

BARTÓK IMRE

## A SÖTÉT IKON

HORST JANSSEN KÉPEIRŐL

*„Er wisse überhaupt nicht, was Wahrheit sei, sagte er. Er habe nur die seine. [...] Er wollte mich überzeugen, dass Kunst nichts anderes als „wohltemperierte Kälte“ verlange.“<sup>1</sup>*

Jelen írás Horst Janssen (1929 Hamburg – 1995 Oldenburg) német festő műveiről igyekszik szólni. Az írás megszületésének oka nem más, mint a szerző iránti lelkesedés. Részben ebből adódóan az itt olvasható szöveg nem tűz ki maga elé specifikus célokat. Nem kívánja a tárgyalt szerzőt tudományos igényességgel művészettörténeti kontextusba helyezni. Szigorú értelemben véve még műértelmezésekre sem vállalkozik. Egyetlen szándéka, hogy az író – a néző – saját, e művészettel kapcsolatos tapasztalatait asszociációk és egymáshoz lazán kapcsolódó gondolatfüzerek segítségével legalább önmaga számára világosabbá tegye. Ennek sürgetése arra az élményre megy vissza, amelyet a laikus író egy-egy múzeumi sétája alkalmával tett, és amelyet önmaga számára így fogalmazott meg: *jól látom, csak nem tudom, mit*. Ennek apropóján vetődik fel a további töprengés igénye.

Mi más bizonyítaná jobban a művészet megdöbbentő, semmi máshoz sem fogható erejét és hatalmát, mint hogy Platón azt jól átgondolt okoknál fogva végérvényesen és mindenfajta kompromisszum nélkül kitiltaná államából? Természetesen többről van szó, mint egy dilettáns rossz ötletéről; ezzel a radikális gesztussal veszi kezdetét az európai művészetfilozófiai reflexió. Könnyű azonban belátnunk, hogy Platón nem

---

<sup>1</sup> Joachim Fest: Horst Janssen. Selbstbildnis von fremder Hand. Hamburg, 2004. 171, 195

a művészetet mint olyat ítéli el. Az *Ión*ban kifejezetten pozitívan nyilatkozik a költők tevékenységéről, Homérosz pedig – ahogyan a korban mindenkinek – számára is állandó, evidens hivatkozási pontot jelent. Emellett az a történet sem érdektelen – igaz vagy sem –, mely szerint halála után alvókamrájában a párnája alá rejtett drámákra bukkantak. Akár az éhségstrájkoló, aki titokban csokoládét majszol, a művészetet „elítélő” Platón, ha éppen senki sem látta, szintén drámákkal szórakoztatta magát.<sup>2</sup> Igaz ugyan, hogy pusztán anekdotáról van szó, melynek azonban szimbolikus jelentősége van. Arra utal, hogy Platónnak az *Államban* kifejtett „kritikája” a legkevésbé sem művészetfilozófiai, hanem sokkal inkább művészetpolitikai megfontolásokra támaszkodik. Ahol rend van, illetve ahol rendnek kell lennie, és ahol e rend bevezetésén munkálkodnak, ott a művészetnek nincs helye. Könnyű belátnunk, miért. A művészet felkavar, vagy éppen megbénít, szárnyakat ad, szerelmet ébreszt és kétségbeesésbe taszít. Platón azért utalta őt a városfalon túlra, mert világosan felismerte a művészetben rejlő forradalmi és emancipatórikus potenciált. Azonban paradox módon ugyanazzal a gesztussal, mellyel kitiltotta azt az államból, egyúttal utópikus funkciót és egyedülálló teljesítményt is tulajdonított annak.

Platón koncepciója alapozta meg azt a politikai gyakorlatot, ami a mai napig is meghatározza a művészet társadalmi szerepét. Mert habár Európa talán legnagyobb büszkesége, leginkább dédelgetett kincse nem más, mint *kultúrája*, vagyis nem utolsósorban *művészete*, e kultúrát ma egy jól elszigetelt térhez és időhöz kapcsolja – *a múzeumhoz*, amely, csütörtök kivételével, mindennap este hatig nyitva van. Nem véletlen, hogy a múzeum feltalálása összekapcsolódik a polgárság hatalmának megszilárdításával. A jólnevelt polgár tudja, hogy számára a művészet fogyasztása milyen mennyiségben jelent az egészséget kedvező mértékben fokozó ajzószeret, és milyen mértéken túl válna károsná. Ezért e fogyasztást meghatározott kontroll alatt kell tartani, és e kontrollt a

---

<sup>2</sup> Ezek szerint a sokszor emlegetett – egyébiránt szintén emblematikus jelentőséggel bíró történet, mely szerint Platón a Szókratészsel való találkozás után elégette saját drámáit, a kérdésnek pusztán egyik aspektusára világít rá.

múzeumok nyitvatartási szabályai, illetve íratlan etikettje helyettünk is megteszi. Ezzel fontos teher kerül le vállunkról, és sok veszélytől leszünk megóvva. Bizonyára tanulságos volna a muzeológia történetét a foucault-i kórház- és börtöntörténet mellé helyezni. A modernitás ugyanis nem csak a téboly és a bűn, de a művészet domesztikálásában és politikai monopolizálásában is érdekelt.

Ha a megvalósult platóni államban egy, a szerző szellemében tevékenykedő vezető elé azzal a szándékkal szórták volna oda kétezer év művészeti hagyatékát, hogy azokat „veszélyességüknek” megfelelően osztályozza, és az értékelésnek megfelelő sorrendben vesse tűzre, úgy Horst Janssen képei e „versenyben” alighanem előkelő helyen végeznének, és igen hamar a lángok martalékaivá válnának. Egy szép és boldog emberi közösségben jóérzésű ember nem alkot ugyanis ilyesmit – ha van „entartete Kunst”, akkor ez minden bizonnyal az. A helyzet azonban ennél bonyolultabb. Amennyiben – talán túlságosan is könnyelműen és kritikátlanul – engedünk a művek elégetése fölött érzett a priori megbotránkozásunknak, úgy mindezt rögtön Janssen művészetének javára írhatjuk. Ezzel azonban a másik végletbe zuhanva a művek értékét pusztán azok „veszélyes” és „felzaklató” jellegéből kiindulva igyekeznénk megalapozni, vagyis arra az *élményünkre* támaszkodnánk, mely szerint Janssennél valamiképpen még a leghétköznapibb csendélet, amelyen egyetlen vonás és egyetlen szín sem árulkodik közvetlenül arról az abszolút tragédiáról, arról a végeláthatatlan emberi nyomorúságról, melynek keretébe illeszkedik, kérlelhetetlenül és megmásíthatatlanul, valóban és mélyen – felkavaró. Ez az eljárás azonban sem a műélvezés (e meglehetősen obszcén szó egyébiránt szintén megmutat valamit a polgári művészetkultúra autoerotomán jellegéből), sem a műértelmezés szempontjából nem volna kielégítő stratégia. A képek értékét, jelentőségét, kvalitását nem alapozhatjuk arra a pusztára tényre, hogy e képek történetesen nyomasztóak és felkavaróak – legalábbis mindaddig nem, amíg e felkavaró jelleget a közvetlen műtapasztalat élményszerűségében kívánjuk rögzíteni. A művészet halála

talán nem is más, írja Heidegger, mint a mű *tapasztalatának* a mű *élményére* való redukciója.<sup>3</sup> Heidegger és az ő nyomán Gadamer – Hegelhez kapcsolódva – a pusztá élményszerűséggel szemben ismét a műtapasztalatot, magát a dolgot, vagyis a mű inherens igazságigényét igyekszik rehabilitálni. A sokat emlegetett hermeneutikai „szerénység” tehát valójában egyáltalán nem tűnik oly szerénynek, ha meggondoljuk, hogy nem kevésbé jelentős dologban érdekelt, mint az igazságban – még akkor is, ha tudja, sőt kifejezett reflexió tárgyává teszi, hogy az igazság csak interpretációként, vagyis csak emberi álláspontként lehetséges.

Melyik az az út, amely közelebb visz a mű igazságához? Milyen óvatos, vagy éppen merész lépést kell megtennünk a mű irányába? Heidegger a gondolkodás kapcsán az út metaforájához – vagy éppenséggel valóságához – kapcsolódva a filozófia sajátos mozgásának leírására egy egész sor, az úttal kapcsolatos fogalmat vezetett be. A járatlanba vezető út [Holzweg], a tévút [Irrweg], az út, amely valamit megkerülve vezet el magához a dologhoz [Umweg], a négyezés [Geviert] által meghatározott világ topográfiai rendjének alsó szegmensébe illeszkedő földút [Feldweg], továbbá a Heidegger által néven nem nevezett, ám a fordulat [Kehre] mitológéájában implicite megjelenő damaszkuszi út. Gondolkodni annyi, mint egy úton járni, a gondolkodás fordulata pedig mi más jelentene, mint megfordulni azon az úton, amelyet kétezer éve a fordulat útja par excellence, és amelyen egyébiránt Esterházy szerint manapság „gyanúsán nagy a forgalom” – vagyis éppen a damaszkuszi úton. Üldözőből apológétává avagy egzisztenciálanalitikusból a lét ájtatos pásztorává – egyre megy, ami az útmetaforika tekintetében lényeges, az maga a *gestus*. Nagyot kell gondolni, hogy az ember nagyot forduljon. Mindazonáltal Heidegger – és erre alighanem jó oka van – eltekinteni látszik attól, hogy az út [Weg] etimológiai lehetőségei nem csak azt teszik érzékletessé, ami a dolog felé visz, hanem azt is, ami a dologtól eltávolít [weg]. A gondolkodás útszerűsége nem pusztá virágnyelv; több,

---

<sup>3</sup> Heidegger: A műalkotás eredete, Budapest 1988. 121.

mint metafora, hiszen egy előzetes filozófiai döntést hordoz, nevezetesen azt, hogy a gondolkodás nem más, mint amit mi magunk kezdünk el. Mi sem lehet ennél magától-értetődőbb. Az út némán fekszik el a tájon, és mi vagyunk azok, akik határozott vagy éppen tétova mozdulatokkal, de végső soron saját elhatározásunkból rálépünk, vagy még inkább: *rátérünk*. Ez az aktivitás alighanem – ha követjük Heideggert azon az úton, amelyre mielőttünk rátért – a művészettel kapcsolatban is a miénk kell legyen. Gondolkodni [denken] annyi, mint sűríteni, költeni [dichten], vagyis mi más érthetné meg a költészetet, vagy ami ugyanaz, a művészetet, mint a gondolkodás? Ezek szerint tehát az aktivitás a mű megértésének esetében is a mi oldalunkon áll. Végső soron mi magunk vagyunk azok, akik a mű felől döntünk – sugallja nekünk álláspontja minden kifinomultsága mellett a heideggeri terminológia.

Mi sem tűnik ennél triviálisabbnak. És mégis – a görögök művészete egy radikálisan más struktúrájú tapasztalatra támaszkodott, illetve tapasztalatot hívott életre. Az, hogy a művészettel való találkozásban nem a tragédia, a vers, a kép, hanem én magam maradok meg a középpontban, újkori találmány. Ez az újkori, részben az individualitást ért veszteségek kompenzálására létrejövő esztétika lényege Kanttól Heideggerig. Az ember a biztonságos világ partjáról tekint a művészet félelmetes mélységeibe. E partot a tajtékzó tenger hullámai épphogy csak cirógatják, de el sosem moshatják. A fenséges már Kantnál is csak mindaddig fenséges, amíg azt egy meghatározott helyről, biztonságban szemléljük – amint oda a biztonság, oda a fenséges is; ekkor pusztá félelem és reszketés veszi át helyét. A művészet azonban ennek ellenére lényegét tekintve *mélység* – különösen áll ez a festészetre. Ahogy Merleau-Ponty több helyütt megjegyzi, a szín nem vékony hártya a tárgy felszínén, hanem mélység.<sup>4</sup>

Talán Nietzsche volt az, aki minden számunkra idegenné vált pátosz, minden heves gesztus, minden teátralitás ellenére közelebb jutott mind a gondolkodás, mind a művészet tapasztalatának valóságához. Nietzsche

---

<sup>4</sup> Ld. Maurice Merleau-Ponty: A látható és a láthatatlan. L'harmattan, 2006.

szerint a gondolatok, először is, nem akkor jönnek, amikor mi a gondolkodás útjára lépünk, és azokat nyíló virágokként szakítjuk le az út széléről, hanem amikor *ők, saját maguktól*, galambblábakon érkezve, némán meglepnek bennünket. A művészet mélységeket megnyitó jellegéről szólva pedig, kilépve a műkritikus biztonságos és légkondicionált rejtekéből, Nietzsche kimondta az igazságot, legalábbis azt az igazságot, ami a tapasztalathoz alighanem közelebb áll: „Aki szakadékba néz, abba a szakadék is visszanéz.”

Ahogy Heidegger számára a gondolkodás délelőtti séta a földúton, úgy Nietzsche szerint gondolkodni annyi, mint levetni magunkat a csúcsról. Nietzsche ezzel összefüggésben feltalálta a zuhanás esztétikáját. Merleau-Ponty Cézanne-tól megtanulta, hogy a zuhanás vertikálitása egy, a fizika törvényeitől eltérő gravitációnak is engedelmessé lehet. A völgyből is lehet a hegy felé zuhanni. Éppen ez történik Cézanne-nal, aki művében bizonytalanul, „kételkedve”<sup>5</sup> és ugyanakkor rendíthetetlen következetességgel épp csak megérintette a valóság húsát, azt a preszókratikus arkhéhoz hasonlított elvet, amely a világot *in statu nascendi* hivatott megmutatni. Vagyis a világot nem abban a pillanatban, amikor azt már elhagyták az istenek, hanem amikor az még meleg volt Isten kezének érintésétől.

Ebben a *pillanatban*, illetve ebben a *pillantásban* az iniciatíva többé már nem a miénk. Az önhittség állóvizét valami elemi erővel kavarja fel. A dolgok egyszeriben versengeni kezdenek tekintetünkért, rabul ejtik azt. A festmény rabul ejt – ez minden, csak nem metafora. Mégpedig a festmény szó szerint a tekintetet ejti rabul – nem az akaratot, ami tiltakozna, nem az észet, ami még fel sem ébredt álmából, nem az értelmet, ami könnyel igyekszik kategorizálni a látottat, és egységet vinni az érzéki sokféleség káoszába. A tekintetünket tehát rabul ejtették; olyan rabság ez, amely, ha a mű igazságának tapasztalatával is megajándékoz, utólag édesnek is

---

<sup>5</sup> Merleau-Ponty egy egész, önálló szöveget szervezett „Cézanne kételye” köré.

nevezhető. Ez azonban nem változtat azon, hogy rabságról, *terreurről*, réműletről van szó.

Janssen *Philemon und Baucis* c. képe, mint oly sok más alkotása, rabul ejt. Ez triviális és közhelyszerű megjegyzésnek tűnik, itt azonban nem metaforáról van szó. A rabság itt sokértelmű jelenség; bizonyos szempontból éppen a rabság határozza meg a kép egész tematikáját. A képen valós tekinteket látunk, amelyek közül az egyik – feltehetően Philémoné – egyenesen minket vesz célba. Azonban nem emberi tekintetről van szó. Philémon és Baucis, a történet szerint az álruhában érkező olümposziak irányában tanúsított vendégszeretetük elismeréseképpen megmenekült az istenek haragja elől.<sup>6</sup> Zeus és Hermész árvizet bocsátott a városra, amelynek lakói oly ellenségesek és barátságtalanok voltak velük. Philémon és Baucis azonban, akik anélkül, hogy tisztában lettek volna vendégeik valódi kilétével, befogadták őket. Ezért aztán jutalomképpen kívánhattak valamit: azt kívánták, hogy örökké együtt maradhassanak, és az istenek templomát őrizhessék. A kívánság teljesült; közös haláluk pillanatában fákká változtak, melyek gyökerei és ágai egymásba gabalyodva hirdetik a két öregember jámbor önzetlenségének nagyszerűségét, az egymás és az idegenek iránt érzett és tanúsított szeretetét.

Szép történet, de mit látunk ezzel szemben Janssen képén? A kívánság, úgy tűnik, itt is valóra vált; Philémon és Baucis még „élnek”, azonban nem változtak fává. Egymást mellett tétlenkedő, egymást átkaroló csontvázként állnak. Baucis barna haja akár egy fiatalasszonyé; csontállkapcsa azonban egy régi, befejezetlen kiáltásra, talán kacajra utalva maradt nyitva. Philémon felénk néz, tekintete azonban üres szemgödréből érkezik. Szakadék ez a tekintet, pontosan a Nietzsche által leírt értelemben – belenézünk, és az visszanéz belénk. Sőt, ahogyan a képre tekintünk, alighanem az a benyomásunk, hogy az már azelőtt nézett bennünket, mielőtt mi felfigyeltünk volna rá. Ha ezt megérezzük, egyszeriben szégyenkezni kezdünk. Sartre elemzése a pillantásról –

---

<sup>6</sup> Ovidius, *Metamorphoses*, VIII, 611

amelynek metafizikai előfeltevései okán határozott korlátai vannak, ugyanakkor tagadhatatlan jelentőséggel is bír – itt mindennél keserűbb színezetet kap. E tekintet nem csak azzal fenyeget bennünket, hogy kimozdít a világ általunk elfoglalt és belakott mindenkori középpontjából. Többről van szó, mint pusztá hatalmi harcról – a tekintet ugyanis nem egyszerűen fenyegető, hanem egyúttal *vádló*. Az arc fájdalmas, és a fogak mintha csikorognának; Philémon tekintete, Petrivel szólva, a lehető legiszonyúbb kérdést szegezi felénk: „Miért élsz?”

Philémon és Baucis talán hamar belefáradt az öröklétbe. Ruháik csontváz-létükhöz viszonyítva figyelemreméltóan jó állapotban vannak – Baucis nyitott állkapcsa azonban időtlen hisztériára utal, és a mozdulat, amellyel Philémont átkarolja, talán nem a szeretet, hanem egy embertelenné, tébolyulttá vált ragaszkodás jele, miközben Philémon mintha éppen szabadulna ebből a korból. Talán éppen *kifelé* igyekszik a képből, felénk, ki az áhitott és elvesztett életbe, a halandó létezésbe. Olyan sajátosan tartja a fejét, mintha éppen egy mozdulat, egy, a kép világától és Baucistól elvezető mozdulatot végezne, amelyet még be sem fejezett egészen – egyetlen centimétert kell még megtennie, és átszakítja a vásznat. Persze mindeközben nem siet, már régóta nincs miért nincs sietnie, és egyébként is jól tudja: bármennyire élő is legyen, valójában nem mozdulhat meg többé. Az örökkévalóság annak metafizikai meghatározása szerint nunc stans, álló most – és mi más volna az álló most, mint börtön, amelynek jövőbe nyíló kapuit *örökre* bezárták? Schelling fejtette ki először, hogy az az öröklét minden örökölt, keresztény meggyőződésünk ellenére talán *kevesebb*, mint az időbeliség. Istennek azért kellett emberré válnia, mert *kényelmetlenül* érezte magát az örökkévalóságban. A filozófia kétezer éven át óriási félreértésben élt – nem az idő, hanem az öröklét jelenti a szellem béklyóit. Ami számunkra – Jézus Krisztus alakjában – az isteni kegyelem kifejeződése, az Isten számára éppenséggel az arra való egyetlen esély volt, hogy lerázza magáról e láncokat, és aktualitásra tegyen szert, vagyis története során



először valóban élni kezdjen.<sup>7</sup> A fiatal Lévinas figyelemreméltóan hasonló gondolatokat fogalmaz meg Hamlet tétovázása kapcsán.<sup>8</sup> Hamlet tétováza az élet mélyébe vetett pillantásból adódik; a mélységben nem mást látott meg, mint annak lehetőségét, hogy *talán nem lesz képes meghalni*. Mivel a halál a semmi, a semmi pedig lehetetlen, ezért a halál – mi sem lehet ennél világosabb szillogizmus – maga a lehetetlen. A rettegetés, ami a felfedezést kísérte, megbénította Hamletet, és láthatóan kellemetlen időt (egy örökkévalóságot) szerzett szegény Philémonnak is. Philémon és Baucis szépreményű kívánságuk megfogalmazásakor talán egy metafizikai illúzió áldozatává váltak. Az idő múlásával azonban lángra kaptak az illúziói drapériái, és a halhatatlanság tévedésnek bizonyult. A helyzet annál rosszabb, mivel a képben rögzítetté váltak, *művé lettek*, ezzel pedig végképp csontváz-csuklóikra zárultak az örökkévalóság bilincsei. Mindazonáltal Philémon, amennyire kifelé igyekszik a képből, annyira *a képbe befelé is csábít*. Janssen e képet egy oslói kiállítás plakátjának szánta, vagyis mint *meghívót* koncipiálta. És valóban, amennyire menekül Philémon a képből, olyannyira csábít is, hogy lépünk be hozzá és legyünk a vendégei. Elvégre ők ketten éppen vendégszeretetükről híresek. Philémon üres tekintete kettős: a menekülés pillantása szomorú; ez a tekintet csalódott az örökkévalóságban. A csábítás pillantása vádló – elirigyli a nézőtől azt, amivel ő nem rendelkezik: a halandóságot.

Mint meghívó, az alkotás alighanem telitalálat – ennél nyíltabban és tisztább formában nem is lehetne kifejezésre juttatni, hogy aki e művészet kapuján belép, annak még a reménynél is többel kell felhagynia.

Jean-Luc Marion a vallás – elsősorban a kereszténység – filozófiai alapokon történő rehabilitálásának kísérlete során figyelemreméltó

---

<sup>7</sup> F.W.J. Schelling, Die Weltalter. Erstes Buch. Die Vergangenheit. Druck I (1811), in uő.: Ausgewählte Schriften, Bd. 4, Frankfurt am Main 1995, 213-320.

<sup>8</sup> Emmanuel Lévinas: Die Zeit und der Andere, Meiner, Hamburg 2003, 46.

esztétikai fejtegetésekbe bocsátkozik.<sup>9</sup> E fejtegetések elsősorban a kép sajátosságaira vonatkoznak. Marion a kereszténységgel szembeni szokásos vádra igyekszik választ adni, mely szerint az a judaista monoteizmus nagyszerűségével és „fejlettségével” szemben visszahullott a természetes vallások és ezzel összefüggésben a bálványimádás szintjére. Amíg a zsidó monoteizmus feltalálta a transzcendens Isten fogalmát, addig a keresztények egy vörös festékel vastagon bemázolt szobrocská előtt töltik tömjénfüsttel teli mindennapjaikat. Tény, hogy a kereszténység központjában egy ártatlan ember (sic!) megkínzása, félholtra verése és keresztre feszítése áll. Mindezt ráadásul körülbelül tizenöt centiméteres fából vagy műanyagból készült változatban majdnem minden békés európai otthon falán láthatjuk. Ennek botrányossága apropóján vetődik fel az ikonoklasmus. A botrány azonban a kereszténység sajátja; Jézus szava botrány a zsidóknak,<sup>10</sup> másrészt a vallás lényege, vagyis maga a kereszt, szintén botrány.<sup>11</sup>

Így a képpel szembeni kifogás nem lehet annak pusztá botrányossága. Sokkal inkább a képpel *mint olyannal* van baj. Marion, aki az Isten halálának örömhírében fürdő modernitást a történelemben sosem látott mértékű bálványimádás melegágyának és reneszánszának tekinti, idol és ikon megkülönböztetésével igyekszik meghaladni a problémát. Az idol az, amit mi készítünk, hogy utána szabadon nézhessük. Ezzel szemben az ikont annak fizikai összetevőit tekintve szintén mi készítjük, ám az önálló életet él, és a pillantás során őt illeti meg az iniciatíva. A képre pillantva egy már mindig is felénk tartó pillantás erejével szembesülünk. Az ikonban – ahogyan a klasszikus meghatározás hangzik – nemcsak az isteni csendesség nyilvánul meg, hanem Isten filantropizmusa, az ember felé való törekvése is világossá válik. Marion fejtegetései sokat merítenek a végtelen nyomaként leírt arc lévinasi elemzéseiből. Az ikon esetében is hasonlóról van szó: a kép tekintetének ereje kipenderíti nézőjét annak

<sup>9</sup> Ld. Jean-Luc Marion: *Étant donné*. Paris, PUF, 1998 és uő. *L'idole et la distance*. Paris, Grasset, 1977

<sup>10</sup> I Kor, 1:23

<sup>11</sup> Gal, 5:11

megingathatatlanak hitt, nyugalmas helyzetéből. Mindazonáltal nem a létező két típusáról van szó, hanem arról a két módról, ahogy a létet tapasztaljuk.<sup>12</sup>

Potenciálisan minden műalkotás, sőt, minden tárgy a fenti értelemben vett ikon. Potenciálisan – azt, hogy miáltal válik valóságosan is azzá, a körülmények sokasága teszi lehetségessé, melyeknek itt nem kell nyomukba erednünk. Az ikon lévinasi-marioni elemzése azonban jó kiindulópontot jelent a Janssenre vonatkozó megfontolásaink számára is. Itt azonban, habár a tekintetek találkozásának, alkalmasint vetélkedésének struktúrája hasonló is, az ikon tekintetének tartalma mégis radikálisan eltérő. Az első pillantásra érezzük, hogy egy Janssen-portré mást mutat nézője számára, mint egy rubljovi ikon. Ezért kísérleti jelleggel, hogy e különbségét kiemeljem, e tekintet jellegzetességeire utalva Janssen képművészete kapcsán nem tűnik indokolatlannak bevezetni a *sötét ikon* megnevezést. Sötét ikonról van tehát szó, vagyis sötét a tekintet, mely belőle kiárad, mert nem fényt ad, inkább elveszi a fényt. Ahogyan Wieland Schmied, Janssen egyik legkorábbi értő méltatója megjegyzi: „Horst Janssen nem excentrikus, hanem koncentrált.”<sup>13</sup> Természetesen nem, vagy legalábbis nem elsősorban a személyről, hanem magukról a művekről van szó. Igaz ugyan, hogy excentrikus az azt létrehozó alkotótevékenység – Janssen rendkívül produktív alkotó volt –, és excentrikusak maguk a művek is, amennyiben ezalatt hatásosságot értünk, és amennyiben – a francia *effet de neige* mintájára – a művekről a nyugalom minden partját elárasztó *effet du horreur* tekint le ránk, árad felénk és érint meg bennünket. Azonban talán ennél is fontosabb a másik, az előbbivel ellentétes, azt azonban nem kizáró mozzanat, vagyis a művek rendkívüli koncentráltasága, az önarcképek apró vonásokkal megrajzolt vonalainak koncentrikus félkörökbe és ellipszisekbe összeálló homogén felszíne, amely – mihelyst valóban arccá áll össze – a terreur mellett egy Kafka által még

<sup>12</sup> Vö. Jean-Luc Marion: Dieu sans l'être. Paris, PUF, 1991, 16: „L'icone et l'idole déterminent deux manières d'être des étants, non pas deux classes d'étants.”

<sup>13</sup> Id. Horst Janssen. Zeichnungen und Radierungen 1969-1975, Hamburg 1976, 29.

veszélyesebbnek ítélt fegyvert vet be ellenünk,<sup>14</sup> a közönyt és a hallgatást. A keresztény ikon csendessége beszédes és tartalmas – Janssen sötét ikonjai harsányak, az önarcképek gyakran ordítanak, nyögnek, köhögnék, harákolnak és fulladoznak, ez a harsányság azonban üres és nem rendelkezik önmagán túlmutató értelemmel. Talán ez az a mozzanat, ami Philémon mellett az önarcképek többségét is annak lényegében jellemzi: a rettenet, amelynek nincs számunkra mondanivalója, ami már elmerült abba a néma magányba, amelybe – ahogyan arcának ezer és ezer ráncocskája, hiszen ezek az arcok csak ráncokból rajzolódnak ki – minden egyes kis rovátka mellett *mi magunk is tartunk*, miközben nem tudjuk róla levenni a tekintetünket. Pontosabban: nem tudjuk *egymásról* levenni a tekintetünket. A sötét ikon tekintete győzedelmesen taszít le bennünket a világ trónjáról, és e győzelmet a közöny némaságával ünnepli meg.

Amíg a hagyományos ikon a szentség, addig a sötét ikon leginkább az átkozottság helye és képe. Az átok itt majdnem mindent érint, ami „szóba kerül”, illetve ami „képbe kerül”, tájakat, személyeket, mindennapjaink használati dolgait – mindenekelőtt azonban egy személyt, aki az önarcképek tárgyaként mutatkozik. Az önarcképek problematikájával Janssen művészetének pulzusára tapintottunk. Tapintásról van szó, a tapintást azonban ebben az esetben nem a kezünk, hanem tekintetünk viszi véghez. Merleau-Pontyval szólva, tekintetünk húsa az, amely ekkor a világ húásával találkozik. A világ azonban itt – a kép – nem fogadja be a tekintetet, nem húzódik vissza önmagába, hogy helyet teremtsen számára; tiltakozik és harcol ellene. Így hát megérinthetjük azt, de nem lehetünk képesek megragadni. A tekintetünk épphogy csak karcolja a kép felszínét; amíg az egy kiszámíthatatlan pillanatban szakadékként nyílik meg előtte. Azonban e végzetes pillanatot megelőzően, a képen

---

<sup>14</sup> Kafka a szirénekről elmélkedve írja, hogy azok hallgatása talán még éneküknél is erősebb fegyverük volt. Franz Kafka: Elbeszélések. Budapest 1973, 408-9.

végigsimítva – elsősorban Janssen önarcképeire gondolok – valóban a pulzushoz, illetve a lélegzetvételhez hasonlóra lehetünk figyelmesek. Az önarckép a kép őspéldája. Az önarckép műfajának prioritását sem például Schiélénél, sem Janssennél nem lehet a szerzők privát lelkiéletének nárcisztikus vagy extrovertált vonásaira visszavezetni. Önmagunk megfestése sokkal inkább a dolog lényegének felel meg; ahogyan Janssen maga mondta: „Ebben a félelmetesen szépséges Európában sosem egy VALAKI, hanem mindig egy ÉN rajzolt.” Nyilvánvaló, hogy az én alkotótevékenysége elválaszthatatlan magától az éntől, mégha „a szem a maga félelmetes öröme” elsősorban nem saját magában, hanem a megfigyelt és megérintett világban leli meg. A modern képzőművészet a látszat ellenére nem szakított a festő és az ábrázolt én azonosságával, hanem sokkal inkább az énfogalom transzfigurációja okán azt új alakban tette láthatóvá. *Je est un autre* – írja Rimbaud, szakítva évezredek metafizikai és grammatikai játékszabályaival. Talán mondhatjuk, hogy e kijelentés nem csak a francia filozófia számtalanszor ismételt toposzaként tett szert jelentőségre, hanem, kimondatlanul, de az önarckép új koncepciójának is háttérül szolgált.

Deleuze Francis Baconról elmélkedve megjegyzi: figuratív festészet nem létezik, mivel a festészet – és általában véve a művészet – nem más, mint erőcentrumok kitapintása, összegyűjtése, lehatárolása és bizonyos fokú rögzítése.<sup>15</sup> Az erő márpedig végül mindig győz a figura felett, Dionüszosz nevetve diadalmaskodik Apolló felett. Lehetséges, hogy valóban így áll a helyzet, azonban az erő már Baconnál sem annyira túlradás, mint inkább saját maga halvány nyoma. Ahogyan maga a festő fogalmaz, az emberek a csigához hasonló állatok, akik, bárhol is járnak, bármilyen szobákon is csúsznak-másznak keresztül, mindig valamiféle nedvet hagynak maguk után, hangulataik sajátos és taszító lenyomatát – Bacon pedig éppen ezt akarja megfesteni. Nem a döntő pillanatot, hanem

---

<sup>15</sup> Ld. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris, Editions du Seuil, 1981

az azutánit, nem a vérontást, hanem az éppen alvadó vért, nem a keresztrefeszítést, és nem is a levételt, hanem amikor – egyetlen iszonyatos és embertelen figurát leszámítva<sup>16</sup> – már mindenki hazament. Némileg hasonló a helyzet Janssen önarcképeinél – ezeket az arcokat már elhagyta az erő, avagy, Pál szavaival – aki egyébiránt nem volt tehetségtelen a kereszt esztétikumának politizálásában –, azonban az eredetitől meglehetősen eltérő értelemben: „erőtlenségükben erősek.”<sup>17</sup> Vagyis a halál előtti utolsó pillanatban – mert mi más volna az első benyomásunk, semmint hogy az önarcképek túlnyomó többsége ezt a pillanatot ábrázolja – az élő egyszeriben sosem tapasztalt elevenségre tesz szert. Ez az elevenség azonban nem a túláradó életörömben, hanem a csontvázakról is reánk tekintő keserű, elátkozott, vádló pillantásban nyer formát – illetve veszít el hovatovább mindent, amit formának lehet nevezni. A tekintet ugyanis meghatározott forma nélkül való; az arc maga is árnyékok és ráncok összefüggése. A tekinteteknek nincs egyértelmű irányuk – a klasszikus technikától eltérően itt mintha bárhova is próbálnánk állni, nem tudunk találkozni az arc tekintetével, mintha az legszívesebben rejtőzne, szégyellné magát és az árnyékok közül visszavonulna a teljes sötétségbe. Annál zavarbaejtőbb a helyzet a néző számára. Feléled a vágy, hogy az arcot úgy vizsgáljuk, mint egy ketrecbe zárt, értelem nélküli állatot. Az arc itt nem figura, mégpedig anélkül nem az, hogy a szűkebb értelemben vett nonfiguratív festészet terepére kerülnének. Minden figurativitás hiánya, mint Deleuze írja, egyúttal a festés genealógiáját illetően is fontos adalékkal szolgál a szemlélő számára; megértjük, hogy már a kezdetet jelentő, „transzcendentális” fehér vászon sem egyszerű üres felszín volt, ahogyan Michelangelo ismert szavai szerint a kötömb sem pusztán kötömb. Ahogyan arról is csak a felesleget kellett eltávolítani, úgy a vászonról is csak a felesleges fehéret kell eltüntetni, hogy a mögötte már eleve ott rejlő mélységek

---

<sup>16</sup> Vö. Francis Bacon: Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion

<sup>17</sup> Vö. 2.Kor 12:9

feltárujanak. Malevics klasszikus képei éppen ezt, a képben rejlő eredendő mélységet teszik láthatóvá.<sup>18</sup>

Az önarckép jansseni technikája szintén egy mélységet tár fel; itt azonban az a mélység, amelynek egy szint, egy egész, születőben lévő világot vagy éppen a festészetnek mint olyannak titkait kellene feltárnia, valójában nem mást mutat, mint az emberit, az eksztázist, amely számára már nincs tér, ahová kitörjön, a veszettségig hajszolt alak vonásait. Minden oda lesz, ami funkcionalitás vagy játék volt. Nézz oda, ahova nem mérsz nézni, és én fogok visszanézni rád – ezzel az üzenettel nehezedik ránk a kép szenvedéssel teli és olykor vádló pillantásának nyomasztó súlya.

Nem szokás egy szerzőt azért dícsérni, mert alkotásában csinos, örömteli ajándékként nyújtja felénk a valóság egy felcicomázott, kijavított és megszépített szeletét. A kánon a művek megítélésében műfajtól függetlenül általában azt a tendenciát mutatja, mely szerint minél szörnyűbb, annál jobb. A kultúra legalábbis a görög tragédiáktól kezdve a patológikus kultúrája. A kultúra iróniája, hogy amíg „kulturált” alatt jóérzésű és –ízlésű, elhajlásoktól és perverzióktól mentes egyént jelent, addig ezen kulturált ember olvasmányélményei közé éppen azon művek tartoznak, amelyek lényegében nem mások, mint perverziók, bűnök, emberi kicsinyességek és hiábavalóságok pandemóniumai, vagyis a világirodalom gyöngyszemei. Nincs is ebben semmi meglepő; az egyensúlyt fenn kell tartani. A művelt polgár a biztonságos – vagy legalábbis annak vélt – világ partjairól szemléli azt a művészetet, melynek tartalmait valójában nem teszi magáévá, melyben nem ismer *igazán* önmagára – egy kicsit persze igen, hiszen kell a borzongás. Ez a siker garanciája; olyan siker ez, melytől ugyanakkor az érzékeny szerző visszaretten. Ahogyan például a költő Paul Celant, úgy Janssent is iszonyattal töltötte el alkotásainak heves közönségsikere. A képekről ránk tekintő iszonyat nem állt a siker útjába; éppen ellenkezőleg: a kép újkori

<sup>18</sup> Ld. például az 1915-ben készített *Fekete négyszög* c. festményt.

szekularizációja, mitikus karakterének elvesztése okán remek alkalmat nyújtott arra, hogy általa azt, ami egykor a kultuszban testet öltött, immáron ne *átéljük*, túlzott kockázatot jelenthet, hanem azt műkritikusként *szemléljük*.

Az iszonyathoz, mint arra kezdetben utaltunk, megfelelő mértékben hozzászoktunk. És mégis, egy bizonyos fokú intenzitás és heveség után feltámad bennünk a fogyasztói ösztön, mely így kiált: „Azt akarom, hogy a művészet utat mutasson és reményt adjon! Minden mást meghagyok a művészettörténeteknek. Virágos mezőkre vágyom, tájképekre! Provence-t akarom látni, ahogyan a naplemente bearanyozza a juharfák őszi leveleit. Ezt a félresikerült német figurát, aki önarcképein szívesen mutatkozik egy gyilkos tekintetével, miközben gátlástalanul megfesti alkoholizmusát és obezitását, akinek képein csontvázak nemzőszerve érintkezik csecsemők és kislányok testével, ezt az ízléstelen szörnyeteget el tőlem, de tüstént! Másra fizettem be, kíméljenek meg a nyomortól, kérem, követelem! Egy új élet ígéretével akarok kilépni a múzeum kapuján, nem pedig azzal a tudattal, hogy még a régiben is elbizonytalanodtam.”

E háborgás és az annak alapjául szolgáló csalódás, illetve remény, megítélésem szerint el nem ítéhető automatizmusokra, ha úgy tetszik, antropológiai sajátosságokra megy vissza. A negativitás addig szívesen látott vendég, amíg csak néhány percre és egyetlen csésze teára marad. Amint azonban be akar költözni hozzánk, a helyzet megváltozik. Elvégre Hegel is mindvégig egy olyan negativitáshoz kapcsolja a dialektikát – és ami ugyanaz, az életet – amely sosem mondhatja ki az utolsó szót. Így a szellemnek az önmaga átlátására irányuló erőfeszítései egybeesnek a boldogság akarásával. Talán valóban antropológiai sajátosságról van szó, amelyet nem lehet megkérdőjelezni, és nem lehet kiiktatni. Ne kérdezné még az a Rilke is, akinél jobban egyébiránt talán senki sem tudta, hogy a boldogságot *nem* számunkra találták fel: „Sollen nicht endlich uns diese älteste Schmerzen fruchtbarer werden?”<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Rilke, Die erste Duineser Elegie. In uő.: Die Gedichte. Frankfurt am Main 1986, 631



Így hát a kérdés annak naivitása ellenére sem veszít jogosságából: mi marad még nekünk a jansseni világból, amelyben reményeink nem csalódhatnak – a világból, ami, jegyezzük meg, egyetlen percig sem volt más, mint a mi saját világunk? Vagyis mi marad, ami az „emberinek” nevezett fenoménkomplexumból valami olyasmit mutatna fel, amelyet fáradt, de mégsem csüggedő gesztussal pozitívnak, kedvesnek, bensőségesnek minősítenénk, valami, ami szemben áll a valóság pestisével? Ami itt ne a hisztéria, a kétségbeesés, a magányosság és a pusztulásként értett halál alakját öltené? Marad-e egyáltalán bármi ilyesmi? Erre a kérdésre, szerencsére, avagy talán éppen további szerencsétlenségünkre, úgy vélem, mégis igenlő választ adhatunk. Nyomokban például látni olyasmit Janssen képein, amit szeretetnek nevezhetünk. Látjuk a szeretetet, ha nem is annyira magát a szeretetet, hanem annak is „pusztán” nyomait. A szeretet azonban, szakítva az arisztophanészi paradigmával,<sup>20</sup> itt nem egybeolvadás, hanem *lemondás*. Szeretni már csak a halott kedvest lehet, avagy nekünk magunknak kell meghalnunk ahhoz, hogy a még élő szeressük. Így áll egymás mellett Gesche és Janssen; előbbi az ártatlanság, a fény, a gyermeki, az árva, a szeretett nő, akiben még pislákol az élet gyertyalángja, míg utóbbi szó szerint önmaga árnyékaként, lebiggyedő ajakkal és olyan tekintettel, amelyben éppúgy láthatunk közönyt, gyűlöletet, bánatot és állati vágyat, ahogyan egészen egyszerűen egy halott képét. Így áll kedvese mellett Janssen – arca bal oldala forma nélküli fehérség a rá eső fénytől. Habár ugyanaz a fény esik mindkettejükre – ahogyan az *Ószövetség* szerint ugyanaz a nap süt az üdvözlőre és a gyilkosra is – érezzük, hogy már nem egy világ lakói; ha egyáltalán valaha is azok voltak. A kapcsolat megértéséhez – engedve az indiszkréciónak és a tapintatlanság természetes ösztönének – érdemes bepillantnunk kettejük levelezésébe. „Szerelmes vagyok beléd. Tegnap fél kilenckor elaludtam, nem álmodtam, nem is maradtam le semmiről, maszturbálnom sem kellett.”<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Ld. erről Platón *Lakomájában* Arisztophanész beszédét.

<sup>21</sup> Horst Janssen: „*Ach, Liebste, flieg mir nicht weg.*” *Briefe an Gesche*. Hamburg, 2004, 55.

És a következő szerelmi vallomás: „Csodálatos, hogy élsz. Egoistaként azt mondanám: enélkül a stabilizációs faktor nélkül nem tudnám magam jól érezni. Egocentrikusként azt mondom: nagyon boldog vagyok, hogy szeretsz engem! Nagyon!”<sup>22</sup>

Ahogy Petri írja egy versében: a szeretet betokozódik, szél hordja majd. Jelen van – jelt nem ad. Petri csodálatosan finom szavai mély értelemben tanúskodnak egy kortünetről. Ha azt mondjuk, hogy ez, éppen a mai a legrosszabb kor, nem arra utalunk, hogy máskor ne lett volna rossz. Elvégre mindig emberek éltek, és ez már kellő ok ahhoz, hogy a tévedés lehetőségét kizárva állíthassuk: minden korban nehéz volt élni. Azonban elgondolkodtató, hogy a rossz közérzet talán még sohasem homogenizálódott ennyire. Európa leghatásosabb exportcikke nem a kultúrjavak vagy a fegyverek, hanem a világidegen pesszimizmus. Ezért lehetséges, hogy ma mindenki szenved, Darfúrtól New Yorkig, akár népirtástól, akár közepes depressziótól; Európa melankóliája gyötri az europizált emberiséget. Ma valahogy már senki sem érzi jól magát. Amit Adorno az emberek közti hidegségnek nevezett, mára valóban az elviselhetetlenség határához érkező klimatikus viszonyként alkotja környezetünket. Valami nehezzé vált a szeretetben is, amely persze, tegyük hozzá, sosem volt könnyű. Janssen képei megmutatnak valamit ebből a döbbenetes nehézségből. Ha igaz, hogy csak az képes szeretni, aki magát is szereti – mint ahogyan a „Szeresd felebarátodat mint tenmagadat” erre látszik utalni – úgy Janssen önarcképei e kérdésben meglehetősen sokatmondóak, és szomorú felismerésekre sarkallnak. Lehet, hogy a magány is szociális fenomén, hogy nincs magány a másik *lehetséges* jelenléte nélkül, mindenesetre Janssen egy-egy önarcképe a magánynak és elszigeteltségnek azt a végső pontját engedi láttatni, amelyben ez a lehetőség végleg semmivé lett.

Persze itt a tragikum önmagában még nem újdonság, hiszen az önarckép mindig is komplexebb műfaj volt annál, semmint hogy benne a szerző önstilizálásáról és szépségének méltatásáról lett volna szó. Mindenesetre

---

<sup>22</sup> i.m. 170.

Janssen önarcképei – melyek az életmű centrumában állnak – mégis valami olyasmiről árulkodnak, ami mindeddig ismeretlen volt: olyan monomániáról, amely immár végleg mentes minden pozitív tartalomtól. Olyan egoizmus ez, ahol az ego már elvesztette tartalmait és jelentését; szolipszizmus, azonban ipse nélkül. Nincs szó annak a sikoltásnak a lerására, amely megmutatja nekünk, mit is jelent – *de profundis*. A mélységnél is mélyebb mélységről van szó, ahonnan már nincs hová feltekinteni. Az én itt már semmivel sem áll viszonyban, és ezért elveszít mindent, ami énné tette.

A szerző saját magához való viszonya tehát megváltozik. Szerző és képe itt oly távol vannak egymástól, mint élő a holttól. Ugyanakkor ez a távolság nem megszünteti, hanem kihangsúlyozza az összetartozást. A modern festészet nem tünteti el a rajzoló és a rajzolt távolságát; éppen ellenkezőleg. Távol tehát, akár élő a holttól – éppen úgy, akár csak a „szerelmét” és saját magát ábrázoló képeken a két alak – távol, akár élő a holttól. Nem metaforáról van szó. Élő és holt, pontosabban élő és halál távolsága ténylegesen megjelenik Janssennél a számtalan haláltáncot idéző képen. A *danse macabre* a *condition humaine* szinonímájává lesz.

A halál, illetve a haldoklás itt kétségtelenül mindenben érezhető; nem csak látható, de szinte tapintható és szagolható. A kérdés elsősorban az, mit mond (és mit hallgat el) a kép mint olyan a halálról, és mit mondanak e tekintetben Janssen képei. Belting szerint a halálban az az iszonyú, hogy az élő, beszélő és lélegző testből a szemünk láttára „varázsol” néma és mozdulatlan képet. A holt képpel – a holttesttel – szemben aztán elkészítünk egyfajta ellenképet, totemet, amely a halott képből ismét megteremti az elevenet. Innen a kép mindenkori rituális tartalma – a kép állandóságában szemszeszegül azzal a múlandósággal, amely az eleven életet magát is elkerülhetetlenül pusztá képpé bomlasztja.

Mi az értelme a holttest képe és a festett kép szembeállításnak? Éppen az, hogy a holttest nem igazi kép; túlságosan anyagszerű, túlságosan világi és túlságosan magán viseli egy másik létezés – nevezetesen az élet – nyomait, csak azért, hogy azután, miután a bőr oszlásnak, és a csontok

porladásnak indultak, valami teljességgel amorf dologgá alakuljon át. A halotról készített kép a megfestett személyt megőrzi ettől a megsemmisüléstől – vagy éppen megtagadja tőle e kegyelmet. A kép bizonyos értelemben megóv a haláltól, ám azon az áron, hogy valamilyen elevenséget kétségkívül el is ragad az élőtől, akit képpé tesz. A kép megőrökít – a megőrökítés pedig kétértelmű jelenség, hiszen ami örök, az egyúttal elveszíti az élethez eminens módon hozzátartozó képességet, a változást. A kép megőrökít – ilyen értelemben írhatta Carl Einstein, hogy „a kép sűrítés, és védekezés a halál ellen.”<sup>23</sup>

Ez a meghatározás azonban csak az elevenről készült képekre látszik érvényesnek. Janssen számos önarcképe az élet egy olyan pillanatáról tanúskodik, amelyben az nem ismer sem múltat, sem jövőt – csupán a végtelen jelen egy már mindig is „megőrökített”, szorongató és kétségbeesett pillanatát, amelyben a ránehezülő bűnöktől már hajlott a tartása, a sorscsapásoktól pedig az arca is oly mértékben eltorzult, hogy azt már talán eufemizmus volna emberinek nevezni.

Janssen igazi műfaja a rajz; a rajz, ami hagyományosan többnyire az igazi képet megelőző terv, a szó szoros értelmében vett tervrajz, vázlat, begyakorlás. Ha így áll a helyzet, akkor a haláltánc megrajzolása bizonyos értelemben a halál gyakorlata, felkészülés a halálra és egyúttal annak megidézése. Amíg a halál elevenen ugrál vigyorra torzult koponyájával és zörgő csontjaival – a képek oly finom vonásokkal lettek elkészítve, hogy szinte halljuk e zörgést, amint rájuk tekintünk –, addig a mellette lévő élő figurák – egy nő, akit a halál-csontváz éppen megerőszakol, a gyermek Janssen, az öreg Janssen, kövér csecsemők, kibelezett alakok stb. – meglehetősen passzívnak mutatkoznak. Nem csak arról van szó, hogy az emberi lények mortalitásának letaglózó ténye lehetetlenné teszi a mozgást, hogy az ember, ha nincs jövője, a jelenét is elveszíti. Mindez ugyan jelen van a képeken, azonban egy ennél általánosabb probléma is felmerül: a halál perszonifikációja mellett

---

<sup>23</sup> Idézi Belting, 170.o.

együttal az élet deperszonifikálódásának vagyunk tanúi – ami él, nem mozdul, nem szól, csupán gyermeki együgyűséggel nyújtja kezét a csontváz, a halál felé, vagy éppen hörögve, magatehetetlenül fekszik a – táncparkett? orvosi rendelő? műterem? – padlóján. A halál mondja ki a végső szót, és a halál hatalom – a „messiás”, aki az idők végén minden dicsőségtől körülvéve áll. Ebben az utolsó szóban azonban nincs is feltétlenül erőszak – a csontvázak kedélyes figurák, maguk is inkább gyerekként csimpaszkodnak a magát a holdfényben vonzó öreg Janssen hátába, vigyorogva táncolnak akár egymással, akár másokkal. Elevenek, de elevenességük nem a pusztítás, hanem a gyermeki létezés elevenesége. Nem ölni, csupán játszani akarnak, és úgy tűnik, tudatlanok afelől, hogy e játék nincs az ember kedvére. Nem a gonosz áll itt szemben a jóval, nem arról van szó, hogy a halál elpusztítja az élet erőit. Éppen ellenkezőleg. A halál – mint haláltánc – elevenésként érkezik a mozdulatlan és tehetetlen, vegetatív létezés télikertjébe. A halál mint befejezés korrekívumként jelenik meg egy olyan élet előtt, amely létének még eleven idejében átadta magát a pusztulásnak és haldoklásnak. Janssen – akárcsak Dürer vagy Grünewald – kiszabadította magát a gótikából. Képein nem az ijesztgetés, az *horreur* a döntő. Megítélésem szerint ez ad kulcsot a haláltánc nála felbukkanó motívumának megértéséhez is. A halál nem azért jött, hogy ítélkezzen az élő felett, hanem hogy szó szerint *felrázza* – vagyis táncba hívja – azt. Nehéz volna e kérdésben Janssen műveivel kapcsolatban általános következtetéseket megfogalmazni, annyi mindenesetre feltűnő, hogy számos alkotáson a csontváz alakja elevenebb és *barátságosabb*, kellemesebb benyomást nyújt, mint az úgymond eleven emberé. Meglehet, ez az értelmezés merőben szubjektív; én mindenesetre a holdfényben vonuló Janssen alakját olyannak látom, aki már a hátára csimpaszkodó csontváz megérkezése előtt is legalább ilyen mélyre hajolt a föld felé, és legalább ekkora súlyok és bűnök nyomasztották. Ez az alak és ez a tekintet nem tér el lényegileg azon arcok nyomorától, fájalmától és kilátástalanságától, amelyeket általában az önarcképeken láthatunk.

Minden gondolkodásban és minden műalkotásban egyúttal maga a gondolkodás, illetve maga a művészet is a tét. Egy műalkotás, pusztán azáltal, hogy igényt formál arra, hogy műalkotásként ismerjék el és ismerjék fel, vagy a művészet valamilyen előzetesen adott meghatározásába illeszkedik, vagy pedig éppenséggel a saját maga által meghatározott keretekben lel saját valóságára. Ez a játéktér minden mű sajátja, mely ugyanakkor sosem lehet több a játék terénél, vagyis valaminél, amely minden autonómia ellenére elválaszthatatlan bizonyos előzetesen adott szabálykészlettől és ezzel összefüggésben egyfajta materialitástól. Így például minden írásművészet előzetes határait és lehetőségeit kijelöli az a triviális tény, hogy benne szövegekről van szó – minden festészetet meghatároz, hogy benne képek születnek meg. A kép jellegzetességeiről való gondolkodás elválaszthatatlan a festészetéről való töprengéstől. Természetesen óriási témáról van szó, amely az utóbbi néhány évtizedben különös népszerűségnek örvend. Gottfried Boehm elméleti munkássága nyomán egyenesen a „képi fordulat” kifejezés is polgárjogot nyert. Mi azonban a kép? Erre a kérdésre nincs kielégítő válasz, itt mindenesetre kísérleti jelleggel álljon egy munkahipotézisként felfogott megfogalmazás, amelyhez Janssen segített hozzá.

A kép – *küzdelem a jelenlétért*. A kép leképezés, illetve képződés; megmutat egy pillanatot, mégpedig olyan intenzitással, amely idegen a mindennapi látás folyamatszerűségétől és homogenizáló hajlamától. A kép küzdelem a jelenlétért, mégpedig elkeseredett küzdelem, ugyanis az emberi tekintet, mint Rilke írja, befelé fordul,<sup>24</sup> és vakon mered a nyitottra. Az a nyitott, amelyben a kép megjelenik, megjelenhet, illetve amelyet maga a kép jelenít meg és mélységként tár fel, nem adódik számunkra közvetlenül. Azt egyrészt nekünk, nézőknek kell kiküzdenünk, másrészt a kép maga is küzd érte, *értünk*, pillantásunkért. A dolgok versengenek a tekintetünkért, és a kép, amely nem is egyszerűen dolog a dolgok közt, mivel máshogyan létezik, mint egy dolog, e versengésben élen jár. Janssen képei túljutottak e versengésen, mert már

---

<sup>24</sup> „Nur unsre Augen sind / umgekehrt und ganz um sie gestellt [...]” Rilke, i.m. 658.o.

mindig is győzteseik voltak, még ha e győzelem nem is járt együtt annak jóleső tudatával. Az arcokon nincs fölény – vádló pillantásuk oly haragtalan, akár a szomorúság. E képek – akár csak az ikon – már akkor néztek bennünket, mielőtt mi magunk rájuk pillantottunk volna. Valami kimondhatatlanról, valami jóvátehetetlenről van itt szó, amelynek nincs szüksége hangra és szavakra ahhoz, hogy megszólítson. Az önarcképek néma réműletében nem a rút esztétizálásáról van szó, és általában véve nem is a rútról vagy a szépről. A szép nem vesztette el ugyan aktualitását, de a szépség mögött, mellett, előtt felsejlik valami, ami megelőzi azt: valami kopárság, egy sors meztelensége, végeérhetetlen mélabú, amely ráncok ezreiként vésődik az arcba. Egyes önarcképeket a ráncok nem egyszerűen tarkítanak, hanem éppenséggel azok alkotják – ahogyan, érezzük, egyes arcképek élete nem egyszerűen terhes a rá nehezedő bűnöktől, hanem teljes egészében bűnössé vált. Alighanem ez a halálhoz eső legközelebbi pillanat. Ezek az életek nem a világ gonoszságába, hanem saját bűneikbe hálnak bele.

Mi magunk nem értenék, meg sem látnánk ezt a fájdalmat, ha ne osztoznánk benne a ránk tekintő arccal; legyen az a század, az ember-lét, az elvesztett ártatlanság, a közelgő halál fölött érzett fájdalom. Az, hogy pontosan minek a fájdalma, még nincs eldöntve, ahogyan a fentebb emlegetett bűn is anonim – csendben várja, hogy megnevezzék. Ez a meghatározatlanság tartja fent a kép mozdulatlan intenzitását. Amíg valamikor a trecententóban a képek megmozdultak, alakjaik életre keltek, és a barokk idejére sokszor egyetlen kavalkáddá váltak, addig a festészet egy másik hagyománya, az ikonfestészet, egy ennél bizonyos értelemben mélyebb feszültség fenntartása érdekében lemondott a mozgásról.

Ezt az intenzitást természetének megfelelően bizonytalanság övezi, nem az obscuritas, hanem a fentebb jelzett eldöntetlenség értelmében. *Jól látom, csak nem tudom, mit.* Enélkül a kép nyilvánvalóan nem élne; ahogyan a Janssen által nagyra tartott Caspar David Friedrich tengerparti figurájának gondolatai és érzései is végtelenül gazdagok és differenciáltak, és nagyságukban az alakot körülvevő természethez

hasonlíthatóak – a természet itt maga egy kézenfekvő értelmezés szerint itt talán nem is más, mint az önmagát elgondoló, benne álló lélek képe.

Friedrichet illetően megemlíthetünk egy további párhuzamot. Friedrich egyik füzetében egy fa apró ábrája alatt a következő olvasható: öt és fél óra. Meglepő megjegyzés, hiszen a képecske olyan egyszerű és kicsiny, hogy elkészítése aligha tartott ennyi ideig. És valóban, feltehetően nem a kép készültének lassúságáról, hanem az alkotás *elkezdésének* feladatáról és nehézségéről van szó. Nem gondolhatjuk, hogy a művésznek valóban ennyi időre volt szüksége három tollvonáshoz, az azonban nagyon is elképzelhető, hogy egyetlen fa előtt állva, mely valamilyen oknál fogva különösen megragadta, órákat volt képes eltölteni, mielőtt rászánta volna magát az alkotásra. Bizonyára körbejárta pillantása tárgyát, talán megérintette, megszólította, és azt várta, hogy az is megszólítsa őt. A tárgyak és a természet él, és ennek állítása nem animizmus, hanem a művészet legelemibb tapasztalata. Az élet láttatása a mű jelenlétében történik meg; a jelenlét ugyanakkor nem azonos a látványossággal. A jelenlét mindig valami másnak a jelene, mindig több, mint amit közvetlenül látunk és megértünk; a látás olykor elakad a felszínen, ezért aztán a kép megértésének – ha úgy tetszik, olvasásának – feladata sosem csak a szem dolga.

Nem csak a filozófia, de mindenekelőtt – legalábbis Janssen számára – a művészi alkotótevékenység jelenti a halálra való készülés leginkább adekvát formáját. Műveire úgy tekintett, mint amelyekkel elbeszéli meghalásának hosszú történetét. Ebből a nézőpontból az önarcképek új mozzanatára láthatunk rá: az önarckép maszk-szerűségére, illetve az önarcképre mint halotti maszkra. Ha ezek a képek nem a már bekövetkezett, lezajlott halál, hanem a meghalást, illetve a meghalás folyamatszerűségét megjelenítő képei, akkor joggal állíthatjuk, hogy bennük a maszk az ősi szimbolikus funkcióját visszanyerve az élő halottá váló *átképzésének* eszközeként érvényesül. Sem nem arról van szó, hogy Janssen halott, miközben a képek élnek, avagy hogy Janssen még élt, mikor halottként festette meg magát. Sokkal inkább az a köztes állapot,



az élet és halál közt lévő időtlen haldoklás a lényeges. Belting tipológiája, mely szerint a halott testet a sírba úzva az emberek a képben megteremtették az elhunyt szimbolikus, halhatatlan testét, rámutat ugyan egy általános kulturális gyakorlatra, és ennyiben valóban antropológiai érvényességgel bír.<sup>25</sup> Mindez azonban mindaddig nem meríti ki a dolog lényegét, ameddig tisztázatlan, hogy mit jelent itt a szimbolikus, és miben is áll voltaképpen a kép „halhatatlansága”.

Beltinggel és a képek változatlanságával kapcsolatos legáltalánosabb intuíciónkkal szemben inkább úgy látom, a képek legalább oly halandóak, mint aki festette őket, és aki rájuk tekint. Az önarckép egyik funkciója – legalábbis az alkotó szempontjából – kétségkívül abban áll, hogy önmagunkhoz jussunk, önmagunkat szemléljük. Az egész világot láthatjuk, bekebelezhetjük pillantásunkkal, kivéve saját magunkat. Szemlélődhetünk ugyan a tükörben, a tükör azonban mindig pontatlan képet ad. Mindenki megtapasztalta, hogy teljességgel „másként” fest egy fotón vagy festményen, mint amikor reggel a fürdőszobájában belenéz a tükörbe. Az önarckép tehát az önmagáért folytatott harc eszköze *is*, amelynek tárgyi eredménye nyilvánvalóan *nem csak* a művész előzetes döntéseitől és ötleteitől függ.

Miután körbecsatangoltuk a múzeumot – esetleg éppen a hamburgi Kunsthalle egyetlen, kicsiny Janssen-termét – számot vetünk a látottakkal, és *véleményezünk*. A véleményeket a magunk, avagy a műértő társaságunk számára többé-kevésbé szofisztikált és differenciált módon prezentáljuk. A prezentációt megelőzően – illetve azt követően – azonban felébred bennünk egy érzés: az élmény nem verbalizálható. És a legkevésbé sem azért, mert az élmény egyszeri és pótolhatatlan, mert szükségünk van rá, hogy valamit, egy délutáni tapasztalatunkat megóvjuk a nyilvánosság elől, hanem azért, mert valami olyasmit szólaltat meg bennünk, ami mindig is küzdött és mindig is küzdeni fog a kifejezéssel. Ezen a ponton persze, *comme il faut*, illendő kibújni a grammatika

---

<sup>25</sup> Belting, 167.

védőbástyái mögül, és elhagyni a királyi többséget. Janssen művei, mint a bevezetőben elretentő céllal jeleztem, megérintettek.

Itt azonban megálljt parancsolok magamnak, és újra emlékezetembe idézem Heidegger Hegelre utaló szavait: a művészet vége a mű élményszerűségben való feloldódása. Világos, hogy itt Heidegger nem vitatja el az élményszerűség lehetőségét, sőt, azt egyáltalán nem is nevezi károsnak. Nincs is azon mit kifogásolni, hogy a nagy művek tapasztalata sajátos esztétikai élvezetet von maga után. Ami ellen Heidegger szól, az élményszerűség teljes uralma a mű igazsága felett. Maga az igazság ugyanis már sosem – pusztán – élményszerű. Az igazságot, hogy sajátját, illetve az értelmezés lehetséges tárgyává tegyük, szükséges az élménytől függetlenül is meggondolnunk – a reflexiónak pedig, hacsak nem akar az élmény pusztá konstatálása, a mű érzékiségnek leltára, illetve a művel való találkozáskor átélt változatos hangulataink taxonómiája lenni, magának is rendelkeznie kell azzal a nyitottsággal, amivel a mű már mindig is rendelkezett. Ennek apropóján jelenik meg a romantikában a kritikának egy olyan fogalma, amely kritika bizonyos értelemben maga is a kritizált mű érényre tart igényt.

Akár fenntartjuk ezt az igényt, akár nem, a művészetre, s így a Janssen képművészetére vonatkozó reflexió is *szigorúan nem-egzakt* módon járt el, elhárítva a tudományosság baljós automatizmusait, és, lehetőség szerint, teret adva egy olyan ítéletnek, amely a kanti fordulattal élve a szubjektív általános-érvényűség jegyeit hordja magán.

Az orientációt nélkülöző mindennapokba és a kicsiny(es) létezésbe felüldülést hoz az ismerősség tapasztalata. Minden rossz, de ebben a rosszban vannak szigetek, amelyek az otthonosság varázsával ajándékoznak meg. Ilyen „otthonosságot” adnak Janssen képei – a szót kötelező idézőjelbe tenni, hiszen itt az otthonosság semmi esetre sem valami belakhatóra és élhetőre utal. Pusztán a már mindig is ismertről van szó, az emberi élet azon tapasztalaitól, amelyeket elhallgatunk, amelyeket igyekszünk elfelejteni, amelyektől kétségbeesünk és amelyeket az idegenbe, a lehetetlenbe, a döbbenetes valóságérültségbe száműzünk –

egyszóval hétköznapi tapasztalatinkról, amelyeket Janssen cicomák és tömjénfüst nélkül ábrázol. Mert ha a művészetnek egyáltalán van funkciója – és miért ne tagadnánk, hogy minden emberi tevékenység, legalábbis bizonyos mértékben, funkcionális – akkor kétségkívül az, hogy *ábrázol*. Nem reprezentál, nem metafizikailag bizonyít és sejtet, hanem egyszerűen, zsigerileg, testileg és fájdalmasan megmutat. A képek pedig a földi sors nehéz pillanatait és mozzanatait mutatják meg – a magányt, a szerelem lehetetlenségét, a meghalást. A festő fiát, aki már tizenhárom évesen is elég érett ahhoz, hogy csak lehajtott, könnyek nélkül zokogó fejét lássuk. A szerelmét, aki úgy áll a drótkerítésnek támaszkodva, mintha csak egy azt tartó villanypólvánna – háttal, név és arc, tekintet és kedvesség nélkül, gyöngén, a felégett tájba olvadva. A felégett emberi a felégett tájba illeszkedik. Janssen közvetlenül a háború után találta meg saját stílusát – esetében a *Nachkriegsmalerei* nem csak kronológiai megjelölés, hanem a művészet pillanatnyi lehetőségeit is meghatározó tényállásra utal.

Végezetül egyetlen képről szeretnék szólni. Az odaát, szemben [Gegenüber] c. műről van szó. Nem egyértelmű, hogy mit látunk, talán tájképet, talán egy női haj lefelé omló zuhatagát – sötétet és világosat, miközben mélységesen tanácstalanok vagyunk a színeket – pontosabban a fehér foltokat és formákat – megteremtő fény eredetét illetően. Nem reggel, nem alkony. Nem a nap süt, nem a gyertyaláng és nem is a dolgozóasztal lámpácskája. Nem látjuk, honnan érkezik a fény, és azt sem állítanánk, hogy azt a dolgok maguk bocsátják ki. A jobb félen lévő zuhatag éppannyira esőfüggöny mint erdőség. Az alsó középen lévő fehér éppannyira folyó, mint száj, tejfolt vagy holdbéli kráter. Mégis tájról lehet szó, amelynek legalsó formái – nota bene, virtuozitás – pusztán néhány vonásnak köszönhetően óriási termélységet ölelnek fel. A tájban van valami embertelen, hiányoznak róla az alakok, de hiányoznak róla a természet ismerős formái is. Nem egyértelmű, hogy mi a fa, mi a bokor, mi a zivatar. Egy kéregszerű képződmény, ami ugyanakkor egy női testre is emlékeztet, úgy tartja az égboltot, hogy közben mozdulatát értelmezhetnénk az égbolt függönyének lerántásaként is – egyszerre tartja

azt, és ugyanakkor kapaszkodik belé, húzza, vonja magával a szürke talaj felé.

Odaát, velünk szemben – gegenüber. Ez a kép és Paul Celan egy sora bámulatosan illeszkednek egymásba – az európai történelem, a saját élet vagy csak egyetlen perc kudarcáról, zsákutcájáról van szó, amikor is felsejlik a feltámadás gondolata. Ez a feltámadás azonban az innenső partról tekintve még csak bizonytalan körvonalakkal rendelkezik; értelme homályos, söt, baljós. Ha a feltámadás olyan lesz, mint amilyen maga az élet volt, akkor nem csoda, ha az is az iszonyatos alakjában tűnik elénk. Celan azt írja, mintha csak e képre tekintene: „Es sind noch Lieder zu singen / jenseits der Menschen.” Jenseits és gegenüber – e szavak jelzik, hogy itt a művészet a kifejezhető és megmutatható határáig hatolt.

Jómagam, habár csak egy közepes minőségű reprodukción, de bebarangoltam ezt a tájat, benéztem a függöny és a zuhatag mögé, tekintetem megmártózott a tó vizében, hangom visszaverődött a szürke sziklafalokról – és nem találtam benne semmi vigasztalót. A kép, akár egy intenzív, ámde teljességgel megfejthetetlen álom. Örömmel fordultam vissza, néztem másfelé, csakhogy ráébredjek, a szabadságot, ha egyáltalán, e tájon nem adják ilyen könnyen. E vigasztalan tájon.

Van ebben valami lenyűgöző. Valami, ami gyönyörű, és ami egyúttal vigasztalan.

Tegyük fel mégegyszer a kérdést, amelyet a fentiek során egyszer már utalásszerűen megfogalmaztunk. Mivel szolgálhat nekünk Janssen művészete, amelyben mindezek után esetleg mégiscsak *örömlenket lelhetnénk?* Az emberben ugyanis egy idő után felmerül, hogy végső soron nem szükséges kínoznia magát e látvánnyal, és talán a képek „igazságaért” is fölösleges azokra órák hosszat merednie, elvégre, amit ez az igazság kimond – nevezetesen azt, hogy az élet nehéz és az ember iszonyú teremtmény – már ezt megelőzően is mindannyian jól tudtuk. Hol a képek öröme, hol egy kijárat, egy kinyíló ablak a külvárosi utcán, amely még a kivégzésére hurcolt K.-ban is felébresztette a reményt? Hol a remény szikrája, hol a felcsillanó emberi jószág, hol a bánatos arcok és

fátyolos tekintetek mögött meghúzódó másik táj, legyen az az élet teljessége, vagy a nyugodt halál – bármi, csak ne a *nyugtalan halál*, amelyet itt látunk, ne ez a haláltánc, ne ez az arc. Hol nyílik fel benne azon nevezetes karkai ablak, amelyen „mintha, talán, valaki kihajolt volna”, és ami megóv bennünket attól, hogy fejünket lehajtva átadjuk magunkat a kilátástalanságnak, a démoni sorsszerűségének, és hogy a reménytelenség nedves köpenyét magunkra terítenénk? Hol van mindez, hol van a jel, amelyről nem csak jólneveltségünk, nem csak a bárhonnan is táplálkozó optimizmusunk okán nem tudunk lemondani, hanem amely – úgy tűnik – *a tekintetnek mint olyannak sajátja*. A tekintet megelőzi a gondolatot – ösztönösen az ingerek, az öröm felé közelít. Megmutatják-e Janssen képei azt a helyet, azt az a-tópiát, amit a tekintetünk mindig is kutat, és ha megmutatják – hol található az? Pontosan ott. Sehol.

E művészetnek valóban nincs pozitív kimenetele. Ez az *egyik* oka, amiért példátlan. A képeken megjelenő tájokról és arcokról olyan kopárság tekint le ránk, mely sokkal eredetibb, semmint hogy azt akármilyen értelemben „pesszimiztának” nevezhetnénk. E kopárságban – mely egyszerre meztelenség, szégyen és gyász – megjelenik valami, ami talán feleleveníti a képek elveszettnek hitt szakrális funkcióit. Ez a szakralitás azonban egyedül a forma tisztaságából, és nem a tartalmi elemekből adódik. Tartalmát tekintve Janssen számtalan képe minden mozzanatában azt mondja: a történet véget ért. Egy olyan történetről mondja ezt, amelyről mindazonáltal tudjuk, hogy nem ér véget. Vagy ha mégis, egyelőre *még nem* ért véget, és ez a „még nem” elviselhetetlen méretűvé tágítja a jelent – az intenzitással bíró jelent, a mű jelenlétét, azt a percet, amelyben Gesche fáradt létezése szomorúan időzik. Vagy az intenzitás, amikor döbbsen és rémülten fordulnánk el egy önarcképtől, de nem vagyunk rá képesek. Nehéz teher a kiküzdött, váratlanul megtalált idő, a pillanat, amelynek termékenységét illetően kételyeink vannak, és amelyben egyetlen vágyunk immár nem más, mint hogy megszabaduljunk tőle. Annak érdekében, hogy méltón töltsük ki, ami még hátra van – feltaláltuk a tragédiát.

## BIBLIOGRÁFIA

- Belting, Hans: *Képanropológia. Képtudományi vázlatok*. Spatium, 2003.
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris, Editions du Seuil, 1981
- Fest, Joachim : *Horst Janssen. Selbstbildnis von fremder Hand*. Hamburg, 2004
- Földényi, F. László: *A festészet éjszakai oldala*. Kalligram, 2004
- Heidegger, Martin: *A műalkotás eredete*. Budapest, 1988
- Janssen, Horst: „*Ach, Liebste, flieg mir nicht weg.*” *Briefe an Gesche*. Hamburg, 2004
- Janssen, Horst. *Zeichnungen und Radierungen 1969-1975*, Hamburg 1976
- Kafka, Franz: *Elbeszélések*. Budapest 1973
- Lévinas, Emmanuel: *Die Zeit und der Andere*, Meiner, Hamburg 2003
- Marion, Jean-Luc: *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*. Paris, PUF 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan, 2006.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Meiner 2003, Hamburg.
- Rilke, Rainer Maria: *Die Gedichte*. Frankfurt am Main, 1986
- Schelling, F.W.J.: *Die Weltalter. Erstes Buch. Die Vergangenheit*. Druck I (1811), in uő.: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 4, Frankfurt am Main 1995