

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 cipelnék 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 valósággént 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 művészetről 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 kiélelt

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 rögszántóföld, 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. Nyugtalanak 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: *Foglyok 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 önarcképet, melyek egyfajta önvizsgálatként, önismerésként 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 szolgál. (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 eltérők az előzőktől, hogy nemcsak úgy vannak a világban, hanem valamire felhasználhatók is. Belőlük áll össze a dologszerűség (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 dologszerűsége 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 cipőtálpak 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 inség szóltan 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 inség 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 halmazódó múltja elé vezet.*” (Csejtei, 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 visszatérni. 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 lehetsége 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* paragrafusaiban. (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 hozzáteszi: „*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 énjé 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 játéktérében az újrafelismerés történéseként a tárgyi összefüggésükben egy értelmezett világkép alakuljon ki. A földre helyezett, szembeállított, öltöztetől, 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 tulajdonképpen 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 előállítást 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 másikon, 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 jelenlévőt jelenlétében határol körül.*” (Heidegger, 2006, 36). A föld az, ami lényegszerűen elzárkózó, a világ pedig mint magát felnyitó, nem tűr semmiféle elzárttságot. 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 láttatja, 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 szubjektivitás nélküli 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 újólagos megjelenése, a szó legszorosabb értelmében vett felszínesség, a posztmodernizmus talán legfőbb formai sajátossága.*” (Jameson, 1998, 91). Úgy véli: az érzelem, a hatás, s minden szubjektivitás 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 művészetről 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, Kocziszký 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, Sárovar.
- NAGER, 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