző magyar fordításai is: „és aki hódol a kép előtt, az azon ábrázolt valóságnak hódol”. Fila - Jug (szerk.): *Az egyházi tanítóhivatal megnyilatkozásai*. 172.; „az ikon előtt imádkozó az ikonon ábrázolt lényeghez imádkozik”. Lepahin: *Az orosz kultúra ikonarcúsága* 18.; „Aki tehát az ikont tiszteli, az annak a személyét (hüposztaszisz) tiszteli benne, akit az ikon ábrázol”. Schönborn: *Krisztus ikonja* 159.o.)

A szóhasználat eltérései ellenére a mondat alapvető intenciója világos: a zsinat ahhoz a khalkedoni krisztológiához kapcsolódik, amely szerint Jézus Krisztusban egy személyben két természet (az isteni és az emberi) kapcsolódik össze: „össze-nem-elegítve, változhatatlanul, meg-nem-osztva és szétválaszthatatlanul” DS 302. Fila - Jug (szerk.): *Az egyházi tanítóhivatal megnyilatkozásai*. 89. Ha valaki Jézus ikonját megfesti, és a személyt, az egyedi valóságot ábrázolja, akkor az ikonon ez a kettős természetű valóság és nem csupán az ember lesz jelen. Isten ábrázolhatóságának ezért a megtestesülés a záloga: a két természetnek egy valóságban, személyben való jelenléte.

65. „AZ ikon nem valakinek a természetét, hanem a személyét ábrázolja» — jelenti ki Theodórosz, és ő az első, akinek sikerül teológiailag is megalapozott magyarázatot fűznie a képvíta során minduntalan felmerülő megállapításhoz.” (Schönborn: *Krisztus ikonja* 173.) Szent Theodórosz Sztuditész apát kimutatta, hogy az ikon és a rajta ábrázolt Krisztus közötti azonosság nem természetükön alapul (hiszen az ikon természete szerint fa és festék, Krisztus pedig nyilvánvalóan nem az), hanem azon, hogy az ikon Krisztus személyes jelenlétének színhelye. „Theodórosz merész állítása szerint Krisztus és ikonja azonos hüposztasziszszal rendelkeznek: »A Krisztus-ikonon nem jelenik meg más hüposztaszisz Krisztus személyén kívül. Éppenséggel Krisztus személye maga, illetőleg annak lenyomata (*kharaktér*) az, ami külső megjelenési formája által láthatóvá válik az ikonon, és ennek révén illeti hódolatát”. Schönborn: *Krisztus ikonja* 177. - Az anyag szerepének kérdéséhez lásd az Eucharisztiairól a 50. lábjegyzetben mondottakat!

66. Anton *Strukelj*: *Az ikonok szellemi szépsége*. In *Communio* 2002. 1. 19-30.; 26.

bezárva az immanenciába, hanem közvetlen kapcsolatban voltak Istennel. A bűnbeesés következményét a *Biblia* a Paradicsomból való kiűzetéssel érzékelteti, Lepahin a világnak két részre, immanens és transzcendens szférára szakadásával, Pilinszky pedig olykor a tényeknek az ember és a valóság közé ékelődésével, máskor az inkarnáció megszakadásával írja le. Mindegyik kifejezőmód ugyanazt az intuíciót kívánja rögzíteni: az ember által megélt világ aktuális létezése nem olyan, mint amilyen lehetne vagy amilyennek lennie kellene, hanem meg van fosztva a tökéletességtől. Mindhárom megközelítés tud azonban arról, hogy ami a létezésből jelenleg hiányzik, az nem megsemmisült, hanem csak „távolra” került. Lepahin ezt inkább térbeli, a *Biblia* inkább időbeli távolságként érzékelteti, amikor *transzcendenciáról*, illetve *elveszített Édenről és eljövendő Isten országáról* beszélnek. Pilinszky mindkét metaforát alkalmazza: szerinte az inkarnációt *folytatni* kell,⁶⁷ a tények falát viszont *át kell törni*. A kifejezőmód variabilitása jelzi, hogy a hiányzó teljességnek a világhoz való viszonya se nem időbeli, se nem térbeli. Ha elfogadható, hogy a világnak és benne a dolgoknak „van” (és *nem csak* volt vagy lesz) paradicsomi, vagyis csorbítatlan, Istentől elgondolt állapota, vagyis valamiképpen létezik egy olyan transzcendens világ, amely nemcsak a halottakkal vagy az angyalokkal népes, hanem a jelenben létező dolgoknak az immanens világban nem észlelhető „vetületeit” is „tartalmazza” (például azokat az ideákat, amelyek alapján Isten megteremtette őket), továbbá ha ez a világ nem abszolút módon transzcendens, hanem kapcsolatban áll az immanens világgal - akkor elképzelhető, hogy bizonyos körülmények között betekinthessünk ide. Ez a betekintés a látomás vagy az ihlet. Ha az így látott láthatatlan képek az anyagi közegben valahogyan rögzíthetők, akkor olyan tárgyak keletkeznek, amelyek túlmutatnak önmagukon, mégpedig a transzcendens szféra, illetve létmód: a valóság felé. Pilinszky szerint az igazán nagy, ihletett művész, a teológia szerint pedig a szentéletű ikonfestő alkotásaiban valóban a képek dologiságát meghaladó valóság van jelen.

67. Vö.: TEC II. 169.; *Versek* 78.

Számba véve Pilinszkynek a tények és a valóság viszonyáról, illetve a közöttük lehetséges művészi közvetítésről vallott nézeteit több olyan kifejezést, „metaforát” találtunk, amelyek alapján a tények és a valóság viszonyát hasonlóan gondolhatjuk ahhoz, ahogyan Lepahin szerint a „keresztény ontológia” az immanens és a transzcendens világot egymásra vonatkoztatja. Ennek megfelelően, ha a művészet valóban „a tényekkel folytatott küzdelem a valóságért”,⁶⁸ akkor amellett, hogy a bevett művészetfogalom értelmében joggal várunk tőle a fizikai világban érzékelhető alkotásokat, metafizikai hatékonyságúnak is kell lennie. A Pilinszky által használt különböző kifejezések eltérő mértékben látszottak alkalmasnak arra, hogy megragadják a művészetnek ezeket a jellemzőit. A „tényék áttörése” és „a valósághoz való eljutás” korábban olyan eseményeknek mutatkoztak, amelyek két okból sem voltak alkalmasak arra, hogy rájuk hivatkozva rögzítsük a művészet lényegét. Egyrészt nemcsak a művészi alkotómunkát kísérhetik, hanem éppúgy részei lehetnek a filozófus, az imádkozó hívő vagy egyáltalán az ember életének is, másrészt pusztán szellemi történések, amelyek teljesek anélkül is, hogy valamely művészet speciális anyagában objektíválnának. Az a tényekre és a valóságra vonatkozó kifejezés viszont, amely az idézett Pilinszky-szövegekben egyedül a művészetre vonatkozott, egyszersmind fizikai cselekvést, a világban való maradandó változást is megnevezett: a paradicsomi állapotnak a *vásznakon* való visszahódítását. Ezzel a „metaforával” kapcsolatban vetődtek fel azok a kérdések, amelyek megválaszolása kedvéért az ikonokhoz fordultunk: Fizikai hatásra, a festő ecsetje által feltöltődhet-e a tények világa valósággal? Nem zárja-e ki már eleve a fizikai természetű művészi közvetítés lehetőségét az, hogy a tény és a valóság különbsége metafizikai természetű. És ha nem, akkor is nem mellékes körülmény-e egy fa vagy egy bakancs valóságának a visszahódítása szempontjából az, hogy a festő fizikai tevékenységet végez, ha egyszer nem a fa vagy a bakancs anyaggal, hanem a festékekkel foglalatokodik?

68. Vö. TEC II. 169.; *Verseik* 78.

„Rettenetes, hogy a tényektől sohasem tudhatjuk meg a valóságot” - panaszolja Pilinszky, ám a művész hivatásának tartja, hogy amennyire lehet, mégiscsak megragadja, és alkotásaiban meg is mutassa azt. Az ikonfestő hasonló feladatra vállalkozik: Látomását, amelyben az isteni világ tárult fel neki, mások számára is hozzáférhetővé akarja tenni, mégpedig ennek a világnak az eszközeivel. A képrombolási küzdelmek vitáinak alapkérdése ezért érthető módon analóg volt azokkal, amelyeket Pilinszky írásai vetettek fel: a vita tárgya nem egyszerűen az volt, hogy szerezhetünk-e valamiféle tapasztalatot a transzcendensről, hiszen ezt akkoriban aligha vonta volna kétségbe bárki is, hanem az, hogy *megjelenhet-e a láthatatlan a láthatóban!* Az ikonoklaszták, akik szerint bálvány minden olyan kép, amelyet valaki azért tisztel, mert többet lát benne, mint pusztán tárgyat, a tagadó válasz mellett kötelezték el magukat.⁶⁹ Ezzel szemben a képtisztelők kitartottak amellett a lehetőség mellett, hogy egy kép a szent reális jelenlétének színhelye lehet. A képrombolási viták résztvevőit nem esztétikai megfontolások vezették, hanem teológiai, kiváltképpen krisztológiai szempontokat tartottak szem előtt. Az ikonokat elfogadó teológia alapja a létszférák határait áttörő inkarnáció hite. Az a valóság, amely ontológiai értelemben transzcendens, a megismerés szempontjából pedig láthatatlan volt, Isten megtestesülése nyomán az ember számára is hozzáférhetővé vált. „A láthatatlan láthatóvá lesz» - ez a megtestesülés paradoxona.”⁷⁰ Ugyanez a paradoxon történik meg minden ikonon, mégpedig a megtestesülés misztériumának erejéből.” Anélkül, hogy elmélyednénk a messzire vezető teológiai kérdésekben és utánajárnánk annak, hogy mi az összefüggés között, hogy az ikon a „szentséges és természetfölötti látványok látható képe”, illetve hogy a földi Jézus „a láthatatlan Isten képmása” (Kol 1,15), elég utalni arra, hogy a hit

69. „Sújtsa anatómia Germanoszt, a meghasonlott lelkűt, a fa imádóját!” - mondta ki a 754. évi képellenes zsinat. „A zsinati püspökök azon botránkoznak meg, hogy a szentképek a Krisztus dicsőségében ragyogó szenteket »meggyalázzák hitvány és halott anyagukkal«.” Ld. Schönborn: *Krisztus ikonja* 144.; 129.

70. Schönborn: *Krisztus ikonja* 172.

71. Vö. Lepahin: *Az orosz kultúra ikonarcúsága* 30-31.

mélységes kapcsolatot lát a kettő között. „Aki elutasítja az ikonokat, a megtestesülést utasítja el: ez valamennyi ikontisztelő meggyőződése” - állítja Schönborn.⁷² Hasonlóan vélekedett már Szent Theodórosz Sztuditész is: „úgy látom, a szent egyházatyák tanításával megerősítést nyer Krisztus képmásának tisztelete. Ha ez megszűnnék, megszűnnék Krisztus üdvtörténeti jelentősége (*oikonomia*) is; s ha a képmás nem részesülne tiszteletben, hasonlóképpen megszűnnék Krisztus tisztelete is”.⁷³

A keresztény teológia tehát ismer olyan a megtestesült Istentől különböző - de nem a megtestesülés misztériumától független - érzéki létezőket, az ikonokat, amelyek az érzékfeletti valóságot képesek közvetíteni. A hit szerint ezeknek számos szabályhoz illeszkedő, az egyház által kontrollált és szentesített, de mégis fizikai eszközökkel való létrehozása rendelkezik azzal a hatékonysággal, amit a transzcendens és az immanens szféra közötti átlépés megkövetel. Bár az ikonfestő olyan anyaggal, a festékkel dolgozik, amelynek nincsen közvetlen ontológiai még kevésbé fizikai kapcsolata az ábrázolt szenttel,⁷⁴ mégis képes őt magát jelenvalóvá tenni az ikonon.

72. Schönborn: *Krisztus ikonja* 144.

73. Theodórosz Sztuditész: *Levél atyjához, Platónhoz a szentképek tiszteléséről* In Redl Károly (szerk.): *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*. Budapest, 1981. 201-203. 203. (A továbbiakban: *Levél atyjához, Platónhoz...*)

74. Ennek teológiai alapjairól röviden a 64. lábjegyzetben már volt szó: szemléltetésül álljon itt még egy idézet: „Az igaz keresztény hit azonban, amint már az imént megmondottuk: ahogyan a Szentháromság egyazon imádatát vallja az istenség közössége alapján, ugyanúgy Krisztus képmásának is egy és ugyanazon imádatát vallja Krisztus személyének egysége alapján. Mert ugyanazt a személyt imádjuk, még ha képmásában is; mert hiszen nem volna képmás, hanem holmi önmagától létező dolog, ha úgy osztaná ketté a tiszteladást, hogy elválasztaná azt a maga eredetijétől. (...) De amikor Krisztus képmásában Krisztust tiszteljük, a képmás anyaga teljesen kívül reked ezen a tiszteleten, mellyel Krisztusnak a képmásban adózunk a hasonlóság miatt, mely Krisztus személyének tulajdona, s mely az anyagtól különvállik, noha rajta látható. (...) Krisztus képmásának sincs, bármilyen anyagban legyen is ábrázolva, semmi köze az anyaghoz, melyben kirajzolódik, hanem Krisztus személyében marad, melynek tudniillik sajátja. Egyszerű szavakkal, nem szolgálunk Krisztus képmásának, hanem Krisztust tiszteljük benne; és tisztelnünk kell Krisztus személyének azonos volta miatt, még ha a kép szubsztanciája különbözik is

Azért fordultunk az ikonok elméletéhez, hogy analógiát találjunk Pilszky azon tételéhez, amely szerint a festő azáltal, hogy a vásznan is megjeleníti az ihletében látott paradicsomi állapotot, valamiféleképpen visszahódítja azt. A paradicsomi állapotot a léttel telített, romlatlan valósággal azonosíthatjuk, amely a bűnbeesés miatt csak mint transzcendens „vetületük” tartozik már a világ dolgaihoz, amelyek viszont pusztá tényekké váltak. Minden ember előtt nyitva áll a lehetőség, hogy bizonyos feltételek mellett megpillantsa ezt a másik világot, de ez az élmény esetleges és múlandó. A művészet annyiban van kiváltságos helyzetben, hogy a túlvilágról az ihletben szerzett látomását saját speciális anyagában is realizálhatja, mintegy inkarnálhatja. A festő, amikor megfest egy tárgyat, nem mint tényt reprodukálja, hanem mint valóságot ragadja meg. Mivel a paradicsomi állapot a dolgok *elveszett* teljessége, a művész tevékenysége valóban *visszahódítás*.

Ezen a ponton mindazonáltal különbözik az ikon és az így felfogott festmény. Bár amit az ikonfestő ábrázol, az szintén transzcendens valóság, de nem az ikonfestő realizálja először a bűnbeesés óta, nem ő hódítja vissza, ugyanis az a szent, akit az ikon ábrázolt, Krisztus követésével már földi életében realizálta magában az istenképűségnek azt a teljességét, amely az ő tökéletesen inkarnálódott „paradicsomi állapota” volt.

Abban azonban nincsen különbség, hogy az ikonfestőnek és a festőnek egyaránt kontemplációval kell megragadnia azt a valóságot, amelyet a képen meg akar jeleníteni. Ha az ikonfestő saját szellemi tapasztalatát, látomását festi meg, akkor ez a követelmény nyilvánvaló. „Ami pedig a hagyomány alapján készült ikonokat illeti, az absztrakt leírás ott sem elegendő az ikon művészileg megformált képének megalkotásához: ott is a lelki szemeink belső *látására* van szükség.”⁷⁵ A legtöbb ikon úgynevezett őskép-ikon alapján készül, vagyis olyan ikon segítségével, amely valamelyik szent egyik vagy másik megtapasztalását először rögzítette. Ám ennek az őskép-ikonnak a

Krisztusétól. Theodórosz Sztuditész: *Levél atyjához, Platónhoz...* 202-203. - Megjegyzendő, hogy Damaszkuszi Szent János a képek anyagnak Theodórosznál valamivel nagyobb jelentőséget tulajdonított. Vö. Schönborn: *Krisztus ikonja* 154-5.

75. Florenszkij: *Az ikonosztáz* 38-9.

mechanikus lemásolása hiábavaló, mert ha az ikonfestő csak erre szorítkozhat, és nem tárul fel neki is, mint hajdan az őskép-ikon alkotójának az ikon ábrázolta szellemi realitás, akkor nem lesz képes azt megfelelően ábrázolni.⁷⁶ Az ikonfestő az őskép-ikonra tekintve először valamilyen anyagot (festéket) lát, amely alkalmas térbeli elrendezettségénél fogva egy alakot mintáz. Megfelelően megközelítve ezt az alakot, a festő felismeri az előtte lévő ikonon az ábrázolt személyt. Csak ez után következhet, hogy maga is festéket vigyen fel egy táblára, és úgy rendezze el, hogy ezáltal megjelenítsen egy személyt - mégpedig ugyanazt, mint amit a szemlélt őskép-ikon jelenített meg. Az így elkészült ikon és az eredeti ikon anyagának, illetve a megjelenített személynek és a megjelenítéshez használt festékeknek semmi közük egymáshoz. A két különböző ikonon megjelenített személy viszont ugyanaz.

Ha valóban fennáll az analógia egy szentnek a megfestése és egy a világban utunkba kerülő közönséges tárgy transzcendens valóságának visszahódítása között, akkor azt mondhatjuk, a festőnek is ugyanaz a feladata, mint az ikonfestőnek, meg kell ragadnia ezt a transzcendens valóságot, de természetesen neki sem érzéki látással: túl kell látnia a tényen vagy más szóval egyfajta kontemplációval bele kell hatolnia a tárgyba.⁷⁷ Miközben a festő nézi a modelljét, megláthat benne valamit, ami nem mindig és mindenki számára felfedezhető, mert túl van a tények immanens szféráján. És éppen ezt a valamit kell megfesteni: „Nem azt a fát, amit látunk, s elbűvöl, hanem azt a fát, mit ihletünkben pillantunk meg! Hogy ez nem valóság? Ne féljünk ettől: a valóságtól legmesszebb a *másolat* áll. Minden valóság, de a másolat a leghalványabb valóság.”⁷⁸ A festő egyáltalán nem másolja az előtte levő tárgyat, hanem amikor megfelelően elrendezi a vásznon, ugyanazt jeleníti meg, amit a látott modell is - igaz, csak tökéletlenül -

76. Vö. uo. 37.

77. „Na most, szemlélődéssel vagy kontemplációval tulajdonképpen be lehet hatolni egy kőbe. Észrevettem, hogy például iksszer leírják, hogy »fa«, de ha előtte nem hatoltak be abba a fába, amiről leírták azt, hogy »fa«, akkor az meghal a papíron, az egy szó; ha behatoltak, akkor nagy ereje van.” *Beszélgetését*, 188.

78. *Naplók* 37.

megjelenít. Ezen a megjelenített valóságon keresztül erősebben kapcsolódik egymáshoz a kép és modellje, mint ha azonos anyagból volnának. Pilinszky szerint ha Van Gogh lefesti a bakancsát, a képen a valóság lesz jelen: a tényszerű modellnél valóságosabb bakancs. A festő, amikor a modelljét lefesti, azt a többletet realizálja, amit az tényszerűségében saját valóságából nem képes felmutatni. Úgy is mondhatjuk, hogy a festő, miközben megfesti, tökéletesebben inkarnálja a modell valóságát, mint maga a modell.

Az előző fejtegetések mindenekelőtt értelmezni és nem igazolni akarták Pilinszky kijelentését a valóság művészi visszahódításáról. Hiszen az ikonok most vázolt ontológiája, az ikonfestő metafizikai hatékonysága maga is bizonyíthatatlan (igaz, a „hit közegében” nem is szorul bizonyításra), ezért az ikonok elméletén keresztül nem lehet bizonyítható a hozzá pusztán analógia révén kapcsolódó Pilinszky János-i művészetelmélet sem. Ráadásul a képeket tisztelő vallásos hit szemszögéből, amely számára az ikonok elméletéhez szervesen hozzátartozik az elmélet igazságigénye is, ez az analógia túlságosan is távolinak, eretneknek tűnhet. Ha azonban az igazság kérdésétől eltekintünk, és pusztán strukturális egyezésekre vagyunk tekintettel, akkor Pilinszky művészetontológiája és az ikonok ontológiája között fennálló analógia alkalmas arra, hogy megvilágítsa a költő művészetfelfogásának néhány filozófiai problémáját, például a modell és a róla készült mű egymáshoz, illetve mindegyiknek az őket összekötő valósághoz való viszonyát vagy a műalkotás anyagának a státuszát. Ez az analógia egyszerűen az olyan gondolatok idegenszerűségét is csökkenti, mint hogy a művészet inkarnáció, vagy mint amit Pilinszky a színjátszásról elmélkedve fogalmazott meg: „A = a. Ez minden művészet alapképlete.”⁷⁹

79. *Naplók* 116.