

Halál és képzőművészet különszám

A Kharón 2025/1-es számát a halál és képzőművészet témájának szenteljük. Ez a harmadik tematikus számunk a *Halál az irodalomban*, illetve a *Halál a filmművészetben* című összeállítások után. E témákról online tanulmányköteteket is megjelentettünk. Felhívásunkra ezúttal nem kaptunk annyi írást, amellyel megtölthetnénk egy kötetet. Három egyaránt izgalmas, de különböző szemléletű, stílusú tanulmányt közlünk jelen számunkban.

Gerevich József a téma irodalmi és zenei vonatkozásaival összefüggésben tárgyalja a halál, haldoklás képzőművészeti megjelenését és rámutat, hogy az utóbbi évtizedekben felbukkantak olyan kortárs képzőművészek, akik életük egy alkotói periódusát vagy egész életüket a halál ábrázolásának szentelik, ezáltal halál-pozitív művészetet hoznak létre. Ezek fontos előzményeként tekint Gerevich Arnold Böcklinre.

Körösvölgyi Zoltán tanulmányában Alberto Burri *Il Grande Cretto (A nagy repedés)* című művéből indul ki, de vizsgálja Jovánovics György kültéri plasztikáját, illetve Hans Holbein és Ferdinand Hodler festészeti alkotásait is. Körösvölgyi ezeket a műveket mint az aktív és közvetlen befogadói részvétel megteremtésére tett kísérleteket tárgyalja.

Busku Szilvia a 20. századi filozófia nagyhatású alakja, Martin Heidegger művészetértelmezésének néhány aspektusáról ír *A műalkotás eredete* című híres szöveg alapján. Busku bemutatja, miként értelmezi Heidegger Vincent van Gogh *Egy pár cipő* című festményét, továbbá Fredric Jameson amerikai filozófus és irodalomkritikus a téma kapcsán megfogalmazott gondolatait is ismerteti.

Jó olvasást kívánunk!

Dr. Barcsi Tamás
szerkesztő

DR. GEREVICH JÓZSEF

Kharon ladikján - A halálközelség művészete

Összefoglalás ♦ *A halál művészi megjelenítése két csoportra osztható. A közösségi (mitológiai) halál-ábrázolásokban a közvélekedések, hiedelmek és mítoszok sűrített lenyomatát kapjuk, míg az individuális halálkép a szerző veszteségélményének hol teljesen egyedi és személyes, hol történelmi-mitológiai sémákba illesztett változataként jelenik meg. Egyes alkotók, például Nicolas Poussin, - haláluk közelében - felfedezték a haláltudat, a halálfélelem, a halállal való megbirkózás művészetre gyakorolt különleges hatását, az „idő csodálatos reszketését”. A halálközelség – hol tudatosan, hol öntudatlanul – erjesztően hatott művészi teljesítményükre. Charlotte Salomon és Felix Nussbaum pontosan tudták, hogy gyilkos veszély leselkedik rájuk, de az összeomlás helyett a kreatív aktivitást választották. A kémiai szerek addiktív fogyasztói vagy súlyos, visszatérő depresszióban szenvedett alkotók (John Berryman, Anne Sexton, Robert Lowell, Edvard Munch, Hajnóczy Péter) ösztönösen nyúltak a szerekhöz, mert általuk kerültek halálközeli állapotba, és megtapasztalták ennek produktivásukra tett facilitáló hatását, miközben gyakran élet-halál között lebegtek. Azok a szerzők (Heinrich von Kleist, José Rizal), akik pontosan tudták, mikor halnak meg, haláltusájukat és a halállal való találkozásukat egyfajta grandiózus színjátéknak tekintették, és ezzel előre kijelölték saját befogadástörténetüket. A súlyos betegség hosszú agóniájában szenvedő művészek (Lovis Corinth, Otto Dix, Karinthy Frigyes, Esterházy Péter) folyamatosan monitorozták fizikai állapotváltozásukat, mások (Ferdinand Hodler, Annie Leibovitz) közvetlen hozzátartozóik agóniáját követték nyomon a művészet eszközeivel. A zenében – a siratóénekekben és a rekviemekben – kezdettől jelen voltak a „halál hangjegyei”, melyek megrázó erejűvé váltak, amikor a zeneszerző a saját haláláról komponált. Az utóbbi évtizedekben felbukkantak olyan kortárs képzőművészek, akik nyíltan vállalják, hogy életük egy alkotói periódusát vagy egész életüket a halál ábrázolásának szentelik, ezáltal halál-pozitív művészetet hoznak létre. Az egész életét halálközelségben élő Arnold Böcklin képzeletében és a vásznon létrehozta a görög mitológiából ismert „holtak szigetét”, és kijelölte saját sírhelyét is a sziget egyik szegletében.*

Kulcsszavak: halálközelség, a halál ábrázolása, az idő csodálatos reszketése, a haldoklás folyamatábrázolása, halál-pozitív művészet, a meghalás mint művészet, a halál hangjegyei

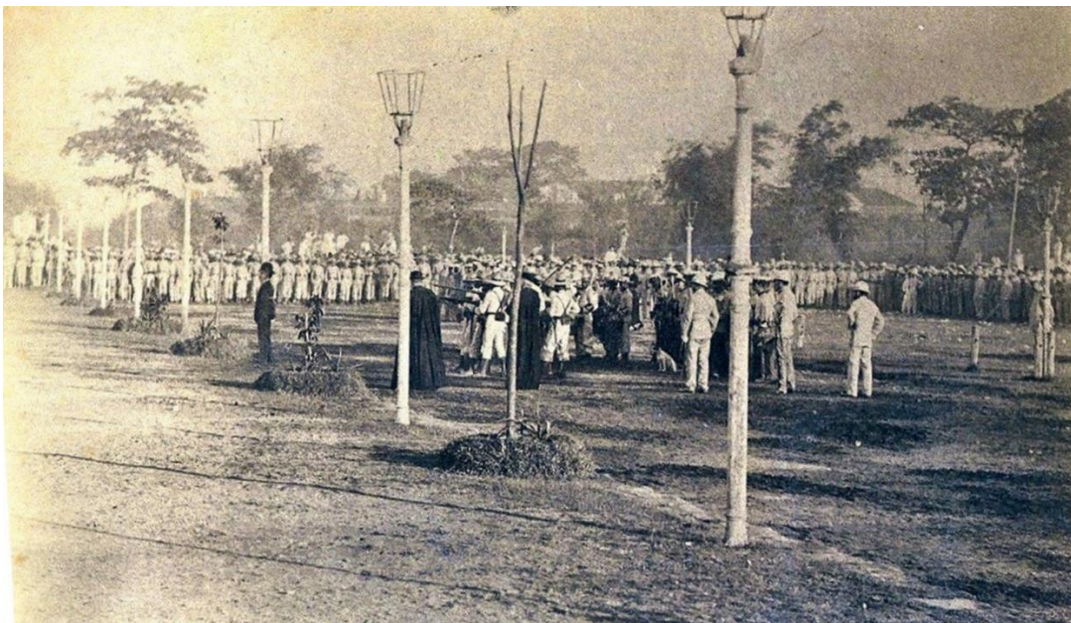
On the boat of Kharon - The art of near death

Summary ♦ *Artistic representations of death can be divided into two groups; the communal (mythological) depictions of death are a condensed imprint of public opinion, beliefs and myths, while the individual death image is a version of the author's experience of loss, sometimes completely unique and personal, sometimes embedded in historical-mythological schemata. Some artists, such as Nicolas Poussin, have discovered, close to their death, the particular impact of the fear of death, of coping with death, on art, the "wonderful trembling of time". The proximity of death - sometimes consciously, sometimes unconsciously - had an exhilarating effect on their artistic output. Charlotte Salomon and Felix Nussbaum knew full well that they were in mortal danger, but chose creative activity over collapse. Artists who were addicted to chemical substances or suffered from severe recurrent depression (John Berryman, Anne Sexton, Robert Lowell, Edvard Munch, Hajnóczy Péter), instinctively turned to drugs because they put them in a near-death state and experienced the facilitating effect on their productivity, while often hovering between life and death. Authors (Heinrich von Kleist, José Rizal) who knew exactly when they were going to die saw their death and their encounter with death as a kind of grandiose spectacle, and thus predetermined their own history of reception. Artists suffering from long agonies of serious illness (Lovis Corinth, Otto Dix, Frigyes Karinthy, Péter Esterházy) constantly monitored their physical condition, others (Ferdinand Hodler, Annie Leibovitz) followed the agony of their immediate family through art. From the very beginning, the music - in lamentations and requiems - contained the "notes of death", which became a poignant force when the composer wrote about his own death. In the last decades, contemporary artists have emerged who openly dedicate a period of their lives or their entire lives to the representation of death, thus creating death-positive art. Arnold Böcklin, who lived his whole life close to death, created in his imagination and on canvas the 'island of the dead' from Greek mythology, and designated his own burial place in a corner of the island.*

Keywords: *the proximity of death, the representation of death, the wonderful trembling of time, the process of dying, death-positive art, death as art, notes of death*

„Senki sem különálló sziget; minden ember a kontinens egy része, a szárazföld egy darabja; ha egy göröngyöt mos el a tenger, Európa lesz kevesebb, éppúgy, mintha egy hegyfokot mosna el, vagy barátaid házáat, vagy a te birtokod; minden halállal én leszek kevesebb, mert egy vagyok az emberiséggel; ezért hát sose kérdezd, kiért szól a harang: érted szól.” John Donne: *Ájtatosságok fontos alkalmakra*, XVII. meditáció (Sötér István fordítása)

1896. december 30-án a manilai Bagumbayan-mezőn kivégezték José Rizal íróat, majd ezt követően Manilában kitört a forradalom, és végigsöpört a szigeteken. A harmincöt éves férfi, aki civilben szemorvos volt, de festőként, filozófusként és néprajztudósként is ismerték, azzal „érdemelte ki” a korai halált, hogy külföldön, spanyol nyelven megjelentetett és szamizdatban terjedő regényeinek társadalomrajza nagy hatással volt a Fülöp-szigetek forradalmi mozgalmaira. Rizal nem passzívan viselkedett a kivégzőhelyén. A börtönben hónapokig készült utolsó emberi gesztusára. Amikor a filippínó kivégzőosztag sortüze eldőrdült a katonáknak büntetésből háttal álló „áruló” irányába, a nézők legnagyobb megrökönyödésére Rizal megpördült a levegőben, száznyolcvan fokot csavarodva, háttal zuhant a földre, arccal a nap felé. Tudta, hogy utolsó cselekedetének jelképes jelentősége van: a halála nem a vége, hanem a kezdete valaminek, ezért nem eshetett arccal a porba (Dobos, évszám nélkül). A halálhoz való viszonyát jól érzékeltette a kivégzés előtti éjszaka írott utolsó versében, *Végső búcsú* címmel, halálát hazája megmentésének egyetlen eszközeként látatva: „*Meghalni, hogy te élhess, meghalni izzó vágyban*”.



1. kép: Korabeli fotó Rizal kivégzéséről

Rizal példáján a művészek halálhoz való viszonyának két aspektusa tanulmányozható: a meghalás mint művészi teljesítmény, illetve az utolsó alkotás üzenete. Tanulmányomban festők, írók, zeneszerzők halálhoz való viszonyát vizsgálom művészi tevékenységük tükrében.

Az idő csodálatos és borzalmas reszketése

A festők (sőt általában a művészek) legutolsó művei gyakran a legszebbek (Picon, 1970). Amikor egy regény epilógusa lezárja és összegzi mindazt, amit a szerző kifejtett, akkor az utolsó művek sokszor egy életmű epilógusának tekinthetők. Hervay Gizella a *Kérlelhetetlen* című versében arról ír 1934. október 10-én, hogy „*Olyan élesen látom a fölperzselt századokat, mint haldokló a halála előtti perceket.*” (Hervay, 2012) Ez a halál előtti pillanat nemritkán egész alkotói periódusra terjed ki. A szerzők érzik a halál közeledtét, és ha addig nem tették, most megkísérlik a lehetetlent, hogy - Nicolas Poussin francia festő (1594-1665) szavaival – megpróbáljanak „*jobban festeni, mint valaha.*” Poussin élete végén egy barátjához címzett levélben arról panaszkodik, hogy „*debil remegő keze*” már nem engedelmeskedik az akaratának. Micsoda kihívása a sorsnak: a művésznek le kell győznie a remegő kezét, vissza kell nyernie a kontrollt felette. Ebből a küzdelemből a festők hol győztesen, hol vesztesen kerülnek ki. Frans Hals például vereséget szenvedett, és abbahagyta a munkát. Jean-Baptiste Camille Corot a halálát megelőző napon arra a felismerésre jutott, hogy „*olyan dolgokat veszek észre, amelyeket még sosem. Úgy tűnik, sosem tudtam eget festeni.*” Poussin viszont megfestette az *Özönvizet*, élete fő művét (*ld. 2. kép*). Az *Özönvizet* vizsgálva, François-René de Chateaubriand író és politikus egyik művében, a *Rancé életében* megjegyzi, hogy „*valahogy emlékeztet a hátrahagyott időre és az öregember kezére*”, majd hozzáteszi: mindez „*az idő csodálatos reszketése*”. (Picon, 1970)

Az életművet összegző képeken gyakran utak láthatók, amelyek vagy vezetnek valahová, vagy nem. Vincent van Gogh utolsó festményén (ha az erre utaló források helytállóak), *Búzamező varjakkal* címmel (1890) (*ld. 3. kép*), a kép közepén kanyargó út egyszer csak véget ér. A világ két részből áll: napsütötte világos mezőből és sötét égboltból. A pszichiáterek e kettősségben hajlamosak a bipolaritást látni (Gerevich, 2021).



2-3. kép: Nicolas Poussin: *Özönvíz*, 1660-1664; Vincent van Gogh: *Búzamező varjakkal* (1890)

A reszketés súlyos következményeket vonhat maga után. Az ókor egyik jelentős festője, Zeuxisz halála akkor következett be, amikor megrendelésre olyan Aphrodite-képet festett, amelynek humoros látványa annyira megneveltette az alkotót, hogy nevetőgörcs lépett fel nála (Bark, 2007-8). Francisco Goya Madridhoz közel vásárolt egy kétszintes házat (amely később „*a süket ember háza*” elnevezést kapta) 1819. február 27-én, majd az átépítése után 1820 tavaszától 1823 szeptemberéig tizennégy képet festett a falára. Ezek az alkotások Antonio Brugada találó elnevezésével, mint *Fekete festmények* váltak ismertté. Több elemző szerint ezek képek a festészet történetének legszörnyűbb alkotásai. Földényi F. László „*a festészet éjszakai oldalaként*”, „*véres lakomaként*”, „*a lélek szakadékaként*” jellemzi egyiküket, a *Szturnusz megeszi gyermekét* című alkotást. Magát a kifestett házat pedig „*negatív Sixtusi kápolnának*” tartja (Földényi, 2004). Nem tudjuk pontosan, hogyan viszonyult a szerző ezekhez a képekhez. Ha abból indulunk ki, hogy amint befejezte a sorozat elkészítését, 1823. szeptember 23-án unokája nevére íratta a házat, majd nem sokkal később kiköltözött belőle, arra kell következtetnünk, hogy a saját maga által létrehozott borzalmas művektől el kellett menekülnie.

Egyes szerzők a haláluk közelében megsemmisítették vagy meg akarták semmisíteni életművüket. Vergilius a halála előtt morális válságba került. Egyértelművé vált a számára, hogy költészetével egy zsarnokot szolgált (Broch, 2004, Györffy, 1990), és csak a véletlenül múlt, hogy fennmaradtak a művek. Franz Kafka arra kérte legjobb barátját, Max Brodot, hogy égesse el a kiadatlan kéziratait. Brod megtagadta a kérést.

A Werther jelenség

Johann Wolfgang von Goethe 1774-ben megjelent könyve, *Az ifjú Werther szenvedései* (Goethe, 2018) nemcsak megjelenése időszakában kavart nagy vihart az európai közvéleményben, de

máig tartó hatást gyakorol olvasóira, valamint azokra a szerzőkre, akiknek a mű példaként szolgált. Az olvasók egy szűk csoportját pedig olyan mértékben provokálta a regény központi figurája, az életét pisztolylövéssel befejező Werther, hogy azonosulva vele maguk is hasonló módon vetettek véget az életüknek. Még a ruha is, amelyben elkövették az öngyilkosságot, megegyezett Werther ruházatával: kék frakkot, sárga mellényt és nadrágot viseltek, magas szárú karimás csizmát húztak a lábukra, és hajukba – a korabeli divat ellenére – nem szórtak rizsport (Bamberger, 2015). Az elkövetők a wertheri példázatnak úgy adtak nyomatékot, hogy holttestük mellett Goethe műve hevert. Bár a mintát adó regényhős radikális hatásának tudományos vizsgálata az emberek szűkebb vagy tágabb csoportjaira korábban soha nem látott méreteket öltött, és ma sem fejeződött be (Niederkroenthaler és mtsai, 2010), valójában a korabeli tragikus esetek száma elenyésző volt. Az utólagos nyomozás mintegy tucat fiatalember halálát igazolta (Thorson és Öberg, 2003). A Werther-jelenséghez hozzátartozik az az érdekes adalék is, hogy maga a regény kínálja fel a Werther-hatás lehetőségét, mivel Goethe bedolgozta a regénybe az általa írt történet valóságalapjául szolgáló konkrét esetnek, a Karl William Jerusalem öngyilkosságának egyik mozzanatát is. Eszerint a tettet egy olvasmányélmény előzte meg. A tehetséges fiatal jogász Gotthold Ephraim Lessing egyik művét, az *Emilia Galotti* című színdarabját olvasta, mielőtt agyonlőtte magát. A színpadias, az utókornak erőteljes üzenetet hordozó halál konstruktuma elindult különös útjára.

A Goethe-mű születését követően mintegy húsz évvel egy másik európai szerző megírja a Werther itáliai verzióját. A protoromantika legnagyobb olasz költője, Ugo Foscolo (1778-1827) kísértetiesen hasonló történetet kreál *Jacopo Ortis utolsó levelei* címmel. Mind a *Werther*, mind a *Jacopo Ortis* szentimentális én-regénynek tekinthető, levélformájuk is azonos. Mindkét műben a főhős reménytelen szerelmet érez egy férjes asszony (Werther esetében Lotte, Jacopo esetében Teresa) iránt. Az is hasonlít a két regény keletkezéstörténetében, hogy mindkét szerző megtörtént esetet dolgoz fel, Foscolo egy Girolamo Ortis nevű padovai diákról mintázza regényhősét, még a vezetéknevük is azonos. Az elemzők abban is megegyeznek, hogy mind a Goethe-regény, mind Foscolo remekműve önéletrajzi indíttatású (Madarász Imre, 1997), hiszen a két könyv megírásának idején letargikus hangulatban voltak, sőt Goethe ebben az időben plátói vonzalmat érzett a mással eljegyzett Charlotte Buff iránt. Foscolo műve kevésbé volt provokatív az olvasókra. Ennek az lehetett az oka, hogy a műből bizonyos konkrétumok hiányoznak: nem derül ki, hogyan lett például Jacopo öngyilkos, milyen ruhát hordott, és viselt-e csizmát vagy kalapot. Goethe naplójából az is elolvasható, hogy a nagy költőt súlyos öngyilkossági gondolatok kínozták (Goethe, 1982). Úgy sikerült túljutnia az önpusztító készletesein, hogy egyrészt kiírta magából, mint a krízise kimenetelének legrosszabb verzióját

(Gerevich, 2021), másrészt éjszakánként kést helyezett el az ágya mellett lévő éjjeli szekrényre, hogy farkasszemet nézzen a halállal. Egy hét elteltével eldobta a kést (Alvarez, 1971). A *Werther* keletkezéstörténete arra utal, hogy a halálközelség élménye összefüggésben áll a művészi teljesítménnyel.

Heinrich von Kleist és szellemi szerelme, egy férjezett családanya, Henriette Vogel rituális körülmények között közös öngyilkosságot hajtott végre 1811 novemberében. Haláluk előtt irodalmi színvonalú szerelmeslevelet váltottak egymással, szemtől szembe ülve. Ezt a levélváltást több mint száz évvel később August Sauer germanista irodalomtörténész „*halotti litániának*” nevezte. Vogel levelében „*Wertheremnek*”, vagyis Goethe hőse szellemi utódjának szólította Kleistet (269). Wertherhez hasonlóan a két szerelmes is irodalmi műveket olvasott halála előtt. Ezek egyike Friedrich Klopstock *A halott Clarissa* című ódája volt: „*Szörnyű! Most, hogy legragyogóbb a fényed, / Most ragadtak el, de ha elragadva, / Így is oly szép vagy: noha még csodálunk, / Könnyeken át csak*” (Márton László fordítása, 9). A másik mű pedig Miguel Cervantes *Don Quijote* című regényének német fordítása volt. Kleist szellemi utóda, Franz Kafka szerint „*A legfontosabb Don Quijote-i tettek egyike, tolakvóbb érvű még a szélmalomharcnál is: az öngyilkosság*” (Blamberger, 2015).

Önéletrajzi regényének, a *Martin Eden*nek a befejezéséhez Jack London, aki maga is nagy valószínűséggel öngyilkos szándékkal adagolta túl magát morfiummal, tudatosan vagy öntudatlanul a Werther-effektus sémáját választotta. A regény hőse, Martin Eden, a kiváló úszó és tengeri ember éppen hajón utazott, amikor Algernon Charles Swinburne egyik verse került a kezébe: „*Levetve vak remények / s a rettegés gúzsát, / akárki istenének / mondunk halleluját: / hogy véges minden élet, / ki holt, már sosem élhet, / s folyó is tengerének / ölébe zúdul át*”. Ezekről a verssorokról jut el ahhoz a következtetéshez, hogy „*az élet már kínzó teher*”, és „*az örökös álomba ringató halál*” megszabadíthatja terheitől (Görgey Gábor fordítása). Felerősödött benne a halálvágy, amelynek hatására leereszkedett csendben a hajó kabinablakából a hullámzó tengerbe, hogy belefulladásra várjon.

Percy Bysshe Shelley is versekkel ment – paraszucidiumként, öngyilkosság-ekvivalensként is felfogható – utolsó hajóútjára 1822-ben. Szerkesztője, az ismert irodalomkritikus, Leigh Hunt látogatta meg őt ekkor Itáliában. Amikor Livornóban útra kelt a szolgálaton kívüli kapitánnyal és egy hajósinnal, alkonyatkor vihar tört ki a tengeren, és a hajó elsüllyedt. A szenvedélyes vitorlás hírében álló költő nem tudott úszni. Holtteste Viareggiónál ért partot. Egy évvel korábban elhunyt barátja, John Keats utolsó verseskötete és egy parányi Szophoklész-kötet volt a zsebében.

Victor Segalen tengerészorvos és író „akut idegkimerüléssel” került 1919 januárjában a bresti kórházba. Ugyanebben az évben májusban már senki nem tudta, mi történt vele, miután elhagyta a kórházat. Yvonne, a felesége, és Hélène Hilpert, gyermekkori barátja indult a keresésére. Holttestét a bretagne-i Hudgot erdőben találták meg. Egy Shakespeare drámakötet feküdt mellette, éppen a Hamletet olvashatta, mert a könyv ennél a drámánál volt kinyitva. Feltehetően május 21-én halt meg. Az élettörténeti és a halálát megelőző időszak elemzése arra enged következtetni, hogy önkezével vetett véget az életének (Cs. Szabó, 1990).

Az utolsó művek üzenete

Az utolsó művek – ha a szerzőben tudatosodik a mű lezáró, végső jellege – önmagát beteljesítő jóslattá válhatnak. Wolfgang Amadeus Mozart a halála évében általa írt *Rekviemet*, amely egy titokzatos idegen (ma már tudjuk, hogy Franz von Walsegg gróf) megrendelésére készült, saját halála rekviemjeként kezelte, és a mű befejezése előtt meg is halt egy hirtelen jött fertőzésben Robbins Landon, 2001).

Heinrich von Kleist az *Eljegyzés Santo Domingón* című elbeszélésében a jegyesek ugyanúgy követnek el kettős öngyilkosságot (Gustav előbb Tonit mellbe, majd önmagát föbe lövi), ahogyan néhány évvel később maga az író és Henriette Vogel teszik ugyanezt Berlin mellett, a Wannsee partján 1811. november 21-én (Blamberger. 2015).

A *Razglednicák* negyedik töredékében a költő, Radnóti Miklós a következőket írja: „Mellézuhanam, átfordult a teste / s feszes volt már, mint húr, ha pattan. / Tarkólövés. – Így végzed hát te is, – / súgtam magamnak, – csak feküdj nyugodtan, / Halált virágozik most a türelem. – / Der springt noch auf – hangzott fölöttem. / Sárral kevert vér száradt fülemben.” Az 1944. október 31-én Szentkirályszabadján született sorok néhány nappal előzték meg a költő tarkólövés által bekövetkezett halálát.

1972. január 5-én John Berryman írt egy verset, amely így kezdődik: „*Nem. Én nem. Fend a spanyol pengét, / hogy torkom elmetssze, miután átmászom / a híd magas korlátján / és lebillenek, jobbomba kés, hogy belém hasítson, / mikor leugrom vagy ájultan zuhanok / és nem tudom koponyám leszorítani...*” (Ferencz Győző fordítása) Két nappal később a szerző, ahogy búcsúversében leírta, Minneapolisban leugrott a Washington hídról, bele a zajló Mississippibe, ahonnan nem tért vissza többé (Jánosy, 1988). A vers élete egyetlen lehetséges alternatíváját kínálta a számára. Berryman számára megszűnt a jövő idő. Másként fogalmazva: a vers megölte őt.

A haldoklás folyamatábrázolása

Sok alkotó követte nyomon saját betegségét, szellemi és testi leépülését a művészet eszközeivel. Lovis Corinth, Otto Dix és Anton Räderscheidt német festőknél, Tom Greenshields angol, Wolfgang Aichinger Kassek osztrák szobrásznál bal oldali végtagbénulás lépett fel, amelyet követően önarcképeken és más médiumokon, például a Kassek által „*neurológiai folióknak*” nevezett rajzokon, folyamatosan rögzítették fizikai és lelkiállapotukat. William Utermohlen amerikai festő, azt követően, hogy Alzheimer-kórt diagnosztizáltak nála, szintén önarcképein dokumentálta saját szellemi leépülésének folyamatát. A magyar költészet történetében Babits Mihály és Kosztolányi Dezső kötetnyi versben monitorozta halálos betegsége stációit. Karinthy Frigyes *Utazás a koponyám körül* című könyvében, Esterházy Péter *Hasnyálmirigynapló* című utolsó regényében állított emléket végzetes kórtörténetének.

Nem ritka a hozzátartozók haldoklásának folyamatábrázolása sem. A fotótörténet két ikonikus alakjának egymáshoz fűződő kapcsolatát egyikük, a hetvenöt éves Annie Leibovitz lencséjén keresztül követhetjük nyomon. Végig kísérhetjük Susan Sontag író és aktivista (1933-2004) küzdelmét a rákkal, majd halálának is részesei lehetünk: áll egy kanyonban, szinte alig látszik; meztelenül fekszik az ágyban; lakásában szöveget javít; kemoterápián van, meghal. Leibovitz a legszuggesztívebb és legelevenebb képet a kemoterápiákat követően, a már hófehér hajú Sontagról készítette, akinek játékosság és belenyugvás van a tekintetében.



4. kép: Annie Leibovitz: Susan Sontag, 1999

Ferdinand Hodler (1853-1918) svájci festő kényszeres következetességgel kísérte végig műzsája, kedvese, a nála húsz évvel fiatalabb Valentine Godé-Darel emlérákjának valamennyi stádiumát a festményein, egészen az asszony haláláig. A műciklust általában Godé-Darel betegségének kezdetétől tartják számon, méltatlanul, hiszen a betegséget ábrázoló festmények mélysége akkor válik igazán érthetővé, ha nyomon követjük az asszony imázsát megismerkedésüktől egészen a végkifejletig és tovább. Maga Hodler, aki kiterjedt levelezést

folytatott, naplót és jegyzeteket írt, ezt így foglalta össze: ezek a képek „*az élet vertikumától a halál horizontjáig tartó mozgást*” jelenítik meg. 1915. januárjában több festmény jelzi Godé-Darel haláltusáját. Január 24-én festette Hodler az utolsó festményt a még élő múzsáról. A halál beköszöntének a napján a festő nem volt képes újabb portrét készíteni – ekkor született a Genfi tó naplementében című kép – majd január 26-án a már halott asszonyt festette le (Gerevich, 2018a).



5. kép: Valentine Godé-Darel egy nappal a halála előtt, 1915

Művészi tevékenység a halál torkában

A holokauszt traumája identitásválságban, üldöztetés- és kiszolgáltatottság-élményben, valamint a halálközelség horrorisztikus lidércnyomásában nyilvánulhat meg. Két – sok szempontból hasonló sorsú – festő, Charlotte Salomon és Felix Nussbaum példáján keresztül demonstrálható a kreativitással való összetalálkozása. Mindketten Auschwitzban haltak meg fiatalon, Salomon huszonhat, Nussbaum negyvenévesen. Mindkettejük megszállott alkotóvággyal dolgozott a halálukat megelőző években, üldözöttként, megalázottan, rejtőzködve. Salomon vizuális önéletrajzában két lehetséges utat jelölt ki magának: „*A kérdés csak az, hogy öngyilkos legyek vagy vállalkozzam valami elképesztően szokatlanra?*”, és a második alternatívát, az „*elképesztően szokatlan*” választotta. Nussbaum az összeomlás és folyamatos traumatizációjának festészeti nyomon követése közül szintén az utóbbiban látta az egyedüli megoldást. Salomon egyfajta art brut stílusban, kesernyésen bájos humorral, Nussbaum az expresszivitás nézőt sokkoló döbbenetével mutatja be a pokol stációit. Salomon új műfajt, a vizuális regény műfaját teremtette meg 1941 és 1943 között, egy dél-franciaországi bűvőhelyen *Élet? vagy Színház? – egy Daljáték* címmel, amelyben a gouache technikával készült színes képek és a leírások mellett az adott életszakasz zenei hangulatát (Mozarttól Schubertig) tükröző dalok megjelölése is szerepel. Nussbaum önportré-sorozatban monitorozza lelkiállapotának alakulását, a lelke mozgásterét kijelölő falakat és szögesdrótokat, a szorongás színeváltozásait. Végül Salomon pszichiáter ismerősére, dr. Moridis-re, Nussbaum pedig

fogorvos barátjára, dr. Grosfils-re bizza életművét, majd néz szembe kíméletlen végzetével (Gerevich, 2017. Gerevich, 2018b).



6. kép: Felix Nussbaum: A halál diadala, 1944

A meghalás művészete

Az utókort mindig érdeklik a végső megszólalások. José Rizal, Heinrich von Kleist és Sylvia Plath írók műveinek jelenkori értékelésében nagy valószínűséggel haláluk körülményei is szerepet játszanak. Plath *Lazarus* című versének egyik strófája (1962. október 23-29) szerint a meghalás ugyanolyan művészet, mint minden más. József Attila önkéntes halála a vonatsíneken az őt követő irodalmár nemzedék számára sajátos mítoszt teremtett. Kleist életrajzírója, Blamberger szerint Kleist „gráciával”, azaz „könnyedén és derűsen” ölte meg magát. A halálos lövés előtt önfeledten ugrándozott Henriette Vogellel a Wannsee mellett lévő Stimming fogadó tekepályáján. Ezzel a „grandiózus színjátékkal” Kleist előre kijelölte saját befogadástörténetét, mivel szükségét érezte annak, hogy gondoskodjon a halála utáni hírnévről. (Blamberger, 2015).

A Színház TV archívumában őrzött filmdokumentum Halász Péter (1943-2006) színész, rendező hamvasztás előtti búcsúztatásáról és ravatalozásáról készült 2006. február 6-án. A Múcsarnokban megrendezett szertartás, sajátos és ritka művészeti happening a színész-rendező „élve eltemetésének” megrázó, gunyoros, keserűes performansa volt. Halász ekkor már diagnosztizáltan halálos beteg volt, rákos, de még élt, és művész barátaival együtt megszervezte saját felravatalozását a Múcsarnokban, mintegy művészeti happeningként. A szemtanúk szerint a borzasztóan lefogyott művész egy felállított koporsóba feküdt be, miközben a barátai a jelenlétében búcsúztak el tőle. Halász Péter viccesen panaszkodott a koporsó keménységére, és azt mondta, „a hamvasztás kényelmesebb” (Evelin, 2006).



7. kép: Fénykép Halász Péter színházi rendező halotti performanszáról, 2006. február 6.

Halál-pozitív művészet

A kifejezés újkeletű, azoknak a képzőművészeknek az alkotásaira vonatkozik, amelyekben a halál konzekvens témaként jelenik meg. A pozitív jelző arra utal, hogy a szerzők a halálra nem tragikus eseményként, hanem a mindennapok természetes részeként tekintenek, vagy éppen ellenkezőleg, az értelmetlen, sőt kegyetlen halál társadalmi beágyazottságát hangsúlyozzák. Internetes elérhetőségük alapján mintegy 20-30 képzőművész, festő, fotográfus és installációkészítő sorolható ebbe a kategóriába, többségük olyan helyen dolgozik, ahol a bonctermek, halottasházak elérhető közelségben vannak. Közülük egyet emelek ki: a 61 éves Teresa Margolles fotóst, videós és konceptuális performanszművészt, aki eddigi életművében nagy hangsúlyt helyezett a halál társadalmi okaira és következményeire. Margolles megfigyeléseit a mexikóvárosi és a Latin-Amerika más részein található halottasházakban folytatta és az itt szerzett dokumentumokra alapozta. A művésznő nemcsak a halál jelenségére, hanem a gyilkosság következményeként bekövetkezett vég nyomán fellépő kiterjedt érzelmi és fizikai nyomorúságra is összpontosít. Miközben a halott test témája foglalkoztatja, munkája kiterjed az áldozatok családjaira, a megmaradt élő testekre, akik tanúi voltak egy szeretett személy halálának.

Margolles Sinaloában nőtt fel, ahol már fiatalon találkozott az erőszakkal és a halállal. Tinédzserként a nővérével együtt az iskola elérhetősége miatt Mexikóvárosba költözött. Bár érdekelte a fotózás, úgy döntött, hogy politológiát tanul. Azután kezdett el érdeklődni a törvényszéki tudományok iránt, miután sok időt töltött a szomszédos orvosi egyetemen tanuló orvosjelöltekkel egy társaságban. Margolles eredetileg törvényszéki patológusnak készült, és a mexikóvárosi Universidad Nacional Autonoma de Mexico egyetemen szerzett tudományos fokozatot kommunikációelméletből és törvényszéki orvostanból. Emellett művészeti tanulmányokat folytatott a culiacani Direccion de Fomento a la Cultura Regional del Estado de

Sinaloa művészeti stúdiójában. Számára a halottasház a társadalmat tükrözi, különösen a mexikóvárosi tapasztalatokat, ahol a kábítószerrel kapcsolatos bűnözés, a szegénység, a politikai felfordulás és a katonai akciók erőszakhoz és halálhoz vezettek.

1990-ben Margolles megalapította a SEMEFO nevű művészközösséget. Az elnevezés – SEMEFO - a mexikói halottkémi hivatal anagrammája. A közösség a gyilkossági nyomozások során talált halottak bomlástermékeit használta fel, hogy szembeszálljon az országban tapasztalható erőszakkal szemben. (Scott, 2007). A SEMEFO performanszokon és installációkon keresztül kommentálta a mexikói társadalmi erőszakot és halált. A művész erről így vall: *”Amikor a SEMEFO-val dolgoztam, nagyon érdekelt, hogy mi történik a hullaházban, és mi történik, mondjuk, néhány méterre a hullaházon kívül, a családtagok és rokonok között. De Mexikó annyira erőszakosan megváltozott, hogy már nem lehet a hullaházon belülről leírni azt, ami odakint történik. A fájdalom, a veszteség és az üresség most már az utcán található.”* (Medina, 2009).



8. kép: Teresa Margolles: Mások bőrében, 1997

A halál hangjegyei

A holtak szigete című szimfonikus költeményt Szergej Rachmaninov 1908-09-ben, Drezdában komponálta. A mű egy alkotói és magánéleti szempontból egyaránt kiegyensúlyozott és termékeny időszak – II. zongoraverseny és II. szimfónia – záróköve. Miként Mahler a tragikus melléknevet viselő VI. szimfónia komponálásakor, ugyanúgy Rachmaninov is egy különösen boldog pillanatban, két leánygyermek megszületése után szembesült az elmúlás, a halál gondolatával. A halálközelség közvetlen megtapasztalása elmélkedésre, meditációra készítette. Ebben a hangulatban találkozott Böcklin festményének egyik, fekete-fehér reprodukciójával

1907 májusában Párizsban, és ez a látvány indította el a szimfonikus költemény megkomponálását (Bertensson, Leyda, 2001). A halotti mise, a Requiem híres sequentiáját, az utolsó ítéletet megjelenítő Dies irae dallamát Rachmaninov szívesen idézte fel műveiben, magától értetődő, hogy a *Holtak szigetében* is felcsendül. Szerzői kommentár híján a mozgalmas és drámai kompozíció zenei „eseményei” alapján a hallgatónak kell megkonstruálni a programot. Ebben némi segítséget nyújthat az a Leopold Stokowskinak szóló beszédes levél, melyben a kompozíció egyik tématerületéről – a zenei anyagot maga a szerző nevezte el Élet-témának – így írt: „Az Élet-témának a mű többi részével erős kontrasztban kell állnia – gyorsabb, nyugtalanabb és érzelmesebb... eddig a halál uralkodott, itt az élet.”

Amikor Ludwig van Beethoven megírta a 3. Eroica szimfóniáját, a váratlan és gyors halláscsökkenésére visszavezethető depressziós tünetektől szenvedett és készült a halálra. 1797-ben, huszonhét éves korában a mester hastífuszban betegedett meg (ugyanebbe a betegségbe később Franz Schubert belehalt), emiatt élete végéig gyomor- és bélbántalmakban szenvedett. Miután ekkor kezdett romlani a bal oldali hallása, sokan siketsége kialakulását tífuszos eredetűnek tartják, ahogy Goya hallásvesztését is. A folyamat átterjedt a másik oldalra, és szinte teljesen elvesztette a hallását. Emiatt fel kellett hagynia nyilvános zongorakoncertjeivel. Mindez az 1800-as évek legelején tudatosodott benne, egy időben azzal, hogy élete legfontosabb szerelmi románcába bonyolódott Jozefin Brunswik hercegnővel, amely kisebb kihagyásokkal 1810-ig, Jozefin második házasságkötéséig tartott, hogy később újra fellángoljon.

Legjobb barátjához, Carl Amendához írt, 1801-ben keltezett levelében első ízben fogalmazta meg élete legnagyobb problémáját. „A te Beethovened nagyon boldogtalanul él. Tudd meg, hogy legnemesebb részem, a hallásom nagyon megfogyatkozott. Már akkor, amikor nálam voltál, éreztem a nyomait, de elhallgattam, most egyre rosszabb lett... A szomorú beletörődésben kell menedékeimet megtalálnom. Persze feltettem magamban, hogy mindezen túlteszem magam, de hogyan lesz ez lehetséges?” (Caeyers, 2013)

Egy másik baráthoz, Franz Gerhard Wegelerhez írt levelében, 1801. június 22-én azt is elárulja, hogy csaknem két éve szenved a hallása megromlásától. Barátjának részletesen kifejti, pontosan miben áll a hallásromlása, és mindez hogyan hat rá. A színházban a zenekari korláthoz kell támaszkodnia, hogy megértse a színészeket. A magas hangokat, ha kissé messzebb van a forrásuktól, hangszerektől, énekesektől, nem hallja. Néha alig hallja a halkán beszélőt: a hangokat még csak-csak, de a szavakat nem. Azóta „nyomorúságosan töltöm az életemet, majdnem két éve kerülök minden társaságot, mert lehetetlen megmondanom az embereknek: süket vagyok. Ha valami más foglalkozásom volna, még inkább lehetne, de az én szakmámban

borzasztó ez az állapot, és ellenségeim, akiknek a száma nem csekély, mit szólnának!” Az elzárkózás-titkolózás taktikája mellett lelki támaszt keres szoros barátaiban és olvasmányjaiban, elsősorban Plutarkhoszban, aki a belenyugvást sugallja számára. A beavatott barátoktól diszkréciót, a titok megtartását kéri.

Ezekből a levelekből az is kiderül, hogy ingadozik a belenyugvás és a sorssal való dacolás attitűdje között. Sőt kezdődő depresszióját hipomán munkavállalással igyekszik kompenzálni: „Csak műveimnek élek. És alighogy az egyik elkészült, már kezdem a másikat.” Lelke komor tartalmait zenébe transzponálva komponál egy gyászindulót, amelyben a Finalé a zenepedagógus Karl Czerny szerint „a Clementi–Cramer-féle futamos zárótétel-típusra emlékeztet” (Brodzky, 1979). A „siváran, szomorúan” töltött időt „egy elbűvölő leányka” teszi elviselhetővé, „aki szeret és akit én szeretek”, de ebből a szerelemből két okból sem lehet házasság: egyrészt „nem az én osztályomból való”, másrészt „számomra nincsen nagyobb élvezet, mint művészetemet gyakorolni és megmutatni.” A Giuletta Guicciardira való utalás jelzi, hogy az időközben férjhez ment Brunswik Terézzel kapcsolatos illúzióin túljutott már, depressziója tehát nem elhúzódó szerelmi frusztrációból táplálkozik.

A hömpölygő depresszió és a siketsége nyilvánvalóvá válásától való félelem hatására Beethoven egy csendes falusi környezetbe, Heiligenstadtba utazik, ahol legalább nem futhat össze ismerősökkel, viszont a fontos barátok meglátogathatják. Itt egy drámai kulcsélményben van része. Tanítványa, barátja és titkára, Ferdinand Ries számol be arról, hogy egyik sétájuk alkalmával felhívta a zeneszerző figyelmét egy pásztorra, aki egy bodzából faragott furulyán „igen ügyesen játszott”. Ekkor Beethoven búskomorságba esett, mert ő ebből semmit sem hallott. Ries, hogy mentse a helyzetet, azt bizonygatta Beethovennek, hogy már ő sem hall semmit.

Heiligenstadtban született az a végrendelet, amely 1802. október 6-án és 10-én keletkezett, és amely egyfelől Beethoven depressziójának és öngyilkossági szándékának egyértelmű bizonyítéka, másfelől magában foglalja a zeneszerző különleges életerejét is. A testamentum formálisan két fivérének írt hagyatéki megbízás, valójában azonban inkább egy nagy művész nyilvánosságnak szánt búcsúlevele. A szöveg szerzője megmagyarázza, miért mutatkozott az utóbbi időben embergyűlölőnek, miért kerülte az embereket, és miért érzi száműzöttnek magát. A levélben az elmúlt hat évet jelöli meg kálváriája időtartamának, amely korábbi leveleinek némiképp ellentmond, mert a hastífuszát megelőző időszakra helyezi a probléma kezdetét. Drámai hangon ecseteli szenvedéseit: „Ha egy társasághoz közeledem, forró szorongás fog el, félve a veszélytől, hogy állapotomat észrevétem...” Ugyanitt említi meg a barátja által hallott furulyászó esetét, amely kétségbeesésbe kergette és az öngyilkosság szélére sodorta. Vádolja

az orvosokat, akik hamis reménnyel bíztatták, de állapotán nemhogy javítottak volna, mint inkább súlyosbították. A szöveg vége felé kinyilvánítja, hogy „örömet sietek a halál elébe”. A négy nappal később hozzáírt szöveg kissé furcsán, de arról ad hírt, hogy még nem veszítette el teljesen a reményt: „*Igen, a szeretett reménységnek – melyet ide magammal hoztam, hogy legalább bizonyos fokig meggyógyuljak – teljesen el kell hagynia.*”

A heiligenstadti végrendelet megírását követő néhány év vajúdása gyógyító remekművet érlelt: a 3. (*Eroica*) szimfóniát, amelynek „feladataul” eleinte Bonaparte Napoleon dicsőítését szánta, majd egyre személyesebbé vált a belekomponált üzenet. A szimfónia ugyanis Beethovent tette hőssé, a depresszióján túljutó ember heroikus küzdelmét állította középpontba. Ahhoz, hogy felálljon a padlóról, a zeneszerzőnek először saját fiktív halálát kellett meggyászolnia a goethei Werther-recept és a nagy előd, Mozart *Rekviemje* hatására. Ahogy átvérgődött a gyászindulóból álló második tételen, a hátralévő harmadik és negyedik tétel az újjászületésről, a „személyes szenvedéstörténetén túljutott” emberről szól (Caeyers, 2013). A heiligenstadti testamentum a halállal szembenezés dokumentumának bizonyult. Csak így tudott Beethoven feltámadni és továbbélni. Depressziós epizódján túljutott ugyan, és képessé vált tovább alkotni, de a szorongása csillapítására használt alkoholtól soha nem tudott megszabadulni. Halálát is az alkoholizmus szövődményei okozták.

Beethovenen kívül legalább négy zeneszerző, Franz Schubert, Anton Bruckner, Antonin Dvořák és Gustav Mahler is a kilencedik szimfóniája megkomponálása közben vagy közvetlenül utána vesztette életét. Amikor Mahlerben tudatosult ez a lehetséges összefüggés, cselhez folyamodott, és ahelyett, hogy elkezdte volna utolsó szimfóniáját komponálni, a *Dal a Földről* című művének megírásába fogott. Az örök rejtélyek közé tartozik, miért látott neki később mégis a kilencedik szimfóniájának, amelynek hangnem-választásai szokatlanok és a hangnemváltás gyakorisága is eltér a megszokottól. A hangnemváltások Mahlernél ugyanis nem a zene még erőteljesebbé válásához, hanem elhaló jellegéhez nyitnak utat. Már az első, viszonylag derűs hangulatú tételbe vészjósló dallamok türemkednek, megjelenik egy fanfár téma, amelyben a félhangonkénti ereszkedés sirató basszushoz hasonlít, talán a halál eljövételének hírnökeként. A népies motívumokkal teli második és harmadik tétel után a negyedik tétel egyértelműen a békés elcsendesedésként megélt elmúlásé (Nagy, 2024). S bár Mahler belekezdett a X. szimfóniába is, árulkodó, hogy a zenei vázlat utolsó oldalára azt írta: „Érted élni! Érted halni! Almschi!” A felesége, Alma Mahler becenevének említése utalás az életét lezáró hatalmas lelki fájdalmára. Amikor Alma viszonyt kezdett későbbi második férjével, Walter Gropius-szal, Mahler rövid időn belül összeomlott és meghalt (Gerevich, 2023).

A kémiai szerek fogyasztása és halálközelség

Ha azoknak az alkotóknak a halálhoz való viszonyát vizsgáljuk, akik rendszeres, addiktív szerhasználók voltak, gyakran találkozunk halálközeli élménnyel. Hajnóczy Péter *A Halál kilovagolt Perzsiából* című regénye érzékletesen mutatja be egy alkoholfüggőség miatt összezsugorodott élettérben élő ember halálközelségének permanens élményét. A végkifejlet felé haladó folyamatban az öngyilkosság mint megoldási alternatíva felértékelődik (Gerevich, 1981). Hajnóczy saját alkoholproblémáját olyan önsorsrontó viselkedésnek írja le, amely a negatív következmények ellenére is folytatódik (Nagy, 2006). Az író így érzékelteti a halál folyamatos jelenlétét: „Cigaretára gyújtott, és hirtelen úgy érezte, hogy meghalt. Akkor már mindegy, gondolta, lemehetnek még egy üveg borért” (Hajnóczy 1979). Kabai Csaba Hajnóczy munkásságát A „halálba ugrás” művészetének, a szerző életét „a műért feláldozó mártíromságnak” nevezi (Kabai, 2007). A *Pohár* című novellájában agresszió és szexualitás, megsemmisülés és testiség abszurd módon fonódik egybe (Marjai, 2018).

Anne Sexton amerikai vallomásos költő (1928-1974) külön kötetet állított össze azokból a verseiből, ahol alkoholizmusa és másodlagos gyógyszerfüggősége jelenti a központi problémát. Nem azt a kérdést teszi fel, inni vagy nem inni, hanem „élni vagy meghalni”, ahogy kötetének is *Élj vagy halj meg* a címe (Sexton, 2021). A *függő* című versében a szerhasználatát „haláldiótának” nevezi. Barátnőjének és pályatársának, Sylvia Plathnak a halálára írt versében a halál jelenlétéről üzen: „hogy kúszhattál,/kúsztál le egyedül/a halálba, amit én is már oly régóta és annyira vágytam,//a halálba, amiről mindketten azt mondtuk, kinőttük, és amit mégis szikár keblünkön viseltünk”. A *Halálvágy* (szó szerint: Wanting to die - A halál akarása) című versében pedig halva születettnek jellemzi magát, aki „olykor meg se hal”. Sexton 46 évesen öngyilkos lett. (A vallomásos költészetéről ld. Gerevich, 2019 és Gerevich, 2025)

A kokainista Georg Trakl osztrák költő (1887-1914) *A halál hét éneke* című versciklusában foglalja össze a halálhoz fűződő viszonyát. Költészetében a csenddel foglalkozó szavak és képek szinte minden más költőnél gyakrabban fordulnak elő. Használatuk arra utal, hogy a csend jelenségének szinte a megszállottja volt. Ez a ragaszkodás egyre nyilvánvalóbbá válik Trakl Rimbaud költészetével való találkozása után. A csend metaforáit különböző kombinációkban négy alapvető állapot jellemzésére használja. Ezek a következők: 1) a gyermekkor ártatlansága; 2) a „meg nem születettek” szent, független állapota, az Abgeschiedenheit; 3) a bukott ember állapota; és 4) a halottakat kísérő némaság. A „Kindheit” és a „Jahr” a dalszövegekben végigvonuló mintát követve az ember elkeseredett állapotának jelenlegi csendjét állítja szembe a múltbeli ártatlanság vagy a meg nem született Abgeschiedenheit boldog csendjével. Másutt a néma halottakkal való közösségvállalás során

mintha a költői én próbálná felidézni egykori ártatlansága elvesztését. A csend metaforái azt a retteget is képviselik, amelyet az ember akkor érez, amikor rádöbben, hogy Isten visszavonult, és gyermekkori hite eltűnt. A *Zsoltár* című verse keserűen vádolja a néma Istent, míg a „De profundis” az „Isten csendjének habzsolása” központi képét használja az ember kétségbeesésének kifejezésére. Végül Trakl háborús versei, különösen a *Melankólia* és a *Grodek* a „néma” vagy „megtört” száj képét használják a kárhozottak megváltatlan néma állapotának ábrázolására (Lyon, 1970).

A lírai vallomások brutálisan kifejező, azaz a végletes önfeltárásiig eljutó, élete végéig alkoholbetegségben szenvedett John Berryman verseiben és élettörténetében mutatható ki legnyilvánvalóbban a halálközelség. Bipoláris betegsége és alkoholizmusa miatt kórházról kórházra járt; egyik legjobb barátja, Dylan Thomas angol költő szinte a kezei között halt meg egy amerikai kórházban. A mások és a maga halálára írt siratókkal állandóan a halállal játszott. Még egy verssorozatot (a verseknek nem címe, hanem száma van:78-91) is szánt arra, hogy elképzelje, hogyan gyászolja meg a saját halálát (Jánossy, 1988). Ravatalán a komor gyászolók közül egyszer csak kipattan egy vidám, rövidszoknyás táncosnő, táncra perdül, majd eltáncol a költővel. 159-ik szonettjében halálra ítéltnek mondja magát: *Végső fagyot érzek. Ez a jég-veríték/ többé nem hagy el. Lehet, ideje már/ magamat adnom ön-kezembe.* Az öngyilkosság mint megoldási alternatíva gyerekkorától, már apja befejezett öngyilkossága előtt is kísértette: *Mindennap csak az öngyilkosság járt a fejemben./ Egyszer Dél-Kentben mint 3. osztályos/ lefeküdtem a sínre a vonat elé,/ s így kellett elvoncsolni – a diri kiborult./* (részlet a *Piások* című versből). Apja halálát követően verseiben folyamatosan visszatér az a nap, amikor hajnalban meglátta apját fegyverével elvonulni az ablak előtt (Az öngyilkosságról és apámról tünődöm szüntelen), hogy soha ne térjen vissza (Berryman, 1988). Öngyilkosságát követően Berrymant egyik íróbarátja, Saul Bellow búcsúztatta. Bellow ráérezett a Berryman-kreativitás nyitjára, a halálközelségre: *„John sokáig várt arra, hogy mint költő boldog legyen. A késlekedés agóniájában szenvedett. Azután jöttek a versek, amelyek megölték őt. Inspirációt a fenyegető haláltól kapott. Az ivás stabilizálta. Az élet fatális intenzitását tompította.”* (Gerevich, 2020).

Megszületése óta (1893) a *Sikoly* számos értelmezést kapott, azt azonban senki nem vitatja, hogy a halálfélelem érzetét kelti. Szerzője, Edvard Munch norvég festő (1863-1944) a kép keletkezésének idején súlyos alkoholproblémával küszködött, generalizált szorongásos zavara és pánikbetegsége volt. A festő a *Sikoly* élményhátterét is egy pánikrohamra vezette vissza. Munch állapota fokozatosan romlott, 1906-ban, amikor az *Önarckép borosüveggel* című képet készítette, közel állt a delírium trémenszhez. Az 1890-es évektől 1908-ig, amikor felvételt nyert

a koppenhágai pszichiátriai kórházba, festette legerősebb hatású, un. szorongásos képeit. A halálközelség számára is termékenyítőnek bizonyult.



9. kép: Edvard Munch: Önarckép borosüveggel, 1906

Robert Lowell amerikai költőnek (1918-1977) sikerült „*lelakatolnia a borotvát*”. Az *Ébredés kétkben* című versében ezzel a kifejezéssel utalt élete és költészete egyik fő céljára, amely szerint, szemben több barátjával és pályatársával, ő nem szeretné megölni magát. Bipoláris betegsége mániás fázisában annyira felszabadult a gátlásai alól, hogy életveszélyes helyzetekbe került, és a körülötte lévő személyeket is életveszélyes helyzetbe hozott. Első felesége például, még házasságkötésük előtt, súlyos balesetet szenvedett abban az autóbalesetben, amelyet alkoholfogyasztásával idézett elő. Szemben a szakszerű orvosi kezelésben nem részesült sorstársaival, megkapta a kor legjobb ellátását. Különösen a litiumkezelés bizonyult annyira hatékonynak, hogy viszonylag kiegyensúlyozott állapotba került, alkoholproblémája enyhült, kórházi kezeléseinek a száma leredukálódott. Munchhoz hasonlóan, a kezelését követő időszakban a művei sem mennyiségben, sem minőségben nem érték fel a súlyos állapotokban született művekkel (Matuszka, 2021).

Kosztolányi Dezső, *A mérgek litániája* című. a szerhasználat apoteózisát zengő vers költője egyik legmeghatározóbb gyerekkori emberi kapcsolata nagyapjához, Kosztolányi Ágostonhoz, Bem József egykori századosához fűzte. Négy és fél éves korában a nagyapa tanította meg írni és olvasni, később tőle tanulta az angol nyelvet is. Kosztolányi Ágoston a szabadságharc leverését követően nyolc esztendő telt el száműzetésben. 1933–34-es naplójegyzeteiben a költő nagyapja halála pillanatához köti azt az élményt – a halállal, az elmúlással való találkozást – amely utóbb művészetének is meghatározó ihletőjévé vált. Kosztolányi megfogalmazásában: „*Engem igazán mindig csak egy dolog érdekelt: a halál. Más nem. Azóta vagyok ember, mióta a nagyapámat láttam holtan, kilencéves koromban, azt az embert, akit talán legjobban szerettem akkor. Költő, művész, gondolkodó is csak azóta vagyok. Az a roppant különbség, mely élő és holt közt van, a halál hallgatása megértette velem, hogy valamit tennem kell. És verseket*

kezdem írni. Ha nem lenne halál, művészet sem lenne.” A halálfélelem, a megsemmisülés gondolata már kamaszkorában gyötörte. Erről tanúskodik a tizenöt éves fiú egyik naplójegyzete is: „Tudjuk-e, hogy vagyunk? Ez bántott engem egész éjjel. Biztosak vagyunk-e arról? Hátha az élet csak egy álom, s nem létező semmi? S hogy mink vagyunk-e? S az emberiség nem végtelen-e? Azért nem tudjuk felfogni magunkat, mert végtelenek vagyunk, egyik a másikból ered s ismét visszatér, s az egész faj egy. Egyik megszületik, meghal, majd újra megszületik. S így igazságszolgáltatás is lehetne, megbüntetni az előbbeni életet önnönmagával. Ilyen és hasonló gondolatok ácsorogtak fejemben egész nap. Irtózatossá kétség! Mikor jutok biztos kikötőbe???”

A Számadás-kötet egyik alkotása a *Halotti beszéd* című költemény, amelyben a költő halálfelfogása pontos megfogalmazást nyer: „Keresheted őt, nem leled, hiába,/ se itt, se Fokföldön, se Ázsiába,/a múltba sem és a gazdag jövőben/ akárki megszülethet már, csak ő nem./Többé soha/nem gyűl ki halvány-furcsa mosolya./ Szegény a forgandó tündér szerencse,/ hogy e csodát újólag megteremtse.” (Kosztolányi, 2003).

Amikor a szerhasználat rendszeressé, illegitimé és addiktívá válik, a fogyasztók egy része Kharon ladikján találja magát, amely a holtak szigete felé evez. Eközben megtapasztalják a halálközelség különböző intenzitású élményét. Ha művészek, azt is megtapasztalják, hogy a halálközelség facilitálja a művészi teljesítményt. Vannak, akiknek időben sikerül a ladikról leszállni (Edvard Munch, Robert Lowell), miután feltették maguknak a kérdést, élni vagy meghalni, vagy a kérdésre a választ idő előtti, önkéntes haláluk adta meg (Anne Sexton, John Berryman, Georg Trakl, Hajnóczy Péter).

IRODALOM

- ALVAREZ, A (1971): *The Savage God. A Study of Suicide*. Weidenfeld and Nicolson, London.
- BADDELEY, O (2007): *Teresa Margolles and the Pathology of Everyday Death*. Dardo, 5. pp. 60-81.
- BARK, J M (2007-8): *The Spectacular Self. Jean-Etienne Liotard's Self-Portrait Laughing*. Article 5, *Inferno* Vol. XII, 1–6.
- BERRYMAN, J (1988): *Henry sorsa*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- BERTENSSON, S, LEYDA, J (2001): *Sergei Rachmaninoff – A Lifetime in Music*. New York University Press, New York.
- BLAMBERGER, G (2015): *Heinrich von Kleist*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 433.
- BROCH, H (2004): *Vergilius halála*. Ford. Györffy Miklós. Kalligram Kiadó, Pozsony.
- BRODSZKY F (1979): *Ludwig van Beethoven életének krónikája*. Zeneműkiadó, Budapest.
- CAEYERS, J (2013): *Beethoven*. Fordította: Bérczes Tibor. Typotex Kiadó, Budapest.

- CS. SZABÓ L (1990): Három költő. Antológia Byron, Shelley és Keats műveiből. Összeállította és a bevezető tanulmányt írta Cs. Szabó László. Szépirodalmi, Budapest.
- DOWNEY, A (2012): In the Event of Death: Teresa Margolles and the Life of the Corpse, in *Artes Mundi* 5, 62–66.
- DOBOS É: José Rizal. Írói arckép. Z-füzetek/44, Budapest, évszám nélkül.
- EVELIN (2006): Halász Péter – The end of – something. <https://cspv.hu/06/84/halasz/>. Elérés: 2006. február 7.
- FÖLDÉNYI F. L (2004): A lélek szakadéka. Goya Szaturnusza. In uő: A festészet éjszakai oldala. Kalligram, Pozsony, 167–344.
- FOSCOLO, U (1997): Jacopo Ortis utolsó levelei. Versek – A síremlék. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1997.
- GEREVICH J (1981): Egy „halott élet” fenomenológiája. *Alkohológia*, 3, 185-188.
- GEREVICH J (2017): Az érzékiség diadala a halál felett, avagy biztosítótű a kopott blúzon. Felix Nussbaum és Felka Platek. In uő: Múzsák és festők. Teremtő vágyak 2. Noran Libro, Budapest, 65–70.
- GEREVICH J (2018a): A haldoklás esztétikája – Ferdinand Hodler és Valentine Godé-Darel. *Kaleidoscope*, 9 (17). 93-99.
- GEREVICH J (2018b): Zümmögő dallamok, avagy vizuális regény születése a halál torkában. Charlotte Salomon és Alfred Wolfsohn. In uő: Szerelmek, múzsák, szeretők. Teremtő vágyak 3. Noran Libro, Budapest, 113–118.
- GEREVICH J: A vallomásos költészet pszichiátriai vonatkozásai. In: GEREVICH J (szerk.): A képzelet kockázata. Sylvia Plath életműve, élettörténete és betegsége. Noran Libro Kiadó, Budapest, 2019, 7-16.
- GEREVICH J (2020): „Az öngyilkosságról és apámról tünődöm szüntelen.” – John Berryman életműve, élettörténete és betegsége. szimpóziumi előadás, Magyar Pszichiátriai Társaság XXIII. Vándorgyűlése, Budapest.
- GEREVICH J (2021): Szemfényvesztő művészet – Utazás szerzők és művek körhintáján. Labirintus Kiadó, Budapest.
- GEREVICH J (2023): Üres székek – A művészi és érzelmi elköteleződés dilemmái. In: Gerevich József (szerk.): Hárdi István emlékszáma, *Psychiatria Hungarica* 38. évf., 4, 328-342.
- GEREVICH J (2025) (szerk.): A letépett maszk mögött. A vallomásos költészet interdiszciplináris megközelítése. Kocsis Kiadó, Budapest, 2025.
- GOETHE, J W (1982): Költészet és valóság, Európa Kiadó, Budapest.
- GOETHE, J W (2018): Az ifjú Werther szenvedései. Helikon Kiadó, Budapest.
- GYÖRFFY M (1990): Kalauz a „Vergilius halála” olvasásához. In uő: Polgárok és művészek. Metszet a XX. századi német prózából. Tankönyvkiadó, Budapest.
- HANJÓCZY P (1979): A halál kilovagolt Perzsiából. Regény; Szépirodalmi Kiadó, Budapest.

- HERVAY G (2012): Kérlelhetetlenül. <https://www.irodalmijelen.hu/05242013-1543/madarnak-almodtamagat-hervay-gizella-versei> Elérés: 2012. május 8.
- JÁNOSY I (1988): Utószó. In: John Berryman: Henry sorsa. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- JONES, C P: How to Read Arnold Böcklin's Most Famous Mystical Painting -Entering the isle of the dead. <https://christopherpjones.medium.com/entering-the-island-of-the-dead-5fe8ba08aa54> Elérés: 2022. november 8.
- KABAI C (2007): „A siker bűn” – A Hajnóczy-recepció néhány kérdése. Új Forrás, 39, 1, 101-104.
- KOSZTOLÁNYI D (1996): Levelek – Naplók. Osiris Kiadó, Budapest
- KOSZTOLÁNYI D: Halotti Beszéd, részlet – Kosztolányi Dezső Összegyűjtött versei a Magyar Elektronikus Könyvtárban. Elérés: 2003. május 26.
- LYON, J (1970):Georg Trakl's poetry of silence. Monatshefte 62, N.4, 340-356.
- MADARÁSZ I (1997): „Szabadság, szerelem” olasz költője – Ugo Foscolo műveinek magyar kiadása elé. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1997.
- MARJAI K (2018): „Egyetlen őszintén átélt szenvedés”: Vonás-agresszió és alkoholizmus Hajnóczy Péter életművében és élettörténetében. In: OCSOVI DÓRA, ZSÉDEL KRISZTINA (szerk.): A terápiák társadalmától a teremtő vágyakig. Gerevich József 70. születésnapjára. Noran Libro Kiadó, Budapest, 231-241.
- MATUSZKA B (2021): Ébredés kékben: A pszichiátriai betegség reprezentációja és szerepe Robert Lowell vallomásos költészetében. Psychiatria Hungarica 36, 3, 370-381.
- MEDINA, C (2009): What Else Could We Talk About?. Mexico: Instituto Nacional de Bellas Artes, 85.
- NAGY M Á (2024): A halál hangjegyei. Szimpóziumi előadás. Magyar Pszichiátriai Társaság 27. Vándorgyűlés, Debrecen, 2024. június 30.
- NAGY Z (2006): Az alkoholista gondolkodás és életvitel Hajnóczy Péter A halál kilovagolt Perzsiából című művében. Addictologia Hungarica, 5, 1-2, 86-90.
- NIEDERKROKENTHALER, T. – VORACEK, M. – HERBERT, A. – TILL, B. – STRAUSS, M. – ETZERSDORFER, E. – EISENWORT, B. – SONNECK, G. (2010): Role of Media Reports in Completed and Prevented Suicide. Werther v. Papageno Effects. British Journal of Psychiatry, 197 (3):234–243.
- PICON, G (1970): Admirable tremblement du temps. Skira, Geneve.
- ROBBINS L, HOWARD C (2001): 1791: Mozart utolsó éve. Corvina Kiadó, Budapest.
- SCOTT, B (2007): "En piel ajena: The work of Teresa Margolles". Law Text Culture. 11 (1): 17.
- SEXTON, A (2021): Éljen vagy halj meg. 21. század Kiadó, Budapest, 57, 84, 118.
- Tárgymutató Böcklin Arnold műveinek a Műcsarnokban rendezett külön kiállításához (1888). Budapest, Országos Magyar Képzőművészeti Társulat.
- THORSON, J., ÖBERG, P.-A (2003): Was There a Suicide Epidemic After Goethe's Werther? Archive of Suicide Researc, 7: 69–72.

Dr. Gerevich József

Addiktológiai Kutató Intézet, Budapest

gerevichjozsef3@gmail.com

KÖRÖSVÖLGYI ZOLTÁN

Lezárás. Thanatoplasztika- és thanatopiktúra-kísérletek

Összefoglaló ♦ *A tanulmányban a szerző az emlékezéskultúra tárgyi emlékein belül nagyméretű kültéri plasztikák, elsősorban Alberto Burri gibellinai és Jovánovics György rákoskeresztúri, valamint festészeti alkotások, így Hans Holbein és Ferdinand Hodler alkotásain keresztül vizsgálja a befogadói immerzió, azaz a térbeli belemerülés érzete és a participáció, azaz az aktív és közvetlen befogadói részvétel megteremtésére tett kísérleteket, különös tekintettel a hely és a táj vonatkozásában, amelyhez elsősorban a művészettörténet perspektíváját használja. A szerző a tárgyalt alkotások médiumainak rendhagyó társításával kívánja szélesíteni a diskurzus terét.*

Kulcsszavak: thanatoplasztika, thanatopiktúra, művészet, lezárás, immerzió, participáció

Closure. Experiments at Thanatosculpture and Thanatopainting

Summary: *In this study, the author examines the material culture of remembrance through large-scale outdoor sculptural works, especially those of Alberto Burri in Gibellina and György Jovánovics in Rákoskeresztúr, as well as paintings, including the works of Hans Holbein and Ferdinand Hodler. The investigation focuses on their attempts to create an immersive and participatory experience, particularly on the place and landscape, using primarily the perspective of art history. The author wishes to broaden the discourse by the unconventional association of the media of the works under discussion.*

Keywords: thanatosculpture, thanatopainting, art, closure, immersion, participation

Az elsősegély-oktatás során mindig elhangzik, hogy sérülések mindig előfordulhatnak. A továbblépéshez, a további állapotromlás megelőzéséhez és az élet fenntartása biztosításához pedig a felülethiány akár csak ideiglenes lezárása szükséges. A gyógyulás után halványodó

hegek azonban emlékeztetnek: így válik a lezárás egyben egy másik folyamat, az emlékezés, a visszaidézés kezdetévé is.

Az emlékezéskultúra eszköztára gazdag emlék- és vizsgálati anyagot kínál a művészetek általunk ismert történetének temetkezési építményeitől azok plasztikai és síkábrázolásaiig, napjaink temetőinek kriptáitól és kőből, fából vagy fémből készített síremlékeitől az útmenti sírhantokig és a rajtuk levő műanyag koszorúig, valamint a digitális öröklét emlékhonlapjainak webmécseseiig. E széles spektrum egy tanulmány terjedelmi korlátai mellett befoghatatlan, ezért figyelmünk most a lezárás aktusához kapcsolódó alkotásokra irányul.

Halál és művészet

A sír valós, sírkővel, földdel vagy áttételesen akár műalkotás készítésével történő befedése a heghez hasonlóan szükséges, a továbblépést, a gyász folyamatát segítő aktus, ünnepélyességével rítus, amely a halványodó sebhelyhez hasonlóan egyfelől lezár, ugyanakkor mégis emlékeztet azzal, hogy nyomot hagy a tájon, a környezetben. A szobrászati eszközökkel létrehozott, Földényi F. László kifejezésével *thanatoplasztika* (Földényi 1992), valamint azt a festészet területére kibővítve a thanatopiktúra az ilyen alkotásokat jelöli.

Különleges műfaj ez, hiszen thanatoplasztikai alkotásokkal elsősorban azok eredeti rendeltetésének megfelelően szándékoltan installálásuk helyén, a haláleset bekövetkezte helyszínén, temetkezési vagy arra közvetlenül utalni szándékozó funkciójú locuson, nem pedig esetlegesen kiválasztott, semleges, a halálhoz csupán áttételesen kapcsolódó környezetben találkozunk.

Földényi írásában pontosan az ennek megfelelő különbözőséget hangsúlyozza, hiszen egy remek thanatoplasztikai alkotás „nemcsak a teret megtervező képzeletnek” engedelmessé válik, „hanem az emberi test igényeire is tekintettel” van. (Földényi 1992, 900) E megelőlegezett, Richard Shusterman pragmatista filozófus 1996-ban megalkotott kifejezésével *szómasztétikai*, (Shusterman 1999) azaz a hagyományos esztétikai érzékelési formáknál bővebb, gazdagabb és az élő test tulajdonságaihoz jobban igazodó befogadást feltételező érzékelés különösen hangsúlyosan alkalmazható a halálhoz és az emlékezéshez kapcsolódó alkotásoknál, ahol a befogadó testi tapasztalása, a halál helyszínének vagy a temetés útjának immerzív, térbeli beáramlást lehetővé tevő és participatív, azaz aktív és közvetlen bejárása, az ott található térbeli formák, anyagok esetleges megérintése, a tér birtokba vétele vezethet el a megnyugváshoz, a megbékéléshez.

Természetesen e hatás nem csupán a befogadóra vonatkoztatva jelentkezhethet, hanem magára az alkotóra is; az alkotás terápiás hatása közismert toposz, ennek a halál, a gyász feldolgozásához és az emlékezés személyességének megteremtéséhez kapcsolódó vonatkozásairól viszont érdemes szót ejteni.

A nagy gibellinai thanatoplasztika

2016 őszén Jovánovics György szobrászművész Alberto Burri olasz képzőművész Szicíliában, a földrengés elpusztította Gibellina városa egészét lezáró *Il Grande Cretto* (kb. A nagy repedés) című (1984–1989 és 2015, 1,5 x 350 x 280 m, Gibellina, Szicília, Olaszország), ismertebb nevén *Cretto di Burri*ként vagy *Cretto di Gibellina*ként azonosított, nagyméretű alkotásáról tartott előadást. (1. kép)



1. kép. Alberto Burri: A nagy repedés (1984–1989 és 2015, Gibellina Vecchia, Olaszország)

Burri műve – méretét tekintve – az ókori birodalmak öröklétfókuszú, gigantikus emlékezéskultúra-alkotásaihoz mérhető. Bár a kortárs műalkotások körében összefüggő műként vannak nagyobbak, de kimondottan az emlékezéskultúrához kapcsolódó, egy egész város síremlékeként szolgáló szobrászati alkotásként mindenképpen egyedülálló. A nagyobb méretű, egybefüggő alkotások sorában említhetjük Michael Heizer *City* (Város) című land-art művét (1970–2022, 0,8 x 2,4 km, Nevada, Amerikai Egyesült Államok, James Turrell *Roden Crater* (Roden-kráter) néven ismert 4,8 km átmérőjű, kihunyt vulkánjának belsejébe épülő fényművészeti–építészeti, a „fényről, időről és tájról elmélkedéshez kaput nyitó” (Roden Crater d.n.) alkotását (1977–, befejezetlen, Észak-Arizona, Amerikai Egyesült Államok) és Anselm Kiefer negyven hektáros *La Ribaute* nevű, immerzív művészeti környezetként létrehozott, sok esetben monumentális méretű installációkkal gazdag, a dél-franciaországi Barjac városa mellett található műterem-múzeum-komplexumát. Ezeknél még gigantikusabb az egyetlen műalkotásként meghatározott, ám a világ 14 országában (Amerikai Egyesült Államok,

Ausztrália, Bolívia, Chile, India, Izland, Izrael, Kenya, Kína, Namíbia, Nepál, Sri Lanka, Szlovákia és Törökország) 48 különálló plasztikaként installált Andrew Rogers *Rhythms of Life* (Életritmusok) című 1999-ben létrehozott műve,

Saját előadás-jegyzeteim alapján Jovánovicsot Burri gibellinai művének felfedezéséhez különös út vezette. Beszámolt arról, mennyire meglepte, amikor a 2016-os *Egy önéletrajz* című, a balatonfüredi Vaszary Villában megrendezett kiállítása kurátora, Mélyi József átadta neki elolvasásra a kiállításhoz készült szövegét. E szövegben hivatkozásként, egyben inverz párhuzamként említette Alberto Burri nevét, akinek a polimaterializmusával szemben – fogalmazott Mélyi – Jovánovics egyetlen anyaggal, nevezetesen gipsszel dolgozik.

Jovánovics bevallotta, hogy hatvanas évekbeli párizsi tartózkodása óta nem találkozott Burri említésével Magyarországon. Nem sokkal e szöveg elolvasása után viszont régi ismerőse, a Hamburgban élő művészettörténész, Glózer László ajánlotta figyelmébe Burri gigantikus szobrászati alkotását, a szicíliai Gibellina kisvárosa mellett található emlékművet, amely az ott 1968-ban bekövetkezett földrengés áldozatainak állít emléket.

Személyiségének és oeuvre-jének ismeretében – különös tekintettel a rákoskeresztúri Új köztemető 301-es parcellájában található 1956-os emlékművére – Jovánovics számára ennyi „véletlen” elég volt ahhoz, hogy elinduljon személyesen is megtekinteni az általa korábban nem ismert emlékművet.

*

Szicíliában 1968. január 14-én az ún. belicei földrengés lerombolta többek között Gibellina, Montevago, Poggioreale és Salaparuta településeket. A tragikus természeti csapás következtében háromszázhetvenen meghaltak, ezren megsebesültek, hetvenezren pedig hajlék nélkül maradtak. Az újjáépítéshez az érintett települések más-más stratégiát választottak: volt, ahol helyreállították a megsérült épületeket, máshol meghagytak egy-egy romos házat, Gibellina esetében azonban a geológusoknak a földrengés megismétlődése veszélyére figyelmeztető javaslatára új települést alapítottak Gibellina Nuova néven az eredetitől (innentől: Gibellina Vecchia) légvonalban kilenc, közúton mintegy húsz kilométerre.

Gibellina akkori polgármestere, Ludovico Corrao az esetleges újabb földrengés ellen megfelelő védelmet nyújtó modern épületek mellett az új település kortárs jellegének erősítésére neves művészek – többek között Arnaldo Pomodoro szobrász, Ludovico Quaroni építész és Renato Guttuso festő – alkotásaival igyekezett korszerűbbé, tökéletesebbé tenni a települést; mindezt Jovánovics szerint sikertelenül.

A városvezető 1981-ben az akkor hatvanhat éves ünnepelt itáliai művészt, Alberto Burrit is meghívta, hogy egy – a helyszínre tervezett – alkotásával csatlakozzon a sorhoz. Burri ezt a

felkérést Gibellina Nuova építészeti téralakítása láttán elutasította, azonban látogatása kapcsán az egykori romos településelődöt, Gibellina Vecchiát is bejárva elhatározta, hogy elkészíti egyedülálló léptékű, konceptuális land-art és egyben thanatoplasztikai művét.

Az eredetileg orvosként, a trópusi betegségek specialistájaként a Perugiai Egyetemen végzett Burri a második világháborúban az észak-afrikai fronton szolgált, ahol amerikai fogságba esett. Hadifogolyként Texasban töltött két éve során, mivel a táborban orvosi hivatását nem engedték gyakorolni, szabadidős tevékenységként kezdett el festeni harminc évesen.

Gibellinai emlékműve festészetéhez, életműve korábbi, vastagon felhordott, szándékosan repedezettre festett (a műalkotás elnevezésében használt *cretto* szó toszkán nyelvhasználatban repedést jelent) egyszínű fehér és fekete, majd a későbbi, tipikusan art brut alkotásaihoz hasonlóan nem kozmetikai, a sérüléseket eltüntető-megszépítő koncepció szerint készült, hanem ellenkezőleg: szembenézésként az elmúlással, az elhantolás, a temetés, a lezárás aktusával, a lerombolt és magára hagyott egykori település emlékműveként.

A gibellinai emlékmű funkcionálisan egyszerre egy teljes település sírja és műalkotás, így jogosan alkalmazható rá az – eredetileg Jovánovics 1956-os emlékműve kapcsán Földényi F. László által alkalmazott – thanatoplasztika meghatározás. (Földényi 1992) A földrengés után érintetlenül megmaradt romokat mesterségesen tovább egyengették, majd cementtel, az eredeti utcaszerkezetet megőrizve tömbszerűen kiöntötték.

Az így létrejött struktúra, Burri festményeinek repedezettségét idézően, azt felnagyítva és az eredeti városszerkezetet megőrizve, de másfél méter magasságra visszanyesve döbbenetes tér- és látványélményt ad: egyfelől mintha egy orvos-mérnöki precizitású váross metszet lenne, amely azonban immerzív alkotásként lehetővé teszi, hogy bejárjuk tereit a repedésekként érzékelhető utcákon, megtapasztaljuk a változatlan városszerkezet örökre megváltozott, egy szintre hozott, konzervált szövetét, másfelől pedig hatalmas mérete miatt tulajdonképpen egy gigantikus Burri-festménnyel találkozhatunk, amely a szicíliai tájra kiterítve, arra rásimítva, méretével és látványával még közvetítő reprodukciókon, fotográfiákon keresztül is lenyűgöző hatást kelt. A polgármester mint megrendelő és Burri mint alkotó választhatták volna azt is, hogy érintetlenül hagyják az elpusztult Gibellinát, ez azonban sem a temetést, a végtisztesség megadásának aktusát, sem az emlékezést nem szolgálta volna: Gibellina Vecchia és az ott elpusztultak emléke néhány emberöltő alatt semmivé lett volna.

Különös egybeesés, hogy az érintetlenül hagyni vagy átalakítani kérdése a 301-es parcella emlékművének tervezésekor is felmerült. A korán elhunyt képzőművésszel, El Kazovszkijjal együtt Jovánovics azt javasolta, hogy maradjon meg a parcella a behorpadt sírgödrökkel, megőrizve azt az elhagyatottságot, amely sajátja volt évtizedeken keresztül. Részben ehhez az

elgondoláshoz kapcsolódóan is értelmezhető, hogy Jovánovics 1956-os emlékművének jelképes sírgödre szándékosan nyitott, benne egyetlen 1956 mm magas fekete kőhasábbal.

Időszerűség és rokon példák

Burri gibellinai elképzelése időszerűségét jól tükrözi, hogy vele egyidőben, 1981-ben szintén Gibellina Vecchia romjainál kutatott a sokoldalú és itáliai kortársához hasonlóan szintén érett fejjel művésszé lett német alkotó, Joseph Beuys. (2. kép)



2. kép. Joseph Beuys kutat Gibellina romjainál 1968-ban

A nagy hatású, ugyanakkor számos vitát keltett, legendás művész gibellinai munkásságát őrzi a Tate Gallery gyűjteményében található *Natale a Gibellina* (Karácsony Gibellinában) című, 1981-es nyomata és néhány fotódokumentum éppen úgy, mint az, hogy helyi emlékezetként Gibellina Nuova városának egyik jelentős köztere, a Quaroni tervezte modernista templomot a befejezetlen brutalista színházépülettel és a városházával összekötő monumentális és javarészt kihalt tér a Piazza Joseph Beuys nevet viseli.

A nagyméretű és a befogadói térbeli belemerülésre lehetőséget biztosító emlékmű-szobrászati koncepció időszerűségét megerősítik az időközben létrejött hasonlóan nagy léptékű thanatoplasztikai jellegű emlékművek. A gibellinai mű ugyanis két fázisban épült meg, az 1984-ben megkezdett munkálatok 1989-ben az anyagi/alapanyagforrások elapadása miatt félbeszakadtak, és csak 2015-ben, Burri születésének centenáriuma fejéződtek be.

A thanatoplasztikai emlékművek sorában említendő Jovánovics 1992-ben átadott *Az 1956-os forradalom mártírjainak emlékműve* a Rákoskeresztúri Köztemető 301-es parcellájában (3. kép) éppen úgy, mint a Jovánovics előadásában is említett berlini holokauszt-emlékmű

(hivatalos nevén *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, azaz A meggyilkolt európai zsidók emlékműve, 2003–2005) (4. kép), a modernista és dekonstruktivista munkáiról ismert sztárépítész, Peter Eisenman és a projektből menet közben kiszállt, nagyméretű és helyspecifikus műveiről ismert posztminimalista művész, Richard Serra alkotása. Az, hogy Eisenman és Serra tudhattak-e a két évtizeddel korábban (félíg) elkészült Burri-emlékműről, nem ismeretes, Jovánovics viszont elmondása szerint nem ismerte az előképet.



3. kép. Jovánovics György: Az 1956-os forradalom mártírjainak emlékműve (1992, Rákoskeresztúri Köztemető 301-es parcellája, Budapest)



4. kép. Peter Eisenman: A meggyilkolt európai zsidók emlékműve (2003–2005, Berlin, Németország)

Függetlenül ettől, ugyanakkor elismerve, hogy bár mindkét említett emlékmű hasonló funkciót tölt be, mégsem fogható rájuk az, hogy a gibellinai emlékmű utánérzései lennének. A rákoskeresztúri emlékmű (bár maga a teljes emlékezési terület azóta is bővült, alakult, több fázisban is) önmagában is többféle elemből táplálkozik. A terület rendezése során kialakult egyszerű kő sírkőlapokkal, illetve a szomszédos parcellában fejfákkal ellátott hantok közül kiemelkedő hatalmas kőtömbökből készült főelem szakrális jellegű. Jovánovics műveinél nem

ismeretlen tömörsége mellett egyszemélyes, a halálba vezető út magányosságára utaló „folyosójával” és ipari, kéményszerű vertikális kiegészítésével uralja a teret. A tömeges gyilkosságokra emlékeztető elemhez sétálva fedezhetjük csak fel a jelképesen nyitva hagyott vagy felnyitott sírgödört, benne a már említett fekete hasákkal.

A kompozíció szinte minden eleme geometrikusan leegyszerűsített, gesztusa egyszerre lezáró elem és folyamatos, fájdalmas emlékezés a felnyitott sírral megjelenített kilencvenes rendszerváltozásra, Nagy Imre és társai újratemetésére, a Múcsarnok előtti temetési szertartásra.

Itt érdemes megjegyezni, hogy hasonló koncepciójú nyitott sírgödörrel találkozunk a New York-i National September 11 Memorial & Museum, a World Trade Center elleni 1993-as támadás emlékművénél. (5. kép) Az emlékmű tervezésére kiírt pályázatot Michael Arad építész és Peter Walker tájépítész *Reflecting Absence* (Hiányreflexió) című, két, az egykori World Trade Center ikertornyai alaprajzi helyén elhelyezkedő, egyenként mintegy 4000 négyzetméteres, több mint 400 fával beültetett, mesterséges vízeséssel kombinált és a 2983 áldozat nevét feltüntető medence jelzi a támadások okozta veszteséget és hiányt.



5. kép. Michael Arad, Peter Walker: Hiányreflexió (2006, New York, NY, USA)

A berlini emlékmű – bár hatásában kétségtelenül monumentális, és monotonításra törekvő megjelenésében a berlini reménytelen szürkeséget kifejezően reprezentálja – teljesen más műfaj. Egyrészt nem kapcsolódik olyan közvetlen módon a helyhez, mint az imént említettek, másrészt, bár ugyanúgy geometrikus, sorba rendezett kubusaival mégis teljesen mást, a szentföldi zsidó temetkezési hagyományt idézi – hasonlóan, mégis sokkal rendezettebben, mint például a jeruzsálemi Olajfák-hegyének oldalában található, a mai napig aktívan használt temető sírjai.



6. kép. Robert Del Naja, Giancarlo Neri: Audioghost68 (2015, Gibellina Vecchia,

A thanatoplasztika kiterjesztheségének kísérlete

A gibellinai Burri-emlékmű utóéletének különös, az immerziót tovább erősítő, az emlékezést pedig dokumentációjának köszönhetően távolból is lehetővé tévő példája az Audioghost68 formáció performansz-projektje. (6. kép) A Massive Attack brit trip hop kollektíva egyik tagjaként közismert (pályája elején graffiti-művészként indult) zenész, Robert Del Naja, valamint Giancarlo Neri nápolyi szobrász közös munkája Burri alkotására reflektálva, azt továbbgondolva mutatott rá a mű emlékezés-karakterére továbbvitelének, továbbgondolásának, erősítésének lehetőségére.

Del Naja összeválogatott a földrengés idejéből származó, a rádión keresztül az akkori Gibellinában is hallhatott hanganyagokat – zajoktól és olasz operarészletektől kezdve filmzenén és Doors-számokon át a Martin Luther King elleni merénylet és a csehszlovákiai invázió híreiig – és azokból egyórás hangkollázst állított össze, amely jellegében a rádió keresőgombjának tekergetésével létrehozott, keresgélő állomásváltogatást idézi, tartalmát tekintve pedig 1968 helyi rádiós hangtérkép- vagy hangtáj-készítésének kísérlete.

A Cretto területén Burri születése 100. évfordulója estéjére, 2015. október 17-én az egykori házak lezárt tömbjeire kétszázötven táskarádiót helyeztek el, amelyeken keresztül az autentikusság biztosítása érdekében az egyik helyi rádióállomás (RCV Radio Castelvetro, 99,7 FM) adásában este 9 órától hallható volt ez a zenei kollázs Gibellina-szerte, miközben a Neri tervezte visszafogott fényinstalláció résztvevőiként a megjelentek a fejükre szerelt elemlámpákkal járhatták be az emlékmű szellemvárosának területét. A Cretto struktúráját a sötétben a résztvevők mozgásának megfelelően váltakozó irányú és erősségű fénypásmakkal megelevenítő alkotást fénykép- és filmdokumentáció is rögzítette, amely az egyik internetes videómegosztó felületén megtekinthető, meghallgatható.

Bár Burri gibellinai alkotása Jovánovics 1956-os emlékművéhez hasonlóan önmagában is alkalmas arra, amit Földényi F. László a 301-es parcellában tett sétája, Jovánovics 1956-os emlékműve első alkalommal történő megpillantásának és befogadásának élményét rögzítő személyes hangvételi írásában fogalmazott meg a beavatódás aktusa megteremtésének különlegességeként:

„A hallhatóvá vált csend, a láthatóvá tett káosz szabdalja át őket, és a nyomukban keletkezett réseken úgy járkálhat ki és be a néző és a hallgató, mint az emlékmű oszlopcsarnokában. Járkálás során teremti meg azt a teret, amelyet a test ritmusa határoz meg. A kezdeti zavarodottságot és megindultságot lassan kiszorítja a mély nyugalom, a látogató sejteni kezdi, hogy beavatódásban részesül.” (Földényi 1992, 915)

A közel fél évszázados hangokból készített hangtájnak az egykori földrengés – egyik, de egyedüli kimondottan emlékezési céllal is kialakított – helyszínén az emlékmű bejárása, a sötétben lámpákkal megvilágított befogadása és végighallgatása pedig mindenképpen kibővíti, kiegészíti és újabb aktusokkal, befogadói, immerzív gesztusokkal gazdagítva segíti az emlékezés folyamatos, nem befejezett idejű, megismételhető és személyesen is megtapasztalható aktusává konvertálni a megtörtént lezárásának cselekedetét. Nem meglepő, hogy az Audioghost68 projektjének performatív emlékezési cselekedete lámpásokkal történő bejárása emlékezetritusát azóta is rendszeresen megisméttlik.

A halál közvetlen befogadása és kiterjesztése a tájra

A halállal, az elmúlással és az emlékezéssel foglalkozó műalkotásokban az aktív és közvetlen befogadói részvétel, azaz a participáció általi mélyebb kapcsolódás megteremtésének szándéka nem új jelenség. Az ifjabb Hans Holbein jól ismert *A halott Krisztus teste a sírban* című, az 1520-as évekre datált és Bazelben látható festménye (7. kép) nemcsak a festő életművének, de a művészettörténetnek is egyik kimagasló, sokat idézett és nem csak a képzőművészetben, de például az irodalomban – így Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében – is reflektált, számos eltérő értelmezésű alkotása. Ács Pál irodalomtörténész a festményt a radikális reformáció, azon belül is az erasmista kegyesség alapján értelmezve mutat rá erre:

„Holbein korából nézve is nagyon távoli múltba vezethető vissza az a meggyőződés, hogy Isten azért öltött magára halandó testet, hogy halálával megváltsa az emberiséget. Az

isteni jószág viszonzásaként – a középkori gondolkodók szerint – az embernek részt kell vennie a megváltó szenvedéseiben”. (Ács 2012, 328)



**7. kép. Hans Holbein: A halott Krisztus teste a sírban
(1520-as évek, Kunstmuseum, Bazel, Svájc)**

Bár Holbein képének eredeti funkciója nem tisztázott, annyi bizonyosan kimondható, hogy a befogadó számára annak megtekintése Krisztus halálának már-már naturalista szemléletességgel megmutatott valóságával történő szembesülést, a befogadás távolságának megszüntetését célozza, a nézőt az esemény szemtanújává, résztvevőjévé teszi.

A participáció a megtörtént szörnyűségekre emlékeztet, a veszteség feldolgozását vagy egyszerűen csak annak befogadását sokkal elevebbé teszi. Jogosan merül fel a kérdés, hogy a temetőjárásnál, a halottak és eltemetettek előtti személyes tiszteletadásnál és emlékezésnél továbbvihető-e mindez a lezárás aktusában.

A korábban említett Glózer László művészettörténész Ferdinand Hodler (1853–1918) svájci festőművész életének egy nemrég napvilágot látott kapcsolata, egykori modellje, később szeretője és gyermeke anyja, Valentine Godé-Darel halotti képmását hasonlítja Holbein halott Krisztusáéhoz. (Glózer 2003) Javaslat a képi megjelenítés szempontjából helytálló, hiszen Holbein festményéhez hasonlóan Hodlernél is egy szikárra aszott halott emberi testet látunk egy horizontális struktúrájú képen. Azonban Hodler esetében teljesen más aktusról van szó: a festő nem egy általa személyesen nem látott, elképzelt halott (Krisztus) képmását festette meg, hanem egykori modellje, szeretője és gyermekének anyja, Valentine holttestét: *Valentine Godé-Darel auf nem Totenbett* (Valentine Godé-Darel a halotti ágyon) című, 1915. január 26-án keltezett művén. (8. kép) Ráadásul e kép nem egy megrázó haldoklás-dokumentum-sorozat

utolsó állomása: Hodler szinte naplószerűen képek sorozatával, kísérte végig és dokumentálta a szeretett nő haldoklását, egy sajátos thanatopiktúra-sorozatot létrehozva ezzel.



8. kép. Ferdinand Hodler: Valentine Godé-Darel a halotti ágyon (1915. január 26., Kunstmuseum Solothurn, Svájc)

„A lezárás, az immár halott nő utolsó látványa a sírjában fekvő Krisztus-tetem végérvényesen reménytelen ünnepietlenségére hasonlít Holbein képén. (...) E vég felől nézve nemcsak a festő és modell közti szerelmi viszony, de főleg Hodler művészete is más fényben jelenik meg: hogy élettapasztalat és művészeti tapasztalat ily mértékig átjárja egymást, hogy az élmény és minden emocionalitás, minden érzelmi rezdülés művészetté objektiválódik, hogy az emberi határtapasztalat úgymond a művészi tapasztalat határaivá táglul, határainak tágításához szolgál eszközüil (...)” (Glózer 2003)

Mindezekon felül a hodleri sorozat különlegessége, hogy a halál, az elmúlás, a lezárás és ezáltal az emlékezés megkezdésének pillanatát nem a holttest látványában, hanem a táj képében rögzíti – ez az aktus pedig közvetlen kapcsolatot kínál Burri gibellinai emlékművéhez. Hodler ugyanis a halott Valentine-t nem halála napján festette meg, csupán egy nappal később. Aznap mást festett: a kilátást a halottas szobából a Genfi-tóra, naplementével. (9. kép) Glózer szerint

„[a] Genfi-tóról festett tájképet genezise gondolatokkal terhes lélek-tájképpé teszi, a valós motívum és a naplementébe vetített hangulat keverék-szüleményévé, s közben szinte érdektelen, hogy a mélyen nyomott tájalakzat a művész tudatos szándékával vagy anélkül sugallja-e a kiterített halott jelenségét.” (Glózer 2003)

Ezzel az intim és őszinte aktussal a lezárás és az emlékezés participatív, személyes jelenléttel végigkísért folyamata a halál bekövetkezésekor új szintre lép, a tájban oldódik fel, összekapcsolódik a locus-szal – valahogy úgy, ahogyan Burrinál az önnön töredezettségébe rögzített gibellinai emlékműben. A lezárásnak a festőiség, a művészi reflexió oldaláról

bekövetkező aktusát Krasznahorkai László fogalmazza meg találóan, amikor azt írja (ugyancsak Hodler kapcsán):

„(...) és ezzel meghalt a múlt, tegnap óta kinyújtózott ő is, mindenki kinyújtózik, mindenki lefekszik egyszer, és nem marad belőle más, csak egy száraz pászma a kékben (...)”
(Krasznahorkai 2003)



9. kép. Ferdinand Hodler: Naplemente a Genfi-tó felett Vevey-ből nézve (1915. január 25., magángyűjteményben)

IRODALOM

ÁCS, P. (2012): Holbein Halott Krisztusa és a radikális reformáció. *Keresztény Magvető* 118 (4):325–334.

FÖLDÉNYI F., L. (1992): Séta a 301-es parcellában. *Jelenkor* XXXV (11):900–915.

GLÓZER, L. (2003): A haldoklás jegyzőkönyve, „A szerelem és a halál festője”*. (ford.: Adamik Lajos) *Balkon* 2003/11. Online megjelenés:
http://www.balkon.hu/archiv/balkon03_11/03glozer.html, Elérés: 2025. február 23.

KRASZNAHORKAI, L. (2003): Csak egy száraz pászma a kékben. (Hat perc Ferdinand Hodler életéből). *Balkon* 2003/11. Online megjelenés:
http://www.balkon.hu/archiv/balkon03_11/02krasznahorkai.html, Elérés: 2025. február 23.

MASSIVE ATTACK. (2015) *Audioghost68 – Robert Del Naja and Giancarlo Neri*.
Videódokumentum: <https://youtu.be/Rp-VPgDF2dw>, Elérés: 2025. február 23.

Roden Crater, <https://roden crater.com>, Elérés: 2025. február 23.

SHUSTERMAN, R. (1999) „Somaesthetics: A Disciplinary Proposal.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (3):299–313.

KÉPJEGYZÉK

1. kép. Alberto Burri: A nagy repedés (1984–1989 és 2015, Gibellina Vecchia, Olaszország) –
Forrás: https://sc.wikipedia.org/wiki/Alberto_Burri#/media/File:Ruderi_di_Gibellina.jpg,
Elérés: 2025. február 26.
2. kép. Joseph Beuys kutat Gibellina romjainál 1968-ban. – Fotó: Mimmo Jodice; Forrás:
<https://artresearchsite.wordpress.com/2017/01/27/il-grande-cretto-di-burri/gibellina-mimmo-jodice-1981/>, Elérés: 2025. február 26.
3. kép. Jovánovics György: Az 1956-os forradalom mártírjainak emlékműve (1992, Rákoskeresztúri Köztemető 301-es parcellája, Budapest) – Forrás:
<https://www.kozterkep.hu/4910/az-1956-os-forradalom-martirjainak-emlekmuve>, Elérés: 2025. február 26.
4. kép. Peter Eisenman: A meggyilkolt európai zsidók emlékműve (2003–2005, Berlin, Németország) – Fotó: Esteban Arango; Forrás: <https://www.pexels.com/pt-br/foto/ponto-de-referencia-ponto-historico-predios-edificios-9847088/>, Elérés: 2025. február 26.
5. kép. Michael Arad, Peter Walker: Nemzeti Szeptember 11-e Emlékmű és Múzeum (2006, New York, NY, USA) – Forrás: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:911_Memorial_-_South_Pool.jpg, Elérés: 2025. február 26.
6. kép. Robert Del Naja, Giancarlo Neri: Audioghost68 (2015, Gibellina Vecchia, Olaszország) –
Forrás: <https://artecinema.com/artecinema-calendar-2016/2016/10/5/audioghost-68>,
Elérés: 2025. február 26.
7. kép. Hans Holbein: A halott Krisztus teste a sírban (1520-as évek, Kunstmuseum, Bazel, Svájc) – Forrás: <https://www.historytoday.com/archive/foundations/dead-christ>, Elérés: 2025. február 26.
8. kép. Ferdinand Hodler: Valentine Godé-Darel a halotti ágyon (1915. január 26., Kunstmuseum Solothurn, Svájc) – Forrás: <https://www.kunstmuseum-so.ch/de/sammlung/werke/25961-valentine-god-darel-auf-dem-totenbett>, Elérés: 2025. február 26.
9. kép. Ferdinand Hodler: Naplemente a Genfi-tó felett Vevey-ből nézve (1915. január 25., magángyűjteményben) – Forrás:
https://www.kunstkopie.de/a/ferdinand_hodler/sonnenuntergangamgenferse-1.html, Elérés: 2025. február 26.

Dr. Körösvölgyi Zoltán

művészettörténész, művészetteoretikus, egyetemi adjunktus

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

korosvolgyi.zoltan@gmail.com

DR. BUSKU SZILVIA

A kitüntetett halál képzőművészeti megjelenítése

Összefoglalás ♦ *Jelen tanulmány Heidegger művészetértelmezésének néhány aspektusáról szól A műalkotás eredete című tanulmányában kifejtetteket alapul véve. Egyrészt érinti azt a heideggeri felfogást, amely a művészet értelmezését más irányba viszi, világossá téve azt a bevett látszatfogalmak kiiktatásával, másrészt felvázolja, hogyan értelmezi Heidegger Vincent van Gogh Egy pár cipő című festményét, melyet a körülötte kialakult vita tett különösen ismertté. Heidegger műértelmezése ugyanis nem az esztétikai alapfogalmak alapvető revíziójával számol, hanem a művészet tapasztalatának igazságtapasztalttá való kitágítása a fő szempont. Heidegger eredeti paraszti világot felállító, rendkívül érzékletes értelmezését Fredric Jameson amerikai filozófus és irodalomkritikus recenziója felől is ismertetem.*

Kulcsszavak: halál, műalkotás, eszköz-lét, parasztcipők

Artistic representation of the *honoured* death

Summary ♦ *This article discusses some aspects of Heidegger's interpretation of art, based on the ideas expressed in his study The Origin of the Work of Art. On the one hand, it touches on a Heideggerian conception that takes the interpretation of art in a different direction, making it clear by eliminating established notions of appearance, and on the other, it outlines Heidegger's interpretation of Vincent van Gogh's painting A pair of shoes, which was made particularly famous by the controversy surrounding it. For Heidegger's interpretation of art does not count on a fundamental revision of the basic aesthetic concepts, but rather on the expansion of the experience of art into an experience of truth. I will also present Heidegger's highly perceptive interpretation of the original peasant world, as reviewed by the American philosopher and literary critic Fredric Jameson.*

Keywords: death, artwork, tool-existence, peasant shoes

Bevezetés

„Mind járok holtan én is, így cipelnek cipőim,
[...] egy közeli halál, cipőm elvonszol arra,
hol dobáját a szív legkevesebbre hallja.”

(Tandori, 1998,19.)

A képzőművészet mindazon művészeti ágakat felöleli, melyek eredményét látni, avagy nézni lehet és ezáltal általános megállapításokat „javasol” a befogadó számára. A festészet a képzőművészet egyik legismertebb, hagyományos ága. Értelmet keres, az élet és a halál rejtélyét kutatja, ezért maradandó jellegű impressziókat igyekszik kelteni. Ha megvizsgáljuk a halál képi ábrázolását, akkor az ikonológiai értelmezés segítségével bepillantást nyerhetünk az ember lelkivilágába, valamint feltárhatjuk életfelfogásának egyik meghatározó elemét.

A halálról való gondolataink, túlvilágról alkotott képünk, a halállal kapcsolatos szertartásaink vizuális valóságként felfogott rendszere és a képzőművészet (mint szimbolikus forma) haláltudatunk kivetülésének forrásai, amelyek nyilvánvalóan befolyásolhatják a halálhoz kötődő vizuális kultúránkat. A vizuális művészeteknek a régebbi korokban sokkal nagyobb jelentőségük volt a haláltudat alakításában, mint korunkban. Tükrözték az adott kor és kultúra halálhoz való viszonyát, erősen morális, tanító jelleggel bírtak, hiszen a tradíciók hagyományozásában nagy szerepet vállaltak. A halál fő ihletője a különböző művészeteknek, örök téma az irodalomban, a zenében, a képzőművészetben. A művészet olyan eszköz, amely lehetővé teszi számunkra, hogy szembesüljünk a halál kérdéseivel és arra ösztönöz minket, hogy újra gondoljuk saját létezésünket.

A filozófia tudományának szakértőit is szinte az ember létezése óta foglalkoztatja az élet és a halál értelme, ezért többféle tudományterület felől közelítik meg azt. Jelen tanulmány, amely Heidegger *A műalkotás eredetében* megfogalmazott művészetéről való elmélkedéséről szól, számos művészetértelmezéssel kapcsolatos kérdést vet fel, ugyanakkor a halál fenomenológiai megközelítése is röviden témává válik a *Lét és idő* című főművében kifejtett elgondolása alapján.

A posztimpresszionista van Gogh

Vincent van Gogh lett egyike azon festőknek, akik a kép szimbolikus kifejezését a mű fő értékeként jelölte meg, közvetlenül átélve a megfestett tárgyak tartalmát, valamint az általuk ébresztett hangulatot. Van Gogh képi ábrázolásaiban nyilvánvaló, mely sajátosságok nevezhetők a modern művészetre általában is jellemző alapvonásnak: a festmények kiélelítik

az ember érzékeit aziránt, amiből a művész dolgozik. Az általa megfestett cipők, napraforgók, varjak, a gabonát kaszáló parasztember mind-mind szimbolikus művészetének eszközeivé váltak.

Akárcsak a realisták, van Gogh is az emberi munka és szenvedés festője volt. A szimbolikus jelentéssel bíró mezőn dolgozó ember, a tiszta égbolt, a tüzes napkorong, a rögös szántó föld, a viseltes ruházat – *Arató, Magvető, Dolgozó paraszt, Csendélet krumplival, Parasztház napszálltakor, Vörös szőlőskertek Arles-ban, Aratás La Craua-ban, Aratás Provence-ban, Langlois hídja* – telítve vannak kifejezéssel, magánnyal, az élet- és a halál körforgásának művészi elemeivel. Manet-tól, Cézanne-tól vagy Millet-től eltérően van Gogh gyakran festett párba állított, öltözetektől elkülönített lábbeliket, illetve utakat, amik az életen át tartó gyaloglást vagy a tapasztalat folytonos változásaként felfogott ideát testesítették meg. (Perruchot, 2012, 139-144).

Van Gogh érdeklődött a neoimpresszionizmus és a színérzékelési elméletek iránt, ösztönzést merített belőlük a maga eredeti, szaggatott, expresszív technikájához. Bár a párizsi művészek 19. századi formai újításai mély hatást gyakoroltak rá, emberileg csalódott bennük, mert úgy látta, hogy csak a látvány rögzítésének technikai megoldásai érdekli őket, s a tartalommal nem törődnek. A dolgok lényegét, rejtett jelentését megtalálni és azt formákkal, színekkel, vonalakkal kifejezni: ez volt van Gogh elsődleges célja, s ezt szolgálták a lelki tartalmat kivetítő, expresszív színek. A *Csillagos éj* című festményét 1889-ben festette, amikor a saint-rémy-i elmeegógyintézetben kezelték néhány hónappal öngyilkossága előtt, miután idegei felmondták a szolgálatot, s ezáltal mély válságba került. E festmény egy falusi tájat ábrázol dombokkal a háttérben, éjjel. Nyugalannak tűnik ez az éjszaka, a táj, benne a falu minden eleme reszket, vonaglik, egymásra torlódva, örvénylő mozgással nyomul felfelé, mondhatni abszolút megmutatja a festő skizoid vonásait. A föld, mely az emberek „helye”, sötét a drámai ég alatt. A földi tájat az előtérből szinte kirobbanó ciprusok uralják, mélysötét zöldjükön keskeny vörös vonalak kanyarognak. Az emberi sors iszonyú törékenységét kifejező képein: *Fogyók sétája* (1890), *Búzamező hollókkal* (1890) és a fentiekben említett *Csillagos éj* (1889) új formanyelvet alakít ki egyre elkínzottabb, görcsösen vonagló ecsetvonásokkal, egyre élesebb tónusokkal, majd eljut azokhoz az expresszionista torzításokhoz, amelyek tragikus utolsó éveinek csodálatos alkotásait jellemzik.

Van Gogh gyakran festett önarcépet, melyek egyfajta önvizsgálatként, öngazolásként is szolgáltak számára. Családjának küldött portréival tudatta aktuális lelkiállapotát (pl. az *Önarckép bekötött füllel* 1888-1889), amellyel állapotja javulását kívánta visszatükrözni, illetve azt közölni, hogy már újra alkot. (Stone, 1967, 236-238). A pszichológiai jelek komplexitása,

amely ezen képek mindegyikénél jelen van, érzékelhető *Az üres szék* (1888) című festményén is, ami halálszimbólumként jelenik meg művészetében. A „halálra való tudatos utalás itt teljesen egyértelmű.” (Nagera, 1998/1999, 44): Gauguin elutazása, a tőle való elszakadás által felszínre tör az apja iránti gyűlölete és halálvágya is. „Gauguin »üres székében« együttesen vannak jelen mind a Gauguin tudatos megölésére irányuló impulzusok, mind az apja megölésére vonatkozó tudatalatti vágyak.” (Uo. 47).

Párizsi időszakában számos csendéletet festett cipőkről, fapapucsokról és csizmákról. Az Arles-ban festett *Parasztcipők* néven elhíresült képe (eredeti nevén: *Egy pár cipő*, 1886) viszont egyedülálló visszatérés a korábbi motívumokhoz. A talajnélküli, lebegő kontextusba helyezett cipők a van Gogh-kutatók szerint a művész önarcképeként vagy legalábbis szegényes életvitelének tükréül szolgálnak. (A festményen lehangoló, tónustalan, sárgás-barnás háttérrel egy pár elnyűtt, sötétbarna színű cipő látható. Semmi más.)

A festő sajátos, materiális térdinamikája ihlette meg minden bizonnyal Martin Heidegger német filozófust, amikor 1930-ban egy amszterdami múzeum márciusi tárlatán meglátta ezt az elnyűtt parasztcipőket ábrázoló képet. Ugyanis néhány évvel később ez az olajfestmény *A műalkotás eredete* című, Heidegger által írt tanulmányban – amelyet 1950-ben adtak ki a *Holzwege* című kötetben – elemzésre került és széleskörű vitát váltott ki a Heidegger-kutatók és van Gogh művészetének kutatói között.

A dolog-lét és az eszköz-lét

A kritikák forrásának alapját a *Holzwege*-tanulmány első fejezeteiben megfogalmazott rész képezi, melyben Heidegger a „dolog” értelmezése után az „eszköz” filozófiai elméletektől mentes, egyszerű leírását fogalmazza meg rendkívül érzékletesen, és mutatja be, hogy a látszólag csak egy puszta eszközt ábrázoló kép miként képes *felállítani* [Aufstellen] egy világot. „Hogy mi is a művészet, azt a műből kell megértenünk. Hogy mi is a mű, azt csak a művészet lényegéből tudhatjuk meg. Könnyen észrevehető, hogy egyetlen dolog körül forgunk.” (Heidegger, 2006, 10). Ebből a gondolatból kiindulva Heidegger a mű *felől* kezd el vizsgálni, mégpedig úgy, hogy azt részekre bontja és ezáltal próbál közelebb kerülni a művészet lényegéhez. Úgy véli, ha a művet alkotó elemeket megvizsgálja, illetve értelmezi, akkor azok ismeretének birtokában megérthetővé válhat a művészet lényege.

Heidegger szerint a mű egy dolog a világban, mint pl. egy van Gogh-festmény vagy Hölderlin versei, vagy akár egy rög a szántóföldön. Közöttük úgy tesz különbséget, hogy különválasztja a *használati dolgokat* a *puszta dolgoktól*, melyek értelemszerűen, használatuk miatt térnek el egymástól. A puszta dolgok közé sorolódnak azok, amelyek semmivel nem

többek, mint egyszerű dolgok (pl. a kő, gránittömb, rög). A használati dolgok annyiban eltérőek az előzőktől, hogy nemcsak úgy vannak a világban, hanem valamire felhasználhatók is. Belőlük áll össze a dolgszerűség (a dolog–dologisága), ami azt jelenti, hogy *dologisággal*, azaz ismertetőjegyekkel rendelkeznek. Ez az a tulajdonság, ami jellemző egy adott dologra és arra, hogy mindig azzal együttesen tapasztalható meg. Ahogy egy dolog külsőleg kinéz, ahogy anyagi és formai jellege látható, mindezek együttesen sajátos szerkezetét állítják fel. Viszont a dolognak funkciója is van (amivel az emberi érzékek által felfoghatóvá válhat), ezáltal képes közvetlenül eljutni az emberekhez. „*Weil das Wort ding im Sprachgebrauch der abendländischen Metaphysik das nennt, was überhaupt und irgendwie etwas ist, deshalb ändert sich die Bedeutung des Names »Ding« entsprechend der Auslegung dessen, was ist, d.h. des Seienden.*” „*A nyugati metafizikában a dolog szó jelentése az, hogy valami, ami létezik. Ezzel a kijelentéssel a dolog anyagi és formai meghatározása mellé bekerül egy másik alapvonás is, a dolog létezése. A létezés szabja meg a dolognak azt, hogy egyáltalán jelen legyen, s csak ez az alkalmasság teszi lehetővé anyagi megnyilvánulásait.*” (Joós, 1998, 36).

A fentebb bemutatott dologfogalom során nyilvánvalóvá vált, hogy a forma és az anyag az az alap, amiből a mű áll. De ez a dologi alap [Unterbau] önmagában nem elegendő ahhoz – Heidegger szerint –, hogy elgondolhatóvá váljék a mű általa. Ezért egy másik tárgyat is elemezni kezd, az eszközt, ugyanis annak lényege szintén alkalmasságában rejlik. „*Az eszköz, például a lábbeli, készként éppúgy önmagában nyugszik, mint a puszta dolog, ugyanakkor nem úgy önmagában lévő, mint a gránittömb. Másrészt az eszköz rokonságot mutat a műalkotással, amennyiben emberi kéz hozta létre.*” (Heidegger, 2006, 19). Látható, hogy az eszköz félig dolog is, mert eszköz-léte, azaz dolgszerűsége határozza meg. Az eszköz használata során természetesen elkophat, tönkremehet, de eszköz-léte, mellyel megnyilvánul, hasonló a mű mű-létéhez, ami a művön keresztül megmutatkozik. „*Ahogy az eszköz csak eszközök egy teljességén belül az, ami, úgy az eszközhöz hozzátartozik sajátlagos helye, egy meghatározott »itt« vagy »ott«.*” (Fehér M., 1992, 132). Tehát az eszköz jelentéssel bír, ami azt jelenti, hogy sajátos léte van, heideggeri terminust használva: *kézhezállósággal* rendelkezik. Az eszköz azért áll rendelkezésre, mert létében eleve benne van, hogy foglalatosságra teremtett, nemcsak úgy létezik, mint a puszta dolog. Térben elhelyezve pedig azokon a helyeken megtalálható, ahol az emberek felhasználhatósága miatt tárolják.

A dolog- és az eszköz-létének meghatározása során elmondható, hogy mindkettő az ember számára valamilyen célból felhasználható segédlet, viszont ebből a megközelítésből még nem derül ki, hogy mi pontosan a mű, ami által a művészet lényege meghatározható lenne. Ezt

kudarcnak nevezve Heidegger más irányból közelít a műhöz, annak létével kezd el foglalkozni. Az út a mű valóságának megfejtéséhez tehát a dolog- és az eszköz-létén keresztül vezet.

Mi tehát a mű mű-léte? Heidegger képi ábrázolást használ szemléltetése gyanánt, azaz van Gogh *Parasztcipők* című festményén keresztül mutatja be azt, hogy a mű olyan tulajdonsággal rendelkezik, amivel képes megteremteni egy sajátos közeget a világban. „*Egy pár parasztcipő ez, és semmi más. És mégis. A lábbeli kitaposott belsejének tátongó sötétjéből a munkásléptek fáradtsága mered ránk. Az otromba lábbeli megszokott súlyosságában benne sűrűsödik a lassú járás szívóssága a szántóföld messze nyúló, örök-egyforma barázdái között, melyek felett ott süvít a zord szél. Bőrébe beivódott a föld zsíros nyirka. A cipőtalpak a földút elhagyatottságát láttatják az ereszkedő alkonyatban. A lábbeliben ott remeg a föld titkos hívása, érlelődő gabonájának csendes adománya és rejtélyes lemondása önmagáról a téli föld sivár kopárságában. Ezt a lábbelit áthatja a panasztalan aggodalom a biztos kenyérért, az újra átvészelt ínség szórtan öröme, a szülés jöttén érzett remegés és a halál fenyegetettségében kelt reszketés. A földhöz tartozik az eszköz, és a parasztasszony világa őrzi meg. Ebből a megőrzött odatartozásból származva jut maga az eszköz önmagában nyugvásához.*” (Heidegger, 2006, 24). Heidegger e van Gogh-képen keresztül mutatja be, hogy a mű olyan tulajdonsággal rendelkezik, amivel képes megteremteni egy sajátos közeget a világban. A lábbeli ugyanis a parasztasszony mindennapiságát *láttatja*, ahogy a dolgozó asszonyt szinte állandóan áthatja a panasztalan aggodalom a napi betevőért, ami által a szegénység, az ínség és *a haláltól való rettegés jelenlévővé válik*.

A halál mint végső horizont lehetőséget ad az élet egészének megpillantására. Épp ez a gondolat adja meg az ontológiai halál-felfogás lényegét, egy olyan hermeneutikai időértelmezés lehetőségét teremtve meg, amely az élethez való alapvető hozzáállást változtatja meg. A halál tulajdonképpen lehetőséget ad a választásra: vagy felé lépünk, vagy elmenekülni próbálunk előle. „*Ha az élet úgy viszonyul a biztos halálhoz, hogy kézzelfoghatóan birtokolja, akkor válik az élet önmagában láthatóvá. A halál képes látást adni az életnek, és állandóan legsajátabb jelene és benne, magában növekvő, mögötte halmozódó múltja elé vezet.*” (Csejtej, 2002, 16). A halál az élet elfogadására szólít fel. Heidegger úgy véli, a halál az emberi értelem számára igenis megragadható. Ontológiai értelemben a *jelenvalólet* (Heidegger „embere” a Dasein) autentikus mivolta az, amely képes a *halálhoz való előrefutással* [Sein zum Tode] önmaga legsajátabb lehetőségeire rátalálni. *A halál kitüntetett lehetőségekhez viszonyuló létként jelenik meg és rámutat arra, hogy az ember saját halálával értse meg magát.* Mint ilyen, a halál *kitüntetett küszöbön-állás*. Ennek a megértése önmegértés is egyben, szembesülés a halál tényével és szembesülés önmagunk végességével. A heideggeri halál-felfogás nem arra adja meg

a választ, hogy mi is a valójában vett halál, arra sem kapunk választ, hogy mi történik a halál bekövetkeztekor és közvetlenül utána. Inkább arról lesz valamilyen ismeretünk, hogy a jelenvalólét hogyan és milyen módon tapasztalhatja meg önmaga végességét a hétköznapi tapasztalat fényében is. Heidegger úgy véli, hogy ehhez nincs szükség a tudat és a tudattalan szerepére – ahogy Freudnál az elnyomott tudattalan halálviszonyának előtérbe helyezése fontos szempont –, kizárólag magára az életre, az élet helyes megértésére van szükség. Elsősorban a halál fenomenjének megértése által lehet a tulajdonképpeni (autentikus) egzisztencia módjaihoz visszatalálni. A halál fenomenjét pedig a szorongás [Angst] fedi fel. A szorongás ugyanis a létező lenni-tudásáért szorong, s így tárja fel annak legvégső lehetőségeit. „Das Sein zum Tode ist wesenhaft Angst.” A halálhoz-viszonyuló-lét lényegszerűen szorongás. (Heidegger, 2007, 266).

Heidegger már alapjaiban szétszedi a halál tradicionális felfogását azzal, hogy a halált a jelenvalólét egyik létlehetőségének tekinti, megszüntetve ezzel az élet- és a halál fogalma között feszülő ellentétet. A halál ugyanis a jelenvalólét véghez-viszonyuló-léte, ami lehetőségeinek és önmegértésének végső horizontja. Ha a jelenvalólét él szabadságával és saját egzisztenciájának semmis alapjához tulajdonképpeni módon viszonyul, akkor lehetősége van önmaga egyedi sorsává válni. Habár szabadságában áll eldönteni azt, hogy miképpen viszonyul a halálhoz, mégis felelős e döntés meghozataláért, avagy a választás választásáért.

A halál a jelenvalólét számára olyan dimenziókat nyit meg, mint a lehetőség, a szabadság és a felelősség. Azáltal, hogy szembesül végességének lehetőségével a halál éppen az életre irányítja a figyelmet, amivel foglalkoznia szükséges. „*Heidegger's analysis of death, then, is not the basis for morbidity and despair; it is rather the source of freedom and authentic existence.*” (Gelven, 1989, 154.) „*Heidegger halálelemzése nem a természetes állapot vagy a kétségbeesés talpazata, hanem a szabadság és a tulajdonképpeni egzisztencia forrása.*” A jelenvalólét tehát segítség nélkül teljesen magára hagyottan marad azzal a felelősséggel, hogy autentikusan (tulajdonképpeni módon) viszonyuljon saját életéhez.

Az emberben benne rejlő lehetőségek a halál beálltával teljesen kimerülnek, végükhöz érnek, tehát a létező elveszti létezését. A megsemmisülés tudata [Dasein ist Sein zum Tode] és az ettől való félelem [Das Sein zum Tode ist wesenhaft Angst], melynek ellenére élni kell [Sorge, Entschlossenheit] – ez voltaképp a heideggeri létanalízis eredménye. Egy valóságos életfilozófia szempontjából a véges én-nek ilyen „istenesítése”, amely az élet területén nem tekinthet el az élet végességétől, mulandóságától, szükségszerűen tragikus életszemlélethez vezet, melyben a létezés alaphangulata a szorongás.

A parasztasszony világa, ahol a rettegés az úr, az emberi kiszolgáltatottság érzése, a végesség fenyegető mivolta, az elkerülhetetlen tudata, ami rátelepszik az emberre, a mélyszegénység, melyet a halál lehelete jár át mind hozza magával azt a tragikus élethangulatot, melyet *a halálra-szánt magatartással bíró Dasein*-nal mutat meg Heidegger a *Lét és idő* paragrafusában. (Heidegger, 1989, 40§). A szorongás diszpozícióját – mint a belevetettsége miatti (ebbe a világba-vetett) szorongó „alaphangulatot” (*hangoltság*) – állandóan *viselő jelenvalólét* tragikus sorsát tehát a van Gogh *Parasztcipők* által asszociált heideggeri elméletben *jelenlévő* parasztasszony világa is megjeleníti. A mű tehát itt egy újabb jelentést kap anyagi jelzőin túlmutatva: *léttel rendelkező*. Az eszköz lényege nem egy meghatározott eszköz elemzése révén nyilvánul meg, hanem azáltal, hogy *odaálltunk van Gogh festménye elé*. Van Gogh festményén keresztül mutatkozik meg az eszköz eszköz-létének lényege, a megbízhatóság [Verlässlichkeit], amelyen az alkalmasság [Dienlichkeit] alapul. „*Valahányszor a parasztasszony késő este súlyos, de egészséges fáradtságtól elnehezülve félreteszi a cipőket, és valahányszor még sötét virradatkor újra érettük nyúl, amikor ünnepnapon, amikor ügyet sem vet rájuk, mégis mindig tudja ezt, bármiféle szemlélődés és vizsgálódás nélkül. Jóllehet az eszköz eszközléte alkalmasságában áll, de ez maga az eszköz lényegi létének teljességén nyugszik. Ezt nevezzük megbízhatóságnak. Ennélfogva bocsáttatik bele a parasztasszony eme eszközön keresztül a föld hallgató hívásába, az eszköz által, s az eszköz megbízhatóságánál fogva biztos a világában. A világ és a föld számára, és azoknak, akik hozzá hasonlóan élnek, csak így jelenlévő: az eszközben.*” (Heidegger, 2006, 24).

Ezzel függ össze, hogy az eszköz – ebben az esetben a parasztcipő – abba a világba való belehelyezkedése által mutatja meg eszköz-létét úgy, hogy megmutatkozik saját maga igazságában. Van Gogh festményén feltárul a parasztcipők természete és Heidegger mindenfajta megszorítás nélkül teszi hozzá, hogy minden műalkotás igazságot, vagy igazságokat tár fel: „*A művészet művében a létező igazsága lép működésbe*”; a következő bekezdésben pedig hozzát teszi: „*Így tehát a művészet lényege: a létező igazságának működésbe lépése.*” (Heidegger, 2006, 61).

Heidegger gondolatmenete abban a tézisben csúcsosodik ki, hogy a mű valósága nem merül ki alkotott-létében, hanem itt kezdődik a bizonyítás: *a mű által és a műben került napvilágra saját voltában az eszköz eszközléte*. „*A műalkotás tudunkra adta, mi is igazán a lábbeli.*” (Heidegger, 2006, 25). Ebből következően állítja, hogy egy valódinak vélt műalkotás csak akkor műalkotás, ha működésbe lépteti az igazságot, s ezt teljes meggyőződéssel minden művészeti ágra érvényesnek tart.

Heidegger gondolkodása kimeríthetetlen belátásokkal szolgál a művészet alapjait illetően, amelyek a mű fogalmáról és a modern művészetről szóló kritikák megjelenéséhez vezettek. Itt szeretném megjegyezni, hogy Heidegger több, van Gogh által festett, parasztcipőket ábrázoló festmény közül – szám szerint nyolc (de La Faille, 1939, 54–607) – egyértelműen nem azonosítja be, hogy melyik képet definiálja, hiszen csak a szemléltetés megkönnyítése miatt van rá szüksége. Ennek tükrében ez nem minősíthető jelentős mulasztásnak, bár a művészettörténeti kritikusok, mint pl. Meyer Schapiro ezt épp ellenkezőleg gondolják. Schapiro 1968-ban megjelent *A csendélet mint személyes tárgy, Megjegyzések Heideggerről és Van Goghról* című recenziójában elsődleges helyet foglal el a fentiekben említett mulasztás felrovása. Később, 1944-es tanulmányában *További észrevételek Heideggerről és Van Goghról* ismét előhossa a parasztcipők kritikáját. Azon a véleményen van, miszerint van Gogh saját ütött-kopott cipőit festette meg önarcképként, ami előidézhette énje morbid oldalának őszinte feltárulkozását. Állítja, Heidegger figyelmét elkerülte a festmény egy jelentős aspektusa: a művész jelenléte a műben, valamint képleírásában átsiklott a cipő kapcsán felmerülő személyesség és egyediség kérdései felett, amely által a cipők maradandóvá és a művész szemében megfestésre érdemessé váltak. (Schapiro, 1998, 33).

Schapiro megjegyzéseit később Jacques Derrida francia filozófus vette hosszú- és alapos kritika alá, melyet Kurt Goldstein emlékének ajánlott fel. Derrida tárgyilagosan tekint a heideggeri paraszti világ és a schapiro-i állásfoglalás diszkrepanciájára, s gondolatmenetét az alábbiakban kezdi meg. „– *Íme itt vannak. Kezdem. Miféle cipők? Micsoda, cipők? Kinek a cipői? Miből vannak? Sőt, micsodák? Íme a kérdések, ennyi az egész.*” (Derrida, 1998/1999, 17). Derrida szerint Heideggernek kétsége sincs afelől, hogy a cipők egy parasztasszonyhoz tartoznak, azonban Schapiro 38 évvel később, bizonyítékokkal alátámasztva a felvetést, megcáfolja azt. Derrida úgy véli, mindketten hibásak abban, hogy egy bizonyos személyhez kötik a cipőket, Heidegger egy parasztasszonyhoz, Schapiro pedig magához a festőhöz. Állítja, a festményen lévő cipők oly alaktalanok, hogy el sem lehet dönten, valóban egy párról van-e szó egyáltalán (párként való azonosításuk nyilvánvalóan előfeltétele annak, hogy egy személyhez köthető legyen). Szerinte egyikük állítása sem igazolható.

Meglátásom szerint a festmény stílusa a pillanat komor hangulatát mutatja meg, illetve feszültséget és magányt sugall. Van Goghnak sajátos technikája, hogy az ecsetvonások az egymástól való elszigeteltségük okán jelentésfunkciójukban nyitottak maradnak. Legalább oly mértékben utalnak vissza önmagukra, mint amilyen mértékben hozzájárulnak ahhoz, hogy a festészet nyitott játékterében az újrafelismerés történéseként a tárgyi összefüggésükben egy értelmezett világkép alakuljon ki. A földre helyezett, szembeállított, öltözöttől, kontextustól

elkülönített, depresszív, melankolikus attitűddel fűszerezett cipők leginkább egy zarándoklás utáni állapotot tükröznek, mint egy önmagát próbára tévő portrét.

Fredric Jameson amerikai filozófus és irodalomkritikus is bekapcsolódott a parasztcipőkről szóló heideggeri elmélet bírálói közé, mely a tanulmány szempontjából releváns a művészet halálhoz való kapcsolódása miatt. A következőkben tehát a Jameson-recenzió ismertetésére szorítkozom, mely nemcsak a festmény tárgyára, hanem a Heidegger által asszociált paraszti világra helyezi a hangsúlyt.

A Fredric Jameson-kritika

Jameson nem hagyta figyelmen kívül Heidegger központi jelentőségű elemzését. *Posztmodern, avagy a késő-kapitalizmus kulturális logikája* című írásában kijelenti, hogy nem véletlenül választotta elemzése tárgyává a *Parasztcipők* című festményt és az ehhez kapcsolódó heideggeri gondolatokat. Állítása szerint a festmény tartama a mezőgazdasági nyomort, a meztelen vidéki szegénység teljes tárgyi világát mutatja meg, a hátgörnyesztő paraszti munka világa pedig a legbrutálisabb és legfenyegetettebb, primitív és marginális helyzetbe süllyedt világgént ragadható meg. *„A lábbelin ott remeg a föld titkos hívása, érlelődő gabonájának csendes adománya és rejtélyes lemondása önmagáról a téli föld sivár kopárságában.”* (Jameson, 1998, 88). Úgy véli, Heidegger leírását ki kell egészíteni némiképp a mű megújuló anyagságának, átalakított materialitásának a hangsúlyozásával. Ugyanis a föld átalakul, vizuálisan látható élmények sokaságával telítetté válik, mely elsőre megnyugtató és hihető, ámde mindezt Heidegger önmaga által jóváhagyott és előtérbe helyezett módon tölti fel az előzőkben említett tartalommal. Meglátása szerint ez a pár cipő inkább a mezőgazdasági nyomort, a meztelen vidéki szegénység teljes tárgyi világaként primitív és marginális helyzetbe süllyedt világot mutatja meg. *„Ebben a világban a gyümölcsfák terméketlen földből kimeredő ősi és kimerült fadarabok; a falvak lakói koponyacsontjukig aszott, az alapvető emberi jellegzetességeknek valamiféle végletekig torzított groteszk tipológiáját megtestesítő karikatúrái.”* (Uo). Kétségkívül a festmény ezen olvasata sem hagyható figyelmen kívül, ám az a heideggeri elgondolás, amely *a föld és a világ közötti szakadékból kiemelkedő műalkotás* gondolkörét tárgyalja, Jameson értelmezésében a test és természet jelentést nélkülöző anyagságaként jelenik meg. A föld és a világ harca viszont nemcsak a kitaposott lábbelik tátongó sötétjében mutatkozik meg, hanem a festmény tulajdonképpeni összefogottságában is, amit Heidegger a föld elő-állításának fogalmával ír körül. *„A földet elő-állítani [her-stellen] azt jelenti: a földet elzárkózóként a nyitottságba juttatni. A földnek ezt az előállítását nyújtja a mű, amennyiben a mű maga visszaáll a földbe. A föld elzárkózása azonban nem egysíkú, merev*

befedettségekben-maradás, hanem az egyszerű módok és alakok kimeríthetetlen bőségben bomlik ki.” (Heidegger, 2006, 36).

A mű létének elgondolása során ugyanis újabb összefüggés elemzésére kerül sor, itt vezet be Heidegger a *föld* fogalmát, amit a következőképpen jellemez: elrejtő, elzárkózó, befedő, amely átszövi az egész világot. A világot pedig ekképpen jellemez: kinyíló, felfedő, ami a földön elterül. A világ folyamatosan arra törekszik, hogy felülemelkedjen a földön, a föld pedig arra, hogy a világot magába vonja. A vita során az egyik fél mindig átlendül a másikra, s megpróbálnak egymás fölé kerekedni. Minél önállóbbá akarnak válni, annál nehezebb átengedniük magukat annak a konkrét dolognak, hogy nem szakadhatnak el egymástól. A föld önmagával harmóniában áramlik, nyugodtan mozog, amíg a világ felnyitó voltával folyamatosan próbál felülkerekedni a földön. Az állandó mozgásuk által létrejött vita koncentrációja állandóan változik: vagy hevesebbé, vagy nyugodtabbá válik. Ezt a csatát – Heidegger szerint – a mű hozza létre. „*A mű múltja a világ és a föld közti vita végigharcolásában áll. Minthogy a vita a bensőség egyszerűségében éri el csúcspontját, ezért a vita végigharcolásában jön létre a mű egysége.*” (Heidegger, 2006, 37-38). Ami itt a műről elmondható tulajdonképpen az, hogy létéhez hozzátartozik egy ellentétes mozgás generálása – a világot fel-, a földet pedig előállítja –, ami arra enged következtetni, hogy ezek létének lényegi vonásai. A műalkotás tehát egy olyan belső mozgást kelt, melyben önmaga – a mozgás gyorsaságában, vagy lassúságában – egységessé válik.

A föld és a világ viszályának összefüggése kapcsán elmondható, hogy egyedi csatájuk terében egy közös *nyíltságot* hoznak létre. Azaz, ahogy a vita a föld és a világ között kirobban, egy tér keletkezik, melyben minden létező úgy mutatkozhat meg, ahogyan önmaga. Ezt a játékteret, a *nyitottság terét* nevezi Heidegger a *jelenvalóság tisztásának*. „*A lehatárolás magában nyugvó áradata áramlik itt, ami minden jelenlétét jelenlétében határol körül.*” (Heidegger, 2006, 36). A föld az, ami lényegszerűen elzárkózó, a világ pedig mint magát felnyitó, nem tűr semmiféle elzártságot. Nem nélkülözheti a világ nyíltságát, s a világ sem térhet ki előle. Lényegük szerint mindig perlekednek, csak így vehetnek részt a *tisztás-elrejtőzés vitájában*. A mű, ami a világot fel- és a földet előállítja, e vita végigharcolása, amelyben az igazságot kivívják.

Jameson további vizsgálatához a kortárs képzőművészet központi alakjának késői művei közül kiválasztja Andy Warhol *Gyémántpor cipők* című művét, a cipőillusztrátorként elhíresült és a kortárs képzőművészet kulcsfontos figurájává lett Warhol *Diamond Dust Shoes* 1980-as printjét. Ez a kép, melyen színes körömcipők sarkuknál fogva lógnak lefelé, nyilvánvalóan nem a van Gogh-lábbeli közvetlenségét látatja, sőt, ezek a cipők egyáltalán *nem szólnak hozzánk*. E

festmény az érthetetlen természeti tárgy esetlegességét öltve nem nyújt a befogadó számára bensőséges világképet, sőt inkább visszataszító képet fest. „*A Gyémántpor cipőkben az elfojtott tulajdonképpen visszatér valamilyen módon, különös, pótlólagos, dekoratív lelkesültség formájában, amire maga a cím is kifejezetten céloz, nyilvánvalóan aranypor csillogására, aranypor díszítményre utalva, mely lezárja ugyan a festmény felületét, mégis ránk csillan.*” (Jameson, 1998, 88). Az élettelen cipők látványának első benyomása kapcsán az egyhangúság és mélységnélküliség jelenik meg, illetve a felszínesség, ami a posztmodernizmus talán legfőbb formai sajátossága. Még világosabban tükrözi éppen ez a fotografikus kép a halálfélelem érzését a hideg eleganciájával, a harsány színeivel, az alacsony szintre kategorizálható reklámkép stílusával. A kép közepszerűsége olyan hatást kelt, mintha egy áttáncolt, élvhajász éjszaka után levetett cipők elhagyatottan, korábbi életviláguktól megfosztottan várnák vissza viselőjüket egy régi, szűk öltözőben, vagy egy talált tárgyak osztályán az ajtóra akasztva. „*A kortárs művészetben feltétlenül el kell fogadnunk a fotográfia és a fotónegatív kiemelt szerepét: valójában épp ez látja el Warhol képét a halál minőségével, hogy az fényes röntgen-eleganciájával oly módon sértse azobjektív néző szemét, mintha a halálhoz, a halál rögeszméjéhez, a halálfélelemhez a tartalom szintjén semmi köze sem volna.*” (Jameson, 1991, 60).

Nemcsak ennek a Warhol-képnek a jelenségvilágát árnyékolja be a végesség. Több közlekedési balesettel kapcsolatos kép, valamint sok ijesztően színes, ám szubjektív nélkül reklámfogásról szóló, plakátszerű, ízlésrombolónak mondható alkotása is született már a művésznél. Kései művészetében az elektromos szék alkatrészeiről kiállított képei (*Halál és katasztrófák sorozat*, 1962) még inkább kifejezik a halál jelenlétét. Jelentős hírnevet kapott egy New York-i légi katasztrófa során készült képe, amin a repülőgép roncsának fotója látható, ami a *New York Mirror*-ban jelent meg. Nagyobb ismertséget kaptak Warhol teljes *Halálsorozatának* képei is, legtöbbször azonban személytelen marad a halál a képein. (Shanes, 2007, 109-117).

Jameson továbbá jelentős különbségeket fedez fel az érett modernizmus és a posztmodern mozzanatai, azaz a van Gogh-cipők és a Warhol-cipők között. „*Az első és legnyilvánvalóbb az egyhangúság és mélységnélküliség újlagos megjelenése, a szó legszorosabb értelmében vett felszínesség, a posztmodernizmus talán legfőbb formai sajátossága.*” (Jameson, 1998, 91). Úgy véli: az érzelem, a hatás, s minden szubjektív kiveszett az újabb képekből, ennek okán a hatás elhalványodni látszik a posztmodern kultúrában.

Az előzőkben röviden tárgyalt kiritkák kellőképpen érzékeltetik a tudományágak között feszülő ellentétet, ám rávilágítanak azokra a heideggeri gondolatokra, amelyek a művészetéről való széleskörű tudásunkat más irányba viszik.

A fentiek alapján láthatóvá vált, hogy a mű megalkotottsága csak az alkotás folyamatából fogható fel. Ugyanis a mű az alkotás során válik valóságossá, így tulajdonképpen függ az alkotástól, hiszen az alkotás lényegét a mű lényege határozza meg. Maga a megalkotás valami létrehozottba való szabadjára-engedés [Hervorgehenlassen]. A mű alkotott-létére irányuló összefüggés az alábbiakban kerül alátámasztásra: „*Minél magányosabban áll önmagában az alakba rögzített mű, minél tisztábban látszik eloldódni az emberekhez való összes vonatkozásától, annál egyszerűbben lesz nyílttá a lökés, hogy van ilyen mű, annál lényegiebben tárul elénk [aufgestoßen] a rendkívüli.*” (Heidegger, 2006, 52). A mű valósága tehát a mű mű-létének lényege révén alapvonásaiban került meghatározásra.

Összegzés

Vincent van Gogh *Parasztcipők* című festménye jelentős hatást ért el Heidegger gondolkodásában a szegénységet, a rettegést és a halált allegorizáló parasztcipők látványa kapcsán.

Ám nemcsak az egzisztencializmus heideggeri igénye és fenomenológiája alapján kerül sor a halál és a halálra-szánt létünk elfogadására. A halál – úgy tűnik – az ember létsajátsága, akinek sorsa az örökös változás és a megsemmisülés. A halál egzisztenciális ténye nem lehet közömbös az ember számára, nem vehetjük számba csak úgy, hogy kikerülhetetlen rossz, ami felborítja a rend belső harmóniáját. A lélek halhatatlanságában bízva az ember magában hordozza a létet úgy, mint felbonthatatlan és megsemmisíthetetlen ontológiai egységet.

IRODALOM

FEHÉR M. I. (1992): *Martin Heidegger, Egy XX. századi gondolkodó életútja*, Bp., Göncöl.

CSEJTEI, D. (2002): *Filozófiai metszetek a halálról, A halál metamorfózisai a 19–20. századi élet- és egzisztenciálfilozófiákban*, Bp., Pallas–Attraktor.

DERRIDA, J. (1998/1999): *Visszaszolgáltatások a cipőméretben rejlő igazságról*, ford. Simon Vanda, In: *Enigma* 18–19, V–VI, 116-132, Bp., Új Vizuális Kultúra Alapítvány.

FAILLE, L. J.-B. (1939): *Vincent van Gogh*, Paris, Hyperion Press.

- GOLDSTEIN, K. (1968): *The Reach of Mind, Essays in memory of Kurt Godstein*, In: Simmel, Marianne L., New York, Springer. DOI: 10.1007/978-3-662-40265-8_1
- GELVEN, M. (1989): *A Commentary on Heidegger's Being and Time*, Illionis, Northern Illionois University. DOI: 10.2307/2024869
- HEIDEGGER, M. (1977): *Sein und Zeit, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970*, Gesamtausgabe Band 2., Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. DOI: 10.1524/9783050050171
- HEIDEGGER, M. (1977): *Holzwege, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970*, Gesamtausgabe Band 5., Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. DOI: 10.1007/978-3-476-03851-7_1
- HEIDEGGER, M. (2006): *Rejtektutak*, ford. Ábrahám Zoltán, Bacsó Béla, Czeglédi András, Kocziszky Éva, Pálfalusi Zsolt, Schein Gábor, Bp., Osiris.
- HEIDEGGER, M. (1989): *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István, Bp., Gondolat.
- JAMESON, F. (1998): *Posztmodern, avagy a késő-kapitalizmus kulturális logikája*, ford. Borsody Gyöngyi, In: *Enigma* 17, V. 87–93. Bp., Új Vizuális Kultúra Alapítvány.
- JAMESON, F. (1991): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, In: *New Left Review*, 146 (July-August), 59-92., Duke University Press. DOI: 10.2307/j.ctv12100qm
- JOÓS, E. (1998): *Martin Heidegger, A dolog és A nyelv*, Újsziget–rota, Sárvár.
- NAGERA, H. (1998/1999): *A két üres szék*. ford. Pete Nóra, In: *Enigma* 18–19, V–V, 38-49. Bp., Új Vizuális Kultúra Alapítvány.
- PERRUCHOT, H. (2012): *Van Gogh élete*, ford. G. Beke Margit, Bp., Kossuth.
- SCHAPIRO, M. (1998): *A csendélet mint személyes tárgy, Megjegyzések Heideggerről és Van Goghról (1968)*, In: *Enigma* 17, V, 23–30. Bp., Új Vizuális Kultúra Alapítvány.
- SCHAPIRO, M. (1998): *További észrevételek Heideggerről és Van Gogh-ról (1994)*, In: *Enigma* 17, V, 30–38. Bp., Új Vizuális Kultúra Alapítvány.
- STONE, I. (1967): *Van Gogh élete*, szerk. Keszthelyi Rezső, ford. Máthé Elek, Bp., Corvina.
- SHANES, E. (2007): *Andy Warhol – Élete és művészete*, ford. Németh Anikó Annamária, Bp., Gabo.

TANDORI, D. (1998): „*Ily szomorúan végzünk megint egy dalt*”, *U. a. cipőben*, ford. Borsody Gyöngyi, In. *Enigma* 17, V, 17-19. Bp., Új Vizuális Kultúra Alapítvány.

Dr. Busku Szilvia PhD

főiskolai docens

Tomori Pál Főiskola, Bölcsészettudományi Tanszék

drbuskuszilvia@gmail.com