

Darida Veronika

Giorgio Agamben és az esztétika destrukciója

1. Agamben és az esztétika problémája

Ha Giorgio Agambennek, napjaink egyik legismertebb és legsokoldalúbb filozófusának, a munkásságát kategorizálni akarnánk, az esztétika valószínűleg nem az első kategóriák között szerepelne. Mindazonáltal az életmű egészét vizsgálva, megfigyelhető, hogy az írásokban állandóan jelen van egy esztétikai horizont és példatár (főként irodalmi, festészeti, filmes referenciák révén), és ez különösen hangsúlyossá válik a kései, esszéisztikus hangnemben megírt tanulmánykötetekben és önéletrajzi elemeket is tartalmazó művekben. Ezt a kései alkotói korszakot az „összegzések korának” is nevezhetnénk,¹ melyben nem véletlenül kerül elő újra az esztétika számos problémája.

Ám eközben arról sem feledkezhethetünk meg, hogy már a fiatal Agamben egy hosszú enciklopédiacikket szentelt az ízlés kérdésének, melyet nemrég önálló könyvként is publikáltak.² A két kiadás (1979 és 2015) között harminchat év telt el, így a változtatás nélküli újraközlés a filozófiai gondolkodás folytonosságának biztos jele.

Mostani tanulmányunkban azonban nem Giorgio Agamben kései írásaival foglalkozunk, hanem első könyveivel és az ezek között létrejövő belső dialógusokkal, az esztétikai kérdéseket előtérbe helyezve. Egész pontosan a már említett ízléstanulmány előtt írt munkákat – *A tartalom nélküli ember* (1970), *Stanzák* (1977), *Gyermekkor és történelem* (1978)³ – vizsgáljuk, hogy ezek segítségével felvázolhassunk egy a későbbi írásokban is visszatérő problematikát. Ugyanakkor azt is nyomon követjük, hogyan távolodik el Agamben az esztétikai kérdésfelvetésektől, és miként fordul az etika felé.

2. Az esztétika melankolikus anyala

Giorgio Agamben első könyvének (*A tartalom nélküli ember*) első fejezetében, mely A legnyugtalanítóbb dolog címet viseli, az esztétika destrukciójáról beszél. Adódik a kérdés, hogy mi teszi szükségessé az esztétika lerombolásának ezen radikális gesztusát. A filozófus

Darida Veronika (1978) – esztéta, egyetemi docens, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, darida.veronika@btk.elte.hu

¹ Erről lásd korábbi tanulmányunkat: Darida Veronika: Összegzések kora (Széljegyzetek Agamben két könyvéhez). *Korunk* XXVIII(2017). 10. sz. 46–52.

² Giorgio Agamben: *Gusto*. = *Enciclopedia Einaudi*. VI. Torino 1979; Uő: *Gusto*. Macerata 2015.

³ Giorgio Agamben: *L'uomo senza contenuto*. Milano 1970; Uő: *Stanze. La parole e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino 1977; Uő: *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino 1978.

válasza szerint az, hogy az esztétika eltávolodott a művésztől és annak eredeti értelmétől. Pontosabban a művészet felforgató, veszélyes jellegétől került egyre messzebb, míg végül akkora lett a távolság, hogy már a veszteség sem érzékelhető. Az esztétika történetében nyomon követhető a műalkotás előbb érdeknélkülivé, majd ezt követően érdektelenné válása (főleg Kant esztétikai ízlésítéletétől kezdődően). Az esztétikai terepen belül maradó ember így alakul át „tartalom nélküli emberré”, ami akár a modern kori művész definíciója is lehetne. Agamben ezen a ponton erősen kapcsolódik Nietzschének az *Adalék a morál genealógiájához* harmadik értekezésében („Mit jelentenek az aszkétikus ideálok?”) kifejtett gondolataihoz, melyeket érdemes hosszabban idéznünk: „»Szép – mondotta Kant –, ami érdek nélkül tetszik.« Érdek nélkül! Hasonlítsuk össze e meghatározást egy másikkal, amelyet egy igazi művésztől és »nézőtől«, Stendháltól kaptunk: ő a szépet egyszer *une promesse de bonheur*-nek nevezi. Itt éppen azt utasítják el, amit Kant az esztétikai állapotban kiemel: az érdeknélküliséget. Kinek van igaza? Kantnak vagy Stendhalnak? –

Jót nevetünk derék esztétáinkon, amikor Kant pártját fogva állandóan azt emlegetik, hogy a szépség bűvöletében még a mezitelen női szobrokat is képesek vagyunk „érdek nélkül” szemlélni – e kényes kérdést illetően a művészek tapasztalata érdekesebb és Pygmalion nem volt szükségképpen »nem esztétikus ember«. Esztétáink efféle nézetekben tükröződő ártatlanságáról csak jobb véleménnyel lehetünk, és Kant javára írhatjuk például, hogy falusi lelkész naivitásával képes oktatni a tapintás sajátosságait.”⁴

Lényeges hangsúlyoznunk, hogy Agamben ebben a könyvben vállalkozik először az esztétikai ízlésítélet kialakulásának vizsgálatára (ez a kutatás, ahogy már jeleztük, az ízlésnek szentelt hosszú tanulmányában folytatódik). Így az itt olvasható történeti vizsgálódások megmutatják, hogyan lett az ízlés emberéből a közöny és a közömbösség embere. Szemben a művészet kezdeti megrázó és felkavaró tapasztalatával, melytől a filozófusoknak még óvniuk kellett az embereket (gondoljunk Platón Államára), megfigyelhető, hogy az idők folyamán a műalkotás egyre inkább elveszti a befogadóra tett elemi hatását. Az örületkeltő mű vagy a művek isteni örülete helyett (melyről szintén Platón beszél a *Iónban*) legfeljebb a művész örületével találkozhatunk, aki ezáltal a társadalomból egyre inkább az esztétika senkiföldjére sodródik.

Az örült művész jellegzetes példjaként elsősorban Artaud és Hölderlin nevéz említhetnénk, hiszen Agamben főleg rájuk hivatkozik. Ami nem is meglepő, ha újra fellapozzuk *A színház és hasonmása* lapjait, ahol a *Színház és kultúra* című tanulmányban Artaud így beszél: „a mai művészetfogalmunk élettelen és szenttelen. Az igazi kultúráké mágikus, szilajul önző, vagyis szenvedélyes.”⁵ Vagy később, a tanulmány végén, arra figyelmeztet, hogy mekkora tévút az, hogy a művészek mintájára még mindig formákkal foglalatoskodunk, ahelyett, hogy olyanokká válnánk, mint a lobogó máglyán jelt adó vértanúk.⁶

Hölderlin költészete pedig „az igazság feltárlásának helyeként” fontos Agamben számára Ezekben a költeményekben egy eredeti hely nyílik meg számunkra: „a lét tisztása”. Evidens módon itt nem lehet említés nélkül hagyni Heideggert, akinek Hölderlin-interpretációja döntően befolyásolja Agamben szemléletét és értelmezési módszerét.⁷ Ugyanakkor az egykori

⁴ Friedrich Nietzsche: *Adalék a morál genealógiájához*. Győr 1996. 122.

⁵ Antonin Artaud: *Színház és kultúra*. = Uő: *A könyörtelen színház*. Debrecen 1985. 69.

⁶ Uo. 72.

⁷ Lásd Martin Heidegger: „...költőien lakozik az ember ...” Válogatott írások. Bp. – Szeged 1994.

tanítvány⁸ bizonyos pontokon már elszakad a heideggeri olvasattól, így pl. amikor arról beszél, hogy csak a költészet ritmusa révén lehetséges az időből való kiszakadás.

A tartalom nélküli ember egyik leginkább túlmutató, Agamben más könyveiben is folytatódó, vizsgálódását azonban a könyv utolsó fejezetében találhatjuk, mely a *Melankolikus angyal* címet viseli. Itt a kiindulópontot a múlthoz és a hagyományhoz való, megváltozott viszony adja. Agamben szerint a XIX. század végétől kezdve válik egyre erősebb tendenciává a tradíciók elvesztése vagy a tőlük való tudatos elszakadás, melynek következménye, hogy a kultúra és a kulturális örökségek átadhatatlanná válnak, nincs többé áthagyományozódás.

A századvég ezen alaptapasztalatát talán senki se írta le Baudelaire-nél megragadóbban és pontosabban. A költő rövid írásaiban és prózaverseiben gyakran beszél erről a törésről, valamint arról a nagyvárosi sokkélmenyről, melyet a tömeg tapasztal. Szintén Baudelaire-nek köszönhetjük a modern érzékelés leírását (elég itt *A romlás virágai* Párizsi képek ciklusára vagy *A fájó Párizs* prózaköltményeire gondolnunk). A poéta ezekben a tudósításokban úgy jelenik meg, mint egy összeomlás tanúja, egy olyan világban, ahol a szépség már csak epifánia – egy felvillanás, egy villám – formájában jelenik meg.

Összegezve elmondható, hogy a múlthoz való viszony formái gyökeresen megváltoznak. A korszak embere számára ezen viszony két legautentikusabb formájává az idézés és a gyűjtés válik. Agamben azonban hangsúlyozza, hogy mindkettő alapvetően agresszív gesztus, mivel a múlttól való elszakadást jelzik. Ez talán nyilvánvalóbb az idézés esetében, hiszen az idézet mindig az eredeti kontextusból való kiszakítás eredménye. Azonban a múlt tárgyait felhalmozó gyűjtő sem kíméletesebb, hiszen a tárgyak felhalmozása egyben a hasznosságuktól való megfosztásukat is eredményezi. Az életterükből kiszakított tárgyak felesleges gyűjteménye szintén a múlttól való elidegenedés jele.

Ezt a tapasztalatot úgy is megfogalmazhatjuk, hogy a jelen kiüresedő tapasztalata miatt megszűnik a múlt és a jövő közötti átjárhatóság, a múlt és jövő között egy úr tátong (ez a szakadék: a jelen).

Mindez evidens módon kihat a történelemhez való viszonyra is, ahogy ezt Walter Benjamin írásaiban láthatjuk. Agamben már ebben a könyvében is erősen támaszkodik Benjamin időszemléletére, mely az időbeli események megmentésének egy profétikus (eszkatologikus) módját vázolja fel.⁹ Ez megfigyelhető *A történelem fogalmáról* egy szöveghelyén: „A krónikás, aki sorra-rendre elbeszéli az eseményeket, és nem tesz különbséget kicsi és nagy között, arra az igazságra tekint, hogy semminek, ami egyszer megesezt, nem szabad elvesznie a történelem számára. Persze csak a megváltott emberiség kapja örökbe az egész múltját. Ami azt jelenti: csak a megváltott emberiség számára adatik meg, hogy múltjának bármelyik pillanatát felcitolja. Minden átélt pillanata egy-egy »citation a l'ordre du jour« – napiparancsi dicséret, ítéletnap.”¹⁰

Mielőtt azonban röviden kitérnénk erre a messianisztikus időszemléletre, mely Agamben Kafka-értelmezésében is központi szerepet játszik, emeljük ki a Benjamin-szöveg legemlékeztetőbb képét, a történelem angyalát, akit Klee *Angelus Novus* festménye nyomán képzelhetünk

⁸ A fiatal Agamben a thori szemináriumok hallgatója volt, melyeket Heidegger és René Char közösen tartottak, a költészet és a lét kérdéseit tárgyalva.

⁹ Ahogy ez megfigyelhető későbbi írásaiban is, magyarul lásd Giorgio Agamben: *Az utolsó ítélet napja*. = Üő: *A profán dicsérete*. Bp. 2005.

¹⁰ Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*. = Üő: *Angelus Novus*. Bp. 1980. 962.

el: „Angyalt ábrázol, aki mintha rámeredne valamire és el akarna hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala. Arcát a múlt felé fordítja. Ahol *mi* események láncolatát látjuk, ott ő egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeilleszse, ami széttörtött. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és oly erővel, hogy nem tudja többé összezárni őket. E vihar feltartóztathatatlanul űzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben az égig nő előtte a romhalmaz. *Ezt* a vihart nevezzük haladásnak.”¹¹

Jegyezzük meg, hogy a benjamini értelmezés erejét az adja, hogy mintegy láthatóvá teszi azt, ami nincs rajta a képen. Klee festményén csak egy portrét látunk, az rejtve marad, hogy mi okozza az angyal döbbenetét és hátrálását. A megragadó leírás nyomán azonban már mi is vizionálni tudjuk a múlt törmelékeit és romhalmazát. Ám ha ezt megtesszük, akkor a mi arcunk is hasonlatossá válik a klee-i angyaléhoz, vagyis kiütközhet rajta a rémület, a portré pedig ezáltal a mi arcképünk is lesz.

Agamben tanulmánya ezt a két ábrázolást (Klee festményét és Benjamin ekphrasisát) állítja párhuzamba Dürer *Melencolia I* metszetével. Erre a rajzra pillantva a történelem angyala helyett a művészet angyalával találhatjuk magunkat szemben. Ez az angyal, a kép merengő nőalakja, egyben a melankólia allegóriája is. Leírásához ismét Benjamin egy kivételesen szép szövegéhez (a *Német szomorújáték eredetéhez*) fordulhatunk, egész pontosan annak melankóliaértelmezéséhez. Benjamin szerint a melankóliát egyfajta állhatatosság, szomorúság és a tárgyi világhoz fűződő hűség jellemzi. Ugyanakkor megjelenik benne a megmentés gesztusa is: „a melankólia elárulja a világot a tudás kedvéért. Kitartó elmélkedése azonban felveszi a holt tárgyakat szemlélődése körébe, azért, hogy megmentse ezeket.”¹²

Dürer metszetét valóban átjárja egyfajta időtlenség vagy időn kívüliség (atemporalitás). A mozdulatlan és monumentális nőalak, tollat tartva a kezében, mintegy a múlt romjain mereng, a tudás hasznavehetetlen tárgyai között, vagyis a használatukból megfosztott dolgok körében, egy olyan térben, melyet Agamben meghatározása szerint esztétikai térnek nevezhetnénk.

Visszatérve Klee képéhez, Agamben megjegyzi, hogy Kafka írásaiban mintha egy ezzel szemben álló történelemfelfogás jelenne meg, mely szerint (ahogy Kafka jegyzetfüzeteiben olvashatjuk) a kiüzetés a Paradicsomból örökké tart, azaz végérvényes és örökkévaló. „A kiüzetés a Paradicsomból – lényegi részét tekintve – örök. Vagyis tehát a kiüzetés a Paradicsomból végleges, a világi élet elkerülhetetlen, a folyamat örökkévalója (időfogalommal élve: a folyamat örök ismétlődése) azonban ennek ellenére lehetővé teszi, hogy ne csupán tartósan a Paradicsomban maradhassunk, de ténylegesen – és tartósan – ott is legyünk, mindegy, ha tudunk róla itt, ha nem.”¹³

Vagyis ahogy ezt Benjamin és Agamben egyaránt átveszi Kafkától, minden pillanatnak megfelel valami időn kívüli is.¹⁴ Amiből az is következik, hogy voltaképp nincs hova tartani (hátrálni sem), mert ahová tartanánk, valójában és állandóan már ott (is) vagyunk. Legfeljebb

¹¹ Uo. 966.

¹² Uo. 355.

¹³ Franz Kafka: *A nyolc októberfüzet*. Bp. 2000. 45.

¹⁴ „Csak időfogalmunk okán mondjuk, hogy az Utolsó Ítélet, valójában: Statárium.” Uo. 40.

csak ennek a belátása hiányzik belőlünk, ahogy ezt szintén Kafka megfogalmazza: „*Van cél, de nincs út: amit útnak nevezünk, az a tétovázás.*”¹⁵

Kafka még egy szempontból lényegi referencia *A tartalom* nélküli emberben: az alkotói tapasztalat összeomlásként való leírása miatt. Ugyanakkor Kafkánál az összeomlás tudatosan és kristálytisztán belátott és megfogalmazott tapasztalat, ahogy ezt a *Naplók* tanúsítják: „Olyan volt ez az elmúlt hét, mint valami összeomlás, olyan teljes, amilyen talán csak az az egy éjszaka két évvel ezelőtt, más példáját nem éltem át. Mintha mindennek vége lett volna, és egyáltalán nem úgy fest még ma sem, mintha másképpen lenne. Kétféle módon lehet ezt felfogni, és alighanem így is kell egyidejűleg felfogni.

Először: összeomlás, lehetetlen aludni, lehetetlen ébren lenni, lehetetlen elviselni az életet, pontosabban az élet egymásra következését. Az órák nem vágnak egybe, ördögi vagy démonikus, mindenesetre embertelen tempóban száguld a belső, a külső akadályozva járja a maga megszokott menetét. Mi más történhet, mint hogy a két különböző világ elszakad, és pedig valami iszonyatos módon szakadnak vagy legalábbis válnak el.”¹⁶

Az írás (ahogy minden valódi alkotás) Kafka szerint gyötrelmes munka, hiszen szinte elviselhetetlen tapasztalatokkal szembesít. Az író az írás által folyamatosan az emberi lehetőségek meghaladására, a „végső földi határ megostromlására”¹⁷ tör. Ezáltal a karkai irodalom – és itt visszatérünk az agambeni könyv alapproblémájához – folyamatosan túllép az esztétikai szférán. Nem csupán minden határ felszámolására, de ezek felégetésére is törekszik.

Jellegzetes módon mutatja Agamben könyvének szerkezetét és felépítését az, hogy a rombolás (az esztétika lerombolásának) képével kezdődik, és (egy karkai hasonlat nyomán) egy lángokban álló épület képével ér véget. Mindazonáltal arról sem feledkezhetünk meg, hogy a felégetés lesz az, ami láthatóvá teszi az eredeti tervet/alapzatot. Benjamin *A német szomorújáték eredetében* egyenesen azt állítja, hogy csak romok mutatják az eredeti struktúrát és tervet, ezek tanúskodnak róluk. Ehhez a gondolathoz kapcsolódva Agamben könyve azzal a tézissel ér véget, hogy az újról való tökéletes látomás sem lehet más, mint a rom.

3. A kritika kritikája

Giorgio Agamben másik korai műve, a *Stanzák*, első oldalain a kritika státuszának kérdésveti fel. A kritikától, szemben a szépirodalommal, mindig valamiféle eredményt várunk, vagy legalábbis alátámasztható téziseket. A filozófiai nyelvhasználatban a kritika egyrészt a tudás és az ész határainak feltérképezését és kijelölését jelenti (gondoljunk a kanti kritikákra), mely pontosan megmutatja, hogy hol kell a vizsgálódásainknak véget érnie, amennyiben nem akarunk igazolhatatlan terepre tévedni. Másrészt a jénai iskolánál (az Athenaeum körében) a kritika másfajta szerepet tölt be, és elsősorban a tudományokat és művészeteket is magába foglaló, egyetemes költészetre vonatkozik. A romantika korszakát követően viszont már a kritika hanyatlását figyelhetjük meg, vagyis azt a folyamatot, ahogy egyre inkább jelentőségét veszti.

¹⁵ Uo. 35.

¹⁶ Franz Kafka: *Naplók*. Bp. 1981. 709.

¹⁷ Uo.

Így jogosnak tűnik felvetni azt a kérdést, hogy mit érthetünk „teremtő kritika” alatt. Hol találkozzunk ennek az igényével?

Agamben erre két, egymástól meglehetősen különböző példát hoz. Az első Félix Fénéon, akinek a neve ma már talán keveseknek ismerős, habár a *fin de siècle* és a 20. század elejének egyik jelentős művészeti írója volt (az impresszionisták, a divizionisták, a Nabis csoport festőinek barátja és kritikusa). Emellett irodalmi téren is csalhatatlan ízléssel rendelkezett, amit Rimbaud, Laforgue, Mallarmé, Valéry, Apollinaire költészetéről írt szövegei bizonyítanak. Agamben azonban nem Fénéon műkritikáit emeli ki, hanem zsurnaliszta munkásságát: híres háromsoros újsághíreit,¹⁸ melyek a sűrítés remekei, valóságos kis prózakötemények, amelyek időnként egy regény tartalmát foglalják magukba, miközben drámai feszültséggel is bírnak.

A másik kritikusi példa, kevésbé meglepő módon, Walter Benjamin. Tőle viszont Agamben nem rövid írásait idézi (az *Egyirányú utca* aforizmáit vagy a *Passagenwerk* töredékeit), hanem *A német szomorújáték eredetét*. Fénéon és Benjamin kiemelésével tehát a legrövidebb, efemer és a burjánzó, ambiciózus kritikai formák kerülnek egymás mellé. Mégsem indokolatlan módon, hiszen a hagyományos, megszokott formától és szerepkörtől való elszakadás teszi ezeket a kategorizálhatatlan írásokat valóban invenciózus kritikákká.

De vajon, folytathatjuk a kérdezést, mi lehet a kritika sajátos tárgya. Agamben, szintén a *Stanzák* előszavában, hangsúlyozza a filozófia és a költészet között tradicionálisan megvont különbséget, melynek nyomán úgy tekinthetünk rájuk, mintha két merőben más, egymástól elkülönülő gondolkodási formát alkotnának. Míg a költészet az inspirációra, az ihletre támaszkodik, addig a filozófia az észre hallgat; míg a költészet megragadni kívánja a tárgyát egy szép formát adva neki, addig a filozófia annak a megismerésére törekszik. Vagyis összegezve elmondható, hogy míg a költészet anélkül ragadja meg a tárgyát, hogy ismerné, addig a filozófia ugyan ismeri a tárgyát, de nem képes megragadni azt.

A kritika pedig, állítja Agamben, a filozófiai és a költészeti gondolkodás közötti törésből született. A kritikának így nincs saját tárgya, hanem olyan tárgy nélküli tudománynak tekinthető, amely folyton átveszi az általa vizsgált anyag vagy tudományterület tárgyait.

Ehhez a meghatározáshoz híven a *Stanzákban* (a beszéd és a fantázia a nyugati kultúrában betöltött helyét és szerepét vizsgálva) Agamben maga is egy eltűnt tárgy – a vágy – nyomában folytat interdiszciplináris kutatásokat.

Ugyanebben a műben a szerző visszatér a melankólia témájához is, ezúttal annak kevésbé ismert, erotikus és kegyetlen vonatkozásait hangsúlyozva. Agamben a melankólia teoretikus megközelítései közül Freud 1917-es, *Gyász és melankólia* tanulmányát ismerteti részletesebben. Freud szerint, a gyászhoz hasonlóan, a melankólia is a szeretett tárgy elvesztésére adott reakció. Azonban amíg a gyász esetében mindig konkrét és megragadható a veszteség (egy szeretett személy elvesztése), addig a melankóliánál ez a veszteség csupán eszmei jellegű is lehet. Ezért Freud joggal nevezheti a melankóliát „tudattalan tárgyvesztésnek”. Ebben az értelmezésben a melankólia valóban beteges állapot, melynek során az én-szerkezet alapvető változásokon megy át. Míg a gyászban a külvilág válik üressé és értelmetlenné (a szeretett személy elvesztése nyomán támadt hiány miatt), addig a melankóliában az én kiüresedése zajlik le: az énérték és az önérzet csökkenésére, az én nagyfokú elszegényesedésére figyelhetünk fel.

¹⁸ Félix Fénéon: *Nouvelles en trois lignes*. Paris 1990.

„A melankóliára a mélységesen fájdalmas lehangeltség, a külvilág iránti érdeklődés felfüggesztése, a szeretet-képesség elvesztése, a teljesítmény-gátlás, az önérzet csökkenése jellemző, amely önvádásokban nyilvánul meg, s tébolyult büntetési várakozásokká fokozódik.”¹⁹

Freud koncepciójában új elem, hogy a melankolikust nem rejtőzködő, néma emberként, hanem fecsegőként állítja elénk. A melankolikusból hiányzik a mások előtti szégyenkezés érzése: innen ered felfokozott közlékenysége, mely „önmaga pőrére vetkőztetésében eléggül ki”. A melankóliában tehát van valami öntudatlan és ösztönös perverzió, és Agamben ezt a vonását hangsúlyozza. A szerelmi melankóliában a tárgyvesztés évenztéssé válik, miközben egy hisztériás azonosulás (egy tárgy-megszállottsági állapot) is megfigyelhető benne. A melankólia tárgya így egyszerre lesz birtokolt és elvesztett, ennyiben nagyon hasonlít a freudi fétistárgyra.²⁰

A fétistárgy ugyanígy valami egyszerre valós és nem valós, testet öltött és nem létező, igényelt és tagadott tárgyként tűnik fel. A *Stanzák* „Freud vagy a hiányzó tárgy” című fejezete a fétistárgy ambivalenciáját gondolja tovább. A fétistárgy (mely lehet akár egy emberi testrész, mint pl. egy láb, de egy tárgy is, mint pl. egy cipő) egyszerre jelenik meg a maga konkrét, megérinthező valóságában, miközben egy nem létező tárgyat (a freudi értelmezésben a fiúgyermek számára az anya péniszét) helyettesít, és ebben a vonatkozásában anyagtalan és érinthetetlen marad. A fétistárgy ambivalenciája kihat a fetisiszta hozzá való viszonyára is. A fetisiszta olyan, akár a gyűjtő: folyamatosan megsokszorozza és felhalmozza fétistárgyait. Mindebből az következik, hogy a fétistárgy nem valami egyedi és helyettesíthetetlen dolog, épp ellenkezőleg, számtalan más, meghatározatlan tárggyal helyettesíthető, hiszen egyik „megtestesülése” se képes kimeríteni vagy betölteni azt a semmit – a hiányzó tárgy helyét –, amelynek a jele.

Mostani vizsgálódásunk szempontjából különösen érdekes, hogy ugyanitt Agamben az egyes művészek és művészeti ágak fetisiszta karakteréről is beszél, amely a művek befejezetlenségében mutatkozik meg. Freud művészeti írásai tükrében itt Leonardo félbehagyott rajzaira²¹ vagy Michelangelo szobortorzóira gondolhatnánk, de ezt kiegészíthetjük, ahogy Agamben teszi, a preromantikusok (Schlegel fivérek, Novalis) töredékkultuszával vagy azzal a modern és kortárs irodalomban Mallarmé óta uralkodó tendenciával, amely az abszolút (ha egyáltalán legitím módon használható még ez a kifejezés) bármilyen nyomát csak annak negációjában: a fragmentumformában ismeri el.

A melankolikus, a fetisiszta és a gyűjtő tehát egyaránt a vágy el nem érhető, hiányzó tárgyát próbálja megragadni, számukra az irreális (a fantázia) lesz a reális, ez köti le minden gondolatukat, ez határozza meg minden élet- és művészeti tevékenységüket.

A modern művészet kapcsán Agamben Benjamin egy másik gondolatához is kapcsolódik, amikor arról beszél, hogy a modernitásban a művek (akár a fotográfiák) reprodukálhatóvá válnak, elvesztik az aurájukat. Azonban a műalkotás áruvá válása azzal a következménnyel jár, hogy egyre inkább (műtárgy)piaci igény határozza meg a művészeti árutermelést, így az egyedi műalkotások helyét egyre inkább átveszi a giccs. Ezáltal ugyanakkor megszűnik a műalkotások sajátos tapasztalata is.

¹⁹ Sigmund Freud Írásai. 8. Bp. 2011. 84.

²⁰ Uo. 100–104.

²¹ Freud *A fétisizmus* című írásában maga hivatkozik korábbi, *Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke* című tanulmányára.

4. Tapasztalatvesztések

A tapasztalatvesztés gondolata már átvezet Agamben következő könyvéhez, a *Gyermekkor és történelem*hez, amelyben a tapasztalat destrukciója már kész tényként jelenik meg. A tapasztalat elvesztése annyit jelent, hogy elbeszélhetetlenné és kifejezhetetlenné válik.

Agambennél a modern ember tapasztalatvesztése általános és mindennapos jelenség, szemben Benjamin elképzelésével, akinél még a háború után poszttraumás tünetként volt értelmezhető. A modern tapasztalatvesztés, melynek része a művészeti (vagy esztétikai) tapasztalat elvesztése is, együtt jár a banalitás elburjánzásával. Látszólag egyre többet látunk, egyre több élményben lehet részünk, valójában viszont tapasztalati világunk egyre jobban beszűkül és elszegényedik. A képek gyors áramlata nem teszi lehetővé a művek előtti elidőzést, a műalkotások valódi tapasztalatát. Agamben itt még csak azt említi, hogy a fényképezőgép lassan átveszi a szem szerepét, de néhány évtizeddel később már látjuk, ahogy ezt a digitális kamerák még sokkal hatékonyabban megvalósítják. Sőt egy múzeum bejárásához már nem is kell az adott épületet felkeresnünk, hiszen a számítógép képernyője előtt ülve, egy virtuális múzeumsétán, minden fáradtság nélkül bejárhatjuk (és ezt a látogatást bármelyik pillanatban megszakíthatjuk, egy érdekesebbnek tűnő oldalra és képi világba átlépve).

Fontos ugyanakkor hangsúlyoznunk, hogy Agambent a *Gyermekkor és történelem*ben már nem a műalkotások érzéki tapasztalata, vagyis nem az esztétika fő kérdésköre foglalkoztatja, sokkal inkább a nyelvi és a nyelv előtti tapasztalat kérdése. Már ebben a könyvben megjelenik az *Experimentum linguae* problematikája, melyet a filozófus a néma (szavak előtti) tapasztalat felé fordulás révén kíván megközelíteni.²² Ezért is lesz olyan fontos számára a gyermekkor (*infanzia*), hiszen ahogy a szó etimológiája is mutatja, ez egy beszéd előtti állapotot jelöl.

A gyermekkorban még jelen van egy mágikus nyelv, mely az eredeti, titkos nevek őrzője.

Ahogy ezt egy későbbi tanulmány, *A mágia és a boldogság* megfogalmazza: „A hétköznapi nevek mellett ugyanis minden dolognak, minden létezőnek van egy titkos neve is, amelynek hatalma alól nem képes kivonni magát.”²³ Ugyanitt, pár sorral később, ezt olvashatjuk: „A titkos név valójában gesztus, amely visszahelyezi a teremtményt a ki nem mondottság állapotába. A mágia végső fokon nem a nevek ismerete, hanem a nevektől való megszabadulás. Ezért van az, hogy a gyermek akkor a legboldogabb, amikor létrehozza a maga saját, titkos nyelvét. Szomorúsága sem abból fakad, hogy nem ismeri a mágikus neveket, hanem abból, hogy nem tud megszabadulni attól a névtől, amit rákényszerítenek. Amint sikerült neki, amint létrehozott egy új nyelvet, máris kezében a passzus, amely megnyitja előtte az utat egészen a boldogságig. Ha neved van, bűnös vagy. Az igazság név nélküli, ahogy a mágia is az. A teremtmény név nélkül, üdvözülten kopogtat a mágusok országának kapuján, akik csupán a mozdulatok nyelvét beszélik.”²⁴

Szándékosan idéztük hosszabban ezt a talányos passzust, mert itt világosan látszik, miként irányul Agamben érdeklődése a beszéd nélküli nyelv, a mozdulat és kifejezés, vagyis a tiszta gesztusnyelv felé. Nem véletlenül csatolják több kiadásban is a *Gyermekkor és történelem* kötet végére a filozófus egyik legtöbbször idézett tanulmányát, mely a *Jegyzetek a gesztusról* címet viseli.

²² Ez lesz majd következő könyveinek egyik fő témája, erről lásd Giorgio Agamben: *Il linguaggio e la morte*. Torino 1981; Uő: *L'aperto*. Torino 2002.

²³ Giorgio Agamben: *A profán dicsérete*. Bp. 2005. 75.

²⁴ Uo. 75–76.

5. Gesztusok

Túlzás nélkül állítható, hogy a *Jegyzetek a gesztusról* a kortárs színházesztétikára is nagy hatást gyakorolt, hiszen a színház- és táncművészet gesztusok felőli megközelítése napjainkra szinte paradigmává vált. Az agambeni írás azonban rámutat, hogy mennyire nem nyilvánvaló az, hogy mit is érthetünk gesztus alatt.

Agamben kiindulópontként, ahogy ezt más írásaiban is tette (gondoljunk a Baudelaire-elemzésekre), a *fin de siècle* tapasztalatára vagy inkább tapasztalatvesztésére hivatkozik. Felidézi, hogy a 19. század végétől lesz általános, szinte tünetértékű jelenség, hogy az emberek elveszítik a legegyszerűbb gesztusaikat. Pontosabban, épp a legegyszerűbb és leghétköznapiabb gesztusok (mint pl. a járás) válnak egyszerre problematikussá és nehezen kivitelezhetővé. Ezt igazolják Tourette vizsgálódásai, így a járásról írt klinikálpaszichológiai tanulmányai, melyek pontosan kimutatják a lépések közt megfigyelhető megakadásokat, ezáltal a járás bizonytalan-ná, ingadozóvá válását.²⁵ A szintén Tourette által rögzített, szabálytalan járásgörbék (melyeket a páciensek lépései rajzolnak ki) szintén tekinthető egyfajta kortünetnek.

Nem véletlen tehát, hogy az ekkor születő új művészetek – előbb a fotográfia, majd később a mozi –, valamint a modern tánc és balett képviselői (Duncan, Gyagilev) szándékosan erős gesztusnyelvet használnak. Ennek elsődleges oka, hogy a nézők az elveszett vagy elidegenedett gesztusokat keresik ezekben az alkotásokban. Hiszen mi más mutathatná fel jobban a mozgás folytonosságát és a kifejező mozdulat érvényességét, mint a tánc? A gesztusok keresése azonban nem csupán a művészeti gyakorlatot, de a művészet elméletét is meghatározza, ennek legevidensebb példája Warburg *Mnémosyne-atlasza*.²⁶

Beláthatjuk ugyanakkor, hogy a gesztus jelentésének ez a széles kitágítása ismét megragadhatatlanná teszi a fogalmat. A rövid tanulmány végén Agamben ezért egy új definíciót ad neki. Meghatározása szerint a gesztus (ahogy a járás is, a maga folytonosságában): cselekvés. Ez azt is jelenti, hogy lényege szerint nem rögzíthető. A gesztus mindig egy köztes, közvetítő szerepet tölt be: túlmutat önmagán, ám ezt anélkül teszi, hogy bármi meghatározhatóra vagy megragadhatóra utalna. A gesztus eszköznek tekinthető, de csak abban az értelemben, amennyiben itt az eszköz maga a cél, vagy egy kanti formulával élve, maga a „cél nélküli célszerűség”.

A korábbi művek nyelvkritikai megjegyzései után az sem lep meg minket, hogy az agambeni gesztus elsősorban nem beszédként, hanem néma kifejezésként ragadható meg. A gesztus felmutatás és ezáltal önmaga tanúsítása is. A tanúsítás ugyanakkor, ahogy ez Agamben későbbi műveinek egyik fő témája lesz,²⁷ mindig etikai értelemmel bír. A gesztus pedig, ahogy a tanulmány végső tézise kijelenti, nem csupán etikai jelentőséggel bír, hanem maga az etika.

²⁵ Gilles de la Tourette: *Études cliniques et psychologique sur la marche*. Paris 1886.

²⁶ Aby Warburg Agamben későbbi írásaiban is fontos referencia, erről lásd Giorgio Agamben: *Ninfe*. Torino 2007; Uő: *La potenza del pensiero*. Vicenza 2010.

²⁷ Erről lásd Giorgio Agamben: *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino 1998.

Giorgio Agamben and the Destruction of Aesthetics

Keywords: aesthetics, ethics, destruction, melancholy, criticism, gesture

This paper is a study of early writings by Giorgio Agamben (*Man without content, Stanzas, Infancy and history*), read for an attempt to reveal how the status of aesthetics changed in these texts, in which the shift from aesthetics to ethics can also be traced. The idea of destroying aesthetics, however, poses the question of the original task of aesthetics as well, since Agamben claims that only the ruins can outline the former structure, providing a possible basis for creative reconsideration.