

## Bízsa a vízre

Esszé a szépről

I.

Oh, nem! Semmit nem tudunk róla!

Soha nem volt még a szépségnek semmilyen tartható elmélete. Az ógörög filozófia csak *kallosznak* nevezett bizonyos dolgokat, de még Platón sem talált rá elfogadható magyarázatot, miért annyira elviselhetetlenül igazságtalan dolog valaki szépsége. Olyannyira, hogy az irónián kívül semmilyen komoly eszközünk sincs, hogy valamiként meghatározzuk magunkat vele szemben. Hiszen mindenki tudja, a szép emberek csak véletlenül szépek! Egy transzcendentális baleset következménye az egész. Semmi sem történik itt mértékkel, semmi sem igazság szerint való. Még a kor erotikus bálványának, Alkibiadésznak is le kellett ezért nyelnie a keserű pirulát, amikor Szókratész visszautasította a közeledését. Csak egyetlen forrásból tudunk erről az esetről, a *Lakoma* című dialógusból, amikor az ünneplő társasághoz részegen megérkező Alkibiadésznak megoldódik a nyelve, és maga meséli el élete egyik legszégyenteljesebb eseményét. Hirtelen haragjában azt is elmondja, kicsoda is valójában Szókratész: egy kujon, aki megkaparintja magának a legszebb ifjakat, és amikor azok belészeretnek, kineveti őket! De mindezért sajnos nem lehet rá haragudni. Szókratésznek jó lelke van, hál' istennek egy csúnya testben. Ám még ez a buta test sem elég rémisztő ahhoz, hogy távol tartsa tőle a szép ifjakat, akik szépségük okán az igazságra és a jóságra is pályáznak – mindhiába.

Végül az derül ki, a szépség semmire nem garancia! Sőt! A *par excellence* filozófussal szemben egyenesen hátrány. A lélek romlottsága lehet abban, aki pusztán a szépségével akar érvényesülni, és még nála is romlottabb az, aki a szépség ellentételezéseként áruba bocsájtja az igazságot. Ám mindez nem akadályozta meg a görögöket abban, hogy jóságot és szépséget valamiként együtt lássák. Például ahhoz, hogy valaki érdemben filozófiával foglalkozzon, *kalokagathiá*-ra

PÁLFALUSI ZSOLT (1964), 1985–89 között a KELET irodalmi kör tagja. 2003-ban az ELTE-n doktorált filozófiából, jelenleg az ELTE BTK Művészetelmélet tanszékének oktatója. Önálló tudományos kötete: *Performansz. Teatralitás és agonialitás a filozófiai diskurzusban* (2009).

volt szüksége. A fogalom a görög szépség és a jóság szavak összevont alakja, mellyel boldogan tisztelték meg magukat az időszámításunk előtti ötödik században a filozófusok, akik ez alatt kizárólag valamiféle lelki erényre gondoltak, sohasem a testre. A „szép beszéd”, a „szép gondolat” a „szép lélek” vagy a „szép cselekedet” metaforáinak szövevényes világában a testi szépség, ez a véletlen ajándék, ez az isteni kegy igencsak magára maradt.

Mit kezdjünk azzal, ami szép és más semmi? Egy dolgot tehetünk: kívánjuk! És más semmi! Ám az a görög szó, amit itt alkalmaztak, ingen hamar kompromittálónak bizonyult arra nézve, akinek viselkedését ezzel jellemezték. Az a fogalom, *hedoné*, igaz, hogy a „gyönyört” jelentette, de már Arisztotelész élesen elválasztotta a „boldogságtól” (*eudaimonia*), mondván, minden boldogságban van egy kis gyönyör, de a pusztá gyönyörben nincs egy csipetnyi boldogság sem. Ergo, a szépség lehet, hogy megajándékoz minket egy kis gyönyörrel, de kizárt dolog, hogy pusztán tőle boldogok is legyünk. Ráadásul a szépség nem valamiféle lelki erény következménye, szükségkép semmiféle tiszteletet nem érezhetünk azokkal szemben, akik csak szépek, de még azokkal szemben sem, akik a szépség előtt hajbókolnak.

Ez a szemlélet hosszú évszázadokon át tartotta magát. Az első változás csak akkor ált be, amikor a XVIII. század derekán megjelent Immanuel Kant normatív etikája, mely többé nem látott analitikus viszonyt a morális jó és a boldogság fogalma között, ellentétben a görögökkel, akik szerint az erények gyakorlásából közvetlenül következik a boldogság érzése. Kant nemcsak azt tagadta, hogy aki erényes, az egyben boldog is, de azt is, hogy a szépség szemléletéhez pro és kontra bármifajta fogódzót jelentene az etika. A szépség élvezetéhez nem szükséges a lélek emelkedettsége, ellentétben a fenségessel, ahol már feltételeznünk kell a kiművelt erkölcsiséget. A legkézzelfoghatóbb példa erre a durva lelkületű jobbágy, aki ugyan örömet leli szép tárgyak szemléletében, de bolondnak nézi a nemes embert, aki életét kockáztatva az alpesi havasokban szeret síelni.

Kant egy igazi porosz iskolamester szigorúságával írta meg végül esztétikai főművét, az *Ítéleőrő kritikáját*, mely mindmáig a legnagyobb mű, amit ebben a témában alkottak. Ám ha figyelmesen elolvassuk, mit is mond Kant a szépségről, csalódottak leszünk. Ez az esztétika nagy árat fizetett a szépség konstitúciójának bemutatásáért. Minél többet magyarázott Kant arról, mennyire értelmünk autonóm ítéletének eredménye a szép megjelenése, éppen annyira csak az vált világossá, mennyire automatikusan működik az elménkben minden a szépet illetően. Az ítéleőrő, mint valami automata, ahol csak teheti, konszonanciába rendezi az értelem fogalmait az érzéki látvánnyal, aminek okán már nemcsak festményeket, szobrokat vagy zeneműveket tartunk szépnek, de megjelenik a szépség járulékos képződménye, amikor még a barokkos tapéták, a mívesen megmunkált gyertyatartók és még a tűz ritmusra lobogó lángja is a *Lust* érzését keltik föl bennünk, aminek okán kedvünket leljük a szemlélésükben. Ezzel a szépség születését nemcsak megmagyarázták, de ugyanakkor lealacsonyították valami értelmessé, valami fogalmilag közömbös és érzékileg érdekes esztétikai objek-

tummá. Felejthetetlen pillanat az, amikor Kant a szépség utolsó, negyedik definíciójához ér, mely így hangzik: „Szép az, ami érdek nélkül tetszik.” Hamar az az érzésünk lehet, mintha Kant elfelejtette volna leírni a szépség ötödik definícióját, mely így kellett volna, hogy hangozzék: *szép az, ami egy idő után mindenképpen – unalmas!*

Semmi kétség, a tiszta ész templomában hamar elkap az álmodás az orgonaszó kíséretében előadott metafizikától, mely az idők kezdete óta garantálja számunkra, hogy ezen a világon minden úgy van jól, ahogy van. Ahogy Peter Weiss a *Hölderlin* című drámájában kérdezi: mit csináltak eleddig a filozófusok? Semmi mást, mint töviről hegyire átjárták, megvizsgálták, aztán pedig jóváhagyták ezt a világot! Ám XVI. Lajos lefejezése után már csak idő kérdése volt, mikor kerül maga Isten sorra. Az utolsó német idealista, Schelling halálával örökre a múltba süllyed a teodicea kérdése, és vele az a kánon is, mely a nagy metafizikai rendszerben előírta az esztétika és így a szépség helyét. Utána nem véletlenül fognak olyanok a porondra lépni, mint Feuerbach vagy Marx, akik éppen nem jóváhagyni jöttek ezt a világot, és akiknek a szépségről már az ég-világon semmi mondandójuk nem lesz.

Akárhogy is vesszük, a XX. század látványosan semmire nem méltatta a szépség eszményét. Jobbára meghagyták a művészettörténet dohos kellékének, mely maga sem gondolt már róla semmit. Szép az, ami régi! Tömören ennyi maradt a múzeumokban belőle. Ugyanakkor kétségbeejtő mindaz, amit közben a szépséggel műveltek. Ki ne érezné úgy, hogy az avantgárd már kifejezetten a szépség elleni hadjárat jegyében született. Mintha minden művész egyetértett volna abban, hogy egy műalkotás szépsége garancia a sekélyességére. Egy zürichi dadaistát nem lehetett könnyű dolog megbántani, de valószínűleg sikerült volna, ha egy művére komoly arccal azt mondtuk volna: *Schön!*

Am még ennél is meglepőbb, ami közben a filozófiában történt. A fenomenológia atyja, Edmund Husserl már nem is próbálta megmagyarázni (talán fel se fogta a jelentőségét), miféle korreláció áll fenn a priori hületikus adottságok és a szép ideája vagy a noéma között. A fenomenológiában óriási űr maradt az után a kérdés után, hogy vajon egy tárgyhoz a szépsége úgy tartozik-e hozzá, ahogy a cukorhoz az édes íze vagy a szurokhoz a fekete színe. Elvégre miféle bornírt dolog volna azt állítani, hogy a szépség pusztán csak valaminek a „minősége”, egy formai „mozzanat”, egy kategória „esete”, mely békésen elfér a többi hat középkori transzcendentália mellett hetedeiknek, ha már az Isten jó bölcsességében úgy döntött, éppen ennyit csinál belőlük.

A fenomenológia már az első percben elvetett minden ócska kategóriát, mivel az állandóan egy olyan fogalmi készletre akarja redukálni a dolgok megjelenését, mely már a dolgok tapasztalata előtt adva van. A fenomenológia „szigorú tudomány”, vagyis magukból a dolgokból kell merítenie a fogalmait, nem pedig az iskolai hagyományból, melynek spekulatív módszere nem számol azzal a triviális körülménnyel, hogy a percepcióhoz képest a reflexiónak mindig van egy atematikus többlete, így, amikor egy dolgot felfogunk, olyasmit is mel-

lérendelünk, ami nem tartozik hozzá magához a dologhoz, így azt egy külön eljárásban redukálni kell. Az így kinyert tiszta jelenség a *noéma*, melynek csak tudatorientált oldalát ismerjük, míg számunkra ismeretlen marad a mögötte álló és őt lehetővé tevő tiszta materialitás, az ún. „hületikus adottság”. Így aztán Husserl remekül el tudta magyarázni, hogy is képződnek egyszerű tapasztalatokból komplex fogalmak, kategóriák és ideák, de azt már nem, hogy például a színvakság vagy az afázia esetén mi történik a noéma nem tudatorientált oldalával, ergo mit tekintünk legvégül „valóságnak”. Ez a kérdés a szép ideája kapcsán kétszerte rejtélyesebb, mivel a szépség megítélése éppen annyira szubjektív (ízlés kérdése), mint amennyire súlyosan és visszavonhatatlanul objektívnek gondoljuk a megjelenését.

Azt kell, hogy mondjuk, a szépség rejtélyének feloldatlansága végül egyáltalán nem a fenomenológiai analízis pontatlanságából fakadt, hanem egy vele kezdődő filozófiai életideálból, melyben az „élet” is és az „ideál” is tudományos alapokra helyeződött, ahol a szépség már könnyen vált áldozatává ugyanannak a neutrális és antipatikus kíváncsiságnak, mint személyes létkérdéseink bármely más szegmense. Olyan messze ható következményei lettek ennek, hogy később még az arc fenomenológusa, Emmanuel Lévinas is, akinek pedig bőven lett volna oka az etikai mellett esztétikai kérdésekkel foglalkoznia, már csak a művészetben gúnyolódva tudott megnyilatkozni a szépről: „Ne beszélj, ne gondolkodj, csodálj csöndben és békében – ez a szépség szemléletében kielégült bölcsesség tanácsa.”

Pontosan ezt láttuk korábban kibontakozni Heideggernél, aki bátran megalkotta saját ontológiája egyenes folytatásaként az évszázad egyik legbrutálisabb szépségelméletét, amikor az igazság jármába hajtván „el-nem-rejtettséggént” (*alétheia*) ragadta meg. A szépség az „igazság működésének” egy mozzanata lett, a formába rögzült igazság, a világló tisztás a mindent elnyelő föld sötét materialitása ellenében. Ekkortól ránk már nem is várt semmi más, csak a szépnél való „elidőzés”, amiben mintha egyenrangú partnerek kérdezek-felelek játéka volna, ahol mindenki jól jár, mindenki gazdagodik, mindenki megkapja munkájáért, amit megérdemel. Így lett a felvilágosodás dolgos gyermekéből egy nap eltökélt hermeneuta.

Heidegger esztétikai főműve, a *Műalkotás eredete* innen nézve XX. századi foglalta volt mindannak, amit egy átlag XVIII. századi német mandarin gondolt saját magáról. Amit Heidegger kvázi „esztétika” címén alkotott, valójában maga is csak egy etika volt, ahol már egyetlen szó sem hangzott el például a jó ízlés rejtélyéről vagy az alkotó zseni egzisztenciális módusának magyarázatáról. Helyette egy ontológiai misztikába fulladt annak a tapasztalatnak a magyarázata, miféle láthatatlan kavicsokon gördülnek a szavak a nyelv hatalmas folyómedrében, ahonnan a költő kihalássza a legszebb gondolatokat, melyeknek rejtélyes közülük van ahhoz a szingularitáshoz, melyet a költő a maga jelenlétével képez, és ami miatt sehol máshol nem tapasztalható paternális viszonya lesz a saját költészetéhez.

Már Brecht felfigyelt arra a jelenségre, hogy egyszerűen nem tudunk mit kezdeni egy verssel, amelynek nem ismerjük a szerzőjét. Még egy álnév is jobb, mint a teljes névtelenség. De a költészet esetében még az anonimitásnál is szörnyűbb a teljes neutralitás. Dick Higgins már a hatvanas évek közepén foglalkozott számítógép által generált irodalmi szövegekkel, ma pedig már programok léteznek komputer-versek írására. Ugyan melyik irodalomtudóst ne lehetne megtréfálni, ha egy álnévvel átnyújtanánk neki egy ilyen szöveget, hogy elemezze, s ugyan melyik ne lenne végtelenül csalódott, ha kiderülne, hogy a „költői tapasztalat” maszkja mögött semmi nincs, csak egy algoritmus?

A költészetben rejlik paternalitás, mely miatt nem viseljük el az anonim költeményeket, más módon, de ugyanolyan erővel van jelen a művészet minden ágában. Kant korában még elképzelhetetlen lett volna, hogy egy közönséges, bármelyik boltban megvásárolható használati tárgyat milliókért adjanak el egy aukción pusztán azért, mert egy művész „műalkotásnak” titulálta. Márpedig Marcell Duchamp piszoárjai, melyeket bármelyik szerelvényboltban meg lehet vásárolni fillérékért, és amelyekből 1964-ben nyolcat szignózott, darabonként több mint négymillió eurót érnek. Hogy mit is jelent egy ilyen név autoritása ma a művészetben, azt jó le lehet mérni azon az eseten, amikor egy másik művész a Nizzában levő példányt dühében megrongálta, amiért 200 000 euró kártérítést szabtak ki rá morális károkozás címén, valamint 14 352 eurót számláztak ki a piszoár restaurálási költsége gyanánt.

Ma már világos, hogy a *ready made* nemcsak hadüzenet a művészi szépség minden formája ellen, de annak is cáfolhatatlan bizonyítéka, mennyire kiirthatatlan morális érdek fűz bennünket mindenhez, ahol a szerzői név a garancia a műtárgy értékére, miközben felfoghatatlan mélységbe bámulunk mindenhol, ahol ugyanakkor a művészetben az igazságot és a morális jóságot kéri számon. Ám volt valaki, akit mindez egyáltalán nem zavart. Sőt, a fenti példák dacára épp a művészetben látta korunk dekadenciájának egyetlen ellenszerét.

A szép gonoszok! E téma nélkül el sem tudnánk képzelni egy olyan filozófust, mint Nietzsche. Őt valósággal megbabonázta az a tapasztalat, hogy csak egészen kivételes emberek nem lesznek hitványak attól, ha a hitvány dolgokat hosszan szemlélik. Mert a kicsi és lapos dolgoktól általában mi magunk is kicsik és laposak leszünk. Mennyivel több fenség van a nagy gaztettekben, a nagy amorális cselekedetekben, melyek egyébiránt a történelem hajtórugói. Legyünk hát gonoszok! Semmi másra nem gondolt ez alatt, csak arra, hogy tegyünk különbségeket oda, ahol különbségek vannak, és ne tegyünk egyenlőség jelet oda, ahol az emberek és a dolgok nem egyenlők. Hagyjuk a lelki betegeket, figyeljünk az egészségesekre! Hagyjuk a hitványt, a gyengét, a középszerűt és a fejlődést – a jóság különben sem fejlődőképes. Mindenki csak legyen a maga módján jó, ne kényszerítsük bele az embereket valami buta kategorikus imperatívuszba, mellyel Kant különben sem egy új etikát alkotott, csak létrehozott egy erkölcsi babonát, mely legfőképpen azokat nyűgözte le, akiknek soha semmi érzékük nem volt a nüánszok iránt, akik nem tudtak elveszni a részletekben. Így aka-



dunk rá végül Nietzsche méltánytalanul keveset emlegetett, de annál fontosabb fogalmára, a distancia pátozára. Az előkelők, a nemesek, a jó ízléssel megáldottak ismérve ez, akik nem szeretnek semmit, ami tolaodó, fölösleges, aminek bizonyíthatatlan a származása, amit nem lehet jó érzéssel kiejteni, vagy aminek a megítélése olyan objektivitást követel, aminek az origója nem mi magunk vagyunk.

Kell-e kérdeznem, kik olvasnak ma még Nietzschét? Azok, akiket elemien lehangol annak a látványa, mi minden próbál betörni az életünkbe kéretlenül, kívülről, tisztázatlan eredettel, bicskanyitogató cinizmussal, hozzá a politikai hazugságok legelhallgatottabb felvilágosodás korabeli tézisével, mely szerint az emberek közötti jogi egyenlőség fenntartható akkor is, ha az emberek képességei között különbségek vannak. Egyenlő jogok különböző képességek dacára – a kereszténységtől a liberalizmusig minden ideológiának beletört a bicskája ebbe az egyenletbe. Ez lett minden eljövendő háború hamisítatlanul nietzschei mátrixa élén a kommunizmussal, mely minden másnál jobban szerette volna a Wille zur Macht érzését az egyenlőség fenntarthatatlan narratívájába csomagolni.

Ezért van az, hogy még ma is kell valamiféle arisztokratikus gög ahhoz, hogy Nietzschével együtt gondolkodjunk, vagy egyenesen rá hivatkozzunk. Ám itt nemcsak Nietzsche néhány beképzelt olvasójáról van szó, akik ma már valószínűs kuriózumnak számítanak az akadémiai világban. Sokkal inkább azon tömegek érdekesekek, akik úgy lettek megrögzött nietzscheánusok, hogy ezt maguk nem is tudják.

Emberek, akik soha nem olvastak Nietzschét, mégis eljutottak oda, hogy nap nap után gyanakvással mérlegelik magukban azokat a sürgető igazságokat, amelyek programpontokban sorakoznak a határidőnaplókban egy lehetséges jövőbeni megvalósulás érdekében. Ők azok, akik sejtik, van valami, ami nem az igazságra tartozik, és legfőképpen nem lehet belőle valamiféle programot csinálni. Igen, a szépség az! Köznapian van valami lehangoló a szépség megmagyarázhatatlan perfekciójában, mely nem vár semmiféle jövőbeni megvalósulásra, kiegészítésre vagy átalakulásra. Olyan tökéletesség, melynél szinte attól félünk, elrontjuk a saját jelenlétünkkel. Senkinek a határidőnaplójában nem szerepelhet egy olyan tétel, mely napra, órára pontosan előírja tulajdonosának, mikor kell találkoznia azzal, ami szép. Gyorsan szögezzük le: a szépség sohasem lehet egy program! Ugyanakkor azt is világosan kell látni, mindenki rossz úton járt eddig, aki a szépséget az igazság derivátumának tekintette. Ahogy maga Nietzsche írja: „Az igazság rút! Azért van szükségünk művészetre, hogy ne menjünk tönkre az igazságtól!”

Nietzsche ezzel letette a garast a mellé a teória mellé, mely szerint a művészet nem trauma, hanem terápia. Az igazságainkból, és az igazságra alapozott programjainkból gyógyulunk ki általa. Ám ma már senkinek sem volna bátorsága ahhoz, hogy megmondja, mi a művészet dolga. Mit kell a művészetnek teljesítenie ahhoz, hogy megérdemelje a nevét?

Erre a kérdésre Hegel óta nincs válasz, az ő válaszát pedig ismerjük: a művészet meghalt. Miután bevégezte dolgát, szép lassan kimúlt. Olyan lassú volt a halála, hogy észre sem vettük. Még festegetünk, még költögetünk, szép számmal vannak muzsikuskok is, de a művészet már nem a szellem formája. Sorsa az lett, mint minden levetett kabátnak, amit a szellem elhordott: *aufheben* – vagyis fel lett függesztve, szép magyar fordításban „megszüntetve megőrződött”.

Rettentően érzékletes Hegel markáns példája a festményről, Bűnbánó Magdolnáról, mellyel megmutatja, hogy kell elképzelnünk a művészet halálát. Azt mondja, egy ilyen festmény előtt ma valakinek éppen annyira lehetnek vallásilag ájtatos érzései, mint amennyire enyhén erotikusak. Vérmérséklet és hangulat kérdése, hogy valaki épp melyikbe csúszik bele. Bűnbánó Magdolna szépsége már nemcsak egy kötelező vallási kód felől nyílik ki, hanem olyasmi felől is, ami a vallási érzést éppenséggel lerombolja. És mindez már Hegel korában kész tény volt.

A modern művészetet mára már képtelenség valamiféle kánonba gyömöszölni, hogy a műtárgy láttán kötelezővé tegyünk bizonyos érzéseket. Nincs kizárva, hogy ma egy komolyan megfestett Bűnbánó Magdolna már inkább csak egy pornográfiára hajazó viccnek tűnne a szemünkben. Nyugodtan kijelenthetjük, hogy a reneszánsz mesterekkel ellentétben egy átlag alkotónak ma már fogalma sincs arról, alkotásának mi lesz a valóságos hatása, ha kikerül a piacra. És ez baj! Ha ugyanis mindez így van, akkor Hegelnek lett igaza. A művészet meghalt, a szépség pedig egy hulla mellett tengeti árnyékéletét. Ha ma valami a művészetben csak „elég szép”, az bizony elég rossz hír! Mintha csak a zöldségesnél válogatnánk az alma és a krumpli között aszerint, melyik a szebb, pontosan ezt teszi Hegel után egy kétségbeesett irodalmár is, amikor rendezgeti a polcon a versesköteteket.

Ám a művészet halálát nem elég bejelenteni, el is kéne már végre temetni. De ezt a szertartást valamilyen rejtélyes oknál fogva állandóan elnapolják. Van valami zavaró abban, amit Hegel mond. Miközben már csak a szellem levetett kabátja a művészet, maga a szellem mégsem egy művészi fenomén. Eredményezhet-e művészetet az, ami alapvetően nem az, még ha németül történetesen *Geist*nek is hívják. Hívhatnánk angolul is, akár *mind*nek vagy *spirit*nek, a lényeg ezzel még csak nem is érintenénk. Mert a lényeg éppen abban a tragédiában (de lehet, hogy örömhírben) van, amit Nietzsche állapított meg: a művészet sohasem volt az igazság eszköze, szükségképp nem is lehet valaminek a fejlődéseként igazolni, így nem lehet halottá sem nyilvánítani. A művészet nem bevezetés az igazságba, nem a megismerés egy módja és legfőképpen nem mimetikus ismétlése és leképzése a valóságnak valami tőle idegen absztrakcióban. Ha úgy vesszük, a művészet pont annyira az elmebaj ellenszere, mint amennyire maga is egy bizonyos típusú elmebaj terméke. Az már csak optika kérdése, hogy adott mennyiségű normális ember véleményével mikor leszünk torkig, és kik azok, akiknek legszívesebben azt tanácsolnánk, gyógyulásuk érdekében inkább örüljenek meg. Erről szól Nietzsche híres perspektíva tana.

A művészet az interpretáció egy módja, és mint minden jó interpretáció, ez is tele van erőszakkal, csúsztatással, félremagyarázással, hamisítással, kiagyással és betoldással, de legfőképp akarással – a hatalom akarásával! Butaság azt képzelni, hogy ez az akarat jó kauzális rendben, ok-okozat szerint halad. A pórnép még a villámcsapásról is azt képzei, a felvillanó fény nem a villám maga, hanem csak a megjelenése. A legsiralmasabb tudomány ugyanígy tekint a műalkotásra: festmény még nem a művészet maga, hanem csak a festő egyik munkája.

A valóság azonban az, hogy az erő képtelen gyengeségként megnyilvánulni. Senki se próbáljon meggyőzni egy sast arról, hogy fogja vissza magát, mert a kisbárányok elrablása rossz dolog! Ha nem akar annál a magyarázatnál kikötni, hogy a sas esetleg autista, vagy csak rögeszmésen ragaszkodik a családi fészek hagyományaihoz, akkor már csak egy magyarázat marad: a sas ragadozó! Ez nem a sas egyik megnyilvánulása, hanem a lényege. Éppen így állunk a művésszel is. Gyengesége maszk, kedvessége csapda. Önzése és öncsodálata, a maga műve utáni kielégíthetetlen sóvárgása és akarata mindenhol utat tör magának. Ő és a műve nem úgy kapcsolódnak egymáshoz, mint ok az okozathoz, a művész nem egyszerűen „megnyilvánul” a művében, hiszen ha ez így volna, akkor képes lenne változtatni, például másképp megnyilvánulni. Saját alkotásában azonban épp úgy képtelen más lenni, ahogy a sas vadászat közben vagy a villám a maga mennydörgésében.

Nietzsche ezen művészetelmélete, mely tökéletesen passzolt az *Übermensch* koncepciójához, ragályos kórsággént terjedt a XX. század hajnalán, mely végül két egészen kimagasló irodalmi műben találta meg újra a saját hangját: Hesse *Pusztai farkasában* és Thomas Mann *Doktor Faustusában*. És pontosan ez az utóbbi az, ahol már többről van szó, mint Nietzsche néhány frázisának irodalmi alakba való ültetéséről. Talán Mann volt az egyetlen író a XX. században, aki megértette, mit rejt Nietzsche perspektíva tana valójában! Sokkal többről van már itt szó, mint pusztán egy esztétikáról. Ami itt elhangzik, félelmetes politikai valóságként tornyosul fölénk még ma is.

## II.

A *Doktor Faustus* híres XXV. fejezete a kulcs, ahol Adrian Leverkühn (a név maga is egy Nietzsche-allúzió: „élj veszélyesen”) és a Sátán beszélgetnek a művészet értelméről. Mann a Sátán maszkja mögé bújva állapítja meg, a kortárs művészet elsivárosodásának és ellaposodásának legfőbb oka tömören abban áll, hogy a művészet önmaga kritikája lett. Minden mitikus elpárolgott belőle. Korunk legnagyobb tragédiája, hogy a kultuszokat felváltotta a kultúra. Ezzel párhuzamosan, ahogy Istenből istenecke, a költőből költőcske lett, aki néhány egyszerű témát variál, miközben ijedten keresgeti magát abban, amit csinál. Már nem mer frázisokba bocsátkozni, nem meri kiélni a szubjektívet az akci-



dentálisban, a szükségszerűt a véletlenben. Korunkban a művész már nem mer lyukas zsebbel az út szélén kóborolni, miközben halálos komolysággal csinál viccet a sorsából. Miért nem? Azért nem, mert az átélt történelmi borzalmak után mára az emberiség fájdalma nem tűri a játékot. Egy komoly művész nem engedheti meg többé magának, hogy pusztán csak szórakoztasson. Az ilyen művészetet lesajnáljuk, az ilyen művészt nem vesszük komolyan. És ezzel el is érkeztünk a lényeghez.

A művészet és a fájdalom! Micsoda pazar téma! Évezredekig lüktetett a költők ereiben a gyötrelmes utáni vágy. Legalább Horatius óta kötelező volt haldokolni, ha szép verset akartak írni. Különböző is miféle rossz ötlet egy „boldog költő”! Ennél ma már csak egy ízléstelenebb frázis létezik: amikor a verseket író nőre azt mondják, „költő nő”! Ezen valami olyasmit értenek, hogy nem szenved annyit, mint amennyit kéne.

Nyugodtan elmondhatjuk, mozdulatlan évszázadok irodalmát tölti meg a vér, melyből a költészet kisarjad, a szenvedés, mint sötét matéria, melyből a szépség vidámsága kacagva megszületik. Micsoda frenetikus történetek szólnak szerencsétlen művészsorsokról, melyek mindnyájunk nagy örömeire rettenetesen kezdődtek, és rettenetesen is végződtek. Máskülönből a művész hogy tudta volna megalkotni a nagy művet, melyben aztán hiába keressük a személyes sorsát, jól elrejtette, még ehhez is értett, még ezt is jól csinálta. Les fleurs du mal! – hej, micsoda felejthetetlen bekezdés ez az irodalomtörténet nagykönyvében!

Ma már elképesztőnek tűnhet, hány kultúrtörténeti korszak asszisztált lelkesen a költő gyötrelmes haldoklásához, hogy cserébe minél szebb verseket kapjon tőle. Ezt a nagy szenvedés körüli örömtüzet és ösztöni körtáncot zavarta meg Thomas Mann, aki a *Doktor Faustus* könnyed olvashatóságát tette kockára egy elvont filozófiai gondolatmenet kedvéért, melyet végül nem ő zárt rövidre, hanem Mann nagy csodálója és közvetlen barátja, Theodor W. Adorno. Mann csak szubtilisan körülír valamit, amit végül 1947-ben, épp a regény megjelenése időpontjában Adorno nevez a nevével: „Auschwitz után többé nem lehet verset írni!” A valóság immár túllicitálta a művészetet. Szerencsétlenné már meghalni sem szabad. A művészetet a sarokba térdepeltették, és elvették tőle kedvenc játékát, a szenvedést!

De hogyan is kell pontosan értenünk ezt az elhíresült mondatot? Miért nem lehet Auschwitz után verset írni? Pontosán azért, amit Mann a Sátán bőrébe bújva felpanaszol. Tűrhetetlen dolog lett a szépség, mely könnyedségével elvarázsol, miközben semmit nem akar tudni a valódi szenvedésről. Embertelen a muzsika, mely úgy akar egyetemes lenni, hogy épp az egyetemes borzalomról hallgat. A művészzel szembeni legfőbb vád immár az, hogy nem tesz különbséget gyilkos és áldozat között, ahogy képzelet és valóság között sem. Ám most a játéknak vége. A lágerban nem azért halt meg valaki, mert verseket írt, hanem azért, mert zsidó volt. Nem azért halt meg, mert szép volt, vagy csúnya, hanem mert zsidó volt. Nem azért halt meg, mert jót vagy rosszat tett, hanem

mert zsidó volt. Nem azért halt meg, mert gyűlölte a későbbi gyilkosait, hanem mert zsidó volt.

Na és kik voltak a gyilkosok? A gyilkosok olyan emberek voltak, akik már Ádám születése előtt gyűlölték a zsidókat. A többi számukra már csak adminisztratív kérdés volt. Pontosan itt veszi föl a fonalat Hannah Arendt, aki delegált újságíróként végigüli egy ismert náci, Adolf Eichmann perét, hogy aztán egy hatalmas botrányt kavaráó tanulmányban beszámoljon valamiről, amiről a klasszikus romantikának fogalma sem volt: a *rossz banalitásáról*. A náci főtiszt konkrét munkáját tekintve csak egy kis hivatalnok, aki semmi mást nem akar, csak feljebb jutni a ranglétrán, miközben már az sem világos, egy meggyőződé-  
des antiszemitáról beszélünk-e, vagy csak egy opportunista kispolgárról. Akárhogy is van, a rettenetes gonosz mítosza csak addig áll a lábán, míg meg nem vizsgáljuk, mik a valós érdekei.

Tévedés azt hinni, hogy a nácizmusnak még saját szempontjai szerint sincs semmi értelme zsidók nélkül, tehát hogy gyűlöletük tárgya kreálta őket. Épp ellenkezőleg: a Vaterland ideológiájának patinás máza alatt olyan mérvű pragmatizmus uralkodott, hogy még Dewey Amerikájában is minden filozófus megnyalta volna utána a tíz ujját. Azok a nácik, akik imádták Wagner muzsikáját, és szomorúan mutogatták a világnak, mit műveltek az amerikai bombázók a gyönyörű szép Monte Cassinóval, egy pillanatra sem jöttek zavarba, ha közben megkérdezték tőlük, mi is van az Einsatzgruppékkal. Közismert tény, hogy a nácik vadásztak a műkincsekre, de az már nem annyira ismert adat, hogy Lengyelország megszállásakor még a Wehrmacht tisztjei is sokkot kaptak annak látványától, mit műveltek az előttük haladó SS alakulatok a poros országutak mentén időtlen idők óta ott álló feszületekkel.

Azt kérdezhetnénk, hogy fért el ebben az ideológiában ilyen bámulatos összhangban ennyi ellentmondásos dolog: a szürke kishivatalnok, a muzsika szerelmese, a műkincsvadász, a keresztgyalázó, a hazafi és végül a szenttelen gyilkos. Valami nincs itt rendben!

Az SS Himmler által közreadott kiskátéjában ez áll: az SS tagjai számára „nincs olyan feladat, mely ön maga kedvéért létezik”. Mindennek kongruálnia kell a nagy, távoli cél felé. Ám 1945-ben, épp, amikor Thomas Mann Amerikában a *Doktor Faustus* végével bajlódik, a gyakorlatban is kiderült, hogy az SS számára Wagner muzsikája egyáltalán nem Németországról szól. Nem a Vaterland a nagy cél, hanem csak saját maga, és még magán belül is csak egy ember. Bárkit és bármit feláldoztak az eszme pusztá létezéséért. Igen, még saját magukat is.

Berlin ostroma után még életben maradt néhány SS legény később komor arccal számol be arról, a végső órában mennyire nem gondoltak arra, hogy megadják magukat, ahogy arra sem, hogy kegyelmet kérjenek. Épp a legnyilvánvalóbb következtetés nem volt számukra opció, pedig már se hadbíróság nem volt, se vaskereszt. Még az amerikaiak is elismerték velük kapcsolatban, soha a történelemben emberek még nem harcoltak ennyire bátran, ennyire rossz ügyért. Valahogy érthetetlen volt az egész.

És pontosan ezt az érthetetlen értelmet veszi célba a *Doktor Faustus*. A nagy mű árnyékában minden életnek pusztulnia kell, még az alkotóénak is. Ez a premissza a lényege a Sátán ajánlatának. Nem egy nagy műalkotásról van szó, hanem a *totális műalkotásról*, mely már csak nyomokban tartalmaz valamit, amit korábban még „művészetnek” neveztek. A totális műalkotás nem egy dialektikus fogalom, ami mögött „megszüntetve megőrződik” a művészet. Épp ellenkezőleg: önmaga számára többé nem föltételezi a művészet fogalmát, nem a művészet miatt ismer magára, nem ahhoz mérten határozza meg önmagát, és ami a fő, nem korábban már bevált stílust másol vagy modifikál, és bár szeretné, de semmilyen valós példaképe nincs.

Mindez tökéletesen helyére kerül a regényben, ahol Mann egy hitelesnek tűnő zeneelmélettel áll elő, (komponenseit részben Schönbergtől kölcsönözte), amely alapjaiban nem magára zenére és a hangtanra nyúlik vissza, hanem egy számmisztikára, mely véges összegnek tekinti azokat a változókat, mellyel létrehozható az abszolút zene, a tökéletes hangzás. Leverkühn, akárcsak húsz évvel később majd a Fluxus és a Body Art alkotói, a művészet nullpontját keresi, valamit, ahonnan minden alapjaiban újra kezdhető, ahol a szerző *in actu* saját magát transzformálja művé.

Éppen ez az, ami leginkább összekapcsolja a regényt a regény megírásának időpontjával, és az ebben az időpontban Európában történő politikai és művészeti eseményekkel. Az ugyanis a történetírók figyelmét sem kerülte el, hogy a korai időszakban a náciizmus mennyire vonzódott az avantgárd mozgalmakhoz, melyek az újrakezdés érdekében a szemétdombra dobtak mindent, ami korábban még művészetnek számított. Ugyancsak teljes összhangban van ez azzal, amit egyébiránt szintén Hannah Arendt fogalmaz meg: a totalitárius diktatúrák egyik legkirívóbb vonása, hogy a hierarchia legfelsőbb köreire éppen a saját ideológiájuk tartalmától való függetlenség a jellemző.

És végezetül még egy adalék. Hitler már 1931-ben kijelenti, az eszme nem áll a Führer fölött, az SS tagjai pedig az első pillanattól nem egy eszmére, hanem a Führerre tesznek esküt. Egyszer csak mindenki megértette, Hitler, mint politikus, tökéletesen idegen jelenség a politikusok addig szokásos arcképcsarnokában. Az ő karaktere egyszerűen nem illeszthető be gond nélkül az Arminiustól Nagy Frigyesen át Bismarckig tartó germán történelembe, míg például Mussolini remekül festett nagy Augustus szobra mellett, miközben Sztálin személyi kultusza sem csak a nagy Lenin árnyékában volt fenntartható, melyet két oldalról aranyozott be Marx és Engels vörös posztóra hímzett zsánere, de Oroszországban mind a mai napig helye van Rettegett Iván és a franciákat kivéreztető Mihail Kutuzov történelmi alakja mellett. A politikával ellentétben viszont volt valami, aminek Hitler személye ijesztő pontossággal megfelelt: a művész azon archetípusának, aki alkotását önmagán kívül semmivel nem hajlandó igazolni.

Szegény Jackson Pollocknak fogalma sem volt arról, kivel varrta magát egy zsákba, amikor magáról mint művészből azt állította (a pontosság kedvéért

eredetiben idézem): „I don't paint nature! I'm nature!” Az ötvenes évek amerikai elmebajának, az absztrakt expresszionizmus legdrágább festőjének eme mondata pontosan az, amiről Adorno beszél a *Jargon der Eigentlichkeit* című könyvében, mely szerint korunkra az jellemző, hogy a hegeli abszolútum autoritását fölváltotta az abszolutizált autoritás. És itt kinek ne jutna eszébe az a semmilyen nyelvre tökéletesen le nem fordítható, ám mindenki által már hallott német fogalom, *Übermensch!*, mely először Goethe *Faust*jában bukkan föl a mai formájában.

Van okunk azt hinni, Hitler poros lábnyomába nem ér senki, ha az a kérdés, ki felelt meg valaha is a leginkább a nietzschei *Übermensch*nek, melyről maga Nietzsche azt tanította, rajta kívül senki nem képes elviselni „a legsúlyosabb gondolatot” (*das schwerste Gedanken*), „ugyanannak örök visszatérését” (*ewige wiederkehr des Gleichen*). Csak az *Übermensch* képes akkora Igent mondani önmagára, hogy ez az Igen az idők végezetéig ott rezonáljon a történelem minden viharában és csendjében, katasztrófájában és néma borzalmában. Önmagáról soha nem mond le, útján soha nem fordul vissza. Egy halott Isten nyomában ő maradt az emberiség egyetlen célja, aki végső értelmet ad a szenvedésnek, és aki mellett minden más csak átmenet, „csak letűnés és általmenés”. Mindehhez még az is hozzátartozik, amit szintén maga Nietzsche mond: az *Übermensch* számára minden csak eszköz, ő maga pedig leginkább a kalapáccsal alkot.

Ezek után nincs nehéz dolgunk annak a Nietzschének a sorait, aki különben gyűlölte az antiszemitákat, a konkrét valóságra lefordítani. Ahogy Hitler egyik életrajzírója, Hermann Rausching megfogalmazta: Hitler nem a gyáratokat államosította, hanem az embereket. Szükségképp a gyilkolás végül már nem is gyűlölet, hanem direktíva kérdése lett. Ha az ember valamit rajzol, a ceruza mellé radír is kell.

Így válik félig érthetővé, mire is gondolt Adorno! „Auschwitz” és a „költészet” antagonisztikus fogalmak lettek, ami azt jelenti, ha az egyik igaz, akkor a másik hazugság. Ám ehhez az antagonizmushoz az a titkolt előfeltevés szükséges, hogy valami mód mindkettőt ugyanannak az egy művészetnek a színe és visszajaként lássuk. Ha az egyik szavakból épít verset, a másik hullákból. A baj csak az, hogy az utóbbi magaslátából az első szenvedésén már csak keserűen mosolyogni tudunk. A költő húzta a rövidebbet! Akárcsak maga Nietzsche, végül Leverkühn is megőrült annak bizonyítékaképp, mi történik akkor, ha a totális művészet eléri tényleges terjedelmét, amikor magának az alkotónak a létét is bekebelezi, aki ugyan még küzd, de már nem tud különbséget tenni alkotása és a valóság között.

Ám mindez sajnos csak fél magyarázat és még annak is eléggé körmönfont. Amilyen határozottan jelenti ki Adorno, Auschwitz után nem lehet verset írni, éppen annyira puhul föl az álláspontja húsz évvel később, 1967-ben, amikor már csak azt tagadja, hogy „vidám művészet” lehetséges volna. Ergo, ha nem lennénk elég szomorúak a holokauszttól, akkor jöjjön a művészet, és tegyen bennünket azzá. Ám napnál is világosabb, mit jelent ez: a művészet legyen már megint

a morál szolgálólánya. Nem is lehet véletlen, hogy a mai napig senki sem tudja néhány írni is tudó túlélő dokumentarista beszámolóján és a hollywoodi gicscsen felül mit is várhatnánk e témában egy művészi alkotástól. Amit viszont biztosan tudunk, az az, mi tilos a számára. Itt kezdődnek Adorno számára is a kínosabb kérdések.

1) Tilos az áldozatokat gúnyolni, viccet vagy paródiát csinálni a szenvedésükből, mert az amorális.

2) Ugyanígy tilos karikírozni vagy gúnyolni a gyilkosokat, mert azzal az áldozatok szenvedését degradálnánk.

3) Tilos közvetlen történelmi párhuzamokat mellé állítani, melyek a népiertást nem faji alapon kivitelezték, mert az a holokausztot egy sorozat részének tüntetné föl, tompítva katartikus egyediségét.

4) Tilos épületes tanulságok nélkül bemutatni, mintha az alkotó közömbös lenne az iránt, mi is történt valójában.

5) Végezetül az alkotásnak szigorúan tilos az esemény valóságát lebegtetnie, mintha az bizonyos szempontból csak a képzelet műve lett volna, aminek önmagán kívül van valamilyen más, realisabb célja vagy feloldása.

Mint látjuk, esztétikai szempontból a holokausztot, a *par excellence* szenvedéstörténetet illetően egy tilalomfa előtt állunk, mely a kortárs művészetet arra kötelezi, mondjon le minden vágyálmáról a szépséget, a kellemet és a szórakoztatást illetően. A holokauszt csak trauma lehet, melynek művészi terápiája egy erkölcsi kódexben van lefektetve, melyet egyáltalán nem művészek határoztak meg. Itt az igazságnak kell győznie a művészet fölött, a morálnak egy olyan rettenetes kalodájába zárva a művészi alkotást, amelyből nem szabadulhat.

Valaki ellenünk vethetné, nincs a fentiekben esztétikailag semmi rendkívüli, elvégre a kereszténység művészettörténetét illetően is ugyanilyen tilalomfával állunk szemben, hiszen az inselheimi oltárképig lényegében évszázadokig még az is tilos volt, hogy a meggyötört Jézus testét a keresztén piszkosan vagy véresen ábrázolják. Ha ehhez még azt is hozzávesszük, hogy például az iszlámban *en bloc* tilos a szentség bármifajta képi ábrázolása, akkor már semmi rendkívüli nem lehet abban, hogy a holokauszt művészi ábrázolása miért jár ennyire súlyos kompromisszumokkal. Ám van itt valami roppant nagy különbség.

Az a művészet, mely évszázadokon keresztül ábrázolta a keresztthalált halt Krisztust, amely soha nem merte megkérdőjelezni a Golgota eseményének valódiságát, egyben olyan művészet volt, mely alapvetően a hívőnek szólt, aki olvasta az evangéliumot, és tudta, hogy a szenvedésnek van egy önmagán kívül rejlő magasabb célja. A holokauszt azonban nem olyan esemény, amely tisztán egy vallási csoportra tartozik. Épp ellenkezőleg: egyetemes célközönsége van, mely már túl van Hegel korán, és egyáltalán nem hiszi, hogy itt lenne bármifajta magasabb cél vagy eszme, amely miatt mindeme szörnyűségnek meg kellett történnie. Belőlünk már hiányzik az a magasztos metafizika, mely évezredekken keresztül értelmet adott a szenvedésnek, hogy végül a szépben és a jóban egyesítse az emberiséget.



Ráadásul a félelemmel teli középkori emberrel szemben a modern kapitalizmus gyermeke sok mindent gyűlöl, de legjobban azt a szót gyűlöli: tilos! Soha semmi nem tilos, mindent szabad! Iván Karamazov a megmondhatója, milyen korán megszületett ez a gondolat. Nietzsche nem véletlenül fogja Dosztojevszkijt a legkomolyabb pszichológusnak nevezni, akivel valaha dolga akadt. Dosztojevszkijnek nem kellett a holokauszt tapasztalata, de még egy Sátán ajánlata sem ahhoz, hogy ugyanarra a következtetésre jusson, mint mi ma: óriási szerencsétlenség volna, ha még magáról Istenről is az derülne ki, hogy csak egy művész. Nietzsche gyorsan halottá is nyilvánítja, hogy a „jó hírt” megjavítsa, és az emberiség válláról levegye azt a terhet, amit általában egy Isten jelent, aki egy büntető és jutalmazó hatalom képében fenyegeti alattvalóit, akik ez ellen semmit nem tehetnek. Azt hihetnénk, most aztán tényleg mindent szabad!

Az Istentől elhagyott világban olyan szabadság szakad ránk, hogy többé semmiféle tilalomban nem hiszünk. Ezért is mondja Zorba a gazdájának, mikor egy templom mellett elhaladnak: „Ne kopogtass süket ember házán!” A mindent szabad világának egy új hőse született, Kazantzakis regényének felejthetetlen figurája, Zorba, aki kínjában nem az Istenhez fohászkodik, mikor meghal a hároméves fia, hanem táncolni kezd. Nem vitás, hogy a *Zorba* elemzéséhez Nietzsche *Zarathustrája* nélkül hozzá sem szabad kezdeni.

A kín, amelyre nem a jajszó a válasz, hanem a tánc! Tökéletes terápiának tűnhet egy olyan ember számára, aki szerelmes mindenbe, ami szép. És a lehető legrosszabb tanács lenne olyannak, aki számára még egy temetés sem lehet több, csak a határidőnapló egyik rubrikája a többi program között.

Nincs menekvés! Ahogy a *Doktor Faustus*ban Leverkühn a regény végén visszavonja a IX. szimfóniát, mert ez a világ már nem érdemel meg semmit, ami szép, ugyanígy Zorba táncra perdül, hogy elviselje a lelkében dúló kínt a fia halála miatt. A modern ember azonban már egyik gesztusra se képes. Nietzsche világosan megfogalmazza: a modern embernek van kultúrája, de már nincs természete! Egy ideje zombik lakják ezt a földet, akiknek nincs se származásuk, se mondandójuk. Élvezetet akarnak, és persze hatalmat, mindegy, milyen címen, mindegy, milyen joggal. Már nincs a distancia pátosza, csak a mindent legyűrő morális hisztéria, mely nem tűri, hogy a képességek egyenlőtlensége jogi egyenlőtlenségekbe torkolljék.

Többé semmi csodálkozni való nincs azon, ha azt tapasztaljuk, a holokauszt tilalomfája ma már szinte semmire nem jó, csak arra, hogy a politika az ágaira aggassa éppen aktuális üzenetét azt illetően, kiket tart az ellenségeinek és kiket a szövetségeseinek. A hangsúly azon a szón van, *aktuális!*

Talán Adorno szándékával ellentétben, ám nagyon is az ő híres mondata óta ezzel a kifejezéssel szokás sarokba állítani a művészetet, és azt követelni tőle, szedje össze magát, és fogja föl végre, mi a dolga. Mert a művészetnek dolga már csak egy maradt: folytonosan kérődzni a köznapi aktualitásokon. Márpedig az aktualitás a művészet legrosszabb tanácsadója. Minimum Zelk Zoltán Sztálin hetvenedik születésnapjára írt versei óta nincs az az írószövetség, ahol tányér

és pohár maradna az asztalon, ha egyszer előkerül az a kérdés, mennyire szabad a művészetnek a mával foglalkoznia.

Ahogy Heidegger csodálatos tömörséggel megfogalmazta egyszer. „Ami csak aktuális, az örökre jövő nélküli.” Az aktualitások után ácsingózó művészet valójában csak a politika végterméke a szó legpejoratívabb értelmében. Szánalmas selejt, mely egy adott politikai kurzus nyakában lihegve próbálja igazolni a saját fontosságát. Milyen messze van egy Goethétől vagy egy Hölderlintől, hogy magát aktuális problémákkal tegye jelentőssé! Milyen nevetséges dolog volna jó marxista módon Dosztojevszkij irodalmát redukálni kora Oroszországnak aktuális politikai és társadalmi viszonyaira, vagy Paul Celan öngyilkosságát odaszögezni egy szociológiai grafikonhoz, mely egy nagy politikai esemény következményeit hivatott ábrázolni.

Jean-Paul Sartre a *Mi az irodalom* című esszékötetében jól megágyazott a „politikailag elkötelezett” művészetnek. Micsoda véletlen, hogy ennek épp ő volt az élharcosa. Remek apológia, mondhatnánk azt is – elég szép! Nehezen hiszem, hogy a második világháború után volt még rajta kívül valaki, aki ennyire félreértette volna, mik is a valódi tanulságok. Nem fogta föl, hogy az irodalom, mint „permanens forradalom”, vagy ahogy ma mondanánk, „aktivista művészet”, valójában a művészet lealacsonyítása. Esztétikai kulcsin a politikai bili karimája körül. Nemcsak annak nyílt beismerése, hogy a politikai cselekvésnek formát kölcsönözhet a művészet, de annak is, hogy egy nap maga a művészet is politikai formát ölthet, talán éppen olyat, amely ellen maga Sartre harcolt a világháborúban. A totális művészet és a totalitárius diktatúra egy tőről fakad. Sartre mai követőinek óriási szerencséjére egyelőre mindkettő időben anarchiába fullad, aminek kicsit sem valami megkönnyebbülés és felszabadulás a végeredménye, hanem csak az anarchista művész újbóli megjelenése, aki már a saját személyi igazolványa látványában is a jogfosztottság egy módját véli felfedezni. Ám ennyivel még nem végeztünk.

Szó van itt egy bizonyos elitről is, mely éberem öröködik a szenvedéstörténetek fölött, és megszervezi nekünk a katasztrófaturizmust Auschwitzba, ahol (ó, ha ezt szegény Adorno megélte volna!) ma már frissítőt és képeslapokat árusító boltok várják a vendégeket, sőt a közelben szálloda! Meg kell érteni, hogy immár egy múzeumról beszélünk, mely akárcsak Jeruzsálemben a Golgota, mindenki számára nyitva áll, aki szeretne belenézni a történelembe. Ahogy az 1937-es *Entartete Kunst* kiállításon közszemlére tették a nácik a „zsidók bűneit”, most ugyanilyen propaganda keretében teszik közszemlére Auschwitzban az ő bűneiket a győztesek.

Azt a szót használom, *propaganda*! Mint minden propagandának, ennek is épületes jellege van, mely kötelezővé teszi a morális állásfoglalást, tilos mellette elsunnyogni, és úgy tenni, mintha semmi közünk nem volna hozzá. A propagandában rejlő imperatívusz félreérthetlenné teszi, mindez mire szolgál: arra, hogy folytonos aktualitássá tegye a veszélyérzetet, aktuális politikai problémaként tartsa napirenden az ismétlődés lehetőségét, a borzalom újra eljövetelét.

Még egy kisiskolás is látja, a propagandában az eszközök nem változtak. Pro és kontra egy mitikus ellenségről van szó, akit nem megjavítani kell, hanem gyökerestül kiirtani, hogy még hírmondó se maradjon belőle. Ám mindez filozófiailag egy roppant szomorú hírt tartalmaz. A győztes épp saját jóságába vetett hitét relativizálja. Mondhatjuk, hogy a nácikat ugyan felakasztották, nem pedig Németország lakosságát küldték gázkamrába. Ám mondhatjuk azt is, a nácikat felakasztották, de a precíz pragmatizmusukat remekül átvették. A végeredmény nem is lehet kétséges. Az elit terrorja lecsap minden intellektusra, amely a propaganda felügyelete alól megpróbál kibújni. Természetesen a művészet, melyet a politika nem képes az igájába fogni, ettől még nem lett közellenség, legfeljebb csak az elit passziója, amely gondoskodik arról, hogy a morális ítéletektől jó távol tartsa mindazt, amit ma még a művészetben szeret. Ám az általános politikai hisztéria csúcspontján azt tapasztaljuk, ha egy művész a tilalomfa ellenére csak egyszer is hozzá mer nyúlni valamihez, ami az elit szerint nem az esztétika, hanem a morál kérdéskörébe tartozik, azonnal aláírta a saját halálos ítéletét.

Semmi kétség, megfélemlített művészekkel van ma tele a világ, akik éppen nem a politikusok dühétől rettegnek, hanem az elit haragjától, mely mind a mai napig egy döbbenetes kettős mércét alkalmaz: Krisztus szenvedéstörténetét bárki kifigurázhatja következmények nélkül, a holokausztot azonban soha. Sőt, a kereszténység szimbólumainak olyan gyalázói, mint Andreas Serrano vagy Cosimo Cavallaro még hasznat is húznak a nevük körül kialakult botrányból, börtönbe egészen biztosan nem kell miatta menniük.

Ákárhogy is vesszük, nagyon súlyos vádakról van szó, melyre az elit válasza mindmáig az, hogy a kereszténység tisztán vallási kérdés, a holokauszt pedig tisztán politikai, tehát fölösleges őket egymással szembeállítani és egymás ellen kijátszani. Ám sajnos ma már nincs az a boldogtalan esztéta, aki el ne töprengene azon, vajon mi történt volna, mondjuk Serranóval, ha a *Piss Christ* című munka alkotása helyett (mely egy marhavérrel kevert vizeletbe mártott feszületet ábrázol) az a rossz ötlete támad, hogy megalkotja a *Piss Menorát*? Nulaszázalékos hibahatárral kijelenthetjük, hogy az „antiszemita” jelző lett volna a jutalma, ami azt jelenti, hogy a vallási blaszfémia vádja egyetlen másodpercen belül átalakult volna politikai és így büntetőjogi kérdéssé, villámgyorsan berekesztve a mű körül kialakult bármifajta esztétikai diskurzust. Mindez azt jelenti, hogy bolygónk lakosságának 32,8 százalékát kitevő kereszténység vallási közösség megsértésének csak művészetelméleti szempontból van jelentősége, politikai és büntetőjogi következménye nincs.

Mindezek után egy nagyon régi hibába esnénk bele, ha csak a ma kialakult helyzet szemüvegén át tekintenénk a művészet történetére, és jó marxista módon saját történelmi korunkban látnánk minden eddigi esemény értelmét öszszegződni. Ám minél mélyebben pillantunk az időbe, annál nyomasztóbb lesz az az érzésünk, hogy az elit a történelem folyamán semmit sem változott. Közismert tény, hogy már Platón ki akarta rakni az államból a művészeket, az is-

tenekkel szembeni tiszteletlenség miatt még az *Iliász* egyes strófába is belejavított volna, és tudunk arról az esetről is, amikor maga Szolón arkhónsága idején arra ítélte Athén egyik pesszimizmusáról híres kortárs költőjét, Mimnermoszt, hogy egy versét költse át. Ahol a költő azt írta, az embereknek meg kellene halniuk hatvanéves korukban, át kellett javítania nyolcvanévesre.

Az elit később is minden erkölcsi kódex őrzőjének bizonyult, melynek megsértéséért nem ismert irgalmat! Sade márki harminckét évet töltött az írásai miatt különböző elmeogyintézetekben és börtönökben, a szovjet rezsim nem engedte Paszternaknak átvenni az irodalmi Nobelt, Ellisnek pedig lakcímet kellett változtatnia, amikor az *Amerikai pszicho* megjelenése után a postaládája megtelt halálos fenyegetésekkel, ami persze semmi ahhoz képest, hogy Faludynak mit kellett elszenvednie az Andrássy út 60-ban, ahol egy ÁVH-tiszttel el lehetett hitetni, hogy Edgar Alan Poe a CIA embere.

És ha már a hazai vonatkozásnál tartunk, meg kell még említeni a kommunizmus kincstári filozófusának, Lukács Györgynek a szerepét is, aki mindmáig a legrémisztőbb példája annak, meddig mehet el a mai elit terrorja, ha valós hatalom és befolyás birtokában megteheti. Ő már nemcsak az az ideológus, akinek halálával egy egész nemzedék lélegezhetett fel, de alapvetően annak a hamis és nem csak marxista teóriának is a terjesztője, mely szerint maga a művészet folyton egyik vagy másik ideológia gyámkodására szorul.

Ám az a nyilvánvaló tény, hogy még Sztálint is túléltek valahogy a pravoszláv templomok, de még a hetven év kommunizmusa által hirdetett „szocialista realizmus” is elbukott, kicsit sem változtat Nietzschének ama próféciján, mely szerint félő, hogy a kultúra a kultúra eszközein fog egy nap tönkremenni. Sajnos ez az aggodalom ma is tökéletesen érvényben van.

Ma már képtelenség lemérni annak a töméntelen sok szemétnak a súlyát, amit a kultúra egyébiránt felhalmozott, de még ennél is reménytelenebb megbecsülni, mi mindent neveztek már „művészetnek”, ami pedig nem volt az, csak néhány politikai lakáj kulturális rítusa annak szellemében, amit az elit elvárt tőle. Nem több, mint egy vágyálom, amit Mann ír a *Doktor Faustus*ban, „a művészet mindig levetkőzi a művészet látszatát”. Ezt a mondatot ma már másképp kell értenünk: valójában a kultúra az, ami időről időre levetkőzi a kultúra látszatát, és végül igazi arcát mutatja meg – a politikát! A mai elitben pontosan ez a legmegdöbbentőbb és egyben legnyilvánvalóbb.

Ilyen körülmények között a szépség ma már az egyetlen dolog, aminek a közelében kipihenhetjük a komolyságunkat, ami arra bizonyíték, hogy már egyáltalán nem törődünk vele. A szépség, mely remekül érzi magát a morális gonoszság társaságában, örökre megbukott! Apolitikus, antidemokratikus és egyben történelem nélküli jelenség lett, mely kis bűneink, kis alkuink és kis extázisaink egyetlen tanújaként áll magában a kultúra egy elfeledett zugában, ahol legfeljebb már csak magukról néha megfelelő írók élnek ki a distancia pátozát, amikor renitens módon nem hajlandók meghallani az „idők szavát”, és egyenlőségjelet tenni oda, ahol a valóságban különbségek vannak.

### III.

Volt egy kor, amikor a szépségről csak az jutott mindenkinek az eszébe, ami valami mód nagy. Ilyen volt Winckelmann és Lessing grandiózus vitája a *Lao-koón* csoportról, amikor az *edle Einfalt, stille Größe* örökre be lett betonozva a művészetelmélet nagy lexikonjába. A grácia, az eseményekben rejlő ismételtetlenség, az abszolút pillanat, mely milliónyi részletből áll össze egyetlen egészé, mely maga utólag már nem bontható vissza komponensei összegére. Ahogy Saint-Exupéri mondta: nem akkor alkottál tökéleteset, ha már nem tudsz mit hozzátenni, hanem ha már nem tudsz mit elvenni belőle.

A klasszikus kor a tökéletes szépséget a szeplőtlen alázat befogadói attitűdjében képzelte el. A szépet nem az veszi észre, aki maga is szép, hanem az, aki jó. Világos, mennyire aszimmetrikus szerkezetű felfogás volt ez. A szépség a jóság által nyerte el a jogait, máskülönben nem állhatott meg a saját lábán. A szépségnek kellett, hogy legyen egy önmagán túlmutató célja, de legalább egy preontikus eredete, amikor a szép talán még csúnya is volt, a forma még csak matéria, a gondolat még csak percepció, amikor minden, ami a szépben pozitív, még a priváció státusában létezett. Ám mindez nem akadályozta meg a szerzőket abban, hogy az önmagáért való szépséget tekintsék az egyetlen elérendő célnak, hogy valamit csak azért építsenek, hogy gyönyörködjenek a harmóniájában, még ha a valóságban semmit sem lehetett vele kezdeni. Ezért is hirdette mind Schopenhauer, mind Nietzsche, hogy mindenek csúcán a zene áll, ahol a „szenvédélyek önmagukat élvezik”, más céljuk nincs.

Ám hiába a klasszikus kor ámulatba ejtően komoly esztétikája, az a mai napig utolérhetetlen színvonal, amin a romantika megfogalmazta a saját művészetfelfogását, sajnos még ma sem értjük a nyelvtani inerciát, amelybe a szépség miatt zuhanunk. Végtelenül sokáig vártunk azokra a szavakra, amelyekre éppen a szép ellen és a szép miatt van szükségünk. Alaposan felkészültünk arra, hogy alkalom adtán észre se vegyük azt, ami szép. Kár mérlegelni itt a jószágot vagy a morális érdemeket. Csak nyugodtan nézzünk magunkba! Egy pillanatra felejtjük el a „szép verseket”, a „szép festményeket”, most ne halljuk meg a „szép zenét”, és ne bámuljuk tovább a „szép tájat”. Pillantsunk valami sokkal nyomasztóbb dologra. Foglalkozzunk a „szép emberekkel”.

Megdöbbenő, hogy a XX. századi filozófiának egyetlen szava sem volt erről. Merthogy a szép embereket még a tréfa kedvéért sem lehet van Gogh festményei vagy Hölderlin himnuszai mellé állítani, hogy bármit is lemérjünk általuk, vagy bárminél is „elidőzzünk” kedvünk szerint. Szögezzük le: a szép emberek nem szép műtárgyak! A szép ember nem olyan, mint egy kellemes dallam vagy egy kedves illat, és nem olyan, mint egy beszélő, mozgó szobor. A szép ember probléma! Súlyos és halaszthatatlan filozófiai kérdés. Pánik és dráma övezi minden megjelenését. Csak ha eszelős giccsé formáljuk, nyugszunk meg kissé, csak ha ironikusan lesajnáljuk, marad időnk a közelében magunkat is még egy kicsit csodálni.



Mi a baj a szépekkel? Mi a baj a szép emberekkel, akik sose tudtak még válaszolni arra a kérdésre, értik-e saját szépségüket? Ahogy Simone Weil írja, egy szép nő hajlamos hinni a tükörnek, egy csúnya nő azonban tudja, hogy a tükörben „az ott” nem ő. Hajszálpontos megnevezése ez a valós kérdésnek. Hiszen itt arról van szó, mi az, aminek éppenséggel minden tudásunk ellenében kell megtörténnie. Érdekeinknek itt nem felelnek meg többé a megismerés iránti igényeink. Filozófiailag szinte megoldhatatlan kérdés, miért kell a szépet illető érzéseinket könyörtelenül a szépet illető érdekeink ellenében elgondolnunk. Itt miért nem nevezhetjük máris „megismerésnek” azt, amit egyébként csak „érzünk”?

A zavar első fokon a temporalitás körül keletkezik. Nincs többé ésszerű magyarázat arra, a szép láttán mit nem engedünk elmúlni. A szép megítélésekor a pillantásnak nincs semmiféle közvetlen objektivitása. Mindig lehet hivatkozni egy általános *sensus communis*ra annak érdekében, hogy nagy vonalakban egyetértsünk abban, mi szép, de soha sem lehet egy ilyen laza, hallgatólagos evidenciára hivatkozni, ha az idő mértékegysége a kérdés. Mindenki számára megterhelő, hogy a szépség közelében túlságosan erős múlt időben kell fogalmaznia.

Akit te látni szeretnél, és aki téged látni szeretne, alkalom hiányában a szépre néz. Az emlékeiben vagy csak a soha meg nem történő fantáziában. Ilyenformán hajlamosak vagyunk azt hinni, a szépnek előbb jónak kellett lennie, hogy végül szép lehessen, a jót már megtette, tehát most szép, miközben egyáltalán nem értjük itt az „előbb” és az „utóbb” időbeliségét. A szépség épp a saját elmúlására nem képes, és épp a saját perfekciója nem teszi lehetővé, hogy lássuk a múltját. A költő máris azt mondaná, „időtlen”, „örök”, holott mindennek az ellenkezője még inkább igaz: már mindig is elmúlt, már mindig is elkésett, amikor a szépség megjelenik, már rég mindennek vége.

Vegyünk egy példát. Valaki egy parkban kóborol, hulló falevelek között könnyes szemmel gondol az elmúlt nyárra. Megengedjük neki, hogy komolyan vegye az érzéseit, ha egyszer annyira súlyosak az emlékei. Csak hadd hulljanak azok a falevelek szépen sorban, egy kis szomorkás eső sem ártana, meg jó volna, ha folyton szürkület lenne, amely mindjárt elnyeli azt a maradék kis napfényt, mely reggel óta próbál életben maradni. Mindez így rendben is van. Ám bármi is történt a nyáron, senkinek sem engedjük meg, hogy úgy tekintsen rá, mint az utolsó nyárra, az idők végezetére, az apokalipszisre, ami után már semmi szép nem történhet a világon. Tulajdonképpen csak beleegyezőnk egy „túlzásba”, szemet hunyunk valaki „gyengesége” fölött, mert nem akarjuk elfogadni, hogy ami valaki számára szép, az ugyanakkor ennyire totálisan magának követeljen minden jövőt, és ennyire kisajátítsa a múltat.

Akárhogy is csűrjük-csavarjuk, amint a valósághoz közelítünk, a szépség olyan lesz, mintha tényleg csak valaki bűnéről beszélnénk, egy megengedhetetlen túlzásról, mi több az igazság és a jóság kigúnyolásáról. Végül elénk áll az abszurditás, hogy jóformán szabadkoznunk kell, amiért ragaszkodunk valamihez, ami szép volt, valami ellenében, ami csak igaz.

Egyáltalán nem valami terápia, hanem nagyon is egy kiadós trauma veszi kezdetét, ami ekkor történik. Az idő kereke lelassul és megáll, amikor hajlamosak leszünk föladni az ünneptelen jelent egy darabka múlt kedvéért, mely igazából semmi hasznot nem hozott nekünk. Mégis megtesszük. Miért?

Honnan ez a magunkra ruházott jelentőség, mely a szépség közelében megszáll minket? Olyan jelentőség ez, amely felfoghatatlanul hosszú utat tett meg az életünkben, mire elért minket. A szépség közelében nekünk máris minden emberi emlékezeten túl nyúló történetünk van.

Azt is mondhatnánk, a szépség a legkeményebb próbája annak, egy ember filozófiailag hol tart saját magát illetően. Többnyire nem tud viselkedni! Az a fogalom, turista, csak egy olyan közegben nem számít még káromkodásnak, ahol a szépet semmibe veszik! Ezért lett mára a vendéglátóipar az esztétikai impotencia foglalata, mi több, a modern barbárság egyik sarokköve. Még egy művelt és finom ember is hamar a csőcselék között találja magát, ha az a rossz ötlete támad, hogy turistának szegődik, és befizet valami jó kis egzotikus útra ismeretlen tájakkal, templomokkal, ételekkel és hotelszobákkal. Reménytelen üresség veszi majd körül, bárhová is lép.

Egy beduin falunál a helyi sámán fogja köszönteni takaros népviseletben, miközben a kunyhók körül a gyerekek t-shirt-ben rohangálnak, az asszonyok pedig TV-t néznek vagy a facebookon keresgetik ismerőseiket, mielőtt fellépnének a tánckarban az esti tűz körül, ahol megidézik a csoda tudja milyen őseiket. Szédületes szellemi sötétség kell ahhoz, hogy valaki turistaként úgy érezze, tényleg lát valamit, holott csak a pénzével finanszíroz egy ipari mértékű csalást, mely pont akkora, amekkora úrt kell a fejében megtölteni ahhoz, hogy végül elégedetten pipáljon ki egy programpontot.

Mára a turista olyan univerzális szerep lett, amely a világ bármely pontján mindig ugyanabban az egy attitűdben mutatkozik meg. Képtelen megbetegedni a széptől, alkalmatlan arra, hogy lemondjon a jelenről egy darab múlt kedvéért, és tehetségtelen ahhoz, hogy bármi mást reméljen tőle az élvezeten kívül. A szépség fenomenológiai állományának leghamisabb felfogása a turista által generált bizalmaskodó fontoskodás, ez a sehonnan sem megindokolható jelenlét, mely mindent lealacsonyít, amihez csak hozzáér. Egy turista után képtelenség belépni egy templomba imádkozni!

Ám nemcsak a keresztet vető majmokat kell megkülönböztetni a keresztet vető hívőktől, de a szépség eltökélt rajongóit is azoktól, akiknél a mindenről való lemondásuk egy tőről fakad azzal, ahogy a saját fontosságukat felismerik, amikor a múltra pillantanak. Merthogy időben tisztáznunk kell: a szépséget illetően nem lehetséges autentikus módon semmiféle rajongás. Az eltökélt rajongók nem turisták, ám ők csak más módon érintettek. Tudnunk kell, hogy minden művészi rajongás mélyén áthatolhatatlanul súlyos neutralitás foglal helyet, mely egy idő után a mélybe ránt. Egy nap minden rajongó fölfogja saját fölöslegességét, és a rajongás terrorba csap át. Azt hiszik, a szépet illetően nekik jogaik vannak, azt hiszik, ők azok, akik immár megszabhatnak dolgokat, kijelölhetnek

határokat, betilthatnak eseményeket, elzárkózhatnak történések elől, mert ők megdolgoztak azért, hogy a szép szép lehessen. De nem dolgoztak meg érte. A szépért semmit sem tettek, ezt ők is sejtik, és ettől még dühösebbek. A rajongás a viselkedésnek ugyanaz az abnormalitása, mint a turistáé, csak ellenkező előjellel.

Ám hiányzik még egy fél lépés, amit meg kell tennünk, hogy megértsük, a szépség a maga perfektibilitása okán miért zárkózik be egy számunkra túlságosan erős múlt időbe, s ennek okán miért lép föl úgy, mint egy emlék, mely néma súlyával azt a fontosságot ruházza ránk, amit talán csak maga a művész érez, amikor alkot, de még inkább egy hívó, amikor imádkozik!

Ha helyesen közelítjük meg a kérdést, meg kell állapítanunk, a szépséget illetően nagyon rossz üzletemberek vagyunk. Mintha csak önmagunk cinkosai lennénk, amikor időnként félretesszük igazságainkat a szépség útjából. Pontosan tudjuk, egy találkozás is lehet szép a jószág halvány reménye nélkül. És kit ne fogna el a vágy az ilyen találkozások iránt! Még Sartre is kétségbeesetten vallja be: „Kalandok már nincsenek!” De vannak! A kaland az egyetlen valódi esemény, amin rajongók és turisták nem vehetnek részt. A kaland a széppel való találkozás eseménye. Ez a legsúlyosabb vereség egy igazságszerető ember számára, aki mindig mindent egy *causa primára* szeretne visszavezetni, egy tovább már nem osztható origóra.

Grammatikailag nem létezik ilyen mondat: „a szépség meg nem számolható esetei”. A szépségnek nincsenek esetei. Semmiféle függvény vagy grafikon nem szólhat arról, milyen valószínűséggel állhat fenn annak az esete, hogy július elsején, amikor épp huszonkilenc éves vagy, látod azt, ami szép. Mégis, csak erre emlékszünk! Éppen arra a napra, amely soha, semmikor nem fog újra megtörténni. Kész csoda, hogy ettől nem roppanunk össze. Minden elmúlt, már mindennek vége, és mi mégis nyugodtan merengünk az emlékeinken. A szépet illető egyetlen tudásunk pedig éppen ebben a tűnődésben van. Megszólalásig hasonlít valamilyen rajongáshoz, de ez nem az!

A rajongás lemondás arról, hogy a széptől tanuljunk, hogy a széptől megcsépüljünk. Ahogy Arisztotelész mondta: „A tanulás természetes állapotba jutás.” Ez a gondolat csak akkor igaz, ha a szépről szól. Rengeteg dolog van a világon, amit jobb, ha nem tudunk, s ki mást lehetne itt Arisztotelész ellenében idézni, ha nem Hérakleitoszt: „Rossz tanúja az embereknek a szemük és a fülük, ha barbár lelkük van!” Rengeteg hely van a világon, ahol ezt a mondatot táblákra kellene írni, és a kalandra éhes vendégek nyakába akasztani, mielőtt belépnek valahová.

Világos, hogy a szépség mára az életünk egyetlen kalandja maradt, melyben csak akkor veszünk részt, csak akkor sajátítja el, ha a tanulás egy vértanú elszántságával történik, ha nem engedjük szívünkhöz és fülünkhöz azokat, akik a laposról, a kicsiről és a középszerúról szeretnének minket meggyőzni. Kerüld el a barátokat, akik hunyorogva épp azt magyarázzák neked, miként légy okos, miként legyen neked valamiből elég, miként mondj le arról, ami szép, mert az

túl sok, túl elérhetetlen, túlságosan ésszerűtlen vagy túlságosan veszélyes. Bármelyik is, igazuk van! De csak igazuk!

Mikor remegő kezed már nem fogja meg senki, vár rád egy súlyos esemény! A vallomás, a *confessio*! Verbálisan a szépséghez való egyetlen normális viszony! Az egyetlen olyan típusú találkozás önmagunkkal, amikor a következmények előbb vannak, mint az okaik.

Kafka majdnem eltalálta, hogy is néz ki valójában egy ilyesfajta „per”! Pontosan ugyanis senki sem tudja, mit is kell bevallania. A költészet nagy pillanában senki sem érti, ki bízott ránk ily nagy szavakat és ily csöndes könnyeket. Turisták, rajongók, politikai lakájok, tudományos bohócok és más egyéb, nagyon is filozofikus lények képtelenek a vallomásra. Ők legfeljebb csak titkokat őriznek, amiket időnként kifecsegnék vagy épp kiárusítanak.

A vallomás a költészet pillanata és a gyónásé. A szépség közelében máris mind a kettőre ugrásra készen állunk. Nem tudunk és nem is akarunk a következményekkel számolni. Következései ugyanis nincsenek. A vallomás maga a következmény, amihez a vallomás során kell az okokat megalkotni. Szinte mindegy, mi vezetett hozzá. Vallomásod megszépít. És ezt te tudod.

Aki megvall valamit, nem rajong semmiért. Szavait sem azok füléhez igazítja, akik esetleg hallják. Ez az a pillanat, amikor saját magunkat tanítjuk valamire. Másoknak ebből sok haszna nincs, de számunkra felbecsülhetetlenül fontos pillanatok. Ettől ugyanis emelkedik a színvonal, amelyen a fogalmainkat elhelyezzük, növekszik a keserűség, mely a szavainkat megfesti és lehatárolja, elmélyülnek a gondolataink, amelyek lassan kiszorítják elménkből azokat a programokat, amelyek eddig lidérceikkel megbabonáztak minket. Szemtől szemben egyenesen állni a szépség előtt! Ki képes erre?

Filozófia ez halálos dózisban. A szépség mintha mindig saját csodájába volna belefagyva. Képtelenség beszámoltatni arról, honnan is jött, és merre is tart. Még ennél is súlyosabb tapasztalat a szép emberekkel való találkozás, akik közelében senki sem menekülhet olyan ócska kifogásokhoz, mint az, hogy nem olvasott elég filozófiát, és nem is ért a művészethez. Épp ellenkezőleg. Soha még annyi magába mélyedt filozófust nem látott a világ, mint ott, ahol a szépség megjelent. Platónnak semmi kifogása nem volt az ellen, hogy a filozófiát „erotikus tudománynak” nevezzük, Szókratész pedig magát dicsekvően a filozófia *erasztészaként* emlegette. Egyszerűen nem lehet emelkedettség nélkül megszólalni, ha a szépség a közelben van, és már az is szerencse, ha valaki ekkor még tud beszélni.

Ám azt is be kell vallanunk, hogy a misztérium nem létezik. A szép emberek úgy végzik velünk a pályafutásukat, mint Wittgenstein létrája. Az enyészetben eltűnt szépet örökre gyászolni kéne, de nem teszi senki. Még a nők is, akik valaha a világon a legszebbek voltak, ha megöregednek, csak legyintenek magukra. Nincs türelmük számolgatni, mit kaptak érte. Még ugyanaz a kislányos lokni és ugyanaz a bohókás csat, de az idős arc már nem tükre a szépnek. Helyette valami más történik.

Miért tűnik egy úszó csónak, amiben nem ül senki, inkább egy vízen sodródó koporsónak? Miért érezzük magunkat ennyire kifosztva, ha látjuk, mi minden múlhat el szépen? Zavar minket ez a nyelvtani módhatározó! Érthetetlen, hogyan lesz az, aminek ésszel csak a múlt idejét érzük föl, egyszeriben olyan dolog, aminek még jövője van. Olyan jövő, amely képtelen a saját elmúlására. A szép csak eltűnni tud, elmúlni soha. Ezért érezzük a szépet illetően nyelvtanilag túlságosan erősnek a *praeteritum perfectum* minden formájának használatát, és ezért látjuk olyan érthetetlenül filozofikus állapotnak például az öregséget.

Azt hinnénk, öregkorunkra valami megsokasodik és összegyűlik (emlékek, gondolatok, érzelmek), pedig éppen ellenkezőleg van. Az emlékezés minden simasága csak arra jó, hogy a dolgok szétterüljenek, és eltávolodjanak tőlünk. Öreg embereket nem érdekli már az egykori események jósága vagy igazsága. Csak arra figyelnek, mi volt bennük szép! Micsoda megkönnyebbülés számukra, hogy történtek velük dolgok, amikben immár nem kell hinniük. Csak látniuk kell, csak emlékezni kell rájuk.

Éppen az öregség esztétikai problémája az, ahonnan nézve dermesztő minden, amit naponta átlag tízszer magunkban csodáltunk. Micsoda súlyos önféltreértés, micsoda megbocsáthatatlan kegyetlenség önmagunkkal szemben mindig eszelősen hinni valamiben, hajszozni néhány tündérmesét, küzdeni megannyi átkozott eszméért, és közben percek, napokat, éveket tölteni el anélkül, hogy bármi szépet helyeztünk volna a pillanat küszöbére!

Brautigan egy novellája kezdődik e mondattal: „Tizenöt év múlva leültem egy kőre!” Teljesen mindegy, mi volt az a tizenöt év. Elmúlt. De itt pont nem ez a lényeg. Aki itt leül és elgondolkodik, épp azért teszi, mert nem kíván magának még tizenötöt. Persze lehet, hogy bőven van még tizenöt évünk. Tizenöt év múlva már nem lesz olyan ellenséged, akinek eszedbe kellene jutnia. De szűkségképpen eszedbe fog jutni. Tizenöt év múlva nem lesz olyan szerelmed, akinek ne kellene eszedbe jutnia, mégis elfelejtet valamennyit. Tizenöt év múlva majd a tizenötödik határidőnaplódba írod fel, mit kell tenned holnap. De most, ebben a pillanatban mindez nem számít. Nincs a „talán”, nincs a „lehet”, és legfőképpen nincs az „aktuális”. Ezek a lidércek most nincsenek jelen. Most csak egy könnyed dilemma van még itt: vajon elég lesz-e az aprópénzünk, mikor a révést vesztegetnénk meg – csak lökje el a parttól a csónakot, és a többit bízza velünk... a vízre.